

TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL

XIX-XX SAJANDI
VÄLISKIRJANIKKE

I-II

Tartu 1964

A-26248_{IV}

TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL

Lääne-Euroopa kirjanduse ja klassikalise
filoloogia kateeder

V. ALTOA, O. OJAMA

XIX-XX SAJANDI
VÄLISKIRJANIKKE

I-II

TEINE TRÜKK

TARTU 1964

Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Пликооли, 18
В. Алтtoa, О. Оямаа
ЗАРУБЕЖНЫЕ ПИСАТЕЛИ XIX-XX ВЕКА
1 - II
Второе издание
На эстонском языке

2

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU
200769

Vastutav toimetaja O. Ojamaa
Korrektorid E. Vöhandu ja E. Uuspõld

TRÜ rdaprint 1964. Trüidpooznaid 7,75.
Arvestuspooznaid 6,3. Trüidary 200.
Paljundamisele antud 11. M 1964.
MB O4256, Tell. nr. 1429.
Hind 13 kop.

S a a t e k s .

Käesolev vihik on mõeldud abivahendina väliskirjanduse õppijatele kursuse osas, mis hõlmab ajajärgu pärast 1871. aastat. Nimetatud ajastu kohta ei ole ilmunud või lähemal ajal ilmumas vastavat õpikut ka vene keeles. Et seda õppetööd takistavat lünka osaltki täita, avaldab Lääne-Euroopa kirjanduse kateeder materjale autorite kohta, keda on õppekursuses ette nähtud käsitleda monograafilises ulatuses. Kronoloogilist järjekorda ei ole silmas peetud. Järgnevalt on esitatud ülevaated viiest ajastu kirjandust suunavast ning arvestatavast autorist.

EMILE ZOLA

(2.IV 1840-29.IX 1902)

XIX sajandi teine pool Prantsusmaal on tüüpiline kodanluse mandumise ajastu. See algas võimuanastaja Napoleon III teise keisririigiga, mida E.Zola on iseloomustanud kui meeletuse ning häbi ajastut Prantsusmaa elus. Pariisi Kommuuni hiilgavale 72 päevale järgnes metsik valge terror, mille õhustikus kujunevas kolmandas vabariigis jätkusid samad sotsiaalsed pahed, mis iseloomustasid teist keisririiki. Ühiskondlik kuritegevus puhkes õitsema imperialismi tingimustes. Koloniaalsed vallutused ning nendega seostatud finantsafäärid, riigiaparaadi müüdavus, ostetav ajakirjandus, müüdavad rahvasaadikud, kultuurialane reaktsioon ja papluse valitsemine - need on iseloomustavaid nähtusi Prantsusmaa XIX sajandi lõpu elus.

Nagu kõikjal Lääne-Euroopas, lõhenes Prantsusmaa ühiskond üha selgemini kaheks lepitamatuks leeriks: kodanluseks, kelle ajalooliselt progressiivne võitlus oli juba minevikku vaibunud, ja proletariaadiks, kelle ühiskondlik juhtiv osa oli alles ees. See terav jagunemine algas juba teise keisririigi ajal. Ja 1871.aastal Pariisi Kommuuni päevil võis proletariaat välja panna juba tugevad organiseeritud jõud. Vastavalt hoogsale tööstuslikule tõusule ja tööstusproletariaadi kasvule, mis algas juba teise keisririigi ajal ning jätkus sellele järgneval imperialismiperioodil, algas kapitalistliku kultuuri kriis, selle kiire mandumine, mis avaldus ka kirjanduses. Prantsuse kodanlik kirjandus kaldub XIX sajandi teisel poolel pidevalt langusele. See irdub tõeluse kujutamisest,

moonutab seda, annab sellele võltsi ilme. Kodanlikud kirjanikud kas taanduvad aristokraatitseva salongiluule harrastamisele või kirjutavad vulgaarset šovinistlikku publitsistikat. Luules ilmuvad kodanliku dekadentsi eelkäijad, nagu Charles Baudelaire ja parnaslased Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme jt., kes viljelevad apoliitilist, esteeditsevat poeesiat. Tasemelt langeb ka kriitiline realism, mis kodanlikku ühiskonda küll jõuliselt paljastab, kuid teiselt poolt on aldis kodanliku kultuuri mõnedele mõjutustele. Sellest ei ole vabad ka sellised suured kunstnikud nagu Maupassant ja Zola.

Teise keisririigi olustikus, mis oli vaenulik igale vabale, iseseisvale mõttele, inimesed pisesid ning muutusid ilmetuks. "Igasugune huvi peale kõhuhuvide oli kuulutatud ohtlikuks," iseloomustab seda aega Saltõkov-Stsedrin. Poolleldi kägistatud kirjandus, millele olid keelatud igasugused sotsiaal-poliitilised seisukohavõtud või hinnangud peale reaktsooniliste, otsis oma orjalikule õiglusetusele mingit filosoofilist alust. Ta sattus kodanliku positivismi mõju alla, mis muuhulgas õpetas, et kunst peabki olema apoliitiline, selle lähtekohaks on inimese füsioloogia "seadused", mis olevat inimese ainsad igavesed, muutmatult tüüpilised omadused. Positivism taotles ka ühiskondliku elu seadusi allutada inimese füsioloogilistele seadustele. "Ühiskondlik nähtus kui inimlik nähtus tuleb kahtlemata lugeda füsioloogiliste nähtuste sekka," kirjutas silmapaistvamaid positivistide Auguste Comte. Lisaks õpetas positivism kirjanikele veel teistsugust alistumist, kõneldes lõpmatuseni inimõtte jõuetusest, inimese teadmiste puudulikkusest, nähtuste tunnetamatusest ja väites, et teaduslik teoreetiline tunnetamine seisab ainult lihtsas kirjeldamises ja faktide registreerimises.

Neist vaatekohtadest mõjutatuna kujunes prantsuse XIX sajandi teise poole kirjandus passiivselt vaatlevaks, perspektiivituks, apoliitiliseks ning pessimistlikuks. Selles puudub Balzaci võimas kriitika ja Stendhali sallimatus kaasaja tegelikkuse suhtes. See kas masendub ümbritseva elu näotusest või teeb viletsaid katseid sellega leppimiseks. Kirjandus irdub sotsiaalsetest teemadest ja tõstab esile füsio-

loogia, usk inimesse kaob. Kirjanduses ei esine enam kangelasi.

Seda hinnatavamad on aga need autorid, kes kirjanduses jätkasid kriitilise realismi traditsioone, paljastades kapitalistliku korra koledusi, selle ebainimlikkust ning kultuuritust, selle võltsi kodanlikku demokraatiat ja valitsevate klasside moraalset laostumist. "XIX sajandi teisel poolel... paljastasid selle aja paremad kirjanikud lihtsate töötajate halastamatut rõhumist ja inimese alandamist kodanliku ühiskonna poolt, mille oli tekitanud rahakirg. Sel viisil ja neis puhuti kitsastes raamides teenisid need kirjanikud progressiivset inimkonda. Aga et neil puudus perspektiiv ja et nad ei näinud lõppu vaadeldavatele ebaõiglustele, õnnetustele ja mõnutustele, siis sulgusid nad viljatusse pessimismi," kirjutas prantsuse progressiivne autor Claude Morgan 1950. aastal Maupassant'i juubeli puhul. See hinnang on suurel määral kehtiv ka sajandilõpu teise prantsuse realisti Emile Zola kohta, kelle loomingu väärtuslikum osa on kodanliku ühiskonna halastamatu kriitika ja kes oma paljastavate teostega on inimkonnale kaasa aidanud kestvas võitluses vabaduse eest.

x

Emile Zola sündis 2. aprillil 1840. aastal Pariisis. Ta isa François Zola oli itaallane, elukutselt insener, kes 30-ndate aastate algul oli asunud Prantsusmaale ja teostas ulatuslikke kanaliehitustöid Provence'is. Zolade abielupaari 1840. aasta kevadel pikemal külaskäigul Pariisis viibides sündis seal nende esimene laps Emile-Edouard-Charles-Antoine.

Poisi noorus möödus Aix'is, kus perekond asus kuni 1858. aastani. Mälestused sellest linnast on Zola hiljem jäädvustanud oma loomingus suure romanisarja tegelaste Rougon-Macquart'ide kodulinna Plassans'ina. Oleks aga asjatu otsida täpsemaid topograafilisi kokkusattumisi Aixi ja siiski vabalt leiutatud Plassans'i vahel.

Emile Zola noorus kujunes karmiks. Kui poiss oli seitsme-aastane, suri ta isa ja perekonna majanduslik olukord

muutus väga raskeks. See sundis perekonda hiljem asuma Pariisi, kus loodeti surnud perekonnapea sõprade toetusel kuidagi hõlpsamini toime tulla. Emile oli Aixis päris edukalt kooliskäimist alustanud. Pariisis astus ta Saint-Louis' kolleeži eelviimasesse klassi. Järgmise õppeaasta lõpul lubati ta küll küpsuseksamitele, kuid need ebaõnnestusid. Ebaõnn tabas teda ka eksamite kordamisel järgmisel kevadel Marseille's. Seega oli luhtunud nooruki kavatsus edasi õppida kõrgemas õppeasutuses. Järgnevad aastad, 1859 - 1862, olid raskeimad Zola elus. Nooruk oli kindlasti otsustanud saada kirjanikuks. Kuid talle oli selge, et vähemalt esialgu kirjanduslik töö ei toida. Seetõttu otsis ta mingit teenistust, mis pakuks minimaalseidki elatumisvõimalusi ja jätaks ka vaba aega kirjanduslikeks harrastusteks. Säärast töökohta oli aga raske leida ja noormees, kes elatus juhuslikust teenistusest, kannatas puhuti sõna otseses mõttes nälga. 1860.aastal õnnestus tal saada kirjutajakoht sadamas, kuid ta loobus sellest peagi, sest seal ei jäänud vaba aega kirjanduslikuks tööks. Virelemine kestis kuni 1862.aastani, mil Zola sai 100-frangise kuupalgaga teenistuskoha suures Hachette'i kirjastuses, algul pakkimisosakonnas, siis reklaami alal. Töötamine kirjastuses rahuldab Zola lootusi. Ta pääses tihedasse kontakti Pariisi kirjandusliku eluga ning tutvus isiklikult paljude silmapaistvate kirjanike ja literaatidega, nagu Sainte-Beuve, Michelet, Edmond About, Duranty, Hippolyte Taine jt. Eriti viimasel oli suur mõju Zola kirjanduslike töökspidamiste kujunemisel. Hachette'i teenistusse jäi Zola neljaks aastaks. Selle aja vältel küpses ta kirjanikuks, ning publitsistik ja võis loobuda igasugusest kõrvalteenistusest.

Zola kirjanduslikust kujunemisest on teada, et ta juba Aixi kolleeži õpilasehna oli innustunud kirjandusehuviline. Ta vaimustus sellal eeskätt romantikuist Alfred de Musset'ist ja Victor Hugost. Kaasaegne kirjandus jäi kolleežiõpilasele võõraks, sest see jõudis väga piiratult ning suure hilinemisega Aix'i. Asunud Pariisi ja otsustanud hakata kirjanikuks, ei pääsenud Zola oma esimesil otsinguaastail kuidagi jooksva kirjandusliku elu lähedale. Ta luges palju, kuid eeskätt

klassikuid Dantet ja Shakespeare'i, innustus prantsuse renessansi kirjanikest Ronsard'ist, La Bruyere'ist, Montaigne'ist, huvitus André Chénier'st ja George Sand'ist, kuid ülimat nägi ta siiski A. de Musset' pessimistlikus romantikas. 1860. aastal kirjutatud kirjades tunnistas ta end kindlaks romantismi pooldajaks ja keeldub mõistmast realistlikku kunsti.

Zola katsetas neil aastail peagu kõikides žanrides, kuid ta selleaegne looming jäi avaldamata. Ta esimesi trükkis ilmunud töid on naiivne jutustus "Armunate fee", mille provintsi ajaleht "La Provence" 1859.a. avaldas, kuid see episoodiline debüüt jäi täiesti tähelepanematuks. Zola tõeline kirjanduslik tegevus algab 1864.aastal, millest peale ta hakkas avaldama kaastööd Pariisi suurtes ajalehtedes ja -kirjades ja mil ta teosed hakkavad ilmuma eriraamatutena. Esimene säära- ne on "Jutud Ninon'ile" (Contes à Ninon, 1864), mis tõi algajale kirjanikule esimese tunnustuse.

Kirjanduslikult kujuneb Zola 60-ndate aastate teisel poolel. Ta on ületanud oma romantikainnustuse ja tunnistas end Balzaci õpilaseks ning realistiks. Kuid nagu eespool märgitud, puudusid neil aastail ühiskondlikud alused võimsa realistliku kirjanduse loomiseks ja Zola ei suutnud seetõttu minna suure meistri näidatud teed. Temagi satub reaktsioonilise positivismi mõju alla, mida kirjandusteaduses rakendas Hippolyte Taine. Taine on kultuur-ajaloolise meetodi rajajaks kirjandusteaduses. Tema kodanlik-liberaalne, ebateaduslik metodoloogia sai Zola naturalismi teooria aluseks.

Kuigi Zola oli naturalismi teoretik, polnud ta selle kodanliku kunsti langusliku avalduse rajajaks, vaid selle algatasid prantsuse kirjanduses vennad Jules ja Edmond Concourt, kellede romaani "Germinie Lacerteux" (1865) otsesel mõjutusel Zola kirjutas oma esimese naturalistliku romaani "Thérèse Raquin" (1867).

Zolale imponeeris "Germinie Lacerteux'is" teose range orienteerumine dokumentatsioonile ja psüühiliste probleemide füsioloogiline käsitlemine. Neis joontes nägi Zola uue, "teadusliku" meetodi rakendamist kunstilises loominguks. Selle meetodi võttis Zola kasutamisele käsilolevas romaanis "Thé-

rèse Raquin", mis autori kavatsuste kohaselt pidi olema "südametunnistuse piinade kliiniline uurimus", nagu "Germinie Lacerteux" oli "armastuse kliiniline uurimus". Teose süžee ei pakkunud midagi uut: mehe sõbrast saab naise armuke; koos tapavad nad mehe ja lõpetavad hiljem mõlemad südametunnistuse piinade ajal elu endamõrvaga. Ent uudne oli perekonnadraama käsitus mitte ühiskondlikul, vaid füsioloogilisel baasil: mõrvad toimuvad närvihäirete tulemusena. "Thérèse Raquin" oli Zola esimene katse rakendada praktikas "teadusliku romaani" teooriat kui kunstilise loomingu meetodit.

"Teadusliku romaani" mõiste väljendasid esmakordselt vennad Goncourt'id "Germinie Lacerteux" eessõnas: "Romaan on endale võtnud teadusliku uurimise ülesanded ja kohused." Ja hiljem oma "Päevikutes" lisavad nad: "Kaasaegne romaan tehakse looduse järgi jutustatud või joonistatud dokumendi alusel, niisama kui ajalugu kirjutatakse kirjalike dokumentide alusel. Ajaloolased on need, kes jutustavad minevikust, romanistid need, kes jutustavad olevikust."

Zolale andis tõuke uue romaanteooriaga esinemiseks poolemika, mis tekkis "Thérèse Raquin'i" ümber 1868.aastal. Raamatu teise trüki eessõnas seletas Zola, et romaan kujutab endast teaduslikku analüüsi. Oma loominguilise meetodi teaduslikkust näeb Zola selles, et tegelaste käitumise ja elamuste aluseks on füsioloogilised nähtused, samuti pole nad oma tegudes vabad, vaid need on samuti sõltuvad füsioloogilistest eeldustest. Ta ütleb: "Thérèse ja Laurent on kaks inimlikku loomorganismi, mitte midagi rohkem. Ma olen püüdnud neis inimelajais samm-sammult jälgiida kirgede tumma tööd, instinktide kihke, ajude häiret, mis on närvivapustuste tagajärg: minu kangelaste armastus tähendab nende füsioloogilise tarbe rahuldamist; mõrv, mida nad käsitavad nagu hundid oinaste tapmist, lõpuks see, mida olen sunnitud nimetama siisetunde piinaks, seisab lihtsalt organismi häires, närvisüsteemi reaktsioonis, mis peab läbi elama liiga suure pingutuse. Hing puudub siin täiesti, tunnistan seda meelsasti, sest seda ma olengi taotlenud." Säärase faktide käsituse juures ei saa olla muidugi kõnetki tegelaste toimimise moraalsest

hindamisest. Seda kriipsutab Zola veelgi alla, tunes teesele epigraafiks Taine'i valemi: "Pahed ja vourused on samasugused vältimatud sotsiaalse elu tulemused, nagu vitriol ja sukur on keemiliste protsesside tulemus."

Mainitud tsitaat pärineb Taine'i "Inglise kirjanduse ajaloo" (1863-1865) eessõnast, milles autor avaldas oma kirjanduslikud kontseptsioonid, mis Zola võttis täiel määral omaks oma teadusliku romaani teoorias ja mis said naturalistidele otse kirjanduslikuks manifestiks. Taine'i järgi on psüühilised nähused determineeritud: "Auahnus, vaprus, tõearmastus - kõik need on põhjuslikult tingitud nagu seedimine, lihaste liigutused ja loomne soojus." Taine käsitleb ajalugu kui psühholoogilist probleemi. Ühe või teise inimkollektiivi ajalugu sõltub sellest, millistest psüühilistest tüüpidest see koosneb. Psüühiliste tüüpide kujunemine on omakorda tingitud kolmest tegurist, kolmest primaarsest jõust: rassist, miljööst ja momendist. Need kolm tegurit määravad iga kollektiivi psühholoogilise tüübi, seega ka kollektiivi arengu laadi, selle kultuurilise ning poliitilise ajaloo. Rassi all mõistis Taine kaasasündinud, pärilikke omadusi. Sellest siis ka see tähtis osa, mida naturalistide teostes omistatakse pärilikkusele. Teine moment on miljöö mõju: olles sunnitud arvestama ümbritsevaid tingimusi, omandab inimene neile tingimustele sobiva iseloomu ja temperamendi. Miljöö mõju on Taine'i järgi nii tugev, et selle resultaadid pöranduvad lastele. Kolmas tegur on ajalooline moment: iga rahvas viibib antud ajaloolisel momendil teatud arenguastmel. Järelikult pole selle liikmed ka sündimisel kõikidega võrdselt t a b u l a r a s a, vaid neil on ajaloolisest momendist sõltuvalt erinevad arenemiseeldused.

Naturalistid võtsid need kontseptsioonid omaks, tõstes välja eriti psüühilise determinismi momenti, s.o. inimese käitumise sõltuvust materiaalistest põhjustest. Füsiologismi ja patoloogia esiletõstmise tolle aja kirjanduses vastas, nagu praeguselgi ajal, kodanluse eesmärkidele, kes püüdis inimest kõigiti madaldada, käsitada teda loomana, et töötajaid sel teel moraalselt rikkuda, kaotada nende usk tulevikku ja

halvata võitlustahet. Zola kui kirjaniku negatiivseks küljeks on, et ta võttis omaks need rahvavaenulikud seisukohad ja propageeris neid nii oma teostes kui ka kirjutustes naturalismi teoreetikuna.

x

1868. aastal asus Zola kavastama suurt romaanisarja, mis pidi andma täieliku läbilõike teise keisririigi aegsest ühiskondlikust elust. Eeskujuks oli kirjanikule Balzaci "Inimliku komöödia" võimas epopöa. Mõlemad romaanisarjad erinevad aga mitmeti juba oma tekkest peale. Balzac ei kirjutanud oma sarja ettekatsetatud plaani järgi. Kui ta tuli mõttele kirjutada terviklik sari, lülitas ta sinna rea varem ilmunud teoseid. Teiseks on enamik ta sarja romaane omavahel täiesti seostamata ja ühiskondlikud rühmitused on selles esindatud juhuslikult. Zola asus sarja loomisele teadusliku uurimistöö plaanipärasusega. Ta fikseeris ette teose ülesanded ja arvestas, et teos perekonnaromaani näol hõlmaks võimalikult kõik ühiskondlikud kihid. Perekonnaromaan oli vajalik selleks, et naturalismi teooriale vastavalt näidata pärilikkuse (rassi) osa ühiskondlikus elus. On säilinud mitu kava, mis kirjanik kirjastaja A. Lacroix'le esitas. Neis on fikseeritud kavandatava teose koostamismeetod, ideed ning sotsiaal-filosoofilised alused.

A. 1869 koostatud kavas kirjutab Zola: "Rougon-Macquart'id" (ühe perekonna ajalugu teise impeeriumi ajal) on suur kommete ja inimeste analüüsi romaan kümnes episoodis (sari oli algselt kavandatud kümneköitelisena, hiljem paisus see kahekümneköiteliseks). Iga episood moodustab ühe kõite sisu. Need episoodid iseseisvalt võetuna moodustavad üksikud lõpuleviidud lood, milledest igaühel on oma lahendus; kuid peale selle seovad neid üksteisega võimsad sidemed, tänu millele nad saavad ühtlaseks ja avaraks tervikuks.

Romaan põhjeneb kahel ideel: 1) Uurida ühes perekonnas vere ja miljöö küsimusi. Jälgida samm-sammult neid salajasi põhjusi, mis annavad ühe ja sama isa lastele mitmesugused kiired ja mitmesugused iseloomud ristlemiste ja erisuguse elu-

viisi tagajärjel. Lühidalt: on vaja uurida inimliku draama põhialuseid, neid elusügavusi, kus töötatakse välja suured voorused ja suured kuriteod, ning uurida metoodiliselt, pidades silmas füsioloogia uusi avastusi.

2) Uurida kogu teist impeeriumi alates riigipöördest kuni meie päevini. Kehastada tüüpides meie aja ühiskonda, lurjuseid ja kangelasi. Kujutada nõndaviisi kogu sotsiaalset ajajärku faktides ja tundmustes ning joonistada seda ajajärku kommete ja sündmuste tuhandeis üksikasjades.

Romaan, mis põhjeneb neil uurimustel - füsioloogilisel ja sotsiaalsel uurimisel -, õpib järelikult tundma meie aja inimest tervikuna."

Seega lähenes Zola kavakohaselt oma perekonna ajaloole füsioloogina kui ka sotsioloogina, kavatsedes alustatavas sarjas rakendada "teadusliku romaani" metodoloogilisi põhimõtteid.

Romaanisari on üles ehitatud bioloogilistel printsiipidel ühe perekonna raamides. Esimeses romaanis "Rougon'ide õnn" (La Fortune des Rougon, 1871) jutustatakse tagasihaaravalt Rougon'ide vaimuhaige vanaema Adelaide Fouque'i noorusel, kes abiellus korraliku aedniku Rougon'iga. Nende järglased tõusevad kiiresti ühiskondlikul redelil. Pojast Pierre'ist saab poodnik ja kolmas põlv saavutab ühiskondliku positsiooni tipud. Üks poegadest, Eugène, jõuab keisririigi ministritoolini (romaanis "Tema ekstsellents Eugène Rougon" - Son Excellence Eugène Rougon, 1876). Teine poeg, Aristide, saab rahatuusaks (romaanis "Raha" - L'Argent, 1891) ja kolmas, Pascal, teadlaseks ("Doctos Pascal" - Le Docteur Pascal, 1893). Pärast mehe surma sai Adelaide joodiku salakaubavedaja Macquart'i armukeseks, kellelt sünnitas kaks last. Need saavad vanemateks allakäivatele järglastele. Viimaste hulgas on alkoholikuid nagu Gervaise romaanis "Lõks" (L'Assommoir, 1877), prostituute nagu Gervaise'i tütar Nana samanimelises köites (1880) ja mõrvareid nagu masinist Jacques "Inimelajas" (La Bête humaine, 1890). Mõlema perekonnaharu ristlemine toob tegelastes esile uusi pärilikkuse kombinatsioone. Esivanemate pahed või voorused avalduvad lastelasteni ja küllap kaugema-

legi (romaanides esineb neli põlve, viiendast on ainult mõned lapsed, kelle saatus on tundmatu).

"Rougon-Macquart'idega" tegeles kirjanik 25 aastat, 1868 - 1893. Esimene romaan, "Rougon'ide õnn", ilmus 1871, viimane, "Doctor Pascal", 1893. Sari kujunes võimsaks sotsiaalseks maalinguks, Prantsusmaa elupildiks 20 aasta vältel, Napoleon III võimuhaaramisest 1851 kuni Pariisi Kommuuni purustamiseni 1871. Zola kirjutas reeglipäraselt iga aasta ühe romaani. Pika loominguaja vältel muutusid kirjaniku ühiskondliku elu käsitus ja ka kirjanduslikud vaated. Füsioloog autoris taandus tugevasti tagaplaanile ja romaanid kujunesid ajaloolis-ühiskondlikeks. Autori ümberorienteerumine, ta loobumine piiratud naturalismi teooriast toimus Prantsusmaa seitsmekümnendate aastate revolutsioonilise liikumise ja reaktsioonivastase võitluse mõjude tulemusena. Tõsi küll, Zola ei mõistnud revolutsioonilise liikumise suurima sündmuse, Pariisi Kommuuni ühiskondlik-poliitilist tähtsust, sest ta ei tundnud teadusliku sotsialismi aluseid. Kuid suure kunstniku-realistina suutis ta mõista, millist suurt osa mängib rahvas ajaloo. See arusaam ajendas Zola loobumise esialgsest bioloogistlikust kontseptsioonist ja "Rougon-Macquart'id" kujunesid hoopis enam ajaloolisteks teosteks. Kui esialgse kava järgi pidi sari moodustama esmajoones ühe perekonna loodusliku ajaloo, siis selle teostamisel kujunes keskseks rahva ajaloo probleem, kujunesid keskseiks rahvuslikud ja sotsiaalsed probleemid. Perekonnaloo jälgimine kaob mitmes romaanis peagu olematuks - tegelaste kuuluvust Rougon-Macquart'ide järglaste hulka vaevalt meenutatakse ja puhuti ei kuulu kesksed tegelased hoopiski nende hulka. Võimsalt tungib esile ühiskondlik kriitika. Zola oma õpilastega esindabki prantsuse naturalismi kriitilist suunda, mis asus jõuliselt võitlema kolmanda vabariigi korrupsiooni vastu. Teist, esteetilise naturalismi suunda, mis asus täielikult reaktsiooni teenistusse, viljelesid nimekamatest autoritest vennad Boncourt'id ja Joris-Karl Huysmans.

Zola paljastab julgelt ning leppimatult pehkinud kodanlikku korda ja kehtivat poliitilist süsteemi. Romaanides ilm-

neb sotsiaalsete vastuolude süvenemine toleaeegses prantsuse ühiskonnas, mille põhjustas kapitalismi areng, ja neis on näidatud tööliklassi revolutsioonilist võitlust. Kuid käsitluse alapinnal püsib Zolal alati biologistlik moment. Nii näiteks on romaanis "Löks" tööliste laostumise põhjusena näidatud pärilik alkoholism, mitte aga talumatult rasked sotsiaalsed tingimused. Seega avaldub Zola kunstiline meetod "Rougon-Macquart'ides" kahel pinnal. Ühiskondlike nähtuste käsitusel ja hindamisel kõigub ta sotsiaalse ja füsioloogilise põhjuslikkuse vahel. Ta tegelaste sotsiaalsel tegevusel on füsioloogilised algajad, mis küll summutatult ja harva esile on toodud. Ent ka see peidetud füsioloogiline baas nõrgendab mõneti teoste sotsiaalset mõjukust. Säärane kahe- sus ja Zola kunstilis-ideelise meetodi kompromistlikkus tõendavad veelkordselt realismi langust XIX sajandi lõppkümnendil. Seda suhtelist taseme langust kriitilise realismiga võrreldes konstateerib Fr. Engels oma tuntud kirjas inglise naiskirjanikule M. Harknessile, mainides, et ta hindab Balzaci kõrgemaks kui kõiki mineviku, oleviku ja tuleviku Zolaseid.

Rougon-Macquart'ide saatust läbi mitme põlve kirjeldades asetab kirjanik endale ülesande anda pilt mitmesugustest klassidest ja ühiskondlikest rühmitustest kaasaegsel Prantsusmaal. Romaanis "Pariisi köht" (Le Ventre de Paris, 1873) joonistas ta pildi tömpidest kodanlastest, kelle huvid ei küündinud kaugemale kõhuhuvidest, isikliku heaolu taotlustest. "Plassans'i vallutus" (La Conquête de Plassans, 1874) ja "Abt Mouret' eksimus" (La Faute de L'Abbé Mouret, 1875) paljastavad prantsuse reaktsioonilist vaimulikonda. "Daamide õnne" (Au Bonheur des Dames, 1883) teemaks on väikeettevõtete surnukskonkureerimine kontsentreeruva suurkapitali poolt. Tööliste eluga tegelevad kaks teost: "Löks" ja "Sõekaevurid" (Germinal, 1885), külaeluga romaan "Maa" (La Terre, 1887). Kõrgema seltskonna moraalsest roiskumisest on antud pilt "Nanas", börsimaaailma käsitleb "Raha", teadlaste elu "Doktor Pascal". Nimetatud romaan, sarja viimane, teeb kokkuvõtte sarja biologistlikust teemast. Selle sotsiaalne teema - keiseririigi häbiväärne ajalugu - jõuab aga lõpule, paratama-

tu poliitilise katastroofini eelviimases romaanis "Häving" (La Débâcle, 1892). Romaanid käsitlesid küll minevikku hääbunud perioodi, keisririiki, kuid ilmunisel olid käsitletud küsimused vägagi aktuaalsed, sest kolmas vabariik on Prantsusmaa ajaloo niisama musti lehekülgi kui keisririikki. Valitses samasugune korrupsioon, ideetus ja alatus. Nii et arvustades äsjast minevikku, arvustas kirjanik samaaegselt ka kaasaega. See oli muide üheks põhjuseks, miks reaktsooniline kriitika suure vaenulikkusega võttis vastu Zola ühiskondlikult teravamaid töid. Lisaks asetab Zola mõnes oma töös vabariigiaegseid nähtusi minevikku. Nii on ta silmapaistvas töölisromaanis "Söekaevurid" sündmustiku aluseks 1884. aastal toimunud suur söekaevurite streik Põhja departemangus. Romaanis on sündmused dateeritud aga 1867. aastaga. Säärane minevikku asetamine on põhjendanud mõningaid anakronisme Zola teostes. "Söekaevurites" on selliseid näiteks prantsuse töölisliikumise mitmete suundade esindajad.

Analüüside üksikute ühiskondlike rühmituste osa maa sotsiaalses elus, ei suutnud Zola püsida naturalismi teoorias püstitatud "objektivismi" raamides erapooletu, kiretu vaatelejana. Kunstniku-realisti sotsiaalne südametunnistus sunnib teda seisukohta võtma, kritiseerima või poolehoidu avaldama. Nii sarja esimeses romaanis "Rougon'ide õnn", käsitledes 1851. aasta riigipööret provintsis, avaldab ta autoripoolseid poliitilisi hinnanguid, mis on täiesti vastuolus naturalismi teooriaga, kuna selle järgi ei pidanud kirjanik ühegi nähtuse kohta andma hinnangut, vaid kõiki kirjeldama võrdse kiretusega. Ometi olid teoste teemad seevõrra sotsiaalselt tähtsad, et Zola ei arvestanud praktikas omaenda teooriat. Zola looming on seega laiem kui zolaism. Kõnesolevas romaanis asub kirjanik täie veendega vabariiklaste poolel. Irooniliselt on näidatud reaktsoonileeri, kodanlaste, bonapartistide ja monarhistide karikatuursuseni küündivat saamaiaha, argust ja julmust. Zola demokraatlik-vabariiklik hoiak on selge. Ta näitab suuropanlust kui demokraatlike hulkade tigidat vaenlast.

Tähelepanuväärivamaid on sarjas kaks töölisteemalist ro-

maani: "Löks" ja "Söekaevurid". Esimene neist muide tõi Zola-le seninähtamatu suure tunnustuse. "Löks" on esimesi romaane prantsuse kirjanduses, milles kaunistamata tõelusega kujutatakse alamate kihtide elu. Kodanlikud kirjanikud ei olnud suutelised mõistma XIX sajandi teisel poolel toimuvaid ühiskondlikke protsesse ega oma teostes õigesti asetama proletariaadi probleemi. Alamate kihtide temaatikat peeti kirjanduslikult ebatänuväärseks ka säärase suurte kirjanike poolt nagu Hugo ja Flaubert. Ka Zola nimetas "Löksu" süžeed kehvaks, intriigi labaseks ja kirjeldavat olustikku ruma'aks ning räpaseks, seega ebatänuväärseks. Teosele andis kirjanik filantroopilise sihi: näidates sotsiaalse viletsuse stseene, kavatses Zola mõjutada valitsusvõime ühiskondlike olude parandamisele. Nii olid Zola taotlused samad, mida tunneme suurte kriitiliste realistide, näiteks Dickens'i puhul. "Löksu" võib resümeerida järgmiste sõnadega: "Sulgege kõrtsid, avage koole!" iseloomustas Zola romaani ideed.

Suhtudes sääraselt oma romaani süžeesse ning asetades sellele filantroopilise ülesande, ei võinudki Zola teoses avastada tööliste viletsuse tõelisi ühiskondlikke põhjusi. Tema käsituse järgi põhjustas peategelaste Gervaise'i ja Coupeau hukkamise päritud joomakirg. Kõik muu viletsus, mis neile kuhjus, oli juhuslikku laadi. Löksuks, millest tööline naljalt mööda ei pääse, on kõrts.

Zola teoste üheks korduvaks kompositsiooniliseks elemendiks on sümboolika, mis avaldub mõnes sündmuses, nähtuses või esemes. Säärane on näiteks kurtisaan Nana kuldblond juus, mis karakteriseerib seda "kuldkärbest", kes on kasvanud sõnnikul ja kelle puutest kõik moraalselt laostub. Säärane on "Inimelajas" rongi surmasõit, kus juhita vedur kihutab rongitäie purjus mobiliseeritutega Prantsuse-Saksa piiri poole, vastu vältimatule katastroofile. "Löksus" on selliseks sümboolseks hukutajaks kõrts, tööliste keeles "löks". Selle laostava mõju eest võib kaitsta ainult innukas töö. Ohtlikem pahe on jõudeolek. Nii avaneb ka siin idee töö eetilisest tähtsusest, mida Zolal esineb mitmel pool.

Zola teos ületas aga autori probleemiasetuse. Esitatud

faktid kõnelesid sootuks enam kui autor kavatses. Goutte-d'Or'i tänava (teose sündmustikukoht) elanike õudsed elutingimused pole seletatavad pärilikkusega. See on masendavalt veenev pilt töötavate inimeste allakäigust, mille olid põhjustanud ebaõiglased ühiskondlikud suhted. Selle kujutamisel on Zola romaan jõuliselt realistlik.

"Lõksus" on kirjanik kujutanud töörahvast ilma klassiteadvuseta, härmiselt apoliitilisena, kelle huvid ei ulatu kaugemale olustikulise elu huvidest. Säärane käsitus proletariaadist oli väär ja autor ei täitnud seega oma algset kavatsust lausuda tõe töelistest. Töeliste olude kujutamises jõudis ta hoopis kaugemale oma teises proletariaadiromaanis, töeliste söekaevurite elule pühendatud teoses "Söekaevurid", mis on ka Rougon-Macquart'ide sarja väärtuslikem romaan. Muide on romaan sarja põhitegelaskonnaga, Adelaïde Fouque'i järglastega vähe seotud. Selle peategelane Étienne Lantier figureerib küll Rougon-Macquart'ide sugupuus, kuid tema päritolule viitab Zola vaid paaril korral. Teos on kapitali ja töö võitlusele pühendatud romaan, esimene selleteemaline prantsuse kirjanduses. Romaani idee on kirjanik märkinud viisandatud kavandis: "Romaan - töeliste mäss. Ühiskonnale on antud hoop, millest see ragiseb, ühe sõnaga - töö ja kapitali võitlus. Selles on raamatu tähendus. See ennustab minu kavatsuse järgi tulevikku, tõstatab küsimuse, mis kujuneb kõige tähtsamaks XX sajandil." Kuigi autor on sündmustiku asetanud 1867. aastasse, on see välja kasvanud kaasaja klassivõitluse ja töölisliikumise tegelikkusest. Kaheksakümneandel aastatel tugevnes Prantsusmaal streigiliikumine, ulatudes näiteks 1886. aastal 65 juhuni. Romaanis kujutatud Montsou kaevanduste streigi eeskujuks võttis kirjanik 1884. aastal toimunud streigi Nord'i departemangus, millega kirjanik käis kohapeal tutvumas. Ta süvenes ühtlasi põhjalikult kaevurite töö- ja elutingimustesse, mistõttu kõnesolev romaan on otse dokumentaalse väärtusega. Seda teose olustikulist usutavust on alla kriipsutanud Prantsuse Kommunistliku Partei juht Maurice Thorez, kes ise on endine kaevur samast sisetööstuse piirkonnast: "... kuigi mõned kirjeldused "Ger-

minalis" on vananenud, on romaan üllatavalt tõepärane. Kaevurid loevad seda ikka ja leiavad sealt stseene, mis on lähedased nende traagilisele elule." Teiseks pakkus ka 80-ndate aastate töölisliikumine Prantsusmaal materjale romaani jaoks. Aastal 1882 oli Prantsusmaal anarhistide väljaastumisi. Anarhistide kahjurlikku osa töölisliikumises esitab romaanis Souvarine, kes aga ei suuda oma väärade teooriatega mõjutada kaevureid. Erinevaid suundi töölisliikumises III Vabariigi algaastail esindavad romaanis Lantier ja Rasseneur. Pärast 1871. aastat valitses töölisliikumises tugev sündikalistlik suund, mis propageeris tööliste loobumist poliitilisest võitlusest ning kapitalismi võitmist rahulikult teel tööliste kooperatsiooni abil. Säärase reformistina esineb romaanis Rasseneur, kes teeskleb küll tööliste huvide kaitsmist, tegelikult on aga väljas kapitalistide huvide eest, kuna ta püüab summutada revolutsioonilist väljaastumist. Tõelise tööliste juhina on kirjanik kujutanud Étienne Lantier'd, kes juhib streigiliikumist ja kelle ühiskondlik-poliitiliste kõnede ja arutluste taga näeme ka kirjaniku enda seisukohti. Lantier esindab tolleaegset töölisliikumise vasakut, radikaalsemat tiiba, mis Prantsusmaal kujunes juba 70-ndate aastate lõpul ja mille juhtideks olid Jules Guesde ja Paul Lafargue. Nad koostasid töölispartei programmi, mille teoreetilise osa töötas välja Karl Marx. Programm võeti vastu 1880. aastal Havre'i kongressil. Selle maksimumi teostamise eest keeldus võitlemast parem tiib, kes seadis endale ülesandeks taotleda lähemaid "kättesaadavaid eesmärke", mistõttu neid hakati nimetama possibilistideks. Romaanis esindab Lantier gedisti, sellal kui Rasseneur on tüüpiline possibilist. Episoodiliselt esinev Pluchart on pigemini negatiivne tüüp, inimene, kellele poliitika on karjääritegemise vahendiks.

Romaanis on antud veenev olustikuline pilt sötetööliste elust: ebainimlikud töötingimused kaevandustes, kerjuslik viirelemine ja nälg kodudes. Neile faktidele osutab Zola kui teguritele, mis paratamatult peavad viima töölisi võitluseeni. Äärmuseni viidud kapitalistlikule kurnamisele saavad ja

peavad töölised vastama ainult streigiga ja see kasvab revolutsiooniliseks väljaastumiseks, mille tagajärjed ulatuvad mõjutama valitsust ja avalikku arvamust. Olukord sunnib ka kõige mahajäänumaid töölisi võitlusele. Kuigi seekord saavad töölised lüüa, tõstab kirjanik välja töusva proletariaadi üha tugevnevat jõudu. Võimsates maalingutes kujutab autor töölise kurnavat tööd, talumatuid elutingimusi ja töölisklassi ühiskondliku võitluse hoogu. "Sõekaevurites" on töölise revolutsiooniline teadvus ärganud. Õisel töölise koosolekul kõneleb streigijuht - Étienne Lantier ("Lõksus" joomisse surnud Gervaise'i poeg) ühiskonna revolutsioonilisest ümberkujundamisest tulevikus: "... vabadust võib saavutada ainult maksva ühiskondliku korra hävitamise teel. Kui rahvas on haaranud võimu enda kätte, algavad muudatused: tagasimineku primitiivsele kogukondlikule korrale, kehtiva moraali poolt allasurutud perekonna asendamine vaba ja võrdõigusliku perekonnaga, täielik poliitiline, majanduslik ja isiklik vabadus, mida kindlustab kõikide õigus tööle ja tootmisvahenditele, lõpuks tasuta kutseline haridus. See kõik peab sulatama ümber endise riknenud ühiskondliku korra." See on kaugeimale ulatuv ühiskondliku võitluse programm, mida Zola oma loomingus on avaldanud.

Ometi väitis kirjanik, et ta romaan pole revolutsiooniline, vaid filantroopiline. Zola oli veendunud, et revolutsioonid tulevikus on vältimatud, aga ta pidas võimalikuks, et paljud ühiskondlikud vastuolud on lahendatavad ka rahulikult. Nii taotles ta töölise ränkade elutingimuste kirjeldamise kaudu virgutada kodanlaste südametunnistust ning neid hoiatada proletariaadi meeleheitleni viimise tagajärgede eest. "Vaja on panna kodanlast-lugejat võpatuma hirmust," kirjutab ta oma romaani käsikirja märkmetes.

Zola romaan töölise elust kasvas oma ühiskondlikult mõjult kaugelt üle kavatsatud hoiatava näidise piiride. Kapitali kiskjaliku jõu paljastamine on teinud selle töötajatele püsiva väärtusega võitlusromaaniks. Nagu N.K.Krupskaja jutustusest teada, hindas V.I.Lenin Zola loomingust kõige enam "Sõekaevureid".

Zola kujutas tööliste öelaima vastasena imperialismiajastule iseloomustavalt mitte üksikettevõtjat, vaid "aktsiaseltsi, aktsionääre, ühe sõnaga seda, mis on tavaline võimsas tööstuses, kui kaevandusi valitseb palgaline direktor ja teenistujate personal ja nende taga asetseb jõude aktsionäär, tööeline kapital". Seega on autor eriti tahtnud välja tõsta parasitliku kapitali halastamatut kiskjalikkust. Samuti näitab kirjanik, et kodanlikus ühiskonnas on terve riigiaparaat ekspluateerijate käsutuses. Majanduslike vahekordade tõttu tekkinud konflikti puhul saadetakse streikijate vastu väeosa, kes valimata tapab ka lapsi, rauku ja naisi. Samuti rakendatakse tööliste vastu ka kohtuvõimud: osa streikijaist satub kriminaalkorras süüpinki ja vangistusse.

Sääraste faktide väljatõstmine on romaani tugevaid külgi. Ent kuigi teos on immutatud tulevaste sotsiaalsete konfliktide öelaimustega, ei ava autor selles sotsiaalse võitluse arengu perspektiive konkreetselt. Juba teose eespool mainitud filantroopiline ülesanne piirab selle ühiskondlikku mõjuvust. Peamiseks puuduseks "Sõekaevurites" on see, et kirjanik on näidanud töölisi peamiselt kannatava massina, eelkõige kehiva ühiskondliku korra ohvritena ega näita küllaldaselt neid loovaid, ülesehitavaid revolutsioonilisi jõude, mis peituvad tööliklassis, kelle ülesandeks on luua uus, õiglasem ühiskondlik kord.

Romaani väärtuseks jääb, et selles on esile toodud ebanimlikud tingimused, milles töötavad töölikud kapitalistlikus ühiskonnas. Ja vaatamata kõigile vastuoludele ja väärarutetele ilmneb teoses viljakas mõte: noor, jõuline töölikklass asendab manduva kodanluse.

Suure ühiskondliku kriitika jõuga on antud kokkuvõtte Sedani katastroofist romaanis "Hävning". Selles paljastab Zola teise keisririigi roiskunud režiimi ja selle sõjalis-poliitilist pankrotti. Teos on kitsamas mõistes ajalooline, sest siin esinevad ajaloolised isikud ja selle süžee moodustavad ajaloolised sündmused.

Zola asetas endale ülesande analüüsida Prantsusmaa sõjalise kokkuvarisemise ühiskondlikke põhjusi. Armeed paistis

ennast mineviku kuulsusesäral, Alžeeria sõjakäik, kus saavutati hõlpus võit mahajäänud väikerahva üle, sisendas sõjaveele liialdatud kujutluse enda võimetest. Armeed juhtkonna moodustasid andetud paraadikindralid ilma au- ja patriotismitundeta. Zola näitab, et sõjalises kokkuvarisemises oli süüdi just juhtkond eesotsas keisriga. Olukorda päästa ei suutnud ei lihtsõdurite vaprus ega ennastsalgav ohverdumine isamaa eest, millest teoses on toodud suurepäraseid pilte. Romaan on ränk süüdistus isamaareetmises võimuloleva kliiki poolt. Armeed häving on osa kogu süsteemi lagunemisest. Seda resümeerib üks teose tegelasi: "Keisririik oli iganenud; talale avaldati küll veel kiitust rahvahääletuse ajal, ent ta oli põhjani mäda; ta oli ise nõrgendanud isamaa-armastust, hävitades vabaduse; ta oli saanud liberaalseks liiga hilja ja ainult kahjuks iseendale; ta oli küps kokkuvarisemiseks, kui ta ei suutnud enam rahuldada neid nautimishimuseid, mis ta ise oli vallandanud."

Teos on rangelt dokumentaalne. Kuigi Zola ei tundnud sõjandust, süvenes ta eeltööde korras sõjakäigu tehnilistesse üksikasjadesse, nii et suutis anda tegelikkusele vastavaid lahingustseene, mis on võimsaimad prantsuse XIX sajandi kirjanduses.

Ent teose lõpposa, mis käsitleb Pariisi Kommuuni, ei olnud kirjanik suuteline andma eelnevaga samatasemelisena. Pildid rahvamasside kangelaslikust võitlusest on ebakunstilised ning moonutatud. Samuti ei osanud kirjanik õigesti hinnata rahva vastupanuliikumist preislastele. Neis väärades hinnangutes avaldub Zola klassiseisukohtade piiratus. Kommuuni ülestõusu tõlgendas ta pariislaste meeleheitliku katsena jätkata linna kaitset; võitlustes Versailles' valgete vägede ja kommunaaride vahel nägi ta sümboolset verist lepitushvrit, puhastustuld, millest pidi läbi käima prantsuse rahvas. Teoses ei esine ühtki klassiteadlikku kommunaari-võitlejat. Neis väärkäsitustes avaldub Zola kaldumine reformismi 80 - 90-ndatel aastatel.

"Häving" sai reaktsioonilise kriitika ründeobjektiks, sest selles nähti lubamatut kallaletungi armeele. Zolad süüdis-

tati patriotismi puudumises, mis muidugi polnud õige. Hurraa-patrioot polnud Zola kunagi, ent ta ei pidanud õigeks võimumeeste pahesid rahva eest varjata. Tõelise demokraatliku patrioodina kiskus ta maha võltsi kuulsusesära maski poliitilistelt kurjategijatelt. Ja seda ei andestanud talle nende järglased kolmanda vabariigi ajal.

"Rougon-Macquart'ide" sarja esimesed romaanid ei saavutanud edu, mistõttu Zola majanduslik olukord 70-ndate aastate algul oli väga raske. Siis aga leidsid kirjaniku teoste tõlke teenitud hinnangu vene lugejaskonnas, nii et Zola maa-ilmakuulsusele pani aluse ta populaarsus Venes. "Rougon-Macquart'ide" venekeelsed tõlked hakkasid ilmuma alates 1872.aastast ja need saavutasid vene kriitikas üksmeelse tunnustuse. 1875.aastast astus Zola I. Turgenevi vahendusel ajakirja "Vestnik Jevropõ" kaastõõliliseks. Seal avaldas ta kuue aasta vältel "Pariisi kirju" - kriitilisi artikleid, publitsistikat, esseid ja novelle. Ajakirjas ilmus ka romaan "Abt Mouret' eksimus" enne selle avaldamist prantsuse keeles.

"Pariisi kirjades" avaldas Zola oma romaaniteooriat edasiarendavaid kirjutusi, mis hiljem moodustasid kaaluka osa teoreetiliste artiklite kogus "Eksperimentaalne romaan" (Le Roman expérimental, 1880). Kogumiku eessõnas kirjutab Zola: "Materiaalse kitsikuse ja meeleheite hirmsatel tundidel andis Venemaa mulle tagasi mu usu ja jõu, andes minu käsutusse tribuuni ja kõige õpetatuma, kõige kirglikuma auditooriumi. Tänu temale sain ma kriitikas selleks, mis ma praegu olen. Ma ei suuda kõnelda sellest ilma liigutuseta ja ma säilitan alatise tänulikkuse."

Alates "Lõksu" ilmumiseest kindlustasid teoste honorarid Zolale muretu elu ja soodsad töötingimused.

x

"Rougon-Macquart'ide" sari kujunes Zolale enam kui kahekümne aasta vältel peatõõks. Kirjutades iga aasta ühe romaani avaldas ta selle kõrval küll ka veel näidendeid, novelle,

esseid ja publitsistikat. Tohtu üritus hakkas lõpul kirjanikku siiski tüütama ja 1890. aastal kurtis ta kirjas arvustaja Jules Lemaitre'ile, et ta on väsinud sarjast ja selles rakendatavast kirjanduslikust meetodist. Aastal 1891 kavastabki ta uut romaansarja, triloogiat "Kolm linna", mille teostamisele ta asus küll alles pärast "Rougon-Macquart'ide" XX köite ilmumist 1893. aastal. Romaanid "Lourdes" (1894), "Rome" (1896) ja "Paris" (1898) ilmusid kaheaastaste vahega. Sel ajal oli autor loobunud oma kunstilise objektiivismi printsiibist (millest ta küll loomingulises praktikas kunagi polnud täiel määral kinni pidanud). Samuti loobub ta poliitilisest passiivsusest, ta ütleb kirjaniku olevat ülesandelt sotsiaalse reformaatori. Ent kuigi ta oma järgnevas toodangus mõneti esitab positiivseid ühiskondlikke kavu, ei suuda ta selles osas pakkuda midagi võrdset oma kriitika jõulisele paljastuslikkusele. Nii ei küüni ka nimetatud triloogia "Rougon-Macquart'ide" tasemeni. Triloogia tendents on teravalt antiklerikaalne: selle esimene osa sattus Vatikani keelatud raamatute nimistusse. Zola taotluseks oli paljastada Vatikani ja prantsuse kiriku reaktioonilist, antidemokraatlikku olemust. Teos on kirjutatud vastulöögiks 80 - 90-ndatel aastatel levivale neokatolitsismile, mis oli katoliikliku kiriku katseks tugevdada oma mõju ühiskondlikus elus. Mitmete maade kiriklaste poolt üritati ka töölisliikumise allutamist kirikule, milleks organiseeriti kristliku sotsiaalsi liikumine. Aastal 1899 organiseeriti isegi prantsuse tööliste palverännak Rooma paavst Leo XIII juurde, et see lahendaks raske sotsiaalse olukorra. Kaval paavst vastas palve esindajatele, et kiriku nõudeks on tööliste vennalik kohtlemine peremeeste poolt, kuna töölised omakorda peavad loobuma revolutsioonilisest võitlusest ning olema alistuvad peremeestele.

Zola triloogia peategelane preester Pierre Froment külastab Lourdes'i, väikest linna Edela-Prantsusmaal, kus 1858. aastal avastati preestrite poolt "imetegev" jumalaema kaju, mis "tervistas" raskeid haigeid, kelledele meditsiin ei suutnud enam abi tuua. Romaanis paljastatakse pappide

imedepettuse alatu afäär, selle kriitika on suunatud vana keskaegse katolitsismi ja sellest ajast pärineva imedekultu-
se vastu.

Teine triloogia osa on sihitud neokatolitsismi vastu. Pierre Froment'ile on selgunud vana katolitsismi petlikkus, ent ta peab usku psühholoogiliseks ja seega sotsiaalseks vajaduseks. Ta koostabki uue usuõpetuse ja läheb sellele Rooma paavstilt sanktsiooni saama. Kuid tal tuleb pettuda: paavst ei mõtlegi vanadest kiriklikest traditsioonidest ja ilmalikust võimust loobuda ja paneb Froment'i "uue usu" kui ketserluse kirikuvande alla.

"Pariisis" on peategelane loobunud kiriklusest ja ta lahkub preestriseisusest. Romaan kujutab XIX sajandi lõpu sotsiaalset arengut. Selles näidatakse, et õigeks "usuks" on võitlev sotsialism. Kuid Zola järgi viib inimkonna õnnele mitte revolutsiooniline võitlus, vaid aeglane, järjekindel evolutsioon. Seega on "Kolme linna" hinnatavaks osaks katolitsismi antidemokraatlikkuse paljastamine, positiivses osas aga esineb Zola tüüpilise reformistina.

x

Töötades 1896. aastal "Pariisi" kallal, kirjutas Zola ühes erakirjas: "Elu õhtule lähenedes tunnen ma taas põlgust poliitika vastu." Teda masendas "meie poliitilise maailma - saadikute, senaatorite, ministrite, kogu valitsusaparaadi koosseisu "keskpärasus"". Prantsuse kolmas vabariik oli ühiskondlikult mäda. Suurepäraseks kirjanduslikuks dokumendiks selle kohta on G.de Maupassant'i romaan "Ilus söber". Skandaalsemaid afääre, mille organiseerisid reaktsiooniline klikk, militaristid ja klerikaalid, oli 90-ndatel aastatel palju kõmu tekitanud Dreyfusi protsess. Dreyfusi, Prantsuse kindralstaabi juudi rahvusest kaptenit, süüdistati kiriklike ja reaktsiooniliste sõjaväeliste ringide survele saladokumentide müümises Saksamaale. Kuigi puudusid igasugused süütõendid, karistas sõjakohus Dreyfusi tähtajatu sunnitööga ja ta saadeti Kuradi saarele. Samal ajal kuriteo tõeline

süüdlane, teine kindralstaabi ohvitser krahv Esterhazy jäi sama kliki kaitstuna puutumata. Kuid jäme kohturoim tekitas peatselt kõige laiemates kihtides sügavat pahameelt. Kogu Prantsusmaa jagunes reaktsiooniliseks antidreyfusaaride ja vabariiklik-liberaalseks dreyfusaaride leeriks. Ajalehed hakkasid tooma kirjutusi, milledes nõuti protsessi läbivaa- tamist.

Zola seisis tükk aega protsessist eemal. 1896. aastal Bernard Lazare, kes oli aktiivsemaid dreyfusaare, külastas Zolad, et populaarset kirjanikku tõmmata kaasa võitlusse reaktsiooni vastu. Süvenenud küsimusse, veendus Zola Dreyfusi süütuses ja alates 1896. aastast avaldas ta ajakirjan- duses rea kirjutusi Dreyfusi kaitseks. Need artiklid aval- das ta 1901. aastal kogumikus "Tõde teel" (La Vérité en marche). Tähtsamaiks kirjutuseks selles oli "Kiri Felix Faure'ile, vabariigi presidendile" 13. jaanuaril 1898, pä- rast Esterhazy õigeks mõistmist kohtu poolt. Kiri ilmus aja- lehes "Aurore". See pealkirjastati teksti lõpposaat võetud sõnadega "Ma süüdistan" (J'accuse). Kirjas süüdistas Zola valitsust, ametlikke ringe ja kohut süütu inimese alatus hukkamõistus ning nõudis asja uut arutamist. Kirjal oli to- hutu mõju prantsuse avalikule arvamisele. See levis rohkem kui 300 000 eksemplaris rahva kätte. Kusagil oma teostes polnud Zola saavutanud süüdist jõulist väljendust nagu ni- metatud kirjas. Mõned osad sellest, eriti lõpp, kuuluvad pa- rima hulka, mida prantsuse proosa on kunagi andnud.

Isikud, keda Zola süüdistas, kaebasid ta kohtusse. Kohus mõistis Zola aastaks vangi ja lisaks sellele 3000-frangist rahatrahvi makama. Antidreyfusaarid organiseerisid ägedaid meelevaidusi: Zola kujusid uputati Seine'is ja reaktsiooni- lises ajakirjanduses nõuti Zolale surmanuhtlust ja ta va- randuse konfiskeerimist. Et vanglast pääseda, põgenes Zola Inglismaale, kuhu jäi üheteistkümneks kuuks. Skandaal oman- das rahvusvahelise ulatuse. Lõpuks polnud küsimus enam ühe ohvitseri saatusest, vaid protsess kujunes üldiseks poliiti- liseks võitluseks demokraatlike ja reaktsiooniliste jõudude vahel. Rahvusvahelise avaliku arvamuse survele oli valitsus

sunnitud asuma protsessi läbivaatamisele. Teistkordsel aru-
tusel arvestati pehmeid asjaolusid, siis pandi otsuse
täitmine seisma, hiljem amnesteeriti Dreyfus ja 1906. aastal
mõisteti ta õigeks. Hüvituseks ülendati Dreyfus majoriks, au-
tasustati Auleegioni ristiga ja määrati teenistusse kindral-
staapi. Õigus oli seega võitnud, kuid Zola seda enam ei näi-
nud. Kirjaniku teeneks jääb, et ta oma terava süüdistuskir-
jaga äratas prantsuse rahva paremiku südametunnistuse ja al-
gatas niiviisi purustava vastulöögi andmise reaktsioonile.
See võitlus ühiskondliku õigluse eest jääb Zola kustumatuks
teeneks progressi eest võitleva inimkonna ajaloos.

x

Zola viimasteks teosteks on tetraloogia "Neli evangee-
liumi". See pidi kavatsuste kohaselt koosnema romaanidest
"Viljakus" (Fécondité, 1899), "Töö" (Travail, 1900), "Tõde"
(Vérité, 1903) ja "Õigus" (Justice). Tegelikult ilmus kol-
mas romaan posthuumselt ja viimane jäi kirjaniku ootamatu
surma tõttu teostamata.

Nimetatud sarjas esineb autor sotsiaalse reformaatorina,
kes annab pildi tuleviku ühiskonna kujunemiskäigust. Nagu
juba mainitud, sattus Zola vanaduses tugevasti reformismi
ja utopistliku sotsialismi mõju alla. Juba romaanis "Pariis"
on mõneti poolehoidvalt kõneldud Fourier'ist. Tetraloogia
kirjutamise perioodil oli Fourier' utopistlik sotsialism
veelgi tugevamini haaranud kirjaniku huvi. On teada, et Zola
polnud lugenud Marxi teoseid, vaid tundis teadusliku sotsia-
lisi ideid ainult kaudsete allikate järgi. Seetõttu ei osan-
nud ta ka kriitiliselt suhtuda utopistide õpetusse. Utopi-
lise sotsialismi ideed aga, mis olid progressiivsed XIX sa-
jandi algul, olid sajandi lõpu klassivõitluse ja sotsialist-
liku töölisliikumise arengu perioodil omandanud reaktsiooni-
lise iseloomu. Sellest siis ka tetraloogia ebakunstilisus ja
reaktsiooniline tendents.

Romaani "Töö" süžeeks on uue tööühiskonna loomine. Ühis-
konna reform teostatakse selles mitte võitluse teel kapitali

ja tööliste vahel, vaid nendevahelise antagonismi likvideerimise teel. Mitte proletariaat ise ei loo endale tulevikku, vaid selle teostab keegi väljaspool klasse seisev reformator kellegi humaanse teadlase rahadega. Kõrvvalt saadud rahadega asutatakse vabrik, mis kuulub töötajatele. Väljaspool seda ettevõtet püsib aga kapitalistlik kord.

Romaani taotluseks on propageerida leplust erihuviliste sotsiaalsete rühmituste vahel, samuti õiglust kasumite ja töö jaotuses. Säärasena on teos tüüpiline väikekodanliku sotsialismi propaganda, mis pidurdab revolutsiooni ja sisendab töölistele ideed kapitalismi rahulikust ülekasvamisest sotsialismi. Samad nõrkused on ka teistes tetraloogia romaanides esitatud fantaasiatel.

Töö sarja kallal katkestas Zola ootamatu surm. Seitsmekümnendate aastate keskel omandas Zola endale Médanis, Pariisi külje all, maavilla, kus veetis iga aasta 6 - 8 kuud. 1902. aasta sügisel tuli kirjanik Pariisi korterisse septembri viimastel päevadel. Öhtul kamina kütmisel ei töötanud kamin ja öösel, 29. septembril suri Zola vingumürgitusse. Kirjaniku matused toimusid 5. oktoobril, mispuhul Anatole France oma hauakõnes lausus kadunu kohta: "Ta oli ephohhike inimkonna südametunnistuse arengus."

Zola loomingut iseloomustab kahesus: väikekodanlik lan- guslik naturalism ja sügav tõelust tõlgendav realism. Realistlikku käsitlemist ta toodangus piirab objektiivsust taotlev vaatluslikkus ja perspektiivitus. Paul Lafargue märgib ta loomingu puudustena: "Zola töö ja tema vaatlused lähevad lõpuks tagasi ajalehe reporteri tööle... Naturalism keelab arutlused ja üldistused. Ta (kirjanik) peab vastu võtma muljeid ja neid edasi andma, ega tohi minna selle ülesande piiridest kaugemale... Kunstniku ideaal on sarnaneda foto- plaadiga."

Teatavasti ületas Zola oma loomingulises praktikas naturalismi teooria reeglite nõuded. Küll aga piiras see teooria ta "õpilasi", prantsuse naturalistliku koolkonna liikmeid, kes vulgariseerisid Zola meetodit, tõstes kilbile ainsana füsiologismi loosungi.

Zola hindas kõrgelt vene realiste. Ta oli sõber Turgeneviga, kelle vahendusel pääses vene kirjandusele ligemale kui enamik prantsuse kirjanikke. Vene progressiivne realism on mõjutanud ka Zola realistlikku käsitusmeetodit. Balzac'i monumentaalse "Inimliku komöödia" kõrval on prantsuse XIX sajandi suuremaid saavutusi "Zola morn, tumedate värvidega maalikunst", nagu ütleb Gorki Zola kohta: "Zola loomingus on näidatud rõõvellik epopöa ja kogu kodanluse laostumine, kes algul XIX sajandil võitis, kuid selle järel kõdunes võiduloorberitel." Kirjaniku ühiskonnakriitika, ta julge võitlus lähematava reaktsiooni vastu Dreyfusi protsessi puhul ja ka oma teostes üldse - need on prantsuse vääriskirjanduse traditsioone, mis on püsiva väärtusega ning kõrgesti hinnatavad ka tänapäeval.

X

Eesti lugejani jõudis teada olevail andmeil Zola esmakordselt 1891. aastal, millal ilmus temalt "Olevikus" lühipala "Kuidas inimesed surevad". Tõlge on tehtud vene keelest. Järgmistel aastatel leiame ajakirjanduses korduvalt Zola tõlkeid, nagu "Nantas", tõlkinud E. Vilde ("Postimees" 1894), "Tormijooks veski peale" ("Olevik" 1899; teistkordselt ilmunud 1917) jm. Kuni sajandi lõpuni ilmub üldse kümnekond tõlget, mis ei ole sugugi väike arv ühe kirjaniku kohta. Kahjuks on tõlked enamikus väheväärtuslikud, kuna need on tehtud kas vene või saksa keelest ja nähtavasti mitte alati kõrgetasemeliste allikate järgi. Lisaks on ajalehtedes avaldatud tõlked mõneti kas katkendid või lühendatud. Zola suurematest teostest ilmus sajandi vahetusel "Sakala" jooneall, siis eri raamatuna "Vaenlase võimu all" ("Häving") R.Hanssoni eestinduses. 1902. aastal avaldab "Teataja" O.Sternbecki tõlkes "Marseille saladused". See kirjaniku varasemasse loomingupeeriõõdi kuuluv romaan (ilmus 1867) on esimesi vahetult prantsuse keelest tehtud Zola tõlkeid.

Ulatuslikumat huvi suure prantsuse realisti loomingu vastu võime konstateerida aastail 1905 - 1908, millal ilmub eesti ajakirjanduses, aga ka eri raamatutena rida Rougon-

Macquart'i sarja kuuluvaid romaane. Need on "Tehvan Lantier" ("Germinal") ("Uus Aeg" 1905), "Naisterahva paradiis" ("Teataja" 1905), "Nana" M. Lillaku tõlkes ("Oma Maa" 1907), "Inimeseloom", tõlkinud J. Mann ("Sõnumed" ja "Tulevik" 1907), "Püünis" ("Õiguse Kirjanduslik Lisa" 1908), "Emake maa" (1908) ja "Sõekaevajad" (1908). Viimased kaks romaani ilmusid eri raamatutena. Esimene on tugevasti kärbitud, moonutatud nimedega ja kõlbab ainult negatiivseks näiteks omaaegsest tõlketaseme küündimatusest. "Sõekaevajad" ilmus annetena 15 vihikus, tõlkijad peituvad initsiaalide L.B. ja E. K. taha. Teos on tõlgitud vahetult prantsuse keelest ja tolle aja kohta täiesti tunnustust pälvivate tulemustega.

Pärast 1908. aastat ilmub paarikümne aasta vältel vaid üksikuid väiketõlkeid ajakirjanduses. Alles 1928. aastast tunneme uusi Zola eestindusi. Ilmub kolm heatasemelist teost "Sõekaevurid" J. Semperi tõlkes (1928), "Uputus" (1929 LUB-i sarjas) ja "Sa ei pea abielu rikkuma" / "Thérèse Raquin" / M. Sillaotsalt (1930). Ja siis jälle aastate järele sugeneb lisa alles Nõukogude ajal, millal ilmuvad M. Toigeri tõlkes "Häving" (1949) ja J. Semperilt "Sõekaevurite" uus tõlge (1953).

Üldse on Zolast ilmunud eesti keeles kuni nelikümmend nimetust, kuid arvestatavaid tõlkeid on nende hulgas alla kümne, ülejäänud pakub ainult bibliograafilist huvi.

HENRIK IBSENI
ÜHISKONNADRAAMAD

1

Lääne-Euroopa XIX sajandi teise poole suurima draama-
kirjaniku, norralase Henrik Ibseni (1828-1906) looming hõl-
mah poole sajandi. Revolutsioonide aastal 1848 tervitas
tolleaegne Grimstadi apteekriõpilane pateetilis-romantili-
ses luuletuses "Madjaritele" Ungari ülestõusu ja pani kirja
oma esikdraama "Catilina" (ilm. 1850), samuti pühendas ta
värse Skandinaavia rahvuslikele ning poliitilistele küsi-
mustele. Ta viimane draama "Kui meie, surnud ärkame" pärineb
1899. aastast, sotsialismi võidu sajandi eelõhtult. Selle
pika ajastu ühiskondlik-poliitilistest sündmustest ja päeva-
probleemidest, mis ühel või teisel määral ulatusid mõjutama
Ibsenit ning kajastuvad kaudselt ta loomingu arengus, mär-
kigem juba nimetatud revolutsioonideaastat 1848, sellele
järgnevat reaktsioonilainet peaaegu kõigis Euroopa riikides,
panskandinaavia liikumist XIX sajandi kolmandal veerandil,
1864. aasta Austria-Saksa-Taani sõda, Norras toimuvat hoog-
sat kapitaliseerumisprotsessi, Pariisi Kommuuni 1871 ja
klassivõitluse teravnemist kogu Euroopas imperialismi ajas-
tu saabudes. Ibsen ei olnud oma sõnade järgi sotsiaalfilo-
soof, vaid kirjanik, ega seadnud endale ülesandeks lahata
ühiskondlikke nähtusi ja esitada lahendusettepanekuid sot-
siaalsete ebakohtade likvideerimiseks. Ent ta looming on ti-
hedasti seotud Norra sotsiaalse eluga ja mõneti haaravad ta
draamades tõstatatud küsimused tolleaegseid üleeuroopalisi
päevaprobleeme, mistõttu Ibsen kujunes teatri alal Lääne-
Euroopas juhtivaks kujuk. Ta on autor, kes viis seni vähe-
arvestatud norra kirjanduse maailmakirjandusse.

Ibseni biograafid jagavad peaaegu eranditult kirjaniku
loomingu kolme suurde perioodi. Esimene, mis on oma laadilt

rahvuslik-romantiline, ulatub 60-ndate aastate keskpaigani. Selle piiriks sobib lugeda kirjaniku asumist välismaale 1864. aastal. Skandinaavia ajalugu ning saagased kasutades lõi kirjanik sarja patriootilisi draamasid, nagu "Jaaniöö" (Sankthansnatten, kirj. 1853), "Proua Inger Östraatist" ("Fru Inger til Östraat", 1854, ilm. 1857), "Sõjamehed Helgelandis" ("Haermaendene paa Helgeland", 1858) ja "Trooninõudlejad" ("Kongsæmnerne", 1864). Ibsen toob neis draamades pilte Skandinaavia kangelaslikust keskajast. Tema taotluseks on virgutada vaatajaskonnas demokraatlikku ning patriootilist meelsust ja õhutada kodanikke võitlusse oma poliitilise ning kultuurilise iseseisvuse eest. Märkimisväärne on, et kirjanik õigustab ajaloos progressiivseid jõude ning seab kollektiivi, rahva hüve kõrgemale isiklikest huvidest. Seda näeme eriti ilmekalt "Trooninõudlejates", kus kahest troonipretendendist Haakon Haakonipoeg toetub "viisujalgadele" (birkjebeineritele), s.o. rahvale, ta võistleja jarl Skulle aga feodaalidele, kes oma huvides püüavad säilitada maa feodaalset killustatust. Võidab riigi ühtsuse eest võitlev Haakon, sest ta on "sellest puust, millest voolitakse kuningaid", s.o. ta oskab näha ja oma tegevuses rakendada ajaloo edasiviivaid jõude.

Ibseni minevikutegelased on jõulised, tahtevõimsad inimesed, kelle eeskuju kirjaniku kavatsuse kohaselt pidi ta kaasmaalasi üles raputama passiivsusest ning ühiskondlikust ükskõiksusest.

Ibseni lahkumine kodumaalt langeb ühte Taani sõjaga, mis oli katastroofiline lõunapoolsele skandinaavia rahvale. Kui liitunud Saksa-Austria sõjaväed muserdasid Taani väikese armee, siis leidis Roots ja Norras küllaldaselt halisevaid kaasatundjaid, kuid tegudes ei andnud keegi vendadeks ülistatud hõimlastele abi. Nii osutus tollal laialt kõnes olev panskandinaavia idee vaid sõnadeks ja paljud küsimusse siiralt suhtunud skandinaavlaste, teiste hulgas ka Ibsen, pettusid selles põhjalikult. Tahtmatult tekkis kontrast mineviku kangelaskujude ja kaasaegsete kompromissinimeste võrdlemisel ning Ibsen loobus oma romantiseerivast elukäsit-

sest. Hiljem on ta oma nooruseloomingut iseloomustanud "valena ning unistusena".

Järgneva kümmeaasta vältel kirjutab Ibsen rea draamasid, mis moodustavad nagu ülemineku mineviku teemadelt kaasaegsetele. Siia kuuluvad eelkõige filosoofilised draamad "Brand" (1866) ja "Peer Gynt" (1867). Need teosed on otsekui eellugudeks Ibseni järgnevatele ühiskonnadraamadetele, milles ta asus paljastama "pettuse ja vale maailma". "Brand" on Ibseni individualistlike eelarvamuste kõige äärmuslikum avaldus, kus kilbile on tõstetud "tugev isiksus", kes nagu oleks suuteline ning kutsutud juhtima piiratud võimetega massi. Peategelane Brand on absoluutse tervikluse ning kompromissituse kehastus, kelle kõrgeimaks ideaaliks on loosung "kas kõik, või mitte midagi", enteneller (emb-kumb). Taotledes ühiskonda moraalselt tõsta, on ta valmis laskma kõik hukkuda, kuid ei mingit järeleandmist veendumuste arvel. Ometi näib kirjanik isegi selle kompromissitu, tahtetugeva kangelase kuju õigsuses kahtlevat, sest selle finaalis kõlab lõppakordina humaansuse tunnustamine kõrgemaks Brandi halastamatust sihipüüdlusest.

Vastupidi Brandile on Peer Gynt kohanemise, kompromissituse kehastus. Ka Peer Gynt on individualist, kuid see omadus ei pane teda kõikjal ennast teostama nagu Brandi, vaid tõukab teda pidevalt kokkulepetele teistega ja enda südametunnistusega. Ja nii on tulemuseks, et elu lõpul on ta eikeegi, kirjaniku sümboolses iseloomustuses kannata nõõp, mis tuleb ümber valada. Peer Gynti kuju on näide sellest, mida Ibseni hinnangus ta kaasmaalastel on külluses - kalduvust kelkimi-seks, argust ning püüdu oma pahesid ja nõrkusi kõlavate fraaside taha varjata.

Nimetatud draamades jõuab kirjanik väga lähedale kaasaja ühiskonna kriitikale. Kuid "Brand" ja "Peer Gynt" on siiski ebarealistlikud draamad-poeemid, kus sümboolne varjutab tegelikkuse. Ja iseloomustav on seegi seik, et pahede ja vooruste kandjais pole neis mitte konkreetsest tõelusest võetud tegelased, vaid üldnimede kaudu - esimene talupoeg, teine talupoeg, praost, foogt jne. - määratud abstraktsed

naavia romantika, naeruvääristades selle reaktsioonilise idee ebaelulisust.

Individualismi pankroti idee avaldub ka Ibseni ajaloolises draamas "Keiser ja galilealane" ("Keiser og Galilaeer", 1873). Selle kangelaseks on Rooma imperaator Julianus Taganeja. Tugev kuju, võimas väepealik, avara pilguga filosoof. Kuid ta ei ole suuteline pidurdama kristluse levikut, sest tolleaegsetes oludes oli see ajalooliselt progressiivsem vanast Rooma orjandusliku korra usundist ja filosoofiast, mis paratamatult pidi hukkuma koos oma aja äraelanud antiikmaailma ühiskondliku korraga. Draama pole aga milgi määraltistiusu tunnustamine, vaid autor on ainult kasutanud ajaloolist perioodi, mil võitlus kahe vastandliku leeri vahel avaldus erilise eredusega. Draama ülesandeks oli näidata, et ajalugu ei saa peatada ka tugev isiksus.

Seitsmekümnendate aastate keskpaiku oli Ibsen tuntud juba väljaspool Skandinaaviat. Järgmise kuue aasta vältel, 1877 - 1882, tõuseb ta Lääne kirjanduses kriitilise realismi tippudeni. Neil aastail kirjutatud neli sotsiaalset näidendit - "Ühiskonnatoed" ("Samfundets Stötter", 1877), "Nukukodu" ("Et Dukkehjem", 1879), "Kodukäijad" ("Gjengangere", 1881) ja "Rahvavaenlane" ("En Folkefiende", 1882) - toovad Ibsenile püsiva maailmakuulsuse. Kirjanik lõi need teosed küll välismaal elades, ent ta külastas kodumaad ja suutis tabada Norra elu kogu tõeluses. Aga draamade probleemid ulatusid kaugelt laiemale ta põhjamaise kodumaa piirest, mistõttu need äratasid elavat vastukaja kogu Euroopas ja said maailmakirjanduse väärisvaraks.

Kuid Ibseni optimistlikku realismi hakkasid peatselt tungima pettumuslikud noodid. Kaheksakümnendatel aastatel tugevnes Norras kapitalismi süvenedes klassivõitlus. Välismaal viibides ei suutnud Ibsen mõista ega sisse elada norra proletariaadi üha tugevnevasse osatähtsusse avalikus elus. Ta suhtumine tööliskonda on vastuoluline ja kirjanik ei oska tõusvas klassis näha tulevast lahendajat neile paljudele ühiskondlikele probleemidele, mis ta oli oma draamades tõs-

tatanud, kuid neile mitte vastanud. Nii tekib kirjanikul pettumuslik meeleolu, kuna ta üha enam - ja õigesti - hakkab kahtlema võimaluses ühiskonda moraalipropagandaga ümber kasvatada. See lootusetus väljendub ilmekalt Ibseni järgnevate draamade traagilises häälestuses. Kui Ibsen "Ühiskonnatugedes" tahab uskuda, et isegi säärasel ühiskondlikul patusel, nagu konsul Bernick, jätkub kõlbelist jõudu uuestisünniks, siis tema 80-90-ndate aastate draamade tegelased ei suuda taas tõusta, kui nad on langenud, kõnelemata sellest, et nad doktor Stockmani taoliselt suudaksid heita väljakutse võitluseks seltskonnale. Porri langenult jäädakse sinna ja kohanetaksegi valede ning amoraalsuse mülkas, või alistutakse passiivselt ja hukutatakse. Sellesse ajajärku kuuluvad muude hulgas "Metspart" ("Vildanden", 1884), "Rosmersholm" (1886), "Ehitaja Solness" ("Bygmester Solness", 1892), "John Gabriel Borkman" (1896), "Kui meie, surnud, ärkame" ("Når vi Døde vågner", 1899) jt. Inimeste jõuetuse tunnistamisega kaasub sümbolistlike elementide tungimine draamadesse. Tegelaste saatus on seostatud müstiliste jõududega, nagu see eriti ilmneb "Rosmersholmis". Ja see ongi õieti ootuspärane: kui inimesed ise ei ole suutelised oma saatust juhtima, toimub see sümbolistidest kirjanike käsituses mingite üleilmlike jõudude mõjul. Ilmekaimaks näiteks oleks see suhtes küll Maeterlincki "Pimedad". Nii ei pääsenud ka säärasne suur kuju, nagu seda oli Ibsen, sajandi lõpu dekadentlike voolude kahjustavast mõjutusest. Ent ka neis draamades on käsitletud teravaid, valusaid ühiskondlikke päevaküsimusi, mistõttu Ibseni hilisemadki draamad säilitavad oma väärtuse. Nii on "Metspardi" valede ja moraalituse mülka paljastamine otse jätkuks "Ühiskonnatugede" ärimeeste-seltskonnategelaste alatuste avalikkuse ette toomisele ja sama näidendi perekonnaelu mülgas on vaid aste edasi neist kodudest, kust põgenes Nora või kus pidi eluaja talumatu jälestusega rübelema proua Alving "Kodukäijates". Samuti on suure veenva väärtusega rahamaailma "ülinimese" John Gabriel Borkmani - kapitalistliku maailma kiskja - kuulsusetu lõpu pilt. Ometi tunnustame neid hilisemaid draamasid teatud reservatsioonid

ga, sellal kui kirjaniku 1877. - 1882.a. näidendeid hindame kui meisterlikke kunstilisi saavutusi, milles on suure üldistusvõimega jäädvustatud oma ajastu tüüpilisi nähtusi. See-tõttu kõnelemegi Ibsenist eeskätt kui "Ühiskonnatugede", "Nukukodu", "Kodukäijate" ja "Rahvavaenlase" autorist.

2.

Norra ühiskondlik areng XIX sajandil erines tugevasti Kesk-Euroopa oludest. Ühiskondlik aktiivsus, mis viis Sak-samaal 1848. aasta revolutsioonini, hääbus sellele järgnevas reaktsiooni võimutsemises. Saksa kodanlane oli poliitiliselt passiivne, filisterlik ja painutas end kuulekalt junkurluse alla. Pärisorjusest pääsenud talupoeg jäi kogu sajandiks poolfeodaalsetesse oludesse ega mänginud, välja arvatud 1848. aasta, mingit nimetamisväärset poliitilist osa maa ühiskondlikus elus. See-eest kujuneb ühiskondlikult aktiivseks klassika tööstusproletariaat, kelle esimest, kuigi lokaalset väljaastumist tähistab Sileesia kangrute ülestõus 1844. aastal.

Sootuks teist teed oli käinud Norra ühiskondlik areng. Norra talupoeg polnud kunagi olnud pärisorjuses, vaid tugevate demokraatlike traditsioonidega klass, kes otse kandvalt võttis osa maa poliitilisest elust. Nimetagem näiteks norra rahva võitlust Rootsi monarhia vastu. Norra talupoeg kaitses visalt oma õigusi rootsi aristokraatia vastu ja saavutas koos töölistkonnaga võidu: 1905. aastal tühistati Rootsi-Norra unioon. Nii ühiskondlikud tingimused kui ka pidev võitlus karmi loodusega kasvatasid norra väiketalupeoja algatusvõimeliseks ning iseloomukindlaks. Ja need jooned päris ka talurahva hulgast võrsunud väikekodanlus. Kirjas saksa kirjanikule Paul Ernstile (5. juunil 1890), iseloomustades norra kirjandust ja Ibseni draamaloomingut eriti, annab F. Engels ühtlasi ka sotsiaalse hinnangu norra väikekodanlusele: "Norra väikekodanlane on vaba talupoja poeg ja see-tõttu en ta allakäinud saksa kodanlasega võrreldes t õ e - l i n e i n i m e n e. Ja samuti erineb norra kodanlase naine nagu taevast maast saksa kodanlase abikaasast. Milli-

sed ei olekski pündused näiteks Ibseni draamades, mis kujutavad meile väike- ja keskkodanlikku maailma, on see sootuks võrreldamatu saksa omaga. See on maailm, kus inimestel on veel iseloomu ning initsiatiivi ja kus nad tegutsevad - välismaise mõiste vaatekohalt küll sageli kaunis kummaliselt, aga ometi iseseisvalt." (K.Marx ja F.Engels, Valitud kirjad, 1948, lk.420, v.k.) Ibseni draamad tegelevadki norra kodanluse eluga. Oma sotsiaalsetes näidendites kajastab ta neid protsesse, kus norra kodanlus hakkas ära nihkuma senistelt patriarhaalsetelt, kuid, nagu eespool iseloomustatud, sotsiaalse moraali seisukohalt tervetelt positsioonidelt. Selle nihke põhjustas kapitali sissetung Norra majandusellu ja sellest tingitud sotsiaalsete suhete muutumine. Tsiteeritud kirjas märgib Engels Norra kapitaliseerumise protsessi kohta: "Oma isoleeritud asendi ja looduslike tingimuste tõttu oli see mahajäänud maa, aga tema üldine olukord vastas alati tema tootmissuhetele ja oli seetõttu normaalne. Alles kõige hilisemal ajal esinevad siin-seal suurtööstuse alged, kuid kapitalide kontsentratsiooni kõige võimsama vahendi - börsi jaoks pole siin kohta, peale selle avaldab pidurdavat mõju merekaubanduse suur ulatus... Nii või teisiti, see tõi liikumist vanasse tardunud olukorda ja see liikumine kajastub nähtavasti ka kirjanduse õitsengus." Kapitaliseerumisprotsess muutub intensiivsemaks 70-ndatel aastatel, nagu näiteks Saksaski. Aga kui viimati nimetatud maa majandus puhkes õitsengule kullavihma tagajärjel, milleks oli 1870/1871.a. Preisi-Prantsuse sõja kontributsioon, mis tekitas tõelise "gründer-tumi", siis Norra majandusse koguneb kapitali sootuks vähematempoliselt. See oli eeskätt inglise ja ameerika kapital, selle kõrval ka omamaine. Kapitaliseerumisprotsessi tulemusena irdub norra kodanlus tugevasti rahvast, kasvab tekkiva kesk- ja suurrkodanluse osatähtsus, mis viib aga ka seniste talupoeglik-demokraatlike ühiskondlike vooruste hääbumisele. Kapitalistlikud suhted tekitavad tolle "vale ja pettuse maailma", mille vastu Ibsen oma draamades nii teravalt välja astub. Tõsi küll, kodanlus on säilitanud veel midagi "iseloomust ning initsiatiivist", nagu seda näeme ka Ibseni tugeva-

te tegelaste käitumisest, kuid selle põhjas käib juba moraal-
se reiskumise protsess. Ja seda ründab Ibsen, asudes vanal
demokraatlik-talupoeglikul positsioonil. Ta usub, et seda
protsessi saab pidurdada, lahates neid päiseid ning apellee-
rides üldsuse poole, inimesi üles kutsudes moraalsele taas-
sünnile. See osutus illusiooniks, nagu kirjanik ka ise peat-
selt veendus, ja selle tunnetamine põhjustaski juba mõni aast-
ta hiljem pessimismi, mis avaldub autori viimase loomingupe-
rioodi taandumismeeleoludes. Ent kui Ibseni positiivne prog-
ramm luhtus - ühiskondlik-majanduslikud tingimused loovad
oma moraali, nii voorused kui pahed, mida üksikinimese vahe-
lesegamine ei suuda muuta -, siis negatiivses osas, valede
ja pettuse maailma paljastamises saavutas ta nii ühiskondli-
kult kui kirjandus-kunstiliselt täieliku edu. Vähe on maail-
makirjanduses teoseid, mis on pannud rahvusvahelise üldsuse
mõtte seevõrra liikvele kui Ibseni 70-80-ndate aastate draa-
mad.

x

Oma esimese ühiskonnadraama pealkirjastas Ibsen "Ühis-
konnateed". Selles iroonilises nimetuses on kontsentreeritud
kogu viha ning halvakspanu, millega kirjanik suhtus kaasaja
ühiskonda. Paljastades selle ühiskonna ühe tugevama (nii käi-
biva moraali kui majandusliku toekuse seisukohalt) liikme
alatuse ning väärituduse - jah, isegi ettekavatsetud mõrvast ei
kohku see aumees tagasi -, naelutab kirjanik kinni kogu selle
ühiskonnarühmituse amoraalsuse. Konsul Bernick, linnakese jõu-
kaim majandusmees, kes oma ettevõtlikkusega on linlastele ka-
destamisväärseks eeskujuks, on ühtlasi linna suurim filantroop
ja kodulinna heategija ning ta perekonnaelu lausa hiilgab oma
koduka õnne ja eeskujuliku moraaliga. Nii on kestnud viisteist
aastat. Ja siis tekib situatsioon, mis kisub maha näilise mo-
raalikatte, mille alt paljastub roimar kogu oma näotuses. Aga
ta ei ole ainus sellelaadne tegelane linnas, ta on vaid hai-
dest suurim. Bernicki kompanjonid on sama masti mehed, kuigi
kirjanik nende pattude paljastamisega ei saa tegelda ja ai-
nult vihjamisi nende moraalset palet laseb paista. Vaga Vige-

land saadab laeva merele vaatamata tormiennustustele - väärtuslik laadung peab õigel ajal päralt toimetatama. Tal pole muret laevameeste pärast, sest "nende elud on ju jumala käes". Samasugune on ka ärimeeste Rummeli ja Sandstadi moraal. Nii siis pole kirjanik hukka mõistnud üksikisikut, vaid kogu ühiskonna. Sest see soovibki toetuda säärasele tugele, nagu teatud ironiaga märgib Bernick. Ülesehituselt on "Ühiskonnatoed" draama (tõsi küll, tugevate komöödialike elementidega), milles Ibseni tolleaegsele loomingule omaselt tulevad avalikuks kunagi varem toimunud tegude tagajärjed. Viieteistkümmne aasta eest pöördus noor Bernick tagasi Pariisist, kus ta oli elanud täiesti kokkupuudeteta oma kodulinna eluga, - Ibseni käsituse järgi täiesti korraliku inimesena. Ta leiab perekonnafirma laostumise lävel eest. Ausate vahenditega on võimatu seda päästa, firma langemine tähendaks aga talle ühiskondliku positsiooni kaotamist. Bernicki moraalne selgroog osutub nõrgaks: kui tal seisab ees valik päästa firma või säilitada enda seesmine väärtus, valib ta esimese. Selle moraalse eksisammuga algab Bernicki aste-astmeline laostumine. Ta hülgab armsama, abiellub rikka pärijannaga ilma mingite tunneteta ja võrgutab kolmanda naise, kelle samuti hülgab. Ja kui viimane viletsusse sureb, siis süüdistab Bernick veel aastate pärast teda küüniliselt, et ta olevat olnud asjatult uhke ega ole tulnud abi kerjama. Aga kus tegijaid, seal nägijaid, ja naistelood ähvardasid Bernickile ohtlikuks saada. Seal leidis algav avalik tegelane sõbra, kes rändas Ameerikasse ja võttis enda peale kuulujuttudes levinud rämpase kahtlustuse. Aga Bernick oskas sõbra vastutulekust veelgi enam profiiti lüüa: kui levisid kuulujutud firma raskustest ja sellega seoses süüdistati ärareisinud noorukit äri raha läbilõõmises, kinnitas Bernick vaikimisega neid kuuldusi, mis sedaviisi omandasid otse faktide usutavuse. Nii otsa peale jõudnud, arendab Bernick samade meetoditega oma seisukoha kindlustamist ja mõju laiendamist seltskonnas. Ta on tunnustatud heategija, kuid samaaegselt südametuium kapitalistlik ahnitseja. Ta viimaseks ning suurimaks änitiks on kavatsitava raudtee ehitamisega seotud mahhinatsioonid. Ta on rühkimas

ühiskondliku hiilguse tipule. Ja siis saabubki katastroofiline pööre. Ta mineviku tumedad kohad paljastavad lähemate inimeste ees, ta on ohus, et need võivad saada teatavaks avalikkusele. Lona Hessel, Bernicki kunagine hüljatud mõrsja, mõjutab teda vale aupaistuse sära maha raputama. Kuid Bernick on valmis ainult kompromissiks: jätta unustusse minevik ja nüüdsest alata uut, väärikat elu. Kuid säärane poolikus ei rahulda kirjanikku. Brandina nõuab ta: kas kõik, või mitte midagi. Meisterliku psüühilise analüüsiga näitab ta võitlust Bernicki südametunnistuse pärast. Üksteisele järgnevaid tugevaid elamusid koondades laseb ta mehel moraalselt uuesti sündida. Ja finaali tugevdamiseks paneb ta Bernicki endapaljastusega avalikkuse ees esinema hetkel, kui kogu linn on kogunenud teda seltskonnatoena austama. Kirjaniku seisukoha lausub lõpul välja Lona: "Tõe vaim ja vabaduse vaim - need on ühiskonna teed." Draama lahendus - ühiskondliku roimari ümbersünd - on teose kriitikas tekitanud palju etteheiteid. Kuid Ibsenit naiivsuses süüdistada oleks küll vaevalt alust. Ei tule unustada kirjaniku väidet, et ta on luuletaja, mitte sotsiaalfilosoof, kes annab lahendusi. Kirjanik uskus, et ühiskonda saab parandada mõjutamise teel. Taoline ümberpöördumine ei tarvitsenud mõeldud olla sugugi nii konkreetset nagu näidendis. Kuid autor seadis endale ülesandeks lavalises kujunduses välja tuua paremate jõudude ärkamise ning võidu mõment inimeses. Seega kaotab kirjanduslik lahendus elulise usutavuses. Aga säärane kahtlemapanev lahendus on tingitud autori hoiakust asetatud probleemi suhtes, nagu see nähtub finaalsrepliigist.: Ibsen on lähenenud küsimusele mitte ühiskondlik-poliitiliselt seisukohalt, vaid moralistina. Vastasel korral poleks ta saanud kuidagi jõuda draama sellise finaali. Ibsen uskus üldinimlikku südametunnistusse ning oli veendunud, et ka Bernicki-taolistel kapitalistlikel kiskjatel on säilinud veel inimlike kõlbelisi algeid, mida võib tugevate elamuste läbi üles äratada. Ja parandamisele ei kuulu ainult üksikud ühiskonnaliikmed, vaid kogu ühiskond peab läbi tegema põhjaliku remondi, et saada taas "merekõlvuliseks", nagu kirjanik seda "Indian Girli" loos sümboolselt väljendab.

Perekonnaküsimustega, eriti naise asendiga kodanlikus perekonnas, oli Ibsen tegelnud juba ka oma varasemates näidendites. "Ühiskonnatugedes" on kõrvalmotiividenä tegemist mitme naise saatusega, mis on ühel või teisel viisil sõltuv sugudevahelistest suhetest. Siin on konsuliproua Betty, kes on mehele pandud ärilistel kaalutlustel, keda pole mehe kodus kunagi arvestatud, kellega Bernick ei jaga mõtteid oma tööst, kelle kesksmaks tegevuseks on sukki kududa Langenud Naiste Hooldamise Ühingu tööõhtutel, kuid kes draama lõppvaatuses osutub tugevaks perekonnatoeks, päästes isa poolt - küll tahtmatult - kindlasse surma viidud poja. Sugugi juhuslik pole ka Lona, Martha ja Dina saatuse käsitus. Kuid selles näidendis on naisküsimust puudutatud ikka ainult kõrvalmotiividenä. Kesksaks probleemiks on see Ibseni järgmises draamas "Nukukodu". Tõllal Norras juba tugevaks kujunenud naisliikumisega Ibsen ei tegelnud ja ka täielikult naise seltskondlikule asendile pühendatud draamades ei läinud ta kaugemale perekonna raamidest. Seda nii "Nukukodus" kui ka "Kodukäijates".

"Nukukodus" on kesksaks abieluprobleem. Kirjanik näitab, kui võrd võlts on kodanlik abielu, kus naine lakkab olemast inimene oma õiguste ning väärtustega ja muutub mingiks mehe omandiobjektiks. Helmeri perekonnas avaldub see õigusetus naise kohtlemises alaealise nukuna, keda hellitataksegi, kuid keda kunagi ei võeta tõsiselt, võrdväärse ning õigusliku elukaaslasena. Ibsen lasõb oma draamades tavaliselt sündmusi ja esiletõõdavaid fakte kõnelda enda eest ega sega isiklikult vahele, vaid säilitab näilise erapooletuse. "Nukukodus" on autori hoiak hoopiski aktiivsem. Ta on Nora advokaadiks, kes vaatajatele lõõvendamata pingsusega esitab Helmerit süüdistavaid tõõendeid, et näidata, kuidas tema kaitsealune Nora oli õigustatud hülgama perekonna. Seejuures ei kujuta kirjanik Helmerit sugugi mingi eemaletõõkava jõhkardina, vaid isegi meeldiva isikuna (näidendi esimestes variantides oli abielumees kavandatud vastiku tüübina). Teiselt poolt pole Nora kuidagi idealiseeritud: ta pisut valetab, pisut koketeerib võõra mehega ja osutab teisigi nõrkusi. Ja siiski! Täõendab,

Helmerite perekond pole mingi ebaõnnestunud abielu, kus on sobimatult ühendatud talumatu mees ja ideaalne naine. Järelikult küsimus on laiem, see hõlmab kogu kodanliku perekonna tavade ja moraali probleemi. Taolised nukukodud, jah, veel halvemadki, tekivad seetõttu, et abielu võtab naiselt inimõigused, teeb ta mehe eestkostetavaks. Nii on Ibsen naise ja abielu probleemi käsitlemisel draamas jõudnud hinnatavalt üldistuseni, mis kasvab süüdistuseks kogu ühiskondliku korra vastu, mille tingimustes on normaalne naise alaväärstav asend. Norat solvab, et ka perekonnasuhetes valitseb sama egoism ning vale, mis vohab kõikjal ühiskonna elus. Ta armastatud mees paljastab ennast närusena ning türannina. Helmer on kujunev finantstegelane, kelle kalkus ning egoism seda selgemini välja löövad, mida kaugemale ta oma karjääriredeleil jõuab. Suure dramaatilise meisterlikkusega paljastab Ibsen tolle eeskujuliku, suurepärase aumehe rämpase hinge. Esimeseks katseks on kirja saamine. Ta külvab naise üle alandavate süüdistustega, võtab temalt perekonnaema õigused, kuid n ä i l i s e l t jääb Nora asend endiseks, sest võraste silmis peab direktorihärra kodu olema musterkodu. Ei ole raske mõista, mida tunneb Nora, nähes oma muinasjutulossi kokku varisevat. Kuid ta talub selle protestita. Järgneb teine katse, selle sooritab Helmer veelgi halvemini ja paljastab oma seesmise inetuse ning alatuse veelgi sügavamalt. On saabunud teine kiri, mis korruga kõrvaldab teatava ohu. Helmeri esimeseks impulsiivseks reageeringuks on: "Ma olen päästetud!" Ja siis andestab see rüütellik abielumees Norale. Nüüd pole seltskonna moraal, usk ega muud ühiskonna alused enam ohus, Nora võib oma lõkeseelu tema hellituste saatel jätkata. Nüüd, kus tema au on päästetud, ei tähenda Nora roim midagi, sest see oli kapitalistliku moraali jüngril poolt vaid niivõrra hukkamõistetav, kuivõrra see võis avalikkuse eest teda riivata. Helmeri seisukohalt on roim sinult siis lubamatu, kui see äokeerib seltskonda. Kuriteofakt iseendast ei kaalu midagi. Ja kui Helmer edasi lobiseb, laiutades oma õrnusest ja hellast mehesüdamest, siis saavutab kirjanik taotletud paljastuse ülima mõõdu. Taas seisab üks kodanliku ühiskonna tugedest

vaataja ees kogu oma amorealsuse ja väikluse alastuses. Nora lahkub talumatust nukuelust, et saada inimeseks. Temas ajab püsti "karakter ja initsiatiiv", mille ta on pärinud vabade talupoegade lapse-lapse-lapsena. Kas ta aga Helmeri lõplikult hülgab? Ei, üks jääb lahti. Mehe küsimusele, kas ta võiks veel kunagi saada Norale enamaks kui võõras, vastab naine, et siis peaks sündima ime, s.o. nende kooselu peaks olema siis abielu. Ilmselt mõtleb Nora sellega tõelist võrdväärsete inimeste abielu. Järelikult ei tee Nora endale inimeste suhtes illusioone. Paljastatud aumees ei ole mingi erandlik alatuse-tüüp, kellest naine kategooriliselt loobuks, sest kogu seltskond koosneb suurematest või väiksematest helmeritest.

"Nukukodus" ründas Ibsen kodanliku ühiskonna üht suurimat pühadust - kristlikku abielu. Selle lõhkumise õigustamist naise poolt, kuigi ta ilmselt selleks oli sunnitud, ei andestanud kodanlik kõlblus kirjanikule. Algas süüdistustetorm otse rahvusvahelises ulatuses, mis vältas aastaid. Ja paljud teatrid kõhklesid draama lavaletoomisega. Ettekanded kujunesid mõneti teatriskandaalideks. Survele järele andes kirjutas autor Viini teatri lavastuseks "Nukukodule" uue lõpu, märkides aga, et see lahendus ei vasta tema seisukohtadele ning et see muudab teose probleemiasetuse eimillekski. Selles võib oma inimese. Oligi ju kirjanikule teravaimaks etteheitteks, et ta laseb Norat liiga kergesti hüljata oma emakohustused. Helmer kasutab uues variandis Nora mõjutamiseks ta lastearmastust ja viib naise laste magamistoa ukse juurde, kuhu Nora vajubki toolile, ägades: "Lapsed, lapsed!" Aga ka see teatrile mõeldud kompromislik lahendus ei rahuldanud perekonnamoraliste kõikjal. Minki selleni, et näidendile kirjutati lisavaatusi, kus oma eksimusest arusaanud Nora tuleb tagasi oma jumalast seatud kohustuste juurde. Säärased moonutused ja äge kestev poleemika näitasid, kui võrdvalusat küsimust kirjanik oli teosega puudutanud.

Ibseni loomingus tähistab "Nukukodu" suurt võitu lavakujustiliselt. Näidendi vältel jutlevad viis inimest samas toas paari päeva vältel, väliseid sündmusi on vaid kirja laskmine kirjakasti ja selle väljavõtmine. Ja ometi saavu-

tab kirjanik, vaatamata sellele, et ta ei kasuta mingeid elustavaid lavalisi võtteid, äärmiselt pinga, keskendatud dramaatilise arengu, mis vaatajale ei jäta hetkegi lõtvumiseks. Ibsen on selles näidendis kasutusele võtnud uue, omapärase draamatehnika. Ta on loobunud tollal valdavalt käibel olevaist prantsuse draama tavadest, milles suurt osa mängisid vahetamine, arusaamatused ja teised välised vahendid. Hiljem näeme Ibseni draamades koondumist peamiselt tegelaste jutustustele, milles avanevad kunagi varem toimunud sündmuste, puhuti ka tegelaste saatusraskete sammude tagajärjed ja lahendused.

Tõlgetega võõrkeeltesse ja teatrilavastuste levikult ületas "Nukukodu" omal ajal küll kõik lääne-euroopa draamateosed. Kirjanikku tiivustas muidugi edu, aga mitte vähem ei häirinud moonutused ja kallaletungid. Oma kirjandusliku vastuse viimastele andis ta "Kodukäijates" (1881). Selles vastas kirjanik küsimusele: mis võib juhtuda, kui naine kodanlik-kristlikule moraalile kuulekana jääb perekonda ka siis, kui see on roim ta enda kui ka järgneva põlve suhtes? Ibsen näitab jällegi toimimise tagajärgi - eellugu kuuleme jutustustes - ja need on jubedad. Proua Alving, kes ei suutnud kodust lahkuda, kui selgus ta abielu koletislikkus, annab elu pojale, kes muutub idioodiks isa liiderlikkusest põhjustatud päriliku haiguse tõttu, ja naine ise on läbi elanud jäledaid aastaid, varjates perekonna häbi enda martüüriumi hinnaga. Ta on kodanliku perekonna abielukoodeksi ja -moraali ohver. Tõepoolest tuleb imetleda naise suurust ning jõudu, millega ta on püüdnud poega päästa "kodukäijate", isalt päritavate pahede eest, kuid see ema kangelaslik võitlus lapse pärast ei saa õnnestuda, sest bioloogilised ning pärilikud tegurid on tugevamad inimese tahtest. Paljud kodanlikud Ibseni-uurijad on püüdnud draamat tõlgendada kui pärilikkuseprobleemi käsitlevat teost, asetades keskseks tegelaseks isa noorusepattude tagajärjel degenerereeruva Osvaldi. Taoline tõlgendus on aga väär. Tõsi küll, Ibsen huvitus neil aastail darvinismist, nagu selgub ta toleaeegsest kirjavahetusest, ja isade pattude probleemi riivas ta ka juba "Nukukodus", kus doktor

Rank endairooniaga kurdab, et ta vaene seljaaju peab ta isa leitnandilõbude eest vastutama. Kuid "Kodukäijates" kasutab kirjanik pärikkusemotiivi ühe tagajärjena abielus, mis on otse roim naise suhtes. Ja lisaks näitab pastor Mandersi osa draamas, et selle teravik on sihitud kodanlik-kristliku moraali teeskluse ning eluvaekuliku dogmatismi vastu. Kui noorele proua Alvingile selgus, milline mülgas on ta abielu, läks ta pastor Mandersi juurde, keda ta oli kogu aeg armastanud. Ka pastorile oli selge, et naise tulevik võib olla ainult aastad lõpmatuid kannatusi, kuid, asetades dogmaatilise moraali kõrgemale inimeste elu väärtusest, ta sundis proua Alvingi tagasi pöörduma koju, sest maa austatud ja tunnustatud mehe kodule ei tohi ju varju heita. Tagantjärele nimetab ta seda sammu üheks oma suuremaks kõlbeliseks võiduks - võiduks enda üle. Sellele vastab Helene Alving: "See oli kuritegu meie mõlema vastu." Naine on tõepoolest kogu abielu aja kangelaslikult võidelnud, et rahuldada seltskonna nõudeid perekonna hea nime suhtes ja päästa poeg. Esimene on tal õnnestunud. Kammerhärira Alvingi nimi jäi selle jätise elu lõpuni säravasse aupaistesse. Ent see võit ei toonud rahuldust proua Alvingile, keda aastaid kannatatud häbielu oli õpetanud sootuks küpsemalt ühiskonna moraalsete aluste üle mõtlema kui Norat, kes kodust lahkus, et endale alles selgitada, kuidas saada inimeseks. Proua Alving on aastate vältel paratamatult veendele tulnud, et kiriklikud elujuhised kärisesid kõigist õmblustest, kui üks sõlm lahti harutati. Ja ta heitis endast Mandersi poolt sugereeritud eluvaate. Kuid nüüd oma taotluste varematele jõudnuma süüdistab ta ennast, et ta oma alistuvusega ametlikule moraalele on kaudselt toetanud võltsi, teesklevat kõlblust, millega ühiskond varjab oma pahelisust. Osvald on päästmatult "kodukäijate", kodanliku ühiskonna laostavate vaadete ning elupraktika ohver. Tema väljakiskumiseks ei ole proua Alvingil jõudu. Kuigi ta pojalt on lasknud kasvada väljaspool oma mülgaskodu, ei ole see noorukit päästnud, sest - kuigi mitte sellel määral nagu Alvingi kodu - kogu ühiskond on tühine, moraalitu ja jõuetu. "Kogu maal elavad kodukäijad. Neid peab palju olema, usun ma, nagu liiva

mere ääres." Ja seetõttu puudub inimestel kõlbeline julgus, nad on moraalselt valgusearad.

Proua Alving kasvab teose finaalis ühiskondlikult tugevaks kujuk. Siin avaldub tema "karakter ja otsustusvõime". Tõsi küll, need olid tal olemas ka selles draama eelloos, mis vaataja ees kogu oma rusuvuses lahti rullub, aga oma õnnetuseks ei kasutanud ta neid võimeid enda kaitseks. Tulemuseks on, et naise elu on purustatud, kuid ta on kannatuste läbi kasvanud ühiskonna pahupoole mõistvaks küpseks isiksuseks. Tema kaudu esitab autor hukkamõistu norra tolelaegsele kodanlusele, aga süüdistus on laiemgi: see kehtib mistahes kodanliku maa seltskonna kohta.

Kui "Nukukodu" irriteeris kodanluse väärrikusevalvureid, siis "Kodukäijate" efekti on norra Ibseni-uurijad võrrelnud pommiplahvatusega, mis langes korralikku kodanlikku vaikellu. Ibsen ei näidanud ainult seda võltsi, mis on abielu alustes, vaid hoopis enam - näidendis on kahtluse alla võetud ka usk ja lihtsaimadki igapäevase moraali küsimused. Variserlikult vagale seltskonnale tundus ülimalt häbiväärsena tuua lavale süfiliitikut isa paralüütikut poeg, vihjata sensuaalsele erootikale õe ja venna vahel ning näidata ema, kes on valmis mürgitama oma poja, ehkki viimase palvel. Ja kõiki neid jõledusi käsitles autor kui juhtumeid, mis võivad esineda parimas perekonnas. Sest draama jubedused esinevad mitte mingis kaheldava moraaliga ringides, vaid imetletavate, teene-kate seltskonna tipude killas. Ibsenile sadas kallaletunge nii parem- kui pahempoolse kriitika poolt ja enamik teatreid ei sõandanud näidendit repertuaari võtta. Draama esimesed ettekanded olid kõrvaliste rändteatrite poolt: 1882 Chicagos ja 1883 rootsi näitlejate ettekandes Norras. Bergeni teater tõi näidendi lavale alles 1890 ja Kristiaania teater 1898, Moskva Kunstiteatris lavastus "Kodukäijad" 1904.

Ibsenile ei tulnud näidendi vaenulik vastuvõtt üllatusena. Enne teose ilmumist kirjutas ta ühele tuttavale, et draama põhjustab kindlasti lärmi teatud ringides, aga vastasel korral poleks olnud ka mõtet seda kirjutada. Siiski on mõnitustelaine üle ootuste tugev. "Ibsen on hulluks läinud,

ta on "Kodukäijad" kirjutanud deliiriumis!" jne. kõlas kuulujuttudes. Kirjanik, kes oli ühiskondlikku valet paljastades taotlenud avaliku elu paiseid parandada, osutus põlustatuks, seltskonna teotajaks ning vaenlaseks. Ja nagu Ibseni tolle-aegsest kirjavahetusest nähtub, andis enamiku seltskonnakihtide säärane hoiak kirjanikule mõningal määral tõuget "Rahva-vaenlase" kirjutamiseks.

Taas võtab kirjanik kõne alla sotsiaalse teeskluuse ning vale ja tõe kokkupõrke, kuid seekord komöödialikus käsitluses. Näidendi peategelane elab läbi umbes sama, mis Ibsen oli saanud kogeda "Kodukäijate" avaldamisel: ka tema kavatses paljastada tähtsaid tõesid, kuid seda ei lubatud; teda boikoteeriti, vilistati välja ning tunnistati avalikkuse poolt rahva-vaenlaseks. Kuurordiarst dr. Stockman avastab, et ravi-asutuse vesi sisaldab tervisele ohtlikke miasme ning baktereid, ja usub naiivselt, et omanike huvides on puuduste kõrvaldamine, et sellega taastada asutuse ravitoimeline väärtus. Kuid teaduse võimsus ja arsti kohusetunne ei maksa asutuse omanike silmis midagi, sest nende ettevõtte ülesandeks pole ju ühiskonna teenimine, vaid ravila on neile ainult sissetulekuallikaks. Ja selle ähvardab arst neilt võtta, kahjustades seega nii asutuse peremehi, aga kaudselt ka kogu linnakest. Dr. Stockmanil on võitluse algul palju liitlasi: linnakese radikaalne ajaleht pakub talle oma veerud kasutamiseks, tema selja taha töötavad astuda liberaalsed kodanikud. Kui algab aga tõeline võitlus, jääb dr. Stockman üksi. Suurepärase irooniaga on kirjanik arsti äsjastes liitlastes - toimetaja Hovstadis, kodanike liitunud liberaalse enamuse esindajas Aslaksenis ja ajakirjanik Billingis - kujutanud argu, poliitiliselt kokkuleplikke, kahe otsaga tegelinskeid. Need "sõbrad" liituvad tekkinud tõelise konflikti puhul arsti avalike vaenlastega. Aga brandlik Stockman ei paindu, ja nii satub ta vastuollu kogu linnaga, sest juhtivad tegelased oskavad tema vastu ässitada ke rahva, kelle huvides ta õieti võitlust peabki. Draama keskseks osaks on koosolek, kus naiivsusest vabanenud dr. Stockman õigesti väidab, et ravila katkupeša tekkepõhjuseks on ühiskonna moraalne mürgistus, sotsiaalse

elu läbiimbumine miasmide ja haigusekandjate pisikutega. Nii viib võitlus teaduse ja arsti vastutuskohustuse nimel lahingu- ni ühiskonna moraali eest. Otse füüsiliselt rünnatud arst ei anna aga alla. Kuigi ta näeb, et ta jõud ei küüni moraalsest uinumisseisundist lahti raputama praegusi ühiskonna liikmeid, siiski kuulutab ta neile omalt poolt sõja. Ta kogub salga koduta tänavapoisse, et kasvatada neist uus ühiskond, kes kihutab "hallid hundid kaugele läände, merre".

Doktor Stockmani kuju on põhjustanud erinevaid tõlgendusi. Teda on samastatud Ibseniga ja viimast on seetõttu süüdistatud anarhismis. Teiselt poolt on Stockmani väljakutsuvatest süüdistustest, mis üksikuna linnakodanluse vastu esinev arst koosolijaile näkku paiskab, järeldatud, et ta on vaimuaristokraatia apostel, massipõlgur ning asotsiaalne kuju. Viimast nagu tõendaks veel draama finaalloosung: "Tugevaim mees maailmas on see, kes seisab täiesti üksinda." Mõlemad tõlgendused on liialdused ning ühekülgsed. Kahtlemata on Stockman väikekodanlik intelligent, kes, nagu teame ta minevikust, on seisnud üksi, ja kui tõepoolest järgneks näidendis ennustatud võitlus, jääks ta ka tulevikus üksi. Kuid mitte sellepärast, et ta massi vihkab või tõeliselt alavääristab. Sel puhul ei oleks kirjanik ometi lasknud tal hakata kasvatama uut, väarikamat sugupõlve just kõige madalamale sattunud elemendist, koduta tänavapoiestest. Stockmani etteheited kaasaegsetele ja eeskätt juhtivatele kodanlastele kasvavad välja ta võitlusest moraalse laostumise vastu ja selles võitluses pole tal kellelegi toetuda. Ja teeks ta seda, siis kasutaks ta neidsamu jõude, kelle vastu ta praegu võitleb, ega oleks enam ühiskonna moraali seisukohalt nii tugev kui nüüd, üksikuna. Nii asetab kirjanik korrumpeeritud ühiskonna vastu üksiku, kõlbeliselt tugeva isiku, ta ei leia talte kusagilt liitlasi. Sellest siis ka dr. Stockmani individualistlikud tendentsid. Kõlbeliselt roiskunud ning teeskleva seltskonna paljastajana on dr. Stockman tugev, printsiipiaalne, mehine tegelane, kelle tegutsemise maksimiks on töö ühiskonna huvides.

Ibseni draamade ühiskondlikuks puuduseks on, et ta ei

ole suutnud näidata rahvahulki, mistõttu kõik ta positiivsed tegelased osutuvad üksikvõitlejaks alaväärtuslike seltskonnarühmituste vastu. Aga tuleb arvestada, et tollal ei moodustanud norra tööliklass veel sellist jõudu, kellele progressiivsed intelligentsi esindajad oleksid võinud teetuda. See seletab ka positiivsete sihtide ähmasust Ibseni draamades ja ta tugevate, aktiivsete tegelaste üksijäämist sotsiaalses võitluses. Sellega on seletatavad ka dr. Stockmani antidemokraatlikud seisukohad.

Ent oleks väärib Ibsenit ta loomingus püstitatud positiivsete eesmärkide ebamäärasuse järgi hinnata. Sellelt seisukohalt pole suured kriitilised realistid kunagi andnud täisväärtuslikku. Ibseni kui realisti väärtuseks on ta lepitamatu suhtumine teesklevasse kodanlikku ühiskonda, kes näilise voores ja väarikusega katab kinni kohutavad roimad inimisiku kallal või varjab oma tühisust. Üldistused, mis kirjanik on teinud oma kodumaa sotsiaalsetest ebakohtadest, pole veenvust kaotanud tänaseni. Seejuures on ta suure optimismiga loonud tugevaid, terviklikke kangelaeste kujusid, kes on püsinud vananematuina rahvusvahelises teatrirepertuuris.

Need väärtused avalduvad esileküündivaimalt just Ibseni ühiskonnadraamades.

x

Lõpuks peatugem küsimusel: Ibsen ja meie. Piirdumata ainult suure norralase ühiskonnadraamadega, vaadeldagem, mida on eesti lugeja ja teatrikülastaja saanud lugeda või näha Ibsenist oma emakeeles.

Varaseimat informatsiooni kirjaniku kohta toovad ajalehed ta surma puhul 1906. aastal. Kirjutusi ilmub seitsmes tollases ajalehes ja -kirjas, neist mõned pikemadki, kolmest ajalehe numbrist läbikäivad ("Virulase Lisas"). Kirjaniku surma kümnendat aastapäeva tähistab F. Tuglas 1916. aastal esseega "Päevalehes", mis ilmub hiljem eriraamatuna (1920) ja ka "Kriitika" VI-s (1936). Kuid juba varemini oli ilmunud

eesti keeles, sõltumatult mingidest tähtpäevadest, N. Kannu essee "Henrik Ibsen ja tema draamad" (1910). Eesti kirjandusteaduse tollase taseme kohta väärriks raamatu ilmumist välisautorist märkida otse suursündmusena, kahjuks oli teos väheväärtuslik, täis vigu ja ebatäpsusi, mida konstateeris juba kaasaegne kriitika. Hiljem leiab eesti ajakirjanduses tähistamist kirjaniku 100. sünniaastapäev 1928. aastal (E. Hubele juubeliartikkel "Eesti Kirjanduses" ja B.Linde oma "Loomingus") ja Nõukogude ajal Ibseni 50. surmaaastapäev 1956. aastal, mis puhul ilmus ajakirjanduses kümnekond artiklit.

Ibseni tõlgetega on pilt sama, mida oleme pidanud konstateerima ka mitme teise autori puhul: tõlgitud on ju enamaid teoseid, kuid suur osa neist on kirjanduslikult väärtusetud järeltõlked. Sellised alaväärtuslikud raamatud on "Metspart" L. Grossschmidti tõlge saksa "Reclami" väljaande järgi (1910); "Noora", vene keelest J. Rootsi (1911); "Seltskonna toed" ja "Rosmersholm" mõlemad tõlkinud P. Grünfeldt saksa keelest "Reclami" väljaande järgi (1911). Mingi vahekeele kaudu on tõlgitud veel draama "Ehitaja Solness" (1925), mis veel hilisemal ajal, kui tõlgete suhtes ometi suuremat vastutust nõuti, täiendab seda piinlikku nimestikku.

Heas eestinduses on Ibsenilt kolm teost: G. Luigalt "Keiser ja kalilealane" ja "Rahvavaenlane" (mõlemad 1928) ja M. Underi "Peer Gynti" tõlge (1938). See enam kui kahekümne aasta eest ilmunud raamat on ühtlasi ka viimane eesti keeles ilmunud Ibseni teos.

Peale trükkis ilmunud draamide on rida näidendeid, nagu "Nooruse ühisus" ("De Unges Forbund"), "Seltskonnatoed", "Tondid" resp. "Vaimud" või "Kummitused", "Naine merelt" ("Fruen fra Havet"), "Hedda Gabler", "Võitlus trooni pärast", "John Gabriel Borkman", "Nukukodu" ja "Kui meie, surnud, ärkame" tõlgitud teatrikäsikirjadena. Ka neist on suur osa tõlgitud teistest keeltest ega pole arvestatud kirjanduslikku taset. Nii et Ibseni tõlgetes on pilt ebarahuldav.

Ibseni ulatusliku leviku kohta eesti laval võib järeldada toodud tõlgete nimestiku järgi. Esimene teadaolev Ibseni lavastus toimus 1902. aastal Tartu "Taaras", kus tuleva-

ne silmapaistev näitejuht, siis alles asjaarmastajate näitetrupi tundmatu noor juhataja Karl Jungholz tõi lavale "Noora". Sellel oli menu, nii et näiteseltskond andis ettekande ka Tallinnas. Eesti teatri ajaloo seisukohalt pole huvitusest märkida, et ka Eestis tekitas "Nukukodu" ettekande poleemika, mis "Teataja", "Uue Aja" ja "Eesti Postimehe" veergudel käis mitmest numbrist läbi. Sama näidendi hilisematest lavastustest nimetagem Peterburi Eesti Näitemängu Armastajate Ringkonna ettekannet 1904, "Vabaduse" oma Viljandis 1905, "Estonias" 1910 ja 1916, "Draamateatris" 1944 ja "Vanemuises" 1953. Lavadel on näidend läinud enamas-ti "Nora" nime all, alles nõukogudeaegsetes lavastustes on kasutatud "Nukukodu" nimetust.

"Kodukäijate" teatrinimeks on olnud "Tondid" ja "Vaimud" (saksakeelse tõlke mõjul), hiljemini "Kummitused". Selle draama lavalisest biograafiast märkigem järgmisi daatumeid: "Estonias" 1905, "Vanemuises" 1910 ja 1920, Kuressaares 1913, "Draamateatris" 1917, "Draamastuudios" 1935, "Ugalas" 1956.

"Seltskonna tugesid" on ette kantud "Estonias" 1905, 1910 ja 1918, "Vanemuises" 1907 ja 1910, Narvas 1910. "Rosmersholmi" tõi esimesena eesti teatri lavale "Estonia" 1906, siis "Vanemuine" 1913. "Rahvavaenlase" varaseim ettekande kuulub "Vanemuisele" 1908, uuslavastused samas teatris 1920 ja 1939; Narva "Võitlejas" mängiti draamat 1908, "Estonia" repertuaaris on see seisnud 1909/10 hooajal. Enam mängitud Ibseni näidendeid on veel "Peer Gynt" 1927 "Estonias", "Vanemuises" 1928 ja 1938 ja "Töölisteratris" 1935. Teisi draamasid on eesti teatrite repertuaaris esinenud üks kuni paar korda: "John Gabriel Borkman" "Estonias" 1909, "Vanemuises" 1932; "Metspart" 1911 "Estonias"; "Hedda Gabler" 1914 "Estonias"; "Nooruse ühisus" 1914 "Vanemuises" ja Kuressaares; "Naine merelt" 1917 "Estonias"; "Ehitusmeister Solness" 1919 "Estonias"; "Kui meie surnud ärkame" 1923 "Estonias"; "Võitlus trooni pärast" 1923 "Estonias".

Tõõdud andmed ei pretendeeri täielikkusele, enõ need pakuvad siiski ligikaudse pildi Ibseni lavastustest. Suuri-

mad teened on norra kirjaniku tutvustamisel eesti teatri-
publikule kahtlemata "Estonial" ja seda juba enne esimest
maailmasõda. "Vanemuises" oldi visamad Ibseni lavastamisel.
K. Menning olevat kutselise teatri alguaastail mõtet väl-
jendanud, et tema trupp ei küündivat veel Ibseni tõlgitsemi-
seni, kuid tegi siiski 1908. aastal algust "Seltskonna tu-
gedega".

Teatriarvustused Ibseni draamade arvukate lavastuste
kohta pakuvad palju väärtuslikku teatriajaloolist materjali.
On ju rida Ibseni ettekandeid osutunud hiilgesaavutusteks
teatrite ajaloos kui ka üksikute näitlejate lavakarjääris.
Nimetagem sellistest "Peer Gynti" Ed. Türgiga nimiosas "Va-
nemuises", "John Gabriel Borkmani" A.Sunnega nimiosas samas
teatris, "Draamastuudio" "Kummituste" lavastust 1935/36
Liina Reimaniga proua Alvinguna, "Nukukodu" 1944 "Draama-
teatris" Aino Talviga Norana ja 1953 "Vanemuises" Velda
Otsusega peaosas jt. Need lavalised võidud kui ka kirjaniku
draamade arvukas esinemine teatrite repertuaaris tunnistavad
meie teatriinimeste kui ka publiku tunnustavat huvi norra
draamameistri pärandi vastu.

G U Y D E M A U P A S S A N T

(1 8 5 0 - 1 8 9 3)

Guy de Maupassant kuulub nende väheste kirjanike hulka, kes XIX sajandi viimasel veerandil jätkavad prantsuse kirjanduses kriitilise realismi parimaid traditsioone. Suurepärase stiili- ja vormimeistrina, eriti lühijutu alal, kuulub ta maailma novellikirjanduse suurimate esindajate hulka, kuid ka tema parimate romaanide „Ilus sõber“ ja „Üks inimelu“ kuulsus ulatub kaugemale üle Prantsusmaa piiride.

Guy de Maupassant sündis 5. augustil 1850. a. Normandias vaesunud aadliku perekonnas. Kirjaniku lapseõlv möödus maal vanemate mõisas, kust on pärit loodusearmastus ning talupojamiljöö tundmine, mis hiljem kajastub ka tema loomingus. Hariduse sai Maupassant Roueni lütseumis, kus tema kirjanduslike kalduvusi õhutab Flaubert'i sõber parnaslane Louis Bouilhet. 1870. a. astub Maupassant Caeni ulikooli õigusteaduskonda, kuid sama aasta juulis alanud Saksa-Prantsuse sõja tõttu ta mobiliseeritakse; pärast väeteenistuse lõppu aga on perekonna majanduslik seisund niivõrd halvenenud, et kõrgema hariduse lõpetamisele ei saa enam mõeldagi. Tal tuleb hakata ise endale leiba teenima. Aastail 1873-1878 töötab ta kantseliametnikuna Mereministeeriumis ning seejärel kuni 1880. a. Haridusministeeriumis. Need aastad on ühtlasi ka Maupassant'i kui kirjaniku õpi- ja kujunemisaastad. Tol perioodil seisis

talle kõige lähemal Flaubert, samuti normandlane ja Maupassant'i perekonnatuttav, kellega ta oli pidevas kirjavahetuses ning kellele ta saatis parandamiseks oma kirjanduslikke katsetusi. Maupassant võlgneb Flaubert'ile väga palju nii kirjandusliku meisterlikkuse kui ka esteetiliste tõekspidamiste osas. Pärast Flaubert'i surma on Maupassant eriti lähedastes suhetes Turgeneviga, kelle loomingut ta väga austab. Turgenev tutvustab teda ka teiste vene kirjanike teostega, kellest eriti Lev Tolstoi romaanid ja jutustused temasse sügava mulje jätvavad ning kahtlemata Maupassant'i enda loominguga humanistlike joonte edasisele süvenemisele kaasa aitavad.

Seistmekümnendate aastate lõpus külastab Maupassant sageli Zola'd tema villas Médanis, kus tal tekivad sõbralikud suhted mitme noore kirjanikuga, tulevaste naturalistidega. 1880.a. ilmub nende ühine sõjanovellide kogu „Médani õhtud“ („Les Soirées de Médan“), millest peale Zola võtavad osa viis noort autorit - Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique ja Alexis. Neist äratab kõige suuremat tähelepanu Maupassant'i novell „Rasvapall“ („Boule de suif“), terav satiir kodanliku moraali ning võltspatriotismi pihta, mis toob autorile üleöö tunnustuse. Üldiselt tuleks aga mainida, et naturalismi mõju pole Maupassant'ile kuigi tugev ning et ta hindab Zola'd rohkem kirjanikuna kui kirjandusteoreetikuna.

1880.a. algab seega uus ajajärk Maupassant'i elus, temast saab elukutseline kirjanik. Veel samal aastal ilmub temalt luuletuskogu „Värsse“ („Des Vers“), mis on pühendatud Flaubert'ile. Järgnevail aastail töötab ta äärmiselt pingeliselt, avaldades peaaegu iga aasta novellikogu, mõnel aastal isegi mitu (kokku ligi 300 novelli), kuus romaani, reisikirju ja ka üksikuid mäidendeid, lisaks veel suur hulk ajaleheartikleid ja -kroonikaid. See pingeline loominguline töö nõrgestas tunduvalt tema tervist. Tundes pidevat üleväsimust, oli Maupassant sunnitud ikka rohkem loobuma vaimsest tööst ning püüdma end kosutada reisides ja kuurortides viibides. 1891.a. jäi ta vaimuhaigeks ning suri 6. juulil 1893.a.

Maupassant'i maailmavaade kujunes välja 70-80-ndate aastate ühiskondliku võitluse mõjul. Sügava mulje jättis

temasse sõda, Prantsuse armee lüüasaamine, Pariisi piiramine, rahva ennastsalgav võitlus ning valitsevate klasside ükskõikus ja reetlikkus. Ta oli üks väheseid kodanlikke kirjanikke, kes ei häbistanud end otseste kallaletungidega Pariisi Kommünile. Tema suhtumine kodanlikusse ühiskonnakorrasse ja kultuurisse oli üldiselt eitav. Eriti pani teda aga nõrdima Kolmanda Vabariigi valitsevates ringkondades esinev müüdavus ja kasuahnus, see „prostitupeerivate meeste“, nagu ta neid nimetas, omavaheline võitlus riigipiruka ümber, mida ta eriti teravalt hukka mõistab oma romaanis „Ilus sõber“. Tema enda poliitiliseks ideaaliks oli midagi aristokraatliku vabariigi taolist, kus valitseksid kõige „arukamad, haritumad ja targemad inimesed“. Töölisklassi ajaloolise osa mõistmisest oli ta veel väga kaugel. Ühiskonna arenemise paratamatu käik aga pani teda ikka enam nõrdima, ikka selgemini ilmses tema ideaalide utoopilisus. Kui ta oma varasemas loomingus püüdiski veel paljastada igasuguseid ühiskonnas üha enam levivaid pahesid, siis 1886.-1887.aastast peale haarab teda ikka süvenev pessimism ja lootusetuse meeoleolu inimkonna tuleviku suhtes, mis vajutab ka oma pitseri tema loominguale, kus ikka rohkem hakkab maad võtma eemaldumine ühiskondlike probleemide käsitlemisest ning kaldumine psühholoogismi. See maailmavaate vastuolulisus kajastub ka Maupassant'i esteetilistes vaadetes.

Kuigi positivistlik filosoofia ja Zola naturalistlikud teooriad avaldasid Maupassant'ile teatavat mõju, jääb ta oma põhiolemuselt kriitiliseks realistiks, jätkates prantsuse kirjanduses Balzaci ja Flaubert'i joont. Nagu tema eelkäijad nii väidab ka Maupassant, et ilu, see on tõde, ja seades kirjanduse ja üldse kunsti peamiseks eesmärgiks ilu teenimise, mõtleb ta selle all ikkagi elu tõepärast kujutamist kunsti vahenditega. Kirjanik peab Maupassant'i arvates oskama elu õigesti ja ainuüksi temale omasest vaatevinklist näha ja seada siis ausalt, ilma igasuguse silmakirjalikkuseta kujutama. Ta peab olema vaba igasugustest moraalsetest, poliitilistest või isiklikest eelarvamustest ja huvidest, peab alluma ainult oma parimale äratundmisele ja kunsti seaduspärasustele. Nii-

sugune ilu absoluutsuse ja kunstniku isiksuse piiramatu vabaduse deklareerimine oli XIX saj. teisel poolel väga levinud ning viis nii mõnegi kirjaniku „kunst kunsti pärast“ teooria juurde, seega viljatule ilutsemisele ning kodanluse kaudsele teenimisele apoliitilisuse sildi all. Maupassant'is me seda öelda ei saa. Teda päästis, kui nii võib öelda, tema leppimatu viha väikekodanliku labasuse ja omakasupüüdlikkuse, kogu rahaahnusele, silmakirjatsemisele, rõhumisele ja inimvihkamisele rajaneva ühiskondliku korra vastu. Ausa kunstnikuna ja humanistina nägi ta ümbritsevas tegelikkuses just eelkõige neid pahesid ning kujutas neid ka tõetruult.

Ühtlasi tuleb rõhutada, et niisugune põgenemine objektivismi oli mitmelegi kodanlikule kirjanikule omamoodi kaitsekiilbiks, nende ühiskonnakriitilise loomingu õigustuseks, vähemalt nende endi silmis. See oli ajalooliselt tingitud. Kui me võtame näiteks kas või Maupassant'igi, siis oli ta pärit kodanlikust miljööst, saanud kodanliku hariduse, pikemat aega teeninud kodanlikes riigiasutustes ning harjunud kodanliku elulaadiga. Moraal, poliitika, ühiskond, filosoofia - need ei ole tema jaoks mitte abstraktsed mõisted, vaid ikkagi kodanlik moraal kogu oma silmakirjalikkusega, kodanlik poliitika kogu oma müüdavuse ja korruptsiooniga, kapitalistlik ühiskond oma rõhumise ja karjuva õiglusetusega jne. Neid tegelikkuses esinevaid nähtusi on ta õppinud vihkama. Midagi muud ta aga ei tunne, kuid teenida kodanlikku moraali, poliitikat, selle huvidele alluda ei luba tema kunstniku-südametunnistus. Mis jääbki niisugusel kirjanikul muud üle, kui kuulutada moraal, poliitika jne. kunstile absoluutselt võõrasteks nähtusteks, kuulutada tõe ilu ülimalt kriiteeriumiks ning kujutada seejärel tegelikkust nii nagu ta seda näeb. Seega pole siin tegemist mitte amoraalsusega, mida paljud kodanlikud kriitikud Maupassant'ile ette heidavad, mitte apoliitilisusega, ebaühiskondlikkusega, nagu võib-olla mõnelegi esialgu näib, vaid lihtsalt kirjaniku püüdega vabaneda, maksku mis maksab, kodanliku ideoloogia survest, selle teenimisest, mis, nagu kirjanik oma sisimas

tunneb, madaldaks ja labastaks tema loomingut. Maupassant'i vaadete puhul ei tuleks kõne allagi, et ta võiks kodanlust rünnata mõne teise klassi positsioonidelt. Ta on ja jääb kodanlikuks kirjanikuks. Kuid mingeid illusioone ta oma klassi suhtes ei hellita, kodanlik tsivilisatsioon tekitab temas ainult lootusetust. Isegi rahvast näeb ta enamasti läbi kodanliku prisma. Rahvas on tema jaoks peamiselt talupojad või siis linnade deklasseerunud elemendid, kelles puudub isegi lihtsale külamehele omane patriotism. Ka neist ei looda ta midagi. Kommunaarid on lihtsalt mässajad, kelles metsikud kired ja instinktid on lõkkele lõõnud.

Nii ei jäägi Maupassant'il muud üle, kui oma õpetaja ja sõbra Flaubert'i eeskujul ilu ja kunstitõe nimel kujutada oma ajastu tegelikkust kõige selle inetuse ja karjuva ülekohtuga, sest realismi põhiseisukoht on ju see, et kunst peab kujutama elu, et elu on selleks aineks, millest kunstnik ja kirjanik loovad oma teoseid, loovad ilu. Kui elu on inetu, siis see ei tähenda veel seda, et sellest ei saaks luua ilusat teost, Flaubert'i mürgise ütluse järgi - „sõnnikuhunnikul roose kasvatada“. Ka see seisukoht on sisuliselt kirjaniku enesekaitse kodanliku ühiskonna surve vastu, kes nõuab, et teda ülistataks. Siit tuleneb ka Maupassant'i eitava suhtumine nn. „idealistikusse romaanisse“, kus püütakse elu kujutada nii, nagu see peaks olema, muidugi kirjaniku arusaamise järgi, täis idulle ja ideaalseid kangelasi. Siin jätkab Maupassant muidugi Flaubert'i võitlust romantismi vastu, kuid ei tohi ka unustada, et juba II keisririigi päevil ilmus terve rida kirjanikke, kes püüdsid väikekodanluse elu kujutada ilusana ja kõrgelt moraalsena. Neid toleaeegse elu lakeerijaid, kapitalismi apoloogeete nimetab Maupassant täie õigusega „meie kirjanduse häbiks“.

Nespool mainitud ükskõiksusest, võiks öelda isegi oma-moodi põlgusest kirjanduse aine, see on elu, kaasaegse tege-likkuse vastu, tuleneb veel üks iseloomustav joon Maupas-sant'i teoreetilistes vaadetes, nimelt teisejärgulise täht-suse omistamine teose süžeele ja intriigile, milles võib us-

na kindlasti ära tunda Turgenevi õpetusi. Maupassant'i arva-
tes on igasugune intriig alati kunstlik, võlts, „labaste
seikluste“ kogu, mis moonutab tegelikkust. Kirjanik peab
andma „tükikesi elust“ nii nagu see on ja Maupassant nõuab
põneva tegevuse asemel hoopis sügavat, esimesel pilgul
peaaegu märkamatu sisemist ühtsust, karakterite kujunemise
ja arenemise loomulikkude seoste esiletoomist, millest peab
lõpuks ilmnema teose mõte ja idee. Kirjanik peab oskama näha
ja esile tuua kõiki neid olustikulisi piasasju ja -sündmusi,
mis tema arvates lõppkokkuvõttes on karakterite kujunemises
olulisemad kui igasugused elukriisid ja teravad kokkupõrked,
millel tavaliselt baseerub intriig. Eessõnas oma romaanile
„Pierre ja Jean“ annab Maupassant uue romaani tervikliku
teooria, milles on mitmeidki väärtuslikke mõtteid, mis heida-
vad valgust tema esteetilistele tõekspidamistele.

Eriti rõhutab ta kirjaniku oma palet, õigust näha maa-
ilma omal viisil, ilma milleta pole tõelist kunsti. „Kui on
olemas isikupära... siis tuleb seda näidata; kui seda pole,
siis tuleb see omandada.“ Ka vormi alal nõuab ta kirjanikule
täielikku vabadust. Poleemilises ägeduses läheb ta isegi nii
kaugemale, et väidab igal kirjanikul olevat oma kindel isikupa-
rane vorm, mis talle kõige enam sobib, ning loobub siin üld-
se igasugustest üldistustest. See on muidugi seletatav selle-
ga, et Maupassant'il oli vaja võidelda lühiromaanilise eluõiguse
eest (ka „Pierre ja Jean“ on lühiromaan), mida tolelaegne
kriitika ei tunnistanud. Et see küsimus veel tänapäevalgi on
päevakorral, siis võiks mainida, et Maupassant on üks selle
žanri pioneere ja esimesi teoreetilisi põhjendajaid.

Peamised ülalmainitud eessõna argumendid on aga suuna-
tud naturalismi vastu. Eksituste ärahoidmiseks olgu öeldud,
et Maupassant'i ajal olid realism ja naturalism sünonüümid.
Nii kirjutab ka Maupassant „realism ehk naturalism“, kuigi
ta sisuliselt kritiseerib naturalismi loominguühimõtteid
ning kaitseb realistlikku meetodit peaaegu sellisel kujul,
nagu me seda tänapäeval mõistame. Realismi kui termini tõid
esmakordselt kirjandusteadusse teatavasti prantsuse väikeko-

danlikud literaadid Champfleury ja Duranty, kes nägid kunsti peamist ülesannet elu täpses kopeerimises. Niisugune fotograafilisus on Maupassant'ile võõras. Elutõe nimel esitab ta täie selgusega nõude, et kunst ei saa kujutada kõike, mis elus esineb, vaid peab tegema elunähtuste ja faktide hulga v a l i k u , peab kujutama ainult kõige olulisemaid, kõige iseloomulikumaid üksikasju. Sõna t ü ü p i l i n e Maupassant'il küll puudub, kuid ta jõuab sellele mõistele üsnagi lähedale.

Paralleelselt tüüpilisuse nõudega ei unusta Maupassant ka kunstilise kujundi individualiseerimist mille tähtsus kirjanduses pole sugugi väiksem. Ta seostab selle lahutamatu kirjaniku isikupäraga, ainult temale omase viisiga elu näha ja kujutada, aga samal ajal ka kirjandusliku keele ja stiili küsimustega, millele Maupassant Flaubert'i õpilasena omistab ülisuurt tähtsust. Siin rõhutab ta eriti täpsust, selgust, öeldes: „Milline poleks ka ese, millest tahetakse kõnelda, on ainult üks nimisõna, et seda väljendada, üksainus pöörd sõna, et seda elustada, ja ainult üks omadussõna, et seda määrata. Tuleb järelikult otsida, kuni on leitud see nimi-, pöörd- ja omadussõna, iialgi ei tohi rahulduda millegi umbkaudsega, iialgi ei tohi appi võtta pettusi, olgugi osavaid, ega keelevigurdusi, et raskustest üle saada.“ Samal ajal võitleb Maupassant naturalistide ja dekadentide vastu, kes töid keelde tarbetuid uusmoodustisi ja arhaisme, et väljendada igasuguseid mõttevarjundeid, mis autoreile endilegi pahatihti eriti selged polnud. „Prantsuse keel on puhas vesi, mida vigurdajad kirjanikud ei ole suutnud ega suuda iialgi segada. Iga sajand on visanud sellesse läbi-
paistvasse voolu oma moed, oma nõudlikud arhaismid ja keigariikkused, ilma et ükski neist kasutuist katseist ja jõuetuist pingutusist oleks veepinnale kerkinud. Selle keele olemus on olla selge, loogiline ja kirglik.“ Siin näeme Maupassant'i ka prantsuse keele sajanditevanuste suurte traditsioonide kaitsjana ning jätkajana, kes väga hästi mõistab kirjaniku tähtsust keele arendamisel, kuid käsitab seda hoo-

pis laiemalt ja sügavamalt kui paljud tema kaasaegsed, kes pidasid kõige tähtsamaks sõnavara rikastamist. Maupassant rõhutab niiöelda keele „sisemiste reservide“ piiramatuid ja seni avastamata võimalusi: sõna tähenduse uusi varjundeid olenevalt selle kohast lauses, uudseid seoseid sõnade vahel, oskust kasutada lauseehitust oma mõtte väljendamiseks, panna lauset ütlema kõik, isegi seda, mida ta ei väljenda.“ Proosastiilile läheneb ta samade, võib-olla isegi suuremate nõuetega kui luulele, öeldes: „Olgu meil vähem nimi-, pöörd- ja omadussõnu vaevalt haaratava tähendusega, kuid olgu rohkem erilaadsemaid mitmekesisema ehitusega teravmeelselt jaotatud lauseid täis kõlavust ja leidlikke rütme. Püüdkem olla pigem suurepäraseid stilistid kui haruldaste sõnade kogujad.“

Parimaks näiteks stiilimeisterlikkusest, nii nagu seda mõistab Maupassant, on tema enda looming. Oma selguse ja lühidusega, võiks öelda isegi lakoonilisusega, millele kaasneb suur väljendusrikkus ja mõttetihedus, on see eriti omal kohal novellis, mille suurimaks meistriks prantsuse kirjanduses on Maupassant jäänud tänase päevani. Ta on muutunud oma moodi klassikuks, kelle teosed on leidnud tee keeleõpikuisse ja lugemikesse. Isegi niisugune suur sõnameister nagu Anatole France, kelle vaadetel ja loomingupõhimõtetel oli vähe ühist Maupassant'i omadega ning keda me tollal vaevalt võime kahtlustada mingis sümpaatias viimase vastu, lausub oma kriitikas „Pierre ja Jeani“ kohta: „Mis puutub härra de Maupassant'i keelesse, siis võin ainult öelda, et see on tõeline prantsuse keel, sest suuremat kiitust ma ei tea.“

Maupassant'i loomingust moodustavad peamise osa tema novellid, kokku ligi kolmsada, mis ilmusid kogudena aastail 1881-1890, osalt aga pärast tema surma. Maupassant'i tähtsamad novellikogud on „Firma Tellier“ („La Maison Tellier“, 1881), „Preili Fifi“ („Mademoiselle Fifi“, 1882), „Õeksed Rondolid“ („Les Soeurs Rondoli“), „Miss Harriet“ (1884), „Yvette“, „Toine“ (1885), „Väike Roque“ („La Petite Roque“, 1886), „Horla“ (1887), „Vasak käsi“ („La

Main gauche", 1889) jt., posthuumselt on ilmunud „K u u -
v a l g u s" („Clair de Lune") ja „I s a M i l o n" („Le
Père Milon") jt.

Maupassant'i mahukas novellilooming on väga mitmekesi-
ne nii oma kirjanduslikult väärtuselt, temaatikalt kui ka
käsitluslaadilt. Sealt võime leida üsna kergekaalulisi hu-
moristlikke, enamasti erootilise kallakuga lühijutte kõrvu-
ti lihtsakoelise talupojanaljaga, sügavat inimlikku traagi-
kat, heatahtlikku huumorit, kirglikku isamaa-armastust ja
mürgist satiiri väikekodanliku labasuse ja silmakirjalikku-
se pihta, kodanliku demokraatia telgitaguste paljastamist
ning väga üksikasjalist psühholoogilist analüüsi. Esimestes
kogudes võib täheldada mõningaid naturalismi ja biologismi
mõjustusi, mis siiski ei muutu valdavaks, kirjaniku elu lõ-
pu poole võib aga täheldada üha tugevnevat kallakut psühho-
loogia ülitäpsele kujutamisele, millega kaasneb ka üsna tu-
gev annus pessimismi.

Maupassant'i kui novellikirjaniku üks kõige iseloomus-
tavamaid jooni on äärmiselt tugev kaasaegsuse tunne. Seistes
kahe jalaga keset elu, kujutab ta enamasti keskkonda, mida
ta hästi tunneb: talupoegi, ametnikke ja väikekodanlasi, suur-
ilma keigareid ja haritlasi, oma ajastu tüüpilisi esinda-
jaid nende vooruste ja pahedega, enamasti küll pahedega, sest
põlgus ja viha „buržuaa" vastu on kirjaniku pilku kodanliku
ühiskonna väärnähtuste suhtes eriti teritanud. Maupassant'il
on eriline anne valida ümbritsevast elust iseloomustavaid
ning ühtlasi väga novellipäraseid süžeesid, mis võimaldavad
tal ülima teravusega esile tuua oma peamist ideed kodanlikus
ühiskonnas valitsevast julmast stiihiast, mis muudab inime-
sed oma mängukannideks. Ühtlasi on Maupassant ka suurepära-
ne portretist, kes lakooniliste ja lihtsate vahenditega maa-
lib, nii palju kui novelližanr seda võimaldab, oma kaasaeg-
sete karaktereid, kelles võib eksimatult ära tunda Kolmanda
Vabariigi esimeste aastakümnete tüüpilisi esindajaid. Paa-
rist osavalt valitud detailist piisab, et reljeefselt esile
tuua nende sisemaailma kõige olulisemaid jooni. Meisterli-

kult oskab ta ära kasutada igasuguseid vormivõtteid, et rõhutada jutustuse sügavat ideelist sisu. Nii näiteks esineb sageli raamjutustuse vorm, kus peenes suurilma seltskonnas keegi jutustab kergemeelse vestluse elustamiseks mingi tõestisündinud, enamasti traagilise loo. Autor saavutab sellega äärmiselt terava kontrasti frivoalse salongikeskustelu ning jutustatava sündmuse sügava traagika vahel (näit. „Miss Harriet“), kodanliku ühiskonna välise hiilguse ja sünge pahupoolte vahel, rõhutades ühtlasi seal valitsevat halastamatust, langemata seejuures kunagi sentimentaalsesse moraliseerimisse.

Maupassant'i novelle võiks tinglikult liigitada temaatika järgi talupoja-, sõja-, ametnike ja väikekodanlaste elu käsitlevaks ja suurilma elu käsitlevaks novellideks. Et jaotus, nagu öeldud, on väga tinglik, siis võib üks novell kuuluda mitmesse liiki, nagu näiteks „Isa Milon“, mis ühtaegu on nii talupoja- kui ka sõjanovell. Eri liigina tuleks nimetada veel Maupassant'i poolt tema viimasel loomingu perioodil viljeldavat kitsalt pühholoogilist novelli (näit. „Horla“), mis oma kalduvusega patoloogiliste nähtuste kirjeldamisele, hullumeelsuse ja surmamotiividega ei lisa midagi väärtuslikku kirjaniku varasemale loominguale.

Enne kui asume Maupassant'i novelliloomingu üksikuid temaatilisi rühmi vaatlema, tuleb paratamatult nimetada veel üht, võib-olla kõige suuremat, kõige põhilisemat ja valdavamat joont kirjaniku loomingu, mis punase niidina läbib kõiki tema parimaid novelle ja romaane, - see on tema eriline kalduvus kujutada elu vaeslapse, kõiki alandatud ja solvatud, keda kodanlik ühiskond on muserdanud ja porri tõuganud. Siia ei kuulu mitte ainult kerjused, hulkurid ja prostitutsioonid, keda Maupassant'i loomingu rohkesti leidub, vaid ka lugematu hulk teise keskkonda kuuluvaid inimesi, keda ühiskond on jätnud vaeslapse ossa. Kui me võtame hiljuti eesti-

keelses tõlkes ilmunud novelli "Valimiku",⁺ siis kuuluvad pea-
aegu kõik seal leiduvate jutustuste tegelased sellesse kate-
gooriasse: veidrik ja vagatsev miss Harriet, kes alles siis
kristliku moraali kütkeist pääseb ja tõelist armastust tun-
neb, kui see juba hilja on; preili Perle, kes leidlapsena
on sunnitud oma armastuse maha suruma ning kogu oma elu
teiste teenimisele ohverdama; isata poisike Simon ("Simon'i
isa"), keda koolivennad julmalt piinavad; vana vigane mere-
mees Jules ("Minu onu Jules"), keda isegi ta oma vend enam
tunda ei taha. Eks ole ka proua Loisel novellist "Ehe" sa-
masugune märter, kes üheainsa õnneliku balliõhtu eest peab
ohvriks tooma kogu oma edaspidise elu, või tõelise armastu-
se järele janunev proua Létoré, kellele elu on määranud rik-
ka, kuid nürimeelse mehe ja tühisest kergatsist armukese
("Kuuvalgus"). Kord objektiivse asjalikkusega, kord kurva
huumoriga, kord lõikava satiiriga näitab Maupassant meile
kümnetes ja sadades variatsioonides enamasti üht ja seda sa-
ma: ühiskond on ebaõiglane, ta hävitab kõik hea inimeses, pu-
rustab tema parimad püüdlused, tallab jalge alla tema igat-
sused õnne ja tõelise armastuse järele. Iga uue teose luge-
misega saab meile üha selgemaks Maupassant'i kunsti süga-
valt humaanne olemus, tema demokratism, poolehoid lihtsate-
le inimestele. Ei ole harvad need juhud, kus ta näitab liht-
sa talupoja, töölise või isegi lõbunaise moraalset üleolekut
kodanlasest, kuid seejuures ei tunne me tema loomingus siis-
ki mingit erilist optimismi, lootust paremasse tulevikku.
Töölisklassi, kes juba tolleaegses ühiskonnas oli kujunenud
kõige otsustavamaks progressiivseks jõuks, ta ei näe. Sel-
lest ka tema aastatega üha süvenev pessimism, sellest ka
tõelise positiivse kangelase puudumine tema loomingus. Rahva
kehastajaks pidas ta aga talupoegkonda.

Maupassant'i talupojanovellides avaldub tema armastus
looduse ja lihtsa, rikkumata, looduslähedase inimese vastu.
Ta läheb isegi nii kaugemale, et peab mõnikord primitiivsust

⁺ "Loomingu Raamatukogu" 1957, nr.14.

ja harimatust moraalse puhtuse kõige olulisemaks eelduseks. Teisal jälle ilmnevad aeg-ajalt naturalismile omase bioloogi mõjud ning talupoeg kipub muutuma mingiks inimesetaoliseks loomaks, keda juhivad kõige algelisemad instinktid. Viimast esineb siiski harvemini. Üldiselt tuleb aga märkida, et hoolimata oma sumpaatias talupoja vastu, ei idealiseeri Maupassant oma kangelasi, vaid näitab, kuidas eraomandil põhinev ühiskond teeb nad ahneteks, kitsideks, ebainimlikeks, niipea kui mängus on kasuvid. Kodanlik ellusuhtumine laostab moraalselt ka talupojad. Ent Maupassant on veendunud, et kui kusagil üldse leidubki veel ausaid ja omakasupüüdmatuid inimlikke suhteid, siis ainult maal, lihtsate inimeste seas. Ainult sealt leiab ta niisuguseid siiraid karaktereid, nagu sepp Philippe Rémy („Simoni isa“), kes kõhklematult astub välja isata poisi kaitseks ning abiellub tema emaga, kodanliku moraali järgi „langenud naise“ ehk lapsega tüdrukuga. Ainult talupojanovellides kohtame mõnikord lihtsakoelist elurõõmsat rahvanalja (novellid „Normandia farss“, „Toina“ jt.), ainult siin vabaneb Maupassant mõnikord oma pessimismist ja lootusetusemeeleoludest. Ja lõpuks, ainult talupoegade seas leiab Maupassant tõelist ennastsalgavat isamaarmastust, mille rahaahnus ja omakasupüüdlikkus on kodanluses hävitanud („Isa Milon“, „Ema Sauvage“ jt.).

Sellega olemegi jõudnud sõjanovellide juurde. Teatavasti võttis Maupassant Saksa-Prantsuse sõjast ise osa ja lüüasaamine tekitas temas sügava nõrdimuse. Oma sõjanovellides ta püüabki valgustada neid põhjusi, mis tingisid Prantsusmaa kaotuse. Selleks on tema arvates valitseva klassi moraalne langus, kodanluse suuresõnalise patriotismi taga peituv madal egoism ja omakasupüüdlikkus, millele tuuakse ohvriks rahva ja riigi huvid. Sellest jutustab ka Maupassant'i esimene novell „Rasvapall“ (1911.a. ilmunud eestikeelses tõlkes pealkirjaga „Rasvanuudel“), üks silmapaistvamaid terves tema loomingus. Postitõllas sakslaste eest linnast põgeneva peene seltskonna, kaupmeeste ja aadlike hulka on kogemata sattunud ka linnas Rasvapalli nime all tuntud lõbutüdruk. Ta paistab

esialgu silma oma vulgaarsusega ning kõik suhtuvad temasse ulima põlgusega. Peagi aga muutub nende käitumine. Selgub, et suursugused prouad on teemoona täiesti unustanud, Rasvapallil aga on kaasas terve korvitäis isuäratava toidupoolisega. Nii-öelda võileiva hinna eest müüvad nad oma moraalsed tõekspidamised ning peagi sööb terve seltskond hea isuga Rasvapalli praetud nuumkanu. Siis aga selgub, et sakslased on vahepeal tee hõivanud ning ühes kõrtsis peatab preisi ohvitser tõlla ega lase reisijaid kuni asjaolude selgumiseni edasi sõita. Rikkad kodanlased, kellel on mängus ärilised huvid, lõmitavad ja lipitsevad igati sakslase ees. Rasvapall on ainuke, kes säilitab oma väärikuse ega varja sakslase ees põrmugi oma viha ja põlgust anastajate vastu. See muidugi äratub preisi ohvitseri tähelepanu ning too avaldab soovi nii tõrksa preiliga lähemalt tutvuda, ähvardades vastasel korral oma vange mitte vabaks lasta. Rasvapall keeldub põlastusega, kuid siis hakkavad kõik need viisakad ja korralikud daamid ja härrad teda keelitama, kõnelevad talle küll kohustusest kodumaa ees, küll ohvritest isamaa altarile, küll ennastsalgavast ligimesearmastusest, ühesõnaga ülistavad teda peaaegu nagu tulevast Jeanne d'Arcki. Lõpuks ei suuda Rasvapall vastu panna, kui nii uhked ja kenad härrad temaga nii ilusti räägivad, ning nõustub sakslase soovile järele andma. Kui nüüd järgmisel päeval tõld jälle edasi sõidab, siis näeme sama pilti mis loo alguseski - Rasvapall istub kõigist põlatuna nuttes tõllanurgas; peen seltskond on ta enda hulgast jälle välja tõuganud, kuna temast enam mingit kasu pole, daamid ja härrad aga on uhked oma voooruslikkusele ja kõrgele moraalile.

Varakate klasside argus, reetlikkus ja teesklus on üks kõige sagedasemaid teemasid Maupassant'i sõjanovellides. Sellele ta vastandab lihtrahva, talupoja loomupärase ja ennast-õnverdava patriotismi, mis on omane ka kirjanikule endale. Halastamatult paljastab ta preislaste julmust ja kuritegusid, nende ülbust ja toorust („Preili Fifi“, „Kaks sõpra“). Satutamata šovinismi, mõistab Maupassant siin teravalt hukka sõ-

ja üldse, näitab selle mõttetust, ebainimlikkust. Antimilitarism on Maupassant'i sõjanovellide tugevaim külg. Eriti kaasaegseina tunduvad need novellid, kus ta käsitleb koloniaalsõdu („Kas tunnete Boghari“), probleem, millele ta mulde pühendab meisterlikke lehekülgi ka reisikirjades ning eriti romaanis „Ilus sõber“.

Suurt tähelepanu pühendab Maupassant väikekodanluse elu kirjeldamisele, avades meile kodanliku tegelikkuse ühe kõige masendavamatest lehekülgedest. Siin kohtame väikeametnike, „rohelise laua külge aheldatud sunnitöölisi“, Akaki Akakievitši prantsuse kolleege oma äärmise kokkuhoidlikkuse ja vaimse piiratusega, oma pisimurede ja -kannatustega, päranduseloostustega ja nelja seina vahele varjatud väiklaste perekonnadraamadega. Samasse klassi kuuluvad ka väikesed rantjeed, inimesed, kellel aastakümneid kestnud kokkuhoiuga on õnnestunud väike varandus koguda ning kes püüavad iga hinna eest selle protsentidest ära elada. Niisugustes majapidamistes on iga püksinõpp ja iga toiduraasuke arvel. Mingeid suuri ja vapustavaid sündmusi nende elus ei juhtu, see-eest on aga iga ettenägematu kulutus draama, iga ootamatu elujuhtumus tragöödia. Väikekodanluse elu kujutavad novellid on võib-olla terves Maupassant'i loomingus kõige vapustavamateks süüdistusaktideks kaasaegse ühiskonna vastu, kus valitseb raha ja rikkama õigus, kus lootusetus ja täielik kindlusetus tuleviku suhtes sunnib üht kõige arvukamat elanikkonna kihti loobuma kõigest heast ja ilusast, sunnib neid minetama kõik õilsad inimlikud tunded ning anduma ainult ühele kirele - rahakogumisele, et enda ja oma perekonna tulevikku kuidagi kindlustada. Seda väikeste inimeste olukordadest tingitud vaimset piiratust ja vaesust oskab Maupassant eriti jõuliselt kujutada, näidates meile eraomandusliku mentaliteeti selle kõige närusemates avaldumisvormides. Seejuures tuleb rõhutada kirjaniku kaastunnet niisuguste tegelaste suhtes, kelles ta ei näe mitte süüdlasi elus esinevates pahedes, vaid just ebaõigetele alustele rajatud ühiskonna ohvreid. Eestikeelsest novellivalimikust kuuluvad sel-

lesse rühma „Preili Perle“, „Ehe“, osalt ka „Minu onu Jules“.

Paljude Maupassant'i novellide peategelasteks on ka haritud seltskonna esindajad, aristokraatsete tiitlitega suurmaailmadaamid ja -härrad, rikkad kodanlased, poliitikategelased, ajakirjanikud jne. Raske on siit midagi eriti väärtuslikku esile tõsta. Enamasti on need anekdootliku sisuga, erootikasse kalduvad lühijutud, mis kujutavad nn. „peene seltskonna“ armuvahekordade tühisust ja ebamoraalsust, kusjuures sageli esinev motiiv on igatsus millegi parema, ilusama ja õilsama järele (näit. „Kuuvalgus“). Kirjaniku suhtumine oma tegelastesse on siin sageli irooniline või külmalt objektiivne, näidates, kuidas kodanlik vaimulaad ja ka suahnus on tunginud kõrgemasse seltskonda.

+

Maupassant on kirjutanud kuus romaani, millele nagu novellidelegi on omane lakooniline, väljendusriikas stiil, hästi läbimõeldud kompositsioon. Sügava realismi ja sotsiaalse-te probleemide terava käsitlemise poolest on tugevamad just kolm esimest: „Üks inimelul“ („Une vie“, 1883), „Ilus sõber“ („Bel-Ami“, 1885) ja „Mont-Oriol“ (1886). Järgnevates romaanides „Pierre ja Jean“ („Pierre et Jean“, 1888), „Tugev kui surm“ („Fort comme la mort“, 1889) ja „Meie südame“ („Notre coeur“, 1890) annab end tunda ühiskonnakriitika nõrgenemine, liigne psühholoogism ja pessimismi süvenemine.

„Üks inimelul“ on sotsiaalpsühholoogiline romaan. Autor keskendab oma tähelepanu aristokraatsest perekonnast pärineva Jeanne des Vauds' elukäigule, mille taustaks on vana provintsiaadli allakäik restauratsiooniaja lõpul ning eriti 1830. a. juulirevolutsioonile järgnenud Louis-Philippe'i valitsusajal, mil kapitalistlike suhete areng ja tungimine maale oli eriti intensiivne. See on omamoodi romaan „illusiioonide purunemisest“. Siin on tunda prantsuse suurte kriitiliste realistide rajatud suuna jätkamist, millele viitab ka teose moto: „Alandlik tõde“. Eriti torkab silma analoogia Flaubert'i „Madame Bovary'ga“.

Romaani alguses on Jeanne just tagasi jõudnud kloostripansionist. Tema isa parun Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds'd on kujutatud väga humaansena, harituna, avarapilgulisena, omamoodi XVIII saj. aadlikultuuri ideaalkujuna, kes on üht-teist ka Rousseau' õpetusest omaks võtnud. Samas vaimus on kasvatatud tütart, kelles on palju ilusat ja õrna, avameelsust ja elurõõmu, kuid puudub peamine - iseseisvus, tahtelisus, puudub elu eesmärk. Paruniproua Adélaide on antud tühisena ja unistavana, ka temale on omane see jõuetus, saamatus, kõlbmatus eluvõitluseks, mis iseloomustab kogu selle perekonna elu ja surub viimasele otsekui mingi sordiini. Jõudeelu on hävitanud vähehaaval kogu selle aadliperekonna energia, on muutnud nad mingeiks elavaiks surnuiks, kes elavad oma esiisade kogutud varandusest, oma rentnike käest saadavaist sissetulekuist. Probleem ise on Maupassant'ile lähedane ka seetõttu, et ta ise pärineb sellest hukkumisele määratud klassist.

Edasi näeme, kuidas see elujõuetus, see manduv keskkond määrab ka Jeanne'i elusaatuse. Läheduses elav veelgi vaesem, kuid hakkajam mõisnikupoeg vikont Julien de Lamare, lootes kaasavaraga oma majanduslikku seisundit parandada, palub Jeanne'i kätt. Abielu kujuneb muidugi õnnetuks. Juba esimesel ööl magab Julien teenijatüdruk Rosalie juures, hiljem on tal suhted krahvinna Gilberte de Fourville'iga, mis mõlemaile saatuslikuks kujunevad. Fanaatilise preestri sepitsusel saab krahv kõigest teada ning tapab armastajapaari, jättes ise karistamata, sest Julieni ja Gilberte'i surma peetakse õnnetuseks. Kõige selle juures on Jeanne täiesti tahtejõuetu ega suuda midagi ette võtta. Ta vaid kiindub seda pimedama emarmastusega oma pojasse Paulisse, hellitades ja rikkudes teda igati. Kuid ka poeg ei muuda tema elu õnnelikumaks. Juba koolipõlvilt põgeneb ta mingi kahtlase kuulsusega neiuga Inglismaale, tegeleb seal ja hiljem ka Pariisis mitmesuguste kahtlaste ärioperatsioonidega, raiskab ära oma parandusosa ning pressib ka ema käest viimase raha välja, ilma et ta midagi saavutaks.

Kõik need saatuselöögid, milles Jeanne oma passivsusega ka ise süüdi on, muudavad ta enneaegselt vananenud ja jõuetuks naiseks, niisamasuguseks elavaks surnuks, nagu oli tema ema, kes vahepeal on surnud. Ka isa sureb peagi ja on täiesti selge, et Jeanne on täiesti kaitsetu elu vastu. Siis aga ilmub otsekui kaitseingel Jeanne'i ellu tema endine teenijatüdruk Rosalie, kes pärast seda, kui tal vikont de Lamare'i, Jeanne'i mehega, ebaseaduslik poeg oli, mõisast ära saadeti ja talupojale mehele pandi, kusjuures neile anti majandamiseks üks mõisa juurde kuuluv renditalu, mis pärast nende surma pidi minema vikonti vallaspojale. Näeme, et raske ja töökas elu pole Rosalie'd sugugi maha murdnud, vaid ta on muutunud väga tahtekindlaks ja tugevaks naiseks, kes nüüd ennast ohverdavalt, aga kindlameelselt Jeanne'i eest hoolitsemise enda peale võtab, tema majandusasju korraldab, sugukonnalossi tõusikule kodanlasele maha müüb ja läheduses sobiva maja ostab. Vahepeal on Pauli naine sünnitamisel surnud ning Rosalie toob Jeanne'i pojatütre maale. See annab juba vanaks jäänud naisele nagu uue elumõtte, mispeale Rosalie lausub: „Näete nüüd, elu pole ei nii hea ega ka nii halb, kui arvatakse.“ Nende sõnadega romaan lõpebki.

See viimane lause ja muudki põhjused on viinud mõned kodanlikud kriitikud mõtte juurde, nagu püüaks Maupassant meile näidata siin elu mõttetust üldse. See muidugi ei pea paika. Juba romaani pealkirjast on näha, et kirjanik ei kõnele siin mitte elust üldse, vaid ühest elust, ja kui seda pisut laiemalt võtta, siis ühe ühiskonnakihi, provintsiaadli elust, mis uutes ajaloolistes tingimustes on tõepoolest kasutuks ning mõttetuks muutunud. Aga samal ajal ei kuulu tema sümpaatia ka mitte tõusikkodanlusele, veel vähem neile aadlikele, kes püüavad kapitalistlikus ühiskonnas valitsevate kommetega kohaneda ning kodanluse kombel äritsedes end vee peal hoida. Ei, kui kirjaniku poolehoid üldse kellelegi kuulub, siis on see Rosalie, töötav talunaine, rahva parimate omaduste kehas-taja, keda ta eluvõõrrale ja tahtejõuetule Jeanne'ile vastandab ja kes tema arvates elu kannab ja edasi viib. See on mui-

de teos, mida Lev Tolstoi V.Hugo „Huljatute“ järel pidas parimaks prantsuse romaaniks.

„Ilus sõber“, Maupassant'i järgmine romaan, on kahtlemata kõige poleemilisem ja uhiskonnakriitilisem kogu tema loomingus. See on äärmiselt terav ja jõuline satiir Kolmanda Vabariigi poliitiliste telgitaguste ja müüdava ajakirjanduse pihta, laiemalt võttes aga kodanliku demokraatia ja kodanliku mentaliteedi pihta üldse.

Romaan kujutab tühise ja põhimõttelageda mehe, Georges Duroy peadpöörivat karjääri. Tema ainsateks relvadeks on äärmine häbematus, täielik hoolimatus teiste inimeste suhtes ja ilus välimus. Kust on niisugune tüüp välja tulnud? Maupassant osutab uuele tollal veel uuele pahele Prantsuse uhiskonnas, kolonialismile, mille arengu viimase faasi pealtnägi-jaks me tänapäeval oleme. Ainult koloniaalarmee võis toota niisuguseid kõrilõikajaid. Harjunud Alžeerias rõõvima ja tapma, on Duroy pärast erruminekut Pariisi saabudes esialgu veidi segaduses. Senised meetodid nagu ei kõlbaks. Peagi aga märkab ta, et edu saavutamise põhimõtted on Pariisis samad, kuid et siin tuleb oma alatuid tegusid varjata silmakirjaliku headuse ja aususe maski taha. Oma endise sõbra Forestier' abil satub ta ajakirjanduse rongkondadesse ja võidab sõbra naise, Madeleine'i sümpaatia, kes kirjutab tema eest kõmuntekitavaid artikleid. Nii viisi saabki Duroy'st ajakirjanik. Forestier' surma järel abiellub ta Madeleine'iga, tutvusringkond laieneb, ulatudes juba valitsusse; tekivad uued soosijad, tulevad rahad ja autasud, muidugi ka uued armukesed. Järgmiseks suuremaks sammuks edasi on ajaleheomaniku, rikka börsispekulandi ja rahvasaadiku Walteri vanapoolse naise võrgutamise, mis võimaldab Duroy'l (nüüd kirjutab ta oma nime juba aristokraatlikult Du Roy de Cantel ning laseb oma nimetähtede alla graveerida parunikrooni) tungida ka Walteri perekonda. Et Walter on vahepeal tohtu rikkaks saanud, siis otsustab Duroy proua maha jätta ning tütar Suzanne'i võrgutada, mis tal ka õnnestub. Nüüd pole tal ka Madeleine'i enam tarvis. Alatul kombel nuhib ta välja oma naise ja tema armukese kohtumiskoha, tungib koos politseikomissariga korteris-

se ning tabab nad. Saanud lahutuse, abiellub ta Walteri tütrega. Romaan lõpebki pulmadega, kusjuures autor annab mõista, et parlamendiliikme karjäär ja ministritool ootavad Duroy'd veel ees.

Peale Duroy karjääri kujutamise pole romaanis mitte vähem oluline kogu selle müüdavate ajakirjanike, börsispekulantide, parlamendi- ja valitsustegelaste maailma näitamine, kelle kätte on usaldatud rahva ja riigi juhtimine ja kes oma suuri volitusi kasutavad ainult rikastumiseks. Maupassant annab meile täpse ettekujutuse sellest, kuidas finants-tuusad valitsusohje endi käes hoiavad ja oma kasu huvides riiki igasugustesse sõjalistesse avantüüridesse tõukavad. Seetõttu on romaan ka tänase päevani püsinud härmiselt aktuaalsena. Seda on korduvalt ekraniseeritud. Viimane „Bel-Ami“-aineline prantsuse film osutus isegi niivõrd paljastavaks, et valitsus selle ära keelas.

„Mont-Oriol“ on Maupassant'i viimane teravalt sotsiaalne romaan. Selle tegevustik toimub väikeses maalilises kuurordis Kesk-Prantsusmaal. Selle läheduses avastatakse juhuslikult uus mineraalveeallikas ning oma perekonnaga ravil viibiv finantstuu William Andermatt taipab kohe, millist tohutut kasumit sellest võib saada, ruttab kiiresti maaomaniku, rikka taluniku Orioliga kokku leppima, üleöö asutatakse aktsiaselts ja aasta pärast avatakse juba uus kuurort uhke kasino, sanatooriumide ja hotellidega.

Romaanis on palju huvitavaid, ajajärgule iseloomustavaid tüüpe, kes enamasti on antud satiirilises plaanis. Nii näiteks uut tüüpi suurkapitalist Andermatt, kes teab eranditult kõigi asjade hinda ja seda, mis nad sisse toovad, sisemiselt aga on täiesti tühine ja kõige vastu ükskõikne inimene, kes oskab ainult raha teha.

Andermatt on abielus Christiane'iga, markii de Raveneli tütrega. See on tüüpiline tehing, kus rikas kodanlane abiellub aadlineiuga, et anda oma nimele suuremat hiilgust, aristokraat aga parandab oma majanduslikku seisundit. Väga iseloomustav kuju on seejuures Christiane'i vänd Gontran, suur-

maailma keigar, hasartmängija ja naistekütt, kes oma õemeest küll põlastab, kuid temalt meelsasti laenab raha oma lõbus-
tuste jaoks. Seejuures on ta Andermattist niivõrd sõltuv, et
abiellub käsu peale talupoeg Orioli tütreaga, pealegi veel
vanema tütreaga, kes talle ei meeldi, ja ainult selleks, et
ihnsalt ja kavalalt vanamehelt kaasavara näol Andermatti
jaoks vajalikku maatükki kätte saada. Aristokraatsed sugula-
sed on pankurile ainult tema nimel esinevateks marionetti-
deks, kes parajal juhul allkirja annavad.

Romaani armastusintriigi kannab Christiane, noor ja ko-
gemusteta naine, kelle mehel pole tema jaoks aega. Gontrani
sõber Paul Brétigny' ja Christiane'i vahel tärkab armastus,
mis jalutuskaikude ajal vabasse loodusse üha tugevneb. Brétig-
ny on esialgu antud vastandina kogu sellele ärimeeste ja spe-
kulantide maailmale. Ta on vaba rahaahnusest, kergesti süt-
tiva romantilise iseloomuga, haritud ja peene kunstimaitsuga
mees, kelle vastu Christiane'is tärkab sügav ja tõeline tun-
ne. Seda kibedam on pettumus. Ka Brétigny osutub tüüpiliseks
kodanlikuks egoistiks. Rikka rantjeena on ta harjunud elama
oma naudingule, tunnistamata mingeid moraalseid väärtusi.
Kui ta esimeses tuhinas on valmis suudlema isegi maapinda,
kuhu tema armastatu vari on langenud, siis rasedusest moonu-
tatud talje kutsub temas esile tahtmatu vastikustunde ja tü-
dimuse. Peaaegu vastu tahtmist satub ta niisugusesse olukor-
da, et lubab abielluda kavala talumehe Orioli noorema tütre-
ga. Kui Christiane sellest pärast sünnitust kuuleb, siis saab
temast „purunenud illusioonidega“, sisemiselt murdunud naine,
nagu me neid kohtame Usna sageli ka teistes Maupassant'i
teostes.

Romaanis on veel palju teravalt väljajoonistatud tüüpilisi tegelasi, nagu rikas ja omamoodi kaval vana talupoeg Oriol, kes püüab küll võidelda Andermattiga, kuid on lõpuks siiski sunnitud laskma asjadel oma rada minna. Näeme, kuidas suurkapitalism tungib ka külaellu. Edasi terve galerii raha- ja karjäärihümulisi sanatooriumiarste, kellele nende patsien-
tide tervis on Usna teisejärguline küsimus, halvatust teesk-

lev vana kerjus ja salakütt Clovis, kes hea raha eest asutuse reklaamiks aeg-ajalt imepäraseid tervenemisi üle elab, jne.

"Pierre ja Jean" (1888) on juba kitsamalt psühholoogiline isiku- ja perekonnadraama. Siin leiab käsitlemist Maupassant'i novelliloomingus üsna sageli esinev motiiv - poja kahtlus, kas tema seaduslik isa on ka tema tõeline isa. See on antud kahe venna, Pierre ja Jean Roland'i omavahelise vae-nuna, mis lõpeb sellega, et Pierre lõpuks lahkub kodunt ning läheb laevale arstiks. Romaan paistab silma meisterliku psühholoogiaga ja härmise kontsentreeritusega. Oluline on ka romaani eessõna, kus Maupassant käsitleb oma loomingupehmohteid.

Järgmised romaanid "Tugev kui surm" ja "Meie süda" on veelgi kitsamalt psühholoogilised, kusjuures mõlema tegevus-tik toimub nn. suurmaailmas, peamiseks teemaks on aga armastuse probleemid. Esimeses käsitletakse ka kunstniku küsimust kodanlikus ühiskonnas, paljastatakse kunstnikke-ärimehi, kes oma talendiga prostitueerivad. Väärrib märkimist Maupassant'i ironiline ja paiguti isegi satiiriline suhtumine kõrgemasse seltskonda. Üldiselt aga tähistavad need teosed langust Maupassant'i realistlikus loomingu. Tal oli kavatsus veelgi mitmeid romaane kirjutada, kuid haigus ja varajane surm ei võimaldanud neid plaane teostada.

Lõpuks tuleks mainida Maupassant'i reisikirju "P ä i k e s e a l l" ("Au soleil", 1884), "V e e p e a l" ("Sur l'eau", 1888) ja "R ä n d u r i e l u" ("La vie errante", 1890), kus kaunite looduskirjelduste kõrval leidub teravalt nähtud pilte mitmesuguste rahvaste, eriti aga asumaade elust. Oli ju kirjanik kirklik rändur, kes oma purjejahil "Bel-Ami" väga palju ringi sõitis. Oma reisikirjades mõistab ta teravalt hukka kolonialismi.

Kokkuvõtteks tuleks Maupassant'i eriti esile tõsta kui suurimat novellikirjanikku prantsuse kirjanduses. Tema löi realistliku novelli nüüd juba klassikalisteks muutunud vormid, tegi lõpu seni valitsenud hoolimatusele selle žanri vas-

tu või, nagu Tšehhov tema kohta ütles, „esitas niivõrd kõrged nõudmised, et vanaviisi kirjutamine muutus võimatuks”. Ta näitas lühivormis leiduvaid tohutuid võimalusi igasuguse ainestiku käsitlemisel. Maupassant on läinud kirjandusajalukku romaani, eriti just lühiromaani meistrina. Naturalistlikud ja dekadentlikud mõjustused ei suuda vähendada tema loomingu kui terviku väärtust ning Zola kõrval on ta XIX saj. viimasel veerandil kahtlemata üks suurimaid prantsuse kirjanikke, kes jätkas kriitilise realismi parimaid traditsioone ning tõi kirjandusse paljugi uut.

Eestikeelses tõlkes on Maupassant'i teoseid ilmunud üsna arvukalt, eriti muidugi ajakirjanduses, sest seal avaldamiseks on novellid eriti kohased. Enamik tõlkeid on aga kahjuks juba vananenud ega suuda kuidagi anda õiget ettekujutust Maupassant'ist kui suurest stiilimeistrist. Ainsa kaasaegse tõlkena nimetagem : Guy de Maupassant, **V a l i k n o v e l l e** („Loomingu Raamatukogu” 1957, nr. 14). Varasematest tõlgetest võiks mainida romaane „Pierre ja Jean”, Tartu 1935; „Ilus sõber”, Tartu 1931; „Tugev kui surm”, Tartu 1930; „Üks inimelu”, Tartu 1927; novellikogudest - „Õeksed Rondolid”, Tartu 1930; „Valitud jutud”, Tartu 1925. Peale nende on 1929. a. ilmunud Tartus ka reisikiri „Vee pääl”.

HEINRICH MANN

(1871 - 1950)

XIX sajandi lõpuveerandi algaastail pakub saksa kirjandus vähe hinnatavat. Algav imperialismiajastu, mille avataktiks Saksamaal oli võidukalt lõppenud Saksa-Prantsuse sõda ning Saksa keisririigi väljakuulutamine junkurliku Preisimaa hegemoonia all, lämmatas igasuguse vabameelsema mõtte saksa kodanluses. Töölisliikumine oli halvatud nn. sotsialistide seadusega (1878), mis keelas töölisorganisatsioonid, -ajakirjanduse ja -koosolekute pidamise. Kirjanduses pääses vohama šovinistlik sõjaromaan, mis ülistas saksa relvade menu äsjalõppenud sõjas ning õhutas militarismi. Sõjaka proosa kõrval viljeldi bürgerluse väikekodanlikke voorusi ja pisielu käsitlevat luulet ning jutukirjandust. Kaasaja kriitika oli sunnitud möönma, et saksa kirjanduses pole ühtki nime, mis küüniks maailmakirjandusse. Ja kui mitte arvestada šveitslasi Gottfried Kellerit (1819 - 1890) ja Conrad Ferdinand Meyerit (1825 - 1892), siis tulevad kõnesse ainsate prosaistidena, kelle looming ulatub üle masendavast keskpärasusest, Theodor Fontane (1849 - 1898) ja Wilhelm Polenz (1861 - 1903). Ent ka nemad pole esmajärgulised tähed. On siis ka täiesti ootuspärane, et noorem, kujunev generatsioon asus otsima teid väljapääsemiseks tekkinud ummikust. Seda loodeti leida naturalismis, mis sammus Prantsusmaal parajasti oma võidukäiku. Kirjanduslikuks maestroks kuulutati Zola, kusjuures mõned saksa naturalismi teoreetikud, nagu Arno Holz (1863 - 1929) ja Johannes Schlaf (1862 - 1941) nõudsid nn. „konsekventset naturalismi“, s.o. taotlesid jõuda loomingus naturalismi teooria järjekindlamale rakendamisele kui Zola. Peamiseks eesmärgiks asetaski aga noor generatsioon stagnatsioonile ületamise saksa kirjanduses. Lisaks on märkimisväärne, et

naturalistid - tõsi küll, piiratult - toovad saksa kirjandusse töölistemaatika, reageerides sõnakunstis uutele nähtustele, mis tekkisid seoses monopolistliku suurkapitali võimutsemisega, sellal kui senine kirjandus ignoreeris toimuvaid sotsiaalseid nihkeid. Muidu jääb saksa naturalism oma ühiskondlikult kandepinnalt jõuetuks, nagu kõikjal mujalgi. Ent see liikumine tõi 90-ndatel aastatel siiski saksa kirjandusse elevust, kuigi selle kandjad, nagu Max Kretzer (1854 - 1941) jt., ei suutnud anda loominguliselt sama väärilist, mida nad taotlesid oma programmilistes kirjutistes. Aga Arno Holz on siiski nimi saksa kirjanduses XX sajandi algaastail ja naturalistide ridadest võrsus säärane suurkirjanik nagu Gerhart Hauptmann (1862 - 1946), kes kujunes üle tüki aja taas rahvuskirjanduse piire ületavaks sõnameistriks.

Ent naturalism polnud ainuke kirjanduslik suund, mis XIX sajandi lõpukümnendil kujunes moevooluks. Nagu kõikjal, sugeneb ka Saksamaal dekadentlik sümbolism, selle kõrval impressionism ja teisigi languslikke erisuundi. Neist nakatusid senised naturalistid, nagu Hauptmann, kelle loominguks esindab draama „Põhjavajunud kell“ (1896) kaugeimale ulatuvat sümbolismi, ja Arno Holzi tunneme uue sajandi algul puhtaverelise impressionistina.

Saksa langusliku kirjanduse prohvetiks saab filosoof ning kirjanik Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), kelle eetika- ning esteetika-alased teosed avaldavad saksa kodanusele tohutut mõju. F. Nietzsche oli tüüpiline imperialismi ajastu reaktsiooniline mõtleja, demokratismi, humanismi ning kõige progressiivse fanaatiline vaenlane. Oma sotsiaaleetilistes teostes propageeris ta härras- ja orirassi ideed, kelledest esimene, vaba moraali ja humaansuse eelarvamustest, on määratud valitsema teise üle. Kritiseerides Bismarcki valitsust parempoolselt positsioonidelt, süüdistas Nietzsche saksa reaktsiooni liigeses leebuses ning järeleandlikkuses demokratismile. Ta püstitas idee julmast üliinimesest, kes seisab kõrgemal hüvast ning kurjast ja kelle kutsumuseks on

olla õigusteta massi vastutusvabaks valitsejaks. Esteetikas jutlustas Nietzsche kunsti aristokratismi, mis nii ideedelt kui vormilt oleks kättesaadamatu hulkadele. Nietzschest sai oma sotsiaaleetiliste õpetustega natside ideoloogia raja- ja, esteetikas said aga tema imetlevaiks jungreiks sümbolised, kelle keskseks kujuks oli Stefan George (1868 - 1936), tunnustatud toonandja eriti luule alal kümnendite vältel. Sümbolistid käsitasid kirjandust aristokraatliku kunstina ning nägid poeedis puhta kunsti preestrit, kes seisab kõrge- mal ühiskonnast. Need on mõtted, mis pärinevad Nietzsche esteetikast. Aga tema mõju alla sattusid ajuti ka säärased realistid nagu Thomas Mann (1875 - 1958) jt.

Ometi ei toonud saksa tolleaegsesse kirjandusse püsivaid väärtusi eespool mainitud moevoolude esindajad. Need, tõsi küll, võisid ajutiselt varjutada realistliku kirjanduse, kuid eelmise sajandi lõpukümnendi ja ka järgneva ajastu suurnimedeks on kolm sõnameistrit: Gerhart Hauptmann ja vennad Heinrich ja Thomas Mann. Kõik nad maksid oma loomingu alguperioodil ühel või teisel määral lõivu valitsevaile moevooludele, ent kõik nad, kes kiiremini, kes alles pikemate otsingute järel, asusid realismi teele ja kõigi nende loomingu paremik on panuseks maailmakirjanduse varasalve. Eri- line koht neist kuulub Heinrich Mannile, kelle loomingut iseloomustab võimas kriitikapaatos ning poliitiline teravus. Tema sai saksa XX sajandi realistlikus kirjanduses ühiskonna- kriitilise, sotsiaalpoliitilisi probleeme käsitleva romaani algatejaks.

+

Heinrich Mann sündis 27.märtsil 1871.aastal Lüübekis vabalinna senaatori, suurärimehe ning reederi pojana. Ta ema oli brasiillanna. Nooruki kasvutingimustest annab pildi ta venna romaan „Buddenbrookid“, milles teatava poeetilise vabadusega on kujutatud Mannide kodu. Muu hulgas on teada, et seal valitsesid koduses kasvatuses prantsuse kultuuri traditsioonid, mistõttu ka prantsuse keel sai tulevasele kirjanikule peaaegu teiseks emakeeleks.

Lõpetanud kodulinna gümnaasiumi, asus H.Mann Dresdenis-
se, et õppida raamatukaubandust, siirdus siis Berliini kir-
jastustegevust uurima, kuid loobus peatselt õriõpinguist ja
astus Berliini ülikooli. Ent nooruki keskseks huvialaks ei
kujune mitte akadeemiline stuudium, vaid kirjanduslikud har-
rastused. 21-aastase autori sulest ilmub romaan „Ühes pere-
konnas“ („In einer Familie“ 1893), millele järgneb rida no-
velle. Õpingud katkevad täiesti. Aastad 1895 - 1898 veedab
kirjanik väheste vaheaegadega Itaalias. Kodumaale tagasipöör-
dununa asub ta elama Münchenisse, peatudes vahel ka Berliinis.

Heinrich Manhi esikromaan on kirjutatud heas bürgerli-
kus vaimus, selle väärtuseks on ehk ajastu kirjeldamine, ent
mitte kriitika. Oma 1943.aastal kirjutatud lühiautobiograa-
fias ütleb kirjanik, et ta tollal ei suutnud veel midagi ja
alles 30-ndatele lähenedes ja järgnevat teost „Logardite
riik“ („Im Schlaraffenland“ 1900) kirjutades õppis ta romaani
tehnikat. Nõukogude kirjandusteadlased loevadki Manhi küh-
se loomingu algust 1900.aastast, piirates selle ulatust tei-
selt poolt 1917.aastaga. Kirjaniku toodang nimetatud ajavahe-
mikul teeb läbi kõikumisi, üldiselt kujuneb aga ta omapära
püsivaks. H. Mann hakkab harrastama satiirilist, groteski
kalduvat käsituslaadi, ta romaanide temaatika kuulub vähes-
te põigetega kaasaega. Neil aastail kirjutatud teostest nime-
tagem romaane „Logardite riik“ (1900), „Jumalannad“ („Die
Göttinnen“ 1902 - 1903), „Professor Unrat“ (1905, e.k. „Sinine
ingel“ 1937), „Väikelinn“ („Die kleine Stadt“ 1910), „Truu-
alam“ („Der Untertan“ 1914, ilm. 1918) ja „Vaesed“ („Die Armen“
1917). Lisaks avaldab autor mitu novellikogu, kümnekond näi-
dendit ja esseid ning publitsistikat.

Esimene mainitud teostest, „Logardite riik. Romaan peen-
test inimestest“, on ühiskonnakriitiline romaan Balzaci ja
Maupassant'i stiilis. Selles on antud satiiriline pilt Ber-
liini rikkaste linnaosa Westi elanikkonna luksuslikust jõude-
elust, moraalsest laostumisest ning rahatuusade otse krimi-
naalsetest mahhinatsioonidest. Autor paneb naeruks kogu hiil-
gava seltskonna väarikuse. Sündmustik on koondunud pankur

Türkheimeri luksuspalees liikuva seltskonna ümber. Selle esindusliku kodu peremees on rahamaailma kroonimata kuning, eetikalage ühiskondlik roimar, perenaine aga kultuuri-tu seltskondlik intriigitseja ning täitmatu lihatsesja. Üldse on tüüpide galerii avar, kusjuures need peened inimesed on kujutatud grotesksuseni karikatuurseina. Teos meenutab ülesehituselt prantsuse XIX sajandi nooruki kujunemisromaan, selle peategelase pürgimused sarnanevad Balzaci Rastignaci, Sandi Horace'i ja Flaubert'i Frédéric Moreau püüdlustele. Manni logardite riiki ilmub provintsinooruk Andreas Zumsee kavatsusega kätte võita endale koht selles maailmas. Ta loobub alustatud ülikooliõpinguist, hakkab ajakirjanikukuks ja saavutab proua Türkheimeri armukesena vägagi lootusrikka positsiooni, kukub aga ennast üle hinnates sisse ja visatakse sealsest seltskonnast välja. Zumsee pole algusest peale selliseid õilsaid tunge nagu Balzaci noorukitel. Ta on vääriru kuu, kes laskub elu labasustesse siseheitlusteta ja kelle töekspidamiseks on „Eesmärk pühendab abinõu“. „Logardite riik“ on esimene saksa XX sajandi romaan, mille kriitika on suunatud imperialistliku Saksamaa valitseva ladviku vastu. Kuigi selles on küündimatusi - osa tegelaste skemaatilisuus, grotesksus on puhuti primitiivne, pole tabatud alati kõige tüüpilisemat jne. -, ometi avaldub selles autori oskus satiirilisel vastandada tegelikkuse närusust näiliku väärükusega. Pealegi ilmus romaan ajal, millal saksa ametlik trükisõna pasundas aina saksa võimsusest, kõrgema seltskonna rikkumatuses ja tublidusest. H.Mann aga näitas oma raamatus, kuidas need ringkonnad, keda seati otse eeskujuks ning loeti trooni üllasteks tugedeks, olid tegelikult roimarid ning seesmiselt kõdunenud.

H. Manni järgmine teos, triloogia „Jumalatarid ehk Assy hertsoginna kolm romaani“ („Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy“) tähistab tagasilangust: selles or kirjandusloolased konstateerinud kaugeimale ulatunud dekadentlike mõjutusi autori loomingus. Teose peategelaseks on viikingitest põlvnev ülikate viimne võsu, Assy hertsoginna

Violante Dalmaatsias. Vastavalt kolmele romaanile - „Diana”, „Minerva” ja „Venus” - kehastab ta kolmepalgsest nähtuna naiseideaali. Esimeses esineb ta riigi ja rahva vabaduse eest võitlejana, kui aga poliitiline võitlus ebaõnnestub, asub naine teenima Minervat, pühendades elu kunstile ning ilule, ja pettudes ka selles, leiab endale lõpliku rahulduse Venuse preestrinnana ning sureb õnnelikuna, sest tema käsituse järgi on ka surm osa elust, mida ta nii on armastanud.

„Jumalatarid” on põgenemine igapäevasest eksootilisena tunduvasse olustikku ning erandlike inimeste juurde, mis tähendas kirjaniku loobumist realiteedist. Assy hertsoginna on mingi aristokraatlik valiknatuur, üliinimesele omaste iseloomujoontega. Triloogia, milles konflikt sugeneb tege-likkuse ja ideaali vastuoludest, on nagu vastulauseks impe-rialismiajastu olustikule ning mentaliteedile, ent selle kriitikas lähtub autor kodanliku individualismi positsioonilt. Ometi pakub triloogia huvi ajadokumendina. H. Manni biograaf H. Jhering sedastab, et teos kajastab nii mitmekülgselt sajandite vahetuse „hüsteerilist renessanssi”, et kui häviksid ka kõik selle ajastu filmid, jugendstiilis kujutava kunsti tooted ja orkestriliselt ülekuhjatud ooperid, säiliksid aga „Jumalatarid”, oleks tolleaegne üldine kunsti laad ning selle tunnetamise omapära iseloomulikult alal hoi- tud. Kriitik konstateerib, et triloogias on sugemeid, mis vastavad Richard Straussi ooperite, Böcklini ja Franz von Stucki maalide, Max Klingeri dekoratiivsete marmorskulptuuride ja Fern Andra ning Pola Negri filmikujude tüüpilistele omapärasustele. Nõukogude uurijad on juhtinud tähelepanu tööigale, et sama teed Assy hertsoginnaga kulges ka Faust, ent vastupidises suunas (elu lõpul tunnistas Faust elu suurimaks väärtuseks tegevuse ühiskonna hüveks), Violante aga laskus eluavalduste kõrgematelt vormidelt järjest madalamale, jõu- des äärmise subjektivismi ning moraalse laostumiseni. Ta vabadusearmastus madaldus anarhismiks, kunstiharrastus - estetismiks ja armastuseiha bakhanaalsuseni küündivaks eroo- tikaks. Seega osutub ideaalse naise üliinimsus romantiliseks

pettekujutelmaks ja - küllap autori tahtmata - piseneb ka-
vatsetud üllas ning täisvereline kuju tollal kirjanduses
käibel olevaks „sajandi lõpu” haigust põdevaks inimeseks.

Küpe ühiskondliku võitlejana ning järjekindla kriiti-
lise realistina esineb H.Mann romaanis „Professor Unrat. Ühe
türanni lõpp”. Raamat on esimene teos, milles autor otse-
selt ründab üht vilhelmliku Saksamaa tugisammast - kooli.
Teose ideoloogilistele väärtustele kaasub ka selle kunsti-
line küpsus: karakterid on psühholoogiliselt süvendatud,
kompositsioon on rangelt piiristatud, stiil on selge ning
lihtne. Romaani sündmustik kuulub 90. -ndatesse aastatesse,
millal ka patriarhaalsete väkelinnade elanikkonda hakkasid
tungima imperialistliku ajastu ellusuhtumise alused - too-
rus, vägivald, šovinism ja seikluslikkus ning pettus majan-
duselus. Need uued jooned tungivad ka kooliellu, kus otse
programmiliselt kasvatatakse tulevasi truualamaid, läm-
masti lastes nende loomulikku humaansust ning pisimaidki ise-
seisva mõtlemise algmeid ja moonutati noorukeid kuulekaiks,
ametlike autoriteetide kriitikata austajaiks ning tõmpi-
deks šovinistideks. Sellise kooli kasvataja karikatuurne,
ent tüüpiline esindaja on romaani peategelane Unrat (-mus-
tus, roe), kes näeb oma ülesannet laste kujundamises tru-
alamlikkudeks orjadeks keisrile. Romaanis on kujutatud des-
pootlikku gümnaasiumi professorit, kes riikliku moraali ni-
mel türanniseerib õpilasi, satub siis aga ühe varieteelaul-
janna võrkudesse, laostub oma vanainimesliku kire tõttu kül-
beliselt ja asutab mängupõrgu, kus hävivad ka paljud tema
endised kasvandikud. Unrati paheline karjäär lõpeb vangis-
tamisega. Unrat on ülepakutud värvides antud kuju. Ta on
alatu hingega moraalne vördjas ning sadistlik türann. Pahe-
lisust peab väljendama ka tema välimusportree: Unratil on
ilmetu, tardunud nägu, vabisev alalõug, sünge pilk, õõnes
hää, peened ja kõverad jalad. Tolle õpetaja poliitiliseks
ideaaliks on võimas kirik, osavalt tabav mõök, vastuvaielda-
matu allumine ning murdumatud traditsioonid. Unrat ei türan-
niseeri ainult õpilasi, vaid tervet linna. Kõik kardavad se-

da vabatahtlikku sandarmit, kes vihkab iga vabamat mõtet, kes näeb laste koerustükkides riigivastaseid väljaastumisi ning peab ennast kutsutuks ning seatuks kõlbluse järele valvama. See hoiak ei tulene aga mitte kõrgetest kõlbelis- test ideaalidest, vaid vihast inimeste vastu, kelle suhtes ta alateadlikult tunneb oma alamust ning kellele ta enda küündimatuse eest kätte maksab. Vaatamata grotesksusele on Unrat realistlik kuju. Ta on üldistav tegelane, kelles on koondatud tolleaegse preisi kasvataja põhilised jooned. Sää- rane iseloom on ühiskondlikult tingitud, sest niisuguseid kasvatajaid võis tekkida ja tekkiski ohjeldamatu šovinismi, militarismi ning truualamluse õhkkonnas, mille oli loonud saksa imperialism.

Kõnesoleva romaani ilmumine määrab selgesti H.Manni ühiskondliku hoiaku: see on lepitamatult reaktsioonivaenu- lik ning rahva huve kaitsev. Teos tõi kirjanikule teenitult laia kuulsuse, teiselt poolt aga otse lämmatavat vihkamist reaktsioonilistes ringides, mis põhjustas tema kirjandusliku tagakiusamist kuni natside ajani välja. Nagu omal ajal Meinet - kelle satiirilisi traditsioone näeme taas elustuvat kõnesolevas romaanis - süüdistati Saksamaa vihkamises ning mustamises, nii süüdistati ka Manni samades pattudes. Vähem tige- dad kriitikud kodanlikust leerist piirdusid väitega, et autor ei andvat oma romaanis tõelist pilti Saksamaa kooli- elust, vaid kujutavat seda virildununa kõverpeeglis. Manni kasutatud stiililist võtet, grotesksust, on aina tõlgenda- tud kui tõsielu tahtlikku moonutamist. Seal leeris ei suude- tud kunagi mõista Manni vihast armastust oma isamaa vastu.

Enne Esimest maailmasõda ilmus kirjanikul kaks Itaalia- ainelist romaani: „Rasside vahel“ („Zwischen den Rassen“ 1907) ja „Väikelinn“ („Die kleine Stadt“ 1910). Teosed on autori pikema Itaalias viibimise viljaks. 1910.aastal kirju- tas H.Mann: „Heites pilgu tagasi minu poolt loodud romaani- dele, näen ma selgesti, millist teed ma läksin. See viis in- dividualse apoteoosist demokraatia kummardamisele. Assy hertsogin- nas lõin ma templi kolmele jumalatarile, kolmainsa

vaba, kauni ja nautiva isiksuse auks. „Väikelinna“ püstita-
sin ma, vastupidi, rahva, inimkonna nimel. Ja 1943.a. ütleb
ta juba mainitud autobiograafilises visandis, et „Väikelinn“
on ehtne Itaalia enne fašismi, „Rasside vahel“ esitab aga
juba fašistide eelkäijaid. Kui viimane romaan käsitleb vas-
tuolusid reaktsiooni ja demokraatliku leeri vahel, on aga
süžeelt kui karakteristikalt mõnevõrra skemaatiline, siis
„Väikelinna“ on tunnustatud kui Manni varasema perioodi üht
silmapaistvaimat teost. Romaan on satiiriline olustikupilt,
ent selle käsituslaad on vastupidi „Professor Unratile“ ker-
gekoomiline. Väikelinna idüllilise käsitlemine ei olnud mingi
uudis tolleaegses saksa kirjanduses. Hoopis vastupidi: saksa
romaanis ning jutustuses olid väikekodenlased, kes pisiolude
tingimustes ei ole saanud keegi olla, ent kes end siiski
peavad suurtegelasteks ja seetõttu kodus või õllelokaalis
taotsevad rinda ette lüüa, parandamatud unistajad ja menutud,
kuid endast kõrgel arvamusel olevad kunstnikud aina tuntud
kujud. Nimetagem kas või Wilhelm Raabe, Theodor Stormi või
Jean Pauli tegelasi. Mann läheneb aga oma itaalia väikelin-
lastele erinevalt neist traditsioonidest. Tema õpetajaks on
olnud inglase Swift, prantslased Voltaire ja Flaubert, aga
ta on eeskujusid leidnud ka itaalia rahvalikust maskikomöö-
diast *commedia dell'arte*’ist. Romaani tegelased - advokaat,
apteeker, primadonna, parun, juuksur jt. - meenutavad selle
rahvaliku pila maskidegalerii kujusid. Mann ei esita oma väi-
kelinlasi oma kolkaelu suletuses, vaid viib nad kokkupuutes-
se „maailmaga“. Kuid vaikelusse sissetungiv maailm pole min-
gi tõeline suurte probleemidega ja isiksustega maailm, vaid
näiline: linna saabub keskpärane operitrupp ja nüüd vallan-
dub võitlus kohaliku klerikaalse ja progressiivse (või en-
nast selleks pidava) leeri vahel. Ühelt poolt ei säästeta
energiat, et takistada patuelu, teiselt poolt kaitsetakse sa-
ma innukalt kunsti. Tegelikult olid saabujad viletsad komöö-
diandid, seega on võitlusi põhjustav tegur ainult näiline
ning võitlus, mis peeti kõlavate loosungite all, tühine ra-
belemine ei millegi pärast. Sissetunginud teguri tühisust

näitab autor finaalis sümbolsest, kus lahkuvate näitlejate sõiduk kaob maanteele, jättes järele ainult väikese tolmu-pilvekese, mis peatselt hajub. Aga leeridevaheline võitlus on asukate elus tähtis sündmus, vastuolud tunduvad neile aina suurte poliitiliste heitluste mõõtmes. Kihama hakkab ka eraelu ja, nagu üks näitlejaist ütleb, jätkub neil nüüd julgust näidata ning tunnustada oma pisipahesid. Selgub, et välise kombekuse all vohab linnakodanike hulgas väikeseulatuseline patuelu.

Mann ütleb end romaani kirjutanud olevat rahvale. See on tõepoolest nii hoiakult kui teostuselt rahvalik, kuid rahvas ei esine selles aktiivse tegelasena. Mitmesugused tegeliskid väidavad end küll tegutsevat rahva edu või hingeõnnistuse nimel ja ässtitavad hulki osa võtma demonstratsioonist vastaspartei vastu, kuid inimesed jäävad diferentseerimata massiks. Mängus on ikkagi linna avalike tegelaste isiklikud ambitsioonid, nende veendumus enda kutsumuses olla juhiks ning suurte põhimõtete teostajaks. Tuli lõpeb vastastikuse leppimisega, usutakse midagi suurt teostanud olevat - aga küllap endine uni elu jätkub.

Nagu autor jutustab, tegeles ta enne maailmasõda ka draamakirjanduse alal, et soetada endale kergemat elu pingutuste kõrval, mida nõudsid romaanid. Näidendid vajas nädalaid, sellal kui romaanile läks aastaid, ja dialoog voolanud iseenesest. Mannil valmivad näidendid „Süütu“ („Die Unschuldige“ 1910), „Türann“ („Der Tyran“, 1910), „Madame Legros“ (1913) jt. lavateosed. Autor tähendab, et ainult viimasesse oli ta suhtunud sama tõsidusega kui romaanidesse. „Madame Legros“ on draama suurest Prantsuse revolutsioonist. Kõne pole selles niivõrd klassivõitluse probleemidest kui revolutsiooni psühholoogilistest alustest. Rahvas ei suuda enam taluda ohjeldamatut õiglusetust ning haarab relvad selle vääramiseks. Draama kangelanna, kes kehastab rahva südametunnistust, on alamasse kodanlusesse kuuluv lihtne naine, kelle sotsiaalse õiglustunde muudavad aktiivseks Bastille'sse suletud süütu vangi hädahuüded. Lihtne õmblejanna, käsitöölise naine, kasvab

Ümber rahvatribuuniks, agitaatoriks, kes kõikjal, nii oma naabritele kui ka kõrgeadlikele nende luksustubades järjekindlalt meelde tuletab, et Bastille's vaevlevad süütud inimesed, keda tuleb vabastada. Ja rahvas hävitabki kuriteopai- ga, puhkeb revolutsioon. Rahva südametunnistuse äratanud naine on oma ülesande täitnud ja pöördub tagasi oma vähe- nõudlikku igapäeva.

Kuid, nagu öeldud, draamalooming oli autorile nagu va- jalikuks lõtvumisvahendiks romaanide kirjutamise pingsuses. Esimese maailmasõja eelõhtul valmis kirjanikul tema varase- ma loominguilise perioodi tippsaavutus, romaan „Truualam“. Teos moodustab esimese osa triloogiast „Keisririik“ („Das Kaiserreich“), mille järgmine osa „Vaesed“ ilmus 1917 ja viimane „Pea“ 1925. Triloogia ei ole ju võrreldav sääraste ajastut haaravate romaanisarjadega nagu Balzaci „Inimlik ko- möödia“ või Zola Rougon-Macquart'ide sari, ent eeskuju võis autor nimetatud prantsuse meistreilt siiski saada, sest ka tema „Keisririik“ oli plaanitsetud teatud ajastut, Wilhel- mi Saksamaa eri aspektidest käsitleva teosena. Üksikutest osadest on „Truualam“ kodanluse-, „Vaesed“ proletariaadi- ja „Pea“ valitseva kihi romaan.

„Truualama“ kallal töötas Mann aastaid. Esimesed märk- med romaani kirjutamiseks ütleb kirjanik teinud olevat juba 1906.a.. Teos valmis aastail 1912 - 1914. Romaanist ilmus katkendeid enne sõda ühes ajakirjas, eri teosena pääses see lugejateni alles pärast keisririigi kukutamist ja tsensuuri kaotamist detsembris 1918. Kuue nädala jooksul levis romaan 100 000 eksemplaris. Muide oli Mann sel ajal juba suurte ti- raazide autor. Ta meenutab hiljem, et kuni 1916.aastani oli ta menu vaid „kirjanduslik“, ta teoseid kokku oli levinud mõni tuhat. 1916.a. läksid aga ta varasemad kuus romaani rah- va sekka kolmveerand miljonis eksemplaris. „Truualam“ seisis aga sel ajal veel kirjaniku laualaeкас.

„Truualam“ on laadilt kujunemisromaan. Selles jälgib autor keisririigi tüüpilise truua alama kujunemist lapseest täiseani ja lõpetab tõusu selle astmega, millal tegelane ei

ole veel saavutanud kõikvõimsa rahatuusa taset. See toimub „Vaestes”. Diederich Hesslingi elukäik on tüüpiline saksa imperialismi ajastu riigitrüüle bürgerile. See on üldistav kuju, millesse on koondatud saksa tagurliku kodanluse iseloomujooned, antuna groteskses satiiris, mida tunneme juha „Professor Unratist”. Satiirilise varjundiga on peategelase nimigi Hessling (samuti hääldatav Hässling täh. „inetu”, „näotu”). Peategelase biograafia on tavaline jõukale kodanlasele - väiketöösturi kodu, gümnaasium, ülikool, sõjaväeteenistus vabatahtliku õigustega, pärandi saamine vanemalt, rahaabielu, millele järgneb rikka vabrikandi elu, kes innukalt taotleb endale ametlikult poolt tunnustust truud riigialamana. Iga etapp kangelase elust valgustab teda uuest küljest. Tema kujunemisprotsess näitab, kuidas tekkis preisilik, šovinismist läbiimbunud saksa kodanlus, kelle iseloomustavaimateks joonteks olid orjalik alandlikkus ning lõimitamine ülespoole ja piiritu kõrkus allapoole, argus ning alatus, häärmine agressiivsus ning avalik poliitiline tagurlus. Keskne kuju, tüüpiline oma ajastul 90-ndates aastates, seostab tegevustikuga rea kõrvaltegelasi, kes on samuti oma aja lapsed, mistõttu romaan kasvab laiahaardeliseks olustiku ning kommete maalinguks.

Oli vaja Heinrich Manni võimetega vaatlejat ning sõnameistrit, et analüüsida algusest peale ametliku mõiste järgi ideaalse riigialama saamisprotsessi. Iseloomustav on juba esimene episood, kus peksa saanud poiss, keda vabriku töölised naeravad, mõtleb, et tema on küll naha peale saanud, kuid oma papalt, töölised võiksid rõõmustada, kui nemad ka saaksid, aga nad on selleks liiga tühised. Algusest peale paarib poisis masohhistlik orjalikkus sotsiaalse ülbusega. Diederichi põhiliseks iseloomujooneks on aga argus. Temale on maailm kohutavate jõudude kogumik, jõudude, mille eest pole pääsu. Keda kõiki laps ei karda: kärnkonna, tonte, korstnapühki, politseinikku. Püsivaks tundeks on tal hirm temast ülevate jõudude ees, millega kaasub alanduste nautimine, mis tekitab temas omamoodi nuripidist uhkusetunnet. Näiteks jutus-

tab ta ilma vähimagi noruta, otse nagu saavutusest sellest, kuidas ta koolis peksa sai ja kui õpilased klassijuhataja sünnipäeval puldi ja tahvli pärjatavad, kaunistab Diederich ka pillirookepi.

Laps pole sündimisest mingi patoloogiline kuju, vaid selliseks on ta teinud kasvatus. Teda on maast madalast õpetatud kumarduma võimu ees, nägema selles jumalast antud autoriteeti. Ja nii lõmitab ta noorena, aga ka hiljem elus, iga kõrgema jõu ees, ka siis, kui see on talle vaenulik. Kasvatus, mis oli läbi imbutatud alamuslikkusest, natsionalismist ning inimväärlikuse põlgusest, arendas lapses eeskätt tema iseloomu pahelisi algeid, mistõttu temast kujunes eetilise moonutis. Juba koolis oli ta kuulekas karmidele õpetajatele, humaansete, lapsi armastavate õppejõudude vastu lubas ta endale inetusi. Ta võttis mingi sisemise rahuldusega vastu tühakaid suurematelt poistelt, samal ajal piinas ta sadistlikult nõrgemaid. Ta teadvusse juurdus käsitus, et ühiskond koosneb tugevatest ja nõrkadest, türannidest ja orjadest. Või veelgi täpsemalt: ülespoole oled sa ori, allapoole türann. Selline kahepalgelisus arendas noorukis ühelt poolt julmust ning võimuhimu, teiselt poolt orjalikku lõmitamistarvet ning argust. Säärastest vastuolulistest elementidest koosneb Hesslingi iseloom.

Tundes oma positsiooni ühiskondliku redeli ülapulkaadel, teab noor Hessling, et tal on pigemini võimalust türann olla, samuti, et ta sotsiaalne asend on kindlustatud, mistõttu ta ei vaja rohkem teadmisi ning võimeid mugavaks oleluseks kui seda, mida nõuab ametlik minimum. Seetõttu ei tunne ta kunagi vajadust vaimseteks pingutusteks ja nii täidab ta õpingutel gümnaasiumis kui ka ülikoolis ainult vähima võimalikust. Säärane rahuldumine keskpärasusega on muide tüüpilisi truualamlike voorusi. Hesslingi vaimne piiratus ilmneb eriti ülikoolis, mis on ta isikukujunemise järgmiseks etapiks. Ei mingeid laiemalt haaravaid huve peale oma eriala, ei mingit taipu kunsti, kirjanähtuse või teatri valdkonnas. Sarkastiline autor laseb oma tegelast väljendada suurimat esteetilist elamust vorstikaupluse vitriini ees. Hessling tänab jumalat,

et saksa rahvas pole enam mõtlejate ning luuletajate rahvas, vaid natsioon, kes püstitab endale praktilised, ajavaimust dikteeritud eesmärgid. Üliõpilase kasvatajaks on purutagurlik korporatsioon „Neuteutonia“, kus tulevasi haritlasi ei arendatud vaimselt, vaid kus harrastati buršlikke ebavoorusi ning kasvatati noortes põlgust demokratismi vastu ning õpetati nägema sotsialistides „kuritegelikku elementi“, kes õonestab korraliku ühiskonna kõikumatuks peetavaid aluseid.

On siis ka aina ootuspärane, et 1892. aasta näljade-monstratsioonide puhul üliõpilane Hessling on nõrдинud poliitsei kuulmatust leebusest „alatu bande“ suhtes ning peab õigeaks nende tulistamist kahuritest. Ja kui viletsate palgarajade demonstratsioon on hajutatud ja keiser kogu oma hiilguses ning üliras ülbuses ratsutab läbi Berliini tänavate, ei ole Hesslingi kroonulikul vaimustusel ning truualamlikul heldimusel piire. Sellest on autor andnud romaani ühe kõige satiirilise pildi, millega samavõrdne on kangelase keisri-vaimustuse demonstreerimine Itaalias.

Truu riigialama kujunemiskäigus on ta poliitilis-ühiskondliku palge kõrval valgustatud ka tegelase isikliku elu vahekord. Hesslingil on suhted kahe naisega. Vahekorras Agnes Göppeliga käitub noormees närukaelana: võrgutanud neiu, väidab ta, kui küsimusse tuleb abielu, et moraalsel kaalutlustel ei saa ta naituda tütarlapsel, kes enne abiellumist on kaotanud süütuse. Tema käsituse järgi võis sugupooltevahelistes komistustes olla vaid üks eksija pool - naine. Siirasteks tunneteks pole Hessling üldse võimeline. Agnese hülgab ta varanduslikel motiividel - abielu poleks kaasa toonud soovitud rikkust - ja ta teeb puhtarvestuslikult hea partii Gustega, kellesse ta senine suhtumine oli olnud halvustav ning pilkeline. Järgnevas abielus tuleb naisel taluda alandavat ebavõrdsust. Säärastes vahekorrades ei ole midagi erandlikku, Hesslingi suhtumine naistesse on tüüpiline tema ajastule ning ühiskondlikule kuuluvusele.

Seoses Agnese ja Diederichi suhetega näitab autor veel üht inetut joont peategelase iseloomus - teesklust,

mis ulatub silmakirjatsemiseni iseenda ees. Suure psühholoogilise sisseelamisega kujutab kirjanik episoodi, kus vana Göppel tuleb nõudma Hesslingilt aumehelikku suhtumist oma tütresse. Diederich „kannatab“ traagiliselt, ent jääb kindlaks oma alatus aumehelikkuses, valab sentimentaalitsedes pisaraid - ja õhtul mängib taas Schubertit. Hesslingi pisarad on võltsid, ta haleduspuhang on vaid julmuri silmakirjalik eneseõigustamine.

Truualama kujunemiskäigu viimaseks etapiks on teenistus sõjaväes. Ta mundriimetlusest jutustab episood kokkupõrkest ohvitseride ja üliõpilaste vahel. Sõjaväes paistsid reservleitnandi pagunid nii kättesaadavas ulatuses olevat ja temasugusele hurraapatrioodile oleks sõjaväeteenistus pidanud olema ju suurimaks rahulduseks. Ent Hessling oli suuteline imetlema saksa mehismust ning sõdurlikku üllust vaid kõrvaltvaatajana. Sattunud aga preisliku drilli alla, ei pea ta vastu, unustab kogu sõjalise ülluse ja päästab end simulandina. Suurimaks kaotuseks on sel puhul, et ohvitserimunder jäi saavutamata, mis valmistab talle tulevikus mõnegi alaväärtuslikkuse elamuse. Truualama õpiaastad on nüüd läbi, algab tema küps iga. Näeme Hesslingit südametu tööliste kurnajana, poliitilise intrigandina ning äärmusliku monarhistina. Oma poliitiliseks kreedoks tunnistab ta avalikult olla keiserliku kõrguse truud teener. Jah, keisrivaimustuses matkib ta ka välimuses Wilhelm II-st. Ta saavutab sellega küll ainult koomilise efekti, kuid ei muutu naeruväärselt tühiseks. Hesslingi kuju puhul püsib lugeja teadvuses kogu aeg selle tegelase ohtlikkus, kujutlus temast kui pahelisest ühiskondlikust tüübist. Grotesksus ning satiir ei pisenä seda kuju, vaid kriipsutavad alla tema monstzulikkust.

Aga Mann ei piirdu ainult tobeduseni küündiva keisrivaimustuse karikeerimisega, ta näitab ka selle meelsuse kandjate praktilisi arvestusi. Hesslingi püüdlikkuse eesmärgiks pole ainult kõrge tunnustus ordeni näol, vaid tema tegevusel natsionalismi kohaliku lipukandjana on sootuks

tõhusamad tulemused. Ta astub preisi junkru, välitsuspresidendi von Wulkowi käsilaseks. Kuigi kõrge härra teda kui kodanlikku vabrikanti irooniaga kohtleb, saavutab ta Wulkowi soosingu, mis aitab Hesslingil oma võistlejad maha konkureerida ning saada suurtöösturiks. Sellega on saavutatud tegelase eiuueesmärk, ta kuju on lõplikult viimistletud, romaani biograafiline ülesanne on täidetud.

Ent teos pole ainult biograafiline romaan, vaid see haarab ajastut hoopis laiemalt. Hesslingi suhted tema tegevuse käigus loovad, tõsi küll, ainult ühe linna piires, miniatuurse pildi Saksa impeeriumi ühiskondlikest vahekordadest, mistõttu kõrvaltegelased väärivad tähelepanu sotsiaalsete rühmituste esindajatena. Üheks väljapaistvamaks kujuks on Hesslingi vabriku meister Napoleon Fischer. Ta on II Internatsionaali sotsialist, lisaks mees, kes püüab "tõoliste juhina" teha isiklikku karjääri ja reedab selleks proletariaadi huvid. Sõnades küll äge vabrikuomaniku vastane, läheb ta linnavalimistel temaga kompromissile. Ja mida edasi, seda selgemaks kujuneb Fischeri renegaadipale. Jõudnud hiljem karjääriredelil riigipäevasaadiku kohani, hääletab ta 1914. aasta suvel sõjakrediitide poolt ja täidab käitises nui ülesandeid.

Tuleb hinnata sõrased renegaadituubi paljastavat käsitlust, eriti arvestades, et Fischeri-taoliste töölisjuhtide tegevuse klassivaenulikkus polnud enne Esimest maailmasõda hulkadele kaugeltki selge. Puudusena tuleb märkida, et kirjanik reeturi kõrval ei toonud sündmustikku ühtki tõelist sotsialisti. Teoses esineb ainult üks ühiskondlikult positiivne tegelane, see on 1848. aasta revolutsionäär, vana Buck. Kuid tema on minevikuinimene, vanaduse naiivsusse jõudnud unistaja, kes on suuteline sõnades protesteerima ning opositsioonis olema, kuid tema „sentimentaalne mäslikkus“ ei ole imperialismiajastu reaktsionääridele mingiks tõsiselt võetavaks ohuks. Vanal liberaalil on moraalset kaalu, kuid reaalselt pole ta arvestatav. Tema kuju puhul asendub Manni karakteristikas satiir eleegilise resignat-

siooniga. Vana Buck esindab romaanis seda liberaalide põlvkonda, kes kunagi võitles koos rahvaga, kuid kelle võitluseeemärgid olid härmiselt piiratud. Nüüdki on vana Bucki ulatuslikumaks eemärgiks tasuta vaestesöökla. Temataolised avalikud tegelased ei tunne klassivõitlust ja on seetõttu paratamatult hääbunud minevikku.

Teised kõrvalkujud on negatiivsed. Kõnelemata valitsuspresidendist junker Wolckowist, jõhkrast võimutüübist, kelle kujutamisel autor pole säästnud satiiri, leiame avaliku elu esindajais ainult karjerismi, inimpõlgust ning lõmitavat orjalikkust. Kõik püüavad oma huvides kasutada kõrgema võimu soosingut ja ilmutavad selle saavutamiseks ülipüüdlikkust. Nii mürgitab gümnaasiumi professor Kühnchen (=vahvake) õpilasi toorete lugudega saksa sõdurite vägivalldedudest Saksa-Prantsuse sõjas ning süvendab noortes rahvusliku mõtlemisviisi kasvatamise nime all vihkamist prantslaste vastu. Perspektiivis on sel tegelasel gümnaasiumidirektori ametikoht. Autori suhtumist sääraresse tüüpidesse iseloomustab kas või karakteristika nime kaudu. Nii kohtame tegelasi, kelle nimed on Heuteufel (=heinakurat), Nothgroschen (=hädakross), Scheffelweise (=vakakaupa). Muidugi ei kannata terve Netzigi loomaaed sääraseid naeruvääristavaid nimesid, see-eest paljastuvad sealsed asukad tegudes või sõnades närusteks pahekandjateks. Kui eespool märgiti, et „Professor Unrati“ ilmumine tekitab parempoolses kodanlikus arvustuses pahameeletormi, siis „Truualama“ puhul olid vihalained veelgi kõrgemad. Väideti, et teos tulvab vihasest Saksamaa vastu. Säärased arvustajad ei tahtnud mõista, et kirjaniku isamaa-armastus ei võinudki olla vaba põlgusest junkurliku Saksamaa vastu, kes kägistas armastust väärivat humanismi- ning vaimu-Saksamaad. Liberaalne kriitika omakorda heitis ette kirjanikule liialdamist värvidega või siis tunnistas teose ajalooliseks, milles antud minevikupildiga pole Weimari vabariigil midagi ühist.

Peatselt pärast „Truualama“ valmimist puhkes maailmasõda. Nagu teame, oli see suureks proovikiviks demokraatlike

vaimuinimeste hoiakule. Sõjapropaganda õhutatud uimast ei pääsenud säärased vaimusuurused nagu Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Emile Verhaeren jt. Kaine suhtumise toimuvasse säilitasid vähesed - Bernard Shaw, Romain Rolland ja sakslastest Heinrich Mann. Oma poliitilistes kirjutistes, mis ilmusid enamikus vasempoolses ajakirjas „Aktion“, võtab kirjanik korduvalt sõna meeletu tapatalgu taunimiseks. Sõjatsensuuri tingimustes oli antimilitaristlik publitsistika enam kui piiratud, kuid H. Mann siiski ei vaikinud. Tema hoiak saksa šovinistide maailmavalitsemisele pürgimise vastu tekitas talle arvukalt vaenlasi, ka vend Thomasega tekkis tal aastaid kestnud lõhe. Sõja ajal (1915) avaldas H. Mann muu hulgas tähelepanuväärse essee Émile Zolast. Kirjanik oli suur prantsuse kirjanduse austaja. Ta on lausunud, et XIX sajandit täitis oma särava prantsuse romaan, nagu XVI täitis itaalia kujutatav kunst. Käesoleva kirjutuse raames pole ruumi lähemalt vaadelda seda autori kirjanduslikke tõekspidamisi kajastavat teost. Oma essees Victor Hugost kirjutab autor, et esteetilised vaidlusküsimused viivad ikkagi lõpuks mitmesuguste poliitiliste vaatekohtade juurde. Zola-essees lausub ta: „Estetism on lootusetute aegade lootust tapvate riikide produkt.“ Kitsamalt Zola tegevust käsitledes idealiseerib ta mõnel määral suurt prantsuse realisti, ent analüüs, mis ta annab tema loomingule, on huvipakkuv. Mann jõuab tulemustele - ja see ei kehti üksnes Zola kohta -, et kui autor ühiskondliku moraali nimel võitleb ilma vaimse entuusiasmita ning loodavat kunstiliselt läbi elamata ning kujundamata, ei suuda ta luua teost, mis tungiks sügavamalt lugeja teadvusse. Kui kirjanik aga vastupidi satub teose sündmustiku võlusesse ning näeb ainult ainetiku põnevust ning taotleb ilu, jääb ta alatiseks esteediks, kelle looming võib küll rahuldada teda ennast, kuid kes ei pääse üldsuse teadvusse. Zola teoste paremikus konstateerib Mann tasakaalu mõlema tendentsi vahel - ja see kehtib ka kirjaniku enda tolleaegse loomingu kohta täiel määral. Zola-essees püstitab Mann küsimuse, kes peaks olema

kaasaegse sotsiaalse romaani positiivseks tegelaseks, ning vastab, et selleks saab olla töötavate hulkade esindaja. Asetatud küsimuse vastamiseks praktikas kirjutab ta romaani „Vaesed“ (1917), mis on „Truualama“ jätkuks. Mainitud teos on sotsiaalne romaan, tugeva publitsistliku häälestusega. Selles on kõne all kapitali ja proletariaadi vastuolud, mida on näidatud ilustamatult tõelistena. Tööliskonna viletsus ning vaesus (vastavalt pealkirjale) viib meeleheitetele viidud tööorjad vastuhakule, mis surutakse sõjaväe abil maha. Ometi ei ole kirjanik, vaatamata teosest hõõguvast poolehoiust proletariaadile, suutnud anda viimast võitlevana, revolutsioonilisena ning klassiteadlikuna. Streik tekib stiihliiselt ja töölised pälvivad autori käsitluses pigemini kaastunnet kui imetlust oma heroilisusega. Ka pole huvide kokkupõrge kapitalisti ja keskse töolistegelase vahel üles ehitatud klassivastuoludele, vaid individuaalset laadi konfliktile. Töölise Balrachi vanaonu on kunagi laenanud Hesslingi isale suurema summa raha, praegune vabrikuomanik aga eitab laenu ja noor tööline asub endale nõudma varandust, mis kunagise laenusumma abil on omandatud. Balrach pole poliitiliselt teadlik proletaarlane, ta loodab võitvat Hesslingi juuriidilisel teel ja tegutseb üksikvõitlejana, sest ta ei usu massi jõudesse. Paratamatult kaotab ta võitluse ning on sunnitud tagasi tulema vabrikusse „Hesslingi leiba sööma“.

Romaan päädib kirjaniku varasema loomingupeerioidi. JärgnevakS perioodiks eristavad kirjandusloolased Weimari vabariigi kestusaja, aastad 1919 - 1933. Weimari vabariiki suhtus H.Mann algul suure usaldusega. Sellest ajast pärineb rida kirjutisi ja kõnesid, milledes ta kõneleb vabariigist kui saavutusest, mida ei tuleks võtta ainult sõjalise lüüasaamise paratamatu tulemusena, vaid tuleb muutuda ka meelsuSelt vabariiklasteks. 1943.aastal kirjutab aga Mann, meenuTades Saksa vabariigi poliitilist olemust, et selle alused olid täiesti võltsid, sest selle juhid ei tunnustanud kunagi eelnenud sõja tõSiasju. Peaveaks oli aga suurkapitalistide ja junkrute võimu säilitamine. H.Mann arendab tõhusat võitlust publitsistikas tõelise demokratismi eest, nii et ta

tolleaegses toodangus nihkub see žanr esikohale. Kehtiva-
tes tingimustes oli aga see võitlus viljatu. Ilukirjandus-
likus osas on neil aastail tähelepandavamad romaanid „Pea”
(„Der Kopf” 1925), „Tõsine elu” („Ein ernstes Leben” 1932)
ja novell „Kobes” (1923). Viimase peategelase prototüübiks
on suurtööstur Hugo Stinnes, keda ja kelletaolisi kirjanik
paljastab kui vabariigi tegelikke valitsejaid.

Romaan „Pea” lõpetab triloogia „Keisririik”, kuid sel-
le tegelaskond on täiesti erinev eelmiste osade omast. Teos
on laadilt publitsistlik romaan, käsitledes Esimesele maa-
ilmasõjale eelnenud ja sõjaaegset poliitilist võitlust Sak-
samaal. Tegelasteks on kõrgema seltskonna esindajad ja täht-
sad riigimehed, nagu keiser, kolm üksteisele järgnevat riigi-
kantslerit jt. Tegevus toimub õukonna sfäärides, moodsates
salongides, riigipäeval, mitmesuguste reaktsiooniliste or-
ganisatsioonide kokkutulekuil jne. Teos näitab suurkapitali
osa sõjale ettevalmistamisel, näitab militaristlike ringide
mõju valitsusele, diplomaatlikke salakäike, riigipäeva jul-
gusetust jne., ühe sõnaga juhtkonna poliitilist kuritegevust.
Sellel ühiskondlikul taustal rulluvad lahti kahe sõbra, Wolf
Mangolfi ja Claudius Terra biograafiad. Esimene jõuab kar-
jääriredelil riigikantsleri ametikohani, teine taotleb riigipäevasaadikuna patsifismi ja õiglust, kuid et ta masse
kardab, saab tast tahtmatult tagurluse toetaja. Nagu keisri-
riik lõppes ummikus, nii jõuavad ka mõlemad sõbrad ummikuni,
millest nad ei leia muud pääsu kui enesemõrv. Teos on pessimistlik ja selle kunstilises teostuses kajastub tolleaegse
moevoolu, ekspressionismi mõjutusi, mis avaldub karakteris-
tikas, situatsioonide ebatavalisuses, aga ka sõnastuses.

Romaan „Tõsine elu” on pühendatud selle nooruse saatu-
sele, kes astus ellu ajajärgul, millal Saksamaa elas läbi
ränki majanduskriisi- ning inflatsiooniaegu. Sündmustiku
kohtadeks on üks väike Läänemere ranniku suvituskoht ja Ber-
liini Kurfürstendammi asetsev lõbustuskoht. Keskseks tege-
laseks on rannatüdruk Marie, kes satub Berliini poolmaail-
mategelaste kimpu. Need kasutavad ära lihtsa tütarlapse ko-

genematuse ja neiu põimitakse rüpastesse afääridesse; alles raskete moraalsete ohvrite kaudu pääseb ta kodupaika ning korralikku ellu tagasi. Teos pöördub Manni teise loominguperioodi. Selle vältel hakkas kirjanikule üha enam selguma Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni tähtsus maailma ajaloo. Esimeseks avalikuks sõnavõtuks, milles kirjanik tunnustab nõukogude juhtivat osa maailmapoliitikas, on 1924. aastal kirjutatud „Vastus Venemaale“ ja fašismi tugevnedes Euroopas veendub kirjanik, et ainsaks mõeldavaks vastasjõuks sellele saab olla ainult Nõukogude Liit. Tema selleaegselt publitsistlikast olgu nimetatud kogud „Võim ja inimene“ („Macht und Mensch“ 1919) ja „Avalik elu“ („Das öffentliche Leben“ 1932).

1933. aastal tuli Saksamaal võimule Hitler. Veebruaris tagandati H. Mann Kunstide Akadeemia kirjandusosakonna presidendi kohalt ja samal kuul põgenes kirjanik Tšehhoslovakkia kaudu Prantsusmaale. Peatselt levitasid võimud valetate ta arreteerimisest. Kirjanikult võeti Saksa kodakondsus, selle asendas talle sõbralik Tšehhoslovakkia. 10. märtsil põletati Berliinis Ooperiväljakul H. Manni teosed avalikult, ametlikud sidemed kodumaaga olid näiliselt lõplikult katkestatud, algas kirjaniku emigratsioonipõlv, mis on ühtlasi ta viimaseks loominguperioodiks. 1933 - 1941 viibis kirjanik Prantsusmaal, siis lahkus sealt okupatsiooni eest põgenedes USA-sse, kus asus Kaliforniasse. Seal elas ta surmani.

H. Manni viimast loominguperioodi võib iseloomustavalt nimetada antifašistlikuks. Asunud Prantsusmaale, algab Mann aktiivset võitlust natside vastu. Ta sai 1936. aastal asutatud rahvarinde kaastööliseks, esines paljude kõnedega ja juhatas koos prantsuse kirjanike Barbusse'i, Aragoni, Blochi ja teistega rahvakoosolekuid, oli ka rea rahvusvaheliste vaimutegelaste kongresside organiseerijate ning juhatajate hulgas. Kui välismaal rajati ka saksa rahvusrinne, sattus kirjanik tihedasse kontakti saksa antifašistlike töölistega. Temalt ilmuvad publitsistlikud kogumikud „Viha“ („Der Hass“ 1933), „Saabub päev“ („Es kommt der Tag“ 1936) ja „Mehisus“ („Mut“

1939). Esimeses pole tegemist vihaga Saksamaa vastu, vaid vihaga selle viha vastu, millele Hitler kavatses rajada oma maailmavalitsemise. Autor ennustab vihaapostlite pankrotti ning vältimatut kadu. Kahes järgnevas teoses käsitleb ta hitlerismi sotsiaalset palet ning jõuab järeldusele, et natsism on rahvusvahelise imperialismi sünnitis ning kapitalismi eelpost. Manni antifašistlikud kirjad pole pelgad konstateeringud, vaid vihast hõõguvad üleskutsed monstrumliku režiimi vastu võitlemisele. Mitmes artiklis tunnistab ta ennast NSV Liidu sõbraks, armastust kelle vastu on ta väitnud. Ta nimetab sotsialismimaad rahukantsiks, hurjutab NSV Liidu vaenlasi ja kinnitab, et maailma töötajate armastuse kõrval on Nõukogudemaa vaenlaste laim ning raev jõuetu.

Heinrich Manni emigratsiooniaegse kirjandusliku toodangu tippsaavutuseks (aga ei oleks liialdus seda tunnustust kasutada ka, kui arvestada tervet tema loomingut) on kaksikromaan „Kuningas Henri Neljanda noorus“ („Die Jugend des Königs Henri Quatre“ 1935) ja „Kuningas Henri Neljanda täisiga“ („Die Vollendung des Königs Henri Quatre“ 1937). Kuni nimetatud teose avaldamiseni tunneme Heinrich Manni kui teravaimat kaasaja kriitikut saksa kirjanduses, kelle loodud kirjanduslike kujude paremiku moodustavad negatiivsed tegelased imperialismiajastu Saksamaal. Autor pidas tema enda sõnade järgi kirjaniku ühiskondlikuks ülesandeks ajastu pahede ning nende kandjate paljastamist, mitte aga samavõrdselt sotsiaalselt teednäitavate positiivsete kangelaste esitamist. Tema positiivsed kangelased on kas ühiskondliku kaaluta, nagu noor kalur Mingo romaanis „Tõsine elu“, või dekadentlikult asotsiaalsed, nagu Violante von Assy triloogias „Jumalatarid!“ Natsismi võimutsemise tingimustes jõuab aga kirjanik veendumusele, et negatiivsete nähtuste piitsutamise kõrval on veelgi suurem kõlapind humanismi propageerimisel, mille kandjaks ning kehastajaks oleks ühiskondlikult teenekas positiivne tegelaskuju. Säärane saab aga olla rahva ühiskondlike huvide eest võitlev kangelane. Kõnesolevais romaanides on autor leidnud sellise tegelase prantsuse populaarseimas kuningas

Henri IV-s (1553 - 1610), kes on säilinud rahvatraditsioonis hea kuningana ja kellest rahvalaul ütleb, et ta on „ainuke kuningas, kes elab vaeste seas veel tänaseni“.

Nagu H. Mann jutustab mälestusraamatus „Ajastu tuleb vaatlemisele“, tekkis tal idee kirjutada romaan Henri IV-st 1927. aastal, millal ta koos prantsuse turistidega külastas selle kuninga lossi Pau's Pireneede jalamil. Kavatsust asus ta teostama alles seitsme aasta pärast ja romaani kirjutamine vältas veel kuus aastat. Teoste loomine sai konkreetseks autori viibides maapaos Prantsusmaal pärast natside võimule tulekut.

Romaani aineks on ususõjad Prantsusmaal XVI sajandil. Tolleaegseis tingimustes omandas ühiskondlik võitlus mõneti usulise värvingu. Sellist laadi oli Talupoegade sõda 1524 - 1525 Saksmaal, säärane oli vältavaks sõjaliseks konfliktiks arenev võitlus katoliiklaste leeri ja protestantide (hugenottide) vahel samal sajandil Prantsusmaal. Feodalismi kindlaimale toele katoliiklusele tekib XVI sajandil vastasjõuna protestantism, mis algselt kehastab, tõsi küll, usulises rüüs, rõhutud rahva protesti. Ent kujuneva jõukoondumise kasutavad ära oma huvides Lõuna-Prantsusmaa suurfeodaalid, asudes protestantismi kaitsmise sildi all tegelikult võitlusse kuninga võimu vastu, mis taotles feodaalide sõltumatustendentide piiramist. Nii jagunes Prantsusmaa sajandi keskel kaheks suureks vaenulikuks leeriks: ühelt poolt Põhja-Prantsusmaa kõrgeadel Lotringi hertsogite Guise'ide juhtimisel, loosungiks kuninga võimu ning katoliku usu kaitsmine ketserlike ning separatistlike hugenottide vastu; teiselt poolt hugenotid, kelle eesotsas seisid Chatilloni aadlik admiral Coligny ja Navarra pisi-riigi kuningas Henri Bourbon. Võitlus käis küll usulise sildi all, tegelikult oli see kahe feodaalide rühmituse heitlus poliitilise võimu pärast.

Relvastatud kokkupõrkeid mõlema leeri vahel oli juba 60-ndates aastates, halastamatuks vastaste hävitamiseks andis aga tõuke kuninga ema Katharina de Medici algatusel ning kuningas Charles IX soostumisel korraldatud pärtliöö veresaun, mispuhul

katoliiklased panid toime Pariisis hertsog Guise'i juhtimisel hugenottide metsiku massimõrva. Kohutav sündmus sai otseseks ajendiks ulatuslikule, tervet maad hõlmavale kodusõjale. Et pärtliöö esimesi ohvreid oli admiral Coligny, siis sai sellest ajast peale hugenottide ainujuhiks Navarra Henri, kes järgnevates võitlustes osutas suuri sõjapealiku võimeid ning poliitilist leidlikkust. 1589. aastal tapeti kuningas Henri III, kelle surmaga kustus seni valitsenud Valois' dünastia ja kehtiva troonipärimiskorra alusel sai tema järglaseks Henri Bourbon. Katoliikliku Liiga (asutatud 1576 katoliiklike jõudude koondamise eesmärgiga võitluseks hugenottide vastu) vastuseismise tõttu tuli tal aga aastaid kestvais võitlustes rajada endale teed troonile. Prantsuse kuningaks sai ta Henri IV nime all 1594. aastal, olles enne seda (1593) astunud katoliku usku. See samm, mida Henri Manni roomanis nimetab enda surmahüpeks, oli puhtpoliitiline, sest kuningas oli usuküsimustes aina ükskõikne. Tuntuks on saanud kuninga ajalooline lause: „Pariis väärib üht missat.“

Kuningas Henri asus energiliselt maa päästmisele laosest, millesse see oli jõudnud kodusõdade mõllus. 1598. aastal antud Nantes'i edikt kindlustas hugenottidele usulised õigused, millega nad olid võrdustatud katoliiklastega. Sellega olid ususõjad formaalselt likvideeritud. Kuninga poliitika põhiprintsiibiks oli riigi keskviimu kindlustamine ning feodaalse killustuse likvideerimine. Sellega pani Henri IV aluse absolutismile, mis teostati Prantsusmaal XVII sajandi esimesel poolel Henri poja Louis XIII valitsemise ajal kardinal Richelieu poolt, kes oli jõuetu kuninga asemel tegelik võimuteostaja. Henri kindlustas riigi majandust, toetas tööstust, soodustas põllumajandust, rajas esimese Prantsuse koloonia Kanadas ja teostas edukat välispoliitikat. Kuninga kaugeimale ulatuv plaan sel alal, Euroopa ühendriikide rajamine (mida peetakse riigimehe Sully ideeks), ei jõudnud kavatsusest kaugemale kuninga ootamatu surma tõttu: 14. mail 1610 tapeti Henri IV jesuiitide käsilase François Ravailiaci poolt.

Seda ajastut ning nende sündmustega seostatud isikuid

on Heinrich Mann käsitletud oma kaksikromaanis. Esimene osa, mis on laadilt kujunemisromaan, hõlmab tulevase kuninga elu lapsepõlvest kuni võiduni Arques'i linna lähistel Liiga vägede üle 21.septembril 1589. Sõnadega: „Sel päeval lõppes tema noorus“, lõpeb viimase peatüki moralite^{te}. Mainitud võit tegi Henrist arvestatava troonipretendendi, seni olid ta vastased suhtunud temasse hoolimatusega kui vastaspealikusse, kelle jõud olid seevõrd piiratud, et ei olnud põhjust pidada teda poliitiliselt kardetavaks; Liiga peajõudude purustamine teeb ta n.-ö. täisealiseks nii kaasvõitlejate kui ka vaenlase silmis. Teadlikult troonile rühkiva ja selle saavutanud poliitiku traagiline võitlus humanismi teostamise eest kuuluvad teise romaani.

„Kuningas Henri Neljanda noorus“ algab optimistlikus helitõus. Päikesepaistelises lõunas, eemal Louvre'i õueintriigidest, tihedais kokkupuuteis rahvaga kasvab poiss noorukiks. See osa romaanist tulvab helgusest ning soojusest, selles näitab autor, kuidas noorukis tekivad humanistliku maailmasuhtumise eod. Need ideed on nii tugevad, et Henri ei loobu neist ka siis, kui tal tuleb õppida „õnnetuse koolis“, kui Louvre'is kogetud õudused, alandused ning pettumused näitavad, et leebe humanism on piisamatu vahend võitluses salakavalusega ning julmusega. Kannatused õpetavad, et reaktsioonijõududele tuleb vastu asetada võitlev humanism, ja nii saabki Henrist „humanist hobuse seljas“, kes, mõök käes, kaitseb mõistust ja päästab vabadust. Ent vägivald jääb Henri silmis ikka ainult hädava hendiks, mida kahjuks tuleb siiski mõneti rakendada. „Võim on tugev,“ ütleb filosoof Michel Montaigne Henrile vestluses La Rochelle'i rannikul. „Tugevam on headus. Midagi pole populaarsem headusest.“ Sellest kõnelusest peale jääb Henri eludeviisina kehtima see välja- lausutud tõde ja kuningana juhindub ta alati loosungist, et ainult headus teeb ta rahvale armsaks. Sellest lähtudes keela ta võidetute rüüstamise ja alistatute tapmise, sellest lähtuvad ta lähemad vahetud kokkupuuted lihtrahvaga.

Romaani teine osa käsitleb Henri lõpuleviidud endateos-

tust. Aastaid kestnud võitlus lõpeb võiduga (mitte teisiti mõtlevate vastaste hävitamisega!), ta saavutab kuningatrooni ja asub valitsejana ellu viima humanistlikke ideid riigi valitsemises. Ent saavutatud positiivne lahendus on vaid näiline. Henri isiklik saatus kui ka tegutsemine riigijuhina on häälestatud traagiliselt. Tal tuleb läbi elada rida pettumusi ning kaotusi isiklikus elus: usuvahetus võõrutab temast ta nooruse sõbrad, ta kaotab oma kauaaegse armsama, „veetleva Gabriele'i“, järgneb pealesunnitud poliitiline abi-elu. Vaenlaste ring ta ümber tõmbub üha koomale. Reaktsioonijõudude vastutöötamise tõttu jäävad teostamata või poolele teele tema sotsiaalsed ja poliitilised kavatsused ja tal tuleb korduvalt näha välgatamas surmatoovat pistoda. Jah, tal tekib veendumus, et on vaid aja küsimus, millal see teda tabab. See eelaimus täitubki, Henri langeb poliitilise atentaadi ohvrina. Henri surm pole aga pelgalt üksikisiku traagiline hukkumine, vaid see tähistab kogu elujulge ning inimväärikust tunnustava humanistliku ajastu loojangut. Järgnev XVII sajand, absolutismi sajand, madaldab käsituse inimesest taas piiramata võimuga riigivalitseja alamaks ja alles järgneval, valgustussajandil taas elustuvad inimsuse ideed.

Vastavalt pettumuste kuhjumisele süngestub pidevalt vananeva kuninga sisemaailm. Henri sisemonoloogides kajavad üha sagedamini lohutamatus ja perspektiivituuse norulised noodid. Seda vaimset küüruvajumist paisuva reaktsiooni vastulööride raskuse all on kirjanik kujutanud suure psühholoogi meisterlikkusega. Üha süngestuv saatuslikkus, mis suunab sündmusi ning peategelase elu, kipub seejuures aga puhuti väljuma reaalsuse raamest.

Eespool mainitud kõneluses Henri ja Montaigne'i vahel osutab filosoof vastasparteide juhtide võimuhimule, rikkumiskirele ning auahnusele kui ususõdade tõelistele põhjustele. Humanistina suudab Henri neid tõesid läbi näha. Võitlustes on ta küll liitunud ühe poolega, hugenottidega, kuid fanaatilisele protestandile Colignyle seletab ta endasugus-

te noorte sõdurite poliitilist positsiooni, mis ei piirdu ainult võitlusega protestantlike usuõiguste eest. Nemad ei tõsta relva mitte katoliiklaste purustamiseks ning ei tee seda ka hugenottide võidu nimel, vaid nad sõdivad selleks, et lõpetada riiki laastavad parteisõjad, mis nõrgestavad maad ning teevad selle hõlpsaks saagiks välisvaenlastele, ja et luua ühtne, võimas terviklik Prantsusmaa. Selle seletuse valgusel tundub Henri „surmahüpe“ mitte sõjakaaslaste reetmisena, nagu käsitavad kuninga poliitilist usuvahetust ortodoksaalsed hugenotid, vaid riiklikult mõtleva valitseja kaalutud sammuna, kes eelistab minna kuningana tervena säilinud pealinna, kes tahab näha pariislasi elavatena ega taha üle oma rahva laipade ja linna varemete troonile ronida.

Tuleb mõnda, et autor on liialdanud Henri rahvalikkusega ning headusega. Ka on ajalooliselt küsitav kuulus lause: „Ma tahan, et igal talupojal oleks pühapäeviti kana potis“, mille sümbolse tähenduse kirjanik otse läbikäivalt on asetanud aluseks Henri suhtumisele rahvasse. Ajalugu tunneb teda kui kuningat, kes oma sisepoliitikas tegelikult lähtus ainult oma klassi, aadli huvidest.

Manni käsitluses on Henri mõlemast võitlevast leerist kõrgemal asetsev isik, inimene, kes on kutsutud olema juhiks. Ometi pole ta andnud oma peategelast imetletavas kangelaspoosis pjedestaalile asetatud kujuna, vaid mehena, kellele on omased ka inimlikud nõrkused. Nii etendavad tema elus sensuaalsed kalduvused küllaltki suurt osa (mis muide vastab ajaloolisele tõele) ning asetavad ta mõneti ebaväärikasse valgusse. Kuid autor ei tauni ei Henri ega teiste tegelaste sääraseid ega muid nõrkusi, ta suhtub leplikult nii Jeanne d'Albret' iseloomu puudustesse kui ka „vaese“ Margot' pahe-
desse. Neid kõiki kujutab kirjanik, nagu paljusid tolleagse elu ebakohti, mõistvalt ning objektiivsusega. Olgu vahemärkusena mainitud, et autori üldine suhtumine käsitletavasse on oma tagasihoidlikkusega kõnesolevates romaanides sootuks erinev tema varasemate teoste tavalisest ründavast hoiakust. Negatiivse joonena tuleb märkida kuninga puhutist alahinda-

vat suhtumist rahvasse. Ja seda jagab ka autor. Mõneti esineb rahvas pimedate fanaatilise massina, kes ei ole suuteline orienteeruma oma huvide küsimustes, vaid on aldis ässitajate mõjutustele.

Ei ole siiski alust teha etteheiteid autorile nii peategelase idealiseerimises kui ka faktidest kõrvalekaldumises, mida ka esineb. Mann pole seadnudki endale ülesannet kirjutada ajalugu, vaid ta on loonud luuletuse, mille hindamise kriteeriumiks pole niivõrd üksikute ajalooliste seikade täpne vastavus, vaid n.-õ. ajastu vaimu õige tõlgendamine. Ja selles suhtes on autor ülesande täitnud menulikalt.

Ta romaanide ideestiku aluseks on renessansi mõttemaailma iseloomulikud tõekspidamised ning suunad, nagu tollaste vaimuhiiglaste unistused täiuslikust inimesest, veendumus inimvaimu võimete piiramatuses ja uueaegse inimese teotahes ning usus maise elu väärtustesse. Nende ideede kandjaks pole ainult peategelane, vaid ka tema lähemad või kaugemad võitluskaaslased ning sõbrad. Eespool on nimetatud juba filosoofi Montaigne'i (1533 - 1592) - kes tegelikult Henri IV-le nii lähedal ei seisnudki -, temale lisaks kohtame teisigi prantsuse humaniste, nagu kirjanik Agrippa d'Aubigné'd (1552 - 1630), luuletaja Guillaume du Bartas'd (1544 - 1590) jt., kes samuti esindavad ajastu mõtlejaid. Juhtivate vaimuinimeste põimimine tegevustikku laiendab teose ideelist kandepinda, see ei piirdu enam üksikisiku biograafia mõõtmega, vaid saab tervet epohhi iseloomustavaks. Lugeja ees avaneb pilt Prantsusmaa ühiskondlikest suhetest ning valitsevast sotsiaalsest mõttest, maa saatust juhtivatest isikutest ning olustikust ajajärgul, millal teostus üleminek feodalismilt kapitalismile. Tõsi küll, romaanis ei tõlgendata seda protsessi niivõrd ajaloolise seaduspärase arenemiskäiguna kui üksiku või melise isiku hiiglaslike pingutuste tulemusena, Henri IV elutööna. Ent sotsiaalne protsess ise on õigesti kujutatud. Ja autor on oma teost iseloomustades ütelnud, et selles on tegemist mitte ajaloo selgitamisega või sõbraliku jutustusega, vaid tõelise võrdlusega. Ta taotluseks on olnud näidata

ususõdade peeglis kaasaja võrdpilti, „Suurmaaomanike ja provintsi monopolistide liiga lõhestas ning hävitas kuningriigi - loomulikult seda tunnistamata. Kui neid härraseid kuulata, siis kaitsesid nad usku, ütle: maailmavaadet; nüüdisajal oleksid nad ülistanud oma antibolševismi. Vabastaja Henri Neljas tegutses revolutsiooniliselt, nüüd oleks teda nimetatud bolševikuks. Sellal nimetati teda ketseriks ja tõelised vastavused jäid valgustamata." Neid valgustamata jäänud seiku on Mann oma romaanis kõnesse võtnud ning toonud nende kaudu prallele meie aja võitlustele ning vastuoludele.

Lugejale hakkab silma ohtralt rööpjooni hitleriaegse Saksamaa ja XVI sajandi Prantsusmaa olude vahel. Ent romaani aktuaalsus ei seisne niivõrd neis kõrvutustes kui teoses antud humanismi õitsenguaja maailma vastandamises füürieriajastu inimvaenulikkusele. Teost kannab optimistlik idee, veendumus ajalooprogressiivsete jõudude võidus reaktsiooni üle - ja mitte ainult käsitletud ajastul ja oludes.

„Henri Neljas“ on ülemlaul humanismile, see on vana sõnameistri positiivne summeerimine tema loomingut läbivale võitlusele türannia ning inimvaimu orjastamise vastu. See on teos, millega Heinrich Mann on jäänudvustanud oma nime maailmakirjanduse klassikuna.

Kirjaniku hilisemasse loomingusse kuulub dialogiseeritud satiiriline jutustus „Lidice“ (1943), milles käsitletakse natside poolt hävitatud samanimelise tšehhi küla saatust ja partisaanide vastupanu natsidele. Jutustuse teostus ei ole järjekindlalt realistlik. 1949. aastal lõpetas H. Mann romaani „Hingus“ („Der Atem“), mis on pühendatud prantsuse patriootide võitlusele kodumaa reeturite vastu. Sündmustik toimub Nizzas Teise maailmasõja eelõhtul, 1939. aastal. Teoses on väärtuslik poliitiline probleemistik, ent selle kunstilises teostuses on soovida jätta, on rakendatud sümboolikat, fantastikat ja stiil on mõjutatud ekspressionismist. Kirjaniku viimane lõpetatud romaan „Vastuvõtt kõrgemas seltskonnas“ („Empfang bei der Welt“ (1950) ilmus posthuumselt. Lõpetamata jäi romaan Preisi kuningat Friedrich II-st. Kirjaniku 10. surmapäeval ilmus see

fragmendina „Kurb lugu Friedrich Suurest“ („Die traurige Geschichte von Friedrich den Grossen“ 1960). Selles käsitleb kirjanik Preisi kuninga Friedrichi noorust, kelle siiras iseloom hävitati vildaku, pahatahtliku kasvatusega, nii et temast kujunes despootlik valitseja. Saksa kriitika hindab lõpetamata jäänud teost kui väärtuslikku lisandit Manni humanistlikule loomingule.

Kaalukas on kirjaniku viimaste aastate publitsistika. 1945. a. ilmus tema viimane publitsistlik kogumik, poolmemuaariline „Ajastu tuleb vaatlemisele“ („Ein Zeitalter wird besichtigt“), milles autor summeerib oma tegevust ühiskondlik-poliitilise võitlejana ning kirjanikuna. Selles raamatus on mälestusi isikutest, kellele ta on ligidal seisnud, nagu Frank Wedekindist, Max Liebermannist jt. Selles toob ta tunnustust Prantsusmaale, mis tollal just vabanes okupatsiooni alt, selles on tunnustust lausunud Nõukogude Liidule, kes tollal ennekuulmatute pingutustega võitles inimkonna vabastamiseks hitlerismi käest. Selles on mõtisklusi Saksamaa saatusest, kusjuures autor siira hukkamõistuga kõneleb oma rahva saatuslikest vigadest, paljastab saksa pankurite ja töösturite osa maailma imperialismi toetamisel ja mõistab hukka rassismi. Raamat lõpeb sõnadega „Päevad lähevad lühemaks“. Ja tööpoolest, enamik kirjaniku sõpru olid läinud juba manalateele, suri ka ta teine abikaasa Nelly ja südamehaigus ning vanadus andsid tunda. Rõhus ka pooltagakiusatu asend, mida demokraadina tuntud kirjanikul tuli taluda võõrsil. Tagasipöördumine kodumaale, kus ta oli valitud tagaselja Kunstide Akadeemia presidendiks, ei teostunud: veidi enne oma 79. sünnipäeva, 12. märtsil 1950 suri Heinrich Mann Santa Monicas Kalifornias.

Heinrich Manni elutöö hinnangu on andnud tabavalt ning ammendavalt Saksa Demokraatliku Vabariigi president Wilhelm Pieck kirjaniku 78. sünnipäeva puhul: „Teie isikus tervitame meie silmapaistvat saksa kirjanikku, kes šovinismi metsikute määratsuste ajal on alati kõrgel hoidnud rahu ja humaansuse lippu. Teie astute välja vabaduse ja sotsiaalse progressi eest, imperialistide piiritu kasuhimu vastu. Kuid Teie ei piiri

dunud ainult vana ühiskonna määndumise näitamiseks. Kui inimene ja kui kirjanik olete Teie alati välja astunud parima, demokraatliku ühiskonnakorra eest. Saksa kirjanike hulgas olete Teie töolisliikumise ja Nõukogude Liiduga sõpruse kaitsmise lipukandja." Seda tunnustust täiendab W. Piecki sõnavõtt kirjaniku surma puhul: „Saksa rahvas ei kaotanud H. Mannis mitte üksi suure kunstniku, vaid ka ühe väheseid suuri saksa demokraate, kel juba Hohenzollernite riigis oli julgust tunnustada, et ta kuulub demokraatia ning töölistkonna ridadesse."

B e r t o l t B r e c h t

(1898 - 1956)

Bertolt Brecht on saksa silmapaistev mitmekülgne kultuuritegelane ja kirjanik. Ta on tuntud luuletajana, dramaturgina, prosaistina, publitsistina, teatriteoreetikuna ning näitejuhina. Ta loomingu humaansed printsiibid, sotsiaalne tegevus ning suund on kindlustanud talle kuulsuse ning tunnustuse kogu progressiivses maailmas.

Bertolt Brecht sündis 10.veebr. 1898.aastal Augsburgis töösturi perekonnas. Õppis arstiteadust, loodusteadusi ja filosoofiat Müncheni ja Berliini ülikoolis. Luuletusi hakkas kirjutama 20-aastaselt. Üks ta esimesi luuletusi „Surnud sõduri legend“ (1918) tõi talle kohe suure populaarsuse. See on satiiriline lugu sõja lõpuaastaist, kus autor laseb reservide puuduse all kannatava sõjaväe täienduseks kaevata surnud sõduri hauast ning saata see bravuurse marsi mürtsudes lahingusse.

Esimesest maailmasõjast võttis Brecht osa sanitarina sõjaväehaiglas. Tal tuli näha, kuidas haiglates lapiti haavatuid, et neid võimalikult kiiresti taas saata rindele. Brecht hakkas peatselt mõistma imperialistliku sõja põhjusi ja ta kujunes militarismi leppimatuks vaenlaseks.

Oktoobrirevolutsiooni, samuti Saksa revolutsioonilise liikumise mõjul läheneb Brecht töötavatele hulkadele. Novembris 1918 valiti ta Augsburgi tööliste ja talupoegade saadikute nõukogu liikmeks.

Pärast demobiliseerumist asub Brecht tegutsema teatri alal dramaturgina ning lavastajana. Ta algab võitlust teatri kultuuriliste ülesannete eest, vastandades mõttetutele aja-

viitelavatuukkidele, mis olid Saksamaal moes pärast maailmasõda, sotsiaalseid probleeme käsitleva repertuaari.

20-ndail aastail läheneb Brecht Saksa kommunistlikule parteile. Uued ideed mõjutavad suuresti ta järgnevat kirjanduslikku ning teatritegevust. Aastail enne võimu haaramist natside poolt taotleb Brecht teatrit ümber kujundada eesrindlike ideede tribüüniks.

1927.a. esineb Brecht nn. „eepilise teatri“ teooriaga. See teooria tekkis võitluses kodanliku langusliku kunstiga. Kaasaja reaktioonilistele esteetilistele teooriatele vastandab ta omaaegsed valgustusajastu (XVIII saj.) traditsioonid ja nende teostamise saksa draamas Schilleri, Goethe, Büchneri, Hebbeli ja Hauptmanni poolt.

Kaasaegse eepilise teatri ülesandeks peab Brecht suurte sotsiaalsete ülesannete tutvustamist publikule. Kirjanik seadis endale ülesandeks luua teater, mis aktiveeriks vaatajaskonna teadvust, mis apelleeriks publiku mõistusele. Tolleaegne teater oli Brechti iseloomustuse järgi „Aristoteelse teater“ (s.o. kreeka filosoofi Aristoteelse teooriast lähtuv), mis seab endale ülesandeks tekitada publikus emotsioone, haarata teda lavategevuse orbiiti, tehes temast laval toimuvate sündmuste kaasosalise. Tuntu ning läbielatu mõjul elab vaataja üle „katarsise“, s.o. puhastuse momendi.

Eepilises teatris ei asetu publik ühe või teise tegelase poolele ega kaota objektiivse vaatleja asendit, vaid hindab objektiivselt laval toimuvate sündmuste mõtet. Eepiline teater apelleerib vaataja intellektile, mitte tundele.

Teatri uued ülesanded nõuavad aga uut repertuaari ja vanade teatrikaanonite, näitleja, tehnika ja lavastusvõtete reformi. Et näidend ei mõjuks vaataja tunnetele, peab Brecht vajalikuks kasutada võtet, mida ta nimetab „võõrutamisefektiks“ („Verfremdungseffekt“). Selle ülesanne on sisendada vaatajaskonnale analüüsiv, kriitiline vaatekoht esitatavate sündmuste suhtes. Praktiliselt kasutab Brecht selleks näidendi tegevustikku põimitud koori, prolooge ja epilooge, millede

ülesandeks on vahetult pöörduda vaatajaskonna poole, kommenteerida ning hinnata laval toimuvat sündmustikku või seletada ka teose ideed. Brecht lülitab näidendisse soololaule, mida ta nimetab „song'ideks". Need laulud katkestavad draama kulgu, nad pole alati seostatud süžee arenguga, need on arvestatud ettekantavaiks eeslaval otsese pöördumisenäena publiku poole. Kasutatud on ka ulatuslikke remarkekommentaare üksikute vaatuste sissejuhatuseks. Lisaks vaheldub Brechti näidendis värss proosaga, dialoog muusika saatel ettekantava lauluga jne. Brecht ei tee oma teooriast aga mingisugust ainukehtivat vormiprintsiipi, vaid ta on kirjutanud ka „Aristotelese draamasid".

Bertolt Brechti looming jaguneb kolme perioodi: 1) I maailmasõja lõpust kuni natside diktatuurini (1918 - 1933), 2) emigratsiooniperiood (1933 - 1948) ja 3) tema tegevus Saksa Demokraatlikus Vabariigis (1948-1956).

Esimene neist on otsingute periood. Kirjaniku katsetused on seostatud kaasaja kodanliku teatri printsiipide eitamisega, need on poleemilist laadi ning suunatud traditsiooniliste lavastusvõtete vastu.

Brechti esimeses näidendis, mis rambivalgust nägi, „Õised trummid" („Trommeln in der Nacht", 1919, tr.1922) pöördub autor sama küsimuse juurde, mille ta oli tõstatanud juba „Surnud sõduri legendis": kelle huvides oli sõda? Saksa samaa olukord oli pärast sõda raske, valitsesid nälg ja töötus. Miljonid perekonnad olid kaotanud isad, pojad või vennad. Demobiliseeritud sõdurid ei leidnud tööd. Paljudel neist kerkis küsimus: milleks ja kelle eest nad on võidelnud? Kellel oli vaja miljonite saksa tööliste ja talupoegade surma? Neil aastail Brecht ei orienteerunud veel täie selgusega klassivõitluse küsimustes ega mõistnud suure Oktoobrirevolutsiooni tõelisi põhjusi ning iseloomu. Kuid ainsa kirjaniku-humanistina ei saanud Brecht mööda minna sõja ja selle raskete tagajärgede küsimusest. Brechti dramaturgias tekib sõjavastane seisukohavõtt, mis kordub ta loomingus ka hiljem.

Varasemas loomingus avaldub ekspressionismi mõjustusi,

mis oli levinud Saksamaal eriti 1918 - 1923. Brechti draamades kõlab väljapääsematuse ning metsiku vaenulikkuse teema, mis on omased kodanlikule ühiskonnale. Sotsiaalse protesti esitajaks on deklasseerunud element. Kirjanik toob sageli lavale kerjuseid, vargaid, tänavatüdrukuid. Draamades „Linnade padrikutes“ („Im Dickicht der Städte“, 1924, tr. 1927), „Kolmekrossi ooper“ („Dreigroschenoper“, 1928) jm. on õigesti ning leidlikult näidatud kodanliku tegelikkuse näotuid külgi. Kriitika on suunatud selle maailma vägevate vastu, aga autor käsitleb irooniliselt ka maailma suurimat „roi-ma“ - vaesust, rahapuudust.

Korduvalt käsitleb Brecht nende aastate draamades väikese inimese saatust kapitalistlikus maailmas. Teravalt on see teema asetatud komöödias „Mees on mees“ („Mann ist Mann“ 1924, tr. 1926). Selles on juttu lähenevast sõjaohust ning väikese inimese saatusest neis sündmustes. Selliseid inimesi võib kergesti ümber lülitada töötajast anastussõdade pidamiseks vajalikuks sõdurimassiks. Peategelasel, kelle sõnastikus puudub sõna „ei“, on autor näidanud väikese oleleja muundumist mõrvarist palgasõduriks. Väike inimene kasvab kohutavaks inimaautomaadiks, keda juhib võõras tahe. Autor nagu hoiataks publikut selle eest, mis võib juhtuda, kui inimesel puudub iseseisev eluvaade. Inimene on inimene, arutleb Brecht ja kui ta ei vali elus õiget teed, võidakse teda kaasa tõmmata ühiskonnale ohtlikesse poliitilistesse seiklustesse ja roimadesse.

Brechti loomingu ümber käib ägedaid vaidlusi, mida põhjustavad draamade ühiskondlik sisu ja ebatavaline kujundus. Kirjaniku näidendid on suunatud kodanliku korra aluste vastu. Nende lavastused kutsuvad 20-30-ndais aastais järjest esile teatriskandaale.

1929. aastal astub Brecht Berliinis „Merksistliku töö-liskooli“ kuulajaks. Ta õpib tundma marksismi klassikute teoseid ning võtab osa propagandatööst. Kõik see kajastub ta draamaloomingus. Kui tema varasemates teostes esineb sa-

geli väikekodanlikku mäslikkust ja näidendite tegelasteks olid deklasseerunud elemendid, siis nüüd muutub temaatika ja tegelastena esinevad tööliselised ja revolutsionäärid.

Nii käsitletakse näidendis „Tapamajade puha Johanna“ („Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, 1932) töötavate masside eksimusi ja väikekodanliku lepluse pankrotti. Peategelase perekonnanimi Johanna Dark kõlab sarnaselt prantsuse rahvakangelanna Jeanne d'Arc'i omaga. Dark (ingl.k.pime) väljendab peategelase poliitilist pimedust.

Johanna on päästearmee sõdur, misjonihüingu liige, kes peab oma ülesandeks levitada maailmas jumala nime ja lepitada kapitaliste ja töölisi omavahel, mille tulemusena teostuks lõpuks maailmas üldine õnnelikkus. Tegelikult tuleb Johannal veenduda oma ülesande utoopilisuses ja teose finaalis jõuab ta järeldusele revolutsioonilise võitluse vajalikkusest. Teos näitab, et leppimine kapitalistide ja ekspluaateeritavate vahel on võimatu ja et maailm tuleb ümber korraldada revolutsioonilisel teel. Seoses selle probleemiga on Brecht paljastanud kodanliku ühiskonna kombeid, kapitalistliku konkurentsi seadusi ning ühtlasi näidanud kapitalismi ja usu vahetut seost.

Kolmekümnendate aastate algul kirjutab Brecht M.Gorki romaani „Ema“ aineil näidendi „Ema“ („Mutter“, 1932). Erinevalt romaanist on sündmustik paigutatud aastatele 1900–1917. Tegelastena esinevad vene tööliselised Tveri linnas. Ent oleks ekslik näha näidendis vene tööliste võitlust enne Oktoobri-revolutsiooni. Tegelased ning olustik pärinevad tegelikult 20-ndate aastate Saksamaalt. Ema kujus on kehastatud naise tüüpilised jooned, kes on läbinud raske elutee ja kelle vaated revolutsiooniliste sündmuste mõjul on muutunud ning kellest on kujunenud aktiivne võitleja. Vene ema-revolutsionääri kuju kaudu on kirjanik tahtnud näidata, et ka Saksamaal on naisi-emasid, kes järk-järgult jõuavad oma klassihuvide mõistmiseni ning kes asuvad aktiivsele revolutsioonilisele võitlusele kapitalismiga.

„Ema“ teema on pöördeline Brechti dramaturgias: selle-

ga alustab ta oma näidendeis proletariaadi konkreetse klassivõitluse käsitlemist.

Weimari vabariigi perioodil sai Brecht tuntuks ka luurikuna. Ta kirjutab peamiselt satiirilist luulet, mille tegevus on suunatud eeskätt saksa ja välismaiste imperialistide vastu, kes soodustasid saksa rahvale vaenulikku fašismi.

20-ndate aastate lõpul hakkab Brechti luules üha ulatuslikumalt kõlama töölistemaatika. Ta luulest hõõgub kurbust ning viha, kui ta laulab lihtsate inimeste viletsusest ning hädadest. Oma tolleaegses luules on Brecht veelgi veenvamalt kui näidendeis osutanud tööliste raskele saatusele, aga ka nende võitlusvaimule ning nende ajaloolisele ülesandele. Tema luule omandas suure populaarsuse. Demonstratsioonidel ning antifašistlikel miitingutel lauldi sageli Brechti laule, milledele oli muusika kirjutanud helilooja G.Eisler. Neid laule ei unustatud ka natside võimutsemise ajal. Eriti populaarsed olid säärased laulud, nagu „Laul solidaarsusest“ (1930), „Laul ühtsusest“ (1930) ja „Hällilaulud“ (1932). Brechti laulude menu oli tingitud nende võitluslikkusest, sügavast veendumusest ja värsside originaalsusest värskest.

Kui 1933.aastal natsid võimule tulevad, emigreerub Brecht Taani. Kirjaniku teosed põletatakse avalikult. Taanis tekitab Brechti kirjanik Martin Andersen-Nexø, kelle abil tal võimaldub jätkata loomingulist tööd. Tal õnnestub toimetada ka mõned näidendid Saksamaale. Peatselt kerkib aga oht, et Taani võimud võiksid kirjaniku välja anda Saksamaale, mistõttu ta lahkub maalt. Brecht asub Rootsi ja sealt 1940. aastal Soome. Kui kirjaniku olukord ka Soomes ebakindlaks muutub, läheb ta Ameerikasse ja jääb pikemaks ajaks paika pidama Santa Monica linna Kalifornias. Üldse tuli Brechtil veeta maapaos 15 aastat. Maapao aastail on Brecht viljakas. Ta arvukast loomingust nimetagem luulet ja satiirilist „Kolmekrossi romaani“, aga eelkõige silmapaistvaid draamasid „Proua Carrari püssid“ („Die Gewehre der Frau Carrar“, 1937), „Kolmanda riigi hirm ja viletsus“ („Furcht und Elend

des Dritten Reiches", 1938), „Ema Courage ja ta lapsed“ („Mutter Courage und ihre Kinder“, 1939), „Galilei elu“ („Das Leben des Galilei“, 1938 - 1939), „Härra Puntila ja ta sulane Matti“ („Herr Puntila und sein Knecht Matti“, 1940, tr. 1950), „Šveik Teises maailmasõjas“ („Schwejk im zweiten Weltkrieg“, 1946), „Kaukaasia kriidiring“ („Der Kaukasische Kreidekreis“, 1945).

Draama „Proua Carrari püssid“ on kirjutatud vabariikliku Hispaania kangelasliku võitluse värskete muljete all. Tegevus toimub ühe Andalusia kaluri lese onnis. Publiku ees areneb konflikt ema Teresa ja ta kahe poja vahel, kes kõige innuga tahavad astuda sõjaväkke, mida ema aga ei luba. Ta mees oli langenud võitluses 1934. aastal ja ema kardab kaotada ka pojad. Ta otsib lohutust kirikust ning ihkab kõigest hingest, et sõda mööduks, puutumata tema kodu. Kogu ta elu mõtteks on püüd säästa oma laste elu.

Näidendis on esitatud jõud, mis mõjutavad Teresat. Ühelt poolt preester, kes jutlustab kristlikku alistumist ning hoidumist vahele segamast toimuvatesse sündmustesse; teiselt poolt reaalne tegelikkus, millel on oma kõigutamatud seadused. Teresat hoiavad tegelikkusest eemal kiriku õpetused, mis nagu oleksid ühiskondliku elu aluseks, ent reaalne elu tuletab end pidevalt meelde. Teresa vend Pedro toob endaga kaasa raskete lahingute kuuma hinguse, ta püüab veenda õde vabanema kiriku eelarvamuste mõjust. Lõpliku tõuke annab aga Teresale ta vanema poja traagiline surm: fašistlike piraatide valvelaev tulistas öösi merel kalapüügil viibivat noormeest. Nüüd mõistab Teresa oma eksimust ja ta ise surub nooremale pojale kätte püssi, saates tema võitlusse.

Brechtli näidend on veenev kutse võitlusse fašismi vastu, mis surub inimesed vaimesse ning kehalisse orjusse.

„Kolmanda riigi hirm ja viletsus“ ei ole draama tavaliises mõttes, vaid see on rida iseloomustavaid pilte Hitleri-Saksamaalt, mida seostab omavahel ühine teema - natsliku režiimi õuduste paljastamine. Kahekümne neljas stseenis, millede kohta autor kommentaarides ütleb, et need on loodud

ajaleheteadete või pealtnägijate jutustuste järgi, pakub kirjanik tüüpilisi episoodide Kolmanda Riigi võimude toorustest ja elanikkonna kannatustest. Siin on episoodide SS-lastete vägivallast („Rahvusterviklus), läbiotsimistest välisraadio kuulajate leidmiseks („Reetus“), koonduslaagritest („Rabasõdurid“ ja „Rahvateenistus“), vabastatud vangidest („Vabastatu“), talveabist („Talveabi“) jne. Lavastamisel seostavad üksikpilte etseenid hitlerlaste sõjamasinast: mürtsuvate marsiheidete saatel veerevad üle lava soomusvankrid sõduritega ja ka mõnede episoodide saateks kõlab soomusmasinate müra. Esitatud etseenid on mõjuvad oma tüüpilisusega.

Lisaks kaasaja teemadele, mis valgustavad vahetult oleviku probleeme, on autor kirjutanud ka rea ajaloolisi näidendeid, millede ülesandeks on õpetada inimesi minevikusündmuste ja -probleemide valgusel uuel viisil orienteeruma tänapäeva nähtustes. Sellised on draamad „Ema Courage ja ta lapsed“ ja „Galilei elu“. Draamas „Ema Courage ja ta lapsed“ on autor üksikisiku, ema saatuse kaudu näidanud rahva saatust sõja ajal. Aastaid on 30-aastase sõja vältel mööda teid veeretanud oma vankrit markitant Anna Firling koos oma poegade Eilifi ja Schweizerkase ning tütre Kattriniga. Kaubitsemine, mis on seostatud sõjakäiguga, on nende ainus ülalpidamise allikas.

Brecht näitab polgu markitanti kogu oma keerukuses ning vastuoludes. Ema Courage, nagu paljud kümned tuhanded lihtsaid inimesi XVII sajandi Saksamaal, ei tunne verise ning hävitava sõja põhjust. Ta elatub sõjast ja seetõttu on ta huvitatud selle kestmisest. Ometi taipab ta instinktiivselt sündmuste tõelist mõtet. „Kui kuulata suuri härrasid, siis sõdivad nad aina jumalakartusest ja heade ajendite tõttu. Aga kui vaatad lähemalt, siis pole nad sugugi niisugused kohtlased, ja sõdivad nad rikastumiseks.“ Autor näitab, et emake Courage oskab arvestada, ta on inimene, kelle olemasolu aluseks on sõda, kuid ta näeb siiski, missugust häda ja viletsust peavad inimesed taluma. Ta hindab koos teiste inimestega rahu, kuigi see rikub ta kaubitsemist.

Emake Courage armastab oma lapsi. Ta teeb kõik, et ta pojad ei satuks ei katoliiklaste ega luterlaste poolele. „Sõduri amet pole minu poegade jaoks,” kinnitab ta. Ta loodab naiivselt, et sõda, mis toob nii palju viletsust, möödub teda riivamata. Ent olukorrad kujunevad teisiti. Mõlemad Courage'i pojad lähevad sõtta ning hukkuvad. Murest murtud Courage eksleb edasi oma vankriga Euroopa teedel. Peatselt tabab teda uus löök. Püüdes hoiatada Halle elanikke vaenlase üllatusrännaku eest, hukub Katrin. Vana markitant jääb üksi. Harjumuse ajal jätkab ta oma rännakut, vedades üksi vankrit. Temast möödub rühm sõdureid, lauldes sõjalaulu.

Emakese Courage'i kujus on Brecht suure kunstilise jõuga näidanud, milliste traagiliste tagajärgedeni võib rahvast viia apoliitilisus. Ta avab sügavalt need sotsiaalsed põhjused, millest on tingitud Courage'i mõtteviis.

Kõnesolevas näidendis Brecht kritiseerib väikest inimest ta huvide kitsuse ja egoistliku elukäsituse pärast, mis viivad ta passiivsele suhtumisele ühiskondlikusse pahesse. Ta mõistab hukka alistumise psühholoogia, mis toob rahvale tohutut kahju. Selles hukkamõistus avaldub Brechti omapärane humanism. Näidendi keel on elav, ilmekas, kujundirikas, paiguti toorevõitu, mis annab teosele omapärase rahvaliku koloriidi.

Näidend „Galilei elu” on ideeliselt autori küpsemaid teoseid. Selle lähteaineks on dramaatiline episood teaduse ajaloost: Ptolomaiose maailmasüsteemi õpetuse kummutamine Galilei poolt. Õpetlased-skolastikud moonutasid teoloogiale toetudes paljusid antiikaja loodusteadlaste avastusi ning takistasid sellega teaduse arengut. Oli vaja uut laadi lähenemist loodusteaduslike küsimuste lahendamisele, et kummutada kesk-aegse teaduse dogmad. See raske, ent väärikas missioon sai renessansi teadlaste ülesandeks.

Draamas „Galilei elu” on Brecht loonud kirgliku tõetsija õpetlase-filosoofi kaju. Ta ei idealiseeri Galileid. Autor näitab teda terves ajaloolises konkreetsuses, varjamata

tema inimlikke nõrkusi ja puudusi. Galilei armastab oma elu enam kui oma ideid. Et seda säästa, loobub ta avalikult oma õpetusest. Viimases monoloogis Galilei, keda piinab südame-tunnistus enda arguse pärast, tunnistab oma eksimust rahva ees, keda teenindada on teaduse ülesanne. Galilei on sunnitud tunnistama, et ta ei suutnud mõista oma ideede progres-siivset väärtust. Tema ideed on ta vaenlastest tugevamad.

Ajaloo on tuntud legend, et Galilei murtuna piinami-sest olevat toibudes viimse jõuga hüüdnud: „Ta pöörleb siis-ki!“ See legend on alusetu. On kindlaks tehtud, et Galileid ei piinatud, vaid ta laskis end mõjutada piinamise ähvardus-test. Teadlane loobus avalikult oma õpetusest ja lisaks kir-jutas alla kohustusele teatada pühale inkvisitsioonile kõi-kidest ketseritest või kahtlastest isikutest, kellega tal tuleb tegemist. Järgnevalt alistus Galilei täiesti kirikule. Legendi tõttu on aga Galilei kuju sajandeid vaimustanud mõt-lejaid, teadlasi ja revolutsionääre. Tema legendaarses kujus olid nagu ühendatud Prometheuse alistamatus ning Fausti tea-dusehimu. Brechti draamas eespool tsiteeritud kuulsaid sõnu ei esine, Galilei ei ole Prometheus. Kirjanik ei ole siin tahtnud kujutada paindumatut teadlast-kangelast, vaid on teoses tõstatanud küsimuse teadlase vastutusest inimkonna ees.

Juba esimestes piltides avaneb Galilei iseloom, mis on keerukas, vastuoluline, veetlev, kuid mis nagu ärataks üht-lasi vaatajaskonda valvsusele. Laval toimuvad kõige tavali-semad askeldused, kuid selliselt, et neis ilmneb tegelane inimesena, kellele on elukäik lõpmatuks rahulduste otsimise ahelikuks. Puhtfüüsiliste naudingutega võrdselt kuuluvad siia ka teadusliku tunnetuse rõõmud, sest, nagu Galilei üt-leb, on „mõtlemine üks suurimaid inimkonna naudinguid“. Ga-lilei on renessansinimene, kelle keha ja vaim on vabanenud keskaja asketismist, ta armastab paganlikult maist elu ja taevast ei taotle ta saavutada pühakirja, vaid teleskoobi abil. Ent peatselt märkab lugeja Galilei eluarmastuse pahu-poolt. Temale võrdub elu naudinguga ja kõlblas seadus, et elu

nimel tuleb vahel loobuda sellest ning et kohustus on naudingust kõrgem, on tema vaadete järgi absurdne. Sellisest vaatest johtub suur oht: kui Galilei on asetatud halastamatu valiku ette, ohverdab ta loova mõtte kõrged rõõmud madalatele maistele rahuldustele ja eluolustikulisele mugavusele.

Galilei patulangemine toimub järk-järgult, pikkamööda. Algul mõistab ta hukka järeleandmise võimaluse, üteldes, et kui ta peaks nõustuma vaikima, siis toimuks see väga madalatel kaalutlustel, selleks, et elada külluses ning vältida jälitusi. Ent kui Püha Nõukogu tunnistas Kopernikuse ketseriks ning keelas ta õpetuse levitamise, vaikib Galilei 8 aastat, vastamata ka tervest Euroopast tulevatele pöördusmistelega tema poole, seega talitades just „madalamate“ kaalutluste järgi, mida ta varemini taunis. Aga samal ajal kihutas ta mineva oma endise õpilase, kes loobus Kopernikuse õpetusest, üteldes talle vihaga: „See, kes ei tunne tõde, on lihtsalt harimatu, aga kes seda tunneb ja siiski valeks nimetab, on roimmar.“ Need sõnad tabavad Galileid ennast 22. juunil 1633, ta loobumispäeval.

Galilei vaenlased ei kavatsengi teda hävitada, vaid sunnivad ta vaikima, sest nad ei kahtle tema õpetuse õigsuses, peavad selle levikut aga endale kahjulikuks. Galilei õpetus kujuneb klassivõitluse teguriks. Härrased jälitavad seda, sest see on vastuolus piibliga ja pühakirja autoriteedi kõigutamine võib põhjustada rahva loobumise alistumisest. Turuväljakuil kõneldakse Galileist aga kui piibli hävitajast. Rahvas toob eesrindliku astronoomia põhimõtted maa peale: lihtsad inimesed näevad taeva korra kõigutamises märguannet ka maise korra muutmiseks. Nad peavad Galileid oma sõbraks ning vihkavad ta vaenlasi, kes „käsivad Maal paigal seista, et ei langeks ümber nende lossid“. Galilei saab alles hiljem aru, et tema õpetus on ühtlasi vägev revolutsiooniline jõud ühiskonna elus.

Brecht arvestas võimalikku jesuiitlikku väidet Galilei reetmise õigustamiseks. Galilei ettevaatlikku loobumist võib tõlgendada mõistlikuna, sest sellega võimaldus tal jätkata, kuigi varjatuna avalikkuse eest, oma uuringuid. Sellis-

ne lähenemine küsimusele oleks aga reetlikkuse õigustamine.

Teose finaalis tuleb Andrea Sarti, Galilei armsaim õpilane, kes lahkus oma õpetaja juurest pärast seda, kui see oli loobunud oma õpetusest, lahkumiskülastusele Galilei juurde enne asumist välismaale. Ta on kogu aja armastanud oma õpetajat ja, kuulnud, et viimane on salaja pidevalt jätkanud oma uuringuid, on ta valmis õigustama teadlase talitusviisi. Ta nagu õigustaks sedagi, et Galilei müüs Veneetsia senatile pikksilma, mis oli hoopis võõras leiutis, et ta lõmitas Firenze hertsogi ees, ja ka loobumisakti, millega Galilei saavutas võimaluse jätkata teaduslikku tööd. Ta õigustab Galileid, kuid ei teadlane ise ega ka autor ei asu samal seisukohal, sest Galilei ei loobunud oma õpetusest mingist taktikalisest kaalutlusest, vaid lihtsalt kartusest. Tema vaikimine ei soodustanud, vaid pidurdas teaduse arengut.

Kirjanik on sügavalt avanud progressiivsete ideede ajaloolise osa inimkonna arengus. Ta näitab, milline revolutsioneeriv osa oli Galilei avastustel keskaja ideoloogiliste aluste hävitamisel. Teos on läbi imbunud humanismi elustavast jõust, selles on kirglikku pöördumist valguse ning mõistuse poole.

Rahvakomöödia žanris on kirjutatud „Härä Puntila ja tema sulane Matti“ (1940) ja „Schwejk“. Esimene on kirjutatud Hella Vuolijoe jutustuste motiividel. Brecht on teoses taotlenud anda näidendi rahvaliku laadateatri stiilis.

Teose peategelane on häme mõisnik Puntila. „Võõrutusefektina“ on kirjanik tema iseloomustuses teda näidanud kahes plaanis. Oleks nagu kaks Puntilat. Esimene lihtne, heasüdamlik, kes ei arvesta sotsiaalseid vahesid, teine - kaval; seisuseuhke ning ahne ekspluateerija. Esimene on purjus Puntila, teine selge peaga. Temale vastandab Brecht autojuht Matti, kes on tark ning aus mees. Ta on selge peaga, külma-vereline ja endavääriskuse tundega. Oma peremehe suhtes ei tee Matti endale mingeid illusioone.

Reas stseenides paljastab Brecht Puntilat ja ta tütar

Eevat, kes on tühine hellitatud neiu, tema peigmeest, ennast-
täis rumalpead, kes loodab abiellumise teel parandada oma ma-
janduslikke asju. Näidendi paremaid komöödilisi stseene on
Puntila kihlumine korruga nelja pruudiga ja episood, kus Punt-
tila üritab tütar Matile mehele panna. Teravatele komöödilisi-
tele stseenidele lisaks on näidendis pilt, mis on kirjutatud
novelli žanris. See on pealkirjastatud „Soome jutustused“.
Siin jutustatakse liigutavalt sünge lugu koonduslaagri van-
gist Atist. Lepitamatu viha ekspluateerijate vastu kõlab Ati
keeldumises võtta emalt vastu kingitus, mille see oli omakor-
da saanud mõisnikuproualt.

„Härä Puntila ja tema sulane Matti“ on terav satiirili-
ne komöödia, mille mõjukus avaldub teravmeelses süžee aren-
gus, tegelaste tabavuses ja keelelises väljenduslikkuses.

Emigratsiooni lõpuaastail (1947) kirjutab Brecht draama
„Kaukaasia kriidiring“, mis kuulub ta tuntuimate teoste lii-
ki. Selles on kasutatud vana hiina legendi süžeed kriidiring-
gist, mille abil tark kohtunik selgitab, kumb kahest naisest,
kes nõuavad endale vaidlusalust last, on selle tõeline ema.
Selle legendi põhjal on loodud hiina näidend „Kriidiring“.
Möödunud sajandil sai selle tõlge tuntuks Prantsusmaal, siis
Saksamaal. Näidendist tekkis Umbertöötusi, milledest tuntuim
on Klabundi (Alfred Henschke, 1890 - 1928) „Kriidiring“ (1925).
Kasutades hiina näidendit, laenab Brecht sellest ainult krii-
di abil kohtumõistmise idee, muutes teose sisu ning selles
esinevaid probleeme. „Kaukaasia kriidiringis“ kaotab lihane
ema oma emaõiguse, sest ta ei hooli oma lapsest. Tõeliseks
emaks tunnistab kohtunik neiu, kes lapse huvides on ohverda-
nud oma isikliku heaolu.

Draamas vastandab Brecht kaks naist - kubernerri naise ja
teenijatari. Ta näitab esimese alatust ning ahnust. Vürstide-
vahelises kodusõjas on ema jätnud lapse saatuse hooleks ja
taotleb teda nüüd pärast mehe surma endale tagasi, et saada
pärandit. Last on hooldanud vahepeal teenijatar. Lapse küsi-
mus läheb kohtusse, kus kohtunik kasutab asja selgitamiseks
vanast ajast pärinevat võtet: maa peale joonistatakse ring ja

selle keskele asetatakse vaidlusalune poiss. Kohtunik teatab, et lapse saab see, kes suudab ta kättpidi sealt välja tõmmata. Et teenijatar kardab poisile haiget teha, on ta valmis lapse loovutama selle emale. Arvestades seda hellust, mõistab kohtunik poisi teenijatarile, sest temal, kes siiralt armastab last ning on lapse eest hoolt kandnud, on moraalne õigus lapsele. Kohtuniku otsuses ilmneb teravat tähelepanemisevõimet ning humaansust.

Brechtli eepilises draamas „Kaukaasia kriidiring“ leidub idamaist eksootikat. Selles esineb ka ajaloolisi anakronisme ning libastusi, mille tõttu pole saavutatud täpset pilti kesk-aegsest Gruusiast, kuid need puudujäägid on teisejärgulised.

Üheks Brechtile omaseks võtteks, mis käib läbi ta dramaturgilise tegevuse, on varem kirjanduses esinenud süžeede ja kujude kasutamine. Näiteks tema draama „Antigone“ on Sophoklese samanimelise tragöödia ümbertõötus; „Tapamajade pühas Johanna“ leidub rida motiive, mis on laenatud Schilleri „Orleans'i neitsist“, jne. Ent kasutades mõnd kuju maailmakirjandusest, kujundab Brecht need ümber, tõstes välja jooni, mis uues, tänapäevases valgustuses aitavad paremini mõista kaasaja nähtusi. Säärane on näit. emake Courage, kelle algkuju autor on laenanud XVII saj. saksa kirjaniku Grimmelshauseni romaanist „Seiklev Simplicissimus“. Brechtli näidendis on keskseks sõjateema, mis on tema draama algupäraseks väärtuseks ning toob selle tänapäeva lugejale lähedale.

x x x

1948. aastal pöördus Brecht kodumaale tagasi. Ta tegutses järgnevatel aastail luuletajana, kuid oma peamise jõu pühendas ta uue demokraatliku teatri loomisele. Ta rajas Berliinis teatrikollektiivi „Berliini ansambel“, kuhu koonduvad silmapaistvad draamajõud. Tegutsedes lavastajana selles teatris, taotles Brecht repertuaari uuendamist ning laiendamist parimate klassikaliste ning tänapäeva lavateostega, aga jätkas ühtlasi otsinguid ka puhtlavalise ilmekuse paremustamiseks. Ta eitas lavalist paatost ja pompöösset lavasisustust, mis

Olid moes natsistlikus teatris. Brecht püüdis taastada saksa teatris selle paremaid traditsioone - kunstilist veenvust ning loomulikku väljenduslaadi.

Teatritegevuse kõrval paistab Brecht silma avaliku tege- lasena. Ta on Kunstide Akadeemia liige, tegutseb Saksa Kirja- nike liidus ja SDV Kultuuriministeeriumi Kunstinõukogus. 1950 valitakse Brecht ülemaailmse rahunõukogu liikmeks. Ühiskond- liku tegevuse eest määratakse talle 1954. aastal Rahvusvahe- line Lenini Rahupreemia.

Bertolt Brechti elutöö oli pühendatud terves ulatuses ra- huleeri ning demokraatia teenimisele; sellega tõmbas ta enda- le reaktsionääride viha, kes rünnates ta loomingu progressiiv- seid tendentse pidid mõnna, et ta on siiski Saksa kaasaja an- dekain dramaturg. Kõigi maade progressiivne üldsus tunnustab aga väärtusena kirjaniku loomingu mõlemat külge - progressiiv- set võitluslikkust ning kunstimeisterlikkust.

Raskemate võõrnimede hääldamine.

About - a'bu	Brétigny - bre'ti'nji
Adélaïde - ade'laiid	Breton - brö'to(n)
Aix - eks	Brown - braun
Albert - al'beer	Caen - ka(n)
Alexis - alek'sis	Catherine - kat'rin
Ambérieux - a(n)be'rjõ	Champfleury - sa(n)flö'ri
Anatole - ana'tol	Charles - šarl
André - a(n)dre	Chateaubriand - šato'brja(n)
Andrieux - a(n)'drjõ	Christiane - kris'tjan
Aragon - ara'go(n)	Cinq-Mars - sä(n)'maar
Aristide - aris'tiid	Claude - klood
Armand - ar'ma(n)	Clèves - kleev
Arnaud de Saint-Roman - ar'no dö sä(n)ro'ma(n)	Clovis - klo'vis
Arques - ark	Colère - ko'leer
Assy - a'si	Coligny - koli'nji
Augustin - ogüs'tä(n)	Compiègne - ko(n)'pienj
Aurore - o'roor	Coppenole - kop'nol
Avignon - avi'njo(n)	Coupeau - ku'po
Avoine - a'vuan	Courage - ku'raaz
Babeuf - ba'böf	Courbet - kur'be
Barbusse - bar'büs	Dahn - daan
Bartas - bar'tas	D'Albert - dal'bre
Bastille - bas'ti	D'Arc - dark
Baudelaire - bod'leer	D'Aubigny - dobi'nji
Beauvais - bö've	Destin - des'tä(n)
Benoît - bö'nua	Diane - djan
Berthier - ber'tje	Dieudonné - djödo'ne
Bertrand - ber'tra(n)	Ducellier - düsse'lje
Blanchette - bla(n)'set	Dumas - dü'ma
Boghar - bo'gaar	Dunkerque - dö(n)'kerk
Bonaparte - bona'part	Duranty - düra(n)'ti
Bouilhet - bui'je	Duroc - dü'rok
Bourbon - bur'bo(n)	Duroy de Cantel - dü'rua dö ka(n)'tel

Edmond - ed'mo(n)	Horla - or'la
Émile - e'mil	Hunter - 'hantö
Etienne - e'tjen	Huysmans - üis'ma(n)s
Eugène - ö'sen	J'accuse - za'küüz
Fabvier - fa'vje	Jacques - žak
Faure - foor	James - džeimz
Fayette - fa'jet	Jean - ža(n)
Flaubert - flo'beer	Jeanne - žan
Fontaine - fo(n)'ten	Jeannot - ža'no
Fontainebleau - fo(n)ten'blo	John - džon
Forestier - fores'tje	Joseph - žo'zef
Fouque - fuk	Joubert - žu'beer
Fourier - fu'rje	Jules - žül
Fourville - fur'vil	Julien - žü'ljä(n)
France - fraa(n)s	Kühnchen - küühnjen
François - fra(n)'sua	La Bruyère - labrü'jeer
Francot - fra(n)'ko	Lacroix - la'krua
Froment - fro'ma(n)	Lafargue - la'farg
Gabriel, -Gabriele - ga'brjel	Lamare - la'maar
Georges - žorž	Lamartine - lamar'tin
Germinal - zermi'nal	Lamennais - lam'ne
Germinie Lacerteux - zermi'ni lasser'tö	Lanson - la(n)'so(n)
Gervaise - zer'veez	Lantier - la(n)'tje
Gilberte - žil'bert	Laurent - lo'ra(n)
Goncourt - go(n)'kuur	Lazare - la'zaar
Gontran - go(n)'tra(n)	Leconte de Lisle - lö' koo(n)t dö'lil
Guesde - geed	Lebesq - lö'bek
Guise - giiz	Legros - lö'gro
Guillaume - gi'jom	Létoré - leto're
Guy - gi	Leurtillois - lörti'jua
Hachette - a'set	Lidice - 'liditse
Hennique - e'nik	Liebermann - liibermann
Heredia - ere'dja	Loisel - lua'zel
Hippolyte - ipo'lit	Loisson - luas'so(n)
Horace - o'ras	Louis - lui

Lourdes - lurd
Louvre - luuvr
Lucien - lüs'sjä(n)
Lyon - ljo(n)
Macdonald - mäk'donald
Macquart - ma'kaar
Madeleine - mad'len
Malot - ma'lo
Margot - mar'go
Marguerite - marg'rit
Marie - ma'ri
Martine - mar'tin
Maupassant - mopas'sa(n)
Maurice - mo'ris
Médan - me'da(n)
Medici - 'meeditši
Mercadier - merka'dje
Michel - mi'sel
Michelet - miš'le
Micheline - mis'lin
Milon - mi'lo(n)
Montaigne - mo(n)'tenj
Mont-Oriol - mo(n)to'rjol
Montparnasse - mo(n)par'nas
Moralité - morali'te
Moreau - mo'ro
Morgan - mor'ga(n)
Mouret - mu're
Musset - mü'sse
Nana - na'na
Nantes - naa(n)t
Nietzsche - nitše
Ninon - ni'no(n)
Nobel - no'bel
Oriol - o'rjol
Orléans - orle'a(n)

Panthémont - pa(n)te'mo(n)
Pascal - pas'kal
Pau - po
Paul - pol
Perle - perl
Perthuis - per'tui
Philippe - fi'lip
Pieck - plik
Pierre - pjeer
Plassans - pla'ssa(n)
Provence - pro'vaa(n)s
Prudhomme - prü'dom
Quesnel - ke'nel
Raoul - raul
Rasseneur - rass'nöör
Rastignac - rasti'njak
Ravallac - ravi'jak
Ravenel - rav'nel
Remy - re'mi
Renault - rö'no
Rethondes - rö'toon(d)
Reynaud - re'no
Ricard - ri'kaar
Richard - ri'saar
Richelieu - rise'ljö
Robert - ro'beer
Rochelle - ro'sel
Ronsard - ro(n)'saar
Roque - rok
Rose - rooz
Rosalie - roza'li
Rougon - ru'go(n)
Saint-Denis - sä(n)dö'ni
Sainte-Beuve - sä(n)t'bööv
Saint-Louis - sä(n)'luii
Sand - saa(n)d

Sauvage - so'vaaz
Sérianne - ser'jan
Shaw - šoo
Simon - si'mo(n)
Sully - sü'li
Taine - ten
Tellier - te'lje
Therese Raquin - te'reez ra'kä(n)
Thierry - tje'ri
Thorez - to'reez
Toine - tuan
Vallier - val'je
Valois - va'lua
Vauds - vo
Verhaeren - fer'haarn
Versailles - ver'sai
Walter - val'teer
Wyse - uaiž
Yvette - i'vet
Yvonne - i'von
Zola - zo'la

Sisukord.

V. Alttoa.	Emile Zola	4
V. Alttoa.	Henrik Ibseni ühiskonna- draamad	30
O. Ojamaa.	Guy de Maupassant	52
V. Alttoa.	Heinrich Mann	74
V. Alttoa.	Bertold Brecht	105
	Raskemate võõrnimede hääldamine (O. Ojamaa).	120

3.-
Hind 13 kop.

A

26248

200 769

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00354462 6