



TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL

XIX - XX SAJANDI  
VÄLISKIRJANIKKE  
XI

TARTU 1971

193  
XV  
NA-493  
P.ET  
**TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL**

Lääne-Euroopa kirjanduse  
ja klassikalise filoloogია kateeder

A.Trummal

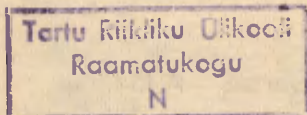
**XIX-XX SAJANDI VÄLISKIRJANIKKE**

**XI**

J.-P. Sartre. A.Camus

Tartu  1971

Kinnitatud Ajaloo-Keeleteaduskonna nõukogu  
koosolekul 5. juulil 1971.



Зарубежные писатели XIX-XX вв.

XI

На эстонском языке

Тартуский государственный университет  
ЭССР, г.Тарту, ул.Длинная, 18

Vastutav toimetaja H. Rajandi

Korrektor M. Hailama

TRÜ rotaprint 1971. Päijundamisela antud 2. XI 1971.  
Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,44. Arveantue-  
poognaid 5,82. Trükiarv 1000. Paber 30 x 42. 1/4.  
MB 07620. Tell. nr. 944.

Hind 40 kop.

## Autorilt

Käesolev raamat, mis on mõeldud õppevahendina väliskirjandust õppivaile üliõpilastele, kujutab endast redigeeritud stenogrammi loengutest, mida ma pidasin prantsuse filoloogia osakonna IV kursusele 1968. a. mais (Sartre) ning vene filoloogia osakonna V kursusele 1969. a. septembris (Camus). Stenogrammi redigeerimisel on püütud muuta kõnekeel kirjakeeleks, kuid teha seda täiel määral osutus loomulikult võimatuks: lugeja saaks ka ilma hoiatuseta aru, et tegemist on mitte kirjutatud, vaid räägitud tekstiga. Loengute pidamiseks on peale käsitletud Sartre'i ja Camus' teoste kasutatud ka nende kohta käivat kriitilist kirjandust (peamiselt venekeelset). Kuna käsitletavat kirjandust on eesti lugejale võrdlemisi vähe tuntud (Sartre'ist on eesti keelde tõlgitud vaid novell "Sein" /"Looming", 1938, nr. 10, lk. 1124-1140, tõlkinud J. Semper/ ja "Sõnad" /"Loomingu" raamatukogu", 1965, nr. 25-26, tõlkinud L.-M. Kask/, Camus'st aga vaid romaanid "Võõras" /"Loomingu" raamatukogu" 1968, nr. 45, tõlkinud H. Rajandi/ ja "Katk" /"Loomingu" raamatukogu", 1963, nr. 43-46, tõlkinud H. Rajandi/) ja kuna ka vene keeles puudub täiesti Sartre'i ilukirjanduslik proosa (välja arvatud "Sõnad") ning Camus' dramaturgia (rääkimata mõlema kirjaniku filosoofilisest proosast), siis on raamatus võib-olla veidi liialdatud ümberjutustamisega. Käsitluse pikkus (kehtivate programmide seisukohalt) on võib-olla andestatav, kui arvestada, et Sartre'i ja Camus' kohta puuduvad spetsiaalsed eestikeelsed käsitlused ning et raamat võib pakkuda mõningat huvi ka laiemale lugejaskonnale.

Juuni 1971

A. T.

Jean-Paul Sartre  
(sünd. 1905. a.)

J.-P. Sartre on tänapäeva tuntumaid prantsuse kirjanikke. Tema ilukirjanduslik looming peegeldab välismaal väga populaarseks saanud filosoofiat - eksistentsialismi, on selle filosoofia kunstiline väljendus.

Eksistentsialism tekkis juba ammu, kuid eriti populaarseks sai Teise maailmasõja ajal ning pärast sõda, ja seda mitte ainult Prantsusmaal, vaid ka enamikus teistes kapitalistlikes maades. Ajavahemikus Teise maailmasõja algusest kuni 60-ndate aastateni on eksistentsialistlik filosoofia ja sellele tuginev ilukirjandus Läänes vist küll kõige populaarsemad. Alles 60-ndate aastate keskpaiku hakkab eksistentsialism taganema nn. strukturalismi ees.

J.-P. Sartre sündis Pariisis inseneri pojana. Õppis kuulsates Henri IV ja Louis-le-Grand'i lütseumides ja veelgi kuulsamas Kõrgemas Normaalkoolis (1924-1928), kus studeeris filosoofiat. 1929. a. sai Sartre teadusliku kraadi filosoofia alal. Alates 1931. a. õpetas ta filosoofiat Le Havre'is, aastail 1933-34 täiendas end Prantsuse institutis Berliinis. Seal ta tutvuski põhjalikult saksa filosoofide Hussereli ja Heideggeri õpetusega. Järgnevalt töötab ta mõnda aega filosoofiaõpetajana Leonis ja lõpuks Pariisis. 1939. aastal Sartre mobiliseeritakse ja 1940. a. juunis satub ta saksa sõjavangi, kust vabaneb 1941. a. Kodumaal liitub Sartre vastupanuliikumisega, nagu tollal paljud teisedki prantsuse kodanliku intelligentsi esindajad. Alates 1945. a. tegutseb Sartre kutselise kirjanikuna.

Sartre'i poliitiline areng on küllaltki keeruline.

Seoses pöördeliste ühiskondlike sündmustega on ta korduvalt oma vaateid muutnud. Nii keeldus Sartre 1964. a. talle määratud Nobeli kirjanduspreemiat vastu võtmast, motiveerides seda sellega, et Rootsi Kuninglik Akadeemia on oma otsuse langetamisel lähtunud tema tegevuse ebaõigest mõistmisest ning poliitilistel põhjustel senini preemiast ilma jätnud Louis Aragoni ning Pablo Neruda, kes väärivad seda rohkem kui tema.

Sartre'i looming kuulub nii ilukirjanduse kui ka filosoofia valdkonda. Kuna aga Sartre on üks esimesi tõsise filosoofilise eriharidusega prantsuse kirjanikke, on ka tema kunstilooming algusest lõpuni "filosoofiline". Sartre on ise ütelnud, et eksistentsialism püüab olla konkreetne inimesuhete uurimine. Miks me ei võiks kujutada neid suhteid romaanides ja näidendeis kõigile arusaadavalt? Sartre ja teised eksistentsialistid kasutavad sihilikult ilukirjandust selleks, et väljendada oma filosoofilisi seisukohti ning olla seega üldsusele arusaadavamad. Seepärast on vaja enne Sartre'i ilukirjandusliku loomingu käsitlemist lühidalt rääkida tema filosoofiast ning eksistentsialismist üldse.

Oma päritolult ei ole eksistentsialism prantsuse filosoofia. Ta tekkis Taanis, hiljem aga arenes peamiselt Sakasamaal. Tema isadeks olid Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Jaspers, osaliselt Nietzsche, Bergson ja mõned teised. Kaugemast minevikust nimetatakse koguni Sokratest, Püha Augustinust, Pascali jt. Eksistentsialismil on igal maal oma iseärasused; ka Prantsusmaal ei ole eksistentsialism ühtne, vaid jaguneb kristlikuks ja ateistlikuks eksistentsialismiks. Kristliku eksistentsialismi tähtsamaks esindajaks on tuntud filosoof ja näitekirjanik G. Marcel. Ateistlikku eksistentsialismi esindavad kõige hiilgavamalt kaks nüüdisaja suurimat prantsuse kirjanikku - Sartre ja Camus, kes algul astusid välja ühises rindes, hiljem aga läksid otsustavalt lahku.

## Sartre'i filosoofilised vaated.

Sartre'i arvates on senise filosoofia viga selles, et ta muutis inimese skeemiks, dehumaniseeris ta. Eksistent-sialismi ülesandeks olevat inimesele inimlikkus tagasi anda, luua filosoofia, mille keskpunktis on inimene. Seepärast nimetataksegi eksistentsialismi ja mõningaid teisi koolkondi (nagu näiteks personalism) antropoloogiliseks filosoofiaks.

Sartre astub kõigepealt välja Descartes'i põhimõtte vastu Cogito, ergo sum (mõtlen, järelikult eksisteerin). Sartre'i ja mõningate teiste eksistentsialistide arvates "sum" ei vaja tõestamist: inimese eksisteerimine olevat kogu ni objektiivsem kui reaalne maailm, kus olevat tähtis vaid inimese poolt läbielatud tegelikkus, mitte aga tegelikkus üldse. Seega võib öelda, et Sartre'i filosoofia on üks paljudest subjektiivse idealismi variantidest. Sartre väidab, et tõeline olemine on vaid teadvusel, mis loob maailma, ja maailmal, mis eksisteerib minu jaoks, minu teadvuse produktina. Inimese side maailmaga teostub inimese olemise kaudu. Inimese olemine on primaarne, sest inimene sünnib ilma olemuseta. Seega on olemus sekundaarne, inimene saab selle oma olemise protsessis (muide, Sartre'i arvates terminid "exister" ja "être" pole sünonüümid: kivid näiteks on, kuid eksistentsi ega olemust neil ei ole). Olemine üldse ei ole mingisugune seisund, vaid teatud akt, üleminek võimaluselt tegelikkusele. Järelikult olemine on alati millegi või kellelegi saamine. Inimese olemus pole determineeritud, see on vaid võimalus, mis saab tegelikkuseks eksisteerimise käigus. Seega siis olemine on puhtinimlik kategooria ning inimese minast lahutamatu. Olemine on tegelikkuse vahetu läbielamine, tunnetamise adekvaatne vahend ja see tõestavat veel kord, et teadvus on primaarne. Inimese geneetilisele seosele objektiivse maailmaga ei omista Sartre mingit tähtsust, seda ta ei uuri. Samuti ei huvita teda inimteadvuse ühiskondlik determineeritus. Seega muutub inimene Sartre'i filosoofias abstraktseks, väljaspool

igasugust aega eksisteerivaks olendiks: olemine ja olemus eraldatakse teineteisest: ühelt poolt niisiis olemus ilma olemiseta, teiselt poolt olemine ilma olemuseta.

Sellest tulenevalt muutuvad eksistentsialistlikus filosoofias inimeste peamisteks meeleoludeks pessimism, alaväärsus-, hirmu- ja mahajätuse tunne, mida veelgi tugevdab inimesele vaenulik välismaailm.

Kust pärineb selline mõtteviis? Kuigi Sartre ise seda ei selgita, on ju teada, et igasugune ideoloogia tekib mingil teataval pinnasel; selline pinnas pidi olema ka Sartre'i filosoofial. See filosoofia tekkis konkreetsetes ühiskondlik-poliitilistes tingimustes, mis kujunesid välja Teise maailmasõja alguseks. Sartre'i maailmavaate arenemisele oli eriti tähtis Prantsusmaa lüüasaamine sõjas, okupatsioon ja sellega kaasnenud koledused. Selles olukorras torkas silma tohutu erinevus üksiku prantslase tunnete ja meeleolude vahel ühelt poolt ja valitsevate klasside sihtide ja huvide vahel teiselt poolt. Kuna Prantsuse valitsuse ning valitsevate klasside tegevus oli allpool igasugust arvustust, aetas Sartre raskuspunkti mitte üldisele, vaid individuaalsele, huvitus mitte inimese ühiskondlikust elust, vaid tema sisemaailmast, intiimsematest elamustest ja tegi need tema olemise aluseks. Kuna inimene ei suuda kunagi realiseerida oma olemust ning võib selle poole vaid püüda, siis on ta Sartre'i arvates määratud elama illusoorset. Sellest tekkinud ebakõla inimese ja ühiskonna vahel suureneb veelgi selle tõttu, et on olemas vastuolud ka inimeses endas, tema minas. Sartre nimetas seda halvaks südametunnistuseks (mauvaise foi) ja eristab viimast tavalisest valest. Esimese ohvriks langeb inimene ise, teise ohvriks kaasinimesed.

Ta toob näitena naise, kes on tulnud kohtamisele mehega: peagi saab ta aru mehe "praktilistest" kavatsustest, kuid "mauvaise foi" ei lase tal tema kohta õigeid järeldusi teha. Ta vaatab läbi sõrmede mehe "ettevõtlikkusele" ning püüab luua temast endale petliku pildi, vale ettekujutuse. Seda nähtust võib kohata kõikjal. Ettekandja, müüja,

rätsep - kõik nad püüavad näida sellena, mis nad tegelikult ei ole. Kui oleksime tegelikult need, kelle osa me mängime, siis me ei püüaks pidevalt iseennast luua. Siit lakooniline formuleering - ma ei ole see, mis ma olen; see, mis ma olen tegelikkuses, on minu transtsendentsus.

Tegelikult paljastab see kõik vaid kodanliku maailma silmakirjalikkust ja valet. Sartre aga jätab selle silmapaari vahele ning otsib selle nähtuse allikat inimese kujunemises, eriti tema lapsepõlves. Lapsepõlv on Sartre'i arvates aeg, mil inimeses kujunevad peaaegu kõik tema hilisemad iseloomujooned, mõtteviis jne. Eriti tänuväärt selles suhtes olevat Flaubert'i elulugu: viimane olevat kujunenud kodanlaseks mitte oma eluviisi tõttu küpses eas, vaid sellepärast, et ta sündis kodanlikus perekonnas. Asjaolu, et inimene sünnib t e a t u d perekonnas, muutub Sartre'i arvates otsustavaks sellepärast, et lapsepõlves on inimene eriti vastuvõtlik mõjudele, teadvuse ebaküpsus aga ei võimalda tal nendele vastu panna. Sellepärast ongi selles eas mõjutamine kõige efektiivsem. Oma autobiograafilises teoses "Sõnad" (1964) rakendab Sartre seda seisukohta ka iseenda suhtes.

Mainitud asjaolud viivad selleni, et inimene kujuneb mingisuguseks isiksusetuks olendiks, depersonaliseerub, hakkab olelema väljaspool ennast, püüab olla mitte ta ise. Nii tekibki tal lõpuks kurikuulus vöörandumistunne.

Vöörandumine, samuti kui maailma ja inimese olemise absurdus, on üks Sartre'i filosoofia tähtsamaid momente. Termin "vöörandumine" tekkis ammu. Marx teatavasti tähistas sellega teatavat majanduslikku nähtust. Sartre ja teised eksistentsialistid hakkavad seda tarvitama laiemas tähenduses. "Vöörandumine" omandab neil filosoofilise sisu, muutudes lõpuks olemise antropoloogiliseks olemuseks.

Üks Sartre'i filosoofia keskseid mõisteid on inimese vabaduse mõiste. Sartre'i sõnade järgi on vabadus inimese eksisteerimise ainuke alus, mis sunnib inimest end "tegema", selle asemel et lihtsalt olla. Olla tähendab inimese jaoks

end pidevalt valida. Vabadus ei ole olemine üldse, vaid inimese olemine. Järelikult inimene ei saa olla kord vaba, kord ori, ta on kas alati täiesti vaba või teda pole üldse. Kuid see inimesele emane vältimatu vabadus põhjustab vaid täiendavat pessimismi, sest inimene on mitte vabatahtlikult, vaid sunnitud vaba, või nagu Sartre ütleb - inimene on nagu heidetud vabadusse. Erinevalt marksistlikust vabadusekäsitusest (vabadus kui tunnetatud paratamatus) osutub Sartre'i vabadus negatiivseks kategooriaks, mitte vabaduseks millegi jaoks, vaid millestki. Väites, et vabadus aitab inimesel säilitada oma individuaalsust, luua distant-si välise maailma ja inimese vahel ning eraldada inimese "mina" muudest maailma asjadest, tunnistab Sartre ühtlasi, et see vabadus pole totaalne ega kehti iga suguste s tingimustes. Seoses oma õpetusega nn. situatsioonidest ütleb Sartre, et vabadus on alati piiratud, määratud mingi konkreetse situatsiooniga, ilmneb igas situatsioonis omamoodi. Vaatamata sellele, et inimene valitseb asjade üle, annab nendele mõtte, on ta väiksem kui asjad, sest tal pündub asjadele omane püsivus ja ta tunneb end nende seast välja-aetuna.

Sellises vabaduse mõistmises Sartre'i ja tema mõttekaaslaste poolt peegeldub tegelikult konkreetse ajasta inimese meeleheide ja traagika, kuna inimene veendub üha rohkem ja rohkem, et küsimuse alla on pandud kõik väärtused, kogu elumõtte. Tähtsaks momendiks Sartre'i vabaduskontseptsioonis on valikuvabadus - võimalus vabalt valida oma olemust. Nii toimubki alalõpmata valimine, sest elu tähendab pidevat olemasoleva ületamist. Inimene valib vabalt oma saatuse, oma tuleviku, iga oma üksiku teo ja loob niiviisi oma isiksuse. Seega siis olla tähendab end valida.

Valikul on muidugi oma eesmärgid ja just nendest ole-nebki valik. Sartre'i arvates en inimene eesmärkide valikul absoluutselt vaba. Iga inimene määrab ise oma eetilised normid, esteetilised arusaamad. Vabad on ka inimeste tunded ja kirid. Kokkuvõttes on inimese vaba valik seega absurdne,

sest see pole millegagi põhjendatud, sellel puudub kausaalne alus. Nii jõuab Sartre ka selles küsimuses pessimistlikule seisukohale, sest vabadus paneb inimese õlgadele talumatu koorma - tohutu vastutuse, mille inimene endale võtab nii oma isikliku kui ka kogu inimkonna saatuse näol. Sest valides end, inimene loovab terve maailma.

Kuna Sartre ei tunništa mingit abstraktset moraaliprintsiipi (milleks teistel on jumal, absoluutne mõistus, üldine heaolu või midagi muud) ega ka moraalil materialistlikku põhjendamist, tekib vastuolu, sest tema valikul pole mingit kohustuslikku lähtealust. See normide puudumine moraalis ja käitumises süvendab eksistentsialistliku inimese meeleheite ja mahajäetuse tunnet. Sartre'i järgi on iga situatsioon "minu" situatsioon, "minu" vaba valiku tulemus. Sartre'i arvates ei ole elus midagi juhuslikku, ükski ühiskondlik sündmus, mis mind haarab, ei tule väljastpoolt. Käimasolev sõda on minu sõda, mina olen selle sõja süüdlane ja väärin seda sõda. Ma oleksin võinud end tappa ja seega sõjast mitte osa võtta. Kui ma seda ei teinud, valisin ma sõja. See situatsioon on nüüd minu situatsioon ja ma vastutan selle eest isiklikult. Kui ma ei deserteerinud, valisin ma sõja, sain ta kaasosaliseks.

Tegelikult on Sartre'i arutus vabadusest ja valikuvabadusest muidugi algusest lõpuni idealistlik ja voluntaristlik. Nendes küsimustes ta läheb meelega paradoksaalsuseni. Ta väidab näiteks, et inimene valib isegi oma illumise maailma või Saksa okupatsiooni. Valik võivad siin ilmnedas selles, kuidas inimene, niipea kui ta oma sündimisest ja olemisest teadlikuks saab, sellesse suhtub, kas rõõmu või kurbusega; võttes seda positiivselt või negatiivselt, "valib" ta oma sündimise. Kui inimene otsustab, et see on kahetsemisväärne juhtum, võib ta endale lõpu teha ja siis teda nagu poleks olnudki. Mis puutub Saksa okupatsiooni, siis see on sama tüüpi nähtus, üksnes teisest, poliitilisest valdkonnast. Ka okupatsioon, mis oli sõja otseseks tagajärjeks, on inimese vaba valik. See ilmneb sellest, kuidas üks või

teine inimene okupatsioonisse suhtub, kas ta võtab selle omaks või mitte.

Sartre'i filosoofia tähtsaks komponendiks on ka nn. teise prebleem. "Teise" mõiste on Sartre'i filosoofias üks subjektiivsemaid ning idealistlikumaid. "Mina" suhtlemises "teisega" ilmnevad inimese olemuse kaks poolt. Igas inimeses oleks nagu tükike teist inimest. Minu käitumine, minu teod võivad saada kahesuguse hinnangu - minu või teise hinnangu, neid võib hinnata minu teadvus või teise teadvus. Kui mind jälgib "teine", siis mina kui subjekt muutun "teise" vaatlusobjektiks, minu keha muutub kehaks "teise" jaoks. Sama toimub ka minu tunnetega. "Teine" võib omakorda muutuda minu vaatlusobjektiks ja teha läbi samasuguse metamorfoosi alates momendist, mil ma hakkan teda vaatlema.

Näitena toob Sartre inimese, kes üksinda pargis jalutades kujutab endast esialgu vaid subjekti. Siis aga ilmub samasse parki teine. Sartre väidab, et jalutaja lausa füüsiliselt tunneb seda, et temas toimub mingisugune muutus, niipea kui ta märkab, et parki on ilmunud teine ja teda märganud. Teine jalutaja nagu rõõviks osa esimese väärikusest, tema olemusest; esimene hakkab end tundma alaväärsena, sest temale vaadatakse nüüd nagu mõnele puule või kivile. Samal ajal on sellel ka teine, lohutav külg. Vaadeldav inimene tunneb sel momendil ka teatud heameelt, sest nüüd võib ta end tunda niisama püsiva ja kindla asjana nagu igasugune teine asi maailmas. Ainult sel teel ja sel hetkel saab inimene üle oma olemise illusoorseuse tundest. Kõigest hoolimata tõestavad inimese suhted välismaailmaga viimase vaenulikkust tema vastu. Sellepärast Sartre ja tema mõttekaaslased vastandavadki inimest ühiskonnale ja püüavad tõestada esimese primaarsust ja teise sekundaarsust.

Need filosoofilised seisukohad on kõige täielikumalt väljendunud Sartre'i mahukas filosoofilises traktaadis "Olemine ja eimiski" (L'Être et le Néant, 1943), mille ta kirjutas okupatsiooniajal. Pärast Teise maailmasõja lõppu

tegi Sartre oma järgmises tähtsas filosoofilises teoses "Eksistentsialism on humanism" (L'Existentialisme est un humanisme, 1946) mõningaid korrektiive - peamiselt just isiku ja ühiskonna vahekorra küsimuses - ning väljendas koguni arvamust, et individualismile on tulnud lõpp ja isiklik vastutus peab asenduma kollektiivse vastutusega. Sel-line evolutsioon seletub olukorra muutumisega. Oluline pole mitte ainult Prantsusmaa vabanemine okupatsioonist ja võit Saksamaa üle, vaid ka kolmanda maailmasõja ohu tekki-mine. Sartre ei võinud enam loota, et sellistes tingimus-tes individuaalne vastutus võiks midagi korda saata, ning püüab kanda vastutuse indiviidilt ühiskonnale.

Hiljem astub Sartre oma filosoofias veel sammu eda-si; see ilmneb traktaadis "Dialektilise mõistuse kriitika" (Critique de la raison dialectique, 1960). Siin rõhutab Sartre veel otsustavamalt, et ühiskondlike nähtuste ana-lüüsimisel on vaja silmas pidada indiviidi ja kollektiivi vahelist seost ning seostada inimest ajaloo-ga. Sartre ni-metab end koguni marksistiks, kuid astub samal ajal mark-sismi vastu välja, süüdistades ka teda inimese dehumani-seerimises. Ta nõuab, et inimesele antaks tagasi tema õi-gused, tema olemus. Sartre mõnab, et klassiühiskonna spet-siifilistes tootmistingimustes on inimestevahelised suhted osaliselt ka majanduslikult ja sotsiaalselt determineeri-tud, kuid see ei takista teda väitmast, et marksism on oma arengus seisma jäänud ja võib taas sündida ainult eksis-tentsialismi baasil.

#### Sartre'i ilukirjanduslik proosa.

Enne Teist maailmasõda ilmusid Sartre'ilt romaan "Iivel-dus" (La Nausée, 1938) ja novellikogu "Sein" (Le mur, 1939). Pärast Teist maailmasõda avaldas ta triloogia "Vabaduse teed" (Les chemins de la liberté), mis koosneb romaanidest "Küps iga" (L'âge de raison, 1945), "Pikendus (Le sursis, 1945) ja "Surm hinges" (La mort dans l'âme, 1949). Neile on viima-

eel ajal lisandunud vaid autobiograafiline jutustus "Sõnad" (Les mots, 1964).

"Iiveldus" on väga omapärane romaan, mis näitab, et eksistentsialistlik ilukirjandus on üks modernismi erisuundi. Selle eelkäijaks prantsuse kirjanduses võib pidada Prousti, Gide'i ja Malraux'd, kes esinevad 19. saj. traditsioonilise romaanivormi lõhkujatena, loobuvad tüüpiliste karakterite loomisest tüüpilistes situatsioonides, huvitades peamiselt inimese sisemaailmast. Kui nende tegelased reageerivadki välismaailma sündmustele, siis üksnes aistingute tasandil; see aga võimaldab neil luua vaid eredaid assotsiatiivseid mälestusi oma viibimisest reaalses maailmas. See suurel määral juba Prousti poolt teostatud kirjandusteose tegelase väljalülitamine teda ümbritsevast miljööst muutub eksistentsialistide loomingu nende filosoofia iseärasuste tõttu paratamatuks, kuna välismaailm osutub neil absurdseks ja inimese seos temaga seetõttu mõttetuks.

Sartre'i "Iiveldus" ei ole romaan traditsioonilises mõttes. Kui traditsioonilisel romaanil on süžee, intriig ja selle areng, kausaalsuse printsiibile või kronoloogiale allutatud tegevustik, siis eksistentsialistide loomingu tähtsamaks iseärasuseks osutub just kõigest sellest loobumine. Hilisemad nähtused, nagu "uus romaan" või "uus uus romaan", vaidlus romaani kui žanri üle, mis olevat oma aja ära elanud - kõik see on ühel või teisel määral seotud eksistentsialistliku romaaniga.

"Iivelduse" peategelane Antoine Roquentin ei tee kogu teose vältel peaaegu midagi. Ta lihtsalt eksisteerib, vegeteerib. Ta tegeleb vaid iseendaga ega leia elus midagi, mille kallal vaeva näha. Ta on palju reisinud Euroopas, Põhja-Aafrikas ja Kaug-Idas. Kui kõigel sellel oligi mingi tähtsus tema kujunemises, siis sellest minnakse mööda, nagu poleks sel mingit väärtust. Peategelase kujunemist, nagu seda tehti traditsioonilises realistlikus romaanis, pole näidatud.

Tegevuse ajal viibib Antoine Roquentin prantsuse lin-

nakeses Bouville'is, kuhu ta on tulnud kolmeks aastaks, et lõpule viia uurimust kellegi markii Rolleboni, 1789. a. revolutsiooni tegelase kohta, kes oli omal ajal osa võtnud Venemaa poliitilisest elust ning segatud Paul I tapmisloosse. Antoine kogub kohalikes raamatukogudes ja arhiivides materjali, kuid sedagi teeb ta nagu muuseas; seepärast polegi tema tööd romaanis otseselt kujutatud.

Roquentin on pansionil kohvikupidaja Françoise'i juures, kellega tal tekib mingisugune vahekord, mis aga on väga kaugel armastusest. See on midagi veelgi primitiivsemat kui loomalik "armastus", sest selles pole isegi instinkti, mis ajendab ja "õigustab" loomi, see on niisama "mõttetu" kui markii de Rolleboni tegevuse "uurimine".

Midagi teistsugust oli Antoine'il kunagi Annyga. Mõnikord ta koguni meenutab noid aegu, ja see erutab teda, kuigi armastus on talle võõras. Ühel päeval saab ta Annylt küllakutse. Kuna Antoine'il on ükskõik, mida teha, siis ta sõidab. Selgub, et seegi on mõttetu. Endiste armastajate kohtamisest ei tule midagi välja, sest juba ammugi ei ole nad teineteise vastu mingit õrnust tundnud, eriti Anny. Ka Antoine'il pole enam tõelist armastust Anny vastu. Kui ta olekski temaga taas elama hakanud, siis vaid ükskõiksusest ja veendumusest, et see pole absurdsem kui kõik muu. Kuid Anny käitumine teeb ka selle võimatuks. Tal on teine armuke, ja Antoine peab Bouville'i tagasi pöörduma.

Absurdne on ka kõikide teiste romaanitegelaste elu. Erilist tähelepanu väärrib tegelane, keda autor nimetab Autodidaktiks. See on romaani tähelepanuväärsemaid kujusid. Roquentin on tema elust ja tegevusest huvitatud. Autodidakt käib päevast päeva kohalikus raamatukogus ja loeb vahet pidamata raugematu andumusega. Kuid millisest printsibiibist ta lähtub? Kui ta lugemist alustas, pidid raamatukoguhoidjad peaaegu minestusse langema, sest ta nõudis teoseid autorite nimede tähestikulises järjekorras. Nüüd, kus temast huvitub Roquentin, on tal tähestik peaaegu läbi võetud. Ta peas leidub, tõsi küll, üksikuid segaseid mõtteid ja ta

kavandab isegi sotsiaalseid ümberkorraldusi. Ta on näiteks nõrдинud klassivahede olemasolust. Eriti kurvastab teda töötajate olukord, ta soovib seda parandada, sellele kuidagi kaasa aidata. Tegemist on ilmse satiiiriga, sest kõik need head soovid ja mõtted on omistatud nimetule tegelasele. See näitab, kui skeptiliselt Sartre sellistesse unistustesse suhtub. Tema suhtumine on irooniline, ja et see enam ilmsiks saaks, toob ta Autodidakti ellu sündmuse, mis tõmbab kriipsu peale nii tema tegevusele kui ka unistustele. Autodidakt on üksik, oma kirele täiesti andunud poissmees. Kord püüab ta saamatult luua "vahekorda" ühe raamatukogu küllastava noormehega. Kui see juhtum teatavaks saab, tekib tohutu skandaal - mitte ainult raamatukogus, vaid terves linnas. Autodidakt on sunnitud Bouville'ist lahkuma. Seega kaob Antoine'i elust viimane inimene, kes teda mingil määral huvitas, tema uinuvat intellekti ergutas.

Kokkuvõtte tegemiseks romaanist ja peategelase kogemustest sobivad kõige paremini tema enda sõnad: "Mind hämmastas elu, mis oli antud mulle ei millekski." Sõnad "ei millekski" on siin eriti olulised. Väikeste muudatustega kordab Sartre neid oma loomingus sageli. Kui neid siin rakendatakse e l u alavääristamiseks, siis hiljem kasutatakse neid ka paljude teiste nähtuste puhul. Elu on liiga absurdne, et otsida selle mõtet.

Novellikogus "Sein" läheb Sartre elu absurduse tõestamises veelgi kaugemale. Kogus on viis novelli: "Sein" (Le mur), "Tuba" (La chambre), "Herostratos" (Erostrate), "Intiimsus" (Intimité) ja "Juhi lapseõlv" (L'enfance d'un chef). Kõige inimlikum neist viiest on esimene. Edaspidi püüab Sartre leida elus midagi sellist, mis tõestaks inimese tühisust, sisendaks jälkust tema vastu, näitaks, kui armetu, inetu ja mõttetu on inimese elu.

Ent ka novellis "Sein", mis mõneti erineb järgnevatest, on lõpuks siiski tegemist samade ideede esiletoomisega, ehki teistsugusel materjalil. Selle tegevus toimub Hispaanias. Kolm vabariiklast, Pablo Ibbieta, Tom Steinbock ja Juan Mirbal on sattunud vangis ja mõistetud surma. Kohtuotsus viiak-

se täide koidikul. Neil on jäänud elada vaid üks öö. Novell on pühendatud mitte ainult surmamõistetute hingeliste elamuste, vaid ka nende füsioloogilise seisundi analüüsile.

Igähel kolmest on erinev iseloom. Kõige kindlameelsem on Pablo Ibbieta, temale järgneb iirlane Tom Steinbock ja hoopis nõrk ning raskeks katsumuseks täiesti ettevalmistamata on Juan Mirbal, kes pole veel täisealinegi. Olukorra iseärasus seisneb selles, et kolmel surmamõistetul on vaid üks võimalus jälgida seda, mis neis toimub: vaadeldes kaht ülejäänut, sest iseennast ju keegi ei näe: peeglit ruumis ei ole. Kõigepealt märgatakse teiste juures puhtfüsioloogilisi muudatusi. Need peegelduvad juba nägudes, mille jume muutub halliks. Iseenda juures vaatleja seda ei taju ja arvab, et ainult kahe ülejäänuga toimuvad sellised muudatused, et tema ise on sellest kõrgemal. Igauks neist, eriti aga kaka esimest, püüavad kuni viimse hetkeni endale sisendada, et nad on julged inimesed, kes põlgavad surma. Kuid Sartre'i filosoofia järgi pole inimene see, kes ta on. Inimesel on vastupandamatu soov ennast teha, kujutada end kellegi teisena. Isegi kõige paremal juhul (nagu näiteks Pablo Ibbieta) on inimene ikkagi haletsemisväärne olend.

Lisaks kolmele surmamõistetule tuleb ruumi veel belglastest arst, kes peab neile vajaduse korral arstiabi andma. Algul näevad surmamõistetud uustulnukas vaid falangistide käsilast ja provokaatorit. Arsti viibimine ruumis on ilmselt vajalik ka autorile, kellele avaneb suurepärase võimalus jälgida surmamõistetute seisundit asjatundja pilguga, keda surm ei ähvarda - erinevalt neist kolmest, kes on juba harjunud mõttega, et nad surevad, ja kes tunnevad end juba peasegu surnutena. Ka füsioloogias oleneb väga palju sellest, kas on tegemist surmamõistetuga või mitte surmamõistetuga. Arstile tundub, et ruum on külm ja niiske, surmamõistetule aga tundub see äärmiselt palavana - nende kehad ja isegi riided on higist märjad. Higistama paneb neid surmahirm, kuigi nad püüavad sisendada endale, et ei karda surma.

Enese julgustamiseks püüavad nad kujutleda, kuidas nende suremine tegelikult toimub. Detailselt räägivad nad sellest, kuidas inimesed seatakse seina äärde (siit ka novelli pealkiri), kuidas nende vastu asuvad viis või kaheksa vintpüssiga meest, kes sihivad ja siis tulistavad. See huvitab eelkõige Juan Mirbali kui nõrgimat. Ta on kuulnud, et pärast esimest kogupauku ei saabu alati surm, et esimesed kuulid võivad mitte tabada. Teda huvitab, kui palju möödub aega, enne kui teine padrun rauda pannakse ja uuesti lastakse, kui kaua mahalastavad peavad kannstama ning kuhu mahalaskjad üldse sihivad. Ta on kuulnud, et sihitakse suhu või silma. Kõik see tekitab väga raskeid elamusi, sest need inimesed püüavad elavatenä ette kujutada, millised nad surnutenä välja näevad. Nad kujutlevad, kuidas nad otaekui hakkaksid seina kivi sisse kasvama. See on võimatu, kuid selles väljendub instinktiivne tung kas või millimeetri võrra eemalduda vastasseisvatest timukatest.

Pikapeale hskkavad surmamõistetute juures ilmne ka teised ebameeldivad, neile ootamatud nähtused. Nii näiteks märkab Pablo äkki jälkusega, et sinna, kus seisab Tom, on põrandale tekkinud loik. Kui Pablo toorelt Tomi tähelepanu sellele juhib, tundub see viimasele võimatuna. Tom on füsioloogiliselt reageerinud eelseisvale sündmusele ja urineerima hakanud. Algul suhtub Pablo sellisesse nõrkuase üleolevalt ja põlastavalt. Ta on veendunud, et temaga midagi niisugust ei juhtu, kuid mõne aja pärast tunneb ta, et ka tema püksid oleksid nagu niisked. Ta lohutab end sellega, et võib-olla see tuleb suurest higistamisest. Et seda illusiooni säilitada, ja et hiljem poleks võimalik kindlaks teha, kas see ka temal kogemata ei juhtunud, urineerib ta tahtlikult. Kõige hullem on aeg, et arst, kes pidi kergendama surmamõistetute viimset ööd, ei suuda nende heaks midagi teha. Ta pakub neile sigarette, kuid nad keelduvad põlgusega. Kui arat püüab Juani pulssi katsuda, aia pole see mitte humaansuse avaldus, vaid solvamine, milles surmamõistetud lõplikult veenduvad, märgates, et arst kirjutab

midagi märkmikku. Järelikult kasutab ta lihtsalt juhust, et hankida haruldast materjali inimese reaktsioonide kohta erakordsetes tingimustes.

Lõpuks hakkab domineerima koidiku ootamine, mil vangid pidid surema. Nad ei saa pilku kõrvale pöörata keldriaknast. Vaevalt on valgenenud, kui kindlate vaheaegade järel hakkab kostma kogupauke. Mahalaskmised on alanud. Glukord muutub üha piinavamaks, sest neid ootab sama saatus. Varsti tullakse neile järele. Esiialgu nõutakse vaid Tomi ja Juani. Tom suudab küll väljuda ruumist omal jalal, Juan aga variseb kokku ning teda tuleb k a n d a ruumist välja. See, et selt-simehed viidi ära enne teda, tekitab Pablolle uusi piinu. Kui senised kogupaugud võtsid elu tundmatuult, siis nüüd pidi ta kuulama o m a k a a s l a s t e mahalaskmist. Ja siis toimub kõige ootamatum ja absurdsem, nagu oleks vähe olnud sellest, mis novellis inimese nõrkusest juba öeldud. Novelli lõpus jõuab Sartre oma filosoofia põhiteesini: elu, inimese teod on paratamatult absurdsed, ükskõik kuidas ta ka ei püüaks neid õilistada. Pablolle pakutakse elu. Vastutasuks nõutakse tähtsa vabariiklase Ramón Grisi väljaandmist. Falangistid tunnevad Pablolt halvasti. Seepärast ei pea nad oma ettepanekut absurdseks. Suurt lootust Pablolt andmeid saada siiski pole - hoolimata sellest, et Pablo suhted Ramón Grisiga on halvenenud ja endine sõprus peaaegu vaenuks muutunud. Pablo imestabki, miks ta Ramóni välja ei anna, kuigi ta saaks selle hinnaga oma elu päästa. Kuid tal on üks tõsine argument: ta ei näe mingit põhimõttelist erinevust, kas elada veel mõned hetked või (juhul kui ta Ramóni reedab) mõned aastad, sest tähtis pole see, millal sa sured, vaid see, et sa oled määratud surmale. Tähtsam kui sõprus või vaen, ustavus või reetlikkus on surma vältimatus. Pablolle antakse viisteist minutit järelemõtlemiseks. Kui vastuse järele tullakse, otsustab ta enne surma fašiste veidi narrida ning ütleb, et on otsustanud Ramóni välja anda. Ta nimetab hauakaevajate kuuri surnuaiast, olles veendunud, et seal Ramóni juba igal juhul pole. Umbes tunni aja

pärast tulevad fassistid tagasi, käituvad Pabloga viisakalt ja lükkavad tema saatuse otsustamise edasi. Alles novelli viimastes ridades saab Pablo teada, et Ramón Gris tabati just hauakaevajate kuuris. Seega tegu, mis pidi andma mõtte Pablo surmale, osutus absurdsemaks kui kõik, mis juhtus novellis seni. Sartre püüab lugejat veenda, et inimesel põhimõtteliselt pole võimalik korda saata midagi, mis poleks absurdne. Nii see tundus ka Pablolle, kes Ramóni tabamisest kuuldes meeletult naerma pahnatab.

Ülejäänud neljas novellis on tegemist veelgi absurdsemate ning inetumate asjade ja tegudega.

Novellis "Tuba" keegi Pierre, kes mõne aasta eest on abiellunud Eve Darbédat'ga, haigestub skisofreeniasse. See tekitab raskeid elamusi Eve'ile, eriti aga tema tõrvetele, kuid vaimuhaesetele vanematele, kellele väimehe jutt käib ilmselt üle jõu. Viimased teevad korduvalt juttu Pierre'i paigutamisest vaimuhaiglasse, kuid tütar ei taha sellest kuuldagi. Kui vanemad mõnda aega lepivadki tütre kapriisiga, siis vaid lootuses, et viimase abielu on ammu muutunud fiktiivseks. Kuid ühel ilusal päeval teatab proua Darbédat suures ärevuses ning meeleheitel mehele, et Eve ikka veel elab Pierre'iga ning armastab teda. Vanemate järgnev energilisem katse hospitaliseerida Pierre'i ei anna tulemusi, sest peale kõige muu on Eve'il puhtinimlikult Pierre'ist kahju. Ta vaatab tema hospitaliseerimisele kui reetmisele. Psühhiaatril on ta teada saanud, et veel enne kolme aasta möödumist kaotab Pierre täielikult aru. Seepärast otsustas ta jääda Pierre'iga - kas või selleks, et sellisel juhul temalt elu võtta, sest ta ei suutnud kujutleda Pierre'i mõistuse kaotanuna ning - elavana. Juba nüüdki esineb Pierre'i käitumises märkimisväärsed anomaaliaid: pidevalt nimetab ta oma naist mitte Eve'iks, vaid Agatheks ning Eve'il ei õnnestu kuigi kaua võtta seda lihtsa kapriisina.

Järgnevate novellide ainestik on veelgi naturalistlikum, veelgi "inetum".

Novellis "Herostratos" on tegemist kellegi Paul Hil-

bert'iga - psühhoopaadist väikeametnikuga, kes tahab iga hinna eest kuulsaks saada. Vahendi näitab talle kätte kurikuu- lus Herostratos - ühe antiikaja ime - Ephesose templi hävi- taja. Sellise eeskuju valiku määrab asjaolu, et templi ehi- taja nimi pole säilinud, selle hävitaja nimi aga on läinud ajalukku, muutunud surematuks. Seepärast otsustabki Hilbert saada teiseks Herostratoseks.

Sartre kujutab Paul Hilbert'i kui teatud anomaaliat. Ühtlasi aga on ta üks paljudest maailma absurdsuse väljen- dustest, üks inimese räpasuse tõestustest.

Paul Hilbert'il, kes on vallaline, tekivad vahekorrad tänavatüdrukutega. Kuid tähtis pole mitte see fakt ise (see on kodanlikus ühiskonnas täiesti "normaalne"), vaid nende vahekordade iseloom. Sartre kirjeldab detailselt, kuidas Paul viib tänavatüdruku 50 frangi eest enda juurde ning laseb tal kombe kohaselt alasti võtta. Silmitsedes alasti naist, sundides teda mööda tuba edasi-tagasi käima, leiab ta füsioloogilise rahulduse.

Paul Hilbert'il on püstol kuue padrungi. Selleks et kuulsaks saada, otsustab ta tappa nii palju inimesi, kui palju on padruneid tema püstolis. Tõsi küll, viimase, kuuenda padrungi reserveerib ta enda jaoks. Ta loodab, et ajalehed paigutavad siis tema nime oma veergudele ja teevad ta kuul- saks. Ta kirjutab kirja, milles selgitab oma teo põhjusi, ja paljundab selle 102 eksemplaris, et saata 102-le tuntu- male prantsuse kirjanikule - lootuses, et nad jäädvustavad mälestuse Paul Hilbert'ist.

Kirjad on ammu valmis, kuid ikka veel laiali saatmata. Sest kui lasta nad postkasti, siis on vaja ka üritus kii- resti läbi viia - et adressaatidel oleks, millest kirjuta- da. Kuid Paul on suur argpüks. Hirmust ettekavatsetud mõr- va ees kaotab ta söögisu, istub kolm ööd-päeva söömata toas. Kõige selle tagajärjel hakkavad ka tema psüühikas toimuma muutused, kuigi ta juba algusest peale on ebanor- maalne. Kui ta sellises hallutsinatsiooniseisundis toast väljub ja oma 102 kirja postkasti laseb, saab ta aru, et

venitada enam ei saa. Ta läheb kõige elavama liiklusega tänavanurgale, et tulistada. Kuid isegi seal ei kerki tema silmade ette korraga viit inimest. Ta hakkab meeleheites mööda tänavat liikuma. Kui ta lõpuks tulistab, siis toimub see vaid seepärast, et juhuslikult sattus tema ette kehakas mees, kes halba aimates instinktiivselt tema poole pöördus. Paulil ei jää muud üle kui omakorda justkui teed küsides mehe poole pöörduda. Mehe esialgne instinktiivne hirm muutub veendumuseks, et nüüd midagi juhtub, sest ta näeb Pauli nägu, tema taskusse pistetud kätt. Nüüd teebki Paul viimase pingutuse - tulistab mehele kolm lasku kõhtu ja põgeneb kabuhirmus. Järgnevad kaks sihtimata lasku jälitajate suunas. Lõpuks sulgub ta ettesattunud tualettruumi. Nüüd oleks Paul võinud end mingil määral "rehabiliteerida". Kuid veel vähem kui teistelt, on ta suuteline endalt elu võtma. Ta paneb küll püstolitoru suhu, kuid ei julge seejuures isegi sõrme päästikule asetada. Lõpuks avab ta tualettruumi ukse, viskab püstoli põrandale ning annab end jälitajate kätte.

Novell "Intiimsus" on veel üks etüüd patoloogilisest tüübist. Selle peategelased Henri ja Lulu on veidras abielus. Lulu sõbratar Rinette agiteerib juba pikemat aega Lulu, et ta mehe juurest ära läheks, kuna viimane on impotentne. Lulu üritabki seda teha. Ta lahkub salaja, kui Henri veel magab, ja elab mõnda aega mujal. Kuid siis kohtub Henri teda juhuslikult tänaval ja toob ta enda juurde tagasi. Lulu vaatab sellele tagasipöördumisele kui ajutisele nähtusele, sest ta on otsustanud siiski Henrist lahkuda - ja mitte vargsi, vaid avalikult, pärast põhjalikku kõnelust temaga. Ta kavatses sõita oma armukese Pierre'iga Nizzasse, isegi piletid on juba ostetud. Lulu unistab väga sellest oma elu esimesest pikemast reisist ja teda ootavast õnnest Pierre'iga. Kuid viimasel hetkel teatab Lulu Pierre'ile, et ta ei suuda siiski Henrid maha jätta. Ning ta jääb Henri juurde, olles taganud endale loa kohtuda aeg-ajalt Pierre'iga. Täiesti avalikult, nii-öelda "teoreetilistel" alustel luuakse armastuskolmnurk...

Kuid Lulu otsuses jääda Henri juurde peitub rohkem kui ainult kaastunne viimase vastu. Lulu suguelu psühholoogias oli teatud anomaalia: kuigi teda tõmbas jõuliselt Pierre'i poole, imponeeris talle ka Henri oma rahuliku magamise ja puhta, "steriilse" abieluvoodiga. Ööd Henriga tundusid tõelise vaheldusena pärast tormilisi kohtumisi Pierre'iga...

Kogumiku viimases, kõige ulatuslikumas novellis "Juhi lapsepõlv", mis moodustab ühe kolmandiku raamatu mahust, leiame veel ühe suguelu anomaalia - pederastia. Novelli peategelane Lucien Fleurier on jõukast perekonnast pärinev nooruk, kellele isa vaatab kui oma järglasele provintsis asuva tehase juhtimisel. Koolis ei torka tema juures algul midagi erilist silma - vähemalt seni, kui samasse klassi ilmub keegi Berliaci-nimeline poiss, keda võib pidada üheks varasemaks lõngusetüübiks kirjanduses - mitte ainult riie-tuse, vaid ka mõtlemise ja huvide poolest. Kohtumine ja sõprus Berliaciga annavad Lucieni edasisele elule kindla suuna. Berliac oskab iseseisvalt käituda, kõikide asjade kohta on tal oma, sageli originaalitsev arvamus, ta on tuttav moodsaimate teooriatega. Kõik see sunnib Lucieni vaatama Berliacile alt üles ja teda koguni kadestama. Selgub, et Berliac on teataval määral tuttav koguni psühhoanalüüsiga. Võib-olla ainult seepärast, et ta luges vastavaid raamatuid, oligi tal alust Lucienile pihtida, et kuni 15. eluaastani ihaldas ta vaid oma ema. Taolised tutvused ja vestlused määravadki Lucieni edasise käekäigu.

Berliaci kaudu saab Lucien tuttavaks neist kaks korda vanema Bergère'iga - peene, intelligentse, blaseerunud kultuuritegelase ja kirjanikuga. Berliac tutvustas väga vastumeelselt Lucieni Bergère'iga ja jälgis hiljem veelgi vastumeelselt nende vaheliste suhete arenemist ja nende sõpruse tugevnemist.

Algul Lucien ei mõistnud, miks Berliacis selline kadedus tekkis. Kuid pärast seda, kui Bergère tegi talle ettepaneku teha väike reis naaberlinnakesse, eriti aga siis, kui ta üüris seal kahe peale ühe toa, kus oli vaid üks voo-

di, sai ta kõigest aru. Tõtt öelda aimas Lucien ennegi, kes on Bergère. Heites temaga nüüd ühte voodisse, teadis ta, mis peab juhtuma. Ei saa öelda, et selline perspektiiv oleks teda eriti ahvatlenud, kuid tema vastupanutahe oli paralüseeritud, teda valdas mingi ebatavaline ükskõiksus: juhtugu mis juhtub, parem kui kõik oleks juba möödas.

Hiljem muidugi algavad hingepeinad, ja mitte niivõrd sellepärast, et on inetu teoga hakkama saadud, vaid seepärast, et kardetakse tõe avalikukstulekut. Tulevane juht, peremees, ja äkki - pederast. Milline skandaal klassis ja koolis, kui juhtum teatavaks saab. Ainult selletaolised kartused mürgitavadki Lucieni elu - seda enam, et niisugused juhtumid ei kordu ja tal polegi selleks mingit kalduvust.

Selline iseloomutus põhjustas Lucieni elus teisigi inetuid tegusid. Võib-olla just sellepärast, et ta lähedases minivikus oli selline plekk, ja et end iseenda silmis "rehabiliteerida", otsis ta enda maksmapanemise võimalust ja kiitust - sest see võis ära kuluda juhul, kui see plekk siiski teatavaks saab. Nii vististi seletubki see, et Lucien muutub väga tundlikuks ka poliitiliste puhangute suhtes ja võitluses progressivse ning reaktsioonilise leeri vahel toetab aktiivselt viimast. Vastuseks Kõrgema Normaalkooli üliõpilaste ja õppejõudude üleskutsetele keelduda kohustuslikust sõjaväeteenistusest nõuab Lucien Berliaci soovitusel üleskutse hukkamõistmist ning toetab valitsuse militaristlikku poliitikat. Veelgi inetumalt ilmneb see Lucieni üha kasvav reaktsiooniline poliitiline aktiivsus intsidendis, kus ta koos oma kambaga - natsionalistlikult meelestatud noorukitega - astub konflikti ühe inimesega, kes juhuslikult luges "Humanité'd". Nõutakse, et ta ajalehe maha viskaks, ja kui ta seda esimesel nõudmisel ei tee, astub jõuk selle inimesega julgelt võitlusesse ning saavutab võidu, kusjuures just Lucien oma sõprade imestuseks tundmatule viimase, raskeima hoobi annab. Lucieni "kangelastegu" tundub tema sõpradele endilegi mitte päris tavalisena, ja et end kuidagi õigustada, tembeldavad nad kannatanu "juudiks", prantsuse rahva reetjaks. Sõnadega: "Mingi juut! Kes muu siis

hakkaks lugema "Humanité'd"! püüab Lucien luua arvamust, et temas peitub mitte ainult tulevane suur poliitikategelane (nagu tema sõbrad juba usuvadki), vaid ka antisemiit, inimene, kes vaatab asjadele "sügavamalt".

Kui Lucienile koosviibimisel tutvustatakse üht juuti, peidab ta demonstratiivselt käed selja taha. Seega on ta enast juba "tegemea hakanud". Tegelikult on ta vaid endast liiga palju arvav poisinolk, kellest hiljem võib küll saada midagi hoopis hullemat. Lucienil endalgi hakkab häbi oma käitumise pärast, ning ta on sunnitud majarahva ees vabandust paluma, sest vahejuhtum heitis ju ka neile varju.

Sartre'i triloogia "Vabaduse teed" esimene osa - romaan "Küps iga" - ilmus 7 aastat pärast "Iiveldust" ja 6 aastat pärast käsitletud jutustuste kogumikku, pärast kirjaniku osavõttu Teisest maailmasõjast, vangipõlve Saksamaal, tagasipöördumist kodumaale ja osavõttu prantsuse vastupanuliikumisest, aga oma ideestiku poolest see peaaegu ei erine sõjaelsetest teostest; sageli on siin tegemist endiste ideede kordamisega. Romaanis torkab silma asjaolu, millega kohtusime juba "Iivelduses" - ka siin puudub kandev süžee.

Romaani keskmateks kujudeks on kaks paari: Pariisis asuva Buffoni lütseumi filosoofiaõppejõud Mathieu Delarue ja ta armuke Marcelle Duffet ning Delarue õpilane Boris Serguine ja selle armuke, vananev lauljatar Lola Montero. Ülejäänud tegelastest on tähtsamad Borisi õde üliõpilane Ivich, Mathieu vend Jacques ning tema sõbrad Daniel Sereno ja Brunet.

Kui otsida romaanis mingit kas või algelist süžeed, siis võiks selleks pidada Mathieu meeleheitlikke pingutusi kahe tegevuspäeva kestel, et leida Marcelle'ile raha abordi tegemiseks. Kui Mathieu raha ei leia, on ta sunnitud Marcelle'iga abielluma, kuid seda ta teha ei taha, sest ta ei armasta teda ega tea, kas ongi kunagi armastanud. Mida ta aga kindlasti teab, on see, et nüüd ta armastab Ivichi.

Loomulikult ei moodusta see labane motiiv (abordiga seotud mured) kogu romaani sisu. Tegevuse käigus leiab autor võimaluse rääkida ka tõsisematest asjadest. Paljud romaani

stseenid toimuvad restoranides või magamistubades. See on arusaadav, sest tegemist on kahe armastajapaariga ja nende suhteid võib kõige ammendavamalt iseloomustada just kõige intiimsemates situatsioonides. Kuid isegi siis, kui Sartre'i armastajad jäävad kahekesi ja võiksid nagu leida üksteist täielikult, ei juhtu midagi sellistaolist; mitte ainult see-pärast, et tõelist armastust pole kummalgi paaril (Mathieu ei armasta enam Marcelle'i ja Borisile tundub, et Lola on tema jaoks liiga vana ning ajab nurja tema elu), vaid ka see-pärast, et lähtudes oma filosoofiast, püüab Sartre oma romaaniga tõestada, et inimesele pole üldse antud võimalust leida teed teise inimese, tema sisemaailma juurde, ja seda isegi siis mitte, kui on tegemist armastajatega.

Kooskõlas oma filosoofiaga kujutab Sartre partnereid kui "teisi" teineteise suhtes. Isegi voodis ei muutu olukord, isegi kõige kirglikumate embuste ajal jääb kumbki partnereist omaette, "teisele" kättesaamatuks maailmaks. Isegi sellistel momentidel tuleb neil pähe mõtteid, millel pole toimuvaga mingit seost ja mis näitavad, kui kaugel on inimesed teineteisest. Mathieu näiteks ei saa hetkekski lahti mõttest, et ta peab nimetatud otstarbeks raha leidma. Olles Marcelle'iga, ihaldab ta Ivichi. Kuid ka selle noore tüdruku ihaldamine toimub ebataavaliselt, absurdsest, inetult. Näiteks naudib Mathieu okselõhna, mis tuleb jooanud Ivichi suust.

Nagu näeme, püüab Sartre oma romaanis depoetiseerida isegi kõige ülevamaid ja õilsamad tundeid, et veenda lugejat inimese igaveses ning paratamatus üksinduses. See võimaldab Sartre'il vastandada inimest ühiskonnale, indiviidi kollektiivile, inimese sisemist maailma välismaailmale. Ja kuna romaanis on väga laialdaselt kasutatud nn. "teadvuse voolu" tehnikat, tekibki niisugune mulje, et kõik, mis toimub väljaspool inimese sisemaailma, on tähtsusetu.

Selleks et see mulje veelgi ilmekam oleks, valib ta välismaailma kirjeldamisel selliseid momente ja detaile, mis ilmselt peavad tõestama, et sellel maailmal, tema sündmus-

tel, tema nähtustel pole mingit mõtet, et nad on absurdsed. Kui maailmas on olemas mingid väärtused, siis need võivad peituda vaid inimese sisemuses. Seepärast antaksegi kõik romaani tähtsamad ideelised momendid edasi peategelase Mathieu Delarue "teadvuse voolu" või sisemise monoloogi kaudu. See romaani tegelane paistab silma selle poolest, et võrreldes teistega on ta komplitseeritum, intelligentsem, siiram. Seetõttu väljendabki Sarte just tema kaudu kõige sagedamini omaenda seisukohti.

Mathieu on vastuolus eluga, inimestega, iseendaga. Isegi siis, kui ta on seotud kõige kergemeelsemate või frivoolsemate üritustega, toimub temas pingeline mõttetöö. Kuid ta ei mõtle mitte niivõrd ümbritsevale elule kui võrd sellele, miks tema enda elu osutus viljatuks, miks tema, vaatamata oma 34 aastale, pole isegi inglise keelt ära õppinud, kuigi on endale korduvalt vastava töötuse andnud; miks ta ei sõitnud Hispaaniasse osa võtma kodusõjast, kuigi soovis väga seda teha; miks ta pole astunud kommunistliku partei liikmeks, kuigi on korduvalt sellele mõelnud.

Kuid Mathieu'd kritiseeritakse romaanis mitte ainult tema enda mõtiskluste, vaid ka teiste tegelaste, eeskätt aga Jacques'i ja Brunet' kaudu.

Tähtsaks episoodiks on Mathieu jutuajamine Jacques'iga, kellelt ta püüab Marvelle'i abordi tarvis raha laenata. Jacques on tüüpiline kodanlik advokaat, kes on omaks võtnud kodanliku korra ja kõik sellest tulenevad tagajärjed. Siiski saab ta väga hästi aru, et ka Mathieu pole temast palju kaugemale läinud. Ehkki Mathieu kodanliku korraga rahul ei ole, ehkki ta seda korda põlgab, ei ole ta tegelikult midagi teinud, et seda korda muuta, rääkimata selle kukutamisest. Jacques ütleb vennale otse näkku, et ta on mitte ainult kodanlane, kodanlase poeg ja vend, vaid ka kodanliku ühiskonna tegelane, kes sõnades sümpatiseerib kommunistidele, nende ridadesse astumisest aga hoidub.

Teiseks Mathieu kriitikuks on tema endine sõber, kommunist Brunet, kes juba ammu tunneb Mathieu'd ning täiesti

õigustatult süüdistab teda poliitilises passiivsuses. Põhjus, miks Mathieu, kellel sisemiselt pole tavalise kodanlasega midagi ühist, ei liitu kommunistidega, peitub tema idealismis.

Mathieu kui eksistentsialistlik kangeline hindab väga kõrgelt vabadust. Eksistentsialistlik vabadus aga on oma laadilt individualistlik, tal pole mingit ühiskondlikku sisu ega tähendust. See on vabadus ainult iseendale, vabadus mitte millegi jaoks, vaid millestki. Mathieu on lõpuks sunnitud endale siiralt tunnistama, et kodanlik kord on talle koguni vajalik - kas või selleks, et tal oleks, millega mitte rahul olla, mida kritiseerida, millele lõpmatuseni "ei" öelda. Ta kardab, et selle korra asemel võidakse luua mingi vastuvõtlikum kord, ja siis tuleks tal ütelda "jah" ning tegutseda koos teistega.

Hoopis tagasihoidlikumalt on kujutatud romaanis Borisi ja Ivichi. Juba oma nooruse tõttu ei ole nad jõudnud Mathieu mõtteküpsuseni. Mathieu vastuoluline mõtlemine on nende kahe noore tegelase juures muutunud sirgjooneliseks, primitiivseks - eriti siis, kui nad püüavad realiseerida mõningaid eksistentsialistliku filosoofia põhimõtteid. Sartre näitab, kui võrd naeruväärne võib olla mingi filosoofilise õpetuse praktiline rakendamine, kui see õpetus on halvasti omandatud.

Lähtudes eksistentsialistliku vabaduse mõistest, mille kohaselt inimene on oma käitumises ja tegudes absoluutselt vaba, varastab Boris bukinistilt raamatu. See on muidugi puhtkoomiline episood, kuid paljudel teistel juhtumitel on Borisi või isegi Mathieu tegevusel, mis tugineb samale filosoofiale, tõsisem iseloom: Mathieu omastab Marcelle'i abordikulude katteks Lolalt mõneks ajaks 500 franki; Boris aga, lähtudes eksistentsialistlikust vabadusest, mõtleb vaid sellele, kuidas Lolast lahti saada. Tegelikult kasutab ta ära Lola sügava ja siira armastuse, laseb Lolal end ülal pidada ja teeb talle isegi stseene, kui Lola tema kapriise ei rahulda.

Ivich on veelgi karikatuurse, veelgi tühisem kui Bo-

ris. Ta elab pidevas hirmus, et kukub eksamil läbi. See hirm jälitab teda kõikjal ja alati. Lõpuks see juhtubki. Kuid see eksamihirm ei ole vaid psühholoogiline nähtus, mis on tuntud igale eksaminandile: läbikukkumine tähendab Iviohile lõbusast Pariisist lahkumist ning tagasipöördumist kodukolkasse Laoni. Tema aga vihkab siiralt ja piiritult oma kodu, oma venemaid.

Tähtsaks kujuks romaanis on samuti Daniel Sereno, Mathieu parim sõber, esimene, kelle poole Mathieu rahasaamise lootuses pöördub. See kuju on äärmiselt vastuoluline. Autor on koondanud temasse nii pahed kui voorused. See on salapede-rast, Marcelle aga (samuti kui tema ema) nimetab teda pea-ingliks - ja see osutub prohvetlikuks. Daniel oleks võinud Mathieu'd aidata, kuna tal oli raha. Kuid ta ei tee seda. Ta ei tee seda mitte ihnsusest või selleks, et Mathieu'd hätta jätta, vaid seepärast, et ta on sõbrast tähelepanelikum, humansem (isegi oma kasse ei suuda ta uputada!). Saanud Marcelle'ilt teada, et ta tegelikult eelistaks abordile sünnitust, püüab Daniel suunata oma sõbra mõtted abielule, ja kui Mathieu seda siiski teha ei söanda, otsustab Daniel ise Marcelle'iga abielluda - muidugi mitte armastusest või soovist Mathieu'le häbi teha, vaid lihtsalt selleks, et päästa Marcelle'i ja tema last. Et Mathieu alaväärsustunnet leevendada, pihib Daniel talle just nüüd oma seksuaalanomaaliast. Filosofoeriv Mathieu aga teeb kõigest puhteksistent-sialistliku järelduse: see olevat täiesti loomulik, täiesti normaalne: tema, Mathieu on lurjus, Daniel on pederast - see en asjade loomuses. Olles vabanenud Marcelle'ist, Mathieu ei tunne end põrmugi vabamana. "Palju kära ei millestki". Keegi ei seganud tema vabadust, selle neelas tema elu, mis oli talle antud (samuti kui Antoine Roquentin'ilegi "Iiveldusest") "ei millekski".

Triloogia teise osa - "Pikenduse" - tegevus algab umbes kolm kuud pärast eelnevas osas kirjeldatud sündmusi ning kestab 23. kuni 30. septembrini 1938. See on Müncheni kokkuleppe eelõhtu, aeg, mil juba võis aimata Teise maailmasõja

peatset puhkemist. Selles romaanis oli Sartre sunnitud oma tegelasi suuremal määral välismaailma sukeldama kui eelnevas romaanis, kus ta piirdus peamiselt nende sisemaailma kujutamise (et paremini esile tõsta välismaailma tühisust). Nüüd tungib väline maailm jõuliselt romaani sisse. Kuid siingi ei kujuta Sarte seda mitte objektiivselt, väljastpoolt vaadatuna, vaid oma endiste ja uute tegelaste mõtlemise, "teadvuse voolu" kaudu. Seega jääb Sartre'i meetod põhiliselt endiseks. Teoses on veelgi vähem süžeeid kuid "Küpses eas". Tegevus on äärmiselt tükeldatud, mingeid üleminekuid ühelt episoodilt teisele pole; kõik see raskendab teose sündmustiku jälgimist.

Triloogia peategelane Mathieu saab mobilisatsioonikutse. Seoses selle sündmusega Mathieu ja teiste romaani tegelaste elus avaneb võimalus näidata, kas nad on vabad või mitte, sest Sartre'i filosoofia kohaselt on iga inimene absoluutselt vaba ja seetõttu on tal alati valikuvõimalus. See omakorda tähendab, et iga inimene vastutab mitte ainult iseenda tegude, vaid ka kõige suuremate ajalooliste sündmuste eest, milledest ta osa võtab. Mathieu täidab kuulekalt valitsuse mobilisatsioonikäsu, sattudes sellega vastuollu Sartre'i valikuvabadusest tuleneva vastutusega, mille kohaselt ükskõik missugune sõda muutub minu sõjaks, niipea kui ma olen ta valinud, temasse sekkunud, eelistades seda enesetapmisele või deserteerimisele. Mathieu valib sõja ega leia oma otsusele mingit muud põhjendust, kui et sõda peab taluma niisama stoiliselt nagu hambavalu või podagrat; mingisugust setsiaalset põhjust ta sõjas ei näe. Ta leiab, et see ebaõiglane, ette kaotatud sõda pole tema asi. Kuid ka Hispaania kodusõda polnud tema asi - samuti kui kommunistlik parteigi. Kas tal üldse on millegagi asja?

Väga iseloomustav on Mathieu vestlus Jacques'iga oodatava sõja võimalikest tulemustest. Kui Prantsusmaa alustaks fašistliku Saksamaaga sõda ning võidaks, tooks see Jacques'i arvates kasu vaid Stalinile. Ja kui me ei liiguta sõrmegi, pareerib Mathieu, saab kasu Hitler. Jacques'i arvates pole selles mingit vahet - ainult et kokkulepe Hitleriga sääs-

taks Prantsusmaale paar miljonit inimest ning päästaks ta revolutsioonist.

Vestluses abikaasaga, mis toimub mõni päev hiljem (28. septembril), on Jacques veel avameelsem. Vaatamata sellele, et sõja kaotamine tähendaks Prantsusmaa saksastamist, "kompenseeriks" seda tema arvates kindel arveteõiendamine kommunistide, juutide ning Rahvarindega - võit Saksamaa üle tähendaks aga Prantsusmaa bolševiseerimist, Rahvarinde võitu, anarhiat ja võib-olla isegi midagi veel halvemat.

Mis puutub sõja ja rahu küsimusse üldse, siis on ka Mathieu'le täiesti ükskõik, kas püsib rahu või puhkeb sõda. 12-15 miljonit inimelu, mida sõda Jacques'i arvestuste järgi nõuaks, ei kärbiks inimkonna upsakust, ei takistaks inimesi ikka jälle samu probleeme tõstatamast ja oma elu endiselt nurja ajamast.

Mathieu tunneb end niisama lahutamatuks maailmast nagu valgus, ning nagu valgus, temast pagendatuna, väljaspool maailma, väljaspool minevikku, väljaspool iseennast. Vabadus, mõtiskleb Mathieu, see on pagendus. Ma olen mõistetud olema vaba, vaba eimillekski...

Ainsa enam-vähem õige prognoosi sõja võimalikkuse ning tema tagajärgede kohta teeb kommunist Brunet. Et püsima jääda, ütleb ta, vajab kapitalistlik Saksamaa Euroopa turge. Et oma konkurente kõrvaldada, p e a b Saksamaa sõda alustama ning ta p e a b selle ka kaotama. Kui Hitler oleks 1914. a. tapetud, oleksime praegu ikkagi täpselt samasuguses olukorras.

Triloogia uus tegelane, kindral Lacaze'i võõraspoeg Philippe Grésigne põgeneb pärast mobilisatsiooni väljakuulutamist kodunt, käsitades seda kui deserteerumist. Philippe tuleb tööliste Maurice Gounod' ja Zézette Tailleuri juurde ning püüab neile selgitada oma käitumise motive. Kuid temast ei saada aru, teda nimetatakse argpüksiks, tema õilsad ajendid pannakse kahtluse alla. Kui ta aga ka Maurice'i mobilisatsioonikäsku ignoreerima meelitab, tembeldatakse ta provokaatoriks ning visatakse söömuga toast välja. Lihtsad

inimesed, kellele Philippe otsuse tegemisel mõtles, ei küüni tema vaadeteni.

Triloogia selles osas esineb veel hispaanlasest kunstnik Gmez, kes võtab osa Hispaania kodusõjast. Müncheni kokkuleppe eelõhtul Prantsusmaal puhkust veetes vestleb ta Mathieu'ga Euroopas tekkinud olukorrast, süüdistades prantslasi selle olukorra mittemõistmises. Hispaanlane, tšehh, isegi sakslane saavad võib-olla aru, sest nad on juba mängus. Prantslased, kes seni on mängust väljas, elavad vaid hirmust. Kui Mathieu väljendab kahtlust, kas tšehhe üldse peabki toetama (nõudsid ju ka kommunistid ise mõni aeg tagasi autonoomiat sudeedi-sakslastele), hoiatab Gomez, et Prantsusmaa mittevaheselegamise-politika, mida juba olid saanud tunda Hispaania ja Austria, võib viia tema isoleerimiseni, kui tema koõd kätte tuleb. Kui prantslased võitlusesse ei astu, nad hävitatakse, sest Hitler tahab mitte Prahat, Viini või Danzigit, vaid Euroopat." Aga kui Prantsusmaa võitluses fašistliku Saksamaaga kaotab?" küsib Mathieu Gomezilt." Siis Euroopa fašiseerub," vastab Gomez." See pole halb ettevalmistus kommunismile."

Episoodiliselt ilmuvad romaanis ka mõned ajaloolised isikud: Chamberlain, Horace Wilson, Daladier jt. Iseloomustav on romaani lõppepisood, kus kujutatakse Daladier' naasmist Münchenist. Lennuväljal ootab teda suur rahvahulk. Reeturil oli põhjust tunda hirmu selle pärast, kuidas teda kodumaal vastu võetakse. Kui ta lennukist väljuma hakkab, on ta seesmiselt valmis sõimuks ning hullemakski. Lennuväljalt aga kostavad ootamatult võimsad hurraa-hüüded. Isegi Daladier on sellisest vastuvõtust masendatud ning ei saa hoiduda ebatsensuursest väljendusest hõiskajate aadressil (muidugi - mitte eriti valjust).

Episoodilisteks muutuvad selles romaanis ka mõned eelneva romaani peategelased, nagu näiteks Ivich, kes põgeneb isamajast ja tuleb Pariisi tagasi eesmärgiga võtta elult, mis veel võtta annab. Olles haaratud viimsepäeva eelõhtu meeleheitest, mis iseloomustas paljusid (eriti noori) eurooplasi

omas Müncheni kokkulepet, mõtleb Ivich vaid sellele, et mitte surra süütuna. Ivichi esimese armuõõ (täpsemini - tema "vägistamiste") kirjeldus on (ilmselt madam Bovary võrgutamise kirjelduse mõjul) läbi põimitud ajaloolise "vägistamise" kirjelduse - Müncheni kokkuleppe ning selle kokkuleppe punktide loeteluga. Järgmisel hommikul (30. septembril 1938) teatavad ajalehed Müncheni kokkuleppest. Ei mingit sõda, ei mingeid pommitamisi, ei mingit surma: on vaja elada... Rüvetusevoodist kostab Ivichi südantlõhestav nutt...

Ka Mathieu'le tundus Müncheni kokkuleppe päev petetute päevana (la journée des dupes) - ehkki teistel, hoopis tähtsamatel põhjustel. Nii palju vaeva, raha ja pisaraid, mõtiskles Mathieu kurvalt, nii palju kisa kõikides maailma raadiotes, nii palju ähvardusi kõikides keeltes... Kõik need inimesed (mobiliseeritud) pidid enda kallal vägivalda tarvitama, et lahkuda kodust kuivade silmadega, kõigil neil tuli äkki surmale näkn vaadata ning nii või teisiti olid nad kõik otustanud surra... Nüüd aga ei tea nad, mida lühikeseks ajaks tagasiantud eluga peale hakata.

Need Mathieu kaasatundvad mõtisklused romaani viimastel lehekülgedel korrigeerivad teatud määral tema hinnangut oma kaasmaalaste kohta, kes piirile suunduvast ešelonist kabuhiroos välja hüppasid, niipea kui nende kohale ilmus lennuk (mis, nagu hiljem selgus, oli oma): Ja nendest, mõtles Mathieu põlastavalt, loodetakse teha kangelasi...

Triloogia kolmanda osa ("Surm hinges") tegevus algab Pariisi langemise päeval - 15. juunil 1940. Prantsusmaale sai osaks kiire ja häbitav kaotus sõjas Saksamaaga - ja mitte sellepärast, et prantsuse rahvas polnud suuteline vaenlast peatama, vaid sellepärast, et valitsus kartusest oma rahva ees kirjutas alla kapitulatsioonile.

Algul püüab Sartre anda ettekujutuse 1940. a. 15. juuni sündmustest Prantsusmaal Gomezi kaudu, kes pärast Hispaania kodusõja lõppu satub Ameerikasse (tema naine Sarah ja väike poeg Pablo ekslesid aga tolles tohutus rahvamassis, mis kabuhiroos põgenes pealetungivate fašistlike vägede

eest). Gomez, kes suure vaevaga leiab Ameerikas tööd kunsti-kriitikuna, saab bussis teada Pariisi langemisest, piiludes üle kaassõitja õla ajalehte. Loomulikult paneb see teda mõt- lema oma perekonnale. Tekib huvitav psühholoogiline moment: kuidas reageerib sündmusele inimene, kes on sellega isikli- kult seotud, ning kuidas reageerivad ameeriklased, keda sünd- muspaigast eraldab ookean. Sartre näitab, et suur vahemaa põh- justab hoopis teistsugust suhtumist sündmusesse, isegi või- metust neid mõista, neile tähtsust omistada. Inimene, kes ait- tas Gomezil tööd leida, soovib tal üle olla sellest, mis toimub Prantsusmaal - isegi sellest, mis toimub tema naise ja lapsega: ameeriklased ju ei ole ial okupatsiooni või vallu- tussõja laost tunda saanud.

Samal ajal püüab Sarah kõigest jõust mitte sarnastuda põgenike massiga. Püüdes näidata inimese nõrkust, tema loo- malikkust, vastandab Sartre Gomezil naist teistele põgenikele, kes tunduvad viimasele ilmetu loomakarjana. Isegi nende hir- muhigil oli loomalik lõhn. Sarah kardab, et selle karja ins- tinktiivne hirm haarab ka teda, muudab ka tema näota ning isiksusetaks kariloomaks.

Sartre loob romaanis rea situatsioone, mis võimaldavad tal veel kord näidata ja, nagu ta loodab, tõestada, et inime- sed on üksteisest absoluutselt eraldatud, et nad ei saa ise- gi kõige paremal tahtmisel üksteist aidata. Isegi sellistel üldrahvaliku katastroofi päevaldel saavad nad hakkama mitme- suguste inetute tegudega. Daniel näiteks kohtub okupeeritud Pariisis juhuslikult Philippe'iga, kes meeleheitel on valmis jõkke hüppama, ja päästab ta justkui ainult selleks, et ... armuda sellesse skulptuurselt ilusasse noormehesse. Boris, kes juba trilogia esimeses osas oli Lolast tüdinenud ja pä- rast haavatasamist temaga nn. "vabas tsoonis" kohtub, mõt- leb vaid sellele, kuidas põgeneda Inglismaale, et jätkata võitlust sakslastega. Lolale, kes põeb emakavähki, tundub Bo- ris sõdurina, kes pärast pooleaastast rindelolekut on sat- tunud lõbumajja, tema armastus aga lihunikutööna.

Sartre puudutab romaanis ka rassiprobleemi. Vestluses Mathieu'ga just fašistlike vägede saabumise eel tunnistab

juudi rahvusest sõdur Charlot, et ta on hirmu täis. Charlot on nagu kahestunud: ühelt poolt püüab ta endale sisendada, et ta ei karda fašiste, ükskõik, mida nad temaga ka teevad; teiselt poolt ei suuda ta ikkagi oma hirmust lahti saada. See "dialektiline" psüühiline seisund väljendub sõnades, et see pole tema, Charlot, kes kardab - see on tema rass temas. Mida võis Mathieu öelda inimesele, kelles oli kehastunud terve rass kogu oma tragöödiaga? Kõik Mathieu püüded lohutada Charlot'd osutuvad vaid sõnakõlksudeks. Ta saab sellest isegi aru ja tunneb piina.

Mathieu ja Charlot' vahelise vestlusega püüab Sartre veel kord näidata, kui võrd eraldatud on inimesed üksteisest. Isegi kõige paremal tahtmisel, isegi kõige pakilisemal juhtumil ei suuda nad ei üksteisest aru saada ega üksteist abistada. See mõte peegeldub ka paljudes romaani massistseenides. Nii näiteks on tekkinud kuristik prantsuse sõdurite ja ohvitseride vahel. Oma alluvate silmade all põgenevad ohvitserid lähenevate Saksa vägede eest, tekitades sellega sõdureis pettumust, kibestumust, meeleheidet ning jälkust. Kaks suurt inimrühma, kes teenistuslikult olid üksteisega tihedalt seotud, osutusid täiesti võraks nagu kaks erinevat klassi, kes on täiesti kaotanud võime üksteist mõista. Samasugune kuristik tekib ka sõdurite ning kohalike talupoegade vahel, kes omakorda ei mõista sõdureid ning kellele rohkem meeldib ohvitseride põgenemine kui sõdurite kohalejäämine.

Sartre puudutab siin traditsioonilist probleemi (mida on käsitletud juba Zola "Hävingus" Preisi-Prantsuse sõja kujutamisel) - nimelt et oma väikekodanliku olemuse tõttu kaotab just talupoeg sõjaolukorras sageli patriotismitunde, muutub koguni reeturiks, kui tekib oht tema omandile. Kui see sõdureid otsustab kapitulatsioonitingimusi mitte täita ja lähenevatele fašistlikele vägedele vastupanu osutada, leidub kohalike talupoegade hulgas inimesi, kes rohkem kui hukkamõistvalt vaatavad sellisele "sõnakuulmatusele".

Peaaegu samasugune kuristik, võimetus üksteist mõista tekib ka sõdurite ja Mathieu vahel. Mathieu näeb sõdurite meeleheidet, saab aru, et meeletu joomisega püüavad nad oma

valu ja häbi leevendada. See polnud muidugi mingi "filosofiiline" reageerimine kodumaa lüüasaamisele. Kuid Mathieu on sunnitud ka ennast hukka mõistma püüde eest seada end sõduritest kõrgemale, nende "emotsionaalset" reageeringut alahinnata. Kui sõdurid viimases hädas kukuvad jooma rüüpest viinaga täidetud anumast, tunneb Mathieu algul vastikust. Lõpuks aga sunnib miski teda sedasama tegema, sest hingepõhjas ta ei tundnud end joojatest paremana ega puhtamana. Ta lihtsalt polnud võimeline katastroofi nii siiralt ja meeleheitlikult läbi elama nagu need lihtsad inimesed.

Enne Prantsuse armee lõplikku kokkuvarisemist tekib romaanis veel üks huvitav situatsioon. Tuleb välja, et kõige mehisemad ja otsustusvõimelisemad sõdurid on need, kellel tegelikult ei ole erilisi moraalseid tõekspidamisi, kes suhtlemises teistega ilmutavad ükskõiksust, mõnikord isegi julmust. Just selline on sõdur Henri Pinette. Enne sakslaste saabumist tekib tal vahakord kohaliku postipreiliga, kelle armastuse ta peatselt sõjale ohvriks toob. Kuid hetkel, mil iga minut võib oodata Saksa vägede saabumist, osutub just tema selleks, kes otsustab ühineda äsja saabunud Prantsuse armee väikese järelsalgaga, et osutada sakslastele vastupanu (seepärast ta hülgabki neiu). Pinette tõmbab kaasa ka Mathieu. Ülejäänud sõdurid otsustavad eelseisva lahingu ajaks keldrisse pügeda. Pinette ja Mathieu aga lähevad koos kolme järelväelasega kirikutorni, et fašiste sealt kuulipildujatulega vastu võtta. See sarnaneb enesetapuga. Sakslasi võis see peatada (ja peataski) vaid veerandtunniks. Kuid asi pole selles. Võtnud kirbule esimese sakslase, mõtleb Mathieu: Saksa armee on haavatav. Ja ta tõepoolest haavas sakslast. Olles ta seeläbi tapnud, Mathieu mõtleb: nad on samasugused nagu kõik teisedki. Ja ta puhkeb naerma.

Aastaid oli ta püüdnud tegutseda, kuid asjata: kõik ta võimalikud teod rööviti temalt. Kuid vähemalt seda lasku temalt ei röövita. Ükskord ometi on juhtunud midagi otsustavat. See on tema surmu, tema tegu, tema jälg viibimisest maa peal. Tappa oli nii naljakas, nii kerge, et Mathieu'd haaras soov

panna leinama kogu Saksamaa. Ta hakkas tulistama. Ta tulistas inimest, Voorust, Maailma ja tema Ilu, tänavat ja lilli - kõike, mida ta armastas. Ta tundis end puhtana, kõikvõimsana, vabana. Esmakordselt elus vabana. Vabana elu viimased 15 minutit, mil toimus tema esimene ja viimane lahing.

Pärast Mathieu hukkumist (18. juunil 1940) saab romaani kandvamaks kujukaks Brunet, kes koos tuhandete teiste prantslastega on langenud saksa sõjavangi. Romaani selles osas Sartre ilmselt polemiseerib kommunistidega, teeb neile teatud etteheiteid. Brunet' d kujutatakse rigoristina, kes esitab inimestele liiga kõrgeid nõudmisi, mis käivad neile sageli üle jõu. Ta ei taha ega suuda andestada oma kaasmaalastele väiksematki nõrkust - isegi siis, kui nad on sattunud kõige raskemasse, kõige ebainimlikumasse olukorda. Teda haarab piiritu põlgus, nähes, kuidas mitu päeva nälginud sõjavangid sööstavad leivatükkide kallale, mida fašistid neile jalge ette loobivad, ja nende pärast isegi kaklema hakkavad. Selline nõrkus, võimetus oma füüsilistest vajadustest kõrgemal olla ja ka näljasurma ohus inimlikku väärikust säilitada on Brunet' le talumatu. Seepärast paljud mõistavadki Brunet' hukka: ta ei armastavat inimesi. Tõde aga seisab selles, et Brunet (nagu Molière' i Alceste' ki) esitab inimestele nõudmisi, mis on jõukohased vaid vähestele. Neid etteheiteid Brunet' le võib pidada Sartre' i etteheideteks kommunistidele, sest küllap Sartre' il endalgi tuli Vastupanuliikumises nii mõnigi kord omal nahal kogeda üle jõu käivaid nõudmisi.

Kuid lõpuks osutub ikkagi Brunet selleks, kes esimesena hakkab mõtlema vastupanu organiseerimisele Baccarat' laagri 20 000 vangi hulgas. See korrektiiv Brunet' kujule on täiesti arusaadav, kui arvestada seda, et just kommunistid osutasid prantsuse vastupanuliikumise pioneerideks, PKP aga - "mahalastute parteiks". Selleks et teha inimesi (tulevasi partisane) võimelisteks "laulma piinade all", oli vaja algselt peale otsustavalt võidelda isegi nende kõige "inimlikumate" nõrkustega. See aga osutus äärmiselt raskeks. Brunet' l tuleb kogeda masendavaid asju.

Paljud sõjavangid uskusid, et sakslased lasevad nad peagi vabaks. Seepärast püüdsid nad nendega hästi läbi saada, isegi valvurite huve kaitsta: kui ühel vangil õnnestus naise poolt toodud rõivais laagrist põgeneda, olid paljud nõrдинud (sest sakslased võisid nüüd laagri sugulastele sulgeda) ning tunnistasid, et oleksid oma seltsimehe põgenemisel paljastanud, kui oleksid teda ära tundnud.

Kui elsasslastest sõjavangid vabaks lastakse, hütiavad nad vastuseks neid kõnetanud saksa ohvitseri fašistlikule tervitusele (pärast lühikest kohmetust) "Heil!". Brunet, kes seda pealt nägi ja kes lootis leida seltsimeeste nägudelt raevu ning viha, luges sealt vaid kadedust. Üks vangidest tunnistas avameelselt, et vabanemise eest on ta nõus kas või "Heil Hitler!" hüüdma. Dewrouckère, kes Brunet' ülesandel koos kahe teise kommunistiga selgitas sõjavangide meeleolusid, tuli järeldusele, et kui sakslased kohe järgmisel päeval vabastaksid kogu Baccarat' laagri, saaksid nad endale 20 000 natsisti juurde.

Ildvard'i arvates on Hitleril isegi oma voorused - ta näiteks täidab alati oma lubadused. Gassou austab Hitlerit kui inimest, kes armastab oma maad, kellel on oma ideaalid ning veendumused. Ja k õ i k veendumused olevat austusväärsed, kui nad on siirad...

Brunet, kes algul süüdistas Dewrouckère'i oma kaasmaalaste umbusaldamises, on selliseid jutte kuuldes sunnitud tunnistama, et viimasel on õigus, et usaldusest üksinda ei piisa, et nende inimeste veenmiseks on vaja kannatusi, hirmu, viha, mässu ja tapmist, raudset distsipliini - olukorda, kus neil poleks enam midagi kaotada, kus elu tunduks hirmsamana kui surm.

Kõik see aga on veel kaugel. Isegi juba ešeloni sattudes on nad veendunud, et neid viiakse koju, mitte Saksamaale. Saksa valvurid, kes neid peatustel kõnetasid ja isegi sigarette vagunitesse loopisid - tundusid ikka veel täitsameestena...

Siis aga äkki juhtub midagi. Pärast seda, kui ešeloni

sihtkoha suhtes pole enam mingeid illusioone, hüppab üks vangidest meeleheitel vagunist välja, kuid samal hetkel mõtleb vististi ümber ning püüab seltsimeeste abiga liikuvasse vagunisse tagasi ronida. Kostavad paugud. Vang variseb kokku. Rong peatub, valvurid jooksevad vaguni juurde. Brunet näeb sõdurit, kes äsja kostitas neid sigarettidega - tal on mõrvari silmad. Prantslased ja sakslased vaatasid teineteisele silma: see oli sõda - esimest korda pärast sõja väljakuulutamist. Brunet mõtleb: seda ei unusta nad iialgi, asi on võidetud.

Prantslaste endi vahel aga algas "sõda" juba Baccarat'sse saabumisel. Vanemad vangid, kes olid osa võtnud ka Esimesest maailmasõjast ning selle võitnud, süüdistasid noori, et need oma streikidega, palgakõrgenduse, tasuliste puhkuste ning muude hüvede nõudmistega ja ületunnitööst keeldumisega aitasid kaasa kaotusele. Noored aga süüdistasid 1918. a. võitjaid Versailles' lepingu "allakirjutamises" ning rahu kaotamises. Neil oli tervelt 20 aastat aega, et uut sõda ära hoida. Mis nad selleks tegid? Mitte midagi!..

Analoogiline "sõda" toimus Baccarat's Brunet' ning Schneideri vahel teoreetilises plaanis. Schneider, advokaadiabi Bordeaux'st, oli parteitu, kes tundis kommunistidele kaasa ja vahete-vahel luges koguni "Humanité'd". Triloogia lõpus mängib Schneider umbes samasugust osa, kui seni oli mänginud Mathieu Delarue. Kuid ta on veel kaugemal kommunistidest kui Mathieu. Seepärast saabki Sartre teda Brunet'le vastandada ning tema kaudu väljendada oma etteheiteid kommunistidele. Schneideril on võib-olla õigus, kui ta süüdistab Brunet'd liigeses ranguses ning nõudlikkuses sõjavangide suhtes (kelle demoraliseerumine Baccarat's, nagu Schneider õigustatult väidab, oli suurel määral tingitud tegevusetusest) või kui ta taunib Brunet' teatud idealismi moraaliküsimustes. Kuid Schneider eksib kõige tähtsamal: sõja edasise käigu küsimuses ning selles, millist osa hakkavad mängima teised riigid, kõigepealt Nõukogude Liit ning Prantsusmaa ise. Nendes küsimustes osutub Brunet' prohvetiks: ta näeb ette sõjatandri to-

hutut laienemist, Saksamaa kallaletungi Nõukogude Liidule ning vastupanuliikumist okupeeritud Prantsusmaal. Seepärast osutus ka õigeks mitte Schneideri, vaid just Brunet' hinnang Nõukogude-Saksa mittekallaletungipaktile. Schneider aga väljendab selles küsimuses puhtkoodanlikke vaateid, mis suurel määral lähendavad teda Jacques Delarue'le ning sarnanevad väga Jacques'i ootuste ning lootustega sõja võimalike tagajärgede osas.

Kuigi rääkisime "Vabaduse teedest" kui triloogiast, oli see kavandatud autori poolt tetraloogiaks - vähemalt on teada, et Sartre on töötanud teose neljanda osa kallal ning et selle pealkirjaks pidi saama "Viimne võimalus" (La dernière Chance). Täpsemad andmed selle osa kohta kahjuks puuduvad. Praegusel kujul sarja igatahes lõpetatuks pidada ei saa. Kuid viimastel aastatel on Sartre tegelnud nii paljude muude asjadega, et tal pole olnud mahti sarja lõpetada.

Üks hilisemaid Sartre'i proosateoseid on ülalmainitud "Sõnad", mis ilmselt kujutavad endast vaid ulatuslikuma autobiograafilise teose algust. Kuna "Sõnad" on eestindatud, siis me sellest pikalt rääkima ei hakka.

Teose avaldatud osa on pühendatud autori lapsepõlvele (aastad 1905-1914). Raamatu lugemisel on tähtis silmas pida kirjaniku päritolu. Teatavasti on Sartre "hübridid": ema poolt on ta sakslane, kuulsa Albert Schweitzeri vennatütre poeg. See asjaolu osutus väga tähtsaks Sartre'i kujunemise seisukohalt, kuna just emapoolne vanaisa, Albert Schweitzeri vend Charles Schweitzer, autoriteetne pedagoog, avaldas tulevasele kirjanikule eriti tugevat mõju. Tänu temale kasvab Sartre raamatute seas. See põhjustaski Sartre'is raamatukultuse ning kirjanduse absolutiseerimise, nagu ta oma jutustuse käigus ise tunnistas, vahetades korduvalt ajalist tausta ning tulles kaugest minevikust tänapäeva. See elivististi üks põhjusi, miks Sartre nii kaua otsis teed inimeste juurde. "Sõnade" lõpus ta tunnistas, et nende otsingute käigus on ta end reetnud. Tänu oma tunnete püsimatusele on ta hakanud mõistma, et raamatud pole veel kõik, et tähtsam on praktiline tegevus. Ühes "Sõnade" puhul antud

intervjuus ta tunnistas, et see kirjanduse absolutiseerimine oligi talle üheks takistuseks teel kommunistide juurde. See tunnistus aitab paremini mõista ka Mathieu Delarue' käitumist ning ühtlasi osutab tema sugulusele Sartre'iga.

### Sartre'i draamalooming.

Sartre'i draamalooming on tuntum, mitmekesisem ning võib-olla ka huvitavam kui jutustav proosa. Kuna Sartre'i tegevus draama valdkonnas algas ning kulges hiljem, osutusid tema näidendid ka vähem pessimistlikeks.

Sartre'i tuntuimateks näidenditeks on "Kärbsed" (Les Mouches, 1942), "Suletud uks" (Huis-clos, 1944), "Matmata surm" (Morts sans sépulture, 1946), "Aupaklik prostituut" (La putain respectueuse, 1946), "Räpased käed" (Les mains sales, 1948), "Kurat ja jumal" (Le Diable et le Bon Dieu, 1951), "Nekrassov" (1955), "Altona vangid" (Les Séquestrés d'Altona, 1959) ning "Trooçalannad" (Les Troyennes, 1965).

"Kärbsed". Selle näidendi teema on Sartre laenanud Aischylose tragöödiast "Hoefoorid" ning kohandanud oma aja tingimustele ja vajadustele. Seetõttu on ta Aischylosest väga kaudele läinud isegi kättemaksuprobleemi - tragöödia keske probleemi - käsitlemises. Aischylosel tapab tragöödia peategelane Orestes Aigisthose ning oma ema Klytaimnestra, kes pärast oma mehe Agamemnoni (Orestese isa) tapmist oli temaga abiellunud. Aischylos asetab raskuspunkti Orestese kättemaksule isa eest, pojakohustuse täitmisele. Sartre aga mõtles oma näidendi kirjutamisel hoopis teistele asjadele. Näidend kirjutati ning lavastati okupeeritud maal. See asjaolu määraski tema ideelise sisu ning probleemistiku. Okupeeritud Pariis tundus väljasurnuna. Sellisena kujutab Sartre oma näidendis ka Vana-Kreeka linna Argost, kus toimub näidendi tegevus. Kuid see Argos on väga tinglik. Tolle aja prantslased nägid Argoses Pariisi, tema elanikes pariislasi või kogu okupatsiooni alla sattunud prantslasi.

Orestes, kes pärast 15-aastast eemalolekut tuleb tagasi kodumaale, leiab ees väljakannatamatu olukorra. Ta ei saa

kellelki vastust küsimusele, mis toimub linnas: miks aknaluugid on suletud, miks vastutulijad vaikides tema eest põgenevad ja miks linna keskväljakul seisev Jupiteri kuju on verega üle pritsitud, miks tema ees en prügihunnikud, miks linnas lendleb tohtu parv suuri kärbseid. Kõik need küsimused tekkisid Sartre'il endal, kui ta 1941. a. Saksa sõjavangist Prantsusmaale tagasi tuli ja lõbusat Pariisi "väljasurnuna" nägi.

See pilt Argosest (loe: Pariisist) pole mingi väljamõeldis või fantaasia. Samasugust pilti võib leida ka teiste kirjanike teostes, näiteks Ehrenburgi "Pariisi langemises". Ka Ehrenburg räägib väljasurnud linnast, suletud aknaluukidest, prügist, mida olid täis isegi linna peatänavad ja väljakud, enesessetõmbumisest, millest elanikkond pärast läbielatud vaipustusi ja hirmu ikka veel ei suutnud toibuda. Grestese esimeseks mõtteks on sisendada peitupugenud, surmahirmus elavatesse argoslastesse julgust, mõtet, et nad on vabad, kuigi nad seda ise ei tea. Samad mõtted olid ka Sartre'il, kui ta pärast kodumaale tagasipöördumist astus prantsuse vastupanuliikumisse.

Näidendis pole ilmselt arvestatud tegevuse ühtsust. Teos on probleemidest üle koormatud. Autor püüab anda vastust küsimusele, mida peab sellises olukorras tegema tõeline inimene ja miks ta peab just seda tegema, nii ja mitte teisiti käituma, ning millised võivad olla tema käitumise tagajärjed.

Grestes kohtub oma õe Elektraga ja saab kuulda tema raskest elust, igapäevastest alandustest: teda sunnitakse kogu pesema oma truudusetu ema ja selle armukese voodipesu. Elektral on põlev soov isa tapmise ja enda alanduste eest süüdlastele, eriti Aigisthosele, kätte maksta. Algul ei leia see soov venna heakskiitu, sest viimane pole kättemaksuks ette valmistatud: ta on üles kasvanud kaunis Korintoses ja kõik, mida ta näeb Argoses, eriti aga see, mida ta kuuleb õelt, on talle ootamatu, võõras ja vastik. Ta ei suuda end ette kujutada tapjana, kättemaksjana, isegi mitte õigluse taastajana.

Hiljem, kui Orestese teadvuses toimub teatav evolutsioon ja ta hakkab oma kohustusele teisiti vaatama, muutub Elektra seisukoht; Orestes veendub üha rohkem selles, et ta on kutsutud kätte maksma, Elektra aga selle asemel kõhkleb, püüab venda tagasi hoida.

Kui seda õe ja venna vastupidist mõtteevolutsiooni seostada Prantsuse tegelikkusega, siis Oresteses võiks näha sellist prantsuse intelligenti, kes astub vastupanuliikumisse suurte kõhklustega, hiljem aktiviseerub ja tuleb toime isegi mõne tähtsa, vastutava ülesandega. Elektras aga tuleks näha intelligenti, kes on aktiivsem sõnades kui tegudes, kes on valmis kaasa lööma seni, kui vastupanust räägitakse, kuid lööb kõhklema, niipea kui on vaja hakata tegutsema. Sellistki tüüpi intelligente leidis okupeeritud Prantsusmaal.

Orestese kuju on põhjendatult kõrvutatud Hamleti kujuga.

"Kärbeste" keskseks probleemiks on süüprobleem. Seda probleemi on käsitletud mitmeti. Aischylose ajal oli kõik lihtsam. Tema Orestese süü seisnes vaid selles, et ta ei olnud veel isa tapmise eest mõrvareile kätte maksnud. Renessansiajastul aga hakatakse süüprobleemi hoopis teisiti mõistma. Eriti tuleb see ilmsiks "Hamletis". Väliselt on Hamleti situatsioon samasugune kui Orestese oma: ka tema on kohustatud oma tapetud isa eest kätte tasuma. Kuid Hamletil on seda raskem teha kui Orestesel, sest tema juhtum on komplekeeritum ja ta ise sügavam. Tal on vaja kõigepealt iseenda le tõestada, et kättemaks on õigustatud. Shakespeare'i tragöödias on näidatud, kui võrd raske on tõe leidmine. Kui Hamlet lõpuks selle leiab, saab ta oma teoga hakkama. Kuid ta maksab kätte mitte ainult mõrva eest, vaid ka solvatud ja jalge alla tallatud inimsuse eest; oma kättemaksuga ta nagu püüaks maailma kurjust nuhelda, õiglust jalule seada. Seega käsitleb Shakespeare süüprobleemi palju laiemalt, sügavamalt kui Aischylos. Just tragöödia õilsaim tegelane Hamlet on sunnitud ning kohustatud võtma enda peale sellise julma teo.

"Kärbeste" autor on lähemal Shakespeare'ile kui Aischylosele. Tõsi küll, erinevalt Shakespeare'ist asetab ta

raskuspunkti mitte õiglusele, vaid süüprobleemile, kuid selle probleemi käsitlemisel arvestab ta ikkagi Shakespeare'i tragöödiat ja Hamleti kuju.

Orestes on näidendi ainuke "puhas" tegelane. Ta lahkus juba lapsena sellest kuritegelikust linnast, kus pääsesid võidule pettus ning hirm. Siiski jõuab ta otsusele, et just tema peab Argose lunastajaks saama. Asi seisab selles, et süüdi on mitte ainult Aigisthos ja Klytaimnestra, vaid kogu linn. See on täiesti kooskõlas Sartre'i õpetusega süüst, mille kohaselt iga inimene vastutab kõige eest, mis maailmas sünnib, kuigi ta ise võib nendest sündmustest eemal olla, neisse mitte puutuda. Nüüd on vaja lunastada Argose elanikud süüst, milles nad 15 aastat olid elanud, ja näidata, et nad on vabad, vastavalt Sartre'i arusaamisele inimese sünnipärasest vabadusest. Sest nad ei tea, et nad on vabad, see tuleb neile selgeks teha. Seepärast veendub Orestes üha rohkem ja rohkem selles, et ta peab Aigisthose ja oma ema tappa. Kõik, kellega Orestes kokku puutub, on selle vastu; selle vastu on ka tema õpetaja (Pedagoog, nagu teda näidendis nimetatakse), kes väga "veenvalt" räägib sellest, et see asi ei puutu Orestesesse. Selle asemel et määrada end nii räpase asjaga, võiks ta leida meeldivama ja üllama tegevussfääri.

Samas valmus, kuigi teiste argumentidega, püüab Orestest veenda ka Jupiter, kes spetsiaalselt selleks "elustub". Ta ütleb Orestesele, et pole mingit mõtet teostada oma kavatsust, sest see ei muuda niikuinii midagi: argoslased on 15 aastaga niivõrd demoraliseerunud, et tema tegu neid enam ei paranda.

Ühesõnaga, kõik agiteerivad Orestest lahkuma Argosest. Kuid Orestes veendub üha rohkem ja rohkem selles, et tema missioon on tappa Aigisthos ja Klytaimnestra. Lõpuks ta teebki seda.

Tähtsaks probleemiks tragöödias on rahva ja valitseja vaherkord. Argose elanikud on veendunud oma süüs, oma patus, selles, et nad jäid passiivseks, kui Aigisthos tappis Agamemnoni ja pärast seda küüniliselt linnamüürile ilmus, et end rahvale näidata. Argoslaste ainsaks reageeringuks sündmuse-

le oli mõte, et nüüd on k a n e i l oma lurjus. Rahvas elas alalises hirmus oma lurjuse ees, see aga omakorda kartis rahvast. Rahva süütunne leidis väljenduse lõpmatuks patukahetsustes, millega tegelesid Argoses kõik, nii mehed kui naised, nii noored kui vanad; isegi lapsi õpetati alalõpmata pattu kahetsema, kuigi neil selleks mingit põhjust ei olnud. Igal aastal Agamemnoni tapmise päeval pühitsesid Argose elanikud surnute püha, mil patukahetsemise maania muutus eriti jõuliseks ning absurdseks. Sel päeval veeretati määratu suur kivi avauselt, mille kaudu allmaailmast ilmusid surnud, et veeta terve päev oma lähedastega.

Mis puutub kärbestesse, siis vestluses Orestesega ütleb Jupiter, et jumalad on saatnud nad Argosesse nuhtluseks elanike pattude eest. Tegelikult aga tõmbas kärbsed ligi liiveldama panev lehk. Kui see sümbol dešifreerida, siis tuleb veel kord ilmsiks Sartre'i näidendi aktuaalsus, sest täpselt sama, mida Jupiter ütleb kärbeste kohta, ütles Pariisi piiskop pärast Prantsusmaa okupeerimist sakslaste poolt: see polevat muud midagi kui jumala nuhtlus. Sellega püüdis kirik õigustada Prantsuse valitsevate ringkondade reetlikkust, Prantsusmaa müümist sakslastele, sisendada inimestesse passiivsust.

Orestes aga pidi Sartre'i kavatsuse kohaselt sisendama inimestesse aktiivsust, ja kõige rohkem võis sellele kaasa aidata isiklik aktiivsus, kas või ühe teo sooritamine. Ja tööpoolest, olles tapnud Aigisthose ja Klytaimnestra, lahkuvad Orestes Argosest ja koos temaga lahkuvad sealt ka kärbsed. Sartre'i filosoofia seisukohalt pidid Argose inimesed nüüd vabanema hirmutundest ja patukahetsemisest ning esmakordselt end vabadena tundma.

Väga tähendusrikas on Orestese lahkumine kodulinnast kohe pärast kättemaksu. Selles võib näha vastupanuliikumisest osavõtja käitumist, kes on hakkama saanud mõne kangelasteoga, kuid ei leia endas jõudu pidevaks tegutsemiseks ja osutub vastupanuliikumises episoodiliseks kujukseks.

"Suletud uks". Sartre nägi, et okupeeritud Prantsumaa oli ka palju neid, kes astusid reetmise või kollaboratsioonismi teele. See nähtus piinas Sartre'it väga ja koguni

tekitas temas vastikust oma rahva vastu. Vähemalt selline mulje jääb "Suletud ukse" lugemisel.

Näidendis pole ühtki positiivset kaju. Kõik kolm tegelast on alatud lurjused. Sartre'i silmis kehastavad nad prantslasi üldse, koguni tervet inimkonda. Kunstilisest küljest peetakse seda näidendit üheks kõige lakoonilisemaks, kõige perfektsemaks Sartre'i dramaturgias. Kui "Kärbeeste" puhul võis öelda, et seal on võib-olla liiga palju probleeme püstitatud ning lahendada püütud ja sellega tegevuse ühtsust teatud määral rikutud, siis "Suletud uks" on vastupidine juhtum. Siin on kõike kujutatud sirgjooneliselt ja ratsionalistlikult. Näidend on peaaegu klassitsistlikult selge. Siitpeale hakkabki Sartre üha sagedamini kirjutama selliseid sirgjoonelise tegevusega näidendeid. Seetõttu langevad inimese emotsionaalse elu momendid teatud määral huvipiirist välja; tegelased hakkavad üha rohkem juhinduma mõistusest. Kuid just tänu sellele saavutabki Sartre lakoonilisuse ja lihtsuse.

Näidendi alguses ilmuvad mingisse tупpa üksteise järel kolm tegelast: Garcin, Inès ja Estelle, kes algul imestavad, et selles ruumis pole aknaid ega peeglit. Alles pikapeale saavad nad aru, et see tuba pole midagi muud kui põrgu. Järelikult on nad kõik juba surnud. Nagu näeme, loob Sartre selles näidendis erakordse situatsiooni.

Millisena siis näeb välja Sartre'i põrgu? Loomulikult ei sarnane ta põrmugi kristliku põrguga: siin pole ei igavest tuld ega patuste praadimist pennil. Võiks arvata, et see polegi tõeline põrgu. Kuid hiljem selgub, et kristlaste põrgu on Sartre'i omaga võrreldes siiski üsna kahvatu. Kristliku põrgu arvukate teenrite asemel on siin vaid üks - neljas, episoodiline tegelane, kellele pole antud isegi nime. Ta ilmub vaid selleks, et tuletada "kolmikule" meelde, kus nad asuvad - et nad ei esitaks pretensioone, mis sobivad ainult elavatele. Sartre'i põrgus pole 9 ringi, nagu Dante omas. Garcin, Inès ja Estelle "läbivad" vaid 3 "ringi". Esimest "ringi" võiks nimetada "viisakuse ringiks", teist - "vaikimise ringiks" ja kolmandat - "pihtimise ringiks". Peab arvestama,

et need "inimesed" on üksteisele absoluutselt võõrad ja koh-  
tuvad esmakordselt, nüüd aga on nad sunnitud olema igavesti  
ühes ja samas ruumis. Ja nagu hästikasvatatud inimesed kuna-  
gi püüavad nad kohaneda oma ebatavalise olukorraga, ilmutada  
üksteise vastu maksimaalset viisakust - seda enam, et ruumi  
on vähe. Peagi hakkab nende viisakus väljenduma vaikimises.  
Nad püüavad võimalikult tasased olla. Kuid see osutub võima-  
tuks: kuigi nad sõnagi ei lausu, töötavad nende ajud niivõrd  
energiliselt, et see muutub teiste kõrvadele lausa taluma-  
tuks. Ja kui nii palju mõelda, siis lõpuks tekib paratamatu  
vajadus mõtteid suuliseltki kuuldavaks teha. Pärast sisse-  
juhataavaid "ringe" astub kolmik kõige tähtsamasse ja oluli-  
semasse - pihtimise "ringi". Nii saabki lugeja lõpuks teada,  
kellega tal tegemist on.

Algul on pihtimused pealiskaused, poolikud - igaüks püüab  
näidata end paremana, kui ta tegelikult on, ja oma inetuid  
tegusid kas või veidigi ilustada või õigustada. Kuid pihti-  
muste kordamisel langevad kõik need ilustamised üksteise jä-  
rel ära ja lõpuks, nagu jegelased ise konstateerivad, on  
nad üksteise ees alasti nagu ussid. Ka lugejal-vaatajal on  
nüüd ammendav informatsioon.

Garcin oli ajakirjanik, patsifist, kes sõja puhkedes  
mobiliseeriti. Ta deserteeris ning lasti sõjatribunali ot-  
susel maha. Nii sattus ta siia. Garcin ise arvab, et teda  
ei ajendanud argus. Siin peab meenutama Sartre'i filosoofi-  
list teesi valikuvabadusest: näiteks kui inimene võtab osa  
sõjast, siis sellega v a l i b ta sõja, sest kui ta seda  
ei tahaks, leiaks ta alati võimaluse seda vältida kas de-  
serteerimise või enesetapmise teel. Garcin, kes just nii  
tõimiski, ei leia aga ometi Sartre'i heakskiitu. Teda kaju-  
tatakse kui viimast lurjust. Asi on vististi seletatav sel-  
lega, et Garcini deserteerimine oli tõepoolest mitte vaba  
inimese vaba valiku, vaid arguse tagajärg. Sellest kõnele-  
vad ka mõningad teised Garcini eluepisoodid, mis nüüd tea-  
tavaks saavad. Nii näiteks oli Garcin oma perekonnaelus  
olnud tõeline sadist, kes leidis erilist rõõmu oma naise

piinamises. Kui võrd julmalt ta seda tegi, sellest võib ette-  
kujutuse anda kas või see, et kui ta oma armukese majja tõi,  
viis ta selle teisele korrusele, et kõik, mis seal toimus,  
oleks võimalikult hästi kuulda ning arusaadav all magavale  
abikaasale.

Garcini kaaslased pole temast põrmugi paremad. Inès on  
samasugune sadist kui Garcin. Ta meelitas ära oma sõbranna  
Florence'i, mille tagajärjel selle mees (kes oli ühtlasi Inè-  
si sugulane) lõpetas oma elu trammi all, Florence ning Inès  
ise aga mürgitasid end gaasiga.

Kolmas, Estelle, tappis oma väljaspool abielu sündinud  
lapse. Tema armuke (lapse isa) võttis endalt elu. Kõik kolm,  
nagu näeme, väärivad täiesti üksteist.

Ka põrgus jäävad nad endale truuks: Inès näiteks püüab  
võrgutada Estelle'i, mille tagajärjel tekib absurdne kolm-  
nurk, kuna Estelle ise armub Garcinisse; Inèsi ja Garcini va-  
hel algab halastamatu võitlus Estelle'i pärast.

Kuna peeglit siin pole, pole neil võimalust näha, millised  
on kõige selle juures nende näod. Ainsaks võimaluseks kont-  
rollida oma ilmet on koosviibijate silmad. Igaüks võib end  
näha vaid kahe ülejäänud silmis. Aga kuidas sa vaatad teisele  
silma, kui oled selline? Ja kui vaatad, siis saavad need  
silmad sulle vaid uute piinade allikaks. Kui neid silmi po-  
leks, siis sa vähemalt ei näeks, kui inetu on su näoilme. Sel-  
lest tulenevadki näidendi tähendusrikkad sõnad: "Põrgu - see  
on teised."

Sartre annab oma näidendis "teise" mõistele äärmiselt  
pessimistliku tõlgenduse. Kui filosoofias omistati "teisele"  
inimvaenulik tähendus, siis näidendis asendub see piiritu  
põlgusega.

Kas Sartre'il oli õigus kujutada prantslasi ainult sel-  
listena? Kas ta antud juhul ei unustanud, et Prantsusmaal  
oli ka teistsuguseid inimesi kui need, keda ta oma põrgusse  
paigutas, et oli ka palju selliseid, kes kurjale aktiivselt  
vastu hakkasid nagu tema isegi? Seda liigset üldistust võib  
seletada vaid kirjaniku meeleheitelise okupatsiooni ajal. Jääb  
aga arusaamatuks, mis pärast Sartre 1944. a. kirjutas nii pes-

simiatliku näidendi: oli ju vastupanuliikumine sel ajal mas- silisem ja vabanemine lähemal kui 1942. a., mil ta kirjutas nii agiteeriva ja lootustandva näidendi, nagu seda on "Kär- sed".

"Matmata surnud" on kirjutatud pärast sõja lõppu, mis- tõttu see on optimistlikum kui mõlemad eelnevad näidendid. Sartre käsitleb siin sõjaaegseid probleeme ja sündmusi. Mit- te juhuslikult pole seda näidendit kirjastatud pealkirja all "Võitjad", sest just sellistena kujutab Sartre vaenlaste kät- te vangid langenud prantsuse partisane, vaatamata sellele, et enamik neist hukub. Tegelasi on tosin ja nad jagunevad täp- selt pooleks: kuus partisani ja kuus kollaboratsioonisti; sakslasi näidendis pole.

Kompositsiooniliselt on "Matmata surnud" väga ratsiona- listlik. Kogu tegevus toimub ühes maakooli hoones: põõningul on vangistatud partisanid, all - fašistide käsilased. Kaks maailma. Sartre'it huvitab peamiselt esimene. Teist kujutab ta vaid sel määral, mil see on vajalik esimese maailma esi- najate iseloomustamiseks. Esimesse, s. o. võitlejate ja võit- jate maailma kuuluvad François, Sorbier, Canoris, Lucie, Hen- ri ja Jean. Teise leeri tegelasi autor ei individualiseeri - need on lihtsalt reetjad, keda on haaranud kabuhirm peatse õiglase kättemaksu ees.

Näidendi algul on partisane vaid viis, sest Jeani, sal- ga komandöri, pole veel tabatud. Partisane ootab ülekuulami- ne ja piinamine. Kõige enam kibestumist tekitabki neis mõte, et nende kannatused on mõttetud, sest peamine, mis neilt nõu- takse, on Jeani asukoht. Seda aga ükski neist ei tea. Seepä- rast isegi "parima" tahtmise juures ei saaks keegi neist Jeani reeta. Nende vaikimine ülekuulamisel pole seega mingi kan- gelastegu. Nad taluvad piinu täiesti mõttetult.

Partisanid erinevad üksteisest paljuski: Lucie vend Fran- çois on peaaegu laps; Sorbier on täis hirmu tulevaste pii- nade ees ega ole endas põrmugi kindel. Teda pole varem pii- natud ja ta ei tea, mis ta sellises situatsioonis teeb. Fran- çois aga kehastab endas midagi rohkemat kui hirm (mis on loo- mulik, inimlik nähtus: isegi kangelane võib hirmu tunda) - ta

on juba iseloomult arg, see aga viib raskel hetkel paratamatult reetmisele. Henri on mehise tüüp, sellal kui Sorbier ja Francois arutavad, mis kõik võib juhtuda, kui neid alla viiakse ja piinama hakatakse, ta lihtsalt magab. Ilmselt on ta endas täiesti kindel. Kuid kõige mehise neist on kreeklane Canoris, suurte kogemustega kommunist.

Partisane hakatakse ükshaaval alla kutsuma. Kui Sorbier algul v a i d r ä ä k i s, et ta ei tunne oma keha ja selle võimalikke reageeringuid piinadele, siis pärast esimest piinamist ta v e e n d u b oma liha nõtruses. Henri ilmutab ülekuulamisele tõelist mehisust, kuid talle on üllatuseks, et ta ei suutnud piinu täieliku vaikimisega taluda. Timukad isegi arvavad, et kui ta juba esimesel korral karjus, siis järgmisel korral hakkab ta rääkima.

Lucie ülekuulamine oli eriti julm ja jõle: Ta vägistati... Kuid ta vaikis.

Ei tea, kuidas oleksid sündmused edasi arenenud, kui ootamatult poleks kohale toodud Jean. See muudab viie partisani olukorda radikaalselt. Kui nad seni kurtsid, et nende kannatustel pole mõtet, siis nüüd muutub olukord vastapidi: neil on, mida varjata, sest Jeani isik pole veel kindlaks tehtud ja kollaboratsioonistid ei tea, et kuues partisan ongi nende poolt otsitav komandör. Veelgi tähtsam on see, et nüüd tekib reetmise võimalus. Canorisele ja Henrile pole see probleem, nad tunnevad situatsiooni muutumisest isegi heameelt, kuid nõrgemate olukord muutub nüüd raskemaks. Sorbier on täiesti kindel, et kui teda peaks uuesti ülekuulamisele viidama, siis ta reedab. Kuid Sorbier tunneb vaid hirmu, millest võib alati üle saada, kui see mitte argus ei ole. Selgub, et Sorbier ei tundnud ennast. Kui ta uuesti välja kutsutakse, hüppab ta aknast välja ega muutunud reeturiks. Ainult Canoris talub kõik piinad täieliku vaikimisega. Francois, astudes vastupanuliikumisse ning aidates partisane, ei teadnud, mida temalt ühel päeval võidakse nõuda; keegi ei hoiatanud teda, et ta peaks arvestama ka võimalike piinadega. Nüüd aga on asjad nii kaugemale jõudnud. Ta teab juba ette, et ei suuda piinu taluda. Ta ei taha sur-

ra 15-aastasena ja tunnistab siiralt, et nüüd, kus Jean on siin, reedab ta tema; häbi, mis talle osaks langeb, ununeb mõne aja pärast, annab talle aga terve elu, mille vältel ta võib-olla suudab midagi sellist korda saata, mis lunastab tema reetmise. Kõigile on selge, et François on potentsiaal- ne reetja. Aga kui ta reedab Jeani, siis hukuvad kuusküm- mend partisan, kes ilma Jeani hoiatuseta lõksu langevad. Jean saab neid hoiatada ainult siis, kui tema isikut kind- laks ei tehta ja kollaboratsioonistid ta vabaks lasevad. Te- kib dilemma: mis on tähtsam, kas kuuskümmend partisan või François?

Sellest algabki näidendi kõige vapustavam ja traagilil- sem osa. François üle mõistetakse kohut. Kohtunikuks on te- ma sõbrad ja tema õde Lucie. Poiss mõistetakse surma. Selle otsuse kiidab heaks ka Lucie. Raudus kätega kägistab Henri François' kõigi nähes.

See päästab Jeani. Kuuest partisanist jääb järele kolm: Lucie, Henri ja Canoris. Veel enne seda püstitab Sartre näi- dendis "teise" probleemi, aga samuti vastastikuse mõistmise ja inimese üksinduse probleemi. See algab juba Jeani ilmu- misega pööningule. Jean tunneb end vaba inimesena, kellel seisab ees pikk elu, sest koos teistega leodab ta, et t e - m a pääseb eluga. Ülejäänud viis partisan aga tunnevad end algusest peale hukkamõistetuna, surmale määratutena. Sartre näitab, kuidas Jean ja ülejäänud üha rohkem ükstei- sest võõrduvad, üha vähem üksteisest aru saavad ja lõpuks üksteise vastu peasegu vaenulikuks muutuvad. Eriti ilmekas ja tähendusrikas on varjamatu vaen, mida ilmutavad surma- mõistetud Jeani vastu, keda ei oota ees mõttetu ja halasta- matu surm ega isegi piinad. Jean ei taha nii kergesti oma seltsimeestele alla anda, ta püüab neile tõestada, et tal jätkub mehisust tekitada iseendale samu piinu, mille osali- seks teised saavad ülekuulamisel. Ta muljub silmapilkselt oma kätt nii, et kondid ragisevad, kuid ei tõesta sellega midagi, sest ta tegi seda endale i s e. Et võõrdumine Jeani ja ülejäänute vahel piltlikumaks muutuks, teeb Sartre Jeani Lucie' peigmeheks. Kui isegi nii lähedaste inimeste

vahel ei teki enam kontakti, siis teistest ei või juttugi olla!

Pärast vägistamist vaatab Lucie Jeani kui võõrast. En-  
dised tunded on jäädavalt kadunud, armastuse asemele on tul-  
nud täielik ükskõiksus, mida kirjanik on väga hästi tabanud.

Nüüd, kus Jean on päästetud, jäävad kolm partisani peat-  
set surma ootama. Nad elavad sellesse mõttesse niivõrd sis-  
se, et kaotavad igasugused tunded ja mõtted, mis on omased  
elavaile. Nad on nagu elavad laibad ja surm tundub neile ko-  
guni ihaldusväärse pääsmisena. Kui neid kõiki kolme alla kut-  
sutakse, on nad peaaegu rõõmsad, et viimaks ometi kõik lõ-  
peb.

Kuid nüüd kiusatakse neid teisiti - reetmise eest paku-  
takse elu. "Reeta" oli nüüd lihtne ja soodus, sest enne lah-  
kumist lubas Jean panna oma dokumendid teatud kohas mõne par-  
tisani laiba taskusse. Kuigi reetmisel pole enam mingit täht-  
sust, ei taha keegi neist selle hinnaga endale elu osta. Nad  
olid juba võõrdunud mõttest edasi elada - seda enam, et va-  
baks poleks neid niikuinii lastud: paremal juhul oleks saa-  
detud sunnitööle.

Olukorra lahendab Canoris, keda peetakse ühaks õnnestu-  
numaks kommunisti kujuduks prantsuse sõjajärgses kirjanduses.  
Ta püüab kogu aeg juhtida seltsimeeste tähelepanu sellele,  
et nad liiga palju tegelevad endaga, et nende piinade alli-  
kaks on urgitsemine iseendas. Tõeline inimene ning patrioot  
peaks isegi kõige raskemates tingimustes mõtlema millelegi  
suuremale kui tema enda isik. See kergendaks tema olukorda  
ja aitaks tal üle saada isegi suurimatest raskustest. Sel-  
lepärast tulebki tal mõte püüda siiski pääseda eluga. Tal on  
väga raske veenda Menrid, eriti aga Lucie'd. Lucie nimetab  
Canorist nüüd argpüksiks, inimeseks, kes on iseendaga vastu-  
ollu sattunud, järjekindluse vastu eksinud. Vististi poleks  
Canorise ettepanekust midagi välja tulnud, kui Sartre poleks  
lasknud vahele segada loodusel endal. Just sel hetkel hakkab  
valama kevadist paduvihma ja Lucie, kes end juba peaaegu sur-  
nuna tundis, nägi nüüd, kuidas elas ja võidutses loodus. Nii  
toimub temas ootamatu, kuid täiesti usutav murrang. Ta an-

nab Canorisole ja Henrile järele. Nad kavatsevad Jeani kavala-  
lust ära kasutada ja sellega hukkumist vältida. Kuid nad huk-  
kuvad ikkagi. Kuna kollaboratsioonistidel on omavahel lahkar-  
vamusi ja nad on pealegi purjus, siis üks neist tulistab par-  
tisane selga, niipea kui nad on õue jõudnud. Kuid see kange-  
laste ootamatu hukkumine ei muuda näidendi ideed: isegi kõi-  
ge raskemal hetkel ei tohi inimene unustada, et ta on teiste  
teener, ei tohi mõelda vaid iseendale, olgu olukord nii loot-  
usetu kui tahes.

Et "matmata surnud" jäid võitjaks, sellest annavad tun-  
nistuse Canorise sõnad. Kui Lucie keeldub Jeani "reetmast",  
sest isegi põhjendamatu võidurõõm timukate nägudel olevat tal-  
le talumatu, vastab Canoris: "Milleks mõelda neile, kes pole  
üldse inimesed? Mõne kuu pärast aetakse nad kõik auku. Jää-  
vad vaid tõelised inimesed ja inimlikud teod." See Canorise  
mõte jääbki Sartre'i näidendis kõlama.

Kõige rohkem kahtlusi on näidendis põhjustanud François'  
saatus. Otsus, mille partisanid tema kohta teevad, ei tundu  
olevat õiglane. Sartre'ile võib ette heita, et "Matmata sur-  
nud" on läbini ratsionalistlik näidend, millest i n i m t u n-  
d e d on peaaegu täielikult välja tõrjutud. Kolmandas vaa-  
tuses on küll püütud ka tegelaste tundeid esile tuua, kuid  
episoodis, kus otsustatakse François' saatust, on tunded täies-  
ti kõrvale jäetud, kogu arutus on rangelt ratsionalistlik.  
Autor sõna otseses mõttes arvutab: ühel pool on nõrga ja ara-  
poisikese elu, teisel pool aga kuuekümmend täiskasvanud parti-  
sani elud. Kumb kumma üles kaalub? Aritmeetilises mõttes  
kaaluvad kuuskümmend elu kahtlemata üles ühe elu. Kuid need,  
kes selliseid arvutusi teevad, tõestavad vaid oma tundevae-  
sust. Inimene pole ju mingi mehhanism või arvutusmasin, ta  
on liigagi tundlik elav organism. Ka siis, kui Sartre'i "ar-  
gumentatsiooni" hinnata ratsionalistlikust seisukohast, esu-  
tub ta paikapidamatuks. Sartre tõestab vaid, et otsus Fran-  
çois' kohta on õige, sest tõepoolest ta o l e k s v õ i -  
n u d r e e t a Jeani, kuid ta mingil määral ei tõesta-  
nud, et see otsus on õ i g l a n e. "Õige" ja "õiglane"  
on kaks iseasja. Lõpuks on iga inimelu midagi väärt, ja

Sartre'i kalkulatsioon ei pea paika juba sellepärast, et keegi ei saanud tol hetkel garanteerida, et François' ellujätmisel oleksid olnud just sellised tagajärjed, nagu oletati. Vähemalt üks protsent 99 vastu on selle poolt, et François eleks mingil kombel ausaks jäänud või et tema reetmisel poleks olnud oletatud tagajärgi. Võis juhtuda, et partisanid oleksid neid ootavast ohust teada saanud ka siis, kui Jeani isik François' reetmise tagajärjel oleks kindlaks tehtud ja ta poleks saanud neid hoiatada. Võiks ka teisi oletusi teha. Millegagi pole tõestatud, et François' tapmine ja Jeani tagasipöördumine vabaduses olevate seltsimeeste juurde tõepoolest võimaldas vältida seda, mida kardeti. Sündmused võisid edaspidi ootamatult ikkagi nii areneda, et François' tapmine ja Jeani pääsimine poleks andnud loodetud tagajärgi, sest vahelpeal võis Jeaniga juhtuda "kümme imet". Kindel on vaid see, et poisi tapmine oli julm, ebaõiglane ja - mis on kõige kurvem - mõttetu.

Näidendi "Aupaklik prostituut" kirjutas Sartre pärast Ameerika-reisi. Inimesena, kes alles hiljuti oli kogenud rassismi fašismi näol, pidi ta paratamatult märkama midagi taolist ka ookeani taga, kuigi rassism esines seal peamiselt neegrите diskrimineerimise kujul. See kaasaegse Ameerika elulaadi peamine pahe ongi näidendi teemaks.

Näidendi peategelane Lizzie Mac Kay on hiljuti saabunud väikesse lõunaosariigi linnakesse, kus prostitutsioon on seadusega keelatud. Juba rongis näeb ta, kuidas neli valget hakkavad kahe temaga samas kupees sõitva neegriga norima. Kui neegrid julgevad end kaitsta, ähvardatakse neid aknast välja visata. Kui üks neegritest pisut riivab ähvardajat, haarab see relva ja tapab neegri. Mõrvariks on Thomas Webster, senaator Clarke'i õepoeg. See fakt saabki näidendi intriigi aluseks.

Senaatori poeg Fred vedab pärast seda öö Lizzie'ga ja hommikul selgub, et ta on teinud seda teatava tagamõttega. Nimelt keelitab Fred Lizzie't esitama valesüüdistust kahe neegri vastu, nagu oleksid need tahtnud teda vägistada, kusjuures Thomas astunud valge naise kaitseks välja. Lizzie'le

tundub see ettepanek veider juba sellepärast, et raske on ette kujutada, milleks peaks keegi vägistama prostituuti, kui igal ameeriklasel on taskus küllalt raha, et teda osta. Lizzie ei muuda meelt ka siis, kui Fred pakub talle 500 dollarit. Mõju ei avalda ähvardamine ega vihje osariigi seadusele, mis keelab prostitutsiooni selles linnas. Ei aita ka kahe politseiniku ilmumine, kelle jutuaajamine Lizzie'ga on veelgi häbematum. Lõpuks tuleb senaator ise. See on vana kogenud demagoog. Ta saadab kõik teised minema ja võtab Lizzie enda kaitse alla. Ta kõneleb ilusate sõnadega ameeriklase õigusest vabalt elada ja oma inimväarikust vägivalla eest kaitsta. Lizzie pole kunagi kuulnud nii ilusat kõnet. Senaator jutustab Thomase emast, kes on nii väga kurb, et tema poja vastu esitatakse süüdistus tapmises, mis võib lõppeda vanglakaristusega. See aga tähendaks peale emasüdame purustamise veel Thomas Websteri ettevõttes töötava 200 töölise vallandamist, mis oleks suur häbi ja kaotus tervele Ameerika rahvale. Kas siis Lizzie ei saa aru, mis on tähtsam - üks tühine neeger või Ameerika au, mida esindab Thomas Webster? Nii teeb senaator Lizzie'le selgeks, et kogu Ameerika on langenud tema ette põlvili ja palub, et ta päästaks lootustandva noormehe. Lizzie täidabki senaatori palve.

Kui senaator on läinud, leiab Lizzie laualt sada dollarit. Loll poeg pakkus viissada, targal isal piisas sajast. Nüüd vabaneb Lizzie senaatori ilusate sõnade mõju alt ning saab aru, et teda on tüsstatud. Lauale jäetud raha veenab teda selles lõplikult.

Äkki tormab Lizzie tuppa lintšijate eest põgenev teine, ellujäänud neeger ja palub end varjata, sest korterist, mis kuulub peaaegu neegrите ohvriks langenud valgele naisele, teda loomulikult otsima ei hakata. Kohe ilmub ka Fred, kes oli jälitajate hulgas, ja teatab, et kuna põgenejat ei tabatud, tõmmati oksa esimene ettejuhtunud neeger. Fred, kes pole arvatavasti lintšimisega harjunud, tunneb südametunnistuse piinu ja loodab Lizzie' embuses unustust leida. Siis aga kostab vannitoast kolinat ja Fred satub neegriga vastamisi. Neeger põgeneb ja Fred tulistab teda trepikojas, kuid

ei taba. Lizzie saab relva oma kätte ja ähvardab sellega Fredi, kes osutub argpüksiks, kahvatab ja kogeleb - kuigi aimab, et Lizzie ei tulista. Nii tõsipeolest juhtubki ja Fred pääseb vaid hirmuga. Ta teeb Lizzie'le ettepaneku hakata tema armukeseks. Kuigi Lizzie teda arusaadavatel põhjustel vihkab, otsustab ta rikka noormehe soodsa pakkumise vastu võtta (näidendi hilisemas variandis (vt. "Innostranaja literatura" 1955, nr. 1, lk. 107-126) teatab Lizzie politseile, et tapetud neeger polnud milleski süüdi ning et ta andis senaator Clarke'i sunnil valetunnistuse).

"Räpased käed" tähendavad tavaliselt seda, et inimene en alatu ega vali vahendeid. Just nii saadi aru ka Sartre'i näidendi pealkirjast, kuigi ta kasutas neid sõnu hoopis teises tähenduses. Tema õnnetuseks olid vaatajad ja lugejad algusest peale valesti orienteeritud. Sellepärast võttis Sartre näidendi kohe pärast esietendust repertuaarist maha. Kui näidendi lavastamisel ühes Itaalia teatris ilmnis samasugune vale arusaamine, keelas Sartre selle esitamise ka Itaalias.

"Räpaste käte" tegevuskehaks on väljamõeldud Illüüria riik Balkani poolsaarel, tegevusajaks Teise maailmasõja lõpp. Sel maal on tekkinud väga keeruline poliitiline situatsioon: endine sotsiaaldemokraatliku partei liider Hoederer, keda Sartre on kujutanud väga targa ja ettenägeliku poliitikuna, jõuab veendumusele, et antud situatsioonis on kõige otstarbekam luua laialdane poliitiline koalitsioon, mis ühendaks kõik demokraatlikud jõud ja millel oleks rahva enamiku poolehoid. Sellel alusel loodab Hoederer edaspidi alustada sotsialismi ülesehitamist Illüürias.

Kuid ühendatud parteis on enamus ja vähemus. Kuigi enamus toetab Hoedereri seisukohta, on vähemus selle vastu ja saadab tema juurde oma noore esindaja (Hugo), kellele tehakse ülesandeks Hoederer tappa.

Hugo asubki koos oma noore naise Jessique'iga Hoedereri lossi elama. Igapäevases suhtlemises Hoedereriga veendub Hugo üha rohkem Hoedereri tarkuses ja headuses. Saadud ülesande täitmine tundub võimatuks, ning lubamatuna. Hoederer ja

Hugo vestlevad sageli poliitikast. Hoederer saab peagi aru, miks Hugo on tema juurde saadetud. Tal oleks muidugi võimalus sellisest ohtlikust "sekretärist" üsna lihtsalt lahti saada, kuid ta ei tee seda. Ta tahab, et see tark, kuigi veidi segaste ideedega noormees kasvaks ümber. Ta püüab Hugole selgitada oma joone aindõigsust antud tingimustes, samuti ka Hugo ja tema seljataga seisva vähemuse ekslikku joont. Nende jutuajamised muutuvad sageli Hugo individualismi ja anarhismi kriitikaks. Tüüpiline kodanlik intelligent Hugo on tulnud revolutsioonilisse liikumisse, lähtudes teooriast, mitte aga praktilistest eluvajadustest. Ta mõistab revolutsiooni liiga raamatulikult, kujutab seda sirge tänavana, mida mööda võib pidulikult marssida, ilma et oleks tarvis sammugi kõrvale astuda või pilku mujale suunata. Hoederer seletab Hugole, et elu ja ajaloo areng ei ole nii sirgjooneline. Sellepärast tuligi luua partei ja programm, mis kindlustaksid võimalikult paljude kaasalöömise, ilma milleta igasugune konstruktiivne tegevus on võimatu. Hugole imponeerib eriti see, et Hoederer ei tšuka teda endast eemale, kuigi on juba ammu taibanud, millise ülesandega Hugo tema juurde sekretäriks saadeti. See usaldus võidab Hugo ja ta otsustab samaga vastata.

Seltsimehed aga käivad Hugole peale, et ta oma ülesande täidaks. Kõrd, kui nad on kahekesi toas, suunab Hugo taskusse peidetud revolvrri toru Hoedereri poole. Ta näeb, kuidas viimane äkki selja pöörab, andes talle sellega tulistamise võimaluse - vististi lootuses Hugot selle usaldusõhuga veel kord mõjustada, aidata tal lõplikult vabaneda terroristlikest ning anarhistlikest meeleoludest. Hoedereri julgus vapustab Hugot. Ta väljub toast, et mõtteid koguda, ja kui ta veidi hiljem tagasi tuleb, et kõik ausalt ära rääkida, leiab ta oma naise Hoedereri embuses. Afekti mõjul Hugo tulistab.

Enne surma jõuab Hoederer ruumi tormanud ihukaitsjatele öelda, et ta magas Jessique'iga ja et Hugo tappis ta armukadedusest. Hugole mõistetakse kriminaalkuriteo eest kaks aastat vangistust. Sel ajal mõtleb ta väga palju, ja kui ta

vanglast vabaneb, on ta hoopis teine inimene. Talle on selgeks saanud, et Hoederer polnud süüdi, et kõik juhtus kerge-meelse Jessique'i algatusel, kellele imponeeris intiimsus nii tähtsa ja tugeva mehega. Kuid ka vastupidisel juhul ei saa Hugo arvates selliseid inimesi nagu Hoederer mõtta tavalise mõõdupuuga, neid pisiasjade pärast hukka mõista.

Kõigi silmis aga hukkus Hoederer kui kõige tavalisem don Juan. See moonutas tema tõelist suurust, sest vahepeal oli vähemus veendunud Hoedereri poliitilise joone õigsuses ja asunud samele platvormile. Need, kes kunagi saatsid Hugo Hoedereri tapma, tahtsid nüüd, et see saladusse jääks. Kõik olenes sellest, kas Hugo avaldab tõe või mitte. Nendele inimestele oli tähtis, et asjal ka edaspidi oleks mitte poliitiline, vaid kriminaalne iseloom.

Hugo aga oli oma ohvrit austama ja idealiseerima hakanud ega tahtnud, et Hoedereri nime ühendataks donjuanlikkusega ja et tema surm osutuks mõttetuks. Seepärast tahab ta kõik üles tunnistada. Kuna aga tema kavatsused pole teada, saadetakse tema juurde noor parteitegelane Olga, kes peab need ettevaatlikult välja selgitama ja vastavalt sellele tema enda kohta otsuse tegema. Nagu omal ajal Hoederer, nii saab ka Hugo väga hästi aru, milleks Olga tema juurde saadeti. Kuigi ta nüüd on Hoedererist teisel arvamusel ning pooldab ka tema poliitilist programmi ja meetodeid, käitub Hugo ikkagi individualistina, pigem rüütlina kui revolutsionäärina. Kuigi ta tahtis päästa Hoedereri head nime tulevastele põlvedele, ei tee ta seda. Ta hukkub niisama mõttetult kui Hoedererigi, sõnades, et alles nüüd tapab ta Hoedereri tõeliselt. Ta avab ukse, et minna vastu kuulidele, ja sellega tapab ta Hoedereri tõepoolest jäädavalt. Kuigi ta on paljudest oma nõrkustest üle saanud, on ta endiselt individualist, inimene, kes iga hinna eest tahab märtriks saada nagu paljud teisedki väikekodanlikud revolutsionäärid. Seeparast läkski koos temaga hauda ka tema saladus, ning ta ei teinud midagi Hoedereri heaks.

Kui näidendi pealkirja juurde tagasi tulla, siis peab tunnistama, et räpased on just Hoedereri käed. Erinevalt

Hagest rõhutab Hoederer sihilikult ja järjekindlalt, et ta ei karda oma käsi määrida, nagu ei tohi seda karta ükski inimene, kes tahab ühiskonda muuta ja ajaloo käiku suunata. Kui tarvis, on ta valmis oma käsi kas või künarnukkideni porri ja verre kastma. Hugo aga kuulub nende hulka, kes kardavad oma käsi määrida, kes arvavad, et ajalugu teha ja elu ümber korraldada võib ilma selletagi, ilma painduvuse ja kompromissideta, absoluutse sirgjoonelisusega.

On ilmne, et Sartre en näidendi loomisel silmas pidanud rahvademokraatliku režiimi kujunemist Kesk- ja Ida-Euroopa maades, kuid peale selle olemust õigesti mõistnud. Ta peale selles protsessis välja tõstnud kõige üldisemat, iseloomulikumat ja seaduspärasemat, vaid jäänud põhiliselt individualistlikule pinnale.

"Kurat ja jumal" on kahtlemata Sartre'i kõige pikem ja ühtlasi ka kõige raskemini mõistetav näidend. See sarnaneb mõneti "Kärbestega", kuid on veelgi komplitseeritum. Selles en rohkem filosoofilisi probleeme. Teatud määral on "Kurat ja jumal" poleemikaks "Kärbestega", vaidlus iseendaga ja isegi Orestese paroodia.

Tegevusaeg on XVI saj. algus, tegevuskohaks Saksamaa, peategelaseks Goethe näidendi "Goetz von Berlichingen" nimi-tegelane. Sartre'i näidend on ajalooline vaid tinglikult ja kõige vähem ajalooline on just peategelase kuju, keda ta nimetab lihtsalt Goetziks. Isegi Goetz von Berlichingeni kuulsat raudset kätt ei ole Sartre pidanud vajalikuks säilitada.

Goetz, nagu teisedki näidendi tegelased, on asetatud väga keerulisse situatsiooni. On aasta 1525, Suure Talurahvasõja haripunkt. Wormsi linn, mille ümbruses näidendi tegevus peamiselt toimub, on Goetzi vägede poolt ümber piiratud. Wormsi valitsev peapiiskop on vaenujalal Goetzi ja tema poolevenna Konradiga. Peapiiskopil tekib raskusi ka linnaelanikega ning pealesunnitud sõda välisvaenlasega suurendab neid veelgi. Peapiiskopil õnnestub lõpuks kavalusega Goetzi ja Konradit tülli ajada ning Goetz enda liitlaseks teha. Selle eest lubab peapiiskop aidata Goetzil, kes oli schilaps, Konradi varandust ja maavaldusi endale saada.

Kuid vaatamata asjade sellisele arengule väljaspool linnamüüre on elukerd linnas ikkagi raske: rahvas on üles tõusnud, preestrid ja peapiiskopi luku taha pannud ning nagu peagi selgub, midagi head ei võta ka liit Goetziga. Kuigi peapiiskopi väed purustavad linna müüride all asunud Konradi väe ja välisocht väheneb, ei lahenda see veel olukorda, sest preestrid ja peapiiskop on endiselt rahva võimuses ja kõik oleneb sellest, mida võtab ette Goetz, kelle väed endiselt Wormsi piiravad. Goetz on näidendi kõige huvitavam tegelane. Ta peab end ülisma kurjuse kehastuseks, tahab olla Kurjus ise, et heita väljakutse jumalale endale. Ta arvab, et kõik teised kehastavad voorust ja tema auahnust kõditab eksiarvamus, et ta on teistest täiesti erinev. Hiljem ta aga veendub, et maailm on kurjust ja kurje inimesi täis, et talle pole antud olla ainuke ja kõige jõulisem kurjuse kehastaja. Aru saanud, et selles suhtes ta täisulik olla ei saa (midagi vahepealset kurjuse ja headuse vahel ta aga olla ei taha), hakkab ta ümber orienteeruma, et lõpuks jõuda absoluutse headuseni. Seni ta tappis, sõdis omakasupüüdlikel eesmärkidel poolvennaga. Nüüd aga, kus temast oleneb Wormsi ja selle elanikkonna saatus, kus ta võiks Wormsi peapiiskopi liitlasena linna tungida ning piiskopile vaenulike linnaelanikega arveid õiendada, ei taha ta seda enam teha. Isegi kui pastor Heinrich (keda rahvas ainsa Wormsi valmulikuna polnud vangistanud, sest ta oli alati rahvast toetanud) toob talle pärast piiskopi surma võtme, mille abil võib maaluse käigu kaudu linna pääseda, keeldub Goetz seda võimalust kasutamast. Nüüdsest peale tahab ta olla hea, temast peab saama Headuse kehastus. Varandust, mille ta pärrib pärast venna hukkumist, kasutab ta mingi ühiskonna loomiseks, millele ta annab nimeks "Päikeselinn" (tegemist on ilmse anakronismiga, kuna Campanella "Päikeselinn" ilmus alles 1623. a.).

Mida kujutab endast "Päikeselinn", mille eesotsas Goetz nüüd seisab? See on ideaalne inimühiskond, nii nagu tema seda mõistab. Seal on võimatuks tehtud igasugune vägivald ja verevalamine, kõik on "vennad Kristuses" ja täiesti ükstei-

se sarnased, kellelgi pole mingeid isiklikke asju ega isegi mitte ühtki isiklikku mõtet, kõik mõtlevad ühtemoodi. Selles võib väga kergesti veenduda, sest kõik mõtlevad valjusti. Sartre'i näidendis "Suletud uks" püüti just vaikida, kuid mõtlemine toimus nii tormiliselt, et oli kõigile kuuldav. Nüüd on olukord vastupidine.

Kõike seda on kujutatud väga irooniliselt, et lugejalvaatajal ei tekiks mingit lugupidamist Goetzi uue ürituse vastu. See on eksistentsialismi karikatuur, kui pidada Goetzi eksistentsialistlikuks kangelaseks, kes vastavalt Sartre'i õpetusele on vaba valima ükskõik mida. Näeme, kui meelevaldselt Goetz on kord absoluutse Kurjuse, kord absoluutse Headuse kehastuseks. Näeme, kui võrd tinglik on kogu see absoluutsus ja kui naeruväärne selline eksistentsialistlik kangelane. Umbes niisama naeruväärne nagu Boris Serguin romaanis "Küps iga", kes selleks, et tõestada oma vabadust, varastab bukinisti letilt raamatu.

Täiendavaks tõestuseks selle kohta, et paljud Sartre'i filosoofilised seisukohad on vahepeal muutunud, on näidendis Nasty, Wormsi pagar, kes seisab ülestõunud rahva eesotsas ja teeb Goetzile korduvalt ettepanekuid astuda väejuhina rahva etteotsa. Ajalooline Goetz von Berlichingen liitus ju tõepoolest vahepeal rahvaga. Sartre'i Goetz püüab sellest pikemat aega hoiduda. Algul sellepärast, et ta näeb endas absoluutse Kurjuse kehastajat, hiljem sellepärast, et ta hakkab endas nägema absoluutse Vooruse ja Headuse kehastust, astumine rahva etteotsa tähendaks aga vägivalda ja verevalamist, mida ta "Päikeselinna" juhina hukka mõistab.

Viimaks saabub Goetzi arengus kolmas etapp. Kui ta veendub, et "Päikeselinna" üritus paradiisi maa peale ei too, võtab ta kuulda Nasty sõnu - seda enam, et ülestõusnud rahvas on täiesti käest ära läinud. On vaja tugevat kätt, et tohutut stiihilist mässuarmeed tõeliseks armeeks muuta. Seda on vaja teha kiiresti, sest ka feodaalid koguvad jõude. Kui Goetz nõusoleku annab, saab temast teatud määral Hoedereritaoline kangelane: ta asub kompromissi teele, olles aru saanud, et selliste naiivsete ja tühiste üritustega nagu "Päike-

selinn" maailma ümber kujundada ei saa - niisama vähe kui julmuse ja rüüstamistega, millega ta tegeles varem. Kui ta tahab tõesti ajalooratust edasi pöörata, peab ta Hoedereri taoliselt käed küünarnukkideni verre ja porri kastma.

Nii Nastyle kui ka Goetzile on selge, et kontrolli alt pääsenud rahvahulka ei ole kerge korrale kutsuda, et ainsaks efektiivseks vahendiks on julmus, terror, massilised surmanuhtlused. Kuid kui Goetzi puhul on selline perspektiiv loomulik ja võib-olla isegi ülendab teda, siis Nasty kohta seda öelda ei saa, sest tema jääb ikkagi rahva esindajaks ja vägivalla heakskiitmist rahva ja revolutsiooni huvides ei saa talle nii kergesti andestada kui Goetzile. Kuid Nastyt ei saa ka täiesti hukka mõista, sest kui sotsiaalne liikumine juhtimise kaotab ning täiesti stiihiliseks muutub, toob see rahvale rohkem kahju kui kasu.

"Nekrassov" (vene keeles ka "Ainult tõde" ja "Georges de Valera") on ainuke komöödia, pigem küll poliitiline farss Sartre'i draamaloomingus. Näidendi loomise ajaks olid Sartre'i poliitilised vaated tunduvalt muutunud. Ta tunnistas end avalikult värvatuks, asus lõplikult sotsialismi poolele. Juba enne seda oli Sartre aktiivselt rahu eest välja astunud ja tauninud Alžeeria sõda; selle näidendiga mõistis ta hukka ka Nõukogude-vastase kampaania Läänes, eriti Prantsusmaal. "Nekrassovi" sisu on järgmine.

Bulvariajalehe "Soir à Paris" toimetaja Jules Palotin, kes pühendab iga numbri viienda veeru Nõukogude-vastasele laimule, satub ühel ilusal päeval olukorda, kus veerg kipub tühjaks jääma. Mis nüüd teha? Ei saa ju ometi lehte välja anda ilma traditsioonilise viienda veeruta. Kuigi Palotin nimetab end informatsiooni Napoleoniks, ei aita isegi tema võimed. Kogu lootuse paneb ta oma kaastöölisele, Sibilot'le, kes tõepoolest päästabki olukorra. Viimase juures ööbib politsei poolt tagaotsitav sulgi Georges de Valera. Pärast vestlust Sibilot'ga teeb Valera talle ettepaneku esineda Nõukogude ministri Nekrassovina, kelle salapärasest kadumisest kodanlik ajakirjandus on äsja teatanud. Georges de Valerast saabki Nekrassov. "Soir à Paris" viies veerg ilmub pealkirjaga

"Nõukogude minister valis vaba maailma". Vale-Nekrassovist saab tähtis tegelane, kelle ees on avatud kõik ukсед kõrgemasse seltskonda. "Põgenenud Nõukogude minister" saab Pariisi populaarsemaks meheks, kelle ees värisetakse, sest tal olevat kaasas nimekiri 20 000 nimega. Seal olevat kirjas kõik need, kes kuuluvad esimeses järjekorras hävitamisele pärast seda, kui Punaarmee on Pariisi sisse marassinud. Kõik tahavad teada, kas nad on selles nimestikus, sest "keegi ei taha surra". Siiski on nimestikust väljajäämine veel halvem, sest sinna on "punased" pannud muidugi oma suurimad vaenlased, väljajäänud aga on ilmselt nende käsila sed. Kuna "Soir à Paris" aktsiaseltsi esimehe Moutoni (tõlkes Oinas) nime nende 20 000 hulgas ei leidu, hakkab vaese mehe käsi halvasti käima: ta olevat varjatud kommunist ja Kremli spioon. Mouton kukub esimehe kohalt ja satub kõrge ma seltskonna põlu alla.

Sibilot' tütar Véronique on vastupidi isale progres siivne ajakirjanik. Vesteldes Nekrassoviga teeb Véronique viimasele selgeks mõned asjad, mida see ei teadnud. Kelm arvas, et t e m a ekspuuteerib Pariisi kõrgemat seltskonda (ja nii see osaliselt oligi), Véronique aga näitab, et mitte tema ei ekspuuteeri niivõrd kõrgemat seltskonda, kui võrd teatud poliitilised ringkonnad ekspuuteerivad t e d a, et soetada poliitilist kapitali. Valimiste eel on alati kasulik lagedale tulla mõne Nõukogude-vastase lai muga, sest see võib vähendada demokraatlike jõudude šansse. Eriti tõenäolisteks muutuvad Véronique'i sõnad siis, kui poliitsei Nekrassovile jälile jõuab ja temas Georges de Valera ära tunneb. Poliitsei teeb Valerale ettepaneku jääda endiselt Nekrassoviks kõigi sellest tulenevate eeliste ja mõnudega, Valera aga peab vastutasuks andma valetunnistuse kahe jälitatava eesriindliku prantsuse ajakirjaniku vastu. Vastasel korral ähvardatakse areteerimisega.

Georges de Valeral õnnestub keerulisest olukorrast auga pääseda. Ta otsustab paljastada kogu komöödia eesriind likus ajalehes "Libérateur". Nüüd on ajaleht "Soir à Paris" hirmul. Valimised on lähedal, ja kui Georges de Valera kir-

jutis "Libérateur'is" ilmub, mis siia küll saab?! Lõpuks päästab elukorra Meuton, kes on end vahepeal rehabiliteerinud ja uuesti aktsiaseltsi esimeheks saanud. Ta ajab kogu süü Palotini kaela ja karistuseks vallandab ta ning nimetab peatoimetajaks Sibilot, intriigi tegeliku algataja. Kuigi Moutonil ei õnnestu Georges'i paljastusi ära hoida, jõuab ta siiski üht-teist ette võtta, et neid pareerida. Järjekordne "Soir à Paris" number ilmub káhe rasvase pealkirjaga esimesel leheküljel: "Georges de Valera müüs end kommunistidele" ja "Nekrassov Nõukogude agentide poolt röövitud". Niisuguse "ratsukáiguga" see poliitiline "malepartii" lõpebki.

"Altona vangid" on fašismivastane näidend, milles Sartre esimest korda oma dramaturgias kujutab saksa fašiste. "Matmata surmutes" (1946) neid veel ei olnud, seal esinesid nende prantslastest käsilased. Kuid nüüd, 1959. a. peab Sartre ilmselt vajalikuks pühendada terve näidend natsidele, sest 1959. aastaks oli fašism kõikjal Euroopas pead tõstnud ja terroriseeris Prantsusmaal demokraatlikke jõude; Sartre'i enda majja peideti pomm ja ultrad lasksid lendu isegi hüüdlause: "Laske Sartre maha!"

Näidendi peategelane on endine natsistlik ohvitser Frantz Gerlach. Ka teised näidendi tähtsamad tegelased kuuluvad Gerlachide perekonda. Perekonnapea vana Gerlach on ühe suure Hamburgi laevatehase omanik, kes ehitas omal ajal laevu Hitlerile. Ta polnud mingi veendunud nats, kuid tal oli ükskõik, keda relvastada. Peaasi oli kasum. Tema vanem poeg Frantz oli Hitleri võimuletuleku aastail veel poisike, kes tänu noorusele suhtus fašismisse teisiti kui isa. Tal koguni tekkis isaga konflikt, kui viimane nõustus müüma hitlerlastele koonduslaagri ehitamiseks talle kuuluva maatüki. Isa ei teinud seda mingist erilisest sümpaatiast fašistide vastu - ja isegi raha polnud tal eriti vaja -, vaid lihtsalt selleks, et säilitada fašistidega head suhted, sest need kindlustasid talle tellimused ja kasumid. Frantz mõistis isa selle eest hukka. Hiljem põgenes koonduslaagrist keegi poliitvang ja Frantz varjas teda oma toas. See oli muidugi osaliselt poisikeselik protest, sest mingit erilist julgust Frantzil

siin vaja ei olnud ja ta aimas alateadlikult, et kui kõik kord avalikuks tuleb, siis sellise isa pojale midagi erilist ei tehta. Saanud teada põgenenud poliitvangi varjupaigast, andis isa ta välja. See kutsus Frantzis välja veelgi tormilisema reageeringu. Tänu isa positsioonile piirdusid natsid sellega, et kohustasid teda oma patu lunastamiseks vabatahtlikult sõtta minema.

Nii satub Frantz idarindele. Valiku probleemi käsituses Sartre'i poolt oleks nagu midagi muutunud. Valikuvabadus võimaldab inimesel ka sõda valida või mitte valida ja olenevalt sellest muutuda sõjasüüdlaseks või mitte. Ka Frantzil oli selline valikuvabadus ja seda loomulikult oleks olnud keeldumine niisuguse tegelase juures, kes fasismi eriti ei pooldanud. Kuid ometi läks Frantz sõnakuulelikult rindele. Piisas esimesest sammust ja kõik ülejäänud tuli iseenesest. Smolenski all satuvad Frantzi kätte kaks nõukogude partisanit, keda tal tuleb üle kuulata. Kuna tal ei õnnestu midagi välja pressida, hakkab ta neid piinama. Ka see ei anna tulemusi. Frantz satub marru ja piinab vangid surnuks. See on ainus episood Frantzi viibimisest idarindel, millest me näidendis kuuleme.

1946. a. tuleb Frantz isamajja tagasi. Hamburg ja kogu Saksamaa on varemeis, natside asemel võimutsevad Ameerika okupatsiooniväed. Franzi õel Lenil tekib ameeriklasega tüli, ameeriklane saab kõrvakiilu ja Frantz võtab süü endale. Kuid isa, kes ameeriklaste abiga hakkab oma ettevõtteid taastama, oskab ka seekord Frantzi ähvardavast karistusest päästa. Frantzil lubatakse Argentiinasse sõita, tegelikult aga ei sõida ta kuskile. Alles kolmeteistkümnenda aasta pärast selgub, et Frantz on kogu aeg elanud isamaja teisel korrusel eraldatud toas ega ole kordagi sellest väljunud. Õde Leni on teda varustanud kõige vajalikuga ja teda ka kui meest rahuldanud. Sellega algabki näidendi tegevus.

Mida siis Frantz kõik need 13 aastat oma "surrükambris" tegi? See oli mõttetu ja meeletu edasi-tagasi käimine ja omaette jutustamine. Ta aina rääkis - nagu inimene, kelle südametunnistus ei ole puhas, rääkis selleks, et oma süütust

tõestada. Et ta oma kõned linnale võiks jäädvustada, muretseti talle isegi magnetefen. Tegelikult kujutas ta kõike seda mitte menoloogina, vaid kõnena XXX sajandi inimestele. Selleks et oma südametunnistust rahustada, alustab ta kaugemalt. Ta ei räägi mitte niivõrd endast kui just oma ajastust, XX sajandist. XX sajand, ütleb ta XXX sajandi inimestele, oli jooanud. Ei tohi uskuda ühtki sõna selle sajandi raamatutes - isegi siis, kui neis leidub mõni ülestunnistus isikliku allkirjaga. Kõik need ülestunnistused en valed, sest nad on antud piinade all. Sellega paljastab Frantz iseennast: ka tema piinas, et valetunnistusi välja pressida.

Frantzi paljastamine toimub mitte ainult tema monoloogides ilmnevate vastuolude kaudu, vaid ka tema noorema venna Werner'i naise Johanna abil, kes saab lõpuks teada, et Frantz pole kunagi Argentiinasse sõitnud ega seal surnud (nagu hiljem teatati), vaid elab siinsamas teisel korrusel. Johanna tungib Leni viha ja armukadeduse kiuste Frantzi juurde, kes püüab ennast Johanna ees kui mitte kangelaseks, siis vähemalt märtriks teha. Algul see tal õnnestubki. Kuid siis rebib autor ühe loori teise järel maha ning Johanna ette ilmub Frantz oma tõelises olemuses. See teeb lõpu nende vahel alanud lähenemisele.

Me ei aimaks, millega kõik see lõpeb, kui juba näidendi esimestes ridades poleks öeldud, et vanal Gerlachil, kes põeb kurguvähki, on jäänud elada kõige rohkem pool aastat.

Nüüd on küsimus selles, kes pääseb vahepeal tohutult kasvanud laevatehase direktori kohale, kuhu loomulikult ei kõlba demokraatlike vaadete ja nõrga iseloomuga noorem poeg Werner. Vana Gerlach näeb kõigest hoolimata ikkagi Frantzis oma tõelist järglast ja loodab viimase hetkeni, et vaatamata selle poja juriidilisele surmale, on teda siiski võimalik ellu tagasi tuua. Kuid isa ja poja viimne kõnelus ei anna soovitud tulemusi. Olga Frantz nii langenud ning paadunud kui tahes, ikkagi näeb ta isas natsismi tugisammast, põhimõttelagedat inimest, kes kasumi eest müüs oma hinge ja hukutas ka tema. Lõpuks otsustavad mõlemad elust lahkuda. Nad istuvad autosse, ütlevad, et sõidavad Hamburgi, ning kihuta-

vad metsiku kiirusega sillalt äkke. Hetkel, kui nad juba surnud on, kostab lindilt Frantzi viimane kõne XXX sajandi inimestele.

Mõistes ühelt poolt fašismi hukka, tahab Sartre teiselt poolt näidata, et mitte kõik polnud võrdsest süüdi, et kõikide süüdistamine on vaid armetu püüe omaenda süüd vähendada. Pole juhuslik, et "Altona vangide" juurde kuulub lühike eessõna, kus autor vabandab Gerlachi nime kasutamist. Miiga hilja taipas ta, et Gerlachi nimi, mis algul tundus väljamõelduna, peitus siiski tema alateadvuses. Seda nime kandis kõigi poolt austatud silmapaistev antifašist. Seega siis kaks Gerlachi, kaks käitumisviisi - kas aktiivne võitlus fašismiga, või tema tekkimise, olemasolu ja võitude soodustamine kasuahnitsemise või passiivse kaasajooksmise näol, mis varem või hiljem paratamatult aktiivseks muutub.

"Troojalannad" kujutavad endast Euripidese samanimelise tragöödia vaba ümbertöötlust. Sartre'i pöördumine Euripidese "Troojalannade" juurde oli niisama päevakohane kui tema varasem pöördumine Aischylose "Hoefooride" juurde, sest selles mõistetakse hukka vallutussõda. Sartre "moderniseerib" oma eelkäija süžeed, tuues sellesse sisse XX sajandi koloniaalsõdade motiivi ning vastandades ebaõiglasele sõjale õiglase. Lisaks Euripidese proloogile, kus jumalad flegmaatiliselt ennustavad Trooja hävingut, kirjutab Sartre epilooigi, kus ennustatakse võitjate hukkamist nende poolt valatud süütu vere eest. Trooja kuninganna Hekuba, kellest on saanud Odysseuse orjatar, muutub kaljuks, mille vastu purunevad merelained. Troojalannade vangilaagrit on Sartre kujutanud koonduks laagriks. Sõjaohvrite kannatus-teema (Andromachelt näiteks võetakse ära poeg, sest võitjad näevad temas tulevast tasujat), riigi hävingu teema (võitjad süütavad Trooja varemehed) põimib Sartre tragöödiaks vältimatust kättemaksust.

### Sartre'i kirjanduskriitiline tegevus.

Ei saa mainimata jätta ka Sartre'i kirjanduskriitilist tegevust. Suurem osa tema kriitilisi artikleid ilmus aja-

kirjas "Les Temps modernes", mille Sartre asutas 1945. a. Hiljem kogus kirjanik sellelaadsed artiklid kolmeköitelisse raamatusse "Situatsioonid" (Situations, I-III, 1947-1949). Eri raamatutena ilmunud Sartre'i kriitilistest töödest väärivad esiletõstmist esseed Baudelaire'ist ("Baudelaire", 1947) ning Saint Genet'ist ("Saint Genet, comédien et martyr", 1952).

Viimastel aastatel kirjutas Sartre oma mahukamat kirjan- dusteaduslikku tööd - uurimust Flaubert'ist. Ühes 1966. a. antud intervjuus (vt. "Inostrannaja literatura", 1966, nr. 9, lk. 243-245) tunnistas kirjanik, et kolme aastaga on ta kir- jutanud 2000 lehekülge ning et tööd jätkub veel teisekski kolmeks aastaks - vaatamata sellele, et uurimuse objektiks on vaid ajajärk Flaubert'i sünnist kuni "Madam Bovary" loo- miseni (1821-1856). Üksikud osad sellest tohutust teosest ilmusid 1966. a. ulatuslike artiklitenä Sartre'i ajakirjas "Les Temps modernes" (vt. N°N° 240-245). Täies ulatuses (pealkirja all "Perekonna idioot" - "L'Idiot de la famille") ilmus see alles 1971. a. (Pierre Daixi retsensiooni sellele 2136-leheküljelisele mammut-uurimusele vt. nädalalehes "Les Lettres françaises" N°N° 1386-1388, 19. mai - 8. juuni 1971).

Huvi Flaubert'i vastu tekkis Sartre'il palju varem. Ju- ba "Meetodi käsimumustes" - omamoodi eessõnas "Dialektilise mõistuse kriitikale" - rääkis Sartre Flaubert'ist mitmel korral, mõnikord päris pikalt (vt. Jean-Paul Sartre: "Cri- tique de la raison dialectique" (précédé des "Questions de méthode"). T. I. Théorie des ensembles pratiques. P., Gal- limard, 1960, lk. 45-49, 71-72, 89-95, 100). Peale kõige muu huvitab Flaubert Sartre'it kui kirjanik, kes vaatamata oma demonstratiivsele keeldumisele tunnistada kirjan- duse õhiskondlikke kohustusi neid objektiivselt ikkagi täitis. Sellisele angažeeritud kirjanikule nagu Sartre on Flaubert'i "juhtum" eriti tänuväärne.

Albert Camus  
(1913-1960)

▲. Camus on J.-P. Sartre'i kõrval üks tähtsamaid tänapäeva kirjanikke, keda juba eluajal tunnustati klassikuks ja kes koos Sartre'iga kõige hiilgavamalt esindab eksistentsialistliku suunda Lääne kirjanduses. Seoses Sartre'iga rääkisime, et eksistentsialism pole kaugeltki homogeenne nähtus. Ka Sartre ja Camus esindavad eksistentsialismi kaht erinevat suunda. Ühinedes Sartre'i kui ateistliku eksistentsialismi esindajaga, läheb Camus juba algusest peale temast (ning eksistentsialistidest üldse) tugevasti lahku, hiljem aga koguni tülli.

Camus' puhul peab silmas pidama, et tema teoreetilised ning filosoofilised vaated ei ühti täiel määral nende ideedega, mida ta propageerib oma ilukirjanduslikus loomingus, olgu siis proosateostes või näidendites. Üldiselt peab ütleva, et filosoofina on Camus reaktsioonilisem kui ilukirjanikuna: oma ilukirjanduslikus loomingus suutis Camus kui andekas kirjanik oma filosoofilise maailmavaate piiratuse ja vastuolud teatud määral ületada. Kuid samal ajal ei tohi unustada, et Camus' ilukirjanduslikud teosed on suurel määral ikkagi tema filosoofiliste vaadete illustratsiooniks, kuna kirjanik nägi oma ülesannet selles, et peegeldada absurdset maailma ja inimese lootusetut olukorda selles maailmas. Need mõtted aga on Camus' filosoofia nurgakiviks.

## Camus' elu ja loominguiline tee

Camus sündis Mondovis (Alžeeriaa, Bône'i linna lähedal) 7. novembril 1913. a. põllutöölise perekonnas. Tema isa, päritolult prantslane, suri Esimese maailmasõja algul kuulsas Marne'i lahingus (1914) saadud rasketesse haavadesse. Juba sellepärast osutus tulevase kirjaniku lapsepõlv väga raskeks. Siiski õnnestus tal lõpetada algkool ja tänu sellele, et üks tema õpetajaist, kes märkas varakult tema erakordset andekust, suutis talle välja pressida stipendiumi, lõpetas Camus ka lütseumi. Ta jätkas oma haridusteed Orani ülikooli filosoofiateaduskonnas. See valik oli tingitud peamiselt vististi sellest, et teda sooviv opetaja uuris Schopenhauerit, mistõttu Camus'l tekkis varakult huvi filosoofia vastu. Ülikooliaastail õppis Camus tundma selliseid mineviku filosoofe, nagu Pascal, Nietzsche ja Kierkegaard. Selleks et õppida ülikoolis, tuli Camus'l otsida kõrvalteenistust ning vahetada päris mitu korda ametit.

Camus' lähenemine kunstile toimus teatritegevuse kaudu. 1935. a. loob ta "Töölisteatrit" (Le Théâtre du Travail), millest hiljem kujuneb "Voistkonnateater" (Théâtre de l'Equipe). Koos rea noorte näitlejate-asjaarmastajatega tegutses Camus nendes teatrites nii näitlejana kui ka lavastajana.

1938. a. alustas Camus kaasatöötamist ajalehele "Alger Republicain", kus ilmusid tema retsensioonid Sartre'i teostele "Iiveldus" ja "Sein". Juba nendes retsensioonides läheb Camus Sartre'ist kui eksistentsialistist lahku ja aastatega see lahkuminek üha süvenes. Veel enne seda ilmus Camus' esimene raamat "Pahupool ja päripool" (L'Envers et l'Endroit, 1937), mis kujutas endast olukirjeldusi agulielanike elust-olust. Kaks aastat hiljem järgnes sellele teine analoogiline teos "Pulmad" (Noces, 1939). Nende vahel valmis Camus' esimene näidend "Caligula" (1938, avaldatud 1944).

Juba 1934. a. astus Camus Prantsuse Kommunistlikku Parteisse, vaatamata sellele, et ta marksismi ei tundnud ega mõistnud. Camus nägi Prantsuse Kommunistlikus Parteis võitlejat kolonialismi vastu. See tõmbaski teda selle partei ridadesse. Partei ülesandel töötas Camus araablase seas propagandistina. Kuid juba 1935. a. astus Camus parteist välja seoses Prantsuse valitsuse sise- ning välispoliitika kriitika pehmenemisega partei poolt pärast rahvarinde moodustamist, mis jäi Camus'le mõistmatuks.

Teise maailmasõja algul püüdis Camus pääseda rindele, kuid tema taotlus lükati tagasi, kuna ta juba 17. eluaastast põdes tuberkuloosi ega olnud sõjaväeteenistuseks kõlblik.

Artikli pärast, milles Camus teravalt paljastas raskest olukorda Kabiilias, oli ta 1940. a. sunnitud Alžeeriasst lahkuma ning asuma Pariisi, kus ta leidis tööd ajalehe "Paris-Soir" toimetuses. Pärast Prantsusmaa kapituleerumist pöördus Camus Alžeeriasse tagasi.

Samal, 1940. a. valmis Camus' l jutustus "Võõras" (L'Étranger, avaldatud 1942), 1941. a. - filosoofiline esse "Sisyphose müüt" (Le Mythe de Sisyphe, avaldatud 1943 - peaaegu üheaegselt Sartre'i filosoofilise traktaadiga "Olemine ja eimiski").

Camus' ja Sartre'i eeltoodud filosoofiliste tööde ilmnemise kokkusattumine on väga tähendusrikas: kõigepealt see tähendas, et eksistentsialism oli muutunud moodsaks filosoofiaks; samal ajal tuli ilmsiks Camus' lahkuminek eksistentsialistidest, isegi selle filosoofia ateistlikust suunast, mida kõige hiilgavamalt esitas just Sartre. Kuid Camus' kriitika eksistentsialistide aadressil jäi esialgu millegipärast silmapaari vahele. Selle kriitika tõsidus tuli täiel määral ilmsiks alles kaheksa aasta pärast.

1941. a. sügisel tuleb Camus Prantsusmaale tagasi ning astub vastupanurühmitusse "Combat" (Võitlus). Pärast Pariisi vabastamist 1944. a. augustis sai Camus' st samanimelise ajalehe peatoimetaja. 1947. a. lahkub Camus

"Combat" peatoimetaja kohalt ja jääb väljapoole igasuguseid parteilisi rühmitusi. See samm oli suurel määral tingitud radikaalsest pöördest, mis toimus Prantsusmaa siseelus 1947. a. seoses sellega, et kommunistid, kellel vastupanuliikumises olid kõige suuremad teened ja kes pärast Prantsusmaa vabastamist täiesti seaduspäraselt võtsid osa riigi juhtimisest, löödi valitsusest välja. Prantsuse sise- ja välispoliitikas toimus järsk nihkumine paremale. See mõjus negatiivselt Camus' ühiskondlik-poliitiliste vaadete arenemisele, soodustas tema pessimistliku filosoofia mõju tugevnemist tema kunstiloomingule.

1944. a. ilmus koos "Caligulaga" Camus' näidend "Aru-saamatus" (Le Malentendu), mis samal aastal ka lavastati. Samal aastal tutvus Camus Sartre'iga. Järgmisel aastal nägi rambivalgust "Caligula".

1947. a. ilmus Camus' keskne proosateos, romaan "Katk" (La Peste), mida ta alustas 1941. a. tuntud ameerika kirjaniku Herman Melville'i romaani "Moby Dick" (1851) mõjul.

Aasta hiljem ilmus Camus' näidend "Piiramiseseisukord" (L'État de Siège, 1948), mis on kirjutatud "Katku" ainetel, kuigi seda ei saa pidada selle romaani dramatiseeringuks.

Järgmisel aastal ilmus Camus' viimane näidend - "Õiglased" (Les Justes, 1949) ning kaks aastat hiljem Camus' tähtsaim ühiskondlik-poliitiline teos "Mässav inimene" (L'Homme révolté, 1951), mis juba järgmisel aastal viis avaliku sõjani Camus' ja Sartre'i vahel.

Järgmine Camus' teos - pikem jutustus "Langus" (La Chute) ilmus alles viie aasta pärast (1956). Aasta hiljem järgnes sellele Camus' esimene ja viimane jutustustekogu "Pagulus ja kuningriik" (L'Exil et le Royaume, 1957).

Samal aastal omistati Camus'le Nobeli kirjanduspreemia, mille puhul ta pidas Rootsis kaks kõnet - ühe 10. dets. 1957 preemia kättesaamisel Stokholmi raekojas, teise teemal "Kunstnik ja tema aeg", - Upsala ülikoolis

14. dets. 1957. Need ilmusid järgmisel aastal pealkirja all "Rootsi kõned" (Discours de Suède, 1958). Camus' viimaseks teoseks osutus Dostojevski "Sortside" dramatiseering ("Les Possédés", 1959). Camus hukkus autoõnnetuse tagajärjel Villeblevinis Sensi linna lähedal 4. jaanuaril 1960.

### Camus' filosoofilised vaated

"On olemas ainult üks tõepoolset tõsine filosoofiline probleem: enesetapp." Nende sõnadega algab Camus' keskne filosoofiline teos "Sisyphose müüt" ("Essee absurdist"), mis on mõjutanud peaaegu kogu Camus' proosa- ning draamaloomingut - vähemalt tema "Mässava inimese" ilmumiseni.

Keegi ei tapvat end ega laskvat end tappa ontoloogilistel kaalutlustel (juhtum Galileiga), mõtiskluse tagajärjel või ühiskonna mõjul. Põhjus peituvat inimese südames. Inimene aga elavat peamiselt harjumusest. Tema vabatahtlik surm tähendavat, et ta on teadlikuks saanud selle harjumuse naeruväärsusest, igasuguse elumõtte puudumisest, kannatuste asjatusest. Seega iga siira inimese käitumise aluseks peab olema usk elu a b s u r d s u s e s s e.

Juba teose eessõnas kriipsutab Camus alla, et tema arutlustes absurd on mitte lõpptulemuseks (nagu paljudel teistel), vaid lähtekohaks. Camus' esimeseks uurimisobjektiks saabki absurdi ning enesetapmise vahekord; tema teiseks uurimisobjektiks saab inimese lootus mingile teisele elule, mida peab ära teenima, või nende "kelmused", kes "elavad mitte elu enda, vaid mingi suure idee pärast, mis teda ületab..., annab talle mingi mõtte ning reedab ta".

Inimese kiindumuse ellu põhjustavat tema liha nõtrus, sest enne harjub inimene elama ja siis alles mõtlema. Tal puuduvad isiklikud surmakogemused, paremal juhul on tal vaid teiste omad. Inimesel puuduvad üldse tõelised teadmised. Inimõtte ajaloo kõige tähtsamaks on alalõpmatud

kahetsused ning jõuetus.

Inimene ei saa eitada välismaailma, sest ta saab tunda selle jõudu. Kuid mingi teadus ei võimalda tungida selle maailma saladustesse, sest teadus vaid klassifitseerib, kodifitseerib, räägib talle aatomitest, elektronidest ning lõpetab puhtpoeetiliste kujunditega, metafooridega. Teiste sõnadega - teadus võimaldab vaid tajuda ning loetleda maailmanähtusi, mitte aga tunnetada maailma ennast. Inimesel jääb vaid valida mitte midagi avastava kirjelduse või mitte midagi tõestavate hüpoteeside vahel.

Maailm iseendast õieti polegi absurdne, ta on pigemini mittemõistustlik. Tõeline absurd tekib maailma irratsionaalsuse ja inimesele omase selgusejanu kokkupõrkest. Seega sõltub absurd samal määral inimesest kui välismaailmast ning on ainus seos nende vahel. Kuid ükski tõde pole absoluutne ega või seepärast muuta olemist talutavaks. Inim-süda tahab, et talle seletataks kõik - või siis ärgu seletatagu üldse midagi. Kuid mõistus on südame selle karje ees jõuetu; seletust otsides pörkab ta vaid vastuoludele ning mõttetustele. Ainsa tõelise draama kolmeks tegelaseks osutuvad seega maailma irratsionaalsus, inimese teadmisjanu ja nende kokkupõrkamisest tekkiv absurd.

Kuid absurdi t u n n e pole veel absurdi m õ i s - t e, ta on vaid selle elav lähtepunkt, kust peab kas edasi liikuma või surema; absurd tekib mingi inimliku teo ja seda alati ületava välismaailma võrdlemisel. Absurd ei peitu ei inimeses ega välismaailmas, ta peitub nende ühises olemasolus. Seega pole absurd mõeldav ei väljaspool inim-mõistust (millega koos ta sureb) ega väljapool maailma ning tal on mõte vaid sel määral, mil määral temaga ei lepita. Kõik eksistentsialistid annavad lootust pääsemisele. Lähtudes absurdist, jumaldavad nad mõistuse varemeil seda, mis neid rõhub, ning leiavad lootust selles, mis neid riisub (démunit). See sunnitud lootus on oma olemuselt nende kõikide juures religioosne. L. Šestov näiteks peab mõistust jõuetuks ning arvab, et on olemas midagi temast kõrgemat.

Absurdi seisukohalt on mõistus jõuetu, kuid midagi kõrgemat temast pole. Absurdi-inimene ei põlga mõistust, kuigi tunnistab maailma irratsionaalsust ja heidab kõrvale lootuse. Ta tunnistab mõistuse piire, tema suhtelist jõudu sel määral, mil määral ta võib olla selge. Absurdteadliku inimese metafüüsiline seisund - ei vii jumala juurde.

Husserli fenomenoloogia, keeldudes maailma seletamisest ning piirdudes vaid läbielatu kirjeldamisega, näib olevat lähedane absurdi-mõttele, mille kohaselt on olemas mitte tõde, vaid üksnes tõed. Tegelikult aga Husserl, olles eitanud inimese mõistuse jõudu, hakkab opereerima igaveses mõistusega, millel pole mingit piiri: see, mis on õige, on absoluutselt õige; tõde on ühtne, identne iseendaga, kes ka teda ei tajuks - inimene, monstrum, ingel või jumal. Veel enam: külgetõmbejõu seadus ei muutuks kehtetuks ka siis, kui kaoks kogu mass, mis sellele seadusele allub; see seadus kaotaks vaid rakendumisvõimaluse.

Absurdi-inimene tahab elada vaid sellest, mida ta teab, mis on tõepoolest olemas, mis on kindel. Ja kui talle öeldakse, et miski pole kindel, siis leiab ta vähemalt selles ühe kindla pidepunkti.

Tulles tagasi enesetapmise probleemi juurde, nendib Camus, et elumõtte puudumine, mis varem oli tal enesetapmise põhjuseks, just võimaldabki elu paremini ära elada. Elada - tähendab lasta elada absurdil; lasta tal elada - tähendab temale silma vaadata, sest erinevalt Eurydikest absurd sureb, kui temale silma ei vaadata. Omal moel enesetapp lahendab absurdi, kiskudes seda enesega kaasa samasse surma. Selleks - et säilida, ei tohi absurd laheneda ja jääb püsima sel määral, mil määral ta ühtlasi on teadlikkus surmast ning temast keeldumine. Absurdi-inimene peab kõik ammendama ja ise ammenduma. Absurd on tema maksimaalne ning pidev pinge, lakkamatu mäss, milles väljendub tema ainus tõde - väljakutse. Silmaklappideta ini-

mese jaoks pole kaunimat vaatepilti kui mõistuse heitlus teda ületava tegelikkusega.

Kuni kohtumiseni absurdiga elab tavaline inimene mingi eesmärgiga, tuleviku- või edasijõudmiselootusega. Ta kaalub oma võimalusi, arvestab pensioni või oma laste tööd. Absurd valgustab teda nendes küsimustes: mingit homset päeva pole. See teadmine saabki tema tõelise vabaduse aluseks: tähtis on mitte elada paremini, vaid elada kauem. Inimese moraalile, tema väärtuse hierarhiale annab mõtte vaid tema poolt akumulieritud kogemuste kvantiteet ning mitmekesisus. See aga oleneb mitte välistingimustest, vaid inimestest endast. Kahele inimesele, kes elavad ühepikkuse elu, pakub maailm alati võrdse hulga kogemusi. Ning vastupidi - absurdi-inimese seisukohalt ei suuda mingi kirglikkus või eneseohverdamine neljakümneaastast elu kuuekümnega võrdseks teha. Camus tuletab absurdist oma mässu, oma vabaduse, oma kire. Teadvuse abiga muudab ta elureeglisi asjaolud, mis ajendasid teda enesetaapule - ja ta loobub sellest.

Senine a r u t l u s a b s u r d i s t määratleb vaid mõtlemisviisi. Asi aga seisneb selles, et elada.

Ivan Karamazovi sõnades "kõik on lubatud" kuuleb Camus mitte vabanemis- või rõõmuhüüet, vaid kibedat konstateeringut. Valik jumala ja kurja vahel poleks olnud raske, kuid sellist valikut pole. Sellest algabki kibestumine. Absurd ei vabasta, ta seob. Ta ei õigusta kõiki tegusid. See, et kõik on lubatud, ei tähenda, et miski pole keelatud. Absurdist läbiimibunud mõistus peab vajalikuks ausalt kaaluda tegude tagajärge. Ta on valmis maksa. Kuigi süüdlasi pole - vastutajad võivad olla. Minevikukogemusi võib kasutada tulevaste tegude kavandamisel. Absurdi-mõistuse analüüsi eesmärgiks on mitte moraali-reeglite otsimine, vaid teatud illustreeringud, inimelude hõngus. Oleks naeruväärne järeldada Rousseau'st, et peab käima käpuli, või Nietzschest, et peab toorelt käituma oma emaga.

A b s u r d i - i n i m e s e käsitlust alustab Camus peatükis "Donzuaanus". Don Juani käitumise aluseks on kvantiteedieetika - vastandina pühakule, kes kaldub kvaliteedi poole. Kuid seejuures ei mõtle don Juan naiste "kolleksioneerimisele" - ta püüab neid ammendada ja koos sellega ammendada oma eluvõimalused. Kolleksioneerida tähendaks elada oma minevikust. Don Juan aga loobub kahetusest - lootuse teisest vormist.

Veelgi paremini illustreerib absurdi näitleja, kelle kuulsus on efemeersem kõikidest kuulsustest (Siiriuse seisukohalt isegi Goethe teosed muutuvad kümne tuhande aasta pärast tolmuks, võib-olla tuleb koguni arheoloogidel meie ajastu "tunnistusi" otsida). Kolme tunni vältel sünnitab näitleja viiekümne-ruutmeetrisel lavalapil Jago või Aleeste'i, Phaidra või Glosteri ja laseb neil samas surra. Paremini kui keegi teine tõestab näitleja, mil määral n ä i m i n e moodustab olemise. Näitleja harjutab ja viimistleb end vaid näilikkuses. Lavareeglite kohaselt võib süda väljenduda vaid žestides, sest kuningaks laval on keha. Kui laval peaks armastama nii, nagu tegelikult armastatakse, rääkima ja vaatama nii, nagu räägivad ja vaatavad armastajad - siis jääks näitleja mäng šifreerituks. Laval peab ka vaikimine kuuldav olema, armastus peab seal häält tõstma, liikumatus teatraalne olema.

On olemas vaid üks kasulik tegevus - see, mis muudaks inimest ja maailma. Me ei suuda iialgi parandada inimesi, kuid me peame talitama nii, nagu suudaksime seda. Seepärast pooldab Camus võitlust. Tänapäeval seisneb suurus mitte maade vallutamises, vaid tagajärjeta protestis ning enesechverdamises. On olemas a i n u l t ü k s võit - see, mida inimene kunagi ei saavuta: protest oma saatuse, s. o. surma vastu. Kuid jääda ilma lootusest ei tähenda veel meelt heita. Absurdi-maailm nõuab selget mõistust ja eelkõige loovalt inimeselt - sellelt maailma absurdseimalt telgaselt.

Maailma absurdsuse toetamises on teatud metafüüsiline

au. See kroonib inimese väärikust juba ette kaotatud võitluses. Sõda ei eitata, temas elatakse või surrakse. Niisamuti on lood ka absurdiga: jääb vaid hingata temas, tunnetada tema seadusi.

Absurdseim rõõmudest on loomingurõõm. Luua tähendab elada kaks korda - korrata, taaselustada läbielatud. Sest absurdi-inimesele on tähtis mitte seletada või lahendada, vaid tajuda ning kirjeldada.

Absurdi teose võib luua vaid maksimaalselt selge mõistus, mis on samal ajal võimeline end ilmutama a i n u l t k o r r a s t a v a mõistusena. See paradoks seletub sellega, et kunstiteos sünnib mõistuse keeldumisest a r u t a d a konkreetset; tema sünni tähistab l i h a võitu. Olles provotseerinud kunstiteose, loobub mõistus sama aktiga endast, pannes vastu kiusatusele lisada kirjeldatavale sügavam, kuid tema teada ebaõige tähendus. Kui maailm oleks olnud selge, poleks kunsti olnud. Kunstiteos kehastab seega mõistuse draamat, kuid annab temast vaid kaudselt tunnistust. Absurdi teos ei või olla ühe inimelu lõpptulemuseks, mõtteks või lohutuseks. Luua või mitte luua - see ei muuda midagi. Absurdi teose looja ei omista sellele mingit tähtsust, ta võib sellest loobuda ja mõnikord loobubki.

Absurdi loojal avaneb seega võimalus teostada kaht ülesannet korraga - eitada ja ülistada. Absurdi mõtlemine õpetab talle rasket tarkust: töötada ja luua "ei millekski" - teadmises, et sinu sünnitusel pole tulevikku, et ta võib hävida üheainsa päevaga. Isegi suure kunstiteose tähtsus seisneb mitte niivõrd temas endas, kui võrd katsumuses, mida ta nõuab inimeselt, ja talle pakutud võimaluses vabandada viirastustest, pisut rohkem läheneda alasti tegelikkusele.

Tüüpiline absurdi kangelane oli Camus' arvates Sisypheos oma jumalate põlgamisega, surma vihkamisega ning armastusega elu vastu. Hetkel, mil Sisypheos laskub mäejalale, et allaveerenud kivi taas mäetippu tõukama hakata, on

ta oma kivist tugevam (sest see on muutunud t e m a üri-  
tuseks) ja oma saatusest suurem (sest see kuulub nüüd  
t e m a l e). Teda peab kujutlema õnnelikuna.

Pole mõtet kritiseerida Camus' filosoofilisi vaateid, nende vastuolulisust, mitteühtivust tema kunstiloomingu-  
lise praktikaga: lugeja saab sellega isegi hakkama. Vahest ainult mõni sõna inimese surma paratamatusest, millest, nagu nägime, Camus teeb absurdi ühe nurgakivi. Kui loobuda filosoofilisest fraseoloogiast, siis võib öelda, et sel-  
leks nurgakiviks on kõigile tavalisem surmahirm (mida Camus's 17. eluaastast peale tugevdas tuberkuloos). See hirm, nagu näitas Plehhanov ("Tolstoi ja loodus", 1908), oli veelgi suuremal määral omane näiteks L. Tolstoile, kellele näis (nagu paistab tema "Pihtimusest"), et kui surematust pole, siis pole mõtet ka elada (A. France'i "Inglite mässust" loeme, et enamik inimesi, kes ei tea, mida peale hakata s e l l e eluga, soovib mingit t e i s t, mis kunagi ei lõpeks). Tolstoi aga oli (Plehhanovi sõnade järgi) geniaalsemaid ning äärmuslikemaid individualismi esindajaid. Omamoodi esindas seda ka Camus. Individualism aga on u u e a j a nähtus. Tema religioosseks väljenduseks oli L. Feuerbachi arvates reformatsioon, mille käigus eurooplaste hinges kindlustuski tung surematusele. Veel roomlastel - kui uskuda Püha Augustinust - asendas surematust Rooma kuulsus. I. Metšnikovi arvates põhjustab surmahirmu vaid see, et inimene seni ei ela ära talle looduse poolt määratud aega. Isegi saja-aastastel inimestel, kui nad on säilitanud terve mõistuse, esinevat mõnikord mingi taedium vitae. 140-180-aastastel piibli patriarhidel aga polnud jälgegi surmahirmust. Selles eas, nagu arvab Metšnikov, taandub eluinstinkt l o o m u l i k u s u r m a i n s t i n k t i e s.

Kui seoses kontrrevolutsioonilise "Mässava inimese" ilmunisega tekkis Camus' ja Sartre'i vahel äge poleemika, rõhutas viimane oma "Vastuses Albert Camus'le" ("Les Temps modernes", aug. 1952) õigustatult, et mässama peab mitte

surma vastu, vaid sotsiaalse tingimuste vastu, mis suurendavad suremust (minu sõrendus - A. T.).

### Camus' ühiskondlik-poliitilised vaated

Kõige täielikumalt on Camus' ühiskondlik-poliitilised vaated väljendunud "Mässavas inimeses", mis ilmus ajal, kui Prantsusmaale veel enne Stalini isiku kultuse paljastamist hakkasid imbuma esimesed teated selle kultuse tagajärgedest. Kuid Camus' teos osutus protestiks mitte ainult Stalini isiku kultusega seotud liialduste, vaid ka revolutsiooni vastu. Oma sõnade järgi mõistab Camus siin kohut ajastu üle, mis 50 aastaga asustas ümber, orjastas või tappis 70 miljonit inimest. Tegelikult aga paneb Camus kohtupingile mitte viiekümne- vaid sajaviiekümneaastase ajaloo-perioodi 1789. a. revolutsioonist alates.

Meenutades oma õpetust absurdist, tunnistas Camus raamatu sissejuhatuses, et absurd kui **m e t o d o l o o - g i l i n e** kahtlus viib ummikusse, kuid **l i h t s a** kahtlusena võib ta orienteerida uut otsingut; ma karjun, et ma ei usu millessegi ning et kõik on absurdne, kuid ma ei või kahelda oma karjes ja ma pean uskuma vähemalt oma protesti.

Mässuvaim on võimalik ainult nendes **ühiakonnarühma-**des, kus teoreetiline võrdsus varjab suurt tegelikku ebavõrdsust. Mäss on **informeeritud** inimese asi, kes on teadlik oma õigustest; see on **inimeste solidaarsuse** aluseks ja leiab selles oma õigustuse. Seepärast igasugune mäss, mis seda solidaarsust eitab või selle purustab, kaotab ühtlasi mässu nimetuse ning muutub mõrtsukatööks: pahe, mille all kannatab kas või üksainus inimene, muutub kollektiivseks hädaks. Igapäevastes katsumustes täidab mäss sama osa, mida "cogito" täidab mõtte valdkonnas: ta on esmane ilmus, mis päästab inimese üksildusest; ma mässan, järelikult me eksisteerime.

Camus eristab kaht liiki mässu - metafüüsilist ning ajaloolist. Esimest ta defineerib kui inimese protesti oma olukorra ja kogu loome vastu. Sellise mässu esindajaiks peab Camus Kaini, markii de Sade'i (kelle meeletu vabaduse jutlustamisega algavat tänapäeva totalitaarsuse ajalugu ning tragöödia), A. Rimbaud'd, I. Karamazovit, M. Stirnerit, Nietzschet, Lautréamont'i, Aragoni-surrealisti ning mõningaid teisi ajaloolisi isikuid või kirjandustegelasi. Metafüüsilise mässu loogiliseks tagajärjeks olevat revolutsioon.

Ajalooline mäss aga olevat midagi vastandlikku revolutsioonile. Revolutsioon lähtub ideest, ta on idee surumine ajaloolisse kogemusse, mäss aga viib individuaalselt kogemuselt idee juurde. Seepärast mässus hukuvad vaid inimesed, revolutsioonis aga hävivad ühtlasi ka printsipiid.

Ajalooõieti veel polevatki olnud revolutsiooni: tegelikult võivad olla vaid üks, otsustav revolutsioon, sest liikumine, mis näib sulgevat ringi uue valitsuse moodustamisega, alustavat uut ringi. Viidates anarhistidele, väidab Camus, et valitsus ja revolutsioon on kokkusobimatud selle sõna kõigeotsesemas mõttes. Valitsus, tsiteerib Camus Proudhoni, ei või kunagi olla revolutsiooniline just seepärast, et ta on valitsus. Valitsus, lisab Camus omalt poolt, võib olla revolutsiooniline vaid teiste valitsuste vastu. Revolutsioonilised valitsused on sunnitud enamikul juhtudel olema sõja valitsused. Ühiskond, mis kasvas välja 1789. aastast, võitles Euroopa pärast, 1917. aastal sündinud ühiskond võitlevat juba maailma valitsemise pärast. "Keegi," tsiteerib Camus Saint-Justi, "ei saa valitseda süütult." Toonud seejärel ära Saint-Justi arvamuse, et patrioot on see, kes toetab vabariiki terviklikult, see aga, kes kritiseerib teda detailides, on reetur, väidab Camus, et sellest on saanud 20. saj. türanniate põhimõte. Teiseks ajalooliseks süüdlaseks on Camus' arvates Hegel, kelle filosoofias 20. saj. revolutsionäärid leidsid vahendi vooruse formaalsete printsiipide lõplikuks lammutamiseks ja kelle

nägu olevat taas ilmunud vene kommunismis.

Mis puutub leninismi, siis see osutab Camus' järgi kord Bakunini ja Marxi ideede sulatiseks, kord Netsšajevi ja Marxi ühiseks pärandiks, kord P. Tkatsevi kontseptsioonide praktiliseks rakenduseks (eriti võimuhaaramise küsimuses), kord šigalevluseks (F. Dostojevski "Sortside" tegelase nime järgi).

Kõik uue aja revolutsioonid, jätkab Camus, on viinud riigi tugevnemisele: 1789. a. tõi Napoleoni, 1848. a. - Napoleon III, 1917. a. - Stalini, 20-ndate aastate rahutused Itaalias - Mussolini, Weimari vabariik - Hitleri. Kuid Camus paneb ühte patta mitte ainult erinevad ajaloolised isikud, vaid ka erinevad poliitilised režiimid. Tõsi küll - ta tunnistab, et Hitler kujutab endast võimalikult ainukest türanni maailma ajaloos, kes ei jätnud midagi aktiivsele, kes iseenda, oma rahva ning kogu maailma jaoks oli vaid enesetapp ja mõrv. Kuid see-eest polevat hitlerlased kunagi pretendeerinud maailma vallutamisele - erinevalt vene kommunismist, kes avalikult pretendeerivat ülemaailmsele impeeriumile. Selles koguni peituvatki tema jõud, tema sügavus, tema ajalooline tähtsus, Hitlerlikul avantüüril polnud tulevikku. Vene kommunismi ülesandeks vastupidi olevat ehitada pärast jumala surma jumalustatud inimese riik (cité).

Seejärel võtab Camus marksismi ja selle pärijad lähema vaatluse alla. Marxi doktriin olevat olnud realistlik vaid Darwini evolutsiooniteooria, aumasinana ning tekstiilitööstuse ajal. Sada aastat hiljem kohtus teadus relatiivsusega ning aatomiga. Marksismi võimetus integreerida need ja teised uemad teaduslikud avastused (!?) tegevat naeruväärseks marksistide pretensiooni pidada saja-aastase eaga tõdesid teaduslikeks tõdedeks.

Igasugune sotsialism (ennekõike aga teaduslik sotsialism) olevat utoopiline, sest ta asendavat jumala tulevikuga (ainsa "omandiga", mille isandad heameelega loovutavad orjadele), tuleviku aga samastab meraaliga, nii et ain-

saks väärtuseks saab see, mis teenib seda tulevikku.

Teadusliku kommunismi (Camus' terminoloogia järgi - sotsialismi) puudus selles just seisnevatki, et ta polevat teaduslik! Kui teooriat determineerib majandus, siis võivat teooria kirjeldada vaid tootmise minevikku, mitte aga tema tulevikku. Ajaloolise materialismi ülesanne seisvat vaid olemaseleva ühiskonna kriitikas; tuleviku ühiskonna suhtes võivat ajalooline materialism ( kui ta tahab truuks jääda teaduse vaimule) vaid oletusi teha. Kuid hoolimata oma postulaatidest ning risti vastupidiselt teaduslikule meetodile süüvisid Marx ja tema järelkäijad tulevikku ning hakkasid kommunismi ennustama. Et muuta marksism teaduslikuks, mõnitab Camus, oli vaja eelnevalt terrori abiga muuta teadus marksistlikuks, teha Lössenkole ülesandeks distsiplineerida kromosoomid. See on naeruväärne. Kuid andke härra Homais'le politsei - ta lakkab olemast naeruväärne.

Camus' arvates ei täitunud Marxi ennustus ei poliitilises ega majanduslikus osas, ei proletariaadi juhtiva osa suhtes ega tootmise kontsentreerumise revolutsioneeriva osatähtsuse suhtes. Juba 150 aastast (välja arvatud Pariisi Kommuun) polevat proletariaadil olnud muud ajaloolist missiooni kui olla reedetud - võidelda ja surra, et anda võim sõjaväelastele või intelligentidele, kes orjastasid teda omakorda.

Kuna iga võitlev ühiskond, olgu ta kodanlik või sotsialistlik, on oma kasvu, oma võimsuse tugevdamise eesmärgil sunnitud väärtusi mitte jaotama, vaid akumulleerima, siis lükkab ta õigluse "parematele" aegadele - vaatamata Marxi teesile selle kohta, et eesmärk, mis vajab ebaõiglasi vahendeid, pole õiglane eesmärk. Kuid tootmise lakkamatu kasv ei laostanud kodanlikku korda revolutsiooni kasuks - ta olevat ühtemoodi laostanud nii kodanliku kui ka revolutsioonilise ühiskonna - puusliku kasuks, mille nimeks on riik (la puissance). Just Lassalle'i "riikliku sotsialismi" (koos Netšajevi ja P. Tkatševi

ideedega) - olevatki Lenin Venemaal võidule viinud!..  
Maailma saatuse 1950. a. otsustavat seetõttu võitlus mitte kodanliku ning revolutsioonilise tootmise, vaid võitlus mässujõudude ning tsesaristliku, s. o. võitnud revolutsiooni jõudude vahel. Sest tõeline revolutsionäär olevat ühtlasi ka mässaja, või siis ta polevatki revolutsionäär, vaid tavaline politseinik. Ja kui ta on mässaja, siis ta lõpuks hakkavat mässama ka revolutsiooni vastu, kuna mässu nõue on ühtsus, revolutsiooni nõue aga - talle vastuvõtmatu tootaalsus. Veel enamgi - kuna revolutsioon õigluse ning vabaduse eest lõppevat nende vastandamisega üksteisele, siis tekkivat igas revolutsioonis (pärast valitseva klassi kukutamist) etapp, mil revolutsioon ise kutsuvat välja mässuliikumise, mis osutavat tema piiridele ning ennustavat tema ebaõnnestumise võimalusi. Et olla viljakad, peavad need kaks lahutamatu mõistet - absoluutne vabadus ja absoluutne õiglus - teineteises oma piiri leidma.

Inimesed surevad meelsasti vaid vabaduse eest, jätkab Camus, sest siis neile tundub, nagu ei sureks nad mitte täiesti. Kuid revolutsiooni eest tasub surra vaid siis, kui ta kindlustab surmanuhtluse viivitamatu kaotamise. Teisi võib ohverdada vaid mingi kindla asja pärast, kui aga asi pole kindel, siis võib ohverdada vaid iseennast.

Tänapäeva juhtivate ideoloogiate puuduseks peab Camus seda, et nad on tekkinud absoluutsete teaduslike suuruste ajastul, meie tegelikud teadmised aga õigustavad vaid mõtlemist, mis opereerib relatiivsete suurustega.

Revolutsioonilisele võitlusele vastandab Camus ametiühingulise võitluse (tema terminoloogia järgi - revolutsioonilise sündikalismi), mis vaid ühe sajandi vältel saavutas 16-tunnise tööpäeva asemel 40-tunnise tööpäeva. Ideoloogiline despotia olevat viinud sotsialismi tagasi ning hävitanud kõik sündikalismi saavutused. Päeval, mil tsesaristlik revolutsioon saavutas võidu sündikalismi vaimu üle, kaotas revolutsiooniline mõte vastukäiku, ilma milleta ta ei võivat vältida allakäiku.

Kahekümne sajandi vältel polevat pahe kogusumma Camus' arvates maailmas vähenenud. Ükski unistus (parousie), - ei usuline ega revolutsiooniline - polevat täitunud. Vaatamata sellele peab inimene parandama loomes kõik, mis parandada annab. Kuid ka pärast seda surevad isegi kõige perfektsemas ühiskonnas lapsed ikkagi ebaõiglaselt, sest isegi maksimaalsete pingutustega võib inimene pretendeerida vaid maailma häda aritmeetilisele kahandamisele. Ebaõiglus ja kannatused jäävad ikkagi, ja kui piiratavad nad ka poleks, ei lakka nad seepärast olemast skandaal. Dmitri Karamazovi "mispärast?" jääb ikkagi kõlama ja sureb samuti kui kunst ja mäss koos viimse inimesega.

Camus' kontrrevolutsiooniline teos kutsus välja terava poleemika, seda ründasid mitte ainult marksistid, vaid ka eksistentsialistid. Prantsuse marksistlik kriitika nentis õigustatult, et Camus, kes varem õpetas oma Sisyphost kannatama ja kohanema oma ebainimliku saatusega, kutsub nüüd mässama ainsa reaalse väljapääsu vastu, mille miljonid on leidnud, ründab võitnud revolutsiooni ning neid, kes tahavad maailma ümber kujundada. See aga tähendas kapitalismi ideoloogilist toetamist. Isegi eksistentsialistid heitsid Camus'le ette seda, et rääkides revolutsioonidest ei arvesta ta ajaloolisi ning majanduslikke tegureid, seda, et tema mäss on praktiliselt suunatud vaid revolutsioonide ja sotsialismimaade vastu ning ei puuduta üldse kodanlikku ühiskonda tema igapäevaste kuritegudega. Sartre oma juba tsiteeritud "Vastuses Albert Camus'le" rõhutas õigustatult, et tegelikult pole tema raamat mitte rõhutute kaitsmine, vaid nende toetamine, kes tahavad hirmutada ausaid inimesi juttudega nõukogude "metsikustest" selleks, et nad ei protesteeriks kodanliku maailma kuritegude vastu. "Aga kui Te eksisite, Camus?", küsis Sartre õigustatult. "Kui Teie raamat annab tunnistust vaid Teie filosoofilisest eba-kompetentsusest? Kui Te hankisite oma teadmised kiirustades ning teiste käest? Kui Teie mõtted on ebamäärased ja banaalsed?"

## Camus' esteetilised vaated.

Kõige täielikumalt on Camus' esteetilised vaated väljendatud "Rootsi kõnedes", kuid juba "Sisyphose müüdis" leidub esteetikaalaseid mõtteavaldusi; "Mässavas inimeses" aga on esteetikale pühendatud koguni terve peatükk ("Mäss ja kunst").

Tänapäeval on kõik (isegi pühakud) mobiliseeritud, väidab Camus õigustatult. See on tema sügavaim veendumus. "Olles teadlik, et ma ei saa end lahutada oma ajastust," tunnistab Camus, "otsustasin ma moodustada temaga terviku; ajaloo ja igaviku vahel ma valisin ajaloo."

Momendist, mil isegi kõrvalehoidumisele vaadatakse kui v a l i k u l e, satub kunstnik oma ajastu galeerile, tahab ta seda või mitte; ta on sunnitud sellega leppima - isegi kui talle tundub, et see galeer haiseb heeringa jä-rele, et ta pardal on liiga palju valvureid ning et ta pealegi on võtnud vale kursi.

Ajaloo tsirkuseareenil on alati olnud vaid märter ja lövi; kunstniku koht on seni olnud pealtvaatajate seas; nüüd aga on kunstnik tsirkuseareenil. Tänapäeval on loo-ming seotud ohuga, sest iga publikatsioon muutub teoks, mille üle teeb otsuse meie halastamatu, kirglik sajan.

Meie ajastut iseloomustab masside ja nende viletsuse tormiline esiletõus. Massid on muutunud tugevamaks ning ei lase end enam unustada. Seepärast mõistab Camus hukka kunsti kunsti pärast (üksildase kunstniku meelelahutuse!) ning hindab kõrgelt merkantilistliku Euroopa XIX-XX saj. kirjandust, mis on suunatud oma aja ühiskonna vastu. 1789. a. revolutsiooni lähenemiseni olevat Euroopas loo-dud peamiselt nõustuvat kirjandust; pärast revolutsioonis sündinud kodanliku ühiskonna stabiliseerumist hakkas aga arenema mässukirjandus.

Kunst kunsti pärast jääb nii oma süžeestiku kui ka oma stiili tõttu massidele arusaamatuks, ei väljenda nen-de tõdesid. Tõeline kunstnik on kutsutud kõnelema kõigist ning kõigile. Kui ta "tõlgib" kõikide kannatused ja õnne

kõigile arusaadavasse keelde, leiab ta ka üldist mõistmist - ja see ongi iga tõeliselt suure kunstniku ideaaliks. Kuid selleks, et kõnelda kõigist kõigile, peab kirjutama sellest, mida tunnevad kõik, tegelikkusest, mis on ühine meile kõigile - merest, vihmast, viletsusest, ihadest, võitlusest surmaga.

Olgem realistid või pigem püüdke seda olla - kui see üldse on võimalik. "Puhas" realism võrreldes kunstiga on sama mis fotograafia võrreldes kujutava kunstiga: esimene reprodutseerib, teine aga valib. Seepärast oleks võimalik **v a i d ü k s t ä i e s t i r e a l i s t l i k f i l m** - see, mida meie ees projekteeritaks mingi nähtamatu aparaadiga vahetpidamata maailma ekraanile. Seega ainseks kunstnikuks-realistiks oleks jumal - kui ta eksisteeriks. Kõik teised kunstnikud moonutavad paratamatult tegelikkust.

Sama absurdne kui mõiste "realism" on mõiste "formalism", sest mingi kunst ei või täielikult loobuda tegelikkusest. Gorgo on kahtlemata fantastiline olend, kuid tema lõust ning teda kroonivad maod eksisteerivad tegelikkuses. Formalismi tendentsil üha enam loobuda reaalsest sisust on oma piirid. Isegi puhas geomeetria, milleni mõnikord jõuab abstraktsionism, võtab välismaailmalt tema värvid ning perspektiivi. Tõeliseks formalismiks oleks vaikimine. Ka realism ei saa loobuda kas või minimaalsest interpreteerimisest ning omavolitsemisest. Isegi kõige parem päevapilt moonutab tegelikkust, sest ta tekib valiku tagajärjel ning paneb piiri sellele, millel piire pole.

Realist ja formalist otsivad ühtsust seal, kus seda pole - toores tegelikkuses või väljamõeldistes, kust iga sugune tegelikkus on välja tõrjutud. Ühtsus tõelises kunstis aga ilmnevat transformatsioonis, mida kunstnik tegelikkusega teostab. Keele ning tegelikkusest võetud elementide redistributsiooni abil tahtud tegelikkuse korrigeeringut nimetatakse stiiliks; see annabki taasloodud tegelikkusele tema ühtsuse ning piirid. Reprodutseerida tegelikkuse ele-

mente ilma valikuta (kui see oleks ettekujutatav) - tähendaks viljatult dubleerida loomet. Seepärast võivad kunstil paremal juhul (mõnikord!) olla üksnes tendents realismi poole. Et olla täiesti realistlik, peaks kirjeldus olema lõpmatu. Täielik realism kujuneks lõpmatuks loeteluks. Seepärast on isegi kõige realistlikumad kirjanikud tahes-tahtmata sunnitud valima tegelikkusest, sest kirjutada - tähendabki juba valida. Jääb vaid leida v a l i k u p r i n t s i i p.

Sotsialistlik realism leidvat selle printsiibi mitte meile tuntud tegelikkuses, vaid tulevikus; seega osutuvat sotsialistliku realismi tõeliseks objektiks just see, millel veel pole reaalsust. Kuidas on võimalik sotsialistlik realism, teravmeelitseb Camus, kui tegelikkus ise pole veel täiesti sotsialistlik? Vastus olevat lihtne: tegelikkusest valitakse see, mis valmistab ette või teenib kaunist tulevikku. Tulemuseks olevat propagandistlik kirjandus tema positiivsete ning negatiivsete tegelastega, mis olevat niisama kauge komplitseeritud tegelikkusest kui formalistlik kirjandus. Sotsialistlik realism toovad seega kunsti ajutiselt ohvriks õiglusele - lootuses, et pärast õigluse kehtestamist kunst tõrjub. Kuid barbaarsus ei saa olla ajutine, veel enam - kunstist ta tungib ka kommetesse.

Seega kaks esteetikat, mis näisid olevat vastandlikud - see, mis soovib täielikku loobumist aktuaalsusest, ning see, mis heidab kõrvale kõik peale aktuaalsuse - ühinevat lõpuks teineteisega ühes ja samas vales, kunsti tühistamises.

Kunst pole ei tegelikkuse totaalne eitamine ega totaalne nõustumine tegelikkusega. Ta on eitamine ja nõustumine ühel ja samal ajal. Ülevaim teos on see, kus tegelikkus ja selle eitamine inimese poolt on tasakaalustatud.

Kunsti eesmärk on mitte seadusi anda või valitseda, vaid mõista. Kui ta mõnikord valitsebki - siis vaid tänu mõistmisele. Kuid ükski geniaalne teos pole kunagi raja-

tud vihale või põlgusele. Seepärast on kunstniku töö lõpptulemuseks mitte hukkamõistmine, vaid andeksandmine. Kunstnik pole mitte kohtunik, vaid õigeksmõistja.

Tänapäeva kirjanikud ei saa põgeneda üldise viletsuse eest. Nende olemise ainsaks õigustuseks on oma võimaluste piires kõnelda neile, kes ise seda teha ei saa, kes kannatavad. Kuid isegi tänapäeval ei või ilu teenida ühtki parteid. Ainsaks värvatud kunstnikuks olevat tänapäeval see, kes mitte loobudes võitlusest, loobub vähemalt ühinemast regulaarse armeega ning jääb vabalaskuriks. Kunst sammub kahe kuristiku vahel, ja need on frivoolsus ning propaganda. Sellel harjal on iga samm avantüür, äärmine risk. Kuid just selles riskis peitubki kunsti vabadus, ja just tema teebki klassikuks. Kuna aga XX sajand on sõdade ning revolutsioonide ajastu ja kunstnikud tunnevad paratamatult neid kaasakiskuvaid kollektiivseid kirgi, osutub tõeline kunstilooming sel sajandil võimatuks; seda iseloomustab pigem reportaaž.

"Isiklikult mina," kirjutab Camus, "ei suuda elada ilma oma kunstita. Kuid ma pole kunagi asetanud seda kunsti kõigest muust kõrgemale. Vastupidi: kunst on mulle vajalik just seepärast, et see ei eraldu kellestki ning lubab mul elada kõikide teiste tasemel."

"Iga põlvkond arvab end kutsutud olevat ümberkujundama maailma," jätkab Camus. "Minu põlvkond aga teab, et maailma ta ümber kujundada ei suuda. Kuid tema ülesanne on võib-olla veel raskem: see seisneb selles, et päästa maailm hukkamisest. Selleks peab kindlustama rahu rahvaste vahel, taas lepitama töö kultuuriga ning looma silla kõigi inimestega."

Nagu näeme, on Camus' esteetilised vaated (samuti kui tema filosoofilised vaated üldse) äärmiselt vastuolulised. Ühelt poolt on ta kunsti apoliitilisuse, nn. puhta kunsti ägedaim vastane, teiselt poolt aga ründab ta mitte vähem ägedalt kirjanduse parteilisuse printsiipi. Tagajärjeks on kurikuulus vabalaskuri teooria, mille kohaselt kirjanik

peab toetama k ö i k i kannatajaid (olgu nad kas või eilsed türannid), õigeks mõistma k ö i k süüdlased - isegi massimõrvarid!.. Koguni sotsialistliku realismi kriitikas on Camus mitte ainult labane, vaid ka vastuoluline. Ilmselt alahinnates romantismi üldse, tema esteetika tugevaid külgi, ei suutnud Camus loomulikult õigesti mõista ka romantika osatähtsust sotsialistlikus realismis, ehkki vastupidiselt selle kriitikale Üpsala loengus rõhutas ta "Mässavas inimeses" (lk. 319) ka ise, et ilu loomiseks peab inimene "ühel ja samal ajal eitama tegelikust ning ü l i s t a m a (exalter) t e m a t e a t u d a s p e k t e".

### Camus' ilukirjanduslik proosa

Camus' loomingu ülevaates nägime, et oma esimese pike- ma jutustuse "Vööras" kirjutas ta umbes ühel ajal filosoofilise esseega "Sisyphose müüt". Seepärast on täiesti seaduspärane, et need kaks teost on oma ideelise sisu poolest väga lähedased. Ühtlasi võib ära märkida, et "Vööras" on teatud määral vastuseks Sartre'i varasematele teostele, mida Camus omal ajal retsenseeris - eriti tema jutustusele "Sein" samanimelisest kogumikust.

Nagu Camus' hilisemateski teostes on tegevuspaigaks Camus'le hästi tuntud Alžeeria. Jutustuse peategelane Meursault on inimene, kes on kehtivast korrast ning ümbritsevast miljööst sedavõrd võõrdunud, et isegi kõige pakilise vajaduse korral ei leia ta nendega enam mingit ühist keelt.

Jutustus jaguneb mahult kahte võrdsesse ossa, kusjuures esimene osa on pühendatud Meursault' elule ja kuriteole, mille väga lakoonilise kirjeldusega see osa lõpebki. Teine osa, nagu selgub juba esimesest reast, on pühendatud täielikult kohtumõistmisele sooritatud kuriteo eest. Seega võib öelda, et teos on omamoodi "Kuritöö ja karistus".

Meursault on inimene, kelle autor on teinud sihilikult küllaltki primitiivseks. Kuid see tema primitiivsus võib-olla teebki võimatuks silmakirjalikkuse, mis, nagu jutustuses püütakse tõestada, on omane targematele. Meursault' primitiivsust, tema sõna- ja tunnetekehvust mõistetakse algusest peale valesti - juba siis, kui ta saab teada ema surmast ja ei reageeri sellele nii, nagu sellise kurva sündmuse puhul tavaks. Ta suitsetab, joob kohvi ja jääb ema kirstu juures magama. Matuste ajal tunneb ta igavust ja mõtleb vaid sellele, et kõik kiiremini lõpeks ja et ta saaks tagasi sõita ning välja magada. Järgmisel päeval kohtub ta oma endist töökaaslast Marie Gardonat, käib temaga plaazil, vaatab lõbusat filmi ning lõpuks magab temaga.

Kõik see poleks kedagi puudutanud, kui Meursault poleks saanud mõrvariks. Mõrvariks ei saanud ta mitte sellepärast, et temas peitus mõrvar ja et tunnete primitiivsuse tõttu tal ei maksnud midagi inimest tappa, vaid seepärast, et ta oli võib-olla liiga vastutulelik, liiga heatahtlik. Meursault'il oli korterinaaber Raymond Sintès, kellega tutvumine saigi saatuslikuks. Vististi mitte juhuslikult pole Camus neid inimesi sõpradeks teinud. Kui primitiivne Meursault ka poleks, tal pole Raymond'i jõledaid puudusi. Raymond'ist räägiti, et ta elab armukese kulul, peksab teda ja "maksab talle kätte" ka iga näilise petmise eest. Kui selle armukese vend püüab õde kaitsta, siis see õiglane ja loogiline kavatsus tekitab Raymond'is vaid kättemaksumõtteid. Ootamatult aga osutub kättemaksjaks Meursault.

Ühel päeval sõidavad Raymond ja Meursault oma tuttava juurde, kellel on mere ääres väike maja. Seal kohtavad nad kaht meest, kellest üks on Raymond'i armukese vend. Meursault tapab selle, ilma et tal oleks olnud kavatsust või põhjust seda teha. Mingit "mõistlikku" motiivi Meursault' teol pole, pole isegi emotsioone, see on vaid füüsiline reageering talumatule kuumusele, higile, mis val-

gub silma, noale, mille hirmunud araablane taskust võtab ja mille sära osutub nagu viimaseks tilgaks Meursault' kannatuste karikasse. Ta tulistas, ja mõne aja pärast veel kord. Kõik see on autori poolt edasi antud äärmise lakoonilisuse ning "ükskõiksusega".

Teose teine osa on sisu poolest tähtsam. Kõik Meursault' teod, mis eelnesid mõrvale, saavad uurija, prokurööri ning kaitsja tähelepaneliku uurimise objektiks. Vastavalt oma filosoofilistele seisukohtadele näitab Camus kohtuprotsessi kirjeldusega, et mingit süüd üldse pole ega võigi olla. Antud juhtumil on kõigile selge, et tahtlikku või ettekatsetatud tapmist polnud (kuigi prokurör püüab seda tõestada) ega olnud ka mingisugust kättemaksu Raymond'i eest: kõik oli vaid füüsiline reageering füüsilistele faktoritele. Selleks et seda muuta kuriteoks, oligi vaja teatud viisil tõlgendada kõiki Meursault'd iseloomustavaid fakte, millest oli juttu teose esimeses osas. Et Meursault oli tunduvalt seda tõendavat tema reageering ema surmale, käitumine matustel ja pärast matuseid. Seda tõendavat ka see, et ta oma vanadekodusse saatis, mida üks armastav poeg poleks teinud. Kuid ema oli liiga vana, et leida pojaga ühist keelt, ta oleks kodus igavust tundnud. Vanadekodus leidis ta vähemalt sõpru, isegi "peigmehe" (Thomas Pérez); pealegi hoolitseti seal vanade eest paremini, kui seda oma kasina sissetuleku juures oleks võinud teha poeg, kui ta oleks jätnud oma enda juurde. Kuid prokurör ja kohtu eesistuja püüavad iga hinna eest tõestada, et Meursault on amoraalne, allakäinud, igasuguse inimlikkuse kaotanud isik ja väärrib kõrgeimat karistumäära - surmanuhtlust. Miks? Vist küll seepärast, et ta ei sarnane enamiku teiste inimestega, kes isegi siis, kui nad võib-olla kogu südamest soovisid kellegi surma, käituvad tema matustel, nagu see on tavaks saanud - ohkavad, nutavad jne. Ka Meursault oleks võinud seda teha, kui talle oleks olnud omane silmakirjalikkus, kuid talle ei tulnud seda pähegi. Kui ta sai kuriteoga hakkama, oleks ta võinud kahetseda, nagu seda temalt nõuti, kuid ta ei tundnud end

kuriteos süüdi olevat, ta ei vastutanud selle eest moraalselt, kuna see toimus vastu tema tahtmist ja talle endale ootamatult.

Nagu Meursault vaatamata oma primitiivsusele isegi märkab, on kogu protsess mingi mäng, milles ta ise mängib kõige väiksemat osa. See on kahevõitlus prokuröri ja advokaadi vahel, temalt endalt ei küsita midagi ja kui seda tehaksegi, siis ainult midagi kõrvalist ja tühist. Meursault' tõelisteks kohtunikeks on samasugused lihtsad inimesed nagu ta isegi. Need ei ole haritud juristid, nad räägivad vähe nagu Meursault'gi, kuid nad räägivad tõtt. Üks selline on restoraniomanik Céleste, keda tunnistajana kohtusse kutsutakse ja kelle lihtsus sellises aukartust äratavas kohas ei luba tal pikka kõnet pidada või keerulist lauset konstrueerida. Ta kordab vaid, et Meursault on inimene, et temaga juhtus õnnetus. Sedasama arvab oma kangelasest vististi ka Camus ise.

Teine tunnistaja on samasugune lihtne inimene, kes samuti ei oska teeselda. See on Meursault' naaber Salamano. Teda on iseloomustatud kui teatud määral traagilist kuju, kellel algul on vähemalt koer ja kes lõpuks jääb sellestki ilma. Salamano leinab koera taga (ehkki nende läbisaamine polnud alati kõige parem) ja leiab koera kadumise puhul kaasatundja mitte kelleski muus kui Meursault's. Kuidas saab sellist inimest, kellel isegi koerast kahju on, tundetuses süüdistada? Kui temalt küsitakse arvamust Meursault' kohta, vastab ta, et Meursault'st on vaja aru saada. See väljendab autori mõtet kõige otsesemalt: keegi ei mõista Meursault'd, kuna ta on võõras miljöole, kus tema üle kohut mõistetakse. Kuidas võiksid nad üksteisest aru saada? Salamano arvab, et suudab muuta ka mõne teise suhtumist Meursault'sse, öeldes, et viimasel oli kahju isegi tema koerast.

Suurt osa mängivad jutustuses surmamõistetute surmaeelsed mõtisklused. Kui me seoses "Võõraga" meenutasime Sartre'i novelli "Sein", siis pidasime silmas just seda, mida praegu märkisime Meursault' kohta. Ka seal olid novelli kolm tege-

last surma mõistetud; veetes koos viimast ööd, püüdsid nad ette kujutada, kuidas surm tegelikult tuleb. Ka Meursault mõtleb pärast surmaotsuse väljakuulutamist väga palju selle üle. Ta jõuab järeldusele, et surm ja hukkamine on elu tähtsaimad asjad; miks ta küll varem ei tundnud huvi selle vastu ega lugenud ühtki raamatut, kus kirjeldatakse giljotineerimist. Jutustuse selles osas on Camus väga palju tähelepanu pühendanud surmamõistetute psühholoogiale, emotsioonidele. Kui ta näiteks enne surmaotsuse langetamist vangivalvuriga vesteldes jõudis arvamusele, et vangistamine on karistuseks vaid seepärast, et inimene jääb suitsuta ja naisedeta, siis nüüd, kus ta oma peatsest surmast teada saab ja veendumusele jõuab, et miski teda sellest ei päästa, muutuvad tema mõtted hoopis filosoofilisemateks. Ta hakkab otsima lohutust mõttes, et inimene sureb niikuinii - mis loeb see, kas surra nüüd või 20 aastat hiljem. On võib-olla tõesti eba-meeldiv teada, et paljud mehed ja naised elavad pärast sind veel 20 aastat, kuid ükskord jõuavad ka nemad nii kaugele; ja kui sulle antakski veel 20 aastat, siis lõpuks jõuaksid sa ikkagi sinnasamasse...

Meursault on ateist ja materialist. Sellepärast lükkab ta tagasi vaimuliku korduvad katsed talle viimast armu anda, teda palvetama panna. Meursault on veendunud, et mingit hinge või midagi sellist, mis pärast surma järele jääks, pole olemas. Isegi siis, kui vaimulikul hukkamise eelõhtul õnnestub tema vangikambrisse tungida, ei suuda see teda milleski veenda. Vastupidi - see kutsub Meursault's esile koguni raevu.

Romaan "Katk" on Camus' meistriteos. See pole romaan sõna täpses mõttes, pigem on see romaan-kroonika. Žanri valik polnud vististi juhuslik. 19. ja 20. saj. romaanis on enamasti käsitletud inimese või inimeste saatust või nende elu teatud lõike. See oli midagi isiklikku, Camus aga otsustas üritada hoopis midagi muud. Sellepärast traditsiooniline romaanivorm talle ei sobinud. Teost iseloomustab äärmine kui-vus, ratsionalistlikkus, emotsioonide peaaegu täielik puudumine; kui nad esinevadki, siis tagasihoidlikult või absurd-

eelt. Jutustaja jääb teose vältel lugejale tundmatuks ja alles lõpus me saame teada, et selleks on kroonika peategelane - arst Bernard Rieux.

Romaanil on mitu mõtet, kõige tähtsam neist on väljendatud Defoe'lt võetud motos: "Ühtmoodi vangipõlve kujutamine teistmoodi vangipõlve kaudu on niisama põhjendatud kui mis tahes tõelise asja kujutamine teise asja näol, mida ei ole olemas." Sellest võib järeldada, et jutt on allegooriline ja seda ei tohi võtta sõna-sõnalt. See ei ole jutustus katkust kui sellisest.

Camus ise ütleb, et tema teose käegakatsutav mõte on Euroopa vastupanuliikumise kujutamine. Ja kui võtta romaani vaid sellest seisukohast, siis allegooria on tõepoolest käegakatsutav. See, et Orani linna tänavale ühel päeval äkki ilmusid surnud rotid, tähendab fašistide pealetungi Euroopa maadesse, sealhulgas ka Prantsusmaale. Rotte ilmus iga päevaga üha raskem. Pärast seda kui rottide arv oli tõusnud teatud tasemeni, hakkasid ilmuma tagajärjed - tekkis mingi arusaamatu haigus, oli esimesi inimohvreid. Kuid isegi siis, kui surmajuhtumeid oli juba väga palju, ei teadnud ikka veel keegi, mida see kõik tähendab. Kui tänavale ilmusid esimesed surnud rotid, siis arvati, et tegemist on poisikeste tempudega. Hiljem aga hakati aimama midagi tõsisemat, eriti kui hakkasid levima surmajuhtumid. Kuid ikkagi ei sõandatud nimetada nähtust õige nimega. Kui kõike seda dešifreerida, siis ilmneb, et Camus' romaan on fašismi ajaloo allegooria.

Kui fašism alles tekkima hakkas ja tegi oma esimesi edusamme Itaalias ning Saksamaal, ei tahtnud kodanlus mõeldagi, et see nähtus võib kunagi nii ohtlikuks muutuda ning arutles umbes nii nagu Orani administratsioon ja kodanlased esimeste rottide ilmumise puhul. Isegi siis, kui fašism hakkas nõudma esimesi ohvreid, ei tahtnud asja nimetada oma õige nimega ega näha ohtu; ka siis, kui Hitler nõudis Tšehhoslovakkia, leidis inimesi, kes arvasid, et see on tema viimane nõudmine. Seega on "Katk" kõigepealt retrospektiivne allegooriline hinnang eilse päeva kõige kurvematele sündmustele.

Kui jätkata romaani käsitlemist kui fašismi allegooriat, tekib teine, mitte vähem tähtis probleem: mis teha, kui pole enam kahtlust, et tegemist on fašismiga (kui Orani elanikud said aru, et neid on tabanud katk)? Teatavasti ei oldud Euroopas fašismisse suhtumise küsimuses kaugeltki ühel arvamusel. Selle probleemi erinevat mõistmist või käsitlust illustreerib Camus oma romaani tähtsamate tegelastega. Peaaegu kõik nad mõistavad probleemi teatud määral, kuid igaüks omamoodi.

Isa Paneloux leiab, et katk on jumala nuhtlus, sest kõik inimesed on Aadama ja Eeva pattulangemise tõttu patused, kaotanud usu jumalasse ja väimane tahtvat selle nuhtlusega neid vähemalt mõtlema panna. Kuna katk on jumala tahtmine, siis Paneloux' arvates ei saa ega tohigi selle vastu midagi ette võtta, tuleb alluda ja palvetada. Hoidku jumal selle eest, et keegi katkuga võitlema hakkaks ning end päästa püüaks. Kui katk kedagi tabab, tuleb vaikida ja surra. See on üks äärmuseni viidud fašismiaegseid seisukohti, millel oli küllaltki laialdane levik. Ei saa muidugi öelda, et prantsuse vaimulikkond oleks sajabrotsendiliselt kas või sel viisil okupantidega kaasa töötanud; on teada juhtumeid, kus vaimulikud ka vastupanu osutasid, kuid nende hulgas oli siiski palju paneloux'sid, kes seletasid okupatsioonilise jumala nuhtlusega, ilma et nad ise oleksid sellesse eriti uskunud.

Peab ütleva, et autor ei ole Paneloux'sse siiski mitte liiga primitiivselt suhtunud. Ta teeb vahet Paneloux'-inimliku ja teoloogilise mõtlemisviisi vahel. Ja Paneloux-inimene on sümpaatsem Paneloux'st teoloogist: esimene vähemalt leiab jõudu oma seisukohtadele lõpuni truuks jääda. Kui Rieux pärast ühe lapse surma neidab Paneloux'le julmalt ette tema jutluse valelikkust ja kahjulikkust (milles laps süüdi oli, miks pidi jumal teda nuhtlema ja temalt selliste piinadega elu võtma?) ning kui Paneloux sellele midagi vastata ei saa, jääb ta ikkagi oma seisukoha juurde, kuid alustab oma järjekordset jutlust sõnadega, mis näitavad, kui võrd õnnestatud on tema usk jumalasse: "Me peame kas lõpuni

uskuma või usust loobuma."

Aga kes siis julgeb usust loobuda? Paneloux maksab eluga oma dogmaatiliste veendumuste eest. Seega on tegemist dogmatismi hukkamõistmisega, sest surm rehabiliteerib inimese.

Paneloux' antipoodiks on Cottard. See on inimene, kelle südametunnistus pole puhas, kes on hakkama saanud kuriteoga ja tunneb end seepärast jälitatuna tavaliste inimeste seas, kuigi neist nii mõnigi on võib-olla palju suurem roimar kui Cottard. Millega Cottard on hakkama saanud, see jääb saladuseks. Cottard'ile oli katk kasuks, sest seoses sellega peab huvi tema vastu paratamatult vähenema. Cottard oleks tahtnud, et katk kestaks igavesti. See oli omamoodi kättemaksuiha, kuna nüüd oli n ä i l i s e l t ausate inimeste risk niisama suur. Kirjanik laseb katkul Cottard'i säästa. See tõestab jumala ebaõiglust, sest Cottard oli halb inimene. Aga võib-olla ta ei olnudki kõige halvem? Cottard on väga erutatud, kui katk hakkab vaibuma, sest ta saab aru, et ta võib nüüd jällegi tähelepanu keskpunkti sattuda. See, et Cottard ei vabane kuidagi süütundest, tekitab temas paanika, mis saab talle saatuslikumaks kui katk: piisab vaid, et ilmub politsei, ja ta teeb endale lõpu. Muide - tema varasem ebaõnnestunud enesetapmiskatse oli põhjustatud samasugustest mõtetest ja emotsioonidest.

Cottard'i-taolisi inimesi oli okupeeritud maades küll ja küll. Õeldakse ju, et sogases vees on hea kalu püüda. Sellised inimesed ajasid oma äri fašistide võimutsemise ajal tagajärjekamalt kui enne seda.

Seoses Cottard'iga peab mainima ka "musta turgu", salakaubitsemist, mis seoses karantiini väljakuulutamisega õitsele lööb ja suure tähtsuse omandab. See oli üks iseloomustavamaid nähtusi ka sakslaste poolt okupeeritud maades.

Tähtis koht romaanis on ajakirjanik Raymond Rambert'il, kes on Oranis "võõras", juhuslik isik: ta oli saabunud sinna Prantsusmaalt enne katku puhkemist. Seal on tal armastatud naine. Seepärast on täiesti loomulik, et katku puhkemisel püüab Rambert iga hinna eest Oranist pääseda. Kuna aga

kehtestatakse karantiin, siis polegi Rambert'i vabanemine nii lihtne. Pikapeale jõuab ta veendumusele, et see on üldse võimatu. Kuid seadused nagu selleks oleksidki, et neist mööda hiilida: need, keda nii eredalt kehastab Cottard, aitavad Rambert'il Oranist põgeneda. Kui aga Rambert'il on põgenemiseks juba kõik korda seatud, ilmub ta dr. Rieux' juurde ja teatab, et jääb Orani: häbi oleks olla õnnelik, kui kõik teised on õnnetud ja kannatavad. Nagu näeme, on Rambert'i käitumise aluseks moraaliprintsiip ja temas võib teatud määral näha autorit ennast. Kui Camus tuli Alžeerias Prantsusmaale, et lülituda vastupanuliikumisse, siis oli tema käitumise põhjuseks võib-olla samasugune tunne: on häbiväärne jääda kõrvale, kui rahvas võitleb fašismiga. Nii saabki Rambert'ist dr. Rieux' üks paremaid abilisi.

Orani põline elanik Joseph Grand aga annab end juba katku alguses dr. Rieux' käsutusse. See kuju on teatavaks paralleeliks Rambert'i kujule, kuid samal ajal ka erineb temast suuresti. Grand on eakas ja veidra iseloomuga inimene, tüüpiline kontoriametnik, kes perekonna ülalpidamiseks pidi hommikust õhtuni istuma kantseleilaua taga. Ja just see, mis tema arvates tema kohus oli - perekonnale ülalpidamist teenida - saabki talle saatuslikuks: naine, kes teda peaaegu kunagi ei näinud, jätab ta maha. Kuid need on kõik ammu möödunud asjad. Statistik Joseph Grand muutub nüüd katku vastu võitlejate tõhusaks abiliseks, sest surmajuhtumite ja surijate arvu statistiline töötlemine on väga tähtis epideemia jälgimisel ja prognoosimisel.

Algul näeme Grand'i ainult ühest küljest, lihtsalt kui igavat kontoriametnikku ja reavõitlejat dr. Rieux' salgas. Kuid hiljem avalduvad Grand'is ka teised omadused. Selgub, et Grand on kunstihuviline, kirjanik-asjaarmastaja, mis on päris loomulik inimese juures, kelle igapäevane töö on igav ja perekonnaelu ebaõnnestunud. Grand ise põhjendab oma andumust kunstile sellega, et iga inimese elus peab olema midagi ilusat. Armastus kunsti vastu oligi tolle ilu aseaineks, mida Grand'i tegelikus elus polnud ei tööl ega kodus. Isegi siis,

kui võitlus katkuga talle esmakordselt suure elumõtte andis, jätkas ta oma harrastust. Milles see seisnes? Grand kirjutab ümber ja varieerib sadu kordi üht ja sama lauset: ta on täitnud selle lausega sajad leheküljed. See kirjutamata teose avalause on kogu Grand'i looming. Selles võib näha Camus' ironiat, kuna tegemist on formalismi ja formalistiga. Kui aga arvestada, et dr. Rieux, kes on kõigest romaani tegelastest kõige lähedasem Camus'le, suhtub Grand'isse kui kirjainikuisse austavalt, siis võib oletada, et autori suhtumises sellesse tegelasse on peale iroonia ka midagi muud. See iroonia on osalt suunatud Camus' enda vastu, kes sõja ning okupatsiooni tingimustes ei hinnanud oma isiklikku kirjanduslikku loomingut võib-olla mitte palju tõsisemalt kui Grand'i ainsat lauset, sest nendes tingimustes võis see looming samuti tunduda tühisena, formaalsena.

Üks romaani tähtsamaid kujusid dr. Rieux' kõrval on Jean Tarrou. See on seesama noormees, kes istus kohtusaalis, kui Meursault' üle kohut mõisteti ja kes põlevi silmi lakamatult vaatas süüalust. Too oli Meursault'prokuröri poeg. Ja kui mitte otseselt, siis vähemalt kaudselt sai surmaotsus, mida isal õnnestus saavutada, pojale saatuslikuks. Prokurör sai Meursault' pea, isa aga kaotas poja, kes hülgas ta kõigi tema seaduste ja "õiglusega" ning hakkas otsima t õ e l i s t õiglust. Tarrou jutustusest dr. Rieux'le selgub, et ta on jõudnud olla kõikjal ja kõike tundma õppinud. Kui temalt küsitakse, kas on asju, mida ta ei tunne või ei tea, vastab ta eitavalt. Tema Oranis viibimisele eelnenud tegevuse mõte ja tuum seisis võitluses ebaõiglusega, mis on võtnud endale õigusemõistmise nime. Ühesõnaga - Jean Tarrou'st sai vastuhakkaja, võitleja kehtiva korraga, kuid mitte kauaks. Tarrou veendus peagi, et selline võitlus õigluse eest pole põrmugi õiglasem või õilsam kui tema isa võitlus seaduslikkuse eest, sest sellega kaasnes samuti vägivald ja verevalamine. Tarrou veendus üha rohkem ja rohkem, et inimesel pole õigust kellelki ükskõik mille eest elu võtta, et inimene ei või kohut mõista teise inimese üle. Seepärast ta loobus igasugusest võitlu-

sest ja just seepärast saabki Tarrou'st "Katku" üks heroilisemaid kujusid. Tarrou ilmselt tahaks saada märtri, koguni pühakuks. Aimates Tarrou' soove, tunnistab dr. Rieux tagasihoidlikult, et talle käiks see üle jõu, et tema meelest on peasi olla lihtsalt inimene. Dr. Rieux' suu kaudu kõneleb tõenäoliselt Camus ise.

Millisele seisukohale Tarrou siis asub? See seisukoht on äärmiselt metafüüsiline, ebamäärane, idealistlik, reaktiooniline. Just Tarrou tegevuses, mõtetes ja sõnades väljendub teose teine allegooria: katk on midagi enam kui fašismi allegooria, see on elu allegooria. Nii olevat elus alati olnud ja nii saavat see olema ka tulevikus.

Ka selles punktis ühtivad Tarrou mõtted suurel määral Camus' enda seisukohtadega, tema filosoofilise veendumusega, et elu on absurd. Absurd või katk - see on üks ja sama.

Dr. Rieux, kes kogu oma aja ja energia pühendab võitlusele katkuga, ei suuda midagi ära teha. Algul ei tunta haigust üldse ära. Kui jõutakse selgusele, et see on katk, ei osata seda ravida; mingisuguseid valmis ravimeid selle tõve vastu pole, neid alles hakatakse otsima. Valmistatud ravimite katseline kasutamine ei andnud erilisi tulemusi. Kõik see peab ette valmistama romaani põhiideed: katk, see on elu, ja samuti kui elu, on ta võimatu; keegi ei tea, kust katkupisik ilmub ja kuhu ta pärast katku vaibumist peitu poeb. Kui aga katk on pisik, siis on ta raskesti tabatav, midagi, mis peitub inimese loomuses ja mis pole üldse väljajuuritatav. Kui lõpuks saabubki võit, siis mitte tänu dr. Rieux' ja tema sõprade ennastsalgavale tegevusele, vaid seepärast, et katku aeg saab täis; kui tal isu tuleb, alustab ta oma laostavat tegevust uuesti.

Kui seda mõtet kõrvutada sündmustega, mis toimusid Prantsusmaal ning teistes fašistliku ikke alla sattunud maades, siis osutub see paikapidamatuks. On teada, kust tuli pruun katk nendesse maadesse, kellele ta seal tugines ja kuidas temast jagu saadi: fašism ei taganenud omal initsiatiivil - ta võideti veristes lahingutes, ja neis lahingutes

olid mitte ainult ohvrid, vaid ka võitjad.

Jutustus "Langus" on vormilt originaalne ega korda midagi varasemat Camus' loomingus. Teoses on ainult üks tegelane - Jean-Baptiste Clamence. Õieti pole temagi mingi tegelane, sest teos on algusest lõpuni üksnes nimetatud isiku monoloog. Võib järeldada, et see pihtimuslik monoloog on adresseeritud kellelegi nimetule isikule. Alles hiljem selgub, et see on pihtija kaasmaalane ja isegi kolleeg - advokaat Pariisist. Seepärast mõistabki ta pihtijat poolelt sõnalt ja pihtijal on alust kuulajat mitte ainult oma mõttekäiku kaasa tõmmata, vaid ka endaga nõustuma panna, ilma et kuulaja ise silpigi lausuks. Camus laseb Clamence'il kuulaja küsimusi tema näolt lugeda ning vastata neile enne, kui viimane jõuab suud avada.

Pihtimus toimub ühes Amsterdami teise- või kolmanda-järgulises sadamakõrtsis, millele on antud eksootiline nimetus "Mexico-City". Clamence kohtub seal juhuslikult kaasmaalast ja aitab teda tellimisel, kuna ta tunneb kohalikku keelt ja on heas vahekorras kõrtsmikuga. Siit algabki teose lõpuni kestev pihtimus-monoloog.

Jean-Baptiste Clamence'i elu jaguneb tema enda sõnade järgi kahte võrdsesse ossa. Esimeses osas tunneb Clamence end süütuna, teises süüdlasena. Algul valgustab Clamence seda perioodi oma elust, mil ta tegutses advokaadina, hiljem nimetab end pattu kahetsevaks kohtunikuks.

Clamence on teatud vaimses suguluses advokaadiga, kes heatahtlikult, aga ikkagi solvavalt kaitses Meursault'd romaanis "Võõras". Oma elu esimesel poolel tundus Jean-Baptiste endale väga hea inimesena. Nagu Meursault' kaitsjagi, püüdis ta oma klientidele kõigiti kasulik olla. Kuna ta erinevalt oma kolleegist "Võõras" oli h e a kaitsja, päästis ta tõepoolest palju inimesi. Ta ei teinud seda raha eest. Ta otsis meelega keerulisi protsesse, et näidata oma võimeid ja eruditsiooni. Ta isegi eelistas vaeseid kohtualuseid, et saaks neid kaitsta ilma honorarita. Seega siis - ei mingisugust omakasupüüdlikkust. See joon on Jean-Bap-

tiste'le omane kuni ta languseni ning leiab väljenduse terves reas pisidetallides. Nii näiteks pakub talle erilist lõbu aidata pimedail üle tänava minna: märgates pimedat, kes hakkas parajasti üle tänava minema, jooksis ta selle juurde ning juhtis kättpidi vastaspoolsele kõniteele. Samuti suhtus ta kõikidesse, kes olid nii või teisiti õnnetud. Kõik see pakkus talle rahuldust, laskis tal ennast pidada eeskujulikult inimeseks, tõeliseks kristlaseks, ligimesearmastajaks jne. Sellise käitumisega pälvis ta üldise lugupidamise ja austuse. See oli üks põhjusi, miks tal ka naiste juures suur edu oli. Isegi oma arvukates armulugudes tundus ta endale mitte ainult õilsana, vaid ka kannatava poolena, vaatamata sellele, et vahekorra katkestajaks oli enamasti tema. Ja nii ta elaski - oli rikas, õnnelik, enda arvates abivalmis ja isegi ohvrimeelne.

Kõik see kestis ühe õhtuni, kui ta üle silla läks ja nägi naist, kes nõjatus sillakäsipuule. Kuna Jean-Baptiste oli tüüpiline donžuan, torkas talle pähe mõte, et daam võiks huvi pakkuda, ja ta oli valmis temaga tutvust tegema. Kuid siis haaras teda millegipärast ükskõiksus ja ta sammus daamist mööda, ületas silla ja jõudis vastaskaldale. Äkki kuulis ta sulpsatust, naise kiljatust ning sai muidugi aru, mida see kõik tähendas. Tema esimeseks mõtteks oli söösta vette õnnetut päästma. Kuid seda polnudki nii kerge teha, sest oli talvine aeg. Paljas mõte vee temperatuurile ajas külmavärinad ihule; täielikus mõtete ja tunnete segaduses jätkas ta teed kodu poole.

See oligi Jean-Baptiste'i languse alguseks. Kõigele, mida Jean-Baptiste eelnevalt endast rääkis, oli nüüd tema käitumisega kriips peale tõmmatud. Esimest korda avanes tal võimalus minna appi inimesele, kes tõesti abi vajab - ja kohe selgus, et selleks ta võimeline ei ole. Eluga riskida ta ei suutnud. Mis luges pärast seda pimedate üle tänava talutamine, honbrarita kaitsmine kohtus jne. Kõigel sellel polnud mingit väärtust, kõik see oli vaid silmakirjalikkus. Jean-Baptiste veendus nüüd, et mingisugust inimlikkust te-

mas pole ega pole olnudki, et kõik oli vaid pettus, mida võeti tõena; teisedki olid täpselt samasugused ja oleksid samas situatsioonis käitunud täpselt samuti.

Jutustanud kõigest sellest oma juhuslikule tuttavale "Mexico-Citys", küsib Jean-Baptiste: "Kuidas Te küll oskate nii palju aastaid ära elada, ilma et oleksite kas või üksainus kord eluga riskinud. Inimese tõeline väärtus selgub alles siis, kui on vaja eluga riskida. Pisasjad, millega Jean-Baptiste püüdis oma väärtust iseenda ja teiste inimeste silmis tõsta, ei tõesta midagi. Pöördudes vaikselt kuulava kolleegi poole, väljendab Clamence soovi, et saatus annaks talle võimaluse veel kord sattuda olukorda, kus oleks vaja eluga riskida. Ent niipea kui ta oli seda soovi väljendanud, hakkas ta sellest taganema, sest nüüd oli ta aus, tundis oma võimeid ja egoismi. Vaatamata arusaamisele, et see oleks ainus pääsetee, kardab ta seda. Piisas mõttest talvisele jäisele veele.

Nagu näeme, jätkab "Langus" mõtteid, mida võis leida "Võõras" ja teistes Camus' teostes. Samuti kui Camus' eelnevad teosed on ka see suurel määral filosoofiline. Kõik, millest pihib Jean-Baptiste Clamence, käib mitte ainult tema või temataoliste inimeste kohta, vaid inimeste kohta üldse: sotsiaalse kuuluvuse järgi ei saa otsustada, kas üks või teine isik on uppaja päästmiseks valmis jäisesse vette hüppama või mitte. Vaatamata probleemi metafüüsilisele asetusele on Camus'l teataval määral õigus.

See teos on eelnevatest konkreetsem, siin on leidnud käsitlust ka mõningad sotsiaalsed probleemid. Camus muidugi ei ütle, et selliseid tegelasi produtseerib ainult kodanlik ühiskond. Kuid teose lugemisel võib siiski veenduda, et oma tegelasega on autor kujutanud ajastut. Ajaline tunnus ilmneb romaanis eriti järgmises asjaolus. "Mexico-Citys", kus algab Jean-Baptiste'i pihtimus (lõpeb see tema vaeses kodukambris) rippus pikemat aega seinal Van Eycki maal "Äraostmatud kohtunikud". Kuna kõrtsi külastajad olid lihtsad inimesed (madrused jne.), ei pööratud teosele tähelepanu ning

ei tekkinud küsimust, kuidas võis siia sattuda nii kuulus maal. Tegelikult oli maal varastatud Genti katedraalist ja ühe viinapudeli eest müüdnud "Mexico-City" omanikule, kes ei aimanudki, et ta sai mittemillegi eest maailmakuulsa maali. Jean-Baptiste, kes oli esimene haritud kõrtsikülastaja, taipas, et tegemist on kuulsa maaliga; ajanud kõrtsiomanikule hirmu peale varastatud väärtuse ostmise ja hoidmise pärast, sai ta maali endale ja peitis selle oma korterisse. Kuid tähtsam on see, et toimus ka vastupidine tüssamine: kadunud maali asemele tegid maalrid Genti katedraalis koopia. Ja samuti nagu kõrtsis ei tuntud ära väärtuslikku originaali, ei saadud katedraalis aru, et originaali asemel ripub andetu koopia. Võib-olla osutab Camus sellega elus ja kunstis laialt levinud võltsimisele: tõelised "Äraostmatud kohtunikud" on peidetud seinakappi, selle asemel ripuvad katedraalis võltsitud "kohtunikud", kes tunduvad külastajatele tõelistena; tõelisi "kohtunikke" tunneb vaid pattu kahetsev kohtunik ning e b a t õ e l i n e inimene. Varem oleks selline situatsioon ja äravahetamine Camus' arvates võimatu olnud. Seda oletust õigustab ka Descartes'i maja saatus Amsterdamis - selles majas on nüüd hullumaja. Majas, kus elas ratsionalismi rajaja ("Cogito - ergo sum"), nüüd elavad hullumeelsed...

"Langus" on sotsiaalsem kui Camus' eelnevad teosed, kaasa arvatud "Katk". Jean-Baptiste ei suuda unustada, et ta jättis kasutamata ainukese võimaluse, kus ta oleks võinud õilsust üles näidata, ja piitsutab mitte ainult ennast, vaid ka oma kaasaegseid. Ta koguni kahtleb, kas absoluutselt puhas elu on üldse võimalik - samuti nagu Camus eitab "puhta" kunsti mõtet ja võimalikkust. Camus' kriitika muutub eriti teravaks seepärast, et see tuleb allakäinud inimeselt: sellise inimese suus on kriitika ehtsam ja tabavam. "Puhast" elu on fiktsioon ja inimesed, kes arvavad, et nad on "puhtad" (nagu pihtija enne langust), on eksiteel: need inimesed pigistavad silma kinni maailmas valitseva ülekohtu ja hädade ees. Selle tagajärjeks on häving ja surm. Seo-

ses "puhta" elu mõistega jutustab Camus mingitest Brasiilia kaladest, kes teevad "puhast" tööd. Kui nende piirkonda satub inimene, ründavad nad teda sellisel arvul, et mõne minuti pärast on inimesest vaid puhas luustik järele. Puhtus tähendab kiskjalikkust. Pärast kalakesi mainib Camus fašiste, kes toimisid täpselt samuti.

Camus jõuab oma jutustuses otsese sotsiaalse kriitika ni, väljaastumiseni rikkuse vastu, mis annab võimu ning see-ga võimaluse elada kiskjate seas. Kuid ta arvab, et see on vaid illusioon, ehkki teatud momendini rikkus tõepoolest võib isoleerida inimest reaalsest maailmast, võimaldab tal metroo asemel sõita isiklikus sõiduautos, üldvaguni asemel pehmes vagunis ning end rahvahulkade elukeerisest välja lülitada. Kuid Camus ei arva, et see on midagi igavest, püsivat. Ta nimetab seda vaid edasilükkamiseks, pikenduseks. Lõpuks ei saa ju keegi end terveks eluks sulgeda luksusliku sõiduautosse või pehmesse kupeesse, ükskord võtab tege-likkus sul ikkagi kõrist kinni ja siis on igasugusel iso-latsioonil lõpp.

Teose sotsiaalsed motiivid ilmnevad ka seal, kus Ca-mus räägib abielust ja armastusest. Jean-Baptiste võib sel-lest autoriteetselt rääkida, arvestades tema tohutuid koge-musi selles valdkonnas. Camus kritiseerib süüdlasi inimese kaudu, kes kritiseeritavais asjus ka ise pole kaugeltki ideaal ning kes paljastab oma kriitikaga kõigepealt ise-ennast. Kritiseeritavas miljöös ilmnevad aga veel suuremad puudused, kuna seal armastussidemete ja abielu sõlmimise põhjuseks on sageli kalkulatsioon ja mitmesugused muud ar-mastusele ja abielule täiesti kõrvalised faktorid. Kodanlik abielu on Camus' järgi üksnes ostu-müügi tehing.

Camus' ainuke novellikogu "Pagulus ja kuningriik" osu-tus kirjaniku ootamatu surma tõttu tema viimaseks ilukirjan-duslikuks proosateoseks. Kogumikus on kokku kuus novelli: "Truudusetu naine" (La femme adultère), "Renegaat, ehk se-gane pea" (Renégat ou esprit confus), "Tummad" (Les muets), "Külaline" (L'Hôte), "Jonas, ehk kunstnik töö juures" (Jo-

nas ou L'Artiste au travail), "Kasvav kivi" (La pierre qui pousse). Paljude kriitikute arvates on nendes novellides märgata suuremat realistlikkust kui Camus' eelnevates proosateostes. Kui nii, siis on see seletatav kõigepealt sellega, et lühikestes proosapalades ei saanud Camus püstitada ega lahendada filosoofilisi probleeme, ning novellide ainestik osutus juba selle tõttu elulähedasemaks ja vähem metafüüsiliseks kui pikemates teostes.

Kui mitte arvestada "Langust", esineb siin esmakordselt täiesti sotsiaalset lähenemist elunähtustele. Mõningates novellides on isegi klassivõitluse motiive, mida Camus' l seni kunagi ei esinenud. Muidugi käsitleb kirjanik selliseid motiive ikkagi omamoodi.

Kogumiku avab novell "Truudusetu naine". Selles on kaks tähtsamat tegelast: mees (Marcel) ja naine (Janine) - mõlemad prantslased. Perekonnapea, kes on kaupmees, tutvustab oma kaupade näidiseid ühes araablase linnakeses. Sellega novelli faktiline osa tegelikult piirdubki. Sellel osal mingit tähtsust pole; nende faktide põhjal võiks võib-olla öelda ainult seda, et prantslased kasutavad kolooniaid oma kaupade pealesundimiseks. Palju tähtsam on see, kuidas araablased suhtuvad prantslastesse endasse.

Kui Marcel, keda on kujutatud igava, proosalise inimesena, kellel puuduvad hingeelu kõige elementaarsemadki tunded, avas linnakese tänaval oma kohvri, nägi ta lähenemas väga uhket, üleoleva ilmega araablast, kelle näolt ja silmist paistis põlgus ja kelle jaoks kaupmees oli nagu tühi koht. Kuigi Marcel, kellel ei puudu teravmeelsus, ironiliselt võrdleb araablast kindraliga, on ta sunnitud oma kohvrikese eemale nihutama, teades, et kui ta seda ei tee, astutakse sellele peale. Camus näitab väga tagasihoidlike, tähtsuseta faktide najal pärismaalaste suhtumist kolonialistide esindajasse. Marceli see vihastab või paneb ironiseerima, Janine'isse mõjub aga kõik hoopis teisiti. Mitte ainult kohalikud elanikud, vaid ka nende maa ja taevast avaldavad temale sügavat mõju. Öösel võõrastemajas ei suuda ta kuidagi uinuda.

Kõik siin nagu kütkestaks teda, kihutaks nagu mehele truudust murdma. Ta ronib voodist välja ja sööstab araablaste telklinna poole. See ammendab ta füüsilise jõu niivõrd, et ta heidab sellele võõrale maale ja näeb neid võõraid tähti, mis tõmbavad teda samasuguse jõuga kui siinsed lihtsad, kuid uhked ja salapärased inimesed.

Mingit tõepoolest truudusetut naist novellis polegi. Janine ronib vargsi abieluvoodist välja ja samuti vargsi poeb sinna tagasi. Kui ta murdiski kellelegi truudust, siis Prantsusmaale, lastes end võõrast maast kütkestada.

Novelli "Külaline" tegevuskohaks on samuti Alžeeria, täpsemini piirirajoon asustatud maa ja kõrbe vahel, kus elavad rändsuguharud.

Novellis on ainult kolm tegelast ja üksnes kahele neist on autor nimed andnud: prantslasest kooliõpetaja Daru, kelle kool asub nimetatud piiri läheduses, ja itaallasest politseinik Balducci, kes toob Daru juurde nimetu araablase. Araablane on koduste tülide pärast tapnud oma sugulase. Balducci toob mehe koolimajja, et õpetaja ta järgmisel päeval toimetaks naabruses asuvasse keskusse ametivõimude kätte. Balduccil endal pole aega araablasega rohkem tegelda, sest araablaste seas on oodata rahutusi ja iga politseinik on seepärast äärmiselt vajalik.

Kõigepealt tekib novellis konflikt politseiniku ja kooliõpetaja vahel, kuna viimane ei taha endale sellist ülesannet võtta: ta pole ju politseinik, vaid kooliõpetaja. Teda võib mõista, kuid Balducci vastus näitab, et kooliõpetaja ise ei saa olukorrast täiel määral aru: arvestades lähenevaid rahutusi on täiesti tõenäoline, et kooliõpetajat ähvardavad niisama rasked olukorrad kui Balduccit ja teisi võimukandjaid või nende käsilasi (novelli lõpp kinnitab ilmekalt selle väite õigsust). Vaidlus kooliõpetaja ja politseiniku vahel lõpeb politseiniku võiduga: viimane pöörduv tuldud teed tagasi, areteeritud araablane aga jääb ööseks koolimajja, et järgmisel päeval Daru' saatel edasi liikuda.

Loomulikult muutuvad nüüd konflikti kandjateks kooli-

õpetaja ja areteeritu. Politseinikuülesanded on kooliõpetajale vastumeelsed - veel enam: ta on humaanne inimene, kes ei hooli sellest, et on tegemist mõrvariga, ega taha end segada araablaste omavahelistesse asjadesse. Magama heites ta koguni loodab, et ööpimeduse katte all araablane põgeneb; et tal sellega seoses ei tekiks kiusatust relva tarvitada, peidab ta oma relva, mis algul vedeles liiga nähtaval kohal. Kuid tema suureks üllatuseks araablane ei põgenegi. Autor laseb Darul vaid lühikeseks ajaks ärevusse sattuda, sest keset ööd külaline tõepoolest väljub majast, kuid, nagu peagi selgub, mitte selleks, et põgeneda. Seega tuleb areteeritu järgmisel päeval siiski kohale toimetada. Kooliõpetaja saadab araablase teelahkmele, kust üks rada viib keskusse, teine aga kõrbesse, nomaadide asumisaladele, annab talle veidi raha ning söögipoolist ja lahkub temast ikka veel uskudes, et areteeritu valib tee vabadusse. Kuid araablane valib siiski vangipõlve tee.

Seega polnud kooliõpetaja humaansusest tegelikult mingit kasu. Miks? Vististi sellepärast, et need kaks inimest ei mõelnud ühtemoodi, sellepärast, et araablase ettekujutuses olid prantslased teistsugused, kui näis olevat Daru. Vaatamata kõikidele kooliõpetaja heategudele ei võinud araablane teda siiski täiel määral usaldada, kartis mingit lõksu: "Tapetud põgenemiskatsel" oli ju fašistide üks levinumaid võtteid ja formuleeringuid. Ilmselt oli tegemist ka araablase passiivsuse ja sõnakuulelikkusega, mis tulenes sissekasvanud alandlikkusest orjastajate suhtes.

Teataval määral on konflikti selline lahendus seletatav ka sellega, et vastavalt autori filosoofilistele vaadetele ei suuda inimesed niikuinii teineteist mõista. Kui aga metafüüsika kõrvale jätta, siis võib öelda, et konflikt kannab peamiselt rahvuslikku iseloomu - see on konflikt pärismaalaste ja kolonisaatorite vahel.

Novellis "Tummad" on kõik (või peaaegu kõik) tegelased prantslased, vaatamata sellele, et tegevuskohaks on samuti Alžeeria. Konflikt tekib sellest, et need prantslased kuulu-

vad erinevatesse sotsiaalsetesse kihtidesse: ühelt poolt tillukese tünnivabriku omanik Lassalle, teiselt poolt tema töölised, aamissepp Yvars jt. Enne novelli tegevuse algust toimus aamisseppade streik eesmärgiga saavutada palga tõstmist. Streik jäi tulemusteta, Yvars ja tema seltsimehed olid sunnitud jätkama tööd endistel tingimustel. Nagu näeme, on konflikt muutunud siin rahvuslikust sotsiaalseks, kuigi seda sotsiaalsust ei saa üle hinnata, sest Lassalle pole mitte mingi suurkodanluse esindaja, vaid väikese töökoja omanik, kes alustas kunagi samasuguse aamissepana kui tema praegused töölisedki. Vaatamata sellele, et konflikti sotsiaalne aspekt on küllaltki tagasihoidlik, ei suuda Camus sedagi novelli lõpuni välja pidada.

Kui töölised on sunnitud tööle tagasi tulema, püüab peremees taastada endisi suhteid, mis olid küllaltki familiaarsed ning sõbralikud. Kuid selgub, et pärast seda, kui peremees loobus oma tööliste nõudmisi täitmast, pole endised vahekorrad enam võimalikud. Aamisseppad vaikivad terve esimese päeva, ei vasta peremehe tervitusele, tõrjuvad tagasi ka kõik tema järgnevad katsed pinget vähendada, väljendades sellega oma rahulolematust peremehega, oma sotsiaalset protesti ja klassiteadvust.

Kuid nad ei suuda novelli lõpuni vastu pidada. Seni kui nad mõtlevad ainult peremehele, kes on neile liiga teinud, näib vaikimine õigustatud olevat (siit ka novelli pealkiri). Siis aga toob Camus sündmusesse asjaolu, mis muudab situatsiooni. Lassalle pole mitte ainult peremees, vaid ka lihtsalt inimene, kellele langevad osaks ebameeldivused ja õnnetused. Streik oli talle kui väiketootjale, peaaegu käsitöölisele niigi suureks õnnetuseks (just sellepärast Camus sellise väikeperemehe valiski). Esimesel streigijärgsel päeval haigestub Lassalle'i tütreke. Kui murelik peremees töökotta ilmub, ei leia ta ikkagi oma tööliste poolt paremat vastuvõttu, nad on endiselt tummad; ainult vanemmeister Ballester (kunagine tavaline aamissepp, kelle olukord on keerulisem, kuna ta asub tööliskollektiivi ja peremehe vahel) võtab asja süda-

messe ja püüab arsti kutsumisega peremeest abistada. Aga kui töölised tööpäeva lõppedes üksteise järel dusi alla lähuvad ja end kojuminekule seavad, pole nemadki enam endaga rahul - ja selles ongi novelli tuum. Enne peremehe tütre haigust pidasid oma käitumist õigeks, pärast seda aga neil niisugust veendumust enam pole. Nüüd näevad nad peremehes ainult inimest, kellega oli juhtunud õnnetus. Peremehe edasine ignoreerimine näib neile nüüd niisama ülekohtusena kui peremehe keeldumine nende palka tõsta.

See novelli näitab eriti ilmekalt, kui võrd vähesel määral oli Camus suuteline käsitlema elunähtusi ja olukordi sotsiaalsest vaatevinklist. Konflikti sotsiaalsus on tal kas üsna tühine või koguni näiline.

Paaris novellis toimub tegevus väljaspool Alžeeriat. Kogumiku viimases novellis "Kasvav kivi" on tegevuskohaks Brasiilia, kuhu saabub prantsuse insener d'Arrast, et aidata ehitada tammi, mis päästaks suured mereäärased alad regulaarsetest üleujutustest.

Nagu kahes esimeseski käsitletud novellis nihkub ka siin esiplaanile rahvusküsimus, mis saab konflikti aluseks. D'Arrast tuleb Brasiiliasse sõbrana ja abistajana, kuid ometi tekib tema ja kohalike elanike vahel mingi barjäär: ühelt poolt haritud prantslane, teiselt poolt aga tsiviliseerimata neegrid. Ignoreerides ajaloolist ja sotsiaalset tausta püüab Camus seda barjääri lammutada. Ta laseb oma kangelasel, kes kodumaal oli õnnetu ja tundis end mahajäetuna ning üksildasena, hoopis võõra rahva ja kultuuri keskel leida teatavat solidaarsust inimestega. Seda võimaldab üks nimetu laevakokk, kes kunagi merehädas olles oli andnud töötuse kanda tänuks pääsemise eest neegrите palverännaku ajal viiekümnekilone kivi kohalikku kirikusse. Kui kokk püüab oma töötust täita, selgub, et ta pole selleks füüsiliselt võimeline. Veidi enne sihile jõudmist haarab teda selline nõrkus, et ta ei suuda kiviga enam ühtki sammu astuda. Kivi olekski jäänud sinapaika, kui sel otsustaval hetkel poleks end vahele sega-

nud d'Arrast, kes võtab peaaegu juba mahaveereva kivi enda kanda. Kuid ta toimetab selle mitte kirikusse, vaid koka elamusse.

Mida ta sellega saavutab? D'Arrast leiab nüüd laevakoka kaaslaste seas sõpru, ületab barjääri, mis kõigest ta püüetest hoolimata oli teda seni kohalikest elanikest eraldanud. Lastes kivil sattuda kiriku asemel eramajja, kandis Camus probleemi usulisest sfäärist ilmalikku sfääri, eetika valdkonda.

Kui jätta kõrvale asjaolu, et sotsiaalsed tausta asendab novellis rahvuslik ja kultuuriline erinevus, siis osutub tema peamiseks puuduseks see, et teataval määral näiline arusaamine ja solidaarsustunne d'Arrast' ja kohalike elanike vahel on seotud usundiga, unistustega, mitte aga reaalse eluprobleemidega või nende lahendamisega.

Kogumiku kõige pikem novell "Joonas ehk kunstnik töö juures" käsitleb samuti üksinduse või solidaarsuse probleemi, kuid mitte enam poteetilises või müstilises vormis, vaid madaldatud tasemel, teatud määral isegi koomilises aspektis.

Tegevus toimub Pariisis. Peategelane Gilbert Jonas on üks neist arvukaist kunstnikest (selle sõna laias ning kitsas mõttes), keda Lääne kirjanduses on kujutatud juba 19. saj. alates ja kelle saatus vaatamata võimetele või tööinnule ühel või teisel põhjusel traagiliseks osutub. Jonas on andekas kunstnik ja see võib-olla saabki tema tragöödia põhjuseks. Jonase populaarsus ja suur tähelepanu, mida ta tööd äratavad, paisutab tohutult ta sõprade ja tuttavate ringe. Kõik need inimesed peavad oma õiguseks arutada ja hinnata Jonase teoseid, ülistada neid isegi siis, kui nad väärised arvustust, ja kasutada kunstniku aega oma äranägemise järgi. Jonase ateljee tema mitte eriti luksuslikus korteris muutub pikka-mööda kohaks, kus ei saa enam loovat tööd teha. Seda tingivad juba perekondlikud asjaolud. Kuna perekond kasvas, tuli leida lastele koht ning ateljee üle viia kitsasse toanurka. Kuid see pole veel kõik. Arvukad külalised ja sõbrad võtavad endale õiguse tungida Jonase korterisse ükskõik mis

kellaajal - isegi siis, kui valgus võimaldas kõige viljakamalt töötada. Algul külalised ja sõbrad Jonast eriti ei häirinudki ja ta võis töötades nendega isegi mõtteid vahetada. Kuid pikapeale muutus see kõik nii tüütavaks ja segavaks, et kunstnik kaotas töövõime. Asjata otsis ta kitsas korteris vaikset nurgakest, kus oleks võinud rahulikult maalida, kuid lõpuks "söödi" ta kõikjalt välja, igale poole järgnesid talle lärmakad sõbrad. Novelli lõpus näeme Jonast töötamas lae alla ehitatud lavatsil. Ta on inimestega peaaegu täielikult suhted katkestanud. Algul võtab ta veel toitu vastu, kuid hiljem loobub sellestki, motiveerides nälgimist pingelise tööga. Ja kui tema järjekordne (antud juhul - viimane) maal, tema meistriteos valmis saab, siis on seal vaid üks sõna, ja seegi nii segaselt kritseldatud, et pole selge, kuidas seda lugeda: kas "Solitaire" (üksildane) või "Solidaire" (solidaarne). Ja niisama võimatu kui desifreerida seda sõna on ka võimatu öelda, milles seisab selle novelli moraal: kas selles, et kunstnik vajab üksindust (mida Jonas lõpus püüdis saavutada) või selles, et tuleb otsida solidaarsust teiste inimestega (nagu Jonas tahes-tahtmata varem oli sunnitud tegema). Vastata sellele küsimusele on peaaegu võimatu. Jonase üksindus novelli lõpus, kus ta lae alla ronib, pole mingi väljapääs - see viib vaid hullumeeluseni, mida tõendab ka tema "maal". Teisest küljest aga on ilmne, et selline "solidaarsus", mille Jonasele peale sundisid tema sõbrad, ei võinud tema loomingule soodsalt mõjuda ning pidi paratamatult muutuma takistavaks, saatuslikuks faktoriks. Samuti kui eelnevaski novellis on ka siin üksinduse ületamise teed ja vahendid udused. Ka siin jääb see küsimus tegelikult lahtiseks.

### Camus' draamalooming

Camus' draamalooming on veel ratsionalistlikum kui tema proosa. Camus' dramaturgiat kõrvutatakse isegi Corneille'omaga. Pole mõtet rõhutada, et Corneille ja Camus on teineteisest ajaliselts liiga kauged. Kui räägime nende sarnasusest, siis mõtleme eeskätt asja esteetilist külge, nende kahe kirjaniku stiili.

Camus alustas oma teatritegevust näitlejana ja režissöörina. Muuseas täitis ta Ivan Karamazovi osas "Vendade Karamazovite" instseneeringus. "Võistkonna teatri" jaoks kirjutas ta ka oma esimese iseseisva näidendi "Caligula", mille esietendus kutselise teatri laval (Gerard Philippe'iga nimiosas) toimus alles 1945. a.

Teose pea- ja nimitegelane Caligula(12-41 m.a.j.) oli üks Rooma imperatoreid (37-41).Camus laenas oma näidendi süžee rooma ajaloolase Suetoniuse teosest "12 Caesari elulood".

Näidend on neljavaatuseline, kusjuures esimese ja teise vaatuse vahel möödub 3 aastat. Seepärast näeme esimeses vaatuses üht Caligulat, järgnevas 3 vaatuses aga teistsugust - umbes nii, nagu see oli ka ajalooos.

Pärast oma õe ja armukese Drusilla ootamatut surma kaob Caligula kolmeks päevaks oma lossist. Esimeses vaatuses me Caligulat ennast laval ei näe, kuuleme vaid teisi tegelasi temast vestlemas. Otsustades nende juttude järgi, on Caligula peaaegu normaalne inimene, kellel on isegi sügavaid tundeid. Ja õukondlased ongi mures, et äärmises meeleheites, mis valdas Caligulat pärast õe ja armukese surma, võib ta endalt elu võtta. Kui aga Caligula lõpuks lavale ilmub, on temas raske ära tunda inimest, kellest eelnevalt juttu oli. Caligula on õnnetusest tavaliselt määralt aru kaotanud; kuid ei maksa arvata, et ta on tavaline nõdrameelne. Caligula õppis esmakordselt oma käe, silma ja südamega surma tundma. See oli tema jaoks nagu mingi arusaamatus - eriti seepärast, et kadunu oli talle kõige lähedasem inimene. Talle oli nagu avastuseks,

et maailmas on olemas surm (meenutagem, et Camus' filosoofi-  
liste vaadete üheks tähtsamaks momendiks on protest inimese  
surelikkuse vastu). Caligula, kelle võim on piiramatult veen-  
dub äkki, et surm ei tunnista mingit võimu. Ta arvab, et  
ihaldada kuud taevast pole sugugi absurdsem kui taluda  
kõige kallima inimese surma. Seepärast käsibki Caligula oma  
sõbral, endisel orjal Héliconil, muretseda temale iga hinna  
eest Kuu. Seni aga kui see käsk täidetakse, otsustab ta näi-  
data ja tõestada endale ja teistele, et ta on absoluutselt  
vaba ja võib teha, mis tahab - sealjuures ka tappa piirama-  
tul arvul, kuna see pole absurdsem kui surra loomulikku sur-  
ma, nagu suri Drusilla.

Ja Caligula hakkabki realiseerima oma eksistentsialist-  
likult mõistetud vabadust, kuigi Ivan Karamazovi sõnad "kõik  
on lubatud" ei tähenda Camus' arvates veel, et miski pole  
keelatud. Algul toimuvad enam-vähem tavajalised asjad, näiteks  
rikaste patriitside varanduste konfiskeerimine - mitte selle-  
pärast, et Caligula oleks eriti omakasupüüdlik või ahne,  
vaid seepärast, et tema lähedased inimesed ise osutavad raha  
ning varanduste tähtsusele riigi elus. Nagu nende nõuandel  
ning sellekski, et neid karistada, alustab Caligula rikaste  
röövimist riigi kasuks. Seejärel tuleb hakata uusi sissetu-  
lekuallikaid otsima. Caligula seab sisse tulumaksu lõbumaja-  
delt. Kui aga selgub, et need asutused tulu ei anna, püüab  
ta olukorda päästa autasudega nendele, kes lõbumajakülas-  
tuste arvuga rekordeid löövad, ja kavatseb nuhelda neid, kes  
selles asjas viimasteks jäävad. Kui teatava aja vältel pole  
lõbumaja külastatud, maksab see "süüdlasele" elu. Stimulee-  
ring on küllaltki tõhus ja paneb proovile roomlaste kannatu-  
se.

Caligula püüab tõestada oma isiklikku absoluutset vaba-  
dust ka kõrgeimate patriitside solvamisega. Nii näiteks võtab  
ta patriits Octaviuse naise endale armukeseks; olles temast  
tüdinenud, saadab ta häbistatu lõbumajja. Patriits Muciuse  
naise võtab ta tema enda juuresolekul, eemaldub sellega kõr-  
valruumi ning sealt mõne aja pärast väljudes saadab naise  
pidulikult mehe juurde tagasi - täpselt nii, nagu on kombeks

toimida daamiga pärast tantsu. Asjata kiristab Mucius hambaid ja surub käsi rusikasse - ta ei sõanda midagi ette võtta ega sõnagi lausuda, sest kõik värisesid Caligula ja tema absoluutse vabaduse ees. Caligula tapab patriits Lepiduse poja ning sunnib õnnetut isa selle puhul ükskõiksust ja isegi heameelt teesklema. Seejärel tapab ta noore luuletaja Scipioli isa. See juhtum on eriti sümptomaatiline. Scipiost ei saa Caligula vastast. Teatud ajani ta oli seda, kuid niipea kui ta Caligulat lähemalt tundma õpib, hakkab ta viha Caligula vastu vaibuma ning asendub püüdega keisrit mõista. Ja Caligulaga ei olegi asi niisama lihtne. Kui seni võis arvata, et ta on lihtsalt türann ja mõrvar, siis nüüd selgub, et Camus' näidendis ta on seda vaid sel määral, mil määral ta on ajalooline isik ja mil määral autor on selles kujus arvestanud prototüüpi. Kuid Camus ei taha ajaloolist truukst jääda. Kui filosoof-eksistentsialist üldistab ta ajaloolist nähtust ja Caligula muutub tema käsitluses mitte niivõrd konkreetse ajaloolisel taustal tegutsevaks türanniks (kellel on teatavat sarnasust Hitleriga) kui võrd kurjuse metafüüsiliseks kehatuseks.

Kuidas Camus siis saavutab, et Caligula, kelle käitumise praktilised tulemused paljastavad temas tavalise türanni, hakkab lõpuks tunduma mingisuguse absoluutse kurjuse kehatuseks? Kõigepealt sellega, et ta laseb üksikutele Caligula ohvritel, näiteks Scipioli üle saada oma isiklikust vihast Caligula vastu ning hakata nägema temas mingit õnnetut inimest, kes nagu lihtsaimgi surelik ei suuda saavutada seda, mida ta kõige rohkem sooviks, sellepärast et maailmas on olemas surm. Sama efekti saavutamiseks vastandab Camus Caligulat teda ümbritsevatele patriitsidele, kes peaaegu eranditult on kujutatud äärmiselt negatiivselt ja kelle silmakirjalikku leppimist Caligulaga miski ei õigusta. Nad lepivad temaga lihtsalt hirmust, ja hirmunud patriitside kõrval, kes hirmust on sunnitud piirduma vaid seljataguste juttude ja septsustega - omandab Caligula erilise suuruse.

Näidendis on terve rida episoodide, kus just Caligula

ja patriitside kõrvutamise ja vastandamise tõttu tuleb ilmsiks Caligula tohutu üleolek, vaatamata sellele, et esimene on türann, teised aga tema ohvrid. Mainigem vaid stseeni, kus Caligula ilmub ootamatult lavale pärast sihilikult levitatud valoteadet tema suremisest. Seni kui Caligulat laval polnud, olid kõik patriitsid täis rõõmu, et lõpuks ometi saavad nad türannist lahti, kuid niipea kui Caligula lavale ilmub, tervitavad nad teda paranemise puhul ning püüavad kõigest jõust näida määratult õnnelikena. Patriits Cassius väljendab koguni valmisolekut anda oma elu imperaatori päästmiseks. Ja Camus laseb Caligulal Cassiuse sõnadest kinni hakata ja talt tõepoolest elu võtta. See on süнге, psühholoogiliselt realistlik etüüd inimesest, kes ei kaalu oma sõnu, kes on harjunud silmakirjatsema, et vaigistada imperaatori võimalikku viha, kuna ta tunneb end tema ees süüdlasena; pärast oma ettevaatamatuid sõnu muutub ta Caligula ees roomavaks loomaks, kuna ta kõigest jõust hoiab kinni sellest samast elust, mida ta oli valmis kinkima imperaatorile.

Vandenõu organiseerija ja juht Cherea on kujutatud märksa positiivsemana kui teised patriitsid, ta on neist hoopis julgem. Kui Caligula uurib ta suhtumist endasse, vastab Cherea, et ta vihkab teda ja soovib tema surma. Kuid isegi Cherea pole Caligula arvates täiel määral vaba inime-ne, sest oma hulljulge avameelsusega ta lihtsalt taotlewat mingit omakasu. Ta tunneb keisri iseloomu, teab, et talle imponeerib julgus ja avameelsus, ja ootamatult tekkinud ohtlikus situatsioonis vastab ta seepärast Caligulale avameelselt ja julgelt. Caligula nimetab sedagi käitumist ainult mänguks, mis on vaid julgem ja avameelsem kui teiste patriitside oma, kes sõandavad mängida ainult seljataga. Tegelikult mängib ka Caligula ise: juba algusest peale ei hooli ta millestki, sest pärast Drusilla surma veendus ta elu absurduses. Nüüd tahab ta veenduda, kas imperaatori piiramatu võim võib talle anda täieliku käitumisvabaduse. Sellepärast ta ei karistagi vandenõulasi ja laseb Cherea vabaks, mis teebki võimalikuks Caligula tapmise vandenõulas-

te poolt. Nagu näeme, polnud see talle kaugeltki ootamatuks. Ja kui talle on juba mitu pussihaava löödud, leiab ta endas jõudu lausuda ajaloolised sõnad: "Ma olen veel elus." Need sõnad on väga tähendusrikkad: võis küll tappa Caligula, kuid tema isikus ei võinud tappa türanniat ning kurjust üldse, mille kehastuseks ta oli. Nendest sõnadest kostab üks Camus' filosoofia põhiteese: vägivald ületamine vägivalla abil pole efektiivne ega õigustatud, nagu me seda juba kuulsime Tarrou' suust romaanis "Katk" ja nagu näeme ka mõnedes teistes Camus' näidendites.

Kui "Caligula" pärast sõda Prantsusmaal lavastati, tehti finaali ümber: selles lavastuses tapab Caligula end ise. Selle muudatuse tingis kahtlemata Hitleri enesetappimine. Kuid muudatust ei saa pidada kunstiliselt eriti õnnestunuks, kuigi Caligula oli samasugune türann kui Hitlergi. Kui Camus oleks Caligulat algusest peale käsitletud Hitleri-taolise türannina, siis poleks ta üldse saanud tragöödiat kirjutada, sest Hitlerit ei saa pidada traagiliseks kujukse, kuigi ta põhjustas tohutuid tragöödiaid terves maailmas. Tema suhtes poleks saanud rakendada absurdi filosoofiat, Camus' eetikat.

Olgu tähendatud, et näidendis on säilitatud ka mõningad puhtanekdootlikud episoodid Caligula elust. Vastavalt Caligula elulookirjeldusele laseb Camus tal näiteks nõuda auavaldusi, mida oli tavaks osutada Veenusele, kelle kuju ta endale sel puhul võtabki.

"Arusaamatus" süžee võttis Camus oma esimesest pikemast jutustusest "Võõras" (teise osa teine peatükk, kus juba vanglasse heidetud Meursault leiab oma kambris ajalehetükikese ning loeb sealt traagilist lugu inimesest, kes oli noorukina võõrsile rännanud; olles pärast pikka äraolekut teise nime all ja äratundmatuseni muutununa tagasi tulnud, langes ta oma õe ja ema ohvriks, kes ta röövimise eesmärgil tapsid. "Arusaamatus" ongi selle episoodi dramatiseering).

Saabunud Prantsusmaale, külastab Jan oma ema ja õde Marthat, kes peavad kuskil kolmas võõrastemaja. Jan on tulnud koos abikaasa Mariaga, kuid jätnud ta mujale, et ilmuda

ema ja õe ette inkognito ning proovida, kas nad teda ära tunnevad, kas veri hakkab nendes rääkima või mitte. Ta tahab veeta esimesed tunnid võõrastemajas üksikuna ja tundmatuna, et omakseid paremini tundma õppida, sest võõraga käitutakse loomulikult hoopis teisiti. Nagu ohtu aimates püüab Maria Jani veenda selle eksperimendi mõttetuses, Jan aga jääb oma kavatsuse juurde.

Jan esineb võõrastemajas inimesena, kes reisib üksinda, on siin varem elanud ja on tulnud vaatama vanu paiku, meenu- tama mimevõlku ning otsima kohta, kuhu pärast pikka äraole- kut võiks asuda koos perekonnaga. Tema ema ja õde mõtlevad aga samal ajal vaid sellele, kuidas siit põgeneda. Nende kinnisideeks on koguda rahasumma, et sõita Aafrikasse - just sinna, kust see mees oli tulnud, kus on meri ja palju päikest. Selleks nad tapsid oma külalisi ja röõvisid nende raha. Sama saatus ootas nüüd ka neile tundmatuks jäänud Jani. Tegelikult on nad juba väsinud tapmisest, eriti ema, kes poleks sellega võib-olla tegelnudki, kui tütar teda selleks poleks õhutanud. Viimane aga tegi seda sellepärast, et ei suutnud enam taluda siinset hallust ning igatses meeletult särava päikese ja virvendava mere järele - ükskõik millist hinda see ka mak- saks.

Sellepärast kujunes ka Jani saatus paratamatult traagi- liseks. Nii nagu tema tapeti vististi ka eelmised ohvrid: unerohi, lämmatamine voodis ning laiba jõkkeheitmine. Kui see kõik on tehtud, leiab teener (kelle autor on teinud kurdiks ja kes kogu näidendi vältel lausub vaid paar sõna) tapetu voodi taha vajunud passi ning ulatab selle mõrvareile, kes alles nüüd aru saavad, et nad tapsid poja ja venna. Pärast seda hirmsat avastust võiks oodata nende kiljatusi, hingepiinu, kätemurdmist ning juustekatkumist. Kuid midagi selletaolist ei juhtu. Eriti sõnaaher ja tagasihoidlik on ema reageering. Ta oli ammugi väsinud mõrvadest ja pidas seekordset viimaseks; puudus parajasti summa, mida loodeti saada viimaselt ohvrilt, kelle jõukuses eelnev vestlus neid veennud oli. Seejärel pidi toimuma ammuigatsetud reis päike-

semaale. Ema mõistis nüüd, et ta oli olnud oma metsiku tütre liiga sõnakuulelik käsilane ning liiga truult täitnud kõiki tema kapriise ja soove. See tegigi võimalikuks, et tema veri ei tõstnud häält, kui ta oma poega kohtas ning ta tappis. See, et ta ei tundnud poega ära, oli tema suurim patt. Selline ema ei vääri enam elu. Ükskõik kui kaua poeg ka eemal oli, ikkagi oleks pidanud miski talle ütlema, et see on tema poeg. Sellepärast otsustab ema, et tema elu on mõttetutu, et see on kurjast ja et ta on kohustatud selle endalt võtma. Kõik see sünnib jälle ilma traagiliste hüüteta ja pikkade kõnedeta. Kuid Martha anub, et ema seda ei teeks, sest ta on alati kujutlenud seda päikeseküllast elu lõunas ainult koos emaga. Marthal polnud seni mingit isiklikku elu, ta oli selle oma unistuse realiseerimise käigus unustanud. Ja nüüd, kõige otsustavamal momendil, jätab ema tütre maha. See polevat inimlik. Eriti jõledaks muutub Martha siis, kui järgmisel päeval ilmub võõrastemajja Maria, et kohtuda oma mehega. Toimub jutuaajamine Martha ja Maria vahel. Maria on hoopis teistsugune naine kui Martha; tema pateetilane apelleerimine jumalale ei avalda Marthale mingit mõju: ta käitub selles stseenis samuti kui venna tapmisel ja vestluses emaga. Ta kaitseb ennast (sest ta ei näe end milleski süüdi olevat), veel enam - ta vihkab ja neab Mariat, sest Maria on teistsugune: ta jõudis olla õnnelik naine. Kui Maria pöördub jumala poole, et see neile halastaks, võtab Camus (nagu Marthast üksi vähe oleks) appi kurdi teenri, lastes tal lausuda vaid ühe sõna - "Ei!": pole mingit halastust ega mingit lootust; kuigi süüd pole, on vastutus olemas ja "kõik on lubatud" ei tähenda veel, et miski pole keelatud. Martha käitumise tagajärgi arvestades ei saa me teda õigeks mõista, kuna absurdist lähtuv inimene peab alati mõtlema võimalikele tagajärgedele ja neid arvestama. Sellepärast võtabki Martha Camus' tahtel endalt lõpuks elu - ilma igasuguse traagilisuseta, mõtlematult, nagu ta elas ja tappis.

See on Camus' kõige pessimistlikum teos, mis on vis-

tisti kutsutud illustreerima eksistentsialistide põhiteesi inimese absoluutse üksinduse ja selle üksinduse ületamatuse kohta. Siit pärinevadki ema kibedad sõnad, et oma poega peaks ema ikkagi tundma. Mis siis rääkida muudest üksinduse ületamise võimalustest, kui isegi ema oma poega ära ei tunne.

Camus' kolmas näidend - "Piiramisseisukord" on samuti tema proosaga seotud. 1941. a. otsustas tuntud prantsuse la-  
vastaja Jean-Louis Barrault dramatiseerida Defqe' "Katku-  
aasta päeviku". Siis aga sai ta teada, et Camus oli para-  
jasti hakanud kirjutama romaani katkust, ja et teda mitte  
dubleerida, pöördus ta Camus' poole ettepanekuga kirjutada  
katkust ka draamateos. Nagu nägime, valmis Camus' näidend  
katkust aasta pärast samateemalise romaani lõpetamist. Näi-  
dendi eessõnas osutab Camus Jean-Louis Barrault'le kui mõtte  
äratajale, kellele ta selle teose autorina palju võlgu on.  
Samuti kriipsutab ta alla, et näidendit ei tarvitse võtta  
"Katku" dramatiseeringuna, et see on omaette teos. Suurel  
määral see ka nii on. Kuna aga näidendi ja romaani süžeed  
on väga lähedased, leidub esimeses motiive, mis olid juba  
tuntud "Katku" kaudu. Kuid leidub ka erinevusi, näiteks  
juba tegevuskohas: Orani asemel on näidendis Hispaania sada-  
malinn Cádiz.

Loomulikult tuli näidendis tarvitada ka teisi kunsti-  
lisi vahendeid. Katku oli vaja personifitseerida ja selle-  
pärast ongi näidendis tegelane, kelle nimeks on Katk ja keda  
saadab Sekretärina üks naistegelane, kes tegelikult kehas-  
tab surma.

Sündmused Cádizis arenevad suurel määral nii nagu va-  
rem Oranis. Camus jutlustab siin osaliselt neidsamu ideesid.  
Taevasse ilmub komeet, mis rahva uskumuse kohaselt kuulutab  
õnnetust. Kuid ometi ei taha keegi uskuda, et ettekuulutus  
puudutab ka Cádizis elanikke ja et komeedile tõepoolest järg-  
neb õnnetus. Sellepärast püütakse siin nagu romaaniski mõne  
aja jooksul pärast tulevase õnnetuse ennustamist säilitada  
optimistlikke meeleolusid, justkui poleks midagi juhtunud  
ega midagi halba tulemas. Kuid peagi ilmuvad lavale kaka

uut tegelast - Katk ja tema Sekretär (surn). Linnaisad (kubernor ja kohtunik) loobuvad kiiresti ning kergesti oma võimust. Selles ei saa näha midagi muud kui Prantsuse valitsuse kapitulatsiooni hitlerliku Saksamaa ees.

Läbipaistev allegooriline kuju on ka Nada (Eimiski). See on joodik ja idiot, kelles uustulnukad leiavad endale kõige kiiremini abilise ja käsilase. See on näidendis peaaegu samasugune kuju kui romaanis Cottard. Nüüd, kus võim on läinud üle Katku ja tema Sekretäri kätte, algab terror. On ju vaja maha suruda igasugune vastupanu ja inimestest senised harjumused välja juurida. Et veenda inimesi oma võimu piiramatuses, tarvitseb Sekretäril vaid kustutada kellegi nimi nimestikust ja nime kandja sureb. Argumendid, nagu näeme, on väga tõhusad, neile vastu vaielda väga raske, peaaegu mõttetu.

Cádizis kehtestatud kord sarnaneb korraga, mille fašistid kehtestasid okupeeritud territooriumidel. Kõigepealt teostatakse väga ranget massilist anketeerimist. Iga elanik pidi täitma ankeedi. Camus näitab, kuid võrd absurdsed olid mõned küsimused nendes ankeetides. Eriti absurdseks tundus see, et iga elanik pidi uutele võimudele esitama nn. eksisteerimise tõendi. Vähe sellest - neile, kes kas või vähegi vastu hakkasid ja täiesti sõnakuulelikud polnud, pandi pähe suukorv, et nad vait oleksid. Kõige alandavam oli see, et naised eraldati rangelt meestest ja sugudevaheline läbikäimine keelati. Ka see on allegooria, kuigi irooniline. Teatavasti püüdsid fašistid rassiteooriast lähtudes elu taastootmises teatavaid põhimõtteid rakendada. See käis ka saksa naiste kohta, kes pidid regulaarselt ilmuma ülevaatusel, et oleks võimalik selgusele jõuda nende füsioloogilises seisundis: saksa rahvas kaotas liiga palju elusid, et naised oleksid võinud tagalas elu taastootmise suhtes muretud olla.

Cádizis kehtis üldine terror ja sellest oli raske võitu saada, kuna keegi ei julgenud riskida (meenutagem, et "Languse" tähtsamaks motiiviks oli jutustaja kahetsus, et

ta omal ajal ei riskinud). Ka siin kulub teatud aeg selleks, et ilmuks keegi, kes nõustuks riskima. Lõpuks selline inimene leitaksegi. Selleks on üliõpilane Diégo, kes armastab kohtuniku tütart Victoriat. Diégo saabki esimene vastuhakkaja. Sellest piisab. See on lihtsustatud, kuid selles on sügav mõte. Diégo saab üle hirmust Katku ja tema Sekretäri ees: kui viimane püüab teda võrgutada, annab ta talle (s. o. surmale) kõrvakiilu. Pärast seda tunnistab Sekretär oma peremehele, et temal pole Diégo üle enam võimu. Ja ta ise avab oma kaardid, oma jõu saladuse: see jõud kestab seni, kuni leidub surma põlgav vastuhakkaja. Diégo osutubki selliseks. Katk loodab Diégot uuesti oma võimusesse saada. Diégo armastab Victoriat, ja mida kõike ei tehta armastuse pärast! Victoria langeb Sekretäri ohvriks. Tema elustamise hinnaka on Diégo alistumine, kuid Diégo keeldub sellest, sest tal on teine võimalus Victoriat päästa: anda tema eest oma elu. Nii Diégo teebki, tõestades veel kord, et ta ei karda surma. Sellega on Katku võim täielikult murtud. On kohale jõudnud esimene pääsuke, pärast seda ilmuvad teised ning siis algab kevad. Nii saabus ka vabadus, mille esimeseks pääsukeseks osutusid surnud Diégo ja surmasuust päästetud Victoria.

Nagu näeme, on siin katku ületamiseks ja võitmiseks kasutatud teisi vahendeid kui romaanis, kus katku ainult raviti. Romaanis pugesi katk väsimusest peitu, et tulevikus taas ilmuda. Dr. Rieux polnud võimeline katku võitma, ta üksnes takistas katku levimist. Näidendis aga räägitakse aktiivsest võitlusest katkuga, ja kuigi kasutatavad vahendid on veidi primitiivsed ja allegoorilised, on nad siiski tõhusamad kui dr. Rieux' ja tema sõprade omad romaanis.

Katkujärgsed sündmused Cádizis on poliitiline allegooria. Cádizisse tulevad tagasi ja võtavad võimu enda kätte kuberner, kohtunik ja teised linna peremehed - vaatamata sellele, et omal ajal loovutasid nad linna nii kergekäeliselt Katkule. Nüüd teevad nad näe, nagu poleks midagi juhtunudki, nagu oleks katku võitmine olnud ka nende teene. Selles võiks ehk näha kindral De Gaulle'i ja tema poolda-

jate okupatsiooniaegse poliitilise joone allegoorilist kujutamist. De Gaulle istus teatavasti Inglismaal ja püüdis takistada vastupanuliikumist Prantsusmaal, motiveerides oma seisukohta sellega, et vastupanu nõuab liiga palju ohvreid ja seda tuleb alustada alles siis, kui Prantsusmaale tungivad liitlasväed. Prantsuse Kommunistlik Partei oli sellise poliitika vastu alati välja astunud ja Prantsusmaa vabastamine osutus suurel määral ka vastupanujõudude teeneks. Pariis teatavasti vabastati prantsuse sisemiste jõududega enne liitlasvägede saabumist.

Camus' neljas näidend - "Õiglased" on oma ideelise sisu poolest tihedalt seotud "Mässava inimesega". Kuigi näidend lavastati kaks aastat enne nimetatud raamatu ilmumist, valmisid need teosed paralleelselt. Seega on juba ette aimatav Camus' näidendi ideeline konservatiivsus ja reaktsioonilisus.

Näidendi tegevuskohaks on Moskva. Tegevuse aeg - 1905. a. Tegelasteks on ühe esseeride rühmituse liikmed, kes 1905. a. 17. veebruaril organiseerisid Moskva Kremli suurväest Sergei tapmise.

Näidendi kirjutamisel kasutas Camus rühma juhi Boris Savinkovi (1879-1925) teost "Terroristi mälestused". Savinkovi ennast kujutab Camus Boris Annenkovina, suurväest tapjat Ivan Kaljajevit aga tema tõelise nime all. Sõprade ringis nimetatakse viimast tavaliselt Janekiks.

Enne näidendi tegevuse algust on terroristid suurväest tapmiseks valmistudes ohvrit pikka aega hoolega jälginud, et valida atendaadiks kõige sobivam paik. Atendaadi teostajaks määratakse Ivan Kaljajev. Kui on kindlaks tehtud, et järgmisel päeval peab suurväest teatud kohast mööda sõitma, otsustatakse, et Janek heidab tõlida omatehtud granaadi. Kuid vaatamata asjaosaliste õigeaegsele kohaleilmumisele atendaati siiski ei toimu. Miks? Sellepärast, et peale suurväest näeb Janek tõllas veel kaht last ning lööb kartma. Tema ülesandeks on tappa ainult suurväest, tsaari onu, mitte aga süütuid lapsi. Selles peitubki näidendi tuum. Ja suurväest pääsebki seekord eluga.

Olles äärmises meeltesegaduses seltsimeeste juurde tagasi jõudnud, püüab Janek oma käitumist õigustada, kuid terroristide arvamused lähevad lahku. Janekit toetab teda armastav Dora Dulebova, tema vastu aga astub otsustavalt välja kogenud, väga traagilise saatusega terrorist Stepan Fjodorov. Teda on piitsutatud, tal on õnnestunud sunnitöölt välismaale põgeneda, kust ta on parajasti salaja tagasi tulnud, et oma põrandaalust terroristlikku tegevust jätkata. Stepan on arvamisel, et Janek käitus valesti, jättes atendaadi teostamata ainult sellepärast, et tõllas olid lapsed. Fjodorov juhib õigustatult seltsimeeste tähelepanu sellele, et päästes lapsi - tsaari sugulasi - unustas Janek tuhanded vene lapsed, kes iga päev surevad, sest tsarism pole neile loonud vähegi normaalseid elutingimusi. Janekil polnud õigust neid tuhandeid lapsi kahele ohvriks tuua. Kuid toetades oma kallimat vaidleb Dora Stepanile vastu ning väidab, et revolutsiooni ei tohi teha räpaste kätega, et nende usk revolutsioonisse, nende soov oma tegevusega rahvale õnne tuua ei sobi ühte süütute laste verega; kui nad seda asjaolu ei arvesta, kaotavad nad rahva silmis lugupidamise ja autoriteedi, mille nad on ausalt ära teeninud. See seisukoht pääsebki võidule. Kuigi esimene võimalus käest lasti ja ettevalmistused osutusid asjatuks, otsustatakse atendaat teostada järgmine kord, lootuses, et suurvürst on siis üks.

Kuna Janek oli liiga närviline, et veel kord katsetada, otsustatakse, et teda asendab Aleksei Voinov. Atendaadi eelõhtul aga ilmneb, et ka tema närvid on läbi: ta tunnistab üles, et pole suuteline ülesannet täitma, ning palub atendaadi kordasaatjaks määrata keegi teine. Selleks osutub taas Kaljajev, kes heidabki pommi, kuna seekord suurvürst on tõllas üks. Pärast seda annab ta end politsei kätte ning heidetakse vanglasse.

Mispärast andis Janek end nii meelsasti politseile üles? Sellepärast, et isegi ainult suurvürsti tappes ei uskunud ta täiel määral oma teo õigsusse ning arvas, et võib selle lunastada vaid oma verega.

Sellest aga järgneb, et Janek vaatas algusest peale oma teole kui kuriteole, mille eest peab maksma. See klapihästi Camus' filosoofiliste vaadetega. Vanglas ähvardatakse Janekit seltsimeeste silmis reeturiks teha, kuna ta ettevõtetamatult nõustus suurvürsti lese visiidiga, mida võis vabaduses viibivatele terroristidele serveerida äraandmisena. Vähe sellest. Kui politseiülem Skuratov ilmub Janeki vangikongi, alustab ta temaga pikka ja politseiniku jaoks ootamatult filosoofilist diskussiooni. Meelitades Janekit pattu kahetsema, puudutab Skuratov osavalt tema kõige õrnamat kohta. Skuratov saadab Janeki juurde suurvürsti lese. Kuid Janek ei saa Skuratovi ettepanekut vastu võtta, sest tema arvates võib ta oma teo ainult surmaga lunastada. Kahtluse, mille seltsimeestes võis tekitada kohtumine suurvürsti lesega, võib Janek hajutada samuti vaid oma surmaga.

Kuid Skuratovi ja suurvürsti lese visiidil on näidendis ka teine tähtis funktsioon. Vestlusest suurvürsti lesega selgub, et laste säästmine Janeki poolt ja sellega seotud argumentatsioon olid täiesti põhjendamatud, sest lese sõnade järgi oli suurvürst hea abikaasa ja tore inimene (see, et ta Moskva kindralkubernerina käitus väga julmalt, jäetakse loomulikult kõrvale), säästetud lapsed aga, vastupidi, on päris närukaelad ega vääri elu. Järelikult pole Janeki ja Dora argumentatsioonil alust: mis sest, et lapsed, aga kui neis juba praegu on rohkem kurjust kui suurvürstis? Tuleb välja, et viimane tapeti ainult seepärast, et ta oli täiskasvanud.

Janeki ja Skuratovi vahelise vestluse tuum peitub Skuratovi täiesti loogilistes etteheidetes Janekile, kelle käitumine ja argumendid on täiesti ebajärjekindlad: kui ta elab idee pärast (revolutsioon, vabadus, üldine heaolu), siis peab idee allutama kõik muu. Skuratovile paistab, et Janeki idee ei ole selline, kuna ta loobus selle idee teenimisest vaid kahe nädalase lapse pärast. Seega on idee ise Skuratovi ja Camus' poolt kompromiteeritud ja madaldatud. Et see tõepoolest nii on, seda tõestab kriminaalkuritegija

Foka kuju. Foka jutuajamisest Kaljajeviga selgub, et ta on sattunud vanglasse mõrva pärast ja et see polnud tema esimene mõrv. Foka ei näe Kaljajevi käitumises mingit ideelisust ning samastab tema poliitilise mõrva oma kriminaalmõrvadega. Tema arvates pole nende vahel mingit erinevust. Ja paistab, et Camus ühineb selles küsimuses Fokaga. Et Kaljajevit veel rohkem diskrediteerida, teeb Camus teatavaks, et Foka on mitte ainult mõrvar, kes kannab karistust, vaid ka vangla timukas, kes täidab oma kohustusi vanglas niisama omakasupüüdlilikult kui ta tappis vabaduses, sest iga hukatu eest võetakse tal karistusajast üks aasta maha.

Kaljajev on selle näidendi Tarrou. Autor pole talle andnud võimalust jõuda oma lõppseisukohtadeni, nagu juhtus romaani tegelasega, kes loobus jõu tarvitamisest isegi kurajate vastu, kuna see olevat lubamatu ja mõttetu.

Et Camus ei saanud Kaljajevi poomist lavale tuua, saab lugeja sellest ettekujutuse vaid pealtnägija kaudu. Teated Kaljajevi mehise käitumisest hukkamisel, veendumus, et ta kedagi ei reetnud, vaid jäi truuks oma ideedele ja sõpradele, on eriti tähtsad Dorale, kes tema isikus kaotas armastatud inimese ja kes ihaldab sama saatust ning on õnnelik, et järgmise atendaadi toimepanemine tehakse ülesandeks temale.

Teoste register  
(osutatakse ainult teose põhikäsitlusele)

- Camus: "Arusaamatus" - 116-119  
"Caligula" - 112-116  
"Katk" - 93-100  
"Langus" - 100-104  
"Mässav inimene" - 79-84  
"Sisyphose müüt" - 72-79  
"Pagulus ja kuningriik" (novellikogu) - 104-111  
    "Joonas, ehk kunstnik töö juures" - 110-111  
    "Kasvav kivi" - 109-110  
    "Külaline" - 106-107  
    "Truudusetu naine" - 105-106  
    "Tummad" - 107-109  
"Piiramisseisukord" - 119-122  
"Rootsi kõned" - 85-89  
"Võõras" - 89-93  
"Õiglased" - 122-125
- Sartre: "Altona vangid" - 63-66  
"Aupaklik prostituut" - 53-55  
"Dialektilise mõistuse kriitika" - 11  
"Eksistentsialism on humanism" - 11  
"Iiveldus" - 13-15  
"Kurat ja jumal" - 58-61  
"Kärbsed" - 40-44  
"Matmata surnud" - 48-53  
"Nekrassov" - 61-63  
"Olemine ja eimiski" - 6-11  
"Räpased käed" - 55-58

- "Sein" (novellikogu) - 15-24
  - "Herostratos" - 19-21
  - "Intiimsus" - 21-22
  - "Juhi lapsepõlv" - 22-24
  - "Sein" (novell) - 15-19
  - "Tuba" - 19
- "Suletud uks" - 44-48
- "Sõnad" - 39-40
- "Troojalannad" - 66
- "Vabaduse teed" (tetraloogia) - 24-39
  - "Küps iga" - 24-28
  - "Pikendus" - 28-32
  - "Surm hinges" - 32-39
  - "Viimne võimalus" - 39

## Sisukord

Autorilt .....	3
Jean-Paul Sartre .....	4
Filosoofilised vaated .....	6
Ilukirjanduslik proosa .....	12
Draamalooming .....	40
Kirjanduskriitiline tegevus .....	66
Albert Camus .....	68
Elu ja loomingu line tee .....	69
Filosoofilised vaated .....	72
Ühiskondlik-poliitilised vaated .....	79
Esteetilised vaated .....	85
Ilukirjanduslik proosa .....	89
Draamalooming .....	112
Teoste register .....	126