



N. MURAVJOVA
S. TURAJEV

LÄÄNE-EUROOPA
KIRJANDUS



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS

N. MURAVJOVA ja S. TURAJEV

LÄÄNE-EUROOPA KIRJANDUS

*SHAKESPEARE
MOLIÈRE, GOETHE
BYRON, BALZAC*



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1956

Originaali tiitel:

Н. И. Муравьева и С. В. Тураев

Западноевропейская литература

Шекспир, Мольер,
Гёте, Байрон,
Бальзак

Пособие для средней школы

Учпедгиз, 1956

Tõlkinud K. Leht



SISSEJUHATUS

Vene rahvas on uhke oma rahvusliku kunsti, oma klassikalise kirjanduse üle, mis on andnud maailmale realismijõu, värvide ereduse ja värskuse, mõtete, tunnete ja kujude sügavuse poolest silmapaistvaid teoseid. Nõukogude inimesed kasutavad väsimatult seda varaaita ja õpivad mineviku parimaid saavutusi kasutama võitluses tuleviku eest.

Kuid meie rahvuslikule uhkusele on võõras rahvuslik piiratus. Me oleme tõepoolest kõige rikkamad pärijad inimkonna ajaloos: meie pärandus kätkeb endas kõik hea, eesrindliku, tõeliselt kauni, mis on loodud kõigi maailma rahvaste kultuuri sajanditepikkuse arengutee jooksul. Meile on kallid nii Lääne kui ka Ida geniaalsete kunstnike ja õpetlaste nimed, kes väljendasid oma loomingus rahvaste parimaid püüdlusi ja avasid kunsti ja teaduse arengus uusi teid. Meie austame nende mälestust, uurime ja hindame nende pärandit.

„Kommunistiks võib saada ainult siis, kui rikastad oma mälu kõigi vaimsete varadega, mis inimkond on loonud“¹ — nii õpetas V. I. Lenin nõukogude noorsugu.

Meie päevil, mil kogu eesrindlik inimkond on astunud võitlusse rahu ja demokraatia eest, sõpruse tugevdamise eest rahvaste vahel, kasvab eriti maailmakultuuri kõrūfeede pärandi tähtsus.

Ulemaailmse Rahunõukogu esimees professor Frèdèric Joliot-Curie kõneles sellest oma pöördumises maailma rahvaste poole järgmiselt:

„Rahvaste ühiseks varanduseks on teosed teaduse, ilukirjanduse ja kunsti alalt, mis säilitavad sajandite jooksul geeniuste pitseri. See kultuuripärand on inimkonnale ammendamatuks allikaks. Ta võimaldab erinevate ajastute inimestel üksteist tundma õppida, leida tänapäeval sidemeid, mis neid ühendavad. Ta avab nende ees üldise kooskõla ja vastastikuse mõistmise perspektiivid. Ta kinnitab alatasa nende usku inimesse sel ajal, kui vastastikust arusaamist on tarvis rohkem kui kunagi varem.“

Kultuuripärandi tähtsust kriipsutavad alla Ulemaailmse Rahunõukogu otsused, mis kutsuvad kõiki rahvaid laialdaselt tähistama

¹ V. I. Lenin, Teosed, 31. kd., lk. 256.

mitmesugustest rahvustest suurte kunstnike ja teadlaste sünni või surma juubelitähtpäevi.

Meie maal on mineviku geniaalsete inimeste mälestusele pühendatud päevad saanud omapärasteks kultuuri-, kunsti-, rahvaste sõpruse ja progressi pidustusteks. Juubelipidustustest võtavad aktiivselt osa kirjanikud, teadlased, töölised ja kolhoosnikud, Nõukogude armee sõjaväelased, üliõpilased ja õpilased.

Kuid maailmakultuuri klassikute pärandit ei meenuta me ainult juubelipäevadel; nõukogude inimesed tutvuvad mineviku kultuuri pärandiga päev päeva kõrval raamatute, raadio, kino, teatri, loengute ja kontsertide kaudu. Noorsugu uurib koolides ja kõrgemates õppeasutustes parimate väliskirjanike loomingut.

Vene kui ka Lääne kirjanduse klassikute uurimisel tuleb esmajärjekorras eraldada see eesrindlik, tõeliselt suur, mida kätkeb nende pärand. Kuid selleks, et kirjanikku täiesti õigesti mõista — tema osa kirjanduse arengus, tema kohta oma aja ajaloolises võitluses ja tähtsust meie päevil, — ei saa sulgeda silmi ka vastuolude ees tema maailmavaates ja loomingus. Nõukogude kooli üheks tähtsamaks ülesandeks on anda noorsoole õige arusaamine kirjanduslikust pärandist ja õpetada seda varasalve kasutama tegelikus elus.

Mineviku silmapaistvate kunstnike hulka, kelle looming aitab kogu maailma progressiivseid inimesi ka tänapäeval nende võitluses rahu ja demokraatia eest, kuuluvad ka need väliskirjanikud, kelle teoseid vaatleme selles raamatus.

Shakespeare, Molière, Goethe, Byron, Balzac — iga nimi nendest tähistab üht haripunkti rahvusliku kultuuri arengus. Kehastades suurima jõuga oma rahva püüdeid, andsid need kirjanikud ühtlasi maailmakultuuri ajalukku väljapaistva panuse, igäihe looming tähistas sammu edasi inimkonna kunstilises arengus.

Shakespeare'i loomingut võime vaadelda kui *renessansi* ajastu¹ kõrgeimat kirjanduslikku saavutust. Tema teostes peegeldusid kõige suurema jõuga selle epohhi iseärasused, progressiivsed püüdlused ja sügavad vastuolud, mis eriti teravalt ja omapäraselt tulid ilmsiks Inglismaa ajaloos.

Molière on Lääne-Euroopa *klassitsismi* kõige väljapaistvam esindaja, kes paljus ületas selle suuna raamid. Molière'i loomingus väljendusid kõige täielikumalt prantsuse kirjanduse realistlikud püüdlused absolutismi laostumise algusperioodil (XVII saj. teine kolmandik) Prantsusmaal.

Goethe looming on *valgustusaeg* ajastu² omapäraseks kokkuvõtteks ja ühtlasi kõige eredamaks kunstiliseks väljenduseks saksa rahva võitlusest oma rahvusliku kultuuri loomise eest XIX sajandi alguse teravaimate sotsiaalpoliitiliste vastuolude atmosfääris.

¹ Ajastu XIV—XVI saj. Lääne-Euroopa kultuuris.

² Valgustusaeg ajastuks Lääne-Euroopa maades nimetatakse XVIII sajandit.

Byron, väljapaistev inglise poet XIX sajandi esimesel veerandil, on Lääne-Euroopa revolutsioonilise romantismi parim esindaja, kes kerkis esile ulatuslike Euroopa rahvuslik-vabastuslike liikumiste ning algava proletaarse liikumise ajajärgul. Byroni loomingus väljendus inglise ühiskonna eesrindlike jõudude protest reaktsiooni vastu, mis märatses tol ajal Inglismaal ja teistes Euroopa maades.

Lääne-Euroopa kriitilise realismi tähtsaimaks esindajaks XIX sajandi esimesel poolel on suur prantsuse kirjanik Balzac, kes andis oma teostes avara realistliku pildi oma aja prantsuse ühiskonna elust. Vaatamata kõikidele vastuoludele Balzaci maailmavaates leidis tema loomingus omapärase väljenduse laiade demokraatlike masside protest valitseva kodanluse vastu.

Oppides nende viie suure kirjaniku teoseid, võib saada ettekujutuse Lääne-Euroopa klassikalise kirjanduse arengu põhilistest etappidest, selle arengu põhilistest ajaloolistest tendentsidest.

Mineviku parimad kirjanikud on suured paljastajad. Nende teosed on M. Gorki sõnade järgi omamoodi „dokumendid, mis selgitavad kodanluse arenemise ja laostumise protsessi“. Valgustades selle klassi minevikku, aitavad nad paremini mõista tema olevikku. Molière'i satiir tabab ka tänapäeval omakasupüüdlikke silmakirjateenreid, tänapäeva tartüffe, kes varjavad oma inimvaelulikke mõtteid valelike kõlavate fraasidega tsivilisatsioonist ja humaansusest, Balzaci teosed mõjuvad ka praegu süüdistusaktina „südametu sularaha“ maailma vastu.

Mineviku parimad kirjanikud aitavad progressiivse leeri võitlejaid kui suured humanistid. Vaatamata sellele, et igaüks nendest kirjanikest erineb individuaalse, rahvusliku, klassilise ajaloolise omapäraga, vaatamata sellele, et neid lahutavad üksteisest terved aastasadad, on neil ühised võimsuse ja surematuse allikad. Need on armastus rahva vastu, kaljukindel usk tema helgesse tulevikku, usk inimisiksuse ammendamatusesse võimetesse ja terav viha kõige selle vastu, mis aheldab rahva jõude, mis segab inimese vaba arenemist.

Lääne-Euroopa kirjanduse klassikute teoste sisu rikkus ja sügavus ühtib kunstilise vormi kõrge meisterlikkusega. Sellepärast paistavadki nende teosed silma sellise iganematuse poolest, sellise mõjujõu poolest paljudele erinevatest ajastutest ja rahvustest inimpõlvedele.

Hugo kirjutas: „Shakespeare'i teostes laulavad linnud, haljendavad aasad, armastavad südamed, kannatavad hinged, ekslevad pilved taevas, on palav ja on külm...“

Belinski märkis Balzaci teostes „käsitamatu kunsti joonistada karaktereid nende individuaalsuse kõigis varjundeis“.

Vene kriitikud, revolutsioonilised demokraadid, on oma hinnangutes väliskirjanduse klassikute kohta korduvalt alla kriipsutanud nende väljapaistvat kunstimeisterlikkust.

Õpilased tutvuvad väliskirjanike loominguga tavaliselt tõlkes. On loomulik, et tõlge ei suuda alati anda täit ja selget kujutlust originaali väärtustest ja iseärasustest. See käib eriti luule kohta. Seepärast on ühe või teise teose käsitlemisel klassis suur tähtsus hea tõlke valikul. Võõrkeele tundides võivad õpilased tutvuda mõningate näidetega väliskirjanduse klassikute loomingust algupärandis. See on nende kirjanike meisterlikkusest täielikuma kujutluse saamiseks väga kasulik ja tähtis.

Tutumine parimate Lääne kirjanike loominguga on kasulik ka selleks, et paremini mõista mõningaid tähtsamaid kirjandusteooria küsimusi, millest keskkoolis tuleb õpilastele ettekujutus anda. Need on esijoones küsimused realismi põhijoontest, realismi meetodi arenemise teedest kirjanduse ajaloos, realismi lahutamatu seosest eesrindlike ühiskondlike püüdlustega.

Realismi põhijoon — erinevalt teistest kunstilistest meetoditest — on tõepäraselt kujutada „tüüpilisi karaktereid tüüpilistes olukordades“ (E n g e l s).

Iga suure kunstniku-realisti juures leiab see joon omapärase väljenduse, kuid tüüpilisuse mõiste põhiline sisu jääb seejuures samaks.

Kirjanikud-realistid tungivad ühiskondliku elu nähtuste olemusse ning inimsuhete sügavusse ja loovad tüüpilised kujud, kes reprodutseerides õigesti oma epohhi, kasvavad mõningatel juhtudel tema piiridest üle ja saavad üldnimedeks. See sisseelamise sügavus ja üldistamise jõud, mis paistab silma suurte vene realistide loomingus, on omane ka parematele Lääne kirjanikudele, nagu Shakespeare ja Cervantes, Molière ja Goethe, Balzac ja Dickens.

Progressiivsed romantikud kehastavad elavates kujudes rahvaste unistusi helgest tulevikust, suurepärasest ja tugevast inimesest. Byroni ja Shelley, Rõlejevi ja Lermontovi, George Sandi ja Hugo romantilised teosed kutsuvad aktiivsele võitlusele kõrgete humanistlike ideaalide eest; nende kirjanike, samuti parimate kunstnike-realistide looming etendas ja etendab veelgi suurt osa eesrindliku noorsoo paljude põlvkondade kasvotamisel kõikides maades.

Realistliku ja revolutsioonilis-romantilise kirjanduse parimad saavutused on igal ajaloolisel perioodil lahutamatu seotud ühiskonna progressiivsete jõudude kasvuga, uue ja kasvava võitlusega sureva ja vana vastu.

„Igas rahvuslikus kultuuris on kas või väljaarenematud demokraatliku ja sotsialistliku kultuuri elemendid, sest igas rahvuses on töötavad ning eksploateeritavad hulgad, kelle elutingimused paratamatult tekitavad demokraatlikku ja sotsialistlikku ideoloogiat,“¹ kirjutab V. I. Lenin. Realismi ja progressiivse romantismi kõrgeimad saavutused tähistavad ühiskonna kultuuris nende

¹ V. I. Lenin, Teosed, 20. kd., lk. 8.

eesrindlike, demokraatlike, revolutsiooniliste elementide kasvu, peegeldavad omapäraselt rahva sajanditepikkuse võitluse etappe vabaduse ja õnne eest. Elutõele lähenemine, kunsti meetoditega sotsiaalsete protsesside olemusse tungimine on ühtaegu ka lähenemine rahvale — tõelisele tõe kandjale, kõigi parimate väärtuste loojale inimkultuuris.

Realism ei saa olla järjekindel ühiskonnas, mis on lõhestatud antagonistlikeks klassideks, kuna valitsev kultuur niisuguses ühiskonnas on rõhujate kultuur.

Oma arengu varasematel ajajärkudel, kui kodanlus oli veel revolutsiooniline klass, astus ta välja rahva nimel ja sellega on seletatavad paljud kõrged saavutused Lääne-Euroopa kultuuris, eriti renessansiajastul. Kuid sedamööda, kuidas kindlustub kodanluse valitsemine, kuivab kokku tema progressiivsus, kasvavad tema kultuuris rahvavastased, reaktsioonilis-alalhoidlikud tendentsid. Ent ka kapitalismi tingimustes, isegi kõige süngematel reaktsiooni perioodidel, eesrindlik, rahvaga lahutamatult seotud kunst elab, areneb ja on iga maa progressiivsete jõudude käes võimsaks relvaks võitluses oma rahva parema tuleviku eest, tähtsamate ülesannete lahendamise eest, mis seisavad kogu maailma rahvaste ees.

Kommunistlike ja töölispartei poolt juhitud proletaarse liikumise arenemine kapitalistlikes maades ja ühes sellega sotsialistliku ideoloogia kasv loovad pinna uue kirjanduse — sotsialistliku realismi kirjanduse tekkimiseks.

Meie nõukogude kirjanduses on sotsialistlik realism saanud juba ammu juhtivaks kunstiliseks meetodiks; üha enam tugevneb ta ka rahvademokraatia maade kirjanduses.

Sotsialistlikus realismis ületatakse need vastuolud, mis on realismile iseloomulikud tema eelnevatel arengujärkudel, sest sotsialistlik realism võrsub ja saavutab õitsengu tõeliselt rahvalikul pinnal. Selle meetodi alusel loodud kirjandusteostes võivad kõige täiuslikumalt ilmneda ja peegelduda eesrindlikemad ja õilsaimad püüdlused võitluses rahu ja rahvaste õnne eest.



SHAKESPEARE

Shakespeare on renessansiajastu suurim kirjanik. Ta on üks selle ajajärgu titaanidest, kuid oma tähtsuselt ületab ta kaugelt oma epohhi piirid. Tema teosed ei jää ainult mineviku pärisosaks, ei kattu ajatolmuga — nad ei ole kaotanud elavat ilu ja mõjujõudu ka meie päevil.

Romeo ja Julia armastus ning traagiline hukkumine, Hamleti kahtlused ja piinad, Leari kannatused — kõik see erutas sügavalt suure dramaturgi kaasaegseid, rahvahulka, kes täitis keskaegset teatrit Londoni eeslinnas. Ja rohkem kui kolmesaja aasta pärast leiavad Shakespeare'i kujud oma rikka siseelu, kirgede pinevuse, tunnete ja mõtete sügavusega tulist ja elavat vastukaja hoopis teistsugustes pealtvaatajates — maailma esimese sotsialistliku riigi kodanikes. Shakespeare'i näidendeid lavastatakse meil nii pealinna teatrites kui ka kolhoosiklubide lavadel. Meie maal ei ole sellist maanurka, kus ei tunta Shakespeare'i nime.

Millega siis seletada nii kauges minevikus loodud kunstiteoste sellist elulisust ja mõjuvust? Lahendus seisab selles, et Shakespeare, mõistes elutõde, ajaloolist tõde, püstitas oma teostes sellised suured ja ühiskonnale tähtsad küsimused, mis tema ajast üle kasvasid ja järgnevatele põlvkondadele edasi kandusid. Kaasaega kunstilistes kujudes tunnetades ja peegeldades püüdlas ta tuleviku poole.

Sügavamalt kui keegi tema eelkäija või kaasaegne tungis Shakespeare inimese sisemaailma.

Ta mõistis kannatusi, pahesid ja viletsust, mis paratamatult sünnivad ja kasvavad ühiskondliku korra pinnal, kus inimese väärtuse hindamise mõõdupuuks on tiitlid ja kuld.

Suur humanist, kes elas Inglise ajaloo murrangulisel ajajärgul, nägi feodaalmaailma paratamatut hääbumist ja tajus samal ajal teravalt, et võrsuv kodanlik maailm oma rahavõimule rajatud suhetega on täiesti võõras nendele kõrgetele ideaalidele, millest unistasid renessansiajastu parimad inimesed.

See ajaloolise tõe mõistmise sügavus on Shakespeare'i mõjukuse allikas ja ühtlasi selle valu, selle väljapääsmatuse ja ajajärgu raskuse tunde põhjustajaks, mis leidsid kajastuse tema tragöödiates.

Ja siiski ei kaotanud Shakespeare usku inimese ammendamatu võimalustesse, usku tulevikku. Ta ülistas kõrgeid tundeid ja tõeliselt inimlikke omadusi — armastust ja sõprust, mõistust ja teadmisjanu, truudust ja mehisust.

Tema kui humanisti eesrindlikud ideaalid peegeldasid paljuski rahva unistusi tõe, mis hävitaks igivana vale, õiglusest, mis peab võitma maailmas valitseva omavoli ja vägivalda.

Just sellepärast saavutas ta realistliku kunsti niisuguse kõrguse ja lõi tohutu kunstilise jõuga teosed, mis said tõeliselt surematuiks.

RENESSANSIAJASTU.

XIV—XVI sajandil reas Lääne-Euroopa maades tekkinud ja renessansina tuntud kultuurilise liikumise kutsusid esile tootlike jõudude kasv feodaalkorra rüpes ja ühiskondlike suhete uute vormide arenemine. See liikumine tähistas feodalismi laostumise algust.

Renessansiajastu klassikalise iseloomustuse andis Engels oma „Looduse dialektika“ sissejuhatuses:

„See oli suurim progressiivne pööre, mida inimkond selle ajani oli läbi elanud, ajastu, mis vajas titaane ja sünnitas titaane mõtte, kirgede ja iseloomu alal, mitmekülguse ja õpetatuse alal. Inimesed, kes rajasid kodanluse kaasaegse võimu, olid kõike muud, kuid mitte kodanlikult piiratud inimesed. Vastupidi — nad omasid enamal või vähemal määral tolele ajale nii iseloomustavalt julgete seiklusteotsijate vaimu. Tol ajal polnud peaaegu ühtki suurt ini-

mest, kes poleks teostanud kaugeid reise, poleks kõnelnud nelja või viit keelt, poleks hiilunud mõnel loominguvalal ... Leonardo da Vinci polnud mitte üksnes suur kunstnik, vaid ka suur matemaatik, mehhaanik ja insener, kellele kõige mitmesugusemad füüsikaharud võlgnevad tähtsaid avastusi... Tolle aja kangelased polnud veel muutunud tööjaotuse orjadeks, mille piiravat, ühekülgset loovat mõju me nende järglaste juures nii sageli märkame. Kuid mis neile eriti iseloomulik on, see on see, et nad elavad peaaegu kõik oma aja huvide keskpunktis, võtavad elavalt osa praktilisest võitlusest, astuvad ühe või teise partei poolele ja võitlevad, kes sõna, kes sule, kes mõõgaga, kes nii ühe kui teisega. Siit tuleneb see karakteri täius ja jõud, mis teeb neist terviklikud inimesed.“

Itaalias, kes selle pöörde teistest Euroopa maadest varem üle elas, kerkisid esile sellised silmapaistvad kirjanikud nagu Petrarca ja Boccaccio, geniaalsed kunstnikud Leonardo da Vinci ja Michelangelo. Prantsusmaal oli renessansiajastu väljapaistvaimaks kirjanikuks François Rabelais, Hispaanias Cervantes, Inglismaal Thomas Morus ja Shakespeare.

Tolle aja väljapaistvaimate saavutuste põhjusteks rahvusliku kultuuri loomisel on kultuurilise liikumise ulatus, tema progressiivne iseloom, tema võitlev, antifeodaalne ja antiklerikaalne vaim, mis langes ühte laiate rahvahulkade püüdlustega. Selles on renessansiajastu parimate kirjanike ja kunstnike realismi juured, nende väljapaistvate saavutuste allikas.

Renessansiajastu eesrindlikud mõtlejad ja kirjanikud võitlesid inimesiksuse vabastamise eest keskaegse maailmavaate kammitaist. Nad kuulutasid inimese õigust maistele rõõmudele, ülistasid inimtunnete ilu ning mõistuse piiratud jõudu ja võimalusi. Nende tähelepanu keskpunktis oli inimesiksus oma mitmekülgsete vajaduste ja huvidega. Just sellepärast hakatigi neid nimetama humanistideks (lad. k. *humanum* — inimlik).

Tõeliste kultuuriväärtuste ja kunsti kõrgete eeskujude otsinguil pöördusid humanistid antiikaja — Muinas-Kreeka ja Rooma kultuuripärandi uurimisele.

Renessansiajastu humanistide suur ühiskondlik osa seisis feodaalse ideoloogia aluste purustamises, võitluses kirikliku skolastikaga tõelise teaduse eest. Suuremate humanistide teostes peitusid juba demokraatliku kultuuri alged. Kuid isegi kõige eesrindlikumad tolle aja mõtlejad olid siiski kaugel rahvahulkadest, nende vajaduste ja huvide mõistmisest; nad ei näinud ega võinudki näha reaalseid teid, mis oleksid viinud tõe ja ilu valitsemisele, millest nad unistasid. Nende ühiskondlikud ideaalid ei olnud vabad vastuoksustest ja nendes puudus järjekindlus.

Titaanide kõrval, kellest Engels renessansiajastut iseloomustades kirjutas, oli humanistide hulgas ka piiratud inimesi, „kabineti-teadlasi“, „ettevaatlikke filistreid, kes ei tahtnud oma näppe kõrvetada“.

Vaatamata suurtele saavutustele inimkultuuri kõigis sfäärides, mis iseloomustavad renessansiajastut, oleks ebaõige teda kujutleda kui mingisugust üldise õitsengu ja heaolu kuldset ajastut.

Kodanliku progressi algus tõi rahvale kaasa kõige julmemaid kannatusi. Need leheküljed on „tule ja mõõga leekiva sõnaga inimkonna kroonikasse kirjutatud“ (M a r x). Kodanliku progressi see külg tuleb eriti selgesti ilmsiks Inglismaa ajaloos.

Inglismaa ajaloolise arengu iseärasused XVI sajandil.

Marxi määratluse järgi on Inglismaa kodanliku ühiskonna majandusliku arengu klassikaliste vormide maa. Nn. esialgse akumulatsiooni epohhi analüüsidest pöörus „Kapitali“ autor nimelt Inglismaa ajaloo poole.

Vana feodaalne ladvik oli Inglismaal nõrgenenud ja jõuetuks jäänud juba XV sajandi lõpul (pärast Roosidesõda); samal ajal tugevnes ja arenes keskmine maa-aadel, kes võttis aktiivselt osa tekkiva tööstuse arendamisest. Tema read täienesid kodanluse hulgast põlvnenutega, kes omandasid raha eest endale vapi, tiitlid ja maavaldusi. Seega toimus aadli ja kodanluse omapärane „kokkukulamine“; kujunes uus aadel, kuningavõimu peamine tugi. Samaaegselt toimus murrang ka agraarsuhetes. Lambakasvatuse tormiline areng, mis oli seotud kalevitööstuse kasvuga, nõudis lisaks uusi karjamaid. Et neid saada, asusid inglise mõisnikud avalikule talupoegade paljaksriisumisele, sajandeid püsinud feodaalsuhete rikkumisele. Need „ahned ja täitmatud õgardid“, „oma aja tõelised paised“¹ kihutasid talupojad oma maadelt ära ja piirasid need maad taradega lammaste karjatamiseks.

„Vana lõbusa Inglismaa“ teedele ilmus hulgaliselt kerjuseid, kodutuid hulkureid. Et „korda“ maal jalule seada, andis valitsus hulkurlusega võitlemiseks välja seadused, mida Marx nimetas „veristeks“. Hulkuritele anti töö otsimiseks kuuajaline tähtaeg ja kes selle aja jooksul tööd ei leidnud, langes julmade karistuste alla. „Praeguse tööliklassi isasid nuhelti kõigepealt selle eest, et neid oli vägivaldselt muudetud hulkuriteks ja pauperiteks.“²

Samal ajal kui külas talupojad oma maadelt minema kihutati, laostusid linnades väikekäsitöölised, keda suured manufaktuurid välja tõrjusid. Nii varisesid kokku feodaalsed seosed ja suhted ning valmistati ette pinda kapitalismi arenemiseks.

Vastuseks julmale ekspluateerimisele tekkisid rahvaliidumised. Eriti tähtsad nendest olid ülestõus Robert Ket'i juhtimisel Norfolgis XVI sajandi keskel (1549) ja talurahva ülestõus Kesk-Inglismaa krahvkondades XVII sajandi alguses (1607). Talupojad purus-

¹ Nii nimetas neid suur humanist Thomas Morus oma romaanis „Utoopia“

² K. M a r x, Kapital, I kd., 24. ptk., lk. 638.

tasid „täitmatute õgardite“ poolt ehitatud tarad ja ajasid kinni kraavid. Nad nõudsid seaduste täitmist, mis valitsus ise oli välja andnud tarastamise vastu, kuid valitsus pani sellele vastuseks toime ebainimliku arveteõiendamise ülestõusnutega. Kapitalismi ajastu „koidik“ oli verine koidik.

Kaubandus ja manufaktuuride arenemine nõudis uusi turge, rahvusvaheliste suhete laiendamist. Inglismaa saavutas valitsemise mereteedel, eriti pärast Hispaania laevastiku, nn. „Võitmatu armaada“ purustamist (1588). Inglise kaupmehed ja reisijad suundusid kõikidesse maailma maadesse. Algas koloniaalvallutuste ajajärk.

Arvukate meresõitjate (röövlite-kaupmeeste ja reisijate) tegevus oli sel ajajärgul tõepoolest kantud „julgete seiklusteotsijate“ vaimust. Nii näiteks olid kuninganna Elisabethi valitsemisaja (1558—1603) kõige nimekamad admiralid Howkins ja Francis Drake endised piraadid.

Tugev kuningavõim, mis vastas kujuneva rahvuse huvidele ja purustas feodalismi, kiusas kõige julmemalt taga ka paljusid tolle aja väljapaistvaid inimesi. Mitmed inglise humanistid said ennast kindlustava absolutismi ohvriks. Suur inglise humanist Thomas Morus (1478—1535) jõudis lordkantsleri kõrge auastmeni, kuid lahkeliidid vaadetes reformatsioonile kuningas Henry VIII-ga viisid selleni, et Morus hakati süüdistama riigi reetmises ja ta hukati. Inglise reformaator Cranmore põletati tuleriidal. Geniaalne dramaturg-novaator Christopher Marlowe hukati kuninganna salajase nõukogu käsul. Ja siiski seisid renessansiajastu eesrindlikud mõtlejad tugeva ning jagamatu kuningavõimu eest. Selline valitsemisvorm ühendas maa ja löi „korra korralageduses“.

Inglise humanistid.

Väga vähesed renessansiajastu humanistid tõtsid oma teostes protestihäält valitseva sotsiaalse korra vastu, mõtlesid töötavate masside raske olukorra üle. Selliste oma aja parimate inimeste hulka kuulus Thomas Morus. Ta löi XVI sajandi alguses (1516) esimese sotsialistliku teose maailmakirjanduses — romaani „Utopia“. Selles teoses leidis väljenduse eesrindlike humanistide unistus ideaalsest, õigluse printsiipidele ja mõistuse kaalutlustele rajatud riigist.

Romaan on kirjutatud reisikirjelduse vormis. Keegi rändur Hythlodæus, reisides mööda meresid ja ookeane, randub tundmatu saare kaldale. Sellel saarel asubki fantastiline riik „Utopia“, mille elanikud elavad rahus, õnnes ja külluses. Thomas Moruse romaanis ei peegeldu üksnes unistused õiglasest ühiskonnakor-
rast, vaid on esitatud ka kaasaegse Inglismaa tegelikkuse terav kriitika.

Sellest raamatust leiame tolle aja kohta tähelepanuväärseid mõtteid: „Minu arvates seal, kus valitseb eraomandus, kus kõike mõõdetakse rahaga, seal vaevalt on kunagi võimalik riigiasjade edukas arenemine,“ kirjutab Thomas Morus. Ja edasi: „Seepärast

olen ma kindlalt veendunud, et varade jaotamine võrdsuse ja õigluse alusel ja inimeste heaolu on võimalik ainult eraomanduse hävitamise korral.“

Kuid „Utopia“ autori ühiskondlikud ideaalid on ebajärjekindlad ja vastuolulised. Tema „ideaalsel“ maal eksisteerib orjus. Utopia elanikud on usklikud. Kõik see räägib sellest, et isegi kõige selgema pilguga ja kõige julgemad selle ajajärgu mõtlejad ei suutnud ennast sissejuurdunud, sajandite vältel sanktsioneeritud institutsioonidest ja vaadetest lõplikult lahti rebida.

Hiljem sai sõna „utoopia“ üldnimeks — ilusate, kuid teostamatute unistuste, ühiskonna ümberkorraldamise teaduslikult põhjendamata plaanide ja teooriate sünonüümiks.

Renessansiajastul rajatakse materialistliku filosoofia ja loodusteaduste alused. Selles on suur osa inglise õpetlasel Francis Baconil (1561—1626)¹, „inglise materialismi ja üldse uuema aja eksperimentaalsete teaduste tõelisel rajajal“ (Marx).

Renessansiajastul tõuseb kõrgele tasemele inglise kirjandus. XVI sajandi lõpul kerkib esile rida väljapaistvaid kirjanikke-humaniste, eriti väljapaistvat edu saavutab dramaturgia.

Dramaturgia arenemine Inglismaal XVI sajandil.

Keskaja inglise teatris oli põhiliseks žanriks nn. moralitee — allegoorilis-õpetliku sisuga näidend, kus elavate inimeste asemel tegutsesid tinglikud kujud, abstraktsete pahede ja vooruste kehastused, ja intermeedium — koomilise, mõnikord ka satiirilise iseloomuga lühike dramaatiline stseen, milles teravalt välja naerdi kirikuteenreid, rasvunud munki ja kasuahneid silmakirjateenreid.

Intermeediumides peitusid juba hiljem väljaarenenud olustikulise komöödia alged.

Esimene rahvuslik-ajaloolise süžeeaga näidend, samuti ka rahvuslik-olustikuline komöödia, ilmus Inglismaal alles XVI sajandi 30-ndatel aastatel. Kuid nendes näidendites olid veel tugevad keskaegsed traditsioonid; nendes esinevad ajaloolised ja olustikulised kujud olid õige tinglikud.

Samal ajal arenes nõndanimetatud koolidrama. Ülikoolide ja kolledžite professorid ja õppejõud kirjutasid näidendeid, milles nad püüdsid jäljendada antiiktragöödiaid. Neid näidendeid kandsid õppeasutuste kinnistel etendustel ette üliõpilased ja õpilased.

Kuid need olid ainult arglikud ettevalmistused inglise dramaturgia tulevaseks arenguks renessansiajastul; tema tõeliselt hoogne edasiliikumine algab XVI sajandi 80-ndatel aastatel ja jõuab lõpule Shakespeare'i loomingus. Selle ajajärgu väljapaistvaimateks dra-

¹ Baconi tähtsamad teosed on „Kogemused“ (1597), „Traktaat teaduste edusammudest“ (1605) ja sotsiaal-utopistlik romaan „Uus Atlantis“.

maturgideks olid Thomas Kyd ja Christopher Marlowe (1564—1593).

**Shakespeare'i-aegne
teater.**

Kuni XVI sajandi 70-ndate aastateni ei olnud Inglismaal paikseid, üldsusele kättesaadavaid teatreid. Oli olemas ainult õukonnateater kuninga, tema perekonna ja lähikondsete jaoks. Hulkalist publikut teenindasid rändnäitlejate trupid, kes hulkusid mööda Inglismaa teid, peatusid linnades ja külades, võorastemajade õuedel, mõnikord suurnike lossides, kui neid sinna lasti.

Näitlejad sattusid „veriste seaduste“ alla, mis kehtestati XVI sajandi 70—80-ndatel aastatel ja olid suunatud hulkurite vastu. Et vältida julmi tagakiusamisi ja karistusi, tuli neil otsida tähtsate isikute proteksiooni, kelle nime need teatritrupid siis kandisidki.

Esimese alalise teatri asutas 1576. a. Londoni eeslinnas näitleja James Burbadge. Selle järel hakkasid tekkima teised. XVI sajandi 90-ndate aastate lõpuks oli neid juba üheksa. Kõige suurem nendest, „Globe“, oli ehitatud sama James Burbadge'i poolt. Selles teatris oli näitlejaks, dramaturgiks ja hobustejootjaks Shakespeare. „Globe“ kuulus üldrahvalike teatrite hulka, tema alalisteks ja peamisteks küllastajateks olid lihtsad linnaelanikud. Mõned, nõndanimetatud „erateatrid“ olid avatud ainult valitud publikule.

Shakespeare'i ajastu teatri ehitus erines paljuski tänapäeva teatrist. Kõigepealt ei olnud üldrahvalikul teatril katust. Teater kujutas endast ruumikat, kõrgete seintega piiratud mitmetahulise kujuga õue. Seinte äärde olid ehitatud kaetud galeriid ja loožid jõukama publiku jaoks. Etendus toimus päevavalgel ja sellepärast asus näitelava eesmine osa lahtise taeva all. Näitelava publikust eraldavat eesriiet ei olnud. Näitelava teine, seespoolne osa oli pealt kaetud ja ulatus nn. „kostümeerimismaja“ seinani, mis täitis alalise dekoratsiooni aset. „Kostümeerimismajas“ näitlejad grimeerisid ennast, riietusid ning väljusid lavale. Kuna dekoratsioonide vahetamine polnud nõutav (neid peaaegu polnudki), toimus etendus ilma vaheaegadeta. Naiste osades esinesid noorukid.

Sel ajal kerkisid juba esile mõned väljapaistvad näitlejad, nagu näiteks traagik Richard Burbadge („Globe'i“ peremehe James Burbadge'i poeg) ja koomik William Kemp. Nad olid Shakespeare'i sõbrad. Kempti jaoks kirjutas Shakespeare mõned osad oma komöödiaks.

SHAKESPEARE'I ELU JA LOOMINGULINE TEE.

Shakespeare'i isikust on säilinud väga kasinad andmed. Tema eluloo üksikud faktid on taastatud kaudsete vihjete, katkendlike tunnistuste ning ammuste, suust suhu edasiantud mälestuste alu-

sel. Kuid siiski on uurijatel õnnestunud kindlaks määrata tema eluloo põhilisemad daatumid ja tähised.¹

Suure dramaturgi isa John Shakespeare oli farmer, hiljem siirdus ta maalt väikesse provintsilinnakesse Stratfordi Avoni jõe ääres, kus ta tegeles kauplemisega, aga ka nahatöötlemise ja kinnaste valmistamisega.

William oli John Shakespeare'i perekonnas kolmas laps. Ta sündis 23. aprillil 1564. a. Lapsepõlve- ja noorusaastad saatis tulevane kirjanik mööda kodulinnas Stratfordis. Siin kujunesid tema esimesed elulised muljed ja vaated; nähtavasti ümbruskonna talupoegade suust kuulis ta poeetilisi rahvapärismi õilsast röövlist Robin Hood'ist ja nõiduslikke muinasjutte õelatest nõidadest ning väikestest metsaolevustest — haldjatest ja feedest. Siin kuulis Shakespeare elavat rahvakeelt, nägi Inglise provintsi igapäevast elu ja kombeid, ümberkaudsetel põldudel ja metsades hulkudes (Stratfordi ümbrus oli kuulus lopsakate metsade poolest) õppis ta nägema ja elavalt tundma looduse ilu.

William Shakespeare õppis nõndanimetatud „grammatikakoolis“, mida loeti üheks paremaks provintsikooliks Inglismaal. Kuid õpetus kandis seal, nagu neil aegadel igal pool, skolastilist iseloomu. Põhilisteks õppeaineteks olid ladina keel, loogika ja retoorika.

Kuueteistkümnendast eluaastast alates tuli noorukil endal töötama hakata, kuna isa rahaasjad olid kõikuma löönud, perekond aga oli suur (kaheksa last). Sellest Shakespeare'i elu perioodist on säilinud ainult ähmaseid teateid. Ühe teate järgi töötas ta tapamajas, teise järgi noorimate õpilaste repetiitorina külakoolis. Kaheksateistkümnenda-aastaselt abiellus ta naaberfarmeri tütrega.

Elu Stratfordis nähtavasti ei rahuldanud noort Shakespeare'i ja 1586. aastal siirdus ta Londoni tööd otsima.

Londonis oli Shakespeare mõningate andmete järgi esialgu teatriendustele sõitnud džentelmenide hobuste järelevaatajaks,

¹ Täpsete andmete puudumine Shakespeare'i elust ja isikust on põhjustanud väära hüpoteesi, mille järgi Shakespeare'i teosed omistati toliaegsetele aristokraatidele.

Nõndanimetatud „Shakespeare'i küsimus“ tekkis XVIII sajandi lõpus. Selle ajani polnud ei Shakespeare'i kaasaegsetel ega ka real järgnevatel põlvkondadel mingisugust kahtlust tema autorsuse tõelisuses.

Shakespeare'i autorsuse tõelisust eitavate literaatide peamiseks argumendiks oli tema „madal päritolu“ ja ülikoolihariduse puudumine.

Kinnitati, et lihtne näitleja ei võinud tõusta sellisele kunstilise loomingu kõrgusele. Püüti tõestada, et Shakespeare'i näidendite autoriks oli tema kaas-aegne filosoof Bacon, teised kinnitasid, et need kirjutas krahv Rutland.

Sellist laadi katsete aluseks on antidemokraatlik arvamus, nagu ei saaks rahva hulgast võrsuda loomingulisi jõudusid, ja ühtlasi ka, nagu meie nõukogude uurijad on õigesti märkinud, renessansiajastu iseloomu ja kultuuri mitterõivamine.

„Antišekspiristide“ hüpoteesid on tänapäeva nõukogude Shakespeare'i-uurijate poolt kõrvale heidetud kui teaduslikult alusetud.

hiljem sai ta näitlejaks. 90-ndate aastate algusse kuuluvad tema esimesed loomingulised katsetused: dramaatilised kroonikad, komöödiad ja kaks poemi — „Venus ja Adonis“ (1593) ja „Lucrece“ (1594). Juba nendes ilmneb tema hiilgav ja omapärane poeetiline talent.

Shakespeare pühendas oma mõlemad poemid krahv Southamptonile.¹ Poedi ja noore aristokraadi vahel tekkis tõenäoliselt lähedane tutvus. Shakespeare viibis krahvi lossis, kus ta nägi Londoni „kõrgema“ seltskonna kombeid ja võttis osa luksuslikest pidustustest.

Shakespeare'i poemid võeti kirjanduslikes ringides üpris heatahtlikult vastu. Algaja autori ees avanes ahvatlev kuulsuse ja au tee: ta võis saada moodsaks poediks, kes loob teoseid „valituile“ ja saab oma rikkailt soosijailt kingitusi. Kuid Shakespeare ei läinud seda teed. Teda veetles teistsugune eesmärk — rahvusliku dramaturgi tegevus. See oli raske tee, mis ei töotanud ei rikkust ega suurnike vaimustust, kuid nimelt sellel teel võis kogu ulatuses välja areneda Shakespeare'i võimas loominguline geenius. Kirjaniku lähedus Southamptonile katkeb järk-järgult. Ja poeme Shakespeare enam ei kirjuta. Tõsi küll, poeesiat ta maha ei jäta. Ta loob üksteise järel kauneid, kunstimeisterlikkuse poolest täiuslikke sonette. Ta on kirjutanud kokku 154 sonetti (1592—1609). Nendes ülistab ta sõprust, ilu, õnneliku armastuse rõõmu ja hüljatud armastuse piinu, tõstes ühtlasi esile ka suuri sotsiaalseid ja filosoofilisi teemasid. Kuid Shakespeare'i elu peamiseks saavutuseks on tema loomingu teatri jaoks.

Shakespeare'i loomingu perioodid. Uurijad jaotavad Shakespeare'i loomingulise tee kolme perioodi, sõltuvalt tema teoste iseloomust, nendest muutustest, mis toimusid autori maailmavaates.

Esimene periood — 1590.—1601. aasta. Nendel aastatel loob Shakespeare oma komöödiad: „Eksimuste komöödia“ (1592), „Tõrksa taltsutus“ (1593), „Kaks härrasmeest Veronast“ (1594), „Luhtunud pingutused armastuse pärast“ (1594), „Suveöö unenägu“ (1595), „Palju kära ei millestki“ (1598), „Kuidas teile meeldib?“ (1599), „Kaheteistkümnes öö“ (1600), „Windsori lõbusad naised“ (1600).

Selsamal perioodil kirjutas Shakespeare rea nõndanimetatud ajaloolisi kroonikaid, näidendeid, mille süžeed olid võetud Inglismaa minevikust: „Henry VI“, I, II ja III osa (1590—1592), „Richard III“ (1592), „Richard II“ (1595), „Kuningas John“ (1596), „Henry IV“ I osa (1597), „Henry IV“ II osa (1598), „Henry V“ (1599).

Komöödiate ja kroonikate kõrval lõi Shakespeare nendel aasta-

¹ Southampton võttis hiljem osa kuninganna Elisabethi vastasest vandenõust.

tel oma esimese tragöödia „Romeo ja Julia“ (1595), draama „Veneetsia kaupmees“ (1596) ja tragöödia „Julius Caesar“ (1598).

Teist perioodi Shakespeare'i loomingus dateeritakse harilikult 1601.—1608. a. Nendel aastatel lõi dramaturg oma parimad, kõige sügavamad ja ülevamad tragöödiad: „Hamlet“ (1601), „Othello“ (1604), „Kuningas Lear“ (1605), „Macbeth“ (1605), „Antonius ja Kleopatra“ (1606), „Coriolanus“ (1607), „Timon Ateenast“ ja „Perikles“ (1608). Peale selle on samal perioodil kirjutatud veel komöödiad „Lõpp hea, kõik hea“ ja „Mõõt mõõdu vastu“.

Kolmas periood Shakespeare'i loomingus hõlmab ajavahemikku 1609.—1612. a. Sellel ajajärgul on loodud „Cymbeline“ (1609—1610), „Talvemuinasjutt“ (1610—1611) ja „Torm“ (1612).

Viimased eluaastad veetis Shakespeare kodulinnas Stratfordis. Ta suri 1616. aastal.

SHAKESPEARE'I KOMÖÖDIAD.

Oma esimese loominguperioodi näidendites kujutab ja ülistab Shakespeare maa ja inimese ilu, üllaste hingeliigutuste ja elu lihtsate rõõmude ilu. Ta kinnitab uut, humanistlikku iluideaali, mis oli tundmatu keskaja kirjanikele, seetõttu paistavadi tema poolt loodud kujud silma sellise ereduse ja mitmekülgsusega.

Oma komöödiate ja draamade tegevuspaigaks valib Shakespeare väga mitmesugused maad. Kuid „... kus ka ei toimu tema näidendite tegevus — Itaalias, Prantsusmaal või Navarras, tõeliselt on meil ees alati *merry England* (lõbus Inglismaa) tema naljatavate lihtnimeste, tema targutajate koolmeistrite, tema armaste, kummaliste naiste kodumaa; kõigest on näha, et tegevus võib toimuda ainult Inglismaa taeva all. Ainult mõnedes komöödiates, nagu näiteks „Suveöö unenägu“, on lõuna ja selle kliima mõju tegelaskujude karakterites niisama tugevasti tunda kui „Romeos ja Julias“ (Fr. Engels).“

Iseloomulik on, et ka nendes komöödiates, mille tegevus areneb Itaalias, kannavad teenrid inglise nimesid (Speed ja Launce komöödias „Kaks härrasmeest Veronast“ jne.). Petruchio loss („Tõrksa taltsutus“) on tüüpiline inglise mõis, nii et kujutluse tõuseb sünge saal tahmunud laega, kaminas hõõguvad söed ja teenijate jõuk — inglise „lihtrahvas“.

Isegi komöödias „Suveöö unenägu“, milles „on tunda lõuna mõju“, elustub meie ees inglise rahvajuttude, legendide ja uskumuste maailm. Kaval väike metsavaim Robin, „hea väike“, pritsib magavatele armastajatele imerohu mahla silma, ja nende tunded muutuvad nõiaväel. Metsalagendikel tantsivad haldjad ringtantsu, nende keskel on lillhernes, ämblikuvõrk ja liblikas — fantastilised kujud, mille loomisele on poeti inspireerinud kodumaa loodus ja muinasjutud.

Mõnikord on komöödia tegevus kantud kaugesse minevikku, kuid kangelaste tunnete laad, maailmavaade ja huvid iseloomustavad neid kui renessansiajastu inimesi — Shakespeare'i kaasaegseid. Dramaturg loob üldistatud kujusid. Nad on tavalistest inimestest tugevamad ja eredamad, kuid samal ajal elulised ja tüüpilised. Juba Shakespeare'i varasemates näidendites ilmneb suurepärase joon, mida eriti rõhutas Puškin oma arvamuses Shakespeare'i ja Molière'i kohta: „Shakespeare'i loodud kujud ei ole mingi kire, mingi pahe tüübid nagu Molière'il, vaid elavad olendid paljude kirgede ja paljude pahedega.“

Püüdes mõista inimesiksuse kogu sügavust ja keerukust, esines Shakespeare hämmastava „inimestetundjana“ ja rajas sellega ühtlasi uued teed kunstis. Uute ning tõeliste vaimsete väärtuste otsingud, püüe näidata inimese paremate tunnete ilu ja ühtlasi lähendada kaasaega erutavaid probleeme — kõik need jooned esinevad selgelt juba Shakespeare'i esimese loominguperioodi näidendis.

Ühes varasemas komöödias, „Tõrksa taltsutuses“, mõtestab Shakespeare põhjalikult ümber vana keskaegse teema „õelatest naistest“.

Näidendi naiskangelane Katherina on tõrges, sest ta astub oma kirgliku ja tervikliku loomuse kõigi jõududega „domostroilike“, keskaegsete tavade vastu, mille järgi naine peab mehele kõiges nurisemata alistuma.

Oma näidendite elavate kujudega Shakespeare näitas ja tõestas, et väline ja pinnaline mulje inimesest on petlik, et inimese üle õigesti otsustamiseks on vaja sügavamalt pilku heita tema sise maailma.

Võimas motiiv, mis kõlab kõikides Shakespeare'i komöödiates, — see on tõe kinnitamine ja ülistamine inimestevahelistes suhetes ja inimeste tunnetes, siiruse, ustavuse, aususe, kindlameelsuse ülistamine sõpruses, armastuses ja vaadetes. Nii on näidendis „Kaks härrasmeest Veronast“ heitlikule ja iseloomutule Proteusele vastu seatud kindlameelne ja aus Valentine; tema kujus avalduvad selgesti renessansiajastu kangelase positiivsed jooned. Ta on vahva reisija, kes imetleb maa ilu ja ihaldab tundma õppida tema imesid. Armununa andub ta jäägitult oma tundele ja teda ei suuda kõigutada mingisugused saatuse tujud.

Shakespeare'i komöödiad paistavad välja sündmustiku hoogsa arengu, karakterite mitmekülgsuse ning sädelevalt vaimuka dialoogi poolest. Engels märkis, et „Windsori lõbusate naiste“ ühes vaatuses on rohkem elu ja liikumist kui kogu saksa näitekirjanduses.

Shakespeare'i varasemates näidendites kõlab usk inimesse, usk humanistliku iluideaali — tõe ja inimliku õnne saavutamise võimalikkusse. Seepärast tema komöödiad lõpevadki õnneliku lahendusega.

KROONIKAD.

Elurõõmsate motiivide domineerimine ei tähenda sugugi seda, et Shakespeare oma loomingu esimesel perioodil elu tumedaid külgi üldse ei näinud. Esimese perioodi näidendeis, eriti kroonikates, avab dramaturg ka tegelikkuse traagilise külje. Meie ette kerkivad kuningate-türannide sünged ja kurjakuulutatavad kujud, salakavala- late, auahnete inimeste — õukondlaste-lõmitajate kujud, kõrkide feodaalrüütlike kujud, kes on saatnud maa viletsusse.

Ja need ei ole muidugi ainult „mineviku varjud“, ainult ajaloo- lised isikud. Nendes kujudes kehastas Shakespeare oma kaasaeg- sete elavaid jooni.

Shakespeare'i pöördumine ajalooliste süžeede poole ei ole kau- geltki juhuslik. See on iseloomulik rahvuse kujunemise ja rahvus-liku kultuuri loomise perioodi kirjanikule. Nimelt nende protsessi- dega on seotud huvi tõus oma kodumaa ajaloo vastu, püüe seda kunstilistes kujudes lahti mõtestada.

Kroonikates kujutatud sündmused kuuluvad esijoones XIV—XV sajandisse. Põhiline idee, mis läbib Shakespeare'i ajaloolisi draa- masid, on ühtse kuningavõimu kindlustamine ja ühes sellega feo- daalide paljastamine, kes lakkamatutes tülides maa vereojadega üle ujutasid, laastasid ta ja pidurdasid rahvuse arenemist. Shakespeare paljastab kuningaid-türanne, kes ei taotlenud rahva hüvangut, vaid ainult isiklikku kindlustatust (Richard II ja Richard III), ja loob ühtlasi ideaalse monarhi kuju, kes hoolitseb rahva heaolu eest ja on lähedal massidele (Henry V). Oma aja- loolistes „kroonikates“ esineb dramaturg absoluutse monarhia pooldajana ja peab seda õigusega progressiivseks, feodaalse killus- tatusega võrreldes.

Shakespeare näitab ajaloolisi sündmusi epohhi ühiskondliku elu avaral taustal, joonistades ühiskonna laiuh rahvakihte esindavate kangelaste kirevaid rühmi. Engels märkis „falstafflikku tausta“ Shakespeare'i draamades (koloriitse Falstaffi kuju nime järgi, kes esineb ajaloolistes draamades „Henry IV“ ning „Henry V“ ja „Windsori lõbusates naistes“).

Oma ajalooliste draamade süžeed ammutas Shakespeare Holinshedi ja Stow' vanadest kroonikatest, peale selle kasutas ta suulisi legende ja oma eelkäijate näidendeid.

SHAKESPEARE'I TRAGÖÖDIAD.

Juba Shakespeare'i esimese loominguperioodi näidendites hak- kab võitlusmotiivide kõrval inimese arenemise aheldamise vastu verises feodaalmaailmas üha tugevamalt kõlama raha laostava jõu paljastamise motiiv, selle jõu, millele rajaneb uus, kodanlik maa- ilm, mis astub feodaalse asemele. Kulla laostavat jõudu kujutab Shakespeare liigkasuvõtja Schylocki kujus draamas „Veneetsia

kaupmees“; kulla surmatoovast jõust räägib ta ka tragöödias „Romeo ja Julia“:

Siin on su kuld — õel mürk, mis inimhingi
siin läilas ilmas tapab ohtramalt
kui vilets segu¹, mille keelat müük...

Hiljem kõlab see motiiv erilise teravusega tragöödias „Timon Ateenast“.

Ühes oma filosoofilises töös Marx, tuues kaks katkendit sellest tragöödiast — värsid, milles räägitakse raha omadusest, — märgib, et „Shakespeare kujutab suurepäraselt raha olemust“.

Püüdes üha sügavamalt tungida inimsuhetesse, veendus Shakespeare, et inimkond on veel väga kaugel „ühtselt tumestamata õnnest“, millest unistasid renessansiajastu humanistid. Talle sai järjest selgemaks, et selles ühiskonnas, kus valitsesid kasu- ja auahnus ning silmakirjalikkus, ei eksisteeri tõe ja õigluse ideaalid. Tuhmub unistus „valgustatud ja targast“ monarhist.

Nendel aastatel (XVII saj. algul) teravnesid vastuolud ühiskondlikus elus üha enam, absolutismi progressiivsus oli Inglismaal juba lõppenud, ühiskonna ladviku laostumine sai järjest ilmsemaks. Opositsioonilised meeleolud kasvasid nii kodanluse kui ka vana aristokraatia ringkondades (mida näitas Essexi vandenõu). Süvenes rahulolematu rahvahulkades. Üha tugevamalt kõlasid puritaanide, „elurõõmsa vabameelsuse“ ägedate vaenlaste hääl. Inglismaa astus järk-järgult „äikese-eelsesse perioodi“, mis lõppes 1649. a. revolutsiooniga.

Kibedad mõtisklused kodumaa ja inimkonna saatuse üle, katastroofide vältimatuse terav tunnetamine ja ühtlasi väljapääsmatuse tajumine, teadmine humanistlike ideaalide teostamatusest XVII sajandi Inglismaal — kõik see leidis peegelduse Shakespeare'i suurtes tragöödiates, mis kuuluvad tema teise loomingu perioodi.

TRAGÖÖDIA „HAMLET“.

„Hamlet“, kõige sügavamaid ja kunstiliselt täiuslikumaid Shakespeare'i tragöödiad, on kirjutatud 1601.—1602. a.² Selle süžee — Taani printsi Hamleti loo — võttis dramaturg Saxo Grammaticuse vanast, XII sajandi Taani kroonikast. Kuid Shakespeare käsitles seda süžeed uudsel, andis tegelaskujudele sügava sotsiaalse ja filosoofilise mõtte ning lõi täiesti iseseisva teose.

Ehkki tegevus on viidud kaugesse minevikku ja areneb keskaja Taanis, joonistab autor siin oma kaasaegsete tüüpilised kujud. Kõneldes „pehkinud Taani riigist“, paljastades „rikutud ajastut“, peab ta silmas oma aja Inglismaad.

¹ Mürk, mida Romeo sai apteekrilt.

² Esimene trükk ilmus 1603. a., teine 1604. a.

**Tegevuse arenemine
tragöödias ja Hamleti
kuju.**

Meie ees on Taani kuningate muistne loss — sünge Helsingör. Kohiseb hall Põhjameri. Pilkane öö. Piki lossi seinu liiguvad vahid. Neid „painab hirm ja häm-

ming“. Neile viirastub kadunud kuninga vaim, ta möödub aeglaselt öises õhus ja kaob esimese kukelauluga. Ehmunud tunni-
meestele meenuvad vanad uskumused — „hirmuaja ennustused, mis sõna viies ennetavad saatust ja kuulutavad liginevat ohtu“.

Juba see esimene tragöödia stseen loob pingelise õhkkonna: on näha, et Taani õukonnas toimuvad halvad asjad, Helsingöri võlvialused varjavad mingisuguseid süngeid saladusi.

Järgmises stseenis viib dramaturg meid lossi siseruumidesse ja tutvustab tragöödia peategelastega. Helsingöri elanikud jagunevad kahte teravalt vastandlikku leeri. Ühel pool prints Hamleti sünge, üksildane, leinarõivaisse riidetatud murelik kuju. Teisel pool endaga rahul olevad ja esimesel pilgul heasüdamlikena näivad Taani riigi võimukandjad — kuningas Claudius, Hamleti võõrasisa, kuninganna Gertrud, Hamleti ema, ja nende lähikondsed.

Hamlet, Wittenbergi ülikooli, keskaja teaduse keskuse üliõpilane, on sellest väikesest õukonna-maailmast kaugel ja temale vaenulik. Tema võõrdumist tugevdab jagamatu endasse suletud mure ja pettumus. Hamletit kurvastab isa surm, kelles ta nägi inimese ideaali. Tema kurbust süvendab ka ema muutlik meel: „Ei olnud kulund veel kingad“, milles ta armastatud mehe puusärgi järel käis, kui Gertrud unustas oma mehe ja abiellus tema venna, tühise Claudiusega. Pettumine lähedastes inimestes sunnib printsi kõiki eluväärtusi ümber hindama. Hamlet, kes varem oli elurõõmus ja toimekas, on nüüd sünge ja endasse süvenenud. „Kui vilets, läila, tühi, tulutu näib minule kõik selle ilma toim!“ räägib ta.

Kolmandas stseenis tutvume teiste tragöödia tegelastega — kojaülem Poloniuse ja tema laste Laertese ja Opheliaga. Poloniuse õpetustes Laertesele, kes sõidab Prantsusmaale, avaneb tema armetu „elutarkus“:

Kõrv ava kõigile, hää! mõningaile;
nõu võta kõigilt, oma otsus säästa,¹

õpetab ta poega. Ja otse isa jutluse kajana kõlavad Laertese õpetused Opheliiale:

Jää valvsaks; hirm on parim kaitsja;
noor hing on mässul teiste tõuketa.

Isa ja vend veenavad tütarlast mitte uskuma armunud Hamleti töotusi, mitte kohtuma temaga, olema kaalutlev ja ettevaatlik. Ning arglik Ophelia nõustub isale kõiges sõnakuulelik olema.

¹ Tsitaadid „Hamletist“ on esitatud 1946. a. ilmunud eestikeelse väljaande järgi.

Tragöödia ekspositsioon lõpeb neljandas stseenis. Tegevus kandub jällegi lossiesisele platsile. On jälle öö. „Õhk on lõikav ja käre.“ Tunnimehed lossi müüri ääres ootavad ärevalt vaimu, nende hulgas on prints Hamlet oma sõbra Horatioga. Öises pimeduses tundub kahuri tulistamine eriti kõrvulukustavana. Kuningas lõbutseb: vastavalt tema käsule tulistatakse kahurist iga tema poolt tühjendatud klaasi puhul. Täendusrikas kontrast: pillamine, joobnute prassimine — ja sünge, erutava saladuse tunnetamine.

See purjuspeaga tralling idas, läänes
teeb meile häbi, teeb meid teiste pilkeks,

märgib üks tunnimeestest murelikult. Maal on asjad halvad. „Midagi on mäda Taani kuningriigis.“ Need sõnad otsekuu lõpetavad tragöödia ekspositsiooni.

Esimese vaatuse viiendas stseenis järgneb draamaatilise tegevuse sõlmitus. Ilmub tapetud kuninga vaim. Ta räägib pojale Claudiuse jõledast kuritööst ja Hamlet töötab isa eest kätte maksta. Kõik printsi ebaselged kahtlused osutusid õigeks. Kohutav on kuritegu, veel jälgim on aga vale ja silmakirjalikkus, mille taha see on varjatud.

..... Tarvis panna kirja,
et naerda võib, võib naerda, olles kelm.
Nii vähemalt, ma tean, võib olla Taanis,

teeb Hamlet kibeda järelduse.

Printsi mure ja tema püüd täita oma kohust — karistada kurja — kasvavad puhtisiklikest raamidest välja: Hamlet tunneb ennast kutsutud olevat mitte üksnes Claudiusele isa surma eest kätte tasuma, vaid ka astuma võitlusse porritallatud õigluse eest, vale ja pahe häbitu võimutsemise vastu, astuda kahevõitlusse Taanis valitseva kurjusega, oma „kõlvatu kaasajaga“.

Aeg kistud liigendeist; liisk neetud, pean ma,
just mina omal käel ta paika seadma!

Nendes sõnades peitub juba kibe kahtlus, teadmine endale võetud kohustuse üle jõu käivast raskusest.

Teisest vaatusest algab tegevuse hoogne arenemine. Helsingöris hakkab toimuma varjatud võitlus Hamleti ja kuningaleeri vahel.

Claudiuse pool on jõud ja võim. Tema teenistuses on lipitsevate õukondlaste arvukad silmad, kõrvad ja nõuanded. Tema kilbiks ja maskiks on heasoovlikkus ja „isalik hoolitsus“ suhtumises Hamletisse.

Printsi kõrval seisab tema ustav sõber, üliõpilane Horatio; Hamleti pool on ka inimesed lihtrahva hulgast — sõdurid, kuid ta ei või nendega jagada oma kohustuse raskust. Ta tunneb ennast ikkagi üksikuna kahekordses võitluses — võitluses vaenuliku maailma ja iseendaga. Prints on täielikult varustatud mõistuse, läbinägelikkuse ja tähelepanelikkusega ning võitluse pinges ja raskestes mõtisklustes terituvad kõik need omadused veelgi. Ta katab ennast maskiga — teeskleb hullumeelset.

Alguses ei võta üks ega teine pool ette otsustavat sammu, vaid nagu proovib vastast.

Kuningas kardab Hamletit, ei usalda teda ning tahab iga hinna eest teada saada, mis tal mõttes on. Ta saadab prints'i juurde tema endised sõbrad Rosencrantzi ja Guildensterni, et need ta kavatsused välja uuriksid. Hamlet „pannakse proovile“, korraldatakse kohtumine Opheliaga. Samasuguse eesmärgiga kutsub Claudiuse ässitusel Hamleti enda juurde tema ema, kuninganna. Ja kui saab selgeks, et prints on Taani võimukandjatele ohtlik, otsustab Claudius ta surmale määrata, saata ta Inglise kuninga juurde kirjaga, mille järgi Hamlet peab tapetama.

Dramaturg keskendab kogu tegevuse vältel tähelepanu Hamletile — tragöödia keskele kujule. Hamlet pareerib vaenlaste katsed tema kavatsusi teada saada ja kisub vaenlastelt maskid maha. Kuninga alatud nuhid Rosencrantz ja Guildenstern on paljastatud. Nende sõpruse kinnituste taga näeb prints valet ja silmakirjalikkust. Üha sügavamalt veendub ta valitsevate ringkondade kõlvatuses. „Aus olla tähendab selle ilma korra juures olla ainus valitu kümnete tuhandete seast,“ ütleb ta Poloniusele.

„Taanimaa on vangla,“ märgib Hamlet vestluses Rosencrantziga. „Siis on seda terve maailm,“ vastab too. „Ongi,“ nõustub Hamlet, „suurepärane vangla, kus on palju sulgusid, konge ja koopaid, kusjuures Taanimaa on üks viletsamaid.“

Tuntud monoloogis „Olla või mitte olla“ (III vaatuse esimeses stseenis) avanevad erilise jõuga kõik Hamleti üha süvenevad kahtlused ja mõtisklused, ühes sellega väljendub tema suhtumine oma „ajastusse“. Ta näeb ühiskonnas valitsevat kohutavat ebaõiglust ja kurjust:

Kes kannaks elu pilkamist ja hoope,
rõhuja iket, kõrgimeelse sõitlust,
põlatud armu piina, kohtu aeglust
ja võimu ülbust.

Kuid samal ajal ta tunneb, et tema suurepärane kindel kavatsus astuda võitlusse maailma kurjusega „tõmbab üle mõtte kaame kaega“. Ja see olemasolu põhiliste küsimuste lahendamatus, võimaluste puudumine nende lahendamiseks ainult enda üksikisiku võitlusega lõhestavad ta hinge valuliselt kaheks. Otsene ülesanne — tappa Claudius — nagu tuhmub, jääb tähtsamate ja laiemate eluliste küsimuste ees tagaplaanile ja Hamlet viivitab kättetasumisega. Kasutades näitlejate ilmumist lossi, tahab ta teatrietenduse kaudu kuninga proovile panna. „Ning näitemäng seks paelaks saama peab, mis minu lille meele võrku veab.“

Claudiuse kuritegu leiab veel kord kinnitust. Näib, et Hamlet on valmis täitma isa vaimule antud vande, kuid ta kohtab kuningat, kui see on palvetamas, ja lükkab tasumise uuesti edasi.

Tragöödia üheks pingelisemaks kohaks on stseen, kus toimub kõnelus Hamleti ja tema ema vahel. Arvates, et eesriide taga kuu-

lab neid pealt kuningas, tapab Hamlet mõõgaga Poloniuse, kes seal ennast varjas.

Kuningas saadab Hamleti kiiruga Inglismaale, olles veendunud, et vabaneb temast igavesti. Kuid Claudiuse uued kuritööd võivad kättetasumise tundi ainult edasi lükata, mitte ära hoida.

Tuleb mure kannul mure...

Ikka pingerikkamaks muutub õhkkond lossis, ikka kiiremini läheneb tegevus lahendusele. Poloniuse surm Hamleti käe läbi põhjustab Ophelia hullumeelsuse ja surma. Rahva hulgas levivad kuuldused, et Helsingöris toimub midagi halba, ja rahulolematust kasvab. Prantsusmaalt tagasi tulnud Laertes tahab kätte maksta oma isa surma eest, milles ta süüdistab Claudiust; raevunud rahvahulga eesotsas ilmub ta lossi ja Claudius suudab teda suure vaevaga veenda, et Polonius hukkus hullumeelse prints'i käe läbi.

Lõpuks pöördub tagasi Hamlet ise. Tal õnnestus kuninga kuritegelikud plaanid läbi näha ja hukkumisest pääseda.

Tragöödia viimane (V) vaatus algab kalmistustseeniga. Jällegi Shakespeare'ile nii iseloomulikud üleva ja argipäevase, traagilise ja naljaka kontrastid: hauakaevajate naljad ja lõbusad laulud, kes oma ametiga on harjunud ja ükskõikselt viskavad mullast välja pealuu, ja sealsamas — Hamleti sünged mõtisklused. Haudade nägemine ja kojanarr Yoricki kolju, keda Hamlet tundis ja kunagi armastas, sunnivad prints'i erilise jõu ja kibedusega tunnetama rahutu ning murerikka inimelu kaduvust. Aga ta ei pääse neist muredest kuhugi. Ophelia matus, kelle surmast ta ei olnud teadlik, erutab teda sügavalt. Ophelia haul toimub kokkupõrge Hamleti ja Laertes'e vahel, kuid nad lahutatakse.

Hamleti ilmumisest ehmunud Claudius otsib uut võimalust tema hävitamiseks. Kuninga ässitusel peab Laertes prints'i kahevõitlusele kutsuma ja teda mürgitatud rapiiriga haavama. Peale selle valmistab kuningas mürgitatud joogi, mis peab Hamletile ulatatama kahevõitluse ajal.

Kahevõitluse stseen on kõige kõrgema pinge momendiks ja tragöödia kulminatsioonipunktiks. Laertes haavab Hamletit, kuid vahetab võitlustuhinas temaga rapiirid ja Hamlet haavab omakorda teda. Mõlemad on määratud hukkamisele. Enne surma tabab Hamlet sellesama mürgitatud rapiiriga Claudiust. Hukkub ka kuninganna, tühjendades Hamleti jaoks määratud mürgikarika.

Laval on neli laipa. Samal ajal sõidab fanfaarihelide saatel Helsingöri väravatest sisse võidukalt sõjakäigult tagasi pöördunud Norra prints Fortinbras.

Niisugune on tragöödia lõpplahendus.

Hamlet, kes astus võitlusse jalge alla tallatud tõe eest, hukkus, kuid tema hukkumine polnud siiski asjatu. Kuritegu ja vale on kätte tasutud ja paljastatud. Horatio, Hamleti sõber, kõneleb maailmale:

..... kuis juhtus kõik. Siis loomuvastaseist
ja lihalikest roimist kuulete
ning juhukohtust, eksitapmistest
ja surmast õeluse ning häda sunnil,
ning, lõpuks, nurjaläinud kavatsustest...

Tragöödia ideeline mõte. Tragöödia kujudes, eriti aga Hamleti kujus, leiab väljenduse kriis, mida eesrindlik humanistlik mõte Inglismaal XVII sajandi alguses üle elas. Shakespeare väljendas Hamleti suu läbi paljud oma salajased mõtted ja tunded, kuid samal ajal ei saa autorit tema kangelasega samastada. Hamleti pettumusi ja meeleheidet kujutades on Shakespeare ise kaugel lootusetust pessimismist. Ta piitsutab raevunult Taanis valitsevat korda (Taani all mõtleb dramaturg Inglismaad). Ta saab aru, et võitlus pahedega olevikus on raske, ent usub siiski tulevikku, seda, et kunagi saabub vabanemine valest ja inimese rõhumisest inimese poolt. Tõde ja õigus peab võitma, ehkki veriste ohvrite hinnaga, — niisugune on tragöödia lahenduse mõte.

Peakangelase Hamleti kujus näeme renessansiajastu humanisti, oma aja eesrindlike ideaalide kandjat. Kuid tema usk elusse ja inimesse ning kaunimad unistused hävivad, kui ta tõsiselt kokku põrkab vanglamaailmaga, kus kuritegelikult võimutsevad „narrid troonidel“, kus on õiges sõiduvees petised, lõmitajad ja mõrvarid, kes varjavad ennast heasüdamlikkuse valemaskiga. Kaunite illusioonide hävimise tragöödia, sisemine ebakõla, mida põhjustab sellise võitluse perspektiivitus, mida üksikisik peab ühiskonna parandamise eest, ja samal ajal üha süvenev vale ja õiglusetuse paljastamine ning kasvav protest — selles peitub tragöödia „Hamlet“ paatos, tema ideeline tuum.

Tragöödia kannab türanniavastast iseloomu. Ta ründab kogu oma ideelise sisuga feodalismi sotsiaalset ja poliitilist süsteemi. Samal ajal on Hamleti vaenlaste kujudes jäädvustatud jooned, mis olid iseloomulikud tõusvale kodanlikule maailmale ja mida Shakespeare vihkas, nagu kasuahne egoism, sajandite jooksul kujunenud aukoodeksi langemine, silmakirjalikkus ja hingeline lõhestatus. Shakespeare ei tee poliitilisi järeldusi, kuid humanist Hamleti tragöödia omandab paratamatult poliitilise iseloomu.

Shakespeare rõhutab kogu tegevuse vältel, et Hamleti poolel seisavad rahvahulgad. See asjaolu on Hamleti kuju mõistmisel väga suure tähtsusega. Talle tunnevad kaasa sõdurid (Marcellus, Bernardo, Francisco), raskes olukorras (kui ta põgeneb laevalt) aitaavad teda madrused. Hamleti parim sõber Horatio on vaene üliõpilane, kelle peamisteks hinnatavateks omadusteks on selge mõistus, iseseisvus, lõbus loomus, ausus ja tunnete kindlus. Seega on lihtsad inimesed varustatud nende paremate joontega, mis puuduvad sisemiselt rikutud ülemkihi esindajatel ja nende käsilastel. Rahvas tunneb Hamletile kaasa, Hamlet aga võitleb siiski üksinda, selles peituvad tema tragöödia juured.

Hamleti kuju on sajandite vältel esile kutsunud kõige mitmesugusemaid tõlgendusi ja ägedaid vaidlusi. Paljud selle kuju tõlgendajad on tema tragöödiat näinud sisemises nõrkuses, teotahte puudumises, liiges eneseanalüüsis, mis toob kaasa hingelise lõhestatuse. Hamletis tekib tõepoolest piinav sisemine ummik, kuid mitte „sünnipärase nõrkuse“ tulemusena, Hamlet on tugev isiksus, julge ja otsustamisvõimeline. Oma loomult on ta lihtne, sirgjooneline ja siiras, ainult asjaolud sunnivad teda ennast maskiga varjama. Endale võetud kohustus kasvab isikliku kättetasumise raamidest välja, võimaluste puudumine „ajajärgu tervendamise“ ülesande lahendamiseks põhjustab Hamleti rasked mõtisklused ja hingelise lõhestatuse. Seega ei tule Hamleti tragöödia juuri otsida mitte tema „sünnipärastes“ omadustes, vaid kõige elulisemates asjaoludes, tema teravas ja lahendamatus konfliktis ühiskonnaga.

Taani võimukandjate ja õukondlaste kujud. Hamleti peamine vaenlane Helsingöris on tema võõrasisa, kuningas Claudius, „narr troonil“, „närune ja räbal kuningas“, nagu teda Hamlet ise iseloomustab. Ta on vastand sellele ideaalile, „valgustatud monarhile“, kellest unistasid humanistid. See on „verise“ monarhi realistlik, rahvale vaenulik kuju. Claudius on arg ja silmakirjalik ning sellepärast eriti eemaletõukav. Otseks võitluseks ei ole ta võimeline, kuritegusid paneb ta toime salamahti, varjates neid vooruse ja vagaduse maskiga. Ja kuritegudekski ei ajenda teda niivõrd kõrge auahnus kui madalad kirekesed — soov elus mõnu tunda, lõbutseda niipalju kui süda kutsub. Tundes, et ta südametunnistus ei ole puhas, kahetseb ta oma palvetoas argpüksina jumala ees pattu, samal ajal uusi veretöid plaanitsedes. Selles „verise kuninga“ kujus on kehastatud jooned, mida Shakespeare eriti vihkas.

Kuninganna Gertrud on nõrk ja piiratud mõistusega naine, kes on kiindunud tühisesse ja pahelisse inimesse. Tal puuduvad truudus ja püsivad tunded — omadused, mida Shakespeare eriti kõrgelt hindab. Kuninganna ilmutab teatavat hoolitsust poja eest, kuid sisemiselt on ta temast kaugel, poja huvid on talle võõrad.

Veriste monarhide toeks, usaldusmeesteks ja nõuandjateks olid lipitsevad ja kavalad õukondlased, nagu seda on Polonius. Selle „riigitegelase“ peamisteks joonteks on piiratud mõistus ja endaga rahulolu. Ta peab ennast kõige targemaks poliitikuks, tegelikult on ta aga ainult õukondlik politikaan, tühine lobiseja, kes üldse ei mõtle riigi huvidele, vaid ainult sellele, kuidas kuningale meeldida ning luua heaolu endale ja oma lastele. Ta on oma valitseja vääriline abimees. Nende mõlema eesmärgid on ühteviisi tühised, nende tegevuse tõukejõuks on madal egoism.

Polonius on oma kogemuste najal veendunud, et kõige kindlamad teed edule õukonna-intriigide maailmas on kavalus, ettevaatlikkus ja silmakirjalikkus. Vana õukondlase armastatuimad

võtted on keelepeks, salaja pealtkuulamine ja varitsemine. Shakespeare annab Poloniusele suurepärase keelelise karakteristika. Tema kõne — see on „elutarkuse“ üldtuntud tõdede, „kuldse kesktee“ filosoofia ning vanamehe seosetu ja ohtrasonalise lobisemise segu, „sõnade rittaseadmine“, mis oli nii iseloomulik XVII sajandi õukondlastele. Olgu näiteks Poloniuse „arutus“ Hamleti oletatava hullumeelsuse kohta:

Ma vannun, kunsti ma ei tarvita —
hull on ta, see on tõsi; et see tõsi,
on kahju, et sest kahju, on ka tõsi.
Eks ole veider kujund? Aga olgu;
ei taha ma ju tarvitada kunsti.
Hull on ta, mõõname, kuid nüüd jääb üle
veel põhjus leida sellel muutusel,
või, õigem öelda, sellel puudusel,
sest sellel muutund puudusel on põhjus... Jne.

Samasugusel viisil tegutsevad usinad noored õukondlased, kes alles alustavad oma „poliitilist“ karjääri. Nad on Poloniusest veelgi tühisemad, kuna viimasel on ikkagi inimlikke tundeid — armastus oma laste vastu. Rosencrantz, Guildenstern, Osric ja teised nendetaolised on hingelise tühjuse kehastajad. Shakespeare rõhutab teadlikult isikupära puudumist nende juures, esitades Rosencrantzi ja Guildensterni mingisuguste „paariskujudena“. Nad on kroonitud mõrvarite kuulekad tööriistad; neil puuduvad oma tahe ja arvamused, au ja südametunnistus, nad ei tea, mis on sõprus ja truudus. Mondääne lihvi ja heasoovlikkuse mask varjavad nende valet ja reetlikkust. Hamlet nimetab Osricit „sääseks“, temataolisi inimesi võrdleb ta mullikestega: „Puhu katseks peale — ja õhumullid on kadunud.“ Osrici treenitud ja sisutu kõne oli selle aja suurilma keigariitele tüüpiline.

Laertes ja Ophelia. Mõnevõrra teistsuguste joontega on kujutatud Laertes ja Ophelia — Hamletile vaenuliku maailma parimad esindajad. Teistsugustes oludes oleksid neist võib-olla kujunenud positiivsed kangelased, kuid Helsingõri õhkkonnas kaotavad nad paratamatult oma paremad omadused ja hukuvad.

Laertes on tragöödias mitmes suhtes vastandatud Hamletile. Hamlet elab mõtete sfääris, taotleb suuri üldistusi ja ümbritseva tegelikkuse sügavat mõistmist ning oma osa mõistmist selles tegelikkuses. Laertes on piiratud võimetega, arenenud tunnetuse piinad ja rõõmud on talle kättesaamatud. Ta rahuldub üldtunnustatud arvamustega, vanema põlvkonna õpetuste ja tõekspidamistega. Vaevamata ennast arutlustega elu üle, võtab ta teda sellisena, nagu ta on. Hamleti jaoks kasvab kättetasumise kohustus isiklikest raamidest välja, siit tulenebki tema läbielamuste komplitseeritus, tema piinad ja kahtlused. Laertes aga, saanud teada oma isa tapmisest, tormab järele mõtlemata otseteed kätte tasuma, nähes selles

ainult pojakohuse ning feodaalse aukoodeksi täitmist. Hamlet on komplitseeritud ja sügav loomus, ta seisab vastamisi feodaalse maailmaga, temas kehastub püüe tuleviku poole. Laertes on lihtne ja väiklane, ta on liha Poloniuse lihast. Tõsi küll, paljudest väikese õukonna-maailma esindajatest on ta ausam ja tugevam, temas on kütkestavaid jooni: julgus, sirgjoonelisus, eneseväarikustunne, sügavad perekondlikud kiindumused, kuid need tunded ei saa arenda roiskunud õhkkonnas. Oma aukohuse täitmisel toimib Poloniuse poeg ebaausal viisil, nõustudes mürgitatud rapiiriga võitlema Hamleti vastu. Ta sobitab kokkuleppe Claudiusega õilsameelse Hamleti vastu, kellele on võõrad igasugused salasepitsused.

Kujutades Ophelia kurba saatust näitab Shakespeare tema poeetilise kuju kaudu claudiuste ja poloniuste maailma vaenulikkust lihtsatele ja suurepärasele inimtunnetele. Ophelia on kuritegude ja valede, intriigide ja salakavaluse maailma ohver. Ta armastab Hamletit, kuid on samal ajal sügavasti kiindunud oma isasse ja usub teda kõiges. Niiviisi on ta jäänud kahe vaenuliku leeri vahele. Ent tal ei jätku jõudu, et ennast lahti rebida isast ja vennast, oma-seks saanud perekonnaringist ning astuda avalikult Hamleti kõrvale. Poloniuse alandliku ja sõnakuuleliku tütrena usaldab ta oma saatuse ja südamesaladused täielikult isa hoolde. Lihtsameelne ja vaga loomuga Ophelia ei suuda mõista Helsingöris toimuva võitluse mõtet, ta usub Hamleti meeltesegadust ja nõustub tahtetult täitma „järeleproovija“ osa Poloniuse ja Claudiuse kätes. Ophelia ei suuda kanda teda tabanud raskeid saatuselööke ja ta hukub nagu tormist murtud lilleke.

Shakespeare'i vaated kunstile.

Shakespeare'i kunsti-alaste vaadete mõistmisel on suure tähtsusega stseen näitlejatega tragöödia III vaatuses.

Hamleti õpetustes, mida ta jagab näitlejatele, väljenduvad Shakespeare'i vaated teatri ülesannetele ning näitlejate mängule. Ta kutsub eelkõige loomulikkusele ja tõepärasusele ning naerab välja näitlejad, kes on „herodeslikumad kui Herodes ise“. „Oh, mind vihastab hinge põhjani kuulda, kuidas mõni tüse, paruka-päine poiss käristab kire narmaiks, otse räbalaiks, et näitesaali sopis seisjail panna kõrvu huugama...“ „Kohanda liigutus sõnale,“ pöördub Hamlet näitlejate poole, „sõna liigutusele, eriti silmas pidades, et see ei eksi loomuliku lihtsuse vastu; sest iga säärane liialdus on otstarbevastane näitemängus, mille sihiks, nii alguses kui nüüd, oli ja on nii-öelda loodusel peeglit silme ees hoida, voorusele ta õiget nägu, häbile ta õiget pilti ja ajajärgu kehastusele ta laadi ning kujundit näidata.“

Shakespeare mõistab kunsti realistlikult ja näeb tema ülesannet kaasaegse elu tõepärasel peegeldamises, erapooletus ja õiglasel kohtumõistmises oma ajastu üle.

Kunstiline lihtsus, vastavus loodusele, s. t. elule endale — see on suure dramaturgi käsituse järgi tõelise näitleja-meisterlikkuse ideaal.

Shakespeare rõhutab ka teatri määratu suurt mõjujõudu, näidates, kuidas kurjategijad nähtud tragöödia mõjul oma süüteo reedavad. Hamleti vestlus näitlejatega valgustab meile paljusid tolle aja teatrielu ja kirjandusliku võitluse küsimusi.

Vene teatri repertuaaris on tragöödial „Hamlet“ ammust ajast auväärne koht. Parimad XIX sajandi vene näitlejad-traagikud löid taani printsi kuju suurepäraseid osatäitmisi. Artiklis „Ja minu arvamus hr. Karatõgini mängust“ andis Belinski sügava analüüsi tragöödia „Hamlet“ osatäitjatele, tolle aja parimatele traagikutele — V. Karatõginile ja P. Motšalovile. Belinski näitab Motšalovi mängu üleolekut, kes oskas õigemini Hamleti kuju kehastada, samal ajal kui Karatõgini mängus ilmnes liigne „kunstlikkus ja retoorika“.

Meie aja üks paremaid Hamleti osatäitjaid oli V. Katšalov.

TEISTE SHAKESPEARE'I TRAGÖÖDIATE PEATEEMAD JA -KUJUD.

„Othello“.

Tragöödias „Othello“ kerkib taas meie ette kahe maailma, kahe erineva moraalisüsteemi kokkupõrge. Ühel pool on positiivsed kangelased Othello ja tema naine Desdemona, kõrgete inimlike tunnete kandjad. Teisel pool ülbete patriitside ning salakavalate ja auahnete inimeste (Jago) maailm, kes on tõelise armastuse ja õilsusega vaenujalal. Othello on maur, teisest rassist inimene. Ta ei hiilga ei ilu ega galantse käitumisega, kuid Desdemona, Veneetsia patriitsi tütar, on temasse sügavalt armunud ta piiritu vaprus ning ausa ja tulise südame pärast. Vastandina arglikule Opheliiale, leiab Desdemona endas jõudu ja mehisust kaitsta oma armastust isa tahte, seisuslike traditsioonide ja eelarvamuste kiuste.

Tema kuju paistab välja jõu ja terviklikkusega, tunnete sügavus ja naiselik õrnus ühinevad temas vaimukindluse ja mehisusega.

Kade ja õel Jago külvab Othello hinge kahtlust Desdemona truuduse suhtes; ta kinnitab oma laimu valetõenditega, mis väliselt näivad õigetena. Othello usaldas Desdemonat piiritult, ta nägi temas tõelise ilu, ja mitte ainult välise, vaid ka sisemise inimliku ilu kehastust. Sellepärast on Desdemona truudusetus talle enam kui armastatud naise truudusemurdmine — see on kõige kallima hukkumine elus, usu kaotamine kõige paremasse, mis inimeses on. Sellega seletuvad tema meeletud sügavus ja vihkamise jõud. Meeletus tunnetepuhangus tapab ta Desdemonat ning saab seejärel kohe teada, et viimane oli süütu. Othello kaotas Desdemonat ja

ilma temata on elu mõttetu, ent surma eel saab ta usu inimesse uuesti tagasi.

Tragöödias „Othello“ nähti varem armukadeduse tragöödiat, kuid juba Puškin osutas sellele, et „Othello ei ole sünnipäraselt armukade, vastuoksa — ta on usaldav“. Seega tuleb siingi, nagu ka tragöödias „Hamlet“, otsida traagilise konflikti olemust mitte „sünnipärastes omadustes“, vaid elulistes asjaoludes, mis määravad tema saatuse. Selles oskuses avastada kirgede ja inimkarakterite arenemise reaalsed alused ilmneb Shakespeare'i realismi üks tähtsamaid jooni.

Avades Othellos, mauris, kõige kaunimad inimese omadused, esitades ta tragöödia positiivse kangelasena, astub kirjanik ühtlasi välja rassiliste eelarvamuste vastu, seisab tõelise humanismi eesrindlike ideede eest.

„Kuningas Lear“. Tragöödia süžee on võetud Holinshedi poolt kirjapandud vanaaegsetest „Inglismaa, Šotimaa ja Iirimaa kroonikatest“.

Tegevus areneb muistses Britannias, kuid kangelaste tunnete laad, nende ees seisvad elulised küsimused, olustikulised detailid — kõik see peegeldab Shakespeare'i-aegse Inglismaa tegelikkust, nagu see on enamikus teisteski tema näidendites.

Peakangelaseks on vana kuningas Lear. See kuju on Shakespeare'il antud arenemises. Lear'i muutumine toimub eluliste asjaolude mõjul. Kõrgi ja ennastarmastava türanni-isevalitsejana oli ta kaugel rahva huvidest ja vajadustest ning ühtlasi ka elutõe mõistmisest. Inimestest olid tal väärad arvamused. Oma vanemate tütarde Conerili ja Regani väliseid alandlikkuse avaldusi ning lipitsevaid ja võltse kinnitusi võttis kuningas Lear kui siira armastuse tõendusi, kuid teda tõeliselt armastavat nooremat tütart Cordeliat ta põlgas, olles ärritatud sellest, et Cordelia ei tahtnud korrata kõlavaid fraase oma armastusest isa vastu.

Jaotanud oma kuningriigi vanemate tütarde vahel, veendub ta peagi oma eksituses.

Tütarde poolt hüljatuna ja oma uhkuses solvatuna, peab Lear peavarjuta kerjusena mööda maailma ümber hulkuma. Nendel kannatuste päevadel, tundes vaesusse jäetute elu täit kibedust, muutub vana kuningas Lear teiseks inimeseks. Tema ees avanesid need elu küljed, millistest ta varem ei olnud teadlik. Ta sai tunda selle julma ühiskonnakorra õigusetust, kus närustes särkides ja ulualuseta kehvikud peavad tormi ajal ümber hulkuma, samal ajal kui suurnikud oma luksuslikes lossides lõbutsevad.

Te vaesed paljad kehvikud, kes kuski
on pidand tundma tormi valanguid,
kuis, koduta jäänd pead ja kõhnund küljed,
te aukus räbalad küll kaitsevad
teid säherduse ilma eest? Ma olen

liig vähe hoolind! Uhkus, arsti end;
ja tunne kord, kuis vaesed tunnevad,
et võiksid neile anda küllusest
ja taevas paistaks õiglasem.¹

Tormi-stseenis, oma elu kõige raskematel minutitel, virgub kuningas Lear isiklike kannatuste najal: tas tärkab kaastunne õnnetute vastu, samal ajal tunneb ta kõige sügavamast viha ja põlgust silmakirjalike kurjategijate, aristokraatlike lurjuste vastu, kes varjasid endid süütuse valemaskiga. Lear kutsub õiglasele kättetasumisele:

Suured jumalad,
kes müristavad üle meie peade,
nüüd avastagu oma vaenlased.
Sa, roimar, värise, kui roima varjad,
mis pole piitsa saand, ja poe rettu;
sa vandemurdja, silmakirjateener,
kes veripatus elab, lurjus, vappu,
kes salaja ja kindla katte all
on sepitsenud mõrva!...

Leari kuju ja tragöödia ideelise mõtte sügav hinnang on antud Dobroljubovi poolt: „Algul me tunneme selle kergemeelse despoodi vastu viha, kuid draama arengut jälgides lepime temaga üha enam kui inimesega ja lõpetame sellega, et avaldame viha ja põlastust juba mitte tema vastu, vaid tema pärast, kogu maailma pärast.“

Teravad sotsiaalsed küsimused ja türanniavastased motiivid, mis tragöödias esinevad, dikteeris Shakespeare'ile Inglismaa tolle aja tegelikkus ise. Inglismaa teedel hulkusid ringi tuhanded kodutud hulkurid, kes olid „vihatud õgardite“ — mõisnike poolt oma onnidest välja kihutatud, Inglise absolutism kiusas julmalt taga väljapaistvaid humaniste.

Tragöödia teiseks süželiiniks on oma võõraspoja Edmundi poolt petetud ja reedetud krahv Glosteri lugu. Temas avaldub ja kinnitub seesama teema egoismi ja kasuahnuse maailma vaenukkusest parematele tunnetele, tõelisele inimlikkusele. Shakespeare näitab tragöödias „Kuningas Lear“ ka võimul olevate suurnikefeodaalide ning nurjatute, salakavalate ja auahnete inimeste määratud julmust. Edmundi kuju (nagu Jago tragöödias „Othello“) on iseloomulik esialgse akumulatsiooni epohhile.

Rahvatarkuse kandjana esineb siin narr, nagu paljudes teisteski Shakespeare'i tragöödiates. Tema suu kaudu väljendab dramaturg jämedate naljade ja teravate aforismide kõrval sotsiaalse tegekkuse sügavat paljastamist. Ta unistab kaugest tulevikust, mil kõik muutub, „pööratakse ümber“, ja inimesed tõusevad jalgadele:

Kui preestrid ei harrasta sisu, vaid sõnu;
kui õllepruul linnase leos näeb mõnu;
kui aadlikud on oma rätsepa hooldajad;
kui riidal ei ketserid, vaid lirtvade pooldajad;

¹ Tsitaadid „Kuningas Learist“ on esitatud 1948. a. ilmunud eestikeelse väljaande järgi.

kui kohtute asjad kõik õigel on rajal;
ei võlast tea mõisnik, ei rüütligi maja;
kui laimu ei leidu enam kellegi suus;
kui vargad ei praali, vaid ripuvad puus;
ei ihnurid kullas näe õnne, vaid süüd...
siis Albionis¹ jahmatus
ja asjade suur prahvatus:
siis tuleb aeg, kes elab, see näeb,
kus see, kes kõnnib, jalgel läeb.

„Macbeth“.

Samasuguse läbitungiva sügavusega, millega Shakespeare avab „petetud usalduse tragöödia“ Othellos, näitab ta võimuiha hukutava kire arengut ja saatuslikke tagajärgi Macbethi kujus.

„Macbeth“ on üks Shakespeare'i süngemaid tragöödiad. Juba esimene stseen loob kogu teose meeoleolu. Pilkanne öö, sooaurude keskel ilmuvad kolm nõida nagu „udupaharetid“. Neis kehastuvad otsekui „kõlvatu ajastu“ tumedad, õelad jõud ja kired, mis määravad kangelase saatuse.

Tragöödia alguses esineb Macbeth oma valitsejale ustava vasallina: ta teenib ustavalt kuningat, paistes silma lahingutes tema vaenlaste vastu. Kuid Macbethis lööb üha tugevamini lõkkele võimuiha säde, muutudes järk-järgult kõikeneelavaks leegiks. Võimuiha saab kogu tema tegevuse tõukejõuks. Macbeth püüab haarata trooni. Tema innustajaks on lady Macbeth, tema naine („neljas nõid“, nagu märgivad mõned tragöödia uurijad).

Algul „näeme Macbeth'i võitlemas iseendaga“ (Belinski). Kuid jõudnud oma eesmärgi taotlemise kuritegelikule teele, ei suuda ta enam peatuda. Üks kuritegu toob endaga kaasa teise. Varem aus ja õilis, muutub ta reetlikuks ja ebainimlikuks. Kõikeneelav kiring sööb temas välja südametunnistuse.

Macbethi kujus ei näe me niivõrd isiksuse jõudu kui egoistliku kire jõudu — soovi valitseda, isiksust endale allutades ja hävitades.

Macbethi kuriteod toovad endaga kaasa teenitud ja vältimatu karistuse.

SHAKESPEARE'I REALISMI PÕHIJONED.

Kõigis Shakespeare'i teostes, eriti teise perioodi tragöödiates, avalduvad selgesti tema dramaturgia realistlikud printsiibid.

Iga tragöödia aluseks on sotsiaalselt tähtis ja terav eluline konflikt (näiteks Romeo ja Julia suure tunde konflikt feodaalsete eelarvamuste tardunud maailmaga; humanist Hamleti konflikt claudiuste ja poloniuste silmakirjaliku ja kuritegeliku maailmaga; ausa Othello kokkupõrge kõrkide patriitside ja „esialgse akumulatsiooni perioodi rüütlitega“ jne.).

Kangelaste karakterid kujunevad tüüpilistes elulistest olukordades. Kangelase kirgedes ja püüd-

¹ Albion — Inglismaa muistne nimetus.

luste allikaks ei ole tema „sünnipärased omadused“, vaid tege-
likkus ise. Shakespeare'i kangelaste põhijooned määratletakse
kokkupõrgetes ümbritseva maailmaga ja inimestevahelistes suhte-
tes (meenutagem kuningas Leari ja Othello kujude ning Hamleti
tragöödia arengut jne.). Shakespeare'i draamade kangelasi ümbritse-
b reaalne olustik: feodaali loss selle olustikuga, keskaegne linn,
kuningaloss tema juurde kuuluva atmosfääriga jne.

Iga Shakespeare'i kangelane esineb teatud sotsiaal-ajaloolise
tendentsi kandjana, terve inimestegrupi esindajana, kes kehastab
üldjoontes nende tüüpilisi omadusi (humanist Hamlet, silma-
kirjalik isevalitseja Claudius, õukondlane Polonius jne.).

Samal ajal on igale Shakespeare'i kujule omased individuaalsed
erijooned, mis teevad nad harukordselt elulisteks. Sellega on vahe-
tult seotud karakterite kujutamise mitmekülsus, mida Puškin märkis kui Shakespeare'i loomingule iseloomulikke
joont.

Fantastika elemendid, mida Shakespeare'i loomingus võib
kohata, ei vii teda realistliku kujutuse raamidest välja (vaim
„Hamletis“, nõiad „Macbethis“ jne.). Fantastilised elemendid, aga
samuti hüperbool (liialdamine), inimeste ja kirgede kujutamine
jämedates joontes, värvide tihendamine, kontrastide teravus —
kõik need omapärased jooned esinevad paljudel renessansiajastu
realistidel. Need kunstilised võtted aitavad kirjanikel luua suure
üldistava jõuga kujusid.

Shakespeare'i draamade vorm on allutatud
sisu ülesannetele: tegevuse „avar ja vaba“ arenemine ei
ole veel piiratud klassitsismi ühtsuse (koha ja aja) nõuetega.
Shakespeare'i näidendite tegevus kandub vabalt linnast linna, ühelt
maalt teise, kuninglikest ruumidest rõövlite salaugastesse, lahingu-
väljadele jne. Dramaturg ei piira ennast ka ajaliste raamidega.
Mõnikord kulgeb tegevus mõne päeva, teinekord mõne aasta väl-
tel, sõltuvalt kujutatava sündmuse iseloomust ja teema iseära-
sustest.

Mõnikord põimuvad ühes näidendis mitu teemat — peateema
ja sellega kõrvuti kõrvalteemad (näiteks „Kuningas Lear“). Seega
on draamade vorm, kompositsioon, struktuurilised iseärasused allu-
tatud vahetult sisu ülesannetele. See aitab kaasa tegevuse hoogs-
male arenemisele. Sündmused toimuvad mitte kuskil lava taga,
vaid vaataja silma all. Kangelane avaneb tegevuses, mitte sõnali-
ses karakteristikas.

Elu mitmepalgelisuse, tema kontrastide ja vasturääkivuste eda-
siandmise taotlusega on seletatav Shakespeare'i dramaturgiale
omane üleva ja naljaka, kõrge ja madala liitumine; see loob
Shakespeare'i draamadele tolle maalilise tausta, millest oli vai-
mustatud Engels. Sellesamaga on seotud ka Shakespeare'i
draamade kunstilise vormi niisugune karakterne joon nagu värss-
ja proosakõne — „kõrge stiili“ ja lihtrahvakõne vaba ühenda-
mine.

Iga kangelase kõne vastab sõnade valikult kui ka fraaside ehituselt tema kohale ühiskonnas, avab ja rõhutab tema karakteri omapära. Näiteks Hamleti kõnes ilmneb humanisti kõrge kultuur, tema huvide mitmekülgsus, andekus ja seesmine sügavus.

Hamleti kõne on rikas keeruliste metafooride, võrdluste, täpsete epiteetide poolest, ent sellepärast ei kaldu ta veel filoloogilisse sõnadekõlinasse. Igal tema fraasil on sügav mõte. Ainult et see ei ole õpetatud skolastiku kiretu arutus, vaid erutav, emotsionaalne kõne. Keeruliste, raamatuliste konstruktsioonide kõrval kasutab ta sobival kohal ka energilisi ja ilmekaid rahvakeelseid väljendeid.

Shakespeare kasutab üldiselt ohtralt rahvakeelt, mida räägivad lihtrahva hulgast pärinevad tegelased (teenijad, sõdurid, hauakaevajad „Hamletis“; arvukad narrid, kes esinevad reas tema teostes rahvatarkuse väljendajatena). Shakespeare põimib oma tegelaste kõnesse vanasõnu ja kõnekäande, idiomaatilisi väljendeid, lendsõnu. Tema kangelaste kõnes kuulub sagedasti muinasjuttude, legendide ja vanade uskumuste vastukaja, aga selle kõrval ka vihjeid kaasaja sündmustele.

Shakespeare'i loomingu uurijad on teinud kindlaks, et tema sõnavara on sõnade hulga poolest rikkam kõigi teiste inglise kirjanike sõnavarast.

Realistlikud printsiibid, mis on Shakespeare'i dramaturgia aluseks, ei ole muidugi autori enda poolt alati lahti mõtestatud ja autor ei ole neis lõpuni teadlik.

Renessansiajastu realism oli paljuski stiihiline. Kuid mõningad põhilised realismi seisukohad, nagu püüd loomulikkuse poole, masside aktiivse mõjutamise poole, püüd kirjandusliku loomingu kaudu kaasaja ühiskondlikust võitlusest osavõtmise poole, kõigi rahvakeele rikkuste ning kogu kaasaja kultuuri rikkuste kasutamise poole kirjanduslikus loomingu, need olid põhimõtted, mida Shakespeare rakendas täiesti teadlikult ja propageeris neid tuliselt nii oma loomingus kui ka teoreetilistes avaldustes (vt. Hamleti kõnelus näitlejatega).

Need realistlikud loomingulised põhimõtted etendasid kirjanduse edasises arengus väga suurt osa. Progressiivsed kirjanikud-novaatorid tõstsid need põhimõtted üles kui lipu.

VÕITLUS SHAKESPEARE'I PÄRANDI EEST.

XVIII sajandi teisel poolel ilmutasid Saksamaal Shakespeare'i loomingu vastu suurt huvi kõige väljapaistvamad saksa valgustajad — Lessing ja noor Goethe. Nad taotlesid luua rahvuslikku kultuuri ja nimelt see ajendaski neid pöörduma Shakespeare'i realistliku kunsti poole.

XIX sajandi esimese veerandi Prantsusmaal toetus Shakespeare'ile oma võitluses realistliku kunsti eest Stendhal — üks prantsuse kriitilise realismi rajajaid.

Umbes samal ajal tegeles Shakespeare'i uurimisega ka Puškin. Teda vaimustas Shakespeare'i kujude mitmekülgsus ja eluline tõepärasus. Puškin, kes oma loomingus oli originaalne ning omapärane, oli kaugel igasugusest matkimisest, aga ta arvas siiski, et uue, realistliku kirjanduse loomiseks on tingimata vajalik sügavalt omandada mineviku maailmakirjanduse parimad saavutused.

Puškin vastandab Shakespeare'i rahvaliku realistliku kirjanduse aristokraatia piiratud kunstile.

„Shakespeare'i juures, tema „Othellos“, „Hamletis“, „Mõõt mõõdu vastu“ ja teistes ei ole võimalik kõrvale jätta rahvalikkuse suuri väärtusi,“ märkis ta. „Ma olen kindlasti veendunud, et meie teatrile on sobivad Shakespeare'i draamade rahvalikud seadused, aga mitte Racine'i tragöödiate õukondlik tava,“ loeme „Boriss Godunovi“ eessõna visanditest.

Belinski, kes pani aluse kunsti uuele, revolutsioonilis-demokraatlikule mõistmisele ning rajas ja valgustas teed vene realistliku kirjanduse arenemisele, pöördus pidevalt Shakespeare'i teoste poole, nägi nendes tõelise realismi kõrgeid eeskujusid. „Shakespeare'i loomingus ei tea, mida rohkem imetella, kas loova fantaasia rikkust või kõikehaarava mõistuse rikkust,“ kirjutas ta. Andes oma hinnangu Shakespeare'i tragöödiatele ja tema üksikutele kujudele, võitles suur kriitik „puhta kunsti“ teooria esindajate vastu, kes püüdsid Shakespeare'i teostest välja rookida elava, ideelise sisu.

Me juba märkisime, kui kõrgelt hindasid Shakespeare'i loomingut teadusliku kommunismi rajajad. Marx pidas Aischylost ja Shakespeare'i „kaheks suurimaks geeniuuseks, keda inimkond on sünnitanud“.

Rääkides kultuuri kõrgeima arengu perioodidest osutas Marx Vana-Kreekale ja Shakespeare'ile. Shakespeare oli tema lemmikpoete, suure dramaturgi teosed olid Marxi perekonna lemmikraamatuiks. Shakespeare'i kujusid on Marxi ja Engelsi töodes korduvalt kasutatud illustratsioonidena. Marx ja Engels kutsusid oma kaasaegseid noori dramaturge uurima Shakespeare'i pärandit. „Idealse kõrval ei tule unustada realismi, Schilleri kõrval Shakespeare'i,“ kirjutas Engels, rõhutades sellega tegelikkuse täisverelise realistliku kujutamise üleolekut kunstis. Engelsi nõuanne „šekspiriseerida“ kõlas üleskutsena tõeliselt rahvaliku, realistliku kunsti loomiseks.

Võitlus Shakespeare'i pärandi eest toimub ka meie päevil. Reaktsioonilise kodanliku leeri esindajad püüavad Shakespeare'i teoseid moonutada, erutavast elulisusest ilma jätta, kodanlikule kaasajale „ohutuks teha“.

Kõigis taolistes katsetes väljendub püüe eraldada suur dramaturg rahvahulkadest, vähendada tema loomingu mõju ja tähtsust.

Nõukogude Shakespeare'i-uurijad ja teiste maade progressiivsed kirjandustegelased seisavad sellele reaktsioonilisele leerile vastu.

Marxi ja Engelsi hinnangutele tuginedes ning revolutsiooniliste demokraatide vaateid edasi arendades võitlevad meie Shakespeare'i-uurijad, teatritegelased ja näitlejad Shakespeare'i pärandi tõeliselt teadusliku ning ühtlasi elava, võitleva mõistmise ja kasutamise eest.

Shakespeare'i näidendite lavastustel meie teatrites on tohutu menu.

Shakespeare'i — tõelise humanisti, suure tulevikku püüdleva kunstniku — võimas geenius on nõukogude inimestele lähedane ja kallis, ta kuulub mineviku väärtusliku pärandina õigusega eesrindlikule inimkonnale.



MOLIÈRE

„Komöödia ülesandeks on kujutada inimlikke puudusi üldse ja peaausjalikult meie kaasaegsete puudusi,“ kirjutas Molière. Selle ülesande lahendas ta ise oma loomingus hiilgavalt. Tema rohkearvuliste teoste tegelased astuvad otsekui elavatenähtena meie ette: kirevate papagoidega sarnanevad õukondlikud lipitsejad-markiid, kurjad ja sünged ihnurid, albid moenarrid, variserlikud silmakirjatsejad ning vagatsejad, tardunud ja nürimeelsed väikekodanlased pungil rahakottidega. Igaüks nendest kujudest on tüüpiline, igaüks neist on üldistatud ja üldise pilke aluseks esile tõstetud mingisugune Molière'i kaasajale iseloomulik pahe. Molière kasutas väljannaermist kui rabavat relva, kui võimsat kasvatusvahendit.

See relv jätkas pahede ja nende kandjate purustamist sajandite vältel ning ei ole oma mõjujõudu kaotanud ka meie päevil. Selles avaldub XVII sajandi prantsuse komöödiakirjaniku suurus ja jõud, kes oma loomingus kehastab toleaeegse ühiskonna demokraatlike ringkondade eesrindlike püüdlusi.

Molière elas ja kirjutas oma teosed niisugusel ajajärgul, millal absolutism Prantsusmaal saavutas täieliku õitsengu ning hakkas juba ilmutama lagunemise tunnuseid.

XVII sajandi algul murdis kuningavõim feodaalide vastupanu ja kindlustus sajandi keskpaiku täielikult. Kuningavõim toetus põhiliselt aadlile, kuid soosis ühtlasi kasvavat prantsuse kodanlust. Juba Henri IV ajal (1589—1610) hakkas valitsus rahvuslikku tööstust ergutama. Sedasama joont jätkas Richelieu (1585—1642), Louis XIII kõikvõimas minister. Prantsusmaa tõusis sel ajal kõige võimsamate Lääne-Euroopa riikide esirinda.

Absolutistlik monarhia etendas tol ajal veel progressiivset osa: Marx märkis, et eesrindlikes Euroopa maades „etendab absolutistlik monarhia tsiviliseeriva tsentrumi osa, rahvusliku ühtsuse rajaja osa“.

Louis XIV valitsemise esimesel perioodil toimub riigi tsentraliseerumise ja bürokratiseerumise protsess. Faktiliseks valitsejaks saab kuningakoda. Kuningat ülistatakse otse uskumatult, luuakse „päikesekuninga“ kultus, nagu kuningat nimetavad tema truualamligid ülistajad. Kuningas ümbritseb ennast toreduse ja säraga. Õukonnas korraldatakse hiilgavaid vastuvõtte ja pidustusi, mis kestavad vahel nädalaid. Kuninga lõbustuste organiseerimisele tõmmati kaasa parimad kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad. Prantsuse aristokraadid peavad endale suureks auks teenida kuningat magamistoas tema riietumisel. Louis XIV ise oli keskpärane inimene, kes ei paistnud välja mingisuguse talendi ega hiilgavate omadustega, ehkki talle omistati kõrk sentents: „Riik — see olen mina“.

Kuid „ühiskondliku hoone fassaad“ kogu temale iseloomuliku toredusega „tundus pilkena peamise tootmisharu (põllumajanduse) mahajäänud ja tardunud olukorra ning nälgivate tootjate üle“. Absolutistliku monarhia ülistamine Prantsusmaal, nagu ka teistes maades, toimus talupoegade kõige julmema ekspluateerimise arvel.

Selle aja ettenägelikumad riigimehed (Henri IV, Richelieu, Louis XIV minister Colbert) mõistsid, et allikat, mis toidab maad, ei saa lõpmatuseni kurnata, ja püüdsid talupoegade lõpliku laostumise ärahoidmiseks abinõusid tarvitusele võtta.

Seda ei tehtud kaugeltki rahva olukorra kergendamise eesmärgil, vaid tugeva riigivõimu säilitamiseks, valitsevate klasside edaspidise õitsengu kindlustamiseks.

Kardinal Richelieu kirjutas: „Kõik poliitikud nõustuvad sellega, et kui rahvas elaks liiga hästi, ei saaks teda ta kohustuste raamides hoida. Kuid nii nagu muula töö peab olema parajasti arvestatud ja looma selga asetatud koorem on vaja kooskõlastada tema jõuga, siis sedasama tuleb arvesse võtta ka rahva kohustuste suhtes.“

Kuid „poliitikut“ olid võimetud midagi ette võtma, prantsuse rahvas aga ei jõudnud kanda kõikvõimalike maksude ja altkäemaksude raskust. Talurahva kasvav stiihiline protest oma rõhujate vastu väljendus alatistes ülestõusudes, mis aadlikest-vabatahtlikest ja välismaistest palgasõduritest koosnevate karistussalkade poolt halastamatult maha suruti.

Talurahva olukord muutus eriti väljakannatamatuks Louis XIV valitsemisaja teisel poolel. Üha kasvavad õukonna ülalpidamise kulud, kohustused aadli ja vaimulikkonna vastu ning ametnike kasuahnus laostasid prantsuse talurahva lõplikult. See oli Prantsuse absolutistliku monarhia allakäigu alguseks. Absolutismi progressiivne osa kodanluse suhtes oli ammendatud, kodanluse tugevnemine muutus aadlile hädaohtlikuks.

Kultuuri arenemine. Absolutismi kindlustamise ja õitsengu ning kodanlike suhete kasvu perioodil kujuneb prantsuse rahvuslik kultuur. Rida kultuurilisi üritusi teostub valitsuse otsesel eestvõttel, kes püüdis neid rakendada oma eesmärkide teenistusse — absolutistliku monarhia edaspidiseks kindlustamiseks ja ülistamiseks.

Kardinal Richelieu valitsemisajal asutatakse Prantsuse Akadeemia (1631). Hakatakse välja andma esimest prantsuse ajalehte.

Suuri edusamme teeb teadus, mis tugevneb võitluses keskaja skolastikaga. XVII sajandi suur teadlane ja mõtleja René Descartes püüdleb looduse ja inimese tunnetamise poole, ta omistab erilist tähtsust ratsionalismile¹, seisab täppisteaduste arendamise eest. Tõsi küll, materialistlike seisukohtade kõrval esineb Descartes'i filosoofias ka idealistlikke jooni.

Selle aja üks eesrindlikumaid mõtlejaid oli Pierre Gassendi. Ta väitis, et kõige usaldatavamaks maailma tunnetamise allikaks on inimtunnete andmed. Tõelise moraali, inimese kõrgeima omaduse aluseks pidas ta loomulikkust, „loodusele vastavust“. Gassendi õpetus seisis materialistlikul alusel. Ta avaldas Molière'ile suurt mõju.

Klassitsism. XVII sajandi prantsuse kunstis ja kirjan- duses oli juhtivaks suunaks klassitsism, mis kõige enam vastas absolutistliku monarhia valitsevale ideoloogia- le.

See suund oli oma aja kohta progressiivne, tema esindajad jätkasid keskaja reaktsioonilise ideoloogia vastast võitlust, mida esimestena arendasid renessansiajastu eesrindlikud mõtlejad.

Kuid klassitsismi kirjanikud ei seisnud niisugusel määral üldrahvalike ülesannete positsioonil, nagu see oli omane renessansi-

¹ *Ratio* (lad. k.) — mõistus, aru. Sellest Descartes'i filosoofilise süsteemi nimetus — *rationalism*.

ajastu humanistidele. Nendele ei ole enam ülekantav Engelsi määratlus renessansiajastu inimeste kohta, kellele oli võõras kodanlik piiratus. Prantsuse klassitsismi kirjanduses väljendub tema suurtele saavutustele vaatamata selgesti ka tema loojate sotsiaal-ajalooline piiratus.

Klassitsismi kirjanike peaülesandeks oli võitlus rahvusriigi kindlustamise ja ülistamise eest; see ülesanne määrabki prantsuse klassitsismi põhijooned.

Esimeseks jooneks on selgesti väljendatud poliitiline tendentslikkus. Klassitsismi kirjanike teostes leiab rõhutamist riigi esmajärguline osa ühiskondlikus elus, targa monarhi — „rahva isa“ — ülistamine, kodanikukohuste propageerimine, millele peavad alistuma isiklikud kired. Sellega on seotud klassitsismi kirjanduse õpetlik iseloom, terav vahetegemine positiivsete kangelaste — autori ideede kandjate — ning paheliste, ekslike kangelaste vahel, keda tuli paljastada ja karistada.

Võitluses feodaalide reaktsiooniliste püüdluste ja religioosse müstika vastu lähtus klassitsism ratsionalismi seisukohalt. Mõistuse kultus, ratsionalism on klassitsismi teiseks oluliseks jooneks. „Klassikute“ ratsionalismis oli omajagu jõudu: püüdlumine selgepiiriliste veenvate kujude ja ideede poole kirjandusteoses. „Mõistuslikkuse“ nõue oli seotud „usutavuse“ nõudega, s. o. realistliku kunstilise kujutamise. Kuid ühtlasi tingis „klassikute“ rõhutatud ratsionalism paljud piiratuse nähtused nende kunstilises loomingu, nagu kujude skemaatilisus ja rangete reeglite süsteem, mis aheldasid kirjaniku loomingu võimalusi.

Klassitsismi kirjanikel puudub see karakterite „lai ja vaba kujutamine“, kujude komplitseeritus ja sügavus, mille poolest paistis välja Shakespeare'i ja teiste renessansiajastu paremate kirjanike looming.

Kangelase karakteri aluseks on enamasti üks joon, mis neelab kõik teised; sellele joonele vastavalt ehitatakse üles kangelase käitumine. Positiivsel kangelasel ei ole sageli elulisust, mingisuguseid individuaalseid jooni, nad on autori ideede ja vaadete ruuporid.

Ideaalsete eeskujude otsingutes — neid oli ette kirjutatud jälgendada — pöördus klassitsism antiikaja poole, peaausjalikult vana-rooma kunsti poole, siit ka suuna nimetus (klassitsism — pöördumine antiikaja klassika poole). Kuid nende eeskujude mõistmine oli klassitsismi kirjanikel piiratud. Nad tõlgitsesid neid oma-moodi, vastavalt oma aja ideedele ja arusaamistele. Kõrgeimat ilu nägid nad õigetes proportsioonides, sümmeetrias, kunstiteose kõikide komponentide allutamises ühele ideele, mõtete väljendamise ja kunstiteose ülesehituse matemaatilises täpsuses.

Prantsuse klassitsismi kirjandusteoreetikud (Boileau) koostasid terve süsteemi „vankumatuid“ reegleid, mida kirjanik pidi arvestama. Need piiritlesid rangelt kirjanduslikud žanrid, kusjuures iga žanri kohta olid kehtivad oma erilised ettekirjutused. Valitse-

vaks, „kõrgeks“ žanriks oli tragöödia, mille puhul loeti kohustuslikuks täita kolme ühtsuse — aja, koha ja tegevuse ühtsuse nõuet. Kõik sündmused pidid toimuma ühe ööpäeva jooksul, tegevus pidi arenema ühes kohas ja olema allutatud ühele eesmärgile. Tragöödia kangelasteks võisid olla ainult nimekad „kõrgete“ kirgedega aadlikud. Tragöödia pidi olema kirjutatud aleksandriinis¹.

Prantsuse klassitsismi suurimad esindajad, dramaturgid Pierre Corneille² (1606—1684) ja Jean Racine³ (1639—1699) löid tähelepanuväärseid teoseid selles žanris.

Kirjanduslik võitlus. Vaatamata klassitsismi ilmsele valitsemisele arenesid kirjanduses ka teised suunad, toimus võitlus, mis peegeldas tolle aja ühiskondlik-poliitilist võitlust.

Ühelt poolt esinesid klassitsismi vaenlastena poeedid-aristokraadid. Need septsesid „sonettidest lillepalmikuid“. Nende luuletustes muundusid tütarlapsed lilledeks, kavalerid ja daamid olid rüütatud „karjasterõivaisse“. Nende kirjanike maneerlikes luuletustes ja romaanides ei asetatud mingisuguseid suuremaid ühiskondliku elu probleeme. See oli omapärane protest tegelikkuse vastu ja peegeldas reaktioonilise feodaal-aadli opositsioonilisi meeoleolusid.

Kodanlik-demokraatliku kirjandusliku leeri esindajad astusid aristokraatlikule kirjandusele aktiivselt vastu. Nad naersid välja nii salongiliteraaside kirjutused kui ka klassitsistlikud teosed nende üleva stiili, rangete proportsioonide ja õpetlikkusega. Selle leeri kirjanike loominguks peegeldus ühiskonna laiade demokraatlike ringide ja eelkõige kasvava „kolmanda seisuse“ protest absolutistliku monarhia ja tema kultuuri vastu. Kuid ka klassitsismis endas eraldus kaks suunda: üks nendest ülistas kaasaja tegelikkust, teine suund oli paljastav-satiiriline. Viimase suuna väljapaistvaimaks esindajaks oli suur komöödiakirjanik Molière, kes paljuski klassitsismi raamidest üle ulatus.

MOLIÈRE'I ELU JA LOOMINGULINE TEE.

Lapsepõlv ja noorus. Jean-Baptiste Poquelin, kes kirjanduses on tuntud Molière'i nime all, sündis 1622. a. Pariisis. Tema isa, Jean Poquelin, kaupluse ja töökoja omanik ühes Pariisi tänavas, omas õukonna mööblimeistri päritavat tiitlit.

¹ Aleksandriin — prantsuse luules 12-silbiline värss paarisriimis (kaks värsirida naisriimis, seejärel kaks värssi meesriimis jne.).

² Corneille — tragöödiateg „Cid“ (1636), „Horace“ (1640), „Cinna“ (1640) jt. autor.

³ Racine — tragöödiateg „Andromache“ (1667), „Phaedra“ (1677), „Britannicus“, „Gofolia“ (1691) jt. autor.

Vanast käsitöölaliste suguvõsast põlvnes ka Molière'i ema. Isa lootis, et ka poeg jätkab perekonna traditsioone ja saab õukonna mööblimeistriks, kuninga ustavaks teenriks.

Kuid poega ahvatlesid hoopis teised teed. Juba lapsepõlves kiindus ta teatrisse. Jalutuskäikudel vanaisaga mööda Pariisi nägi poiss korduvalt laadaplatsidel rändnäitlejate etendusi, täisverelisi elurõõmsaid lõbustusi ja rahvalike farsside võitlevat trotsi. Õnne seen talumees tegi lolliks kõrgi papi ja vägivallatseja aadliku. Noor naine tüssas osavalt vanameest-despooti. Lajatasid kõrvakiilud, kostsid naerupuhangud. Rahvahulga kohal kõlas teravmeelne ja vaba „naljasõna“.

Mõnikord tuli noor Jean-Baptiste isaga kuningalossi, kus esitati sageli õukonnaetendusi. Seal avanes poisi ees hoopis teist laadi vaatepilt. Rütmiliselt voolasid antiiksetesse rüüdesse rõivas- tatud ülevate kangelaste värsside tiraadid, ülevalt ja sujuvalt esinesid elegantsed daamid puuderdatud parukates. Sel ajal algas „võrratu Corneille“, „Cid'i“ autori, prantsuse klassikalise tragöödia eeskujude looja kuulsuse õitseng.

Mööblimeistri pojalt tekkis julge unistus — saada ise üheks nendest ülevatest lavakangelastest, hakata näitlejaks. Ta varjas seda unistust kõikide ees, kuna kutselistesse näitlejatesse suhtuti tol ajal nagu põlatud inimestesse, viletsatesse hulkuritesse.

Molière õppis Clermont'i kolledžis, ühes paremas tolle aja õppeasutuses. Tulevane dramaturg tutvus juba koolipingis vana-rooma autorite Plautuse ja Terentiuse komöödiatega. Samal ajal tundis ta sügavat huvi antiikaja filosoofide-materialistide vastu ja tõlkiis koguni iseseisvalt prantsuse keelde Lucretiuse poemi „Looduse asjadest“ („*De rerum nature*“). Pärast kolledži lõpetamist jätkas nooruk oma hariduse täiendamist iseõppimise teel. Sellesse aega kuulub tema esimene tutvumine Pierre Gassendi filosoofiaga, mis avaldas talle sügavat mõju.

Püüdes igati kõrvale põigelda mööblimeistri ja kaupmehe „pärandatavast“ elukutsest, õiendas noor Poquelin eksamid litsentsiaadi õigustele. Kuid teda ei köitnud ka juristi karjäär ja ta otsustas viimaks isale avalikult teatada oma soovist näitlejaks saada. Loobunud kõigist pärandatavaist õigustest ja elukutsetest, astus ta hoopis uuele teele ning võttis endale uue nime — lavalise varjunime Molière. Organiseerinud 9-liikmelise truppi ja andnud sellele uhke nime „Hiilgav teater“, alustas ta Pariisis võõrus- etendusi. Kuid Molière'i esimese teatriettevõtte saatus ei kujunenud kaugeltki hiilgavaks. Suurte ja vanade teatritega konkureerimine ei olnud noorele trupile jõukohane. Ei jätkunud raha ega sobivaid näidendeid, mis oleksid publiku tähelepanu köitnud. Molière'il tuli korduvalt kanda lühiajalist võlavangistust. „Hiilgav teater“ tuli varsti sulgeda. Kuid esimene ebaõnnestumine ei hirmutanud noort entusiasti. Liitunud rändnäitlejate trupiga, otsustas ta õnne kat- suda provintsis, kuhu ta sõitis 1645. a.

Rännuaastad.

Algas raske ajajärk Molière'i elus — kolmteist aastat rändkomödiandi pidevat tööd ja kehva elu. Kuid need aastad olid tulevasele dramaturgile tõeliseks elukooliks, rikkaks kogemuste allikaks.

Nendel aastatel käis Prantsusmaal pingeline poliitiline võitlus. Endistest vabadustest ilmajäetud feodaalid üritasid viimast korda absolutismi vastu välja astuda. Kuid kuningavõim võitis ja tugevnes veelgi.

Molière tegi ümbritsevat elu jälgides oma järeldused ja üldistused; ta nägi, et omavolitsejad ja vägivallatsejad feodaalid ning pimedusejüngrid-klerikaalid on rahvale sügavalt vaenulikud. Kuid tema esimestes draamakatsesustes, mis kuuluvad 50-ndate aastate algusse, ei avaldu satiiriline talent veel täielikult, see saavutab õitsengu kümme aastat hiljem.

Esimesed kirjanduslikud katsesused.

Molière alustas dramaturgi tegevust sooviga parandada olukorda oma trupil, kes kannatas pidevalt repertuaari puuduste all.

Tema esimesed teosed on kirjutatud rahvalike farsside laadis. Nad ei ole meie ajani säilinud, kuna tol ajal näidendeid ei trükitud. Nendest on säilinud ainult nimed ja kaasaegsete hinnangud. Nähtavasti kujutavad mõned neist ainult faabulat teatrietenduseks, väiksemat stsenaariumi, kus jäi võimalus näitleja improvisatsiooniks.

Kuid peagi hakkas Molière looma ka iseseisvaid komöödiad. Tõsi küll, nende süžeed laenas ta rahvateatrist, rahvajuttudest, aga vahel ka antiikautorite teostest. Dramaturg rääkis oma sõpradele: „Ma võtan oma varanduse sealt, kust seda leian.“ Kuid ta kaunistas seda süžeealist kanvaad niisuguste eredate olustikuliste joontega, kätkes tinglikesse koomilistesse kujudesse-maskidesse niisuguse elava kaasaegse sisu, et kujunesid sootuks uued teosed, mis paistsid silma teravuse ja värskuse poolest. Ja publik võttis nad vaimustusega vastu. Autor ise esines andekalt oma näidendite peaosades. Trupi kuulsus kasvas, hinnangud teatri kohta ulatusid pealinna. Molière'i sõbrad hakkasid noort kuningat Louis XIV veenma, et ta dramaturgi oma trupiga Pariisi kutsuks. 1658. a. toimus Molière'i teatri esimene etendus kuninga lossis.

Tragöödia, mille provintsitrupp ette kandis, ei kutsunud esile erilist kiitust, kuid sellele järgnenud komöödia-farss „Armunud arst“ oli nii tulvil elurõõmsat lõbusust ning seejuures nii hästi ette kantud, et viis vaatajad vaimustusse ning pälvis kuninga heakskiidu. Teater otsustati jätta Pariisi.

Esimesed paljastavad komöödiad. Reaktsiooni võitlus Molière'i vastu.

1659. a. loob Molière oma esimese satiirilise komöödia „Naeruväärsed peenutsejad“. Selles näidendis naerab ta teravalt välja salongilis-aristokraatse kirjanduse harrastamise ja suurmaailma kombed, näidates seda kahju, mida need ühiskonnale toovad.

Komöödia kutsus reaktsioonilistes ringkondades, esijoones aristokraatlikes salongides esile vaenu autori vastu.

Molière'i teatri kasvav edu aitas kaasa sellele, et pime vaen kasvas järk-järgult tõeliseks sõjaks, mille reaktsionäärid kuulutasid dramaturgile-paljastajale. Nad püüdsid Molière'ile kahju tekitada, teda vaikima sundida. 1660. a., kasutades kuninga äraolekut, ajasid nad trupi tema asupaigast minema. Kõik see mürgitas dramaturgi elu, aga tema paljastused muutusid veelgi teravamaks.

1661. a. kirjutas ja lavastas Molière uue komöödia — „Abielumeeste kool“ ja järgmisel, 1662. a. „Naiste kool“. Mõlemas komöödias, aga eriti teravalt viimases, astub Molière välja meeste despotismi vastu, mis rajanes naiste materiaalsele sõltuvusele ja rõhumisele, loomulike kalduvuste mahasurumise vastu rahahuvide nimel.

Näidend „Naiste kool“ kutsus esile ägedaid kallaletunge Molière'i vaenlaste poolt, kelle arv järjest kasvas. Komöödia ümber käisid kirjanduslikud võitlused. Dramaturgi vaenlased püüdsid komöödiat kõigiti halvustada, tungides kallale tema realistlikele joontele. Molière'i näidendi vastu suunatud arvukate paskvillide ja paroodiate autorid püüdsid tõestada, et komöödia on jõhker ja on kirjutatud pööbli meeleheaks.

Kuid dramaturg andis oma vaenlastele väärilise vastulöögi, tabades neid kirjandusliku relvaga. Ta lõi teineteise järel, ebatavalise kiirusega, kaks koomilist näidendit: „Naiste kooli kriitika“ ja „Versailles' juhümäng“. Vastates nendes keelepeksjatele ning pahasoovijatele näitab Molière kallaletungide alusetust ja ütleb ühtlasi välja oma vaated komöödia ülesannete kohta, rõhutades selle žanri ühiskondlikult kasvatavat osa ja andes sellele uue sotsiaalse mõtsetuse. „Nagu kõikides vanades komöödiates võib alati kohata lõbusat teenrit, kes paneb vaataja laginal naerma, nii on nüüdisaegsetes näidendites üldiseks lõbustamiseks vaja veidrat markiidi,“ kinnitab Molière.

Kirjanduslikes võitlustes purustatud vaenlased hakkasid dramaturgi piinama isiklike rünnakutega, röpase laimuga tema eraelu aadressil. Kuid neil ei õnnestunud Molière'i murda. Võitluses ja poleemikas avaldus ja tugevnes tema satiiriline talent veelgi ulatuslikumalt.

Molière'i loomingu õitseng.

1664. a. loob Molière oma suure komöödia „Tartuffe“, milles ta suunab löögi kirikutegelaste, kasuahnete ning kiskjalike silmakirjateenrite vastu, kes kõlbluse parandamise ettekäändel rõhusid ja demoraliseerisid Prantsuse ühiskonda. Komöödia lavastati Versailles's hiilgavate õukonnapidustuste ajal, mida nimetati „nõidusliku saare lõbustusteks“. Nende kuninglike meelelahutuste kujundamisele oli kaasa haaratud ka Molière. Kuid dramaturg kasutas Versailles' aedu oma uute julgete satiiriliste esinemiste tribüüniks. Vaimulike ja reaktsionääride rahulolematust oli kirjeldamatu. Drama-

turgi vastu organiseeriti terve „pühakute salanõu“, kes saavutaski komöödia ärakeelamise.

Algas Molière'i pikaajaline võitlus „Tartuffe'i“ eest. Ta kirjutab kuninga nimele palvekirja, milles teatab: „Tartuffe'il õnnestus kergesti Teie Kõrguse usaldus võita, ja originaalid saavutasid koopia keelamise.“ Kuid avaldus ei aidanud ja Molière töötas näidendi ümber.

Kuningas andis loa komöödia uue variandi lavastamiseks. Ent Pariisi peapiiskop keelas kirikust väljaheitmise ähvardusel „ketserliku“ komöödia ettekandmise ja vaatamise.

„Tartuffe'i“ ümber käiva võitluse hoos kirjutas Molière kaks suurepärase komöödiat-satiiri: „Don Juan“ (1665) ja „Misanтроop“ (1666). Esimeses joonistas ta legendaarse naistevõrgutaja Don Juani näol tüüpilise prantsuse aristokraadi kuju, paljastades tema moraalse laostumise.

„Don Juan“ on Molière'i realistlikumaid teoseid, vaatamata tinglikele ja isegi fantastilistele joontele, mis on legendist näidendisse üle võetud (Komtuuri raidkuju kutse ja Don Juani hukkumine). Selles komöödias astub dramaturg märgatavalt kõrvale „reeglitest“: ta ei täida kolme ühtsuse nõuet, tegelaskujud, eriti peakangelane, on joonistatud mitmekülgset ja ei paista välja ainult ühe omadusega, nagu see on omane klassitsismi kirjanike teostele. Molière astub näidendis välja „seisusliku moraali“ vastu, mis lubas kõrgema seisuse härrasmehel lihtinimesi karistamatult rõhuda ja alandada. Ühtlasi suunab Molière selles komöödias jällegi löögid usuliste vagatsejate ja silmakirjateenrite pihta.

Komöödias „Misanтроop“ vastandab Molière suurilma silmakirjalikkusele ausa inimese, kes püüab kõikidele tõtt näkku öelda. Ainult et autor ise rõhutab murelikult oma kangelase jõuetust ja isoleeritust. Alceste on naeruväärne oma katsetes parandada jutlustamise ja vestluste teel salongide alaliste külaliste kombeid. „Misanтроop“ on Molière'i süngemaid näidendeid.

Komöödias „Ihnus“ paljastab Molière raha rüvetavat jõudu. Peategelane — ihnur-liigkasuvõtja Harpagon — on ihnuse kehasutus. Rahakirg välistab temas kõik inimlikud tunded. Ta türanniseerib ja piinab oma lähemaid inimesi, püüdes säästa ülearust sou'd.

Molière näitab, kuidas raha hävitab põlised perekondlikud sidemed. Harpagoni ihnusel ei ole piire. Linnas jutustatakse, nagu oleks vana ihnuskoivõtnud vastutusele naabri kassi selle eest, et too sõi tema juures ära lambarasva jäänused, aga ükskord öösel püüti Harpagon kinni, kui ta omaenda hobuste juurest kaeru varastas.

Harpagon on naljakas, kuid samal ajal eemaletõukav ja kohutav. See ihnuri üldistatud kuju avaldas kahtlemata mõju XIX sajandi suurele prantsuse realistile Honoré de Balzacile. Vana Grandet' kujus (Balzaci romaanist „Eugenie Grandet“) on palju sugulusjooni Molière'i Harpagoniga.

Molière'i viimased eluaastad.

Vaatamata raskele ja piinavale haigusele ning ebaõnnele isiklikus elus, on suure komöödiakirjaniku naer endiselt kõlav ja vaba ka tema viimastel eluaastatel; tema komöödiad jätkavad prantsuse aristokraatia ja kodanluse varjukülgede ning naeruväärsete paljastamist.

Molière pöördub tagasi rahvaliku farsid žanri juurde, millega ta oma loomingulist teed alustas. Ta kirjutab lõbususest sädelevad komöödiad-farsid „Scapini kelmused“ ja „Arst vastu tahtmist“. Tugevad farsilikud elemendid esinevad ka ballett-komöödias „Kodanlasest aadlimees“ (1670), mis on üks realistlikumaid ja sotsiaalselt sügavamaid Molière'i näidendeid. Siin seab Molière oma ülesandeks välja naerda nürimeelseid ja auahneid kodanlasi, kes püüavad kõiges õukonna-aristokraatiat jäljendada. Püüdes raha eest omandada välist hiilgust ja galantseid maneere, muutuvad nad naeruväärseteks ja absurdseteks, nagu Jourdain, selle komöödia peategelane. Ühtlasi kujutab Molière selles komöödias satiirilisel tole aristokraatia loomust, kes auahnetele kodanlastele paistis olevat ümbritsetud niisuguse hiilgusega.

Viimases komöödias „Ebahaige“ naerab autor välja arstidšarlatanid ja kergeusklikud lollpead, nende patsiendid. Molière mängis surmavalt haigena selles näidendis peaosas. Neljandas vaatuses tundis ta ennast eriti halvasti. Raskesti haige Molière'i valugrimasse ja kõha tõlgitses publik kui suurepärasest mängu, soosides teda tormiliste kiiduavaldustega. Molière pidas etenduse lõpuni vastu. Ta kanti koju ja mõne tunni pärast heitis ta hinge (1673). Tartuffe'i „originaalid“ — vagatsejad kirikutegelased — tasusid „Tartuffe'i“ autorile kätte ka pärast surma. Peapiiskop ei lubanud teda matta kõikide kiriklike kombetalituste kohaselt. Molière maeti öösel kalmistu müüri taha, tema puusärki saatis suur hulk lihtrahvast.

„TARTUFFE“.

„Käesolev komöödia on tekitanud rohkesti kära, seda on kaua taga kiusatud; ning inimesed, keda see käsitleb, on selgesti näidanud, et neil Prantsusmaal on suurem võim kui kõigil teistel, keda seni olen laval kujutanud,“ kirjutas Molière „Tartuffe'i“ eessõnas.

Tõepoolest, komöödia „Tartuffe“ on Molière'i üks kõige julgematest väljaastumistest. Tema satiiriteravik on suunatud usuliste vagatsejate ja silmakirjateenrite vastu ning kõigutas lõppkokkuvõttes kiriku enda autoriteeti, mis oli riikliku korra peamiseks ideoloogiliseks toeks.

Komöödia ülesehitus.

Komöödia ülesehitus on kooskõlas põhiliste klassitsismi reeglitega. Ta jaguneb viieks vaatuseks. Temas on täidetud „kolme ühtsuse“ nõuded: tegevus toimub ühes kohas (Pariisis, rikka kaupmehe Orgoni majas);

kõik kirjeldatud sündmused arenevad ühe ööpäeva jooksul; tegevus ei ole killustatud paralleeltemade vahel ega kõrvaliste, vahelekiilutud episoodidega. Tegelasujude arv on suhteliselt piiratud.

Komöödia tegelased jagunevad kahte gruppi. Ühte kuuluvad Tartuffe (selle pahe kandja, mida paljastatakse) ja tema „austajad“: majaisand Orgon ja tema ema madaam Pernelle, kes on pimestatud vagatseja silmakirjalikust vooruslikkusest. Teises grupis on Orgoni kodakondsed, eesotsas terava keelega teenija Dorine'iga.

Komöödia esimene vaatus kujutab endast niinimetatud ekspositsiooni: dramaturg tutvustab vaatajat peategelastega, näitab nende omavahelisi suhteid. Saame teada, et rikas kodanlane Orgon on kohanud kirikus kedagi vaesunud aadlikku Tartuffe'i ning, võlutud selle näilisest vooruslikkusest, vagadusest ja omakasupüüdmatusest, tõi ta oma majja ja sattus niivõrd ta mõju alla, et lakkas hoolitsemast oma perekonna eest ja kaotas täiesti terve mõistuse.

Tartuffe ei ilmu kahe esimese vaatuse vältel üldse lavale, kuid teda on juba selgesti iseloomustatud teiste tegelaste poolt.

Teises vaatuses toimub dramaatilise tegevuse sõlmitus: pimestatud Orgon tahab oma tüdriku Mariane'i vägisi vagatsejale Tartuffe'ile naiseks anda, murdes teisele enne antud sõna.

Kolmandas vaatuses ilmub lõpuks „kangelane“ ise. Sündmustik muutub veelgi keerulisemaks, pinge kasvab, Orgon on oma eksituses tugevasti kinni ja alles suure vaevaga õnnestub omastel tema silmad avada.

Neljandas vaatuses toimub silmakirjateenri paljastamine.

Viimases vaatuses näitab dramaturg Orgoni rumala usalduse tagajärgi ning avab täielikult Tartuffe'i tõelise pale, kes kasutab kõiki vahendeid, et oma heategijat hukutada ja alandada. Tartuffe teatab kuningale Orgonist kui poliitilisest kurjategijast ja anastab tema varanduse. Näib, nagu olekski siin komöödia küllaltki kurb lahendus. Kuid kuninga ülistamise eesmärgil ja klassitsismi reeglite täitmiseks, mis nõudsid, et komöödia lõpus „pahe saaks karistatud ja voorus võidutseks“, annab Molière näidendile õnneliku lahenduse. Nurjatu Tartuffe'i võimutsemise ning Orgoni alanduse ja meeleheite momendil kuulutab kuninga saadik „kõige kõrgeimat armu“, „monarhi kõrgeimat õiglust“: Orgonile on antud andeks, Tartuffe aga on mõistetud vangi. Niisugune lahendus ei tulene tegevuse arenemise loogikast ja on vastuolus elulise tõega; see on kahtlemata ajajärgule lõivumaksmine, kirjaniku püüd rahuldada „päikesekuningat“.

Tartuffe'i kuju.

Tartuffe, komöödia nimikangelane, on teose keskseks kujuk. Tema ümber areneb kogu tegevus. Temas on kehastatud too sotsiaalne pahe, mida Molière piitsutab. Osav petis valis oma kasuahnete plaanide teostamisel inimeste uimastamise parima vahendi — religiooni. Ta on

pugenud vaguruse ja omakasupüüdmatus valemaski taha, hüljanud kõik maise ning pööranud pilgu taeva poole. Nimelt niisugusena võtavad Tartuffe'i vastu Orgon ja tema ema.

„Ta tahab kõiki pääsmise teele juhatada,“ räägib madaam Pernelle. „Kes temale järgneb, maitseb õndsat rahu,“ kuulutab Orgon. Tegelikult osutub see „pääsmise tee“ vägivalla, teotuse, perekonna ja parimate inimtunnete hukkumise teeks.

Nagu nõuab ristiusk, ilmutab Tartuffe, kes täidab Orgoni tuisamiseks järjekindlalt selle „retsepte“, ebatavalist usinust pisipatude kahetsemises.

Ons teist, kel tühim tõik nii julmalt südant sööks?
Sest mõtelge, ta peab seda nurjatuks tööks,
et tal palvusel kord, kui ta kirbukest küttis,
seda surmates meel liiga ägedaks süttis,

kõneleb temast lihtsameelne Orgon vaimustatult.

See dramaturgi terav rünnak on suunatud mitte ainult silmakirjateenrite vastu, vaid võltsi religioosse moraali vastu üldse.

Molière paljastab Tartuffe'i järjekindlalt komöödia algusest lõplahenduseni.

Dorine visandab selle vagatseja väljendusrikka portree:

Ei mingi häda paina nii püha meest.
Kui roos näost õhkub, kosub aina.

Oma ihu ei vaeva see „taeva käsu täitja“ mitte põrmugi. Vastuks majaperemehe erutatud pärimisele Tartuffe'i enesetunde üle kirjeldab Dorine ilmekalt tema ajaveetmist Orgoni majas. Hommikueinel istus vaga inimene proua vastas ja

... siis end kahevõrra nuumas
nii ehtsas harduses, et imestades kae:
kaks põldpüüd hävitas ja terve lambaprae...
... Niipea kui lõppes õhtueine,
siis haigutades sealt läks oma tupp teine —
ja sängis õndsat und ta magas terve öö,
kui oleks teostatud ei tea mis raske töö.
... Ka mitu pudelit head veini kulus tal.

Kuid pimedusega löödud Orgonil libises see kõik kõrvust mööda, ta vastas ainult ühe hüüatusega: „Ah, vaesekel!“

Silmakirjateenri esimese lavale ilmumise puhul saame teada, et talle ei ole tundmatud ka armurõõmud: ta püüab võrgutada oma heategija naist. Järgmisel kohtumisel Elmire'iga avab ta oma moraalsed tõekspidamised: „... kes patustab salaja, see pattu ei tee“. Paljastamise ohtu nähes võtab pugeja haruldase osavusega solvatud vagatseja hoiaku ja tüssab uuesti Orgoni, suunates kogu tema viha pojale.

Tartuffe'i tormiline enesepiitsutamine selles stseenis tundub kristliku patukahetsemise paroodiana. Ükskõiksuse katte alt tuleb ilmsiks Tartuffe'i ablas taotlus — petta välja Orgoni raha. Kui Orgon selleks, et oma „õiglasele ja ausale sõbrale“ meelehead

teha, pakub talle kingituseks kogu oma varandust, vastab Tartuffe silmi taeva poole tõstes:

Kui see on taeva soov, ma tagasi ei astu.

Orgoni naisevennale seletab ta oma teguviisi ainult hoolitsusega taevariigi hüvede eest: tema, näete, võttis Orgoni kingituse vastu ainult seepärast,

...et vara äkki veel
ei satuks sellele, kes kõnnib laial teel,
sest see, kes isegi ei sammu õiget rada,
ka vara õieti ei mõista kasutada
ja pillab, mida muuks me pruukima ei peaks
kui taevariigi auks ja ligimeste heaks.

Tartuffe'i olemus ilmneb väga selgesti ka tema keele iseärasustes. Vagatseva tooniga lausub ta ülespuhutud fraase, ehtides oma keelt rikkalikult sõnade ja kõnekäändudega „pühadest raamatutest“ ja pöördudes alatasa „taeva“ poole.

Et ikka armukäe te kohal taervas peaks
nii teie ihu heaks kui teie hinge heaks
ja et teid juhataks see, kes meid kõiki kaitseb,
siin soovib madalaim, kes tema armu maitseb,

pöördub ta Elmire'i poole.

Tema kõne on ülespuhutud, puuduvad rahvalikud kõnekäändud.

Tartuffe'i kujus ei ole ainustki joont, mis ei kutsuks esile vastikustunnet. Ta on joonistatud ühes plaanis, tugevate värvidega ja erakordselt veenvalt. See kuju ei saanud asjata üldnimeks. Molière on loonud temas silmakirjalikkuse ja vagatsemise kehastuse. Tartuffe'i nimi on saanud silmakirjalikkuse sünonüümiks.

Orgoni kuju.

Orgon, Pariisi kaupmees, on äriasjades nähtavasti kogenud (ta on kogunud endale korraliku varanduse), kuid kõiges muus piiratud. Ta ei tugine niivõrd oma mõistusele kui kindlaks kujunenud uskumustele ja eelarvamustele. Orgon käib korrapäraselt kirikus; kodustelt nõuab ta tingimusteta alistumist „domostroilisele vaimule“. Ta on äkiline ja järeleandmatu. Ta võitleb tuliselt igasuguse „vabamõttelisuse“ vastu, mida ta hirmuga näeb küll pojas, küll naisevennas, kusjuures vabamõttelisuseks loeb ta iga elavat, iseseisvat arvamist, mis ei ole kooskõlas kiriklik-religioosse moraaliga.

Kuid ühelegi kodakondsetest, kaasa arvatud teenijatüdruk, ei valmista raskusi perekonnapead ninapidi vedada (teenija vaimne üleolek härrast tuleb komöödias eredalt ilmsiks).

Tartuffe omandab Orgoni üle võimu nimelt sellepärast, et ta apelleerib tema nõrkadele külgedele: vormilisele vagadusele, kergeusklikkusele, kalduvusele meelitusi kuulata. Lipitseja mõjul muutub üldiselt mitte õel Orgon türanniks oma perekonnas, mis toob igal sammul kahju talle endale ja omastele.

Teda julgesti kord võis päris tõsiselt võtta,
oli südikas mees, kui läks vürsti eest sõtta,
aga nüüd on kui juhm — ma taibata ei või,
mis kombega Tartuffe ta nii jaburaks löi.

Väljendusriikas on Orgoni keeleline karakteristika. Kodustega räägib ta käskiva ja ärritatud tooniga, kõige sagedamini käsu vormis. Molière rõhutab igal sammul tema isemeelsust ja piiratust, vastumeelsust mõtlemise suhtes, oskamatust põhjendada oma otsuseid.

„Ma räägin ainult sellest, mis on otsustatud,“ vastab ta Dorine'ile. Poja, kes julgeb Tartuffe'i vastu häält tõsta, külvab ta üle jämeda sõimuga. Aga kui Damis astub välja õe eest, keda isa tahab Tartuffe'ile vägivaldselt mehele panna, karjub Orgon:

Pangu nägema teid see väike tõendav lisand,
et käsutan teid veel ning et olen te isand.

Lihtrahvakeel seguneb tema kõnes ülespuhutud fraasidega, mis on ilmselt laenatud lipitseja Tartuffe'i leksikonist ja kõlavad eriti koomiliselt. Kui jutt läheb üle Tartuffe'ile, muutub Orgoni kõne täiesti, ta räägib heldinud ja õlitatud toonil.

Orgoni kujus naerab Molière välja kergeuskliku väikekodanlase, kes, olles terve mõtte ja „loomulike inимtunnete“ kiuste kaasa kistud vagatsemisest ja religiooni silmakirjalikest õpetustest, muutub mitte ainult naeruväärseks, vaid ka julmaks ja hädaohtlikuks lähedastele inimestele.

Komöödia positiivsed kujud.

Kooskõlas klassitsismi reeglitega seisab positiivsete kangelaste eesotsas resonöör Cléante. Tegevusest ei võta ta peaaegu üldse osa, vaid peab ainult Orgoniga vestlusi, püüdes teda terve mõtte teele tagasi juhtida. Vaatamata paljudele õigetele ja teravatele üldistustele, mida Molière Cléante'i suu läbi väljendab, jääb see kuju skemaatiliseks.

Palju veenvamalt kõlavad need Tartuffe'i vastu suunatud mõtted ja paljastused, mida väljendab teenijatüdruk Dorine, kelle osa on komöödias väga tähendusriikas. Nimelt sellele lihtsale naisele on dramaturg omistanud need omadused, mida ta inimeses üle kõige hindas. Dorine on terve mõistusega, selge ja terava mõtlemisega, õiglane, loomulik ja inimestesse omakasupüüdmatult kiindunud. Ühtlasi on Dorine osav pilkama, teravmeelne, otsustamisvõimeline ja julge sõnades ning käitumises. Ta tõstab esimesena häält Tartuffe'i vastu ja peab temaga aktiivset võitlust kogu komöödia kestel, astudes välja despotismi ja vägivalda vastu perekondlikes suhetes. Dorine naerab lõikavalt välja domostroilise moraali, püüdes Orgoni tüdart päästa meelevaldsest abielust:

...isa ees on laps ikka vait ja vaga,
kuigi meheks tall' see kas või pärdiku tooks,

kõneleb ta naljatades peakaotanud Mariane'ile. Tõlp alistumine hämmastab Dorine'i.

Tema elav kõne on võrtsitatud pilklike naljade, tabavate sõnade ja kalambuuridega¹. „Tartüfistuge täitsa,“ räägib ta irooniliselt.

„Aga seadusemehel on ülimalt seadusevastane ilme,“ märgib ta jultunud kohtuametniku aadressil.

Suured vene kirjanikud ja kriitikud pidasid „Tartuffe'i“ parimaks Molière'i teoseks.

Puškin nimetas seda teost „koomikageeniuse kõige kõrgema pingutuse viljaks“. „„Tartuffe'i“ looja ei või unustusse langeda,“ kirjutas Belinski.

Oma ajastut peegeldades ulatus komöödia „Tartuffe“ ühtlasi selle piiridest kaugelt üle ja Tartuffe'i kuju on säilitanud oma mõjujõu meie päevini. Molière'i kangelaste otseseid järeltulijaid ei ole raske leida küll parlamendisaalides, küll Vatikani paleedes. Need tartüfid püüavad oma veriseid kavatsusi ja kiskjalikku ahnust varjata variserlike fraasidega „jumalikust armust“.

MOLIÈRE'I REALISM- JA TEMA LOOMINGU TÄHTSUS.

Molière kuulub kirjanduse ajaloos klassitsismi esindajate hulka. Ja tõepoolest, suure komöödiakirjaniku loomingu paljud olulised jooned annavad tunnistust tema orgaanilisest seosest selle kirjandussuunaga.

Kuid klassitsismi poeetika põhilisi seadusi arvestades oskas Molière kasutada kõiki selle suuna raames lubatud realistlikke võimalusi, aga real juhtudel väljus geniaalne kunstnik nendest kitsendavatest raamidest ning lõi tõeliselt realistlikke teoseid ja kujusid, mis ei ole oma tähtsust minetanud ka meie päevil.

Molière'i demokraatlikud sümpaatiad, tema julge vabamõttelisus, suure dramaturgi materialistlikud filosoofilised vaated, tegekkuse suurepärase tundmine ja selle tõepärane edasiandmine, pöördumine rahvateatri poole, püüd mõjutada ühiskonda, tema varjukülgi kujutades — kõik see arendas ja tugevdas realistlikke jooni Molière'i loomingu.

Kujude tüüpilisus, oskus leida oma teoste tegelastes inimkarakteri kõige olulisemaid, sotsiaalse keskkonna poolt tingitud jooni — see realismi põhijoon esineb suure jõuga kõigis Molière'i parimates komöödiates.

Paljud tema poolt loodud kujud omandasid nii ulatusliku tüüpilisuse, et nad kasvasid oma ajajärgu raamidest üle ja said üldnime tähenduse.

Molière ei aseta oma „kangelasi“ väljamõeldud miljöösse, milles tegutsevad klassitsistlike tragöödiate kangelased, vaid tüüpilisse elulisse keskkonda, ümbritseb neid tüüpiliste olukordadega.

¹ K a l a m b u u r — sõnademäng.

Tema komöödiate tegevus toimub kõige sagedamini kodanlikus perekonnas („Tartuffe“, „Ihnus“, „Kodanlasest aadlik“). Suhted perekonnapea ja teiste perekonnaliikmete vahel, peremehe ja teenijate vahel, vanemate ja laste vahel, keele iseärasused, mõttelaad, tolle aja prantsuse kodanluse tavad on Molière'i komöödiates esile toodud usutavuse ja elulisusega.

Molière on olustikulise detaili tõeline meister. Selle tõttu avaneb meie ees ka tolle aja sotsiaalsete vahekordade avaraim pilt: suhted kodanluse esindajate ja aadli vahel, rahva suhtumine klerikaalidesse jne.

Molière'i demokraatlikud sümpaatiad ilmnevad selgesti komöödiate paljastavas sisus ja positiivsete tegelaskujude valikus.

Pilkerelva kasutas Molière terava sotsiaalse satiiri eesmärgil. See viis tema poolt loodud kujude liialdatud teravdamisele, s. o. nende juhtiva joone tugevdamisele (Harpagon komöödias „Ihnus“, Tartuffe samanimelises komöödias jt.).

Molière'i komöödiad omandasid oma määratu suure paljastava jõu tõttu poliitilise mõju. Ta tabas nendes halastamatult ühiskondlike pahede kandjaid — reaktionääre, klerikaale-silmakirjateenreid, vägivallatsejaid-aristokraate, ta astus välja nende ühiskondliku elu nähtuste vastu, mis olid rahvale vaenulikud. See tegi ta komöödiad tõeliselt rahvalikuks.

„Tartuffe'i“ autori vaieldamatuks realistlikuks saavutuseks on komöödia tegelaste elav, eredalt individuaalne keel. Molière kasutas ulatuslikult rahva kõnekeelt ja tõi selle sisse mitte ainult lõbusatesse farssidesse, vaid ka oma kõige „tõsisematesse“ ja „kõrgematesse“ komöödiatesse, nagu seda on „Tartuffe“, „Misantroop“ ja „Don Juan“.

Molière'i realism oli kunstiliseks haripunktiks tolle aja prantsuse kirjanduses. Molière'i looming avaldas suurt mõju kogu Lääne-Euroopa realistliku kirjanduse arengule.

Kuid piitsutada ja õpetada püüdes ei võinud Molière veel, nagu enamik tolle aja kirjanikke, põhipahe enda — rahvahulkade halastamatule ekspluateerimisele rajatud ühiskondliku korra — paljastamiseni tõusta.

Teatav piiratus, mis on omane klassitsismi esindajatele, ilmneb ka Molière'i poolt loodud inimkarakterites. Seda märkis Puškin, osutades Shakespeare'i realismi üleolekule:

„Shakespeare'i poolt loodud isikud ei ole selle või teise kire, selle või teise pahe tüübid, nagu on Molière'il, vaid elavad olendid, kellel on palju kirgi, palju pahesid... Ihnur on Molière'il ihne, ja see on kõik.“¹

Realistlikku kujutamist piirasid samuti tegelaste terav eraldamine positiivseteks ja negatiivseteks, „resonööride“ sissetoomine, kelle suu läbi räägib autor ise, ja komöödia selgesti väljendatud õpetlik laad.

¹ Jutt on Molière'i komöödiast „Ihnus“.

Ent need jooned siiski ei madalda Molière'i loomingu hiiglasuurt tähtsust, mis ei piirdu ainult mõjujõuga kirjanduse arengule, vaid mõjutas ka ühiskonna elu.

„Molière'i nimi on suur ja auväärne,“ kirjutas V. Belinski, „Molière oli Prantsuse ühiskonna kasvatajaks kõige huvitavamal momendil selle arengus, mil ta Louis XIV ajal, ütelnud lõplikult lahti keskaja jõhkratest vormidest, alustas uut elu — mõistuse, analüüsi ja kriitika elu. Molière'i komöödiad on satiirid draama vormis, milles tema lõikav, teravmeelne sulg kuulutas avalikuks häbiks harimatuse, rumaluse ja nurjatuse.“

Molière'i komöödiad avaldasid oma kujude tüüpilisusega ning ekspluataatorliku ühiskonna pinnal võrsuvate pahede paljastamise jõuga kasvatuslikku mõju mitmele põlvkonnale. Nad etendasid revolutsioneerivat osa, paljastades tardunud, reaktsioonilisi vaateid ja uskumusi, valgustades mõistust, ergutades protesti mitmesuguste isiksuse rõhumise vormide vastu. Nad ei ole kaotanud oma kõlajõudu meie päevini.

Molière'i kuulsad traditsioonid on Lääne progressiivseile kirjandusele eeskujuks. Nagu teada, evib satiirirelv määratu suurt purustavat jõudu võitluses rahvaste orjastajate ja timukate vastu, tartüffide vastu, kes varjavad oma kiskjalikke kavatsusi valefraasidega abist ja vennalikkusest. Kaasajal on Lääne eesrindlikule kirjandusele edukaks võitluseks rahu, demokraatia ja progressi eest Molière ja Swift eriti vajalikud.



GOETHE

Suure saksa luuletaja ja mõtleja Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) elu ja loominguline tee hõlmab Saksamaa ja Lääne-Euroopa ajaloos terve epohhi.

„Mul on suur eelis tänu sellele, et ma sündisin ajastul, millal leidsid aset suurimad, ülemaailmse tähtsusega sündmused,“ ütles Goethe 1824. a.

Goethe oli Prantsuse kodanliku revolutsiooni, Põhja-Ameerika Iseseisvussõja ja Napoleoni sõdade kaasaegne. Tema eluajal vapustas Pugatšovi juhtimisel toimunud talupoegade ülestõus pärisorjuse Venemaa aluseid. Inglismaal jõudis lõpule tööstuslik revolutsioon.

Goethe-aegne Saksamaa ei tundnud revolutsioonilisi murranguid. Kuid, nagu teisteski Lääne-Euroopa maades, tähistas XVIII sajand ka Saksamaal vana feodaal-monarhistliku süsteemi kriisi.

Goethe looming, keda Fr. Engels nimetab „suurimaks sakslaseks“, peegeldab kogu keerulisuse ja vastuoludega seda vanade feodaalsuhete kokkuvarisemist ja uute, kapitalistlike suhete tekkimist.

VALGUSTUSAJASTU.

XVIII sajandi progressiivsed mõtlejad, nn. valgustajad võtsid karmi kriitika alla kogu vana feodaal-pärisorjusliku korra: monarhide ja nende ametnike türannia, mõisnike omavoli, aadli ja vaimulike privileegid, seadusetuse ja omavoli kõigis asutustes, laiade rahvamasside õigusteta olukorra. Nad arvustasid religiooni ja kirikut, kes oma autoriteediga toetas feodaalset korda. Nad võtsid revideerimisele kõik vanad vaated loodusele ja ühiskonnale, moraali ja esteetika normid.

See oli kodanliku revolutsiooni ideoloogiline ettevalmistamine.

Kodanlus esines siis revolutsioonilise jõuna. Ta oli huvitatud feodaal-pärisorjusliku korra kukutamisest. Selles võitluses toetas kodanlust kogu „kolmas seisus“, s. o. talupojad, käsitöölised, väikekaupmehed, ja manufaktuuride töölised — kaasaegse proletariaadi eelkäijad.

Kuid samal ajal ei saanud valgustajad aru, et nende tegevus on suunatud kodanliku korra kindlustamisele. Kuulutades vana korra ebamõistlikuks, olid nad veendunud mõistuse printsiipidele rajatud ühiskondliku korra loomise võimaluses. Tuleviku ühiskonda nägid nad mõistuse- ja õigluseriigina. Nad „uskusid täiesti siiralt üldisesse heaolusse ja soovisid seda siiralt, ei näinud siiralt (osalt ei võinudki veel näha) vastuolusid selles korras, mis arenes välja feodaalkorrast“¹.

Selles avaldus nende ajalooline piiratus. Ent nägemata uue, tärkava kodanliku korra vastuolusid, võitlesid valgustajad leppimatult vana, feodaalse ühiskonna vastu ja see võitlus vastas laiade masside lootustele. Sellest tuleneb valgustusaja parimate kirjandateoste rahvalikkus.

Kõige julgem ja otsustavam oli prantsuse valgustajate — Voltaire'i, Diderot', Rousseau, Beaumarchais' tegevus, kes astusid välja kodanlik-demokraatliku revolutsiooni vahetult ettevalmistusperioodil. „Suurmehed, kes Prantsusmaal valgustasid läheneva revolutsiooni jaoks päid, esinesid ise äärmiselt revolutsiooniliselt. Nad ei tunnistanud ühtki yalist autoriteeti, mis laadi see ka oleks olnud. Religioon, loodusekäsitus, ühiskond, riigikord, — kõik võeti halastamatu kriitika alla; iga asi pidi õigustama oma olemasolu mõistuse kohtulaua ees või loobuma olemasolust.“²

¹ V. I. Lenin, „Millisest pärandist me loobume“, Teosed, 2. kd., lk. 453. Vt. samuti Fr. Engels, „Anti-Dühring“. Sissejuhatus. Tln. 1951, lk. 15—21.

² Fr. Engels, „Anti-Dühring“, Tln. 1951, lk. 15.

Saksamaal puudus XVIII sajandil revolutsiooniline situatsioon ja valgustajate tegevus arenes hoopis teistsuguses olukorras. Maa oli jaotatud kolmesajaks väikeseks vürsti- ja hertsogiriigiks ning nn. „vabalinnadeks“. Ühtset riiklikku keskvoimu ei olnud. Väikes-tes vürstiriikides valitses omavoli, rahvas ägas lugematute feodaalkohustuste all. Maad killustavad piiritulbad takistasid normaalsest kaubavahetusest. „Kõik oli halvasti ja maal valitses üldine rahulolematus,“ kirjutab Fr. Engels tolelaegse Saksamaa olukorra kohta.

N. Tšernõševski, kes pühendas suurele saksa valgustajale G. Lessingule eriuurimuse, kirjutab: „Raske on kujutleda midagi kurvemat ja lootusetumat olukorrast, mille ohvriks oli Saksamaa XVIII sajandi esimesel poolel...“

Inimesi rõhuv raskus oli nii suur, et isegi lootused ja püüdlused olid neis maha surutud. N. Tšernõševski võrdles tolelaegset Saksamaad vanglaga, saksa rahvast aga vangiga, „kes oma vangikongiga on niivõrd harjunud, et ta isegi ei kurvasta oma saatuse üle ning on langenud külma, mõttetusse apaatiasse“.

Väikesteks kääbusriikideks killustatud maal ei võinud tekkida laiaulatuslikku demokraatlikku liikumist.

Majanduslikult nõrk ja kohalikesse huvidesse kapseldunud saksa kodanlus ei olnud võimeline tõusma otsustavaks võitluseks feodaalide vastu ja veel vähem seda võitlust juhtima, nagu seda tegi prantsuse kodanlus. Kuid rahva seas kasvas viha feodaalide vastu, küpses unistus Saksamaa ühtsusest, uuest, õiglasest ühiskondlikust korrast.

Seda viha ja unistust kajastasid oma loomingus progressiivsed saksa kirjanikud Lessing, Schiller ja Goethe. Oma aja äraelanud feodaalkorra kriitika oli neil seotud valgustusaja ideaalide — usu inimesse, tema mõistusse, progressi ja õigluse ideede võidusse barbaarsuse ja seadusetuse üle — propageerimisega. Iseloomustades XVIII sajandi Saksamaad märgib Engels: „See poliitiliselt ja sotsiaalselt häbiväärne ajastu oli samal ajal suureks ephohiks saksa kirjanduses.“

Goethe oli tolle aja suurte saksa kirjanike ja mõtlejate plejaadi kõige silmapaistvamaks kujuks.

GOETHE ELU JA LOOMINGULINE TEE. 1749

Goethe lapse- ja noorpõlv.

Goethe sündis 28. augustil 1749 Frankfurdis Maini ääres — „vabas impeeriumilinnas“, mis ei olnud sõltuv feodaalvürstist ja allus formaalselt ainult keisrile, kel, nagu teada, ei olnud mingit võimu ja kes oli tolelaegsel Saksamaal ainult paraadifiguuriks. Kuid Frankfurdi bürgerid uhkustasid sellega, et keisri kroonimise ajal (millel viibis ka 15-aastane Goethe) sammus kõige ees Frankfurdi linna esindaja.

Kahekordsed kindlusemüürid ümbritsesid igast küljest seda vanaaegset linna tema kitsaste tänavate ja teravaharjaliste majadega, mille ülemised korrused ulatusid kivist sõidutee kohale.

Kogu ühiskondlikku elu selles väikeses vabariigis, mida valitses suuromanike huvisid kaitsvast ülemkihist koosnev senat, iseloomustas keskaegne suletus. Veel Goethe ajal rippus linnamüüri 1616. a. hukatud käsitöölise ja sellide ülestõusu juhi pealuu, nagu kurjakuulutatav illustratsioon „vabalinna“ kirjutamata põhiseadusele.

Goethe isa oli jõukas inimene. Tulevane poeet kasvas suures, avaras majas, tänaval, mida kutsuti Põdra kraaviks.

Majas oli suur raamatukogu, mineraalide kollektsioonid, gravüüride kogu. Luuletaja isa, hariduselt jurist, juhtis ise poja kasvatust. Tema „õppeplaanis“ olid esindatud kõik põhilised õppeained, kaasa arvatud loodusteadus, joonistamine, muusika ja isegi sport — ratsutamine ja vehklemine. Tulevane poeet õppis mitut võõrkeelt, kord hakkas ta isegi kirjutama romaani, mille tegelased pidasid kirjavahetust kuues keeles.

Juba lapsepõlves paistis Goethe silma oma visaduse ja järjekindlusega teadmiste omandamisel.

Goethe õppis algul Leipzigi (1765—1768), siis Strassburgi (1770—1772) ülikoolis. Isa soovi kohaselt õppis ta õigusteadust, kuid tegeles ka arstiteaduse, filosoofia ja kirjandusega.

1770. a. tutvus Goethe Strassburgis „tormi ja tungi“ kirjandusliku liikumise väljapaistva esindaja J. Herderiga. Koos Herderiga sai Goethe rühma noorte poetide — „tormlejate“, nagu nad ennast ise nimetasid — juhiks.

„Tormi ja tungi“
liikumine.

„Tormi ja tungi“ liikumine oli 70-ndate aastate progressiivse kodanliku noorsoo protestiliikumine saksa feodalismi näruse vastu. „Püha viha haarab saksa noorpõlve. Tormiline, palav ärevus tõstab saksa noorsugu rahvusliku alandamise vastu... Torm ja tung!“ kirjutab selle ajastu kohta Otto Grotewohl, üks Saksamaa Sotsialistliku Ühtsuspartei juhtidest.

„Tormi ja tungi“ poetidel puudus kindlapiiriline sotsiaalne ja poliitiline programm. Kuid nende protest oli terav ja emotsionaalne. Feodaalkorra ebainimlikku olukorda näidates ja saksa filistri tühisust paljastades pidasid nad kõige tähtsamaks tundeid. Seislikele privileegidele ja närusele religioossele moraalile vastandasid nad inimese isikliku väärtuse.

Astudes välja rahvale võõra õukonnakultuuri vastu, võitlesid „tormlejad“ rahvusliku kultuuri loomise eest. Noor Goethe tegeles innukalt rahvaluulega, uuris saksa rahvuskultuuri mälestusmärke.

Noore Goethe lüürika. Noore Goethe lüürikat läbib reaalse tege-
likkuse elav tajumine. „Kuldsed unenäod“
taganevad ilustamata elutõe, looduse ülevuse ja inimeste maiste
rõumude ees.

Taandu, unistuse piin!
Elu, armastus on siin!

hüüab poeet luuletuses „Järvel“ (1775), väljendades oma rõõmu paadisõidu üle järvel. Kuid siin pole tegemist lihtsalt jõude unistaja looduseimetlemisega. Luuletaja tunneb end „looduse rüpes“ olevat, loodus on tema jaoks „õrn ja hea ema“, kelle „vabast maailmast“ ta ammutab endasse „värsket toitu ja uut verd“. Luuletuses „Mailaul“ (1771) väljendab Goethe erutatult rõõmutunnet tärkava kevadlooduse üle. Esmakordselt saksa luules leiab sellist elavat realistlikku väljendust kodukoha loodus: Reini maastik, nõmm, vanad pärnad linna vallikraavi ääres, viinamägede mahlakas roheline, metsadest sinetavad künkad ja mäed.

Goethe lüüriline kangelane on aktiivne, ta elab täisverelist elu. Ta oskab armastada ja vihata, rõõmu tunda ja kannatada. Luuletuses „Kohtumine ja lahkumine“ (1770) leiab kahe noore inimese dünaamilises, eredas kohtumispildis käsitlemist armastuse teema.

Goethe luuletused on elava tundesoojuse poolest vastandiks külmale, mõistusepärasele klassitsistide lüürikale ja õuelaulikute otsitult maneerlikele värssidele. Poeetilise tunde siirus, lihtne ja vahetu väljenduslaad lähendasid noore Goethe lüürikat rahvalaulule. Rahvaluule traditsioonid aitasid Goethel vabaneda kirjanduslikest stampidest, hoidsid teda realistlikel positsioonidel. Just rahvalaulukultuuri rikkusele toetudes sai Goethe suureks rahvuslikuks poeediks.

Ülistades inimest, tema tunnete ja mõistuse suurust, ei jäänud geniaalsel poedil nägemata alandamine, mis tollaegsel Saksamaal rahvale osaks sai.

Kuid talle olid tundmata jõud ja vahendid, mis Saksamaa tema lootusetust olukorrast välja viiksid. Seetõttu on noore Goethe protest türannia ja viletsuse vastu mõnevõrra abstraktse iseloomuga ja jääb üksikisiku mässuks nagu kõikidel „tormi ja tungi“ poetid. Goethe valab draamavormi kreeka müüdi Prometheusest, inimeste julgest abistajast. Röövinud taevast tule ja kergendanud sellega inimeste olukorda, heidab ta väljakutse isevalitsejale Zeusile. Draama jäi lõpetamata, kuid Prometheuse kuulus monoloog väljendas erakordse jõuga ajastu progressiivsete inimeste meeleolu.

„See on sama muistne mõte,“ kirjutas V. Belinski Goethe „Prometheuse“ kohta, „kuid selgemalt ja kindlapiirilisemalt väljendatud ning üksikasjalisemalt arendatud, ja ühtlasi mõte, mis ülemaailmse ajaloolise arengu tõttu on saanud uue jõu ja tähenduse.“ Suure vene kriitiku poolt tsensuuri petmiseks maskeeritult väljendatud mõte on selge: Goethe kajastas uue põlvkonna Prometheuste võitlust tollaegsete kroonitud despootide vastu, oma killustatud kodumaa kopitanud atmosfääri vastu.

Prometheuse uhketes sõnades, millega ta pöördub Zeusi poole, tunneme seda vankumatut usku tõe ja õigluse võidusse, mis innustas Goethet kogu tema eluteel.

Või arvasid ehk,
 et ma elu peaksin vihkama,
 põgenema kõrbe,
 sest et viljaks ei valmi kõik õieunelmad?
 Siin istun ma
 ja enda kaju järgi
 loon rahvasoo,
 kes vaevleb, nutab,
 ja tunneb rõõmu,
 ja nagu mina
 põlgab sind!

„Götz von Berlichingen“. „Kui vaadelda tähelepanelikult, mis puudus saksa luules, siis selgub, et tal jäi vajaka sisust, ja just rahvuslikust sisust,“ kirjutab Goethe oma eluloos, iseloomustades saksa kirjanduse olukorda, millisena ta selle eest leidis.

Oma teostes püüdis Goethe anda rahvuslikust sisust kantud kujusid.

Süžee otsinguil pöördub Goethe saksa rahva minevikku, talurahvasõja ja reformatsiooni ajastusse (XVI saj.) ning loob draama „Götz von Berlichingen“ (1771).

Goethe ilmutab šekspiirlikku meisterlikkust selle tormilise ajastu kujutamisel, maalilise ajaloolise tausta taaselustamisel ja tegelaste saatuse kirjeldamisel kõigi nende püüdluste ja huvide vastuolulisuse juures.

Piiskop, tema õukond, keiser, sõdurid, ülestõusnud talupojad, linnaelanikud ja vaesed rüütliid — kõik need draama tegelased kehastavad elavalt ning realistlikult Saksamaa peamisi ühiskondlikke jõude XVI sajandi teise ja kolmanda aastakümne piiril.

Draama keskseks kujuks on Götz, aus ja otsekohene inimene, kellele on võõrad igasugused omakasupüüdlilikud huvid. Ta on rüütli, aadlik, kuid ülestõusnud talupojad paluvad teda hakata nende juhiks, sest ta vihkab vürste ja on valmis relvaga käes nende vastu võitlema.

Götzi tragöödia seisnes aga selles, et vürstide despotismi, nende poolt teostatava maa killustamise ja paljaksröövimise poliitika vastu võideldes taotles ta samal ajal keskaegse impeeriumi taastamist. Ta uskus naiivselt mingisuguste patriarhaalsete suhete võimalikkust ühtse, keisri poolt valitsetava riigi kõikide klasside esindajate vahel. Götzi unistus oli ajalooliselt põhjendamatu, sest ta oli suunatud mitte tulevikku, vaid minevikku. Seetõttu ei suutnud ta ülestõusnud talupoegadega ühist keelt leida ja jäi oma võitluses vürstide vastu üksinda.

Goethe idealiseerib ajaloolist Götzi, omistab talle kogu ümbritseva maailmaga vastuolus oleva „tormleja“ iseloomujooni. Selles seisneb konflikti iseärasus noore Goethe draamas. K. Marx nimetab ajaloolist Götzi kahetsusväärseks subjektiks, ühtlasi leiab aga, et Götzi valik traagiliseks kangelaseks on Goethel õnnestunud. Götzi traagiline lugu ei varja, vaid just vastupidi, laseb ilm-

siks tulla selle tormilise ajastu vastuolusid. Goethe avab tolle aja kohta ebatavalise julgusega vürstide isevalitsusele rajatud sotsiaalse süsteemi rahvavastase iseloomu.

Bambergi vürst-piiskopi õukond oli tüüpiline mitte ainult XVI sajandi Saksamaale, vaid ka Goethe-aegsele Saksamaale. Siin on kujukalt esindatud kõik need jõud ja vahendid, mida Saksamaa valitsejad kasutasid rahva ekspluateerimisele ja maa killustamisele rajatud poliitikas. On kujutatud kirikut piiskopi enda isikus, müüdavaid seaduseväänajaid, nagu Olearius, kelle ülesandeks on feodaalide rahvavastasele poliitikale seaduslikku ilmet anda, ja lõpuks salakavalaid, julmi naisintrinsicante, kes on valmis igasuguseks alatuseks.

Ehkki Goethe ei tunnistanud talupoegade sõja ideed lõplikult õigeks, tunneb ta siiski feodaalide vastu ülestõusnud talupoegadele kaasa ja saab aru nende klassivaenust oma kurnajate vastu. „Miski ei või olla raskem sellest, kui sul pole õigust olla inimene,“ ütleb Goethe draama ühe tegelase kaudu.

Ülistades õigust „olla inimene“, kutsub Goethe võitlusele selle õiguse eest. Üksikuna jäi Götz kaotajaks oma püüdlustes õiglust maksma panna. Ning ka „tormi ja tungi“ ideoloogidel puudus ajalooline kogemus selleks, et rahvale teist, õigemast võitlusteed näidata.

Kuid feodaalset barbaarsust tema tüüpilises, Saksamaale omases vormis paljastades kõlas Goethe draama üleskutsena rahvuslikule ühtsusele.

„Götz von Berlichingen“ tähistas uut etappi saksa draama ajaloo. See oli esimene saksa draama, milles autoril õnnestus täpärast ajastu koloriiti edasi anda, rahvast ajaloo liikumapaneva jõuna näidata.

Goethe loobus otsustavalt klassitsismi traditsioonidest, heites kõrvale selle külmad, mõistuslikud skeemid. Goethe ei piirdu ainult peategelase saatuse kujutamiselega, ta toob julgelt lavale ka lihtsaid inimesi, sotsiaalse võitluse reavõitlejaid. Ta näitab neid tavalises argipäevamiljööös kogu nende kommete ja keele omapäraga.

Seekspiirliku laiahaardelisusega loob Goethe ajastu sotsiaalse olustiku pilte. Tegevustik toimub vaheldumisi lossis, lahtisel väljal, kindluse müüridel, teeäärses kõrtsis või mustlaslaagris.

„Götz von Berlichingen“ on esimene saksa realistlik ajalooline draama.

„Noore Wertheri kannatused“.

Romaanis „Noore Wertheri kannatused“ (1774) pöördub Goethe kaasaega. See Goethe esimene ja tähtsaim romaan tõi

autorile teenitult laialdase kuulsuse.

Romaani kangelaseks on noormees, kes ei leia endale kohta teda ümbritseva keskkonna närususes. Ta unistab tegutsemisest,

tahab leida oma võimetele rakendamist, kuid näeb enda ümber ainult kõrke aadlikke, kes teda kui plebeid põlgavad, ja tühiseid ametnikke, kes on huvitatud ainult oma karjäärist. Nii ühed kui teised on talle ühtviisi võõrad. Ta hüüab kibestunult: „Mõnikord tahaksin olla päevatöoline, et mul hommikul ärgates oleks mingi-sugunegi väljavaade tulevaks päevaks, mingi püüd, mingi lootus.“ Ta kadestab talupoegi, kes tegelevad kasuliku, tootva tööga.

Tundes end traagiliselt üksikuna, leiab Werther rõõmu ainult armastuses Charlotte, lihtsa, osavõtliku tütarlapse vastu, kes on võimeline suureks inimlikuks tundeks. Kuid Charlotte ei saa kuuluda Wertherile. Ta on sunnitud abielluma Albertiga, tüüpilise saksa väikekodanlasega, korraliku ja arvestava ametnikuga, ühega neist saksa truualamatest, kes aitasid kehtivat ühiskondlikku korda vankumatuna säilitada.

Krahv von K. majas solvatakse Wertherit. Filistrid võidu-rõõmutsevad, arvates, et ta on saanud „oma upsakuse eest“ ära-teenitud karistuse. „Ma olin masendatud,“ kirjutab ta, „ja praegugi keeb minus kõik raevust. Ma tahaksin, et keegi julgeks avalikult mulle süüdistuse heita, siis torkaksin jultunule mõõga kehasse ja vere nägemine rahustaks mind.“

Wertheris tärpanud viha ei kasva aktiivseks protestiks. Ta ei näe enda ees mingit eeskuju võitluseks ja ise on ta selleks võimetu. Pikapeale võtab Wertheris võimust meeleheide.

Epistolaarse romaani vorm võimaldab Goethel edasi anda Wertheri kannatuste kogu skaalat. Sündmustevaese süžee pinge, sotsiaalse keskkonna kujutamise ilmekus saavutatakse sel teel, et lastakse neid näha läbi peategelase elamuste prisma. „Noore Wertheri kannatused“ on romaan inimtunnetest. Werther ise kurdab, et temas hinnatakse ainult mõistust ja talenti, mitte aga südant, „... mis ometi on mu ainus uhkus, mis ainuüksi on kõige allikas, kogu jõu, kogu õndsuse ja kogu viletsuse“. Wertheri suu kaudu sõnastatakse siin „tormi ja tungi“ poetide vaated, kelle arvates inimene avaldub kõige ilmekamalt oma tunnetes.

Goethe kunstimeisterlikkus ilmneb juba selles, et erinevalt teistest sentimentaalsete¹ romaanide autoritest suutis ta oma kangelase tragöödiat sotsiaalselt mõtestada ning tema lüüriliste tunde-puhangute kaudu tolle ajastu saksa tegelikkust näidata.

Tolleaegse Saksamaa olustik — alates Lotte tagasihoidlikust toast kuni krahv von K. aristokraatliku salongini — avatakse otse-kui seestpoolt, tegelase elava tajumuse kaudu. Eredad ning meelde-jäävad on romaani loodusekirjeldused. Igavesti elav loodus on vastandatud ebaloomulike ja ebaõiglaste suhete maailmale.

Romaan lõpeb peategelase enesetapmisega. Niisugune lahendus tunnistab kõige selgemalt suure kirjaniku ideelist abitust. Wertheri saatuse vastu kaastunnet äratades ei kutsu Goethe võitlusele, veel

¹ Nimetus „sentimentaalne“ tuleb prantsuskeelsest sõnast *sentiment* — tunne.

enam, ta ei mõista hukka kangelase alistumist saksa tegelikkuse ees. See oli kriisi alguseks „tormi ja tungi“ liikumises, mis jäi üksikute mässuks ega leidnud vastukaja saksa rahva laiades massides. Üks „tormi ja tungi“ liikumise esindajaist, luuletaja Bürger, ütles haledusega, et „poeedi vaba luule ei eruta orjade verd“.

„Rahva seas ei olnud sellist jõudu, mis oleks võinud minema pühkida oma aja äraelanud asutuste roiskuvaid laipu,“ kirjutas Engels. „Tormi ja tungi“ liikumise esindajad kaotasid aastate jooksul igasuguse lootuse oma ideaale ellu viia.

Goethe Weimaris. 1775. a. võttis Goethe vastu äsja troonile astunud 18-aastase Weimari hertsogi kutse ja asus elama Weimaris.

Weimari hertsogiriik oli üks saksa kääbusriikidest. Selle elanike arv ulatus vaevalt saja tuhandeni; riigis oli ainult kaks vähegi tähtsat linna — Weimar ja Jena.

Olles loomult aktiivne ja oma otsinguis väsimatu, igatses Goethe praktilist tegevust. Teenistus keiserlikus kohtus Wetzlaris (1772—1773), selles pehkinud impeeriumi bürokraatlikus ripatsis, võis temas ainult vastikust esile kutsuda. Luuletajana pidi ta, samuti nagu „üksildane laulik“ Bürgergi, oma võimetust ja üksindust tundma. Noore hertsogi kutse äratas tas unistuse sellest, et tema energia, ta humanistlikud ideed leiavad siin praktilist kasutamist, seda enam, et hertsog oli ainult 18-aastane, talle ei meeldinud eelmised ministrid, ja Goethele näis, et ta võib kas või mingil määral avaldada mõju asjade käigule selles väikeses riigis.

Juba aasta pärast saab Goethe Weimaris salanõukogu (s. t. valitsuse) liige. Aegamööda lähevad tema kätte kõik põhilised valitsusalad: finantsasjad, metsamajandus, armee (see koosnes kuuesajast mehest), hariduselu. 1782. a. alates on ta peaministriks. Engelse väljenduse järgi haaravad reaks aastateks Goethe tähelepanu täielikult „kõige tühisema saksa õukonna kõige tühisemad asjad“, enne kui ta veendus, et tema tegevuse tulemused ei õigusta säärast aja, energia ja mõistuse kulu. Goethe arvas, et ta siirdub avamerele, kuid tema ees osutus soo, mis hakkas teda endasse kiskuma. Selles seisnes Goethe kui valgustaja tragöödia. „Tema temperament, ta jõud, kogu ta vaimne suund tõukasid teda praktilisse ellu, praktiline elu aga, mis teda ümbritses, oli armetu.“ (Fr. Engels)

„Tormi ja tungi“ ideedes pettunud, loobub Goethe pikapeale „Prometheuse“ ja „Götzi“ mässumeelsusest. Neil aastail kõlavad tema lüürikas leppimise, loobumise ja isegi rahu otsimise motiivid („Ränduri öölaul“).

Kuid Goethe ei saa õukonnapoeti. Loobunud võitlevast protestist, jääb ta valgustaja antifeodaalsele positsioonidele. Tema lüürikas on endiselt tunda lähedust rahvaluulega.

Rahvalaul „Metshaldjas“ annab Goethele materjali üheks tema suurepärasest ballaadidest.

Liigutav harfimängija laul jutustab lihtsa inimese raskest saatusest.

Ballaadis „Laulja“ (1782—1783) loob ta vaba poeedi kuju, kes keeldub võimukandjalt rikkalikku kingitust vastu võtmast.

Reis Itaaliasse. Aastatega tuleb pettumus ka ametialases tegevuses. Goethe püüab Weimari õukonna umbsest atmosfäärist välja pääseda. Tema unistuseks on tervikuna kunstile pühenduda ja oma unistuse seob ta Itaaliaga.

Neil aastail kirjutab ta südamliku Mignoni laulu (1784):

Kas maad sa tead, kus sidrun õitseb nüüd...

Kodumaa järele igatseva tütarlapse kütkestavat kuju kasutab luuletaja oma poeetilise unistuse kehastamiseks.

Kas maja tead sel kaugel, kaunil maal?
Sel valged sambad, sära täis on saal,
ja marmorkujud vaikselt vaatavad...

Selle luuletuse kolm stroofi kujutavad lõunamaad, marmorkuju-
dega maja ja üle kaljude ning läbi udu sinna kulgevat teed. Iga
stroof lõpeb värsiga, mis varieerib üht ja sama painavat mõtet:

Sinna, sinna
koos sinuga, oh armsam, tahan minna.

1786. a. teostab Goethe oma unistuse. Ta sõidab võõra nime all Itaaliasse, külastab Veneetsiat, Firenzet, Napolit ja teisi kultuuri-
keskusi, veedab mitu kuud Roomas.

Goethe elab siin intensiivset elu, sooritab loodusteaduslikke
ekskursioone, uurib kunstimälestusmärke, tegeleb siinsete saksa
kunstnike juhtimisel joonistamisega, lõpetab varem alustatud tra-
göödiad „Egmont“, „Iphigenia Taurises“ ja „Torquato Tasso“.

„Egmont“. Kõige tähelepandavam neist on tragöödia
„Egmont“ (alustatud Frankfurdis Maini
ääres 1774. a., lõpetatud Roomas 1787. a.).

Madalmaade vabadusvõitlus Hispaania ikke vastu köitis juba
ammu nii Goethe kui ka teise saksa suure poeedi Schilleri tähele-
panu, kes peaaegu samal ajal lõpetas oma draama „Don Carlos“.

Juba esimestes stseenides viib autor lugeja ajajärgu poliitilisse
atmosfääri. Hispaania okupandid ei ole võimelised madalmaalaste
vabadustahet murdma. Ülestõusud puhkevad kord siin, kord seal.

„Eks iga rahvas taha,“ ütleb üks tragöödia kangelane, „et teda
valitseksid oma inimesed ja oma seadused, aga mitte võõrad, kes
püüavad esijoones rahva arvel rikastuda, kes mõõdavad kõike
võõra mõõdupuuga ning valitsevad karmilt, osavõtmatult...“ Ini-
meste pilgud on suunatud Egmondile, temas näevad kõik lootust
kodumaa vabastamiseks.

Goethe kujutab teda julgena ja suuremeelsena. „Ta astub vaba,
laia sammuga läbi elu, just kui kuuluks talle kogu maailm.“ Ta ei

hooli Oranje Wilhelmi nõuandeist, kes soovivad tal salakavala hertsog Alba vägede ilmumisel end varjata. „Seda ustavat ja hoolitsevat sõpra! Ta kardab minu elu ja minu õnne pärast, aga ei tunne, et poolsurnud on juba see, kes elab ainult oma julgeolekule,“ hüüab Egmont. „Ma olen isegi väikese võidu pärast valmis olnud oma sõjaseltsilistega verist liisku heitma ja peaksin kõhklema nüüd, mil on kaalul elu hinnatavaim väärtus — vabadus.“

Hertsog Alba kehastab endas võõramaise reaktsiooni musti jõudusid, kelle Hispaania kuningas, „lõunamaine kurat“ Philipp II, saatis Madalmaade rahvuslik-vabastuslikku liikumist verre uputama. Egmont langeb oma usalduse ohvriks. Ta mõistetakse surma. Ent tragöödia lõpeb võidusümfooniaga: kangelane küll hukkub, kuid rahvas on surematu, ning ei sure ka vabadusetahel. „See oli minu veri ja paljude ausate veri. Ei, see ei ole asjata valatud! Astuge minu jälgedes! Minu vahva rahvas! Võidujumalanna astub sinu eel! Ja nagu meri läbi teie tammide murrab, nii murdke õelad türannid ning pühkige nad minema õiglusetult vallutatud maalt!“

Eredalt, värvirikkalt, samuti nagu draamas „Götz von Berlichingen“, kujutab autor rahvast: käsitöölisi, kaupmehi ja sõdureid. Goethe paljastab omanike hingeelu, kes kardavad oma rahvast, seisavad „korra“ eest ja püüavad anastajaid lepitada.

Hurmas on lihtsa tütarlapse Klaarakese — Egmondi armastatu kuju. Armastus Egmondi vastu on tema juures lahutamatu koduarmastusest.

Oi trummid ja viled!
Ja relvade läik!
Mu armsam, mu vapper
viib sõtta nad kõik,

laulab ta oma armastatud laulu. Selle laulu võitlev patriotism köitis Zoja Kosmodemjanskaja tähelepanu. Tema märkmikust leiti Klaarakese laulu sõnad. Nooltekimp Klaarakese käes tragöödia finaalis, kus ta kuju ilmub Egmondile surmaeelsel tunnil, tähistab rahva ühtsust võitluses vabaduse eest.

See tragöödia, „tormi ja tungi“ perioodi võitluspüüdluste viimane kaja, lõpeb üleskutsega kõikide jõudude ühendamiseks vabaduse ja sõltumatuse nimel. Beethoven kirjutas tragöödiale „Egmont“ hingestatud muusika.

„Iphigenie Taurises“. Tragöödias „Iphigenie Taurises“ (1787) leidsid kajastuse Goethe uued ideelised ja kunstilised printsiibid. Loobunud nooruse mässumeelsusest, näeb Goethe nüüd oma põhiülesannet inimesiksuse kasvatamises ja täiustamises. Suurt tähtsust omistab ta antiikkultuuri propageerimisele. Itaalias viibides õpib ta tundma antiikkunsti mälestusmärke, kreeka klassikute teostes näeb ta eeskuju oma loominguks.

Oma tragöödia aluseks võtab ta kreeka müüdi Iphigeniest, kelle tema isa Agamemnon tõi Trooja sõjas võidu kindlustamiseks jumalatele ohvriks. Legend jutustab, et ohverdamise ajal päästsid

jumalad Iphigenie ja tõid ta Tauriasse (Krimm), kus temast sai jumalanna Diana preestritar.

Siin, Taurias, arenebki tragöödia tegevustik. Iphigenie kehas- tab endas mõistust ja õilsust, ta taltsutab kuningas Toase karmi loomust, aitab hävitada maa julmi tavadid (võõramaalaste hukka- mine) ning juurutab humaansuse ja õigluse printsiipe. Selles Iphi- genie „puhta inimlikkuse“ võidus barbaarsuse ja eelarvamuste üle seisnebki tragöödia idee. Tragöödia on kirjutatud värssides klassit- sismi reeglite järgi. Temas on ainult viis tegelast. Legendaarse Tauria tinglik miljöö on kauge reaalsest saksa tegelikkusest.

Kui „Götzis“ ja „Egmondis“ näidatakse eelkõige rahvast, siis „Iphigenies“ rahvas puudub, siin on liikumapanevaks jõuks nais- kangelase humaansed püüdlused.

See tragöödia oli tõsiseks sammuks tagasi Goethe ideelises arengus. Võitluse idee asendamine kasvatuse ideega tähendab lõpp- kokkuvõttes suure poeedi alistumist saksa tegelikkuse armetusele. Kuid selliseid reaalsest saksa tegelikkusest kaugel seisvaid teoseid nagu „Iphigenie“ on Goethel vähe.

Goethe looming 90-ndail „Prantsuse revolutsioon lõi nagu välgu- aastail. sähvatus sellesse kaosesse, mida nimeta- takse Saksamaaks. Ta avaldas määratu

suurt mõju.“ (Fr. Engels) Kõik silmapaistvamad kirjanikud ja mõtlejad Saksamaal tervitasid algul Prantsuse revolutsiooni (nende hulgas Schiller, Herder, Klopstock). „Kuid see oli puhtsaksa entu- siasm,“ kirjutab Fr. Engels, „... see kehtis ainult prantsuse rev- olutsioonääride teooria kohta.“ Revolutsiooniline terror hirmutab Schillerit, kelle varasemad revolutsioonilised draamad („Röövlid“, „Salakavalus ja armastus“) kutsusid võitlusele feodaalkorra vastu.

Selles avaldus saksa „kolmanda seisuse“ poliitiline ebaküpsus.

Ainult mõned, nagu näiteks tuntud saksa teadlane ja kirjanik Georg Forster, toetasid tingimusteta prantsuse jakobiinide prog- rammi. Kui Prantsusmaa revolutsioonilised väed ületasid Saksa piiri ja vallutasid Mainzi, asus Forster linnas loodud revolutsiooni- list konventi juhtima. Poolteise sajandi jooksul vaikus kodanlik kirjandusteadus maha Forsteri ja teiste saksa jakobiinide kirjan- dusliku pärandi ja seetõttu on nende nimed laiemale lugejaskonnale vähe tuntud.

Goethe suhtumine Prantsuse revolutsioonisse oli üpris vastu- oluline. Revolutsioon ei olnud talle üllatuseks. Juba neli aastat enne revolutsiooni puhkemist kirjutas Goethe oma päevikus, et Prantsuse monarhia asub häbiväärse kuristiku äärel. Kuid rahva ülestõusu ning vana korra vägivaldse kukutamise idee oli Frank- furdi bürgeri pojale ja Weimari ministriale võõras ning näis ohtli- kuna. Reas väiksema ulatusega, osaliselt lõpetamata ning kunsti- liselt nõrkades teostes astub Goethe välja revolutsiooni vastu. Kuid Prantsuse revolutsiooniliste vägede võidu puhul Valmy juu- res 20. septembril 1792 ütles ta segadusse sattunud saksa olvit-

seride ringis: „Sellest kohast ja sellest päevast algab uus epohh maailma ajaloos ja teie, härrad, võite ütelda, et viibite uue ajastu sünni juures.“ „Aeg on alatises edasiliikumises,“ ütles Goethe hiljem, andes vestluses oma sekretäri Eckermanniga hinnangu Prantsuse revolutsiooni tähtsusele.

Goethe 90-ndate aastate looming peegeldab sügavaid vastu-rääkivusi luuletaja maailmavaates, mis leidsid geniaalse formuleeringu Fr. Engelsi sõnades: „Temas toimub lakkamatu võitlus geniaalse luuletaja, kellesse ümbruse armetus sisendab tülgestust, ja Frankfurdi patriitsi kartliku poja või Weimari salanõuniku vahel, kes näeb end olevat sunnitud selle ümbrusega vaherahu sõlmima ja sellega harjuma. Nii on Goethe kord kolossaalselt suur, kord väiklane; kord trotslik, pilkav, maailma põlgav geenius, kord ettevaatlik, kõigea rahulolev, kitsarinnaline filister.“

Selle ajastu tähtsamaks teoseks on „Wilhelm Meisteri õppe-aastad“ (1796). See on nn. „isiksuse kasvatamise romaan“, tüüpiline saksa valgustajatele, kes sotsiaalse võitluse idee kõige sageda mini asendavad teesiga isiksuse kasvatamisest.

Kaupmehe poeg Wilhelm Meister otsib oma kohta elus. Armas-tus kunsti vastu toob ta teatrisse. Ent elu rändnäitlejate seas sun-nib teda varsti oma kutsumuses pettuma.

Erinevalt Schillerist, kes kutsus „ideaalide valdkonda sööstma“, sunnib Goethe oma kangelast nägema elu mõtet praktilises tegevus-es. Kuid töö ja tegutsemise teemas, mis hiljem leidis geniaalse lahenduse „Faustis“, esineb siin vasturääkivusi. Wilhelm teostab oma unistused Saksamaal kehtiva korra raames, seda isegi tauni-mata. See tähendas praktiliselt kehtiva korraga leppimist, aktiiv-est võitlusest loobumist.

Eepilises poemis „Hermann ja Dorothea“ (1797) poetiseerib Goethe saksa väikekodanlust. Selles, Fr. Engelsi sõnade järgi „kodanlikus idüllis“ „tema kartlike ning mõistlike provintsielanikega, tema halisevate, sankülotide armee ja sõjakoleduste eest metsikus hirmus põgenevate talupoegade“ avaldub kõige kujukamalt Goethe filisterlus. Poeem „Hermann ja Dorothea“ sai teenitult V. Belinski ja N. Tšernõševski poolt terava kriitika osali-seks.

Goethe lüürika neil aastail on väga mitmekülgne. Ta loob rea suurepäraseid ballaade, millest tuntuim on „Korünthose pruut“ (1797). Goethe vastandab siin vanade kreeklaste helge, elurõõmsa maailmavaate ja naiskangelase elavad, inimlikud tunded keskaegse kiriku süngele müstitsismile.

Ristiusk on Goethe arvates tervele inimloomusele vaenulik. Reaktsionäärid nimetasid suurt luuletajat „paganaks“. Goethe „paganlus“ oli protestivormiks ametliku kiriku-ideoloogia vastu. „Goethe ei tegelnud meeleldi „jumalaga“; sellest sõnast tekkis tal halb enesetunne; ta tundis end koduselt ainult inimestega ja see inimsus, see kunsti vabastamine religiooni ahelaist moodustabki Goethe suuruse.“ (Fr. Engels)

90-ndate aastate lõpus töötab poeet intensiivselt „Fausti“ I osa kallal. Ta mõtestab uut moodi lahti vana legendi. Oma rikkalikke elukogemusi üldistades annab Goethe talle sügavalt humanistliku mõtte. Kui vasturääkiv Goethe suhtumine Prantsuse revolutsioonisse ka ei oleks, saavutab geniaalne kunstnik siin võidu Weimari õukonna ametniku üle. Tragöödia kunstilisse põhikavandisse on orgaaniliselt põimitud Prantsuse revolutsiooni ajalooline kogemus. „Kui Prantsuse revolutsioon laulis marseljeesi, kas ei andnud Goethe siis Fausti esimese osaga hoobi ristiusu maailmale,“ kirjutab N. Ogarjov.

XVIII ja XIX sajandi vahetusel lõpetatud „Fausti“ esimese osa avaldas Goethe 1808. aastal.

Goethe loodusteaduslikud uurimused. Goethe tegeles palju ja visalt loodusteadusega. Tema teaduslikud huvid olid väga mitmekesised. Sihikindlalt ning viljakalt töötas Goethe loomade ja taimede morfoloogia alal. Teda huvitasid geoloogilised küsimused, eriti vulkaanide tegevus. Napolis viibides teostas ta kahel korral uurimusi Vesuuvi kraatris. Püsivalt tegeles Goethe optikaga, peamiselt küsimustega valguse loomusest.

Kõige tähelepandavamaks saavutuseks on tal sälguloo avastamine inimese pealuus (1784). See avastus omab suurt tähtsust kogu loomariigi ühtsuse idee tõestamisel. Engels osutab Goethe „geniaalsetele oletustele, mis ennetasid hilisemat evolutsiooni teooriat“.

Goethe vanadusaastail. Ümbritsetud ülemaailmsest kuulsusest ja austajatest, elas Goethe oma elu viimastel aastakümnetel majas, mis sarnanes loodusteadusliku ning ühtlasi kunstimuuseumiga.

Antiikkujude kipsjäljendid kaunistavad esikut, treppi ja võõrastetuba. Goethe kabinetis seisab lihtne laud, mille taga suur luuletaja ja filosoof veedab suure osa ajast. Igal õhtul koostab ta järgmiseks päevaks täpse, kellaegade järgi arvestatud tööplaani. Kaheksakümne-aastane luuletaja räägib oma sekretärile Eckermannile: „Kuni pole veel lõppenud päev, hoiame pea kõrgel, ja kuni oleme veel võimelised looma, ei heida me meelt.“

Tema majas käivad teadlased, kirjanikud, muusikud ja kunstnikud. Siin külastavad teda V. Küchelbecker, V. Žukovski, Adam Mickiewicz. Orest Kiprenski maalib 1823. a. Goethe portree.

Paljude aastate jooksul (1811—1831) kirjutab Goethe autobiograafilist teost „Luule ja tõde. Minu elust“. Raamatus taaseluavad Saksamaa sotsiaalse olustiku pildid ja kultuurielu XVIII sajandi kolmandal veerandil ning kerkib esile noore Goethe huvide ring.

Tundes sügavat huvi teiste rahvaste kultuuri vastu, kirjutab Goethe rea artikleid maailmakirjanduse küsimuste kohta. Tema tähelepanu köidavad slaavi kirjandus ja Idamaa rahvaste kultuur.

Lüüriliste luuletuste tsükkel „Lääne-ida diivan“ (1814) on inspireeritud iraani ja aserbaidžaani poeesia motiividest.

Goethe hilisemat lüürikat iseloomustab mõtete rikkus, vormi rangus ja selgus.

Romaanis „Wilhelm Meisteri rännuaastad“ (1829) jätkab Goethe oma 90-ndate aastate kangelase elulugu. Goethe esitab siin mõtte kollektiivsest tööst käsitöölise kogukonna raames. Käsitöö idealiseerimine peegeldab Saksamaa majandusliku arengu madalat taset, kuid kollektiivse töö idee ise oli selle aja kohta uus ja progressiivne.

Samal ajal kirjutab Goethe ka „Fausti“ teist osa. Selle, oma elutöö lõpetab ta 1831. aastal.

Goethe suri 22. märtsil 1832. Tugitoolis istudes püüdis ta viimisel hetkel midagi kirjutada, ja nii ta surigi, hoides käes kujutletavat pliiatsit.

„Ma ei taha kaevata ega nuriseda oma saatuse üle, kuid tõeliselt ei ole minu elus olnud mitte midagi peale raske töö,“ ütles ta mõni aasta enne surma.

„FAUST“.

Tragöödia „Faust“ on suure mõtleja ja luuletaja ligi kuuskümmend aastat kestnud töö ja otsingute ideeline ning kunstiline tulemus.

Saksa rahvalegend Faustist äratas Goethe tähelepanu juba noorusaastail.

Juba 1773. a. valmivad esimesed visandid tulevases tragöödiast. Kuid see muistne süžee on ainult väliseks raamiks, kuhu luuletaja kannab oma mõtisklused kaasaja põletavamate küsimuste kohta.

„Faustis“, mille esimene osa valmis pärast Prantsuse revolutsiooni, kajastus feodalismilt kapitalismile ülemineku perioodi ajalooline kogemus.

„Proloog taevas“. Tragöödia sõlmituseks, mis avab ühtlasi teose idee, on „Proloog taevas“.

Ristiusu mütoloogia kujusid kasutab poeet humanistlike ideede väljendamiseks. Peainglid laulavad loodusele pidulikku hümni, nagu avades vaataja ees kosmose kogu suurust ja ülevust.

Poeet väljendab nende suu läbi oma vaated loodusele, mis tema kujutluse järgi on alatises liikumises.

Ja maa ja meri muutub tormis,
ja randa mühab laintesõud.
Nii näitab vahelduvas vormis
end igavene loodussõud.

Igavesti elava ja igavesti areneva looduse pildid moodustavad vajaliku tausta looduse kõrgeima loomingu — inimese — kujutamisele, kes siin on kehastatud Fausti kujus.

Inimese, Fausti üle toimub vaidlus Mefistofeelse ja jumala vahel.

Mefistofeles põlgab inimest, nimetab teda „rohutirtsuks, kes lendu tõusta tahaks“, mõnitab inimese pingutusi looduse alistamiseks, hindab halvaks panevalt inimõistust:

ta kutsub seda mõistus, kuid ei hooma,
et see teeb tema hullemaks kui looma.

Ka Faust erineb tema arvates teistest inimestest ainult oma veidrustega.

Inimeste-põlgurile Mefistofeelsele on „Proloogis“ vastandatud Issand. Goethe ei sarnane ta ristiusu jumalaga. Tema suu kaudu väljendab autor oma usku inimesse, tema loomingulistesse võimlustesse, ta mõistuse jõusse ning suurusse.

Kui sihitult ta teenibki mind praegu,
ta peagi selgusesse saama peab.

Seega on draama põhikonflikt visandatud juba „Proloogis“.

Rahvaste võitlus pärisorjusliku rõhumise vastu Goethe ajal sundis paljastama vana ristiusulegendi inimese abitusest tundmatu karistava jumala ees. Pärisorjapidajatest ekspluataatoritele oli see legend vajalik rahva vaoshooidmiseks ja just seda legendi kordab „Proloogis“ Mefistofeles. Goethe vaated väljendasid vanä korra vastu ülestõusnud ning endalt feodaalse orjuse, orjalike harjumuste ja orjalike ideede ikke heitnud rahvaste elulisi huve. Selline on „Proloogi“ mõte.

Faust ja Wagner. Tragöödia esimeses stseenis näeme Fausti öösel vanaaegse toa gooti võlvide süngel taustal, millel liiguvad hingeõhust väriseva küünlaleegi tuhmid varjud.

Faust on sügavates mõtetes. Raamatute tolmunud köited ei anna talle tõelisi teadmisi. Tal hakkab õudne mõttest, et aastad on asjatult raisatud. Ta pöördub maagia poole. Kuid mõistatuslikud märgid, mida ta raamatus näeb, ainult piitsutavad tema kujutlusvõimet ega anna vastust teda erutavatele küsimustele.

Mis nägemus, kuid ah, vaid nägemus!
Kust haarata sind, loodus, lõpmatus!

Esimeses stseenis näidatakse kõrvuti Faustiga ka tema õpilast. See on Wagner, „kuiva teaduse tühine tõuk“, endaga rahul olev väikekodanlane, keda ei piina mingid kahtlused, kelle elumõte seisab üksnes selles, et tuhnida raamatuis „köitest köitesse ja leheküljelt leheküljele“. Surnud raamatutarkus, elust ja praktikast irdu nud teooria vastandatakse siin elavaile, tõelistele, inimestele eluliselt vajalikele teadmistele, mille poole Faust püüabki.

Hiljem, stseenis õpilasega, väljendab autor seda mõtet Mefistofeelse suu kaudu:

Kõik teadus, sõbrake, on hall,
ja haljas elu kuldne puu.

Neid sõnu on korduvalt kasutanud V. I. Lenin oma artiklites ja esinemistes.¹

Faust ja rahvas. Tähtis koht tragöödias on stseenil „Linna-värava ees“. Peamiselt selles stseenis on kujutatud rahvast: talupoegi, selle, linnakodanlasi, teenijatüdruid, üliõpilasi, sõdureid:

Üles on tõsnud nad katuste kambreist,
leivamurest, mis mürgitab und,
kitsaste majade hämaraist kambreist
valguse kätte kannab neid sööst.

Ainult siin, tööinimeste hulgas, tajub Faust elu täiust, tunneb end inimesena. Rahvas tänab Fausti taudiajal osutatud abi eest, kuid rahva tänu viib Fausti segadusse: ta teab, kui jõuetu on tema teadus ja kui vähe ta suutis neid inimesi aidata.

Nii kerkib Fausti otsingute teele reaalne ülesanne — ära teenida rahva tänu. Tõelised teadmised, tõeline teadus peavad teenima rahvast.

Selle stseeni on kujundanud Goethe suurepärase realistliku meisterlikkusega.

Mõne reaga linnakodanlaste omavahelisest jutust annab autor ilmekalt edasi jooni, mis olid tüüpilised toleaeegsele, omakasu-püüdlike huvide kitsasse maailma suletud saksa väikekodanlusele, kel puudus XVIII sajandi prantsuse kodanlusele omane ajalooline perspektiiv.

Kirju reana mööduvad meist sellid, talupojad, sõdurid ja üliõpilased. Kerjuse hääl meenutab õnnetute ja viletsate saatust. Sõdurid ülistavad laulus isiklikku vaprust. Nad sõdivad raha eest („Julge on rünnak, tore on palk“), neil on ükskõik, mille nimel neid saadetakse kantside hambulisi müüre ründama.

Lõbus, trotslik laul karjusest viib meid tagasi rahvusliku kultuuri allika — rahva juurde.

Fausti monoloog toob sellesse kirjusse rahvapeo pilti üldistavat elementi. Looduse ärkamise teema sulab ühte rahva kujutamise-ga, kes püüab välja keskaegse linna süngetest kitsastest tänavatest, kus valitseb killustatud feodaalsele Saksamaale iseloomulik provintslik suletus, rutiin ja tardumus. Kogu stseeni valgustab mõte Saksamaa ühtsusest; ehkki seda mõtet ei ole kuskil otseselt väljendatud, tekib ta kogu stseeni emotsionaalsete muljete tulemu-sena.

„Fausti“ esimese osa lõpetas autor XVIII ja XIX sajandi vahetusel, aastakümneil, millal Saksamaal oli väga populaarne idealistlik filosoofia (Kant, Fichte, Schelling). Goethe suhtub eitavalt sellesse reaalsest tegelikkusest äralõigatud filosoofiasse. Goethe-Fausti jaoks oli see samuti „hall teadus“.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 20. kd., lk. 490; 24. kd., lk. 26; 26. kd., lk. 380.

Seda rõhutab Goethe veel kord evangeeliumi tõlkimise stseenis. Faust loobub piibli sõnastusest: „Alguses oli sõna“, ta ei saa nõustuda ka nendega, kes väidavad, et „Algul oli mõte“. „Kas mõttest muutus eluks õõ ja õud?“ Mõtiskelu tulemusena kõlab materiaalistlik formuleering: „Algul oli tegu.“

Selle stseeni kohta kirjutab M. Gorki: „Saja aasta eest ütles Goethe, et „tegutsemises on olemise algus“. Väga selge ning rikas mõte. Nagu iseendast tuleneb sellest lihtne järeldus: looduse tunnetamine, sotsiaalsete tingimuste muutmine on võimalik ainult tegutsemise abil.“

Sel viisil saab Goethe-Faust üle toleaeagsetele saksa ideoloogidele iseloomulikust „harjumusest unistada teostamatuist ideaalidest“, mida Fr. Engels märgib Schilleri juures.

Mefistofeles.

Fausti kohtumine Mefistofelesega ei too mingeid muutusi Fausti püüdlustesse.

Mis, vaene kurat, anda võid?
Kas sinusugune on leidnud salaseost
me vaimu püüdeist, me tööst ja teost?

XVI sajandi legendis otsis Faust abi kuradilt. Goethel Mefistofeles määrab ise oma abi Faustile kaela ja Faust ei sõlmi temaga mitte lepingut (nagu legendis), vaid kihlveo, ja Mefistofeles võidab selle kihlveo ainult sel juhul, kui Faust peaks ütleva: „Hetk, viibi veel, nii ilus sa“, s. o. kui Mefistofelesel õnnestub Faustis tema kõrgeid püüdlusi maha suruda.

Faust on veendunud, et seda ei juhtu kunagi.

Mefistofelesel on tragöödias vasturääkiv osa. Teda ei ole kujutatud üksnes inimestevihkajana, kes tahab Fausti õigelt teelt kõrvale juhtida. Ta ise iseloomustab end järgmiselt:

Ma osa jõust, kes tuli kurja tooma,
kuid siiski igavesti head peab looma.

Mefistofeles on jäme, küüniline, kuid just seetõttu vaatab ta elule kainelt, ilma selle idealiseerimiseta, mis esialgu segas Fausti.

Mefistofelesele on Fausti ideaal võõras, kuid ka Faust ise saab aru, et sellest ideaalist unistades on võimatu elada, on tarvis laskuda maa peale ja leida siin oma kutsumus. Faust paneb Mefistofelese kiusatustele vastu, kuid Mefistofeles oma kaine ellusuhtumisega aitab teda tahtmatult leida kindlat pinda juba siin, maa peal, ja mõista, et „ei tublile tumm ole see maailm“.

Võitlus Mefistofelesega ergutab Fausti, teeb ta elumõtte otsinguil aktiivsemaks. Mitte asjata ei lausu jumal „Proloogis“:

Liig kergelt raugab inimese ramm,
ta rahupõlve ihkab liiga pea,
las kurja nõuga saata iga sammu
siis kiusaja — ka kurjast kasvab hea.

Mefistofelese kuju on Goethe suur kunstiline saavutus. Hoolimata selle kuju fantastilisest iseloomust õnnestus Goethel teda esi-

tada elavana ja veenvana. Kõige vähem sarnaneb ta traditsioonilise muinasjutupärase kuradiga. Mefistofeles on teravmeelne, tähelepanelik, leidlik. Ta mängib peenelt Marta tunnetega, veab üliõpilasi osavalt ninapidi, annab õpilasele teravmeelseid nõuandeid.

Margareta. Fausti esimeseks katsumuseks pärast Mefistofelesega lepingu sõlmimist saab kohtumine Margaretaga.

... nii kaunist tüdrukut
ma pole iial kohanud.
Mis vouruslikkus, kombepuhtus!

kirjeldab Faust oma esimest muljet kohtumisest Margaretaga.

Nõiajoogist joovastatud Faust nõuab Mefistofeleselt, et see aitaks tal tütarlapse võrgutada. Kuid tal tarvitses vaid Margareta tuppa ilmuda, selle maja patriarhaalset miljööd tajuda, vana perekonnatugitooli näha ja enda ümber muretut lastekarja kujutleda, kui tal oma ebaausate soovide pärast häbi hakkas.

Mefistofelesel ei õnnestunud tema kuri kavatsus — tõendada, et inimene on võimeline ainult üheks, nimelt selleks, et „loomast hullem olla“.

Suur, tõeline inimtunne haarab Fausti ja Margaretat. Nad armastavad teineteist siiralt ja sügavalt, hoolimata kiriklikest seadustest ja väikekodanlikest eelarvamustest, hoolimata Mefistofelesest, kes uimastab Fausti Walpurgi-öö meeleliste lõbustustega, et teda vägisi Margaretast eemale kiskuda ja teda hülgama sundida.

Margareta hukub, karistatuna ebainimlikest seadustest, mis feodaalaja seadusemehed olid välja mõelnud lihtrahva hirmu all hoidmiseks. Omakasupüüdlike vaimulike poolt sisendatud hirm karistava jumala ees murdis ta juba enne hukkamõistmist.

Esimese osa lõppstseenis ei tunne mõistuse kaotanud Margareta Fausti ära ega vasta tema kutsele. Ent Goethe laseb häälel ülalt („Päästetud!“) Margareta õigeks mõista. Tal oli õigus suurele inimlikule õnnele ja pole tema süü, et ta seda õnne ei leidnud.

Margareta tragöödiat kujutab autor eredalt ja kaasakiskuvalt. Juba esimeses monoloogis avaneb lihtsa, siira neiu kogu sisemine ilu. Poeet kirjeldab armastustunde tärkamist Margaretas, kirjeldab ta esimesi kahtlusi, ärevust, igatsust ja rahutust. Gretcheni lauluke

Mu rahu on läind,
nii raske on meel.
Kas üldse iial
saan rõõmsaks veel?

on üks südamlikemaid Goethe lüürikas. Mitte ilmaaegu ei ole ta paelunud paljude kuulsate heliloojate tähelepanu. Meisterlikult kujutab Goethe Margareta meeleolude ja tunnete kasvu. Steen vanglas on täis tõelist traagilisust.

Kujutades olustikulist miljööd, milles Gretchen elab, tuues sisse Marta ja naabrainsa kuju kaevustseenis, jutustades hinnalise kin-

gituse saatusest, mille Gretcheni ema viis preestri kätte, joonistab Goethe meisterlikult seda „pisi-ilma“, seda „kitsast, umbset maa-ilma“, millest tema rahutu, aeg-ajalt eksiteele sattuv, kuid oma otsinguis siiski väsimatu Faust püüab välja pääseda.

„Fausti“ teine osa. Kunstiliselt on teine osa esimesest tunduvalt nõrgem. Ta on loodud peamiselt luuletaja viimastel eluaastatel. Sel ajal oli juba selge, et uus, kodanlik ühiskond, mille eest võitlesid valgustajad, sarnaneb kõige vähem „mõistuseriigiga“.

Goethe ette kerkisid uued küsimused. Uus, kodanlik ühiskond tekitas oma vastuoludega ärevust, poliitiline võitlus omandas keerulise kuju, tekkisid uued sotsiaal-poliitilised teooriad; ootamatuid probleeme esitas ka tormiliselt arenev loodusteadus.

Goethel, inimesel, kes oli üles kasvanud XVIII sajandi atmosfääris, oli raske selles kõiges orienteeruda. Kuid kõik tema mõtisklused nende probleemide üle leiavad kehastuse „Fausti“ teise osa kujudes. Nõukogude lugejale on selles paljugi vananenud. Iganenud on mõningad ideed, mida Goethe õigeks pidas, iganenud on ka vihjed faktidele, mis iseendast suurt tähtsust ei omanud.

Märkimisväärne on Fausti edaspidine saatus. Algul liigub ta keisri õukonnas, kus ta on vana impeeriumi lagunemise tunnistajaks. Wagneri laboratooriumis viibib ta kunstliku inimese — Homunculuse — loomise juures.

Faust püüab sügavamalt mõista antiikmaailma ilu ja astub abiellu ilusa Helenaga (samaga, kelle pärast kreeka müüdi järgi sai alguse Trooja sõda). Kuid see abielu ei kesta kaua: nende poeg Euphori hukkub noorelt, Helena aga kaob. Antiikmaailmaga seotud episoodides kritiseerib Goethe saksa kirjanikke, kes nägid antiikses ilus uue inimese kasvatamise ainsat vahendit. Goethe annab sellele teooriale kaine hinnangu ja taunib Fausti katse eest taaselustada seda, mis on jäädavalt möödunud.

Pärast pikki rännakuid ja seiklusi, pärast paljusid eksimusi ja vigu loobub Faust lõplikult kasutust unistamisest:

On tuttav minule maailmamaa,
kuid teist maailma tunda ma ei saa.
Tark taeva poole pilkusid ei heida,
ei unista seal endataolist leida.
Maas käigu jalg, siin sihti leidku silm,
ei tublile tumm ole see maailm.

Faust on haaratud mõttest taltsutada vete stiihia. Ta vallutab merelt viljakandvaid maa-alasid ja surm tabab teda — saja-aastast pimedat rauka — keset askeldusi soo kuivendamisel.

Oma elu viimsel hetkel unistab ta sellest, kuidas looduselt võidetud aladel asuvad elama vabad ja energilised inimesed, kes jätkavad tema võitlust loodusega.

Sel asjatu ei olnud otsiskelu,
kes leidis tõe, kes viimast tarkust teab:
see ainult väärib vabadust ja elu,
kes pidevalt neid kätte võitma peab...

Hümniga loovale inimesele, loova inimtöö ülistamisega lõpeb Fausti pikk ja raske elutee.

See ongi Fausti „ilus hetk“, mille poole ta oli püüdnud. Ent Mefistofeles võiduröömutseb: Faust ikkagi suri, suutmata kavatsust täide viia. Labidate kõlin pettis Fausti kõrvu tema viimsel hetkel: ei kaevatud kanalit, vaid temale hauda.

Neil aastail märkas Goethe juba uue, kodanliku ühiskonna vastuolusid. Mefistofeles formuleerib selle ühiskonna moraali järgmiselt:

... on õigus ikka tugeval.
Kust rikkus saadud — ära päri!
Ma tean ju, mis on meresõit.
Kolm ühe varre otsas õit
on sõda, mererööv ja äri.

Fausti loovatesse plaanidesse püüab ennast igal sammul segada Mefistofeles oma kurjade kavatsustega.

Niisugune on kodanlik progress. Feodaalkorraga võrreldes on see küll samm edasi, kuid ta toob kaasa uusi hädasid ja kannatusi, uusi kuritegusid rahva vastu.

Goethele on juba selge, et tema unistus vabade inimeste vabast tööst ei võinud kodanliku ühiskonna reaalseis tingimuses teostuda. Kurja jõud on suured ning ajutiselt võidutseb Mefistofeles. Kuid tulevik ei kuulu temale. Surmaeelisel tunnil näeb Faust oma ideaali vabade töötajate ühiskonnas, ehkki ta ei olnud võimeline selle ideaali saavutamiseks teed näitama.

Goethe suri 16 aastat enne „Kommunistliku partei manifesti“ ilmumist ja ta ei teadnud, et see Fausti unistus võib täide minna ainult klassideta ühiskonnas, kui on kaotatud inimese ekspluateerimine inimese poolt.

„Fausti“ ajalooline tähtsus.

Goethe „Faust“ on XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse saksa eesrindliku mõtte kõrgeim kunstiline saavutus. Siin leidis ilmeka väljenduse valgustusaja usk inimesse, tema mõistuse suurusse, usk headuse võidusse kurja üle ja progressi jõudude võidusse reaktsiooni jõudude üle. Olles rikastunud XIX sajandi esimeste aastakümnete ajaloolise kogemuse võrra, ületas Goethe siin XVIII sajandi valgustajate ideoloogia raamid.

Goethe „Faustis“ kehastatud hümn inimesele oli ühtlasi ägedaks vastulöögiks igasugusele ekspluateerimise ideoloogide inimvaenulikule laimule. Ta oli suunatud niihästi feodaalaja kristliku ideoloogia kandjate kui ka kapitalismi prohvetite vastu.

Goethe unistus oli suunatud tulevikku. Kollektiivse töö idee ja looduse „üldrännakuga“ alistamise idee olid tolle aja kohta ebatava-

liselt julged ideed. Goethe läheneb siin utopistliku sotsialismi seisukohtadele.

Ent „Fausti“ ideeline sisu peegeldab ühtlasi ajastu ajaloolist piiratust.

XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul ei olnud Saksamaal laialdast demokraatlikku liikumist. Eesrindlikult mõtlejad võitlesid feodaalse omavoli ja väikekodanliku loiduse vastu isoleeritult. Mitte juhuslikult ei ole seega „Fausti“ kangelast kujutatud üksikuna. Ehkki lõppstseenis Faust töötab rahva huvides, tegutseb ta siiski üksi, pöördumata rahva poole, mõistmata, et ajalugu teevad massid, mitte aga üksikute valgustajate tahe.

Et saksa kodanlus oli nõrk ja võimetu otsustavaks revolutsiooniliseks võitluseks iganenud ühiskondliku korra vastu, ei seisnud tolaeagsete progressiivsete saksa mõtlejate tähelepanu keskpunktis tavaliselt poliitilised huvid. Võitlus feodaalse mahajäämuse vastu oli nende jaoks esijoones ideoloogiliseks võitluseks.

Seepärast kujutab Goethe ka „Faustis“ mitte ühiskondlik-poliitilist, vaid ideelist võitlust. Tragöödia keskseks probleemiks on Fausti isiksuse kujunemine, mitte aga isiksuse arengut pidurdavate ühiskondlike tingimuste muutmine.

Selline on „Fausti“ ajalooline koht saksa ühiskondliku mõtte arengus.

Goethe realism. „Fausti“ keeruline filosoofiline sisu on edasi antud eredate kunstiliste kujude kaudu. Goethe ilmutab siin silmapaistvat realistliku poeedi meisterlikkust.

Valgustussajandi realism erineb paljude oluliste joonte poolest nii renessansiajastu realismist kui ka hilisemast, XIX sajandi kriitilisest realismist. Valgustajad paljastasid oma teostes vana feodaalkorda „mõistuse“ positsioonilt. „Mõistuse-vastasele minevikule“ seadsid nad vastukaaluks „mõistuseriigi“, millisena nad kujutlesid tulevast kodanlikku ühiskonda, mille vastuolusid nad veel ei näinud. Kainelt-asjalikele paljastustele on vastandatud positiivsete tegelaste idealiseeritud kujud, kes kehastavad valgustusajale omast mõistuse ideaali. Kuigi Goethe oma vaadetes tulevikule XVIII sajandi ideoloogia raamidest üle ulatub, jääb tema realistlik meetod „Faustis“ põhiliselt valgustuslikuks.

Tragöödia keskne positiivne tegelane Faust kehastab Goethel inimõistuse suurust, usku mõistuse võidusse Mefistofeelse kujus personifitseeritud kahtluse ja küünilise inimpõlguse üle. Ühtlasi vastandatakse elulisi teadmisi filister Wagneri „hallile teadusele“.

Goethe kõrge kunstimeisterlikkus ilmnis esijoones selles, et ta kujutas filosoofiliste ideede võitlust, ideelist võitlust elavate, täisvereliste kirjanduslike kujude kaudu. Tragöödia on üles ehitatud teravatele konfliktidele. Teose põhikonflikt, mis on seotud inimisiksuse tunnustamisega, avaneb juba „Proloogis“. Kogu tragöödia

kestel on Faust antud pidevates otsingutes ja võitluses. Selle võitluse kõigil etappidel töötab temale vastu Mefistofeles. Teose idee lahtimõtestamisel on suur tähtsus Fausti ja Wagneri konfliktil.

Lõpuks on konfliktiline iseloom ka Gretcheni lool. Seejuures ei ole Goethe muutnud tragöödia peategelasi — Fausti, Mefistofelest ja Gretchenit sümboolseteks kujudeks, kes kehastavad mingit ühte ideed või tunnetamise külge ühekülgsest. Gretchen ilmub meie ette elavana ja inimlikult veetlevana. Tema tragöödia avaneb reas ereda realistlikes stseenides, mis annavad suurepäraselt edasi saksa väikelinna patriarhaalset lihtsust, ühtlasi kolkale omast piiratud ning keskaegset kitsarinnalisust.

XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse reaalne tegelikkus, mahajäänud, feodaalselt killustatud Saksamaa, kus elas Weimari minister härra salanõunik Goethe, ei võimaldanud veenvalt kujutada reaalselt positiivset kangelast, kes oleks kehastanud ajastu progressiivseid ideid. Just sellepärast tekkis Goethel tarvidus poolmuinasjutulise süžee ja muistse rahvalegendi poolfantastilise kangelase järele. Kuid seda suurema jõuga annab ta oma tragöödias edasi rahvuslikku koloriiti, maalides realistliku ilmekuse ja veenvusega saksa feodaalse ühiskonna arvukaid esindajaid: talupoegi, linnakodanikke, sõdureid, üliõpilasi, kerjuseid. Faust kuulub sellesse reaalsesse maailma, on osa sellest maailmast, veel enam — ta on tõeline inimene just siin, pühapäevaks kevadisse loodusesse pääsenud lihtsate inimeste hulgas; samal ajal saab ta üle kesk-aegele linnale või vürstiriigile omasest tardumusest, väljendades oma püüdlustes seda unistust ühtsusest, mis elas rahva teadvuses, kuid ei leidnud toleaegele Saksamaal reaalselt väljendust. Selleks oligi vajalik tinglik fantastiline situatsioon, milles võis tegutseda selline inimene nagu Faust.

Mida keerulisemad küsimused Goethe enda ette seadis, seda tugevamini andis tunda tinglikkus ja abstraktsus. Seepärast ongi teine osa esimesega võrreldes kunstiliselt mõnevõrra nõrgem.

Goethe väljapaistev luulemeisterlikkus avaldub kogu tragöödia ulatuses. Luulevormide mitmekesisus, rütmi ja intonatsiooni rikkus ei ole Goethele omaette eesmärgiks, nad aitavad sügavamalt avada teose sisu. Nii vahelduvad mõistuse kaotanud Gretcheni laulus, esimese osa viimases stseenis, rahvalaulu intonatsioonid, tema seoseta manamised eelegiliste, kurbade, voolavate stroofidega, milles ta andub minevikumälestustele, ja ärevate, peaaegu kramplike värssidega eelseisvast hukkumisest. Kogu see intonatsioonide gamma lõpeb meeletult-ahastava lühikese fraasiga:

Heinrich! Ma kardan sind!

Tõlge ei saa, mõistagi, anda täit kujutlust suure saksa luuletaja kunstimeisterlikkusest.

Kodanlik kirjandusteadus püüdis suure luuletaja kirjanduslikku pärandit oma klassi huvides kasutada. Goethet kujutati „puhtinimlikkuse“ poeedina, kes vaatab ükskõikselt rahva kannatustele, seisab eemal rahvast, ja kosmopoliidina, kellele on võõrad rahvuslikud vajadused.

Oma retsensioonis Karl Grüni raamatule „Goethe inimlikust seisukohast“ (1847) andis Fr. Engels geniaalse iseloomustuse vastuoludele Goethe maailmavaates. See iseloomustus sai aluseks nõukogude kirjandusteadlaste uurimustele ja kaasaegsele saksa progressiivsele kirjanduslikule mõttele.

Goethe juubelit 1949. aastal tähistas demokraatliku Saksamaa avalikkus kui suurt rahvuslikku püha. Juubeli puhul avaldatud Saksamaa Sotsialistliku Ühtsuspartei Keskkomitee spetsiaalses manifestis on selgelt formuleeritud Goethe pärandi tähtsus: „Osadeks killustatud Saksamaal kehastas Goethe sakslaste vaimset ja keelelist ühtsust. Ta andis otsustava panuse saksa rahvusliku teadvuse kujundamise üritusse. Suurel määral tänu temale tõusis saksa kirjandus teiste maade arenenud rahvuslike kirjanduste tasemele ja leidis tee maailmakirjanduse varakambrisse.“



BYRON

Suur vene kriitik V. Belinski kirjutas 1843. aastal: „Selleks et lahendada Byroni-taolise ääretult kolossaalse poeedi sünge luule mõistatust, peab kõigepealt lahendama tema poolt väljendatud ajastu saladuse.“

AJAJÄRGU PÕHIJONED.

Inglismaa XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul.

Suure inglise poeedi looming peegeldab eredalt seda ideelist kriisi, mis oli iseloomulik Lääne-Euroopa eesrindlikele mõtlejatele XIX sajandi esimesel veerandil.

XVIII sajandi teisel poolel elas Inglismaa üle tööstusliku murangu, mille tulemusena ta Fr. Engelsi sõnade järgi muutus „hoopis teistsuguseks rahvuseks“.

Fr. Engels näitab, et tekkiv tööstus „asendas tööriistad masinatega, töökojad vabrikutega ja muutis sellega keskklassi töötavad

elemendid töölisteks-proletaarlasteks, aga endised suurkaupmehed vabrikantideks; ta tõrjus välja väikekoodanluse ja redutseeris kõik rahva erinevused tööliste ja kapitalistide vahelisteks vastuoludeks“.

XIX sajandi algul ei saanud proletariaat veel aru oma klassihuvidest. Töölised, eilsed käsitöölised, astusid stiihiliselt välja masinate vastu, mõistmata, et viletsuse tõeliseks süüdlaseks ei ole masinad, vaid nende omanikud — kapitalistid.

Kuid ludiidide-masinapurustajate liikumine tähistab siiski proletariaadi revolutsioonilise võitluse algust kapitalistliku ekspluaatimise vastu.

Kodanliku Inglismaa valitsus vastas neile tööliste väljaastumistele veriste seaduste, karistusekspeditsioonide ja surmaotsustega.

Näe, marsivad sõdurid, marsivad roodud,
kakkümmend kaks väeosa tööliste vastu.
Ja politsei, timukad, kohus, kes toodud
on kohale, omaltpoolt sammusid astub,

kirjutas Byron.

Võitluses iganenud feodaalkorra vastu kuulutasid XVIII sajandi valgustajad mõistuse peatset võitu mõistusevastaste ühiskondlike suhete üle.

Revolutsioonis sündinud noor Prantsuse vabariik kirjutas oma lippudele sõnad: „Vabadus! Võrdsus! Vendlus!“

Kogu maailma eesrindlikud inimesed tervitasid Bastille'd rünnanud Pariisi kehvikute kangelastegu ja toetasid XVIII sajandi 90-ndatel aastatel revolutsioonilise prantsuse rahva sõda Euroopa reaktsiooni ühendatud jõudude vastu. Kuid uus, kodanlik ühiskond, mis tekkis vana, feodaalkorra varemetel, sarnanes väga vähe „mõistuseriigiga“. „Praegu teame, et see mõistuseriik polnud midagi muud kui kodanluse idealiseeritud riik, et igavene õiglus leidis oma teostuse kodanlikus justitiisis, et võrdsus piirdus kodanliku võrdsusega seaduse ees, et üheks kõige olulisemaks inimõiguseks proklameeriti kodanlik omand . . .“¹

Inglismaal muutis kodanlik tegelikkus oma kisendavate vastuoludega valgustuslikud illusioonid põrmuks varem kui teistes maades.

Byron kirjutas raevukalt maa valitsevatest klassidest, metsistunud omanikest, kellele „sukad on kallimad inimeste elust“.

Romantism.

Sel perioodil kujunes Inglismaal ideoloogiline liikumine — romantism.

Ägeda võitluse tingimustes vana ja uue vahel, kui ajaloo arenil pörkasid kokku kolme klassi huvid: juba majanduslikult purustatud feodaalklassi, kindlustuva kodanluse ja noore tõusva proletariaadi klassi huvid, ei võinud kirjanduslik liikumine teravaid sotsiaalseid konflikte kajastamata jätta.

¹ Fr. Engels, „Anti-Dühring“, Tln., 1951, lk. 16.

Eesrindlikud kirjanikud kinnitasid oma ideid vihases võitluses reaktsiooni jõudude vastu. Revolutsiooniline romantism Inglismaal arenes võitluses reaktsioonilise romantismi vastu. Reaktsioonilised romantikud kasutasid pettumust kodanliku revolutsiooni tulemustes iganenud ideede propageerimiseks, feodaalse keskaja ülistamiseks.

Eesrindlikud kirjanikud, nähes valgustajate illusioonide purunemist ja põlates uut, kodanlikku korda, säilitasid põlguse vana feodaalkorra vastu. Nad astusid kirklikult välja nii ühe kui teise vastu, ehkki keegi neist polnud võimeline formuleerima selget ja positiivset võitlusprogrammi.

Rahva seas elas unistus sotsiaalsest õiglusest. Kuid klass, kelle ees seisis sotsialistliku revolutsiooni teostamine, oli veel noor ja ebaküps. Töölisliikumine alles tekkis ja kandis veel organiseerimata iseloomu. Nii Inglise kui ka teiste maade tööliklassil ei olnud oma tuleviku eest võitlevat selge programmiga parteid. Sotsialism jäi unistuseks, utopiaks, ja see unistus kuulus üksnes vähestele väljapaistvatele mõtlejatele.

Nendes tingimustes kandis niisuguste eesrindlike kirjanike, nagu olid Byron ja ta sõber Shelley, romantiline protest laialivalguvat, poliitiliselt ebaselget iseloomu. Kaupmeeste ja vabrikantide ärimaailma põlates vastandasid poeedid sellele oma romantilise unistuse, kehastades teda eredates, ebatavalistes kangelas-kujudes. Neid kangelasi on raske ette kujutada reaalses, argipäevases olukorras. Siit tuleneb püüd kujutada kaugeid maid, „mitte-siinset“. Mõnikord areneb tegevus mingisuguses ebamäärases, luulekujutluses loodud olustikus. Tihti pöörduvad romantikud fantastiliste kujude poole.

Soov kodanliku ühiskonna igavast proosast end lahti rebida tõukab neid kõige ereda, ebatavalise ja erandliku kujutamisele.

Võidutsev reaktsioon kutsub sageli esile väsimuse ja nukruse motiive. Kuid viha kaasaegse tegelikkuse vastu kujuneb protestiks, sageli tormiliseks ja lepitamatuks protestiks, mis innustab võitlusele, kutsub mitte leppima ümbritseva jätkusega.

Byroni looming oli selle leegitseva protesti kehastuseks ühiskondliku elu halva korralduse, Inglismaa valitseva klassi vägivald-poliitika ja silmakirjalikkuse, rahvusliku surve ja ebaõiglaste röövsõdade vastu, mille tunnistajaks ja kaasaegseks oli tema põlvkond.

BYRONI ELU JA LOOMINGULINE TEE.

Byroni varasemad eluaastad. George Gordon Byron (1788—1824) põlvnes vanast, kuid juba vaesunud aadliperekonnast. Kümneaastasena päris ta lorditiitli, s. o. sai täisikka jõudmisel õiguse ilma valimisteta eluaegsele kohale lordide palatis, Inglise parlamendi ülemkojas.

Oma varasemad eluaastad saatis Byron mööda Harrow's, kolledžis, kus said kasvatuse aristokraatide lapsed. 1805. a. astus ta Cambridge'i ülikooli, mille lõpetas 1809. a.

Byron tundis end võõrana ja üksildasena teda ümbritsevas aristokraatlikus keskkonnas, juhuslike seltsimeeste, „mitte sõprade ja mitte vaenlaste“ keskel, nagu ta kirjutas, nende keskel, „keda ootavad aukraadid, medalid, ametikohad ja autasud“.

Juba Byroni esimestes luuletustes kõlasid väsimuse, pettumuse ja üksinduse motiivid. Üha teravamalt oli tunda poeedi konflikti inglise ametliku ühiskonnaga.

Oh, saatus! Maale ma ei ihka,
kus auks on uhkus, nimi peen, —
ma lõmitavaid teenreid vihkan,
ma vihkan nälja orjameelt!

hüüab ta luuletuses „Tahan olla vaba laps“.

„Ma ainult ühte sõpra tundsin — siin kõduneb ta põrm“, nii lõpeb tema „Hauakiri Newfoundlandi koera kalmule“ (1808), üks noore Byroni süngemaid ja vihasemaid luuletusi, milles poet esmakordselt väljendas sellise jõuga oma sügavat põlgust inglise ametliku ühiskonna vastu.

Kodanlik kriitika hindas tavaliselt selle luuletuse paljastavaid värsse — ausa koera vastandamist silmakirjalikkudele, müüdavatele inimestele — kui Byroni „inimvaenulikkust“. Kuid poet loetleb siin Inglismaa aadlile ning kodanlusele tüüpilisi pahesid ja tema süüdistust ei saa kogu inimkonnale üle kanda. Seda märkis arukalt suur vene kriitik V. Belinski: „Ta armastas inimkonda, kuid põlgas ja vihkas inimesi, kelle keskel ta nägi ennast üksildasena ja hüljatuna.“

Esimene reis. 1809. a. aprillis kirjutas Byron, et ta tahaks „sellelt neetud maalt ära sõita“.

2. juulil 1809 algas Byroni kaks aastat kestnud Vahemere-reis. Pärast lühikest viibimist Lissabonis läbis Byron Hispaania kuni Caddixini. Neil aastail pidas hispaania rahvas ebavõrdset, verist sõda Napoleoni vägede vastu. Inglise poeti vaimustas oma vabaduse ja sõltumatuse eest võitleva rahva kangelaslikkus.

Peale Hispaania külastas Byron Albaaniat, Kreekat ja Türgit.

Kustumatu mulje jättis poeedile Albaania: tema loodus, igapäevase elu kaine lihtsus, rahva õilsus ja mehisus. Siin, Albaanias, sünnivad esimesed kõlavad üheksarealistes stroofid, millest kujunevad poemi „Childe Haroldi rännak“ kaks esimest laulu, mis toovad Byronile kohe üle-euroopalise kuulsuse.

**Esinemine ludiidide
kaitseks.**

Itta sõites kirjutas Byron:

„Kui ma tagasi pöördun, siis on minu arvamused küpsuse omandanud ja ma olen veel küllalt noor, et hakata tegelema poliitikaga.“

Kui Byron kodumaale tagasi tuli, laienes maa tööstusrajoonides ludiidide liikumine. Reaktsioonilised kodanlikud ajalehed kutsusid karmile arveteõendamisele töölistega. Parlamendile esitati seaduse projekt tööpinkide ja masinate purustamise eest surmanuhtluse kehtimapaneku kohta.

Byron külastas ülestõusurajoone. „Mul tuli läbi sõita kogu sõjataner Pürenee poolsaarel,“ teatas ta, esinedes 1812. a. veebruari lõpul lordide kojasa. „Ma viibisin kõige rohkem rõhutatud Türgi provintsid, ja mitte kuskil, ka kõige despotlikumate mittekristlike valitsuste juures ei näinud ma nii kohutavat puudust, mille tunnustajaks mul tuli olla kristliku maa keskusse tagasi pöördudes.“

Oma hiilgavas paljastuskõnes avas Byron valitseva klassi poliitika rahvavaenuliku iseloomu. Need inimesed on süüdi raskes kuriteos, mida nimetatakse vaesuseks, hüüdis ta masinapurustajatest rääkides. Puudus viis nad meeletehetele, ja palatil tuleks mitte veriseid seadusi välja mõelda, vaid leida vahendeid rahva abistamiseks.

„Kas te võite kogu krahvkonna tema oma vanglatesse sulgeda? Või kavatsete igale põllule võllad ehitada ja neisse hernehirmutiste asemel inimesed tõmmata?“ pöördus poeet tema ees istuvate lordide poole. Faktidele toetudes näitas Byron, et sellest rahast, mille Inglise valitsus raiskas välispoliitilistele avantüüridele, oleks täiesti piisanud, et teha lõpp vaesusele töölisrajoonides. Seaduse projekti autoritele pühendas Byron vihase satiirilise „oodi“, milles ta kirjutas:

Kas veider ei näi, et kui nälg meil on pihus,
kui kehviku kaebehääl kõrva meil lõikab,
siis masinalõhkujad tehakse pihuks
ja elu on odavam sukist?...

„Ood“ lõpeb otsese ähvardusega veristele seaduseandjatele:

..... Nii võikalt
see kõlab, ja küsivad paljud: miks mitte
kael keerata sõõrel, kes sellal, kui ilmub
kehv töölishulk palvega losside ette,
neil ruttavad pingule tõmbama silmust?

Väljaastumised ludiidide kaitseks õhutasid kogu inglise ametliku ühiskonna Byroni vastu. Kuid Inglismaal ei olnud sellist eesrindlikku parteid, kellega ta oleks võinud oma saatuse siduda. Aktiivse poliitilise võitlejana väljaastunud poeet tundis veel teravamini oma üksindust ja õilsate jõupingutuste tagajärjetust.

Idamaa poemid. Traagiline üksindustunne, täielik isoleeritus ümbritsevast ühiskonnast leiab peegelduse nn. „idamaa poemides“ 1813.—1815. a. („Gjaur“, „Korsaar“, „Lara“ jt.).

Tormine meri, metsikud kaljud mingil kaugel ida- või lõuna-
maal — selline on nendes poemides kujutatud miljöö. Iga poemi
tulipunktis on sünge põgeniku, mereröövli või ühiskonna poolt
põlatud üksildase hulkuri ebatavaline isiksus.

Teind läbi pettumuste elukooli,
tark sõnas, teos ent mõödust mitte hooliv...
Ei uskund ta, et nagu õilsail hingil
tall' rõõmu toovad elu üllad kingid.
Tast hoiduti, ta noorus närbus sest,
ei kahetsend, sest vihkas inimest...

(„Korsaar“)

Nende Byroni romantiliste kangelaste kohta on kehtiv Belinski
iseloormustus: „See on inimlik isiksus, kes kõige vastu mässas,
tuginedes oma uhkes ülestõususes iseendale.“

Nii idamaa poemidel kui ka „Childe Haroldi rännakul“ oli
tormiline edu mitte ainult Inglismaal, vaid ka teistes Euroopa
maades. Kuid oma sisult vastuolulistena leidsid need teosed ühis-
konna eri kihtides erinevat vastukaja.

Kui aristokraatlikus keskkonnas sai moeks pettunud inimese
poos, siis Euroopa seltskonna demokraatlikes ringides kutsus esile
vaimustuse poeedi mässumeelsus. „Baironliku kangelase“ romanti-
liselt ebamäärane, sotsiaalselt lahtimõtestamata protest vastas
kõige enam selle ülemineku-ajajärgu meeleoludele, mil rahulole-
matus kujunevate kodanlike suhetega ei võinud veel muutuda ava-
likuks poliitiliseks protestiks.

Mõned aastad hiljem näitas suur vene poeet A. Puškin poemis
„Mustlased“ „baironliku kangelase“ ideelist piiratust, heites temalt
romantilise rüü ja paljastades tema individualistliku, ebaühiskond-
liku olemuse. „Sa ainult endale tahad vabadust,“ räägib vanake,
pöördudes Aleko poole.

Kuid inglise kodanlik-aristokraatlik ühiskond ei andestanud
poedile ka sellist protesti. Teda kiusati taga ja jälitati laimuga.
1816. a. oli Byron sunnitud Inglismaalt igaveseks lahkuma.

**Byron Sveitsis ja
Itaalias.**

Byroni ärasõit langes kokku reaktsiooni
tugevnemisega kõikides Euroopa maades.

Need olid aastad, mil Euroopa reaktsiooni-
liste monarhide Püha liidu jõududega lämmatati iga demokraatlik
liikumine, iga vaba mõte.

Poemis „Chilloni vang“ taaselustas Byron ebatavalise kunsti-
lise jõuga selle epohhi lämmatava atmosfääri:

Maad, taevast, aega polnud seal,
ei ühtki muutust, halba, head,
vaid vaikus... Rauge hingetõmb —
ei surm, ei elu! Kõik nii umb
kui tardund meri, tumm ja jäik,
sünk, liikumatu, surnud paik.

Selles olukorras annavad veelgi teravamalt tunda vastuolud Byroni maailmavaates ja loomingus. Tema üksikuis teostes kõlavad väsimuse ja pettumuse motiivid.

Filosoofilise draama „Manfred“ (1816—1817) kangeline esineb sünge nukrutsejana, kes on kaotanud igasuguse usu tulevikku. Kuid samaaegselt loob Byron poemi Prometheus ja kirjutab „Ludiidide laulu“.

Suurt mõju avaldas Byronile inglise revolutsiooniline poet P. Shelley (1792—1822), kellega ta tutvus Šveitsis ja kes kritiseeris individualismi Byroni varasemas loomingus. Sõprus sidus kaht poeti Shelley surmani.

Šveitsis on kirjutatud „Childe Haroldi rännaku“ kolmas laul, milles iseloomustatakse 1813.—1815. a. poliitilisi sündmusi.

Poemi neljandas laulus, mille poet lõpetas 1817. aastal Veneetsias, taaselustuvad elavates poetilistes kujudes Itaalia ajaloo leheküljed.

Byron ise võttis aktiivselt osa karbonaaride¹ liikumisest, mille eesmärgiks oli Itaalia ühendamine ja tema vabastamine välismaisest ikkest. Byron, kes toetas karbonaare raha ja relvadega ning valmistus vahetuks osavõtuks relvastatud ülestõusust, märkis ühtlasi tiheda sideme puudumist vandeseltslaste ja laiade rahvamasside vahel kui liikumise nõrkust. 1821. a. purustati karbonaaride organisatsioon Austria võimude poolt. Ainult välismaa kodakondsus ja lordi tiitel päästsid Byroni kohtulikust jälitamisest.

„Kain“.

Otseku tema sügavate mõtiskluste kokkuvõttena kaasaja probleemide üle ilmub samal aastal filosoofiline draama („müsteerium“²) „Kain“.

Piiblis on legend Kainist, kes tapab oma venna Abeli. Kirikutegelased kujutavad tavaliselt Kaini esimese kurjategijana maa peal, kes valas inimese verd. Byron annab sellele legendile uue mõtte. Ta kujutab Kaini esimese inimesena, kes tõstab protestihäält ebavõrdsuse vastu. Ta astub julgesti jumala vastu ja kogu maailmakorra vastu, mis jumala poolt on kindlaks määratud.

Erinevalt mässajate kujudest idamaa poemides, võitleb Kain mitte isikliku vabaduse, vaid kogu kannatava inimkonna nimel.

Abel on vennale vastu seatud kui „alatu lipitseja taeva ees“, kui jumala haletsemisväärne ja arg truualam, orjaliku alandlikkuse ja nurisematu alistumise kehastus igasuguse rõhumise suhtes.

Byroni draama kõlas süngetel reaktsiooniaastatel üleskutsena võitlusele. Ta kutsus rahvast üles rõhumisega mitte leppima, vaid julgesti üles tõusma selle sotsiaalse korra vastu, mille imperaatorid ja papid kuulutasid „jumalast seatuks“.

Kuid Byron ise ei tundnud selle võitluse teed ja sellepärast ei

¹ Karbonaariid („sõepõletajad“) — revolutsioonilis-demokraatlik ühing Itaalias, mille liikmed seadsid eesmärgiks Itaalia taasühendamise ja demokraatlike ümberkorralduste teostamise.

² Nii nimetati keskajal piibli või evangeeliumi süžeedel loodud draamasid.

võinud ta näidata seda oma müsteeriumis, mille finaalis kangelane jääb samasuguseks üksikuks kannatajaks nagu Byroni varasemadki kangelased.

„Pronksiaeg“.

Demokraatlik liikumine Itaalias ja revolutsioon Hispaanias 1820. a. hirmutasid Euroopa feodaalseid valitsejaid. 1822. aastal Veronas toimunud Püha liidu kongressil töötati välja abinõud revolutsiooni mahasurumiseks.

Byron vastas sellele reaktsiooni mustade jõudude kokkuleppele hävitava satiiriga „Pronksiaeg“ (1823). Luuakse pildid äsjaest minevikust: Napoleoni sõjad, tema kuulsusetu põgenemine Venemaalt, mis on nagu hoiatuseks kõigile röövvalutajatele. Terava iseloomustuse annab Byron Vene imperaatorile Aleksander I-le, ühele Püha liidu loojaist.

Byron kirjutab vaimustusega rahvastest, kes tõusevad võitlusele Püha liidu vastu. Ta tervitab 1820. a. Hispaania revolutsiooni.

Verona kongress tegi Prantsuse valitsusele ülesandeks summutada revolutsioon Hispaanias relvastatud jõududega. Byron kutsub prantsuse rahvast üles pealesunnituid reaktsioonilisele režiimile lõpu tegema.

Inglismaa välispoliitikat iseloomustades märgib Byron, et see on dikteeritud valitseva klassi omakasupüüdlike huvide poolt. Osavõtt sõjast Napoleoni vastu oli kasulik inglise kodanlusele.

Satiir „Pronksiaeg“ on üks poeedi kõige julgematest poliitilistest väljaastumistest.

„Don Juan“.

Viimastel aastatel võitis Byroni loominguks ikka kindlamalt realistlik meetod.

Juba varasemas romantilises poemis „Childe Haroldi rännak“ on lüüriliselt erutava jutustuse romantiline kude aeg-ajalt katkestatud realistlikult tõepärase kirjeldustega (näiteks lahinguväli, härjavõitlus esimeses laulus).

Idamaa poemides saavutas romantiline meetod täieliku võidu: poet kujutas reaalse Inglismaa kodanlik-aristokraatlikele inimestele ja miljööle kontrastiks ebatavalisi kangelasi erandlikes olukordades.

1817. a. oktoobris loob Byron tema jaoks täiesti uues žanris teose. See on realistlik olustikuline värssjutustus „Beppo“. Aga järgmisel aastal ilmub realistliku värssromaani „Don Juan“ esimene laul.

Autori kavatsuse järgi pidi romaan olema avaraks ajalooliseks maaliks, mis jutustab Euroopa rahvaste saatusest. Tegevus toimub XVIII sajandil ja romaani kangelane pidi lõpetama oma teekonna osavõtuga Prantsuse revolutsioonist 1789.—1794. a. (romaan jäi lõpetamata).

Romaani kangelane on jäänud võrdlemisi ilmetuks ja etendab

siin suurel määral abistavat osa. Tema seiklused on süžeeliseks ajendiks autori poolt antud hiilgavale sotsiaal-poliitilisele karakteristikale. Lugeja pilgu eest mööduvad Hispaania, Türgi, Venemaa ja lõpuks Inglismaa.

Romaanis on romantilisi situatsioone: laevahukk, näljast ning janust poolhullunud inimestega päästepaat ulgumerel, idüllilised pildid Haidée ja lainetest üksikule saarele heidetud Don Juani armastusest. Kuid need romantilised situatsioonid on välja töötatud poeedi-realisti poolt. Kümnendas laulus kirjutab Byron irooniliselt oma endisest armastusest romantiliste kujude ja piltide vastu, oma kiindumusest „hallidesse tornidesse, rohelusse uppunud varemetsesse ja roostega kaetud tornitippudesse“.

Türgi paša õu, kuhu Don Juan satub vangina, ei ole enam poeedi romantilise kujutluse järgi loodud tinglik Idamaa. See on reaalne Türgi, kes pidas tsaari-Venemaaga reaalset sõda, mida on kujutatud tema tõelises proosalises olemuses.

Väljapaistvat satiirilist meisterlikkust ilmutab „Don Juani“ autor romaani viimastes lauludes (X—XVII), milles kujutatakse Inglismaad. Koloniaalset Inglismaad võrreldakse lihunikuga, kes on ikestanud pool maailma. Nimetades teda rahvaste „vangivalvuri“ kirjeldatakse Byron viha, mida tunnevad tema vastu sõltuvate maade orjastatud rahvad. Tähelepanuväärne on järgmine stroof (X, 68), milles kõneldakse Inglismaa enda rahva saatusest: „Rahvad on vangis, kuid milline on vangivalvuri saatus?“ küsib poet ja vastab: „Ta on ise üks ohvritest, tema saatus on sama — trellid ja lukk. Ja kas võib nimetada vabaduseks viletsat privileegi keerata vangikongi ukse võtit?“ Byron nagu oleks tahtnud öelda, et ei või lugeda vabaks rahvast, kes rõhub teisi rahvaid.

„Don Juanis“ teeb Byron kokkuvõtteid oma tähelepanekutest Inglismaa ja Euroopa sotsiaalse olustiku ja poliitilise elu kohta.

Rahvaste vabadusvõitluse teema on orgaaniliselt põimitud jutustusega Euroopa saatusest. Maailm on mässitud ämblikuvõrku, mürgised ämblikud imevad rahvaste verd. Poet kutsub rahvaid seda ämblikuvõrku katki rebima, Hispaaniast ja Kreekast eeskujuga võtma. Ja Byron jõuab järeldusele, et „maailma võib päästa ainult revolutsioon raudse käega“.

M. Gorki pidas „Don Juani“ autorit üheks kriitilise realismi algatajaks ja nimetas tema nime koos „käsuaandjate klassi pahede laimatult õiglaste ja karmide paljastajatega“.

Byron Kreekas. Viimastel eluaastatel ei kujutlenud Byron end enam väljaspool aktiivset poliitilist tegevust. Varsti pärast karbonaaride lüüasaamist otsustas Byron siirduda Kreekasse.

Kreeka rahva saatus erutas poeti kogu tema elu kestel, alates esimesest reisist 1809.—1811. a.

Nüüd tõusis see rahvas võitlusele Türgi ikke vastu ja Byron pidas oma kohuseks sellest võitlusest osa võtta.

Kreekas andus ta kogu oma energiaga rahva vabastamise üritusele.

Byron varustas ja relvastas omal kulul üsnagi rohkearvulise võitlussalga. Ta nägi palju vaeva, et saavutada ühtsust üksikute rahvuslike vastupanugruppide tegevuses.

Byron suri Kreekas Missolonghi linnas aprillikuus 1824, keset sõjalist ettevalmistust, külmetamise tagajärjel ühe sõidu ajal mägedesse. Nii lõppes tema elutee.

Kogu põlvkonna „mõtete juhina“ (Puškin) avaldas Byron soodsat mõju kaasaegsetele. Sünge reaktsiooni ajal kutsus tema hää l võitlusele, paljastades neid, kes jäid türannide ees põlvili. Byroni sõna leidis tee demokraatlike lugejate laiade hulka-deni.

Engels kirjutas 1845. aastal: „Shelleyl ja Byronil on oma meelelise tuhina ja kibeda satiiriga kaasaegse ühiskonna kohta kõige rohkem lugejaid tööliste seas.“

„CHILDE HAROLDI RÄNNAK“.

Byron lõi romantilise poemi „Childe Haroldi rännak“ rea aastate kestel. Esimese ja teise laulu kirjutamist alustas ta Vahemere-reisi ajal aastatel 1809—1811 ja lõpetas pärast naasmist Inglismaale 1812. a. Kolmas laul on kirjutatud Šveitsis 1816. a. pärast seda, kui Byron lahkus jäädavalt kodumaalt. Neljas laul on seotud Byroni elu ja loomingu Itaalia perioodiga ning on lõpetatud 1817. a.

1809. a. oktoobris Albaanias visandatud poemi esimesi stroofe ja Veneetsias valminud viimaseid ridu lahutab kaheksa aastat. Need olid suurele poeedile raskete katsumuste aastad. „Õilsale lordile läksid tema imeilusad laulud kalliks maksma: need olid tema enda kannatustest,“ kirjutas V. Belinski.

Childe Haroldi kuju. Childe Haroldi kuju seob poemi üksikud osad ühtseks tervikuks, jutustus tema rännakutest lubab poedil samal ajal maalida pilte loodusest, karakteritest, võimaldab kõnelda ajajärgu tähtsamatest sündmustest.

Esimese laulu algstroofides antakse kangelase lühike iseloomustus. Pettunud aristokraat, üksik teda ümbritsevate inimeste hulgas, „otsekui erak sünges kloostrikongis“, keda keegi ei armasta ja kes kellegagi pole seotud, jätab maha oma tühja lossi ja läheb pikale teele, vastu teadmatusele.

„Childe Haroldi jumalagajätt“ on üks kõige erutavamaid kohti poemis ja viib ilmekalt lõpule kangelase iseloomustuse:

Ma olen ilmas üksinda
kesk laia, laia merd!
Miks teisi taga nutaks ma?
Kel meenun samavõrd?

Mu koer ehk õues ulub veel,
pea sõõb ta võõrast käest,
ja kui kord saabun mereteelt,
mind haugub kõigest väest.

Neljandas stroofis katkestab Byron jutustuse oma kangelasest. Lissaboni pilt, ajaloolised mälestused, jutustus hispaanlaste võitlusest välismaiste vaenlaste vastu tõrjuvad tagaplaanile, peaaegu suruvad välja pettunud ränduri kuju.

Mõnikord meenutab poeet oma kangelast sõnadega „nii mõtles Childe“ (I, 27; II, 31; III, 52 jt.). Ta teeb tema justkui jutustuse autoriks, püüab märkida tema teadvuses mingisugust murrangut:

... mõtiskelu tõstis pead
ja mõistus sosistas, et paras hind
on põlgus pahele, mis viitis noorusea —
tõtt tunnistades silm ent ähmaseks läks pea. (I, 27)

Kuid see Haroldi selginemine on autori poolt nõrgalt motiveeritud. Ja see ei muuda midagi elust pettunud, sellesse ükskõikseltsuhtuva kangelase käitumise olemuses.

Kolmandas laulus Childe Haroldi kuju juurde tagasi tulles rõhutab Byron tema individualistlikku kinnisust.

Poemi lüüriline kangelane.

Selle sünge taganeja passiivselt vaatlevale ellusuhtumisele vastandab poeet oma aktiivse osavõtu elust. Nii ilmub poemi teine kangelane.

See poemi lüüriline kangelane, juurdlev ja väsimatu rändaja, kes kirglikult ja erutatult ülistab rahvaste võitlust oma vabaduse eest, ei ühti kahtlemata selle pettunud, kõikide suhtes ükskõikse Childe Haroldiga, missugusena ta astub esile poemi esimestest stroofidest alates. Need on kaks erinevat kangelast.

Just sellepärast võeti Byroni poeem tolleaegse Euroopa seltskonna mitmesugustes kihtides vastu väga erinevalt. Aristokraatlikes ringides sai moeasjaks Haroldi keep — pettunud inimese sümbol. Eks ka Puškini Onegini piinas inglise spliini taoliselt vene raskemeelsus:

Childe Haroldina tumm ja tume,
salongidesse ilmus ta...

Ajajärgu eesrindlikud inimesed nägid „Childe Haroldi rännaku“ poeedi enda „kõrgete mõtete“ peegeldust, tema võitlevat humanismi, tema leegitsevat püüdu vabadusele.

Poemi „taltsutamatu“ ja kirglik lüüriline kangelane väljendas ajajärgu eesrindlike inimeste mõtteid ja lootusi.

Aga see oli „... üldse kodanlik-demokraatliku liikumise ajastu, eriti aga kodanlik-rahvuslike liikumiste ajastu“.¹

Seepärast ei muutunud rahvuslik-vabastusliku liikumise teema juhuslikult Byroni poemi keskseks temaks.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 21. kd., lk. 126.

**Hispaania rahva võitluse
teema.**

1809. a. juulis ületas Byron koolme kohalt väikese mägiõõ, mis eraldas Hispaaniat Portugalist. Kogu Hispaania oli haaratud sõjaleekidest.

Byron kujutab prantsuse okupantide vastu võitluse tõusnud maa karmi ilmet:

Näe, ümber tumeda Morena harja
on igas küljes raudsed patareid.
Ees igal pool, kus vaadet mäed ei varja,
näed haubitsaid ja purustatud teid... (I, 51)

Byronile on võõras sõja romantiline poetiseerimine. Ta võrdleb sõda verise ratsanikuga, laastava sirokoga¹, mis kihutab üle maa (I, 38).

Hispaania talumees vaatab murelikult kaugusse — sõda läheneb tema viinamarjaistandustele. Selles on süüdi monarhid, kes oma auahnetele plaanidele toovad ohvriks rahvaste rahu (I, 47). Aga „karjusel tuleb relvastuda, et oma karju kaitsta“ (I, 31). K. Marx ja Fr. Engels näitasid Hispaania sõja rahvalikku iseloomu: „Napoleon, nagu kõik oma aja inimesed, kes lugesid Hispaaniat elutuks laibaks, pidi saatuslikul kombel hämmastusega veenduma, et kui Hispaania riik oli surnud, siis hispaania ühiskond oli elujõuline ja igas tema osas leidsid aset ülevoolava jõuga vastuhakud.“

Byron näeb seda sõja rahvalikku iseloomu, mis on suunatud mitte ainult „Gallia raisakulli“ Napoleoni vastu, vaid ka kuningas Karl IV ja tema ministri Godoy vastu, kes loovutasid maa vaenlase armule. Lihtsa muulaajaja laulus kõlavad needused nende reetjate aadressil (I, 48).

Vaimustatud värsiread pühendab Byron kangelaslikele hispaania naistele. „Saragossa neitsi“ kangelastegude kuulsus, keda Byron nägi Sevillass, kandus tol ajal üle terve maailma. Tema kuju täidab esimese laulu 54.—56. stroofe.

Ta kallim hukkus — põlnud aega nutta!
Ta päalik langes — postile ta asus!
Kõik taandusid — ta julgustama ruttas!
Pea vastastel ei olnud enam asu.

Byron näeb, et just lihtsad inimesed esinevad oma kodumaa tõeliste patriootidena, aga valitseva aadlikklassi esindajad kapituuleeruvad häbistavalt vaenlase ees.

Oma pöördumises Caddixi linna poole kirjutab Byron:

Ei kehasta sa iial orjust labast:
sa alistuma ikka oled viimne
ja ikka esimeseks oled vaba!
Kui juhtuski, et toores noahoop tabas

¹ Siroko — kuum kõrbetuul Vahemeremaal.

kaasmaalast tänaval, mis verre kastus,
siis ainult reeturi see piste rabas.
Suurmeelne rahvas! Aadel selle vastu
on nõrk ja vallutaja ette põlvil' laskuv! (I, 85)

Mitte juhuslikult pole need pateetilised värsiread pühendatud Caddixi linnale, Hispaania kõige revolutsioonilisemale punktile tol ajal.

Sel ajal kuulutas Inglismaa enda Hispaania liitlaseks. Inglise väed Pürenee poolsaarel võitlesid Napoleoni vägede vastu. Hispaanlaste võitlusele kaasa tundes mõistis Byron ühtlasi, et Inglise valitsuse tegevusel pole midagi ühist vabastusliikumise õilsate ideedega. Jälgides Inglise vägede maabumist Caddixis, kirjutas Byron, et need käituvad nii, nagu valmistaksid nad seda maad koloniseerima. Inglismaa taotles selles sõjas omakasupüüdlikke eesmärke.

Seega ilmutab Byron Pürenee poolsaarel kujunenud poliitilise olukorra sügavat tundmist, öeldes seda välja oma lüürilise kangelase suu läbi.

Kreeka teema. Türklaste poolt anastatud Kreeka tragöödia moodustab „Childe Haroldi rännaku“ teise laulu lüüriliste mõtiskluste sisu.

Külm süda sel, kes vaatab mulda, mida
nad armastasid, armastuseta... (II, 15)

Eleegilised värsiread, milledes erutusega jutustatakse väikese rahva traagilisest saatusest, põimuvad orgaaniliselt kauge Vana-Kreeka kangelasliku eposhi mälestustega. Grandioossed antiikehituste varemed, Kreeka-Pärsia sõdade võidukate lahingute mälestuspaigad, Maratoni ja Termopüüli kujud — kõik need loovad poemis ereda romantilise fooni, mis on kontrastselt vastandlik Byroniaegse Kreeka armetu saatusega.

Byron süüdistas tollaegseid kreeklasi, kes alandlikult kandsid Türgi iket:

...nüüd iga ametmees su poegi turjal,
ei türgi piitsa alt nad tõusta saa,
teos, sõnas võimetud, läeb elu nurja,
sest sünnist surmani nad pole muud kui orjad. (II, 74)

Byroni ajal oli Kreeka tähtsaks vahelülks neis sõjalis-poliitilistes intriigides, mis leidsid aset Vahemere idaosas. Joonia saared olid okupeeritud esialgu prantslaste, seejärel inglaste poolt. Kreeka oli üle ujutatud inglise turistidest, kelle hulgas polnud vähe luure- ja äriagente. Nagu Hispaaniaski, teostas Inglise valitsus Kreeka abistamise sildi all oma vallutusplaane juurdepääsuteede suhtes Lähis-Itta.

Byron hoiatas kreeka rahvast, et tal pole mõtet vahetada peremeest, Kreeka vabastamine peab olema kreeklaste eneste asjaks:

Te põlvest põlve orjad, kas ei tea te:
peab võitlema, kes tahab vabaneda!
Te ründama ja vaenlast lööma peate! (II, 76)

Hiljem kõlab see mõte uuesti satiiris „Pronksiaeg“.

Albaania. Vahemere-reisil jättis Byronisse kõige sügavama mulje Albaania. Poeti vaimustus albaanlaste mehisus ja üllus, nende ausus ja otsekoheus. Nau-
dinguga jälgis Byron albaania rahvatantse ja vaatas nukuteatri etendusi. Albaania rahvalaulud jätsid Byronisse sügava mulje, ta palus neid enda jaoks üles kirjutada. Ühte neist kandis ta seitsme aasta pärast Genfi järvel sõites Shelleyle ette. Albaania rahvalaulude motiividel on kirjutatud võitluslaul „Tamburdži“. Albaaniale pühendatud stroofid on väga olulised poemi lüürilise kangelase maailmavaate avamisel.

Teel Albaaniasse, ulgumerel, meenutab Harold kodumaad:

Siis kummardudes üle reelingu
ja vaadeldes, kuis peegeldub Diana,
meil unub uhkus, lootus-ootus muu —
hing minevikku lendab sujuvana. (II, 24)

Kuid need on kibedad mälestused. Kui üksik kangelane ka poleks põlise looduse rüpes, tunneb ta siin ennast ikkagi vähem üksildasena kui suurlinna valetajate ja logardite hulgas.

Albaania suurepärase loodus, rahva kommete karm lihtsus, mehiste albaanlaste kujud — kõik see oli vastandatud romantilise kontrastina kodanlik-aristokraatsele Inglismaale, müüdavuse ja silmakirjalikkuse vaimule, ametliku Inglismaa moraalsele rikutusele ja egoismile.

Albaania, läeb röömsaks vaade morn,
kui kaen su rahva hälli jõulist! (II, 38)

hüüab poet.

Albaania on tema jaoks maa, kus „sünnikoht Iskandril, kes noorte uhkus, vaimne tuleorn“ (jutt on Skandenbergist, albaania rahva vabadusliikumise kangelasest XV saj.).

Kes nii vaprad nagu nad
on lööke taluma? Nad tugevad
just raskustes ja sõja, häda ajal.
Nad viha peavad, seda kindlamad
on sõpruses!... (II, 65)

joonistab Byron albaanlaste iseloomu. Ja jälle meenuvad kontrastina kodanliku Inglismaa kombes, kus ei leia sellist kaastundlikkust ja niisugust soovi hädas abistada kui nende lihtsate kalurite ja karjaste hulgas.

Ent siin ilmneb Byroni romantilise protesti ideeline piiratus. Avaldades põlgust kodanlikule Inglismaale, paljastades tema sotsiaalpoliitilise korra rahvavastast iseloomu, ei esita aga, Byron selget sotsiaalset võitlusprogrammi selle korra vastu ja piirdub siin ainult rahva patriarhaalsete kommete idealiseerimisega. Rohkem

kui sada aastat hiljem näitas albaania rahvas mehisuse eeskuju võitluses oma vabaduse ja sõltumatuse eest. Sotsialistlik revolutsioon, mis jäädavalt vabastas albaania rahva kapitalistlikust ikkest, kõrvaldas samaaegselt selle kunagi poolmetsikuse tasemel olnud maa patriarhaalse mahajäämuse. Väike mägirahvas sai tsivilisatsiooni avangardi kuuluvate rahvaste suure pere liikmeks.

Kolmas laul.

Kolmas laul peegeldab uut etappi Euroopa ajaloos, mis algas 1815. aastast.

Pärast Napoleoni purustamist Waterloo lahingus 1815. a. kehtestati Lääne-Euroopa maades reaktsiooniline režiim. Püha liidu organisaatorite pingutuste tulemusena muutus iga Euroopa maa oma rahva vanglaks. Võit Waterloo juures oli üheaegselt inglise kodanluse võiduks, kes oli kindlustanud oma rahvusvahelisi majanduslikke positsioone. Reaktsiooniline Inglise valitsus tugevdas pealetungi töötava rahva hulkadele.

Neil aastail eraldub Byron lõplikult Inglismaa ametlikust ühiskonnast.

1816. a. kirjutab Byron poemi türannidega võitlevast Prometheusest. Ta viskab valitsevatele klassidele näkku võitleva „Ludiidide laulu“, mis kutsub üles türannide veres vabaduse puud üles kasvatama.

Šveitsi Alpides maapaos olles tekivad „Childe Haroldi rännaku“ kolmanda laulu stroofid, mis on täis kibedaid mõtisklusi.

Byron meenutab XVIII sajandi suurt prantsuse mõtlejat Jean Jacques Rousseau'd, ühte neist, kes Engelsi sõnade järgi „valgustasid saabuvaks revolutsiooniks prantsuse päid“.

Revolutsiooniline romantik Byron tunnetab oma veresidet XVIII sajandi valgustajate eesrindliku ideoloogiaga. Ta meenutab seda, et Rousseau ja ta mõttekaaslaste hääl kergitas raevulaine ja Prantsusmaad sajandite jooksul rõhunud ike heideti kõrvale (III, 81). Kuid vana maailma rusudele püstitati uuesti vanglad ja troonid, räägib Byron.

Waterloo lahinguväli tekitab poedis nukraid mõtteid. Kahe aastakümne kokkuvõte on kurb. Auahne türann on kukutatud, kuid võimu haarasid endised türannid.

Poedil on kahju asjatuist ohvrest. Kontrastina tekivad teised kujud: loorberitega kaunistatud türannitapja Harmodiuse mõök, Maratoni lahinguväli, kus kreeklased kaitsesid oma vabadust ja sõltumatust, lahing Morati juures, kus šveitslased löid prantsuse röövullutajaid... (III, 20, 44).

Neljas laul.

Veneetsias kirjutatud „Childe Haroldi rännaku“ neljas laul on pühendatud tervikuna

Itaaliale. Byron loobub siin täielikult oma elustpettunud teekaaslasest ja poemi jääb ainult lüüriline kangelane — poedi enda maailmatunnetuse väljendaja.

Peaaegu kogu neljanda laulu sisu on suunatud minevikku. Vilk-

satavad mööda ajaloolised nimed ja episoodid. Iga linn, iga antiikaja mälestusmärk kutsub esile ajalooliste mälestuste puhanguid.

Itaalia on alandatud, oma maa feodaalne ike liitub Austria ülemvõimuga. Antiikkangelaste vägiteod, suurte poetide — Dante, Petrarca ja Tasso — surematud nimed meenutavad itaalia rahva kuulsat minevikku.

Võitlussekutsena vabaduse ja sõltumatuse eest kõlab Cola di Rienzi (1313—1354) meenutamine, kes ühtse Rooma vabariigi loosungi all tõstis ülestõusu võitluslipu.

Aastatel, mil valmisid poemi kolmas ja neljas laul, ilmnes reas Byroni teostes väsimust ja pessimismi („Chilloni vang“, „Manfred“), mille kutsus esile reaktsiooniliste jõudude võit. Kuid Byroni jaoks ei kustunud vabaduse idee ka neil aastail. „Inimkond tunnetas oma jõudu,“ kirjutab Byron kolmandas laulus (III, 83), teda ei saa peatada võidukal edasilikumisel.

Vankumatu usk rahvaste tulevasse võitu heliseb salmis, mis on pühendatud lõhvikäristatud, aga mitte hävitatud vabaduslipule. „Temas on kuulda kõuekärgetust ja pasunahüüdu,“ kirjutab Byron.

„Childe Haroldi rännaku“ neljas laul kõlas üleskutsena itaalia rahvale endalt võõramaise ikke heitmiseks ja ühtse demokraatliku Itaalia loomiseks. Seda üleskutset kartes keelas Austria valitsus neljanda laulu väljaandmise Itaalias.

„Childe Haroldi rännak“ on lüro-epiline
Byroni kunstiline meetod. poem. See žanr oli romantismi perioodil laialt levinud.

Valgustusajastu kirjanduses olid valdavaiks jutustavad žanrid: filosoofiline jutustus, perekondlik-olustikuline romaan ja publitsistlik proosa.

Romantikud põlgasid neid ümbritsevat kodanlikku tegelikkust ega pidanud seda kunstilise kujutamise vääriliseks.

Seepärast taotlesid paljud romantikud oma kunstilises loomingu mitte niivõrd tegelikkuse enese kujutamist, kui just enda suhtumise näitamist temasse. Siit järgneb ka subjektivistlik-lüürilise elemendi ülekaal romantilises kirjanduses. Poeedi isik astub esile peaaegu kõigis Byroni romantilistes teostes. Belinski sõnade järgi andis ta „oma uhke hinge karjed“ edasi „imepärastes kunstilistes kujudes“.

Poemi „Childe Haroldi rännak“ süžee on ainult väliselt seotud keskse kangelase kujuga. Tegelikult kujuneb kogu tegevuse käik poeedi subjektiivse meeoleolu, vaba mõtteleenu ja tunnetevoolu tulemusena. „Byron hoolitses vähe oma teose plaanipärasuse eest, või ei mõelnud sellest üldse: mõningad omavahel nõrgalt seotud stseenid olid temale küllaldased mõtete, tunnete ja piltide määratu hulga jaoks,“ kirjutab Puškin.

Reaktsioonilistel romantikutel tähendas seda liiki subjektivism täielikku enesesetõmbumist, elust ärapöördumist, ühiskondlikust võitlusest loobumist.

„Childe Haroldi rännakus“ „on mõtete, tunnete ja piltide rikkus“ seotud poeedi revolutsioonilis-demokraatliku maailmavaatega, on suure sotsiaalse mõtte väljendamise teenistuses.

Lüürilise kangelase elamused kujunevad objektiivseks jutustuseks Hispaania, Kreeka, Itaalia ja kogu Euroopa saatusest ja kõlavad süüdistusena kodanlik-aristokraatliku Inglismaa vastu. See jutustus kannab emotsionaalset, lüürilist, erutavat iseloomu. Luuletaja segab ennast pidevalt sündmuste käiku, kriipsutades alla oma suhtumist kujutatavasse: ta vaimustub ja nõrdib, ta leinab, ta protesteerib, ta kutsub üles.

Poeedi hinges kutsuvad hispaania rahva kannatused esile valu; ta teeb kreeklastele etteheiteid alandlikkuse pärast rõhujate suhtes ja kutsub neid võitlusse.

Sageli ta nagu sunniks lugejat kujutatava sündmuse juures viibima:

Pea! Kas ei kosta ratsanike traav?
Kas lahing seal ei kesta nõmme peal? (I, 38)

Siin on see „meeleline ägedus“, millest kirjutas Engels Byronit iseloomustades ja mis „Childe Haroldi rännaku“ autori romantilisele loominguale annab mõjuva iseloomu. Sellelaadilisest romantismist kirjutas M. Gorki: ta „püüab tugevdada inimese elutahet, õhutada temas mässu reaalelu vastu, igasuguse rõhumise vastu.“¹

Kuid isegi progressiivsed romantikud polnud võimelised esile tooma ühiskonna ümberehitamise poliitilist programmi. Kõige sagedamini piirdusid nad sellega, et joonistasid nende jaoks vastuvõtmatu kodanlikule ühiskonnale kontrastiks ereda, maalilise maailma, mis ei sarnanenud ümbritsevale argipäevale.

Romantilise kontrasti võtet kasutas suure meisterlikkusega ka Byron. Kogu „Childe Haroldi rännaku“ sisu võeti niisugusel kujul tollaegsete lugejate poolt vastu kui kontrast tollaegsele Inglismaale. Vahemere lõunamaine loodus, tormine meri ja mäekurud, värviküllaselt kirev Hispaania, Kreeka ja Rooma ajalooliste mälestusmärkide suursugusus, albaanlaste patriarhaalne lihtsus, türklaste karmid tavad on vastandatud Inglismaa ühiskonna tühisusele, silmakirjalikkusele ja tundetusele. Mälestused Inglismaast, mis läbivad kogu poemi, kriipsutavad alla seda kontrasti.

Reaktsioonilised romantikud püüdsid reaalsel maailmal ja unistuste maailmal vastandades lugejat elust eemaldada, teda võitlusest kõrvale juhtides sotsiaalset ebaõiglust unustama sundida.

Revolutsiooniline romantik Byron kasutab kontrastivõtet selleks, et kõige ilmekamalt paljastada lugeja ees inglise sotsiaalse korra rahvavastast olemust. Romantilist kontrasti kasutab Byron ka poemi üksikute teemade avamisel (näiteks Kreeka kunagise kuuluse vastandamine tema praegusele orjalikule seisundile või töötavate maaelanike karmi tõsielu kujutamise pidutseva ja lõbutseva Sevilla piltide järel).

¹ M. Gorki, Kirjandusest. Tln. 1948, lk. 208.

Looduse- ja olustikukirjeldused paistavad silma värvikülluse ja maalilisusega, näiteks Albaania maastiku (II, 42) ja Alpide kujutus (III, 62) ning Veneetsia kirjeldus neljanda laulu alguses. Need kirjeldused on lüürilise, erutava iseloomuga.

Romantiliste kujude süsteemi kasutades ilmutab Byron ühtlasi tegelikkuse sügavat tundmist. Seepärast on Byroni poemil tunnetuslik iseloom. Euroopa ajaloorealsed sündmused, XIX sajandi alguse kodanlik-aristokraatlik Inglismaa, hispaania rahva vabadusvõitluse episoodid, mis on esitatud läbi lüürilise kangelase elamuste prisma, kerkivad väga kirkalt lugeja pilgu ette. Üksikud stroofid hämmastavad tüüpiliste kujude realistliku konkreetsusega.

...vahtkonnad valvepostil alati,
Laod keset kaljuurget kiviseid,
õlgsarade all ratsud kõrvuti,
laos kuulipüramiid ei puudu iialgi,

ütleb luuletaja karmi sõjaolustiku kirjelduses esimese laulu 51. stroofis.

Reaktsiooniline romantism toitis oma vooludega hilisemat manduvat kodanlikku kirjandust.

Progressiivsete romantikute looming valmistas ette kriitilist realismi. Realistlikud elemendid Byroni varases loomingus kuulusid ette seda realismi võitu, mida tähistab ta viimane romaan „Don Juan“.

Byroni patriotism. Kodanlik kirjandusteadus töötas palju suure inglise poeedi loomingu laadi muutmise kallal. Kõige meelsamini kujutati Byronit „maailma nukruse“ poeedina, sünge inimvihkajana, mille vastu astus omal ajal otsustavalt välja V. Belinski. Kallaletungide iseloom Byronile muutus. Kui varem reaktsionäärid süüdistasid Byronit patriotismi puudumises, seletades tema viha kodanlik-aristokraatliku Inglismaa vastu kodumaa-armastuse puudumisega, siis mõned tänapäeva inglise-ameerika kodanlikud kirjandusteadlased ülistavad meeleldi Byroni näilist kosmopolitismi.

Kuid Byron kummutab kogu oma elu kangelaslikkusega selle laimu. Byron veetis palju aastaid maapaos, sest ta ei olnud meelepärane oma maa valitsevale klassile. Kuid tema loominguga hukkamõistva sõna nende klasside aadressil on dikteerinud inglise rahva huvid.

Täis kibedust on neljanda laulu stroofid (IV, 8—10), kus Byron kirjutab sellest, et tal tuleb surra kaugel kodumaast.

Suur vene kriitik N. Dobroljubov nimetas Byroni patriotismi „elavaks ja aktiivseks“. „Patriotism ei ole midagi muud,“ kirjutas N. Dobroljubov, „kui soov töötada oma kodumaa kasuks, ja pole tingitud millestki muust, kui soovist teha head... Ja sellepärast ei või mitte keegi teha etteheiteid tähelepanuväärsetele isiksustele, kui nad kannavad oma tegevuse ühelt maalt teisele, leides, et nad või-

vad seal olla kasulikumad kui oma kodumaal... Laffaette võttis osa Ameerika sõjast. Byron võitles kreeklaste eest: kes võib neid hukka mõista patriotismi puudumises?“

Just nii mõistis oma kohust kodumaa ees ka Byron ise.

Millest poeet ka ei kirjutanud, kuhu inspiratsioon teda ka ei ahvatlenud, mitte kunagi ei lakanud teda erutamast kodumaa saatust, selle kuju seisis alati Byroni poeedipilgu ees.

Tema lüüriliste kangelaste romantilised, kirglikud, kord nukrad, kord nõrdinud kõned peegeldavad valu kodumaa saatuse pärast. Ja vihast inglise rahva vaenlaste vastu on ajendatud Byroni satiiri hävitavad värsid.



BALZAC

XIX sajandi 30-ndatel aastatel kujuneb inglise ja prantsuse kirjanduses uus, realistlik suund. Prantsusmaal olid selle suuna parimaiks esindajaiks Balzac ja Stendhal, Inglismaal — Dickens ja Thackeray. Need kirjanikud püüdsid ajalooliste sündmuste tähendust mõista ja kodanlikus ühiskonnas valitsevate inimsuhete olemusse tungida. Nad tahtsid oma loomingus peegeldada kaasaja elu kõigi tema varjukülgedega, et kainelt hinnates olevikku, leida mingisuguseid võimalusi ühiskonna parandamiseks, kavandada teed tulevikku. Mida sügavamalt ja õigemini kirjanikud-realistid tegelikkust peegeldasid, seda teravamalt ja halastamatumalt nad seega kodanlikku maailma paljastasid.

Gorki nimetas XIX sajandi Lääne-Euroopa parimaid realistlikke kirjanikke „kodanluse kadunud poegadeks“ ja nende realismi — kriitiliseks realismiks.

Ajajärgu põhijooned. Prantsusmaal, „kodanliku ühiskonna poliitilise arenemise klassikalisel maal“ (Marx), esinesid kodanliku korra põhilised vastuolud kõige selgelmal kujul, ilmnes palju selgemini kui teistel maadel ühiskonna uute peremeeste tõeline loomus ja hakkas arenema proletariaadi poliitiline võitlus.

Prantsuse revolutsioon (1789—1794) avas uue etapi ühiskonna arengus. Ta tõi esile rahvahulkades peituvad rikkalikud võimalused, ta asetas ühiskonna ette määratu suured ülesanded. Kuid Napoleoni sõdade järel kehtestatud kord ei meenutanud mitte põrmugi seda vabaduse ja mõistuse ideaalset riiki, millest unistasid XVIII sajandi prantsuse valgustusfilosoofid, mille eest võitlesid prantsuse rahva parimad pojad.

Juba niinimetatud restauratsiooni aastail (1815—1830), monarhistliku režiimi vägivaldse taastamise aastail, said olukorra tõeliseks peremeesteks kodanlikud nõõrijad, rahamehed ja liigkasuvõtjad.

1830. a. revolutsioon kõrvaldas viimased katted, mis varjasid asjade tõelist olukorda. Uus kuningas Louis Philippe oli finantskodanluse teener. „Juulimonarhia ei olnud midagi muud kui aktsiaselts Prantsusmaa rahvuslike rikkuste ekspluateerimiseks... Louis Philippe oli selle aktsiaseltsi direktoriks...“

Louis Philippe'i ajal ei valitsenud mitte prantsuse kodanlus, vaid selle üks fraktsioon: pankurid, börsi- ja raudteekuningad, söe- ja rauakaevanduste ning metsade omanikud, üks osa nendega liitunud suurmaaomanikke — niinimetatud finantsaristokraatia. Tema istus troonil, tema dikteeris seadusi kodades, tema jagas välja riigiameteid, alates ministrite kabinetist ja lõpetades tubakamüügi- loaga.“¹

30-ndatel aastatel lööb Prantsusmaal üha enam lõkkele klassivõitlus. Kodanlusele astub vastu uus ühiskonnaklass — proletariaat. Pariisis ja teistes Prantsusmaa linnades puhkevad üksteise järel ülestõusud (ülestõusud Pariisis 1830. ja 1832. a., Lyoni kangrute ülestõusud 1831. ja 1834. a.). Valitsus surub need kõige julmemate abinõudega maha ja võtab järsult reaktsioonilise suuna, kuid masside liikumist ei saa summutada reaktsiooni survega. 40-ndail aastail kasvab Prantsusmaal uus rahva meelepahalaine, mis lõpeb 1848. a. revolutsiooniga.

Just see ajalooline periood oli pinnaseks, milles võrsus ja kujunes välja parimate prantsuse kirjanike-realistide — Stendhali ja Balzaci looming.

¹ K. Marx, Klassivõitlus Prantsusmaal aastail 1848—1850, Tln. 1951, lk. 28, 30.

Ühiskondliku mõtte arenemine.

Tol ajal käisid ägedad võitlused mitte üksnes Pariisi ja Lyoni tänavate barrikaadidel, nad löid lõkkele samuti ühiskondliku mõtte

kõigis sfäärides. Sügavad sotsiaalsed vapustused sundisid inimesi elule uut viisi vaatama, revideerima paljusid vaateid ja tõekspidamisi, mis varem näisid vankumatutena.

Uued ühiskondlikud suhted ja uued klassivõitluse vormid nõudsid nii uute teaduslike süsteemide ja uute ühiskondlike teooriate kui ka uute kunstivormide loomist.

XIX sajandi alguses esinesid veel ebaküpse proletariaadi ideoloogidena prantsuse sotsialistid-utopistid Saint-Simon ja Fourier. Nad kritiseerisid teravalt kehtivaid ühiskondlikke suhteid, nende eesmärgiks oli tööliste vabastamine ekspluateerijate ikkest. Kuid sellele eesmärgile teed tähistades eksisid nad sügavalt. Utopistid eitasid vägivaldseid pöördeid, ei uskunud proletariaadi „poliitilisse isetegevusse“, unistasid ühiskonna „järkjärgulisest“ parandamisest ideaalsete ühingute loomise teel, mis ühendaksid töölisi ja kapitaliste. Neid vigu süvendasid veelgi Saint-Simon'i ja Fourier' järglased — 30—40-ndate aastate sotsialistid-utopistid. Vaatamata sotsialistide-utopistide õpetuse vasturääkivusele ja ebajärjekindlusele, oli see proletariaadi võitluse tähtsaks etapiks ning teadusliku sotsialismi kujunemise üheks allikaks.

Prantsuse teadusliku mõtte üheks tähtsaimaks saavutuseks XIX sajandi alguses oli Lamarcki poolt esmakordselt püstitatud teooria loomariigi evolutsioonist. See teooria oli hoobiks metafüüsilisele käsitusele kõige elava vankumatusest ja muutumatuses.

Suured edusammud toimusid tol ajal ka ajalooteaduses. Restaurationi ajajärgu prantsuse ajaloolased püüdsid oma uurimustes leida materialistlikku seletust pööretele ja sündmustele, mille tunnistajateks nad olid; nad pidasid „varanduslikke suhteid“ selleks aluseks, millel areneb ühiskonna elu. Ainult et kodanluse ideoloogidena ei võinud nad järjekindlad olla. Klassivõitluse all mõistsid nad ainult kodanluse võitlust feodaalide vastu. Nende eesmärgiks ja ülesandeks oli tõestada kodanliku korra üleolekut, tasandada ja siluda ühiskondlikke vastuolusid.

Kirjanduslik võitlus.

Võitlus, mis toimus sel ajal kirjanduse ja kunsti vallas, peegeldas omapäraselt ühis-

kondlik-poliitilist võitlust.

Feodaalaja kaitsjatena esinesid reaktsioonilised romantikud, eesotsas Chateaubriand'iga, selle suuna algatajaga Prantsusmaal. Vastukaaluks kujunes ja tugevnes võitluses südide uue eest võitlejate leer. Julgesti kõlasid revolutsioonilis-demokraatliku luuletaja Béranger', „kodaniku- ja mõttevabaduse prohveti“ (B e l i n s k i) poliitilised võitluslaulud. Béranger oli müstika ja papimeelsuse vaenlane ja kasuahnete rahva orjastajate südi paljastaja.

Eesrindlikud kirjanikud alustasid juba 20-ndail aastail võitlust realistliku kirjanduse eest. 1823. a. avaldas Henri Beyle (Stendhal)

terava pamfleti „Racine ja Shakespeare“; selles astub ta vastu klassitsismi tardunud kaanonitele ja kutsub õppima Shakespeare'ilt — renessansiajastu suurelt realistilt. 20-ndate aastate lõpul omandas kirjanduslik võitlus erilise teravuse ja pinevuse.

Progressiivsete romantikute juht Victor Hugo kuulutas oma draama „Cromwell“ (1827) eessõnas avaliku mässi kirjaniku loomingut aheldavate klassitsistliku poeetika reeglite vastu ja formuleeris vaba, romantilise draama uued printsiibid, mille eeskujud ta püüdis anda oma loomingus.

1830. a. ilmus Stendhali suurepärane romaan „Punane ja must“, mis oli „tulvil poliitilist ärevust“. Selles teoses joonistas autor laiahaardelise pildi kaasajast, paljastas raevukalt restauratsiooni perioodi Prantsusmaa „peremehi“ — kirikutegelasi, aristokraate ja nende teenreid. Stendhali romaan on uue, realistliku suuna esimesi näidiseid prantsuse kirjanduses. Selle suuna kõige väljapaistvam esindaja oli Honoré Balzac.

**Marx ja Engels
Balzacist.**

Põhjaneva hinnangu Balzaci loomingule andis Fr. Engels oma kirjas M. Harknesile:

„Balzac annab oma „Inimlikus komöödias“ prantsuse ühiskonna kõige tähelepanuväärivama realistliku ajaloo, kirjeldades kroonika kujul, peaaegu aasta-aastalt, 1816.—1848. aastani, tõusva kodanluse üha tugevnevat survet aadliühiskonnale, kes pärast 1815. a. toibus ja tõstis jälle üles, niivõrd kui see oli võimalik, Prantsuse vana poliitika lipu. Kirjanik näitab, kuidas selle, tema meelest eeskujuliku ühiskonna viimased järelejäanud kas hukuvad järk-järgult rikaste ja labaste tõusikute surve all või demoraliseeritakse nende poolt.“

Edasi rõhutab Engels, et Balzaci teostest ta „... isegi majanduslike detailide mõttes sai teada rohkem (näiteks kinnis- ning vallasvara ümberjaotus pärast Prantsuse revolutsiooni) kui kõigi tolle perioodi eriteadlaste — ajaloolaste, majandusteadlaste ja statistikute raamatuid kokku.

Tõsi, oma poliitiliste vaadete poolest oli Balzac legitimist¹. Tema suurteos on sügav elegia kõrgema seltskonna paratamatu lagunemise puhul; tema sümpaatiad on väljasuremisele määratud klassi poolt. Kuid kõige selle juures ei olnud tema satiir mitte kunagi teravam, tema iroonia mitte kunagi kibedam kui siis, kui ta pani tegutsema need inimesed, kellele ta kõige rohkem sümpatiseeris, — aristokraadid.

Ainukesed inimesed, kellest ta alati kõneleb varjamatu vaimustusega, on tema kõige ägedamad vastased, vabariiklased — Cloître Saint-Merri tänava kangelased, inimesed, kes sel ajal (1830—1836) olid tõepoolest rahvahulkade esindajaks. Mina pean realismi üheks

¹ Legitimist — 1830. a. revolutsiooni poolt kukutatud Bourbonide dünastia pooldaja.

suurimaks võiduks, vana Balzaci üheks kõige väärtuslikumaks jooneks seda, et ta oli sunnitud talitama risti vastu omaenda klassisümpaatiale ja poliitilistele eelarvamustele, seda, et ta taipas oma armastatud aristokraatide languse paratamatust ja kirjeldas neid kui inimesi, kes ei pälvi paremat saatust, ja seda, et ta nägi tõelisi tulevikuinimesi just seal, kus neid ainult leida võiski.“

Sellest Engelsi määratlusest ilmneb selgesti Balzaci tähtsus, tema loomingu tugevaimad küljed: historismi taotlemine, oskus luua tüüpilisi karaktereid ja tungida elunähtuste olemusse, näidates õigesti põhilisi ühiskondlikke konflikte, ühes sellega hämmastav detailide rikkus ja tõepärasus, mis iseloomustavad inimeste eluolu ja suhteid kodanlikus ühiskonnas. Engels rõhutab eriti Balzaci teoste määratu suurt tunnetuslikku väärtust.

Ühtlasi osutas Engels selles määratluses kirjaniku põhilistele vastuoludele — vastuoludele tema poliitiliste vaadete ja realistliku meetodi vahel, märkides sealsamas, et Balzaci realism saavutas võidu tema reaktsiooniliste poliitiliste sümpaatiate üle; seda tõendab kirjaniku looming ise, vana, väljasureva kaine hindamine ja oskus näha tulevikuinimesi seal, kus nad tõepoolest olid.

Balzaci teoste tunnetuslikku väärtust ja kirjaniku-realisti meisterlikkust rõhutas korduvalt ka K. Marx. Ta pidas Balzac'i kirjanikuks, kes „on silmapaistev reaalsete vahekordade sügava mõistmise poolest“. „Ta asetab Cervantese ja Balzaci kõrgemale kõiki-dest romaanikirjanikest,“ kirjutab Paul Lafargue oma mälestustes Marxist. „Balzac'i hindas Marx nii kõrgelt, et mõtles kirjutada tema kohta artikli, niipea kui lõpetab oma raamatu poliitilisest ökonomiast. Suure majandusteadlase arvamus järgi ei olnud Balzac mitte ainult oma aja olustikukirjanik, vaid ka nende prototüüpide looja, kes Louis Philippe'i ajal alles eos olid, kuid hiljem, juba Napoleon III ajal, välja arenesid.“

Paljud Balzaci teosed, milles paljastatakse raha rüvetavat jõudu kapitalistlikus ühiskonnas, kodanliku maailma põhiprintsiipide vaenulikkust rahva ja inimesiksuse arenemisele, on illustatsiooniks „Kommunistliku partei manifesti“ ning rea teiste Marxi ja Engelsi teoste teesidele. „Kapitali“ lehekülgedelt leiame tsitaate ja kujusid Balzaci teostest, mida Marx on toonud oma mõtete kinditamiseks (Gobsecki kuju samanimelisest novellist, katkendid romaanist „Talupojad“).

BALZACI ELU JA LOOMINGULINE TEE.

Lapsepõlv. Kirjanduslike katsetuste aastad.

Honoré Balzac sündis 20. mail 1799. aastal Tours'i linnas. Kirjaniku isa põlvnes talupojaperekonnast. Ta oli kaine ja arvestav kodanlik tegelane, kel puudusid igasugused järjekindlad poliitilised veendumused. Tours'is, kuhu ta Pariisist ümber asus, kerkis ta kiiresti esile ja sai linnapea abi ametisse ning linnahaigla juhata-

jaks. Honoré oli perekonnas vanim poeg. Kaheksa-aastaselt pandi poiss Vendôme'i kolledži, kinnisesse õppeasutusse, mida juhtisid mungad. Kolledžis kasvatati õpilasi vanamoodi — kepi ja vitste abil. Ka Honoréd karistati sageli. Ta kiindus lugemisse, neelates ahnelt nii romaane ja tragöödiaid kui ka filosoofilisi teoseid — kõike, mida õnnestus kätte saada. Ka luulekatsetusi püüdis ta teha.

14-aastasena haigestus Honoré raskesti ja vanemad jätsid ta koju. Keskkhariduse lõpetas ta pansionis ja õppis seejärel Pariisi juriidilises koolis, töötades samal ajal notari juures kirjutajana. Juristi karjäär ei kõitnud noormeest, ta unistas kirjanikuks saamisest.

Noorel Balzacil õnnestus suure vaevaga vanemate vastuseis murda ja oma otsuse juurde jääda. Pariisis väikeses ärklitoas elades ning lõbustustest ja puhkusest loobudes, töötas ta visalt värss-tragöödia „Cromwell“ kallal, mille teema oli võetud XVII sajandi Inglismaa ajaloost. Mõnikord õhtuti lubas ta endale jalutuskäigu Pariisi äärelinna tänavail. „Ma õppisin tundma aguli tavasid, tema elanikke ja nende karaktereid... Välise hiilguse suhtes jäin ma ükskõikseks, riietusin niisama halvasti kui töölisel ja nad ei võõristanud mind... Neid inimesi kuulates võisin ma lõpuni nende ellu tungida, ma tundsin nende räbalaid enda seljas olevat, ma käisin nende katkistes kingades. Nende soovid, vajadused — kõik leidsid tee mu hinge.“ (Novell „Facino Cane“)

Juba neil aastail areneb Balzaci hämmastav tähelepanuvõime, tema anne teise inimesse otseku ümber kehastuda, kuid tema varasemates teostes see veel ei peegeldunud.

Esimene tragöödia — kaheaastase visa töö vili — osutus ebaõnnestunuks. Ent Balzac ei loobunud oma plaanidest. Koos teiste tundmatute literaatidega asus ta looma tolle aja kodanlike lugejate maitsele kohandatud žanris. Need olid „saladuste ja õuduste“ romaanid, neid elustasid piraatide ja mürgitajate, „mõistatuslike tundmatute“, vampiiride ja kummituste kujud. Seda laadi teoseid kirjutas Balzac palju, kuid need ei toonud talle ei kuulsust, ei rikkust ega sisemist rahuldust. Ta ise tundis teravalt nende puudusi ega tahtnud isegi neile oma õiget nime alla kirjutada. Nendel samadel aastatel hakkas Balzac looma ka hoopis teises žanris teoseid — realistlikke olukirjeldusi, olustikupilte pariislaste elust, niinimetatud „füsioloogiaid“.

Alatise rahapuuduse tõttu otsustas Balzac kirjastusliku tegevusega õnne katsuda, kuid trükikoda, mille ta endale ostis, tõi temale vaid kahjusid ja tuli varsti sulgeda. Balzacile jäi 45 000-frangiline võlg. Kuid ebaõnnestumised elus ei suutnud kirjaniku võimsat energiat ja tahet murda. Ta haaras uuesti sule. Nüüd ei olnud see enam kartlik algaja, vaid küps, suurte kirjanduslike ja eluliste kogemustega rikastatud inimene. Balzac hakkas looma ajaloolist romaani Bretagne'i talupoegade (nn. „šuaanide“) ülestõusust vabariigi vastu, mis toimus 90-ndate aastate lõpul.

**Balzaci poliitilised
vaated.**

Romaan „Suaanid“ (1829) oli kirjaniku esimene tõeline loominguline edusamm ja ta andis selle välja oma õige nime all.

Romantiliste joonte kõrval ilmneb „Suaanides“ juba selgesti Balzaci loomingu realistlik suund. Ta püüdis võimalikult tõepäraselt kujutada nii sündmusi, mis olid romaani aluseks, kui ka neist sündmustest osavõtjate karaktereid. Balzac uuris selleks kõiki ajaloolisi dokumente, sõitis Bretagne'i, et tutvuda šuaanide ülestõusu asjaoludega, sellest osavõtjate ning selle pealtnägijatega.

Romaan on kirjutatud juulirevolutsiooni eelõhtul ja temas peegeldub Balzaci suhtumine sotsiaalsesse võitlusse Prantsusmaal. „Suaanides“ näidatakse kahe leeri — vabariiklaste ja feodaalse reaktsiooni leeri võitlust. Autori sümpaatia kuulub noore revolutsioonilise Prantsusmaa poegadele.

Pärast juulirevolutsiooni toimus Balzaci vaadetes murrang. Ta veendus, et kehtestatud kodanlik kord ei toonud rahvale heaolu, et olukorra tõeliseks peremeheks maal sai „labane tõusik“. Kirjanik tajus teravalt raha võimu vaenulikkust rahva huvidele, kuid ei näinud kõige selle juures õigeid võitlusteid. Revolutsiooni võimalus sisendas Balzacisse hirmu. Ja lõpuks, püüdes leida väljapääsu, mingisugust sotsiaalset tugipunkti, mida liigkasuvõtjate kõikvõimsusele võiks vastu seada, liitus Balzac legitimistidega — kukutatud Bourbonide dünastia pooldajatega. Hiljem pettus ta sügavalt ka selle partei programmis ja võitlusmeetodites, kuid poliitilise võitluse õiget teed ta ikkagi ei leidnud.

**Loomingulise küpsuse
aastad. „Inimlik
komöödia“.**

Balzaci edasine elukäik on eelkõige kirjaniku ainulaadse ja väsimatu töö ning loominguliste otsingute ajalugu, monumentaalse kirjandusliku mälestusmärgi —

„Inimliku komöödia“ — loomise ajalugu, milline kavatsus tekkis tal 30-ndate aastate keskel. Kogu Balzaci kolossaalne energia koondub ühele eesmärgile: luua teos, mis tegelikkuse kõiki külgi haartes peegeldaks tervet perioodi prantsuse ühiskonna elust.

„Inimliku komöödia“ kangelaste elu saab kirjaniku isikliku elu peamiseks sisuks. Balzaci lähedane sõber, literaat Jules Sandeau mäletab niisugust juhtumit: ükskord jutustas ta Balzacile oma õe haigusest. Kuulanud ta ilmse kaastundega lõpuni, ütles Balzac: „Noh, aga tuleme nüüd tõelise elu juurde,“ ja hakkas kaasakiskuvalt jutustama oma romaani „Eugénie Grandet“ (1833) kangelaste saatusest. Kord õhtul tuli üks sõpradest Balzaci juurde ja leidis ta täieliku rambuse olukorras. Küsimusele — mis temaga juhtunud on, vastas kirjanik: „Just äsja suri vana Goriot“ (romaani „Isa Goriot“ kangelane — 1834. a.). Surma eel palus Balzac, et doktor Bianchon, üks „Inimliku komöödia“ kangelastest, teda ravima kut-
sutaks.

Jõudu säästmata täitis Balzac oma kavatsuse. Ta kirjutas öösiti. Koiduajal lubas ta endale lühikese puhkuse, magas natuke, aga

pärast asus uuesti töö kallale. Ning „Inimliku komöödia“ hoone kerkis ebahariliku kiirusega. Balzac oli enda vastu väga nõudlik, ta hävitas halastamatult visandid, mis teda ei rahuldanud, töötas kirjutatut väsimatult ümber, püüdes ikka suurema täiuslikkuse poole. Iga lõpetatud osa teosest töötas ta mitmekordselt ümber ja parandas veel korrektuuris, töötades samal ajal juba ka järgneva osa kallal.

Kuid pidevast ja palavikulisest tööst hoolimata ei suutnud Balzac viimaste eluaastateni oma võlgasid tasuda. Mõnel korral püüdis ta, loobumata kirjanduslikust tööst, äritehingute abil oma raha-asju kiiresti parandada, kuid kõik seda laadi katsed lõppesid krahhi ja uute võlgadega.

Ebaõnnestunuks kujunes ka kirjaniku perekonnaelu. 1833. a. algas tal kirjavahetus poola aadliku Evelina Hanskaga. Balzac kiindus temasse, idealiseeris „kaunist võõramaalast“, kuid see kaalutlev aadlidaam, kellel olid reaktioonilised poliitilised vaated, ei sarnanenud kaugeltki tolele ideaalsele sõbratarile ja innustajale, kellest kirjanik unistas.

Balzac käis kolmel korral Venemaal. Ta viibis Peterburis ja Kiievis ning oli pikemat aega külas Hanska mõisas Verhovnjas. Kirjanikku vaimustasid ja hämmastasid Venemaa ääretud avarused ja mõõtmatud rikkused. Ta kinnitas oma kirjades, et Venemaale kuulub suurepärane ajalooline tulevik.

Viimased eluaastad. Hiiglaslik loominguline töö, kõigi jõudude pidev pingutamine, lakkamatu võitlus rahaliste raskustega — kõik see murdis Balzaci võimsa organismi. Viimased eluaastad oli ta raskesti haige ja aastail 1847—1850 ei kirjutanud ta ühtki uut teost.

1850. a. märtsis, oma viimase Venemaale sõidu ajal, abiellus Balzac Hanskaga. Laulatus toimus väikeses Berditševi linnakeses. Sama aasta mais pöördus kirjanik täiesti haigena tagasi Pariisi ja suri kolme kuu pärast, 18. augustil 1850. Tema matustel pidas kirjanik V. Hugo suurepärase kõne, milles ta avas Balzaci suuruse ja tähtsuse oma kaasaegsetele: „Kõik tema raamatud moodustavad ühe raamatu, elava, hiilgava ja sügava raamatu, kus elab ja liigub meie kohutav, õudne ja ühtlasi reaalne tänapäev... Ise seda teadmata, kas ta seda tahtis või mitte, kas ta oli sellega nõus või mitte — selle hiiglasliku ja ebatavalise teose looja oli revolutsiooniliste kirjanike tugevast soost.“

BALZACI „INIMLIK KOMÖÖDIA“. SELLE PÕHITEEMAD JA KUJUD.

Balzaci „Inimlik komöödia“ — see on gigantne eepiline kangas, millele on jäädvustatud terve periood prantsuse kodanliku ühiskonna ajaloost, see on ühtlasi kogu südametule sularaha-maailmale kuulutatud kohtuotsus, mis kõlab hiiglajõuga meigi päevil.

„Inimliku komöödia“ koosseisu kuulub 96 romaani ja novelli; selles monumentaalses teoses on rohkem kui kaks tuhat tegelaskuju.

Romaanide seeria loomise kavatsus tekkis Balzaci juba 30-ndail aastail, kuid pealkirja ei leidnud autor kohe. See tekkis nähtavasti seoses Dante¹ „Jumaliku komöödia“ lugemise ja uurimisega. Ent kui suur keskaja kirjanik „Jumalikus komöödias“ püüdis avada ühiskondliku elu mõtet müstilis-religioossete kujude ja allegooria kaudu, maalides fantastilise põrgu ja puhastustule, kuhu ta asetas oma reaalsed kaasaegsed, siis Balzac maalib „Inimlikus komöödias“ reaalse „kodanliku põrgu“ ja juhtis oma lugejat selle ringe mööda.

Balzac püüdis oma epopöas anda nii „sotsiaalse ajaloo“ kui ka „inimsüdame ajaloo“. „Inimlik komöödia“ jaguneb kolme põhiosa: „Kommete etüüdid“, „Filosoofilised etüüdid“ ja „Analüütilised etüüdid“. Kõige tähtsam osa on „Kommete etüüdid“, mis hõlmab peaaegu kõik „Inimliku komöödia“ romaanid ja novellid. Esimene põhiosa jaguneb omakorda kuude alaossa: stseenid eraelust, stseenid provintsielust, stseenid Pariisi elust, stseenid poliitilisest elust, stseenid sõjaväeelust ja stseenid külaelust. Niisugune autoripoolne jaotus on tinglik. Paljusid romaane võib oma problemaatika poolest asetada üheaegselt mitmesse „stseeni“. Balzac ei jõudnud oma kavatsust lõpule viia. Plaani jäi veel üle viiekümne kirjutamata teose.

„Inimliku komöödia“ peateema. Kodanliku maailma võimukandjate kujud.

„Inimliku komöödia“ peateemaks on raha hävitav ja hukutav võim kodanlikus ühiskonnas.

Realistiks selle sõna tõelises ja sügavas mõttes võis Balzac saada seepärast, et ta oli Marxi sõnade järgi kirjanik, kes „väärrib tähelepanu reaalsete vahekordade sügava mõistmise poolest“. Ta lõi kodanliku ühiskonna tüüpiliste esindajate kujusid, kes tegutsesid tüüpilistes olukordades. Paljudes romaanides kujutas ta kodanliku maailma võimukandjaid — väejuhte, kes pidasid ärikontorites istungeid, iga tõugu ja liiki ahnitsejaid ning kogujaid. Niisugused on finantsmaailma sahkerdajad — pankurid Nucingen ja Taillefer, liigkasuvõtja Gobseck, kommersant Grandet.

Balzac kujutas meisterlikult kodanlikus maailmas vahavaid haiglasid inimkirgi; erilise jõuga maalib ta selle maailma valitsevat kirge — kogumiskirge. Novelli „Gobseck“ (1831) nimikangelane on liigkasuvõtja, see on üks kõige väljendusrikkamaid kujusid, tema kaudu ilmneb selle kire kogu hukatuslikkus. Armastus kulla vastu tõrjub Gobseckis välja kõik inimlikud tunded, see viib ta täieliku sisemise laostumise ja ogaruseni.

¹ Dante — suurim itaalia kirjanik keskaja ja renessansiajastu piiril.

Seesama kirk valitseb ka provintsikommersant Grandet' elus (romaan „Eugénie Grandet“, 1833. a.). Grandet'l on väljapaistvad loomupärased omadused, nagu mõistus, tahe, kohanemisvõime, kuid kõik need anded teenivad tervikuna madalat, egoistlikku eesmärki — rikastumist. Grandet muutub koduseks türanniks, ta viib hauda alistuva loomuga naise ja purustab tütre elu; kulla imetlemine on ta elu ainsaks naudinguks.

Rikkus rikkuse pärast, raha kui niisugune — selle poole püüavad Grandet ja Gobseck, loobudes selle kõikeneelava kire nimel kõigist teistest elumõnudest.

Uue formatsiooni ahnuse „rüütliks“ on pankur Nucingen („Inimliku komöödia“ üks keskseid kujusid; tema kuju esineb paljudes Balzaci romaanides ja novellides). Temas kehastub „himu rikastuda mitte tootmise teel, vaid juba olemasoleva võõra rikkuse väljapetmise kaudu“. Balzac nimetab Nucingeni „börsi Napoleoni-kraatia“; Nucingen on 30-ndail aastail võimul olnud finants-aristokraatia tüüpiline esindaja. Oma positsiooni eest võidukalt võideldes sammub Nucingen sõna otseses mõttes üle laipade, laostab sadu väikesi inimesi, aktsiate omanikke, aga ka väljapaistvaid kommersante.

Aristokraatide kujud. Püüdes leida kujunenud olukorrast väljapääsu, püüdes leida mingisugust sotsiaalset vastukaalu sellele kurjale jõule, mis on vaenulik ilule, tõe ja inimlikkusele, mis hävitab poesia, armastuse ja perekonna, pöörab kirjanik pilgud oma aja äraelanud aristokraatia poole. Kuid sotsiaalsete suhete olemuse sügav mõistmine ja kunstniku tõearmastus sunnivad teda näitama feodaal-aadli esindajate kogu jõuetust ja paratamatut hääbumist. Nad kas hukuvad või muganduvad uute peremeestega, laostuvad sisemiselt. Kõrgema seltskonna paratamatu roiskumise sügav eeleogia kasvab Balzaciil üle satiiriks, süüdistusaktiks. Manduv aristokraatia ei olnud võimeline labaste tõusikute survele vastu seisma.

Kodanlike suhete vaenulikkus ühiskonna ja isiksuse arenemisele.

Balzac näitab „Inimlikus komöödias“, kuidas inimõistuse ja -tunnete parim vili — kunst, poesia ja ilu — muutub kaubaks ja kaotab oma väärtuse (romaanid „Kaotatud illusioonid“, „Kurtisaanide hiilgus ja viletsus“, „Nõbu Pons“, „Nõbu Bette“). Ta avab noore andeka inimese tragöödia, kes kas langeb kõlvatusse või hukub raskes võitluses „kõik kõigi vastu“, kus „inimene on inimesele hundiks“ („Šagräänahk“, „Kaotatud illusioonid“).

„Inimliku komöödia“ autor paljastab kapitalistliku maailma paiseid: ülakihhi roiskumist, riigiaparaadi müüdavust, ajakirjanduse ja kohtu valelikkust ning müüdavust („Kaotatud illusioonid“, „Kurtisaanide hiilgus ja viletsus“, „Eestkostese“, „Kolonel Chabert“ ja paljud teised teosed).

Romaanis „Talupojad“ (1838—1847) loob Balzac ahnitsejate-vereimejate, rentnike-kommersantide ja liigkasuvõtjate kujud, kes on kohutavad oma töepärasuses ja kes pigistavad talupoegadelt välja viimase mahla (Rigoz, Gaubertin).

Nende Prantsusmaa uute peremeeste kogu tegevust näitab Balzac vaenulikuna rahvuse ja rahva huvidele. Nad pugesis riigi-aparaati ning mässisid maaelanikud võlgade ja kohustuste võrku. Oma võimu kasutasid nad kitsalt kasuahnetel, egoistlikel eesmärkidel.

Novellis „Pangamaja Nucingen“ puudutab Balzac tööliklassi olukorda:

„Palju arutleti Lyoni rahutustest, vabariigist, mille pihta tulistati Lyoni tänavatel kahureist. Ent tõtt ei öelnud keegi. Vabariik haaras mässu järele, nagu ülestõusnu haarab püssi järele. Kui tellimusi on vähe, surevad töölisel nälga. Kuid isegi siis, kui tööd jätkub, teenivad nad endile vaevaliselt elatise. Sunnitöölised on nendest õnnelikumad.“

Balzac mõistis masside viha vältimatust, ta nägi ühiskondlikus korras kisendavat ebaõiglust, kuid ei uskunud rahva jõusse. Ta kartis revolutsiooni, ehkki tundis kaasa oma aja parimatele inimestele — vabariiklastest kangelastele.

Selles on kirjaniku maailmavaate üks põhilisemaid vastuolusid.

„Inimliku komöödia“
positiivsed kujud.

„Inimliku komöödia“ positiivseteks kujudeks on vabariiklaste kujud: Michel Chretien, kes hukkus kangelasena barrikaadidel

Saint Merri tänaval („Kaotatud illusioonid“, „Vürstinna Cadignani saladus“), ja vana vabariiklane Niseron, kes on ustav esimese revolutsiooni põhimõttele, „puhas kui kuld ja kõva kui raud“ („Talupojad“). Kuid need inimesed ei ole Balzaci teostes peakangelasteks, nende kujud on jäänud tagaplaanile ning pole välja arenatud.

Oma ühiskonna „tervendamise“ retseptides esines kirjanik utopistina ja eksis sügavalt. Talle näis, et õnnelik elu antakse rahvale ülaltpoolt. Ta unistas „uue aristokraatia“ — mõistuse, töö ja talendi aristokraatia loomisest kapitalistliku ühiskonna tingimustes. Oma teostes ta püüdis selle „uue aristokraatia“ esindajate kujusid luua. Niisugused reas romaanides ja novellides esinevad kujud on ideaalne arst Bianchon, laitmatult aus kohtutegelane advokaat Derville, geniaalne kirjanik D'Arthez, kunstnik Josef Brideau jt. Kuid nad on Balzaci vähem veenvad ja ilmekad kui kodanliku ühiskonna peremeeste ja selle ühiskonna ohvrite paljastavad kujud.

Muutumatu sümpaatiaga kujutab Balzac oma teostes lihtsaid inimesi — tööinimesi.

Õmbleja Jenny Malvaut (novell „Gobseck“) seisab oma hingeliste omaduste poolest võrratult kõrgemal krahvinna Restaud'st, „kirgede märtrist“. „Inimliku komöödia“ üks helgemaid ja veetle-

vamaid kujusid on veekandja Bourgeat (novell „Jumalasalgaja missa“). Ta on ennastohverdav, aus ja võimeline sügavaiks, omakasupüüdmatuiks tundeiks. Peaaegu igas Balzaci teoses rõhatakse lihtsate tööinimeste üleolekut. See annab tunnistust „Inimliku komöödia“ autori demokraatlikest sümpaatiatest, ehkki tööinimesed siiski tema teoste peakangelasteks ei saa.

„Inimlik komöödia“, milles Balzac tahtis karakteriseerida prantsuse ühiskonna kõiki seisusi ja kõiki külgi, ei sisalda „stseene tööliste elust“. Kapitalistliku ühiskonna põhilised vastuolud peegelduvad nendes ainult kaudselt. Oskamatuses vastuoludest väljapääsu leida avaldub Balzaci nõrkus, kodanliku maailma kriitikas ja paljastamises — tema suur jõud.

ROMAAN „ISA GORIOT“.

Romaanil „Isa Goriot“, mis on kirjutatud 1834. aastal, on väga tähtis koht Balzaci loomingus; see on esimene „Inimliku komöödia“ plaanis loodud teos. Selles romaanis esinevad paljud tegelased, kes saavad tähtsateks tegelasteks Balzaci epööa järgmistes romaanides ja novellides. Siin visandatakse kirjaniku loomingu põhiprobleemid. Samal ajal püüab Balzac selles teoses lahti mõtestada oma realistliku meetodi juhtivaid printsiipe.

Romaani teema ja kompositsioon.

Romaani teemaks on tavalise kodanlase, Balzaci kaasaegse pariislase igapäevane, aga ühtlasi pingeline ja kirglik elu. Autori tähelepanu on keskendunud kahele saatusele: elunäitelavale astub „Inimliku komöödia“ algaja „näitleja“, noor ja andekas Eugène Rastignac, kes on sõitnud provintsist eesmärgiga „suurilma pääseda“, ja elumängu lõpetab elatanud kommertsant Goriot, kes sureb vaesuses ja oma armastatud tütarde poolt hüljatuna. Sellest tulevad romaani kaks omavahel põimuvat süzeeliini.

Tegevus areneb „Vauquer' majas“, pansionis, mis asub Saint-Marcel'i sünges agulis. Romaan algab üksikasjalise ekspositsiooniga, milles autor uurib detailselt seda Pariisi kolgast, näitab tingimusi, milles tema kangelased elavad, annab tegelaskujude eelkarakteristika. Selles ekspositsioonis ilmneb eriti selgelt uurimuslik iseloom, mida Balzac oma romaanile püüab anda. Ta selgitab välja esemelise keskkonna osa kodanlase elus.

Inimese psühholoogia ei ole mõistetav väljaspool seda atmosfääri, väljaspool neid tingimusi, milles kujuneb tema elu — niisugune on üks Balzaci loomingu põhiprintsiipe.

Vauquer' pansionis valitsevad mustus, lohakus ja maitselagedus. „Et anda aimu, kuivõrd vana see mööbel on, kuivõrd pragunenud, pehastunud, logisev, puretud, käsitu, jalutu, vigane, hingevaakuv see on, peaks tooma selle kohta kirjelduse, mis peataks liialt selle loo huvitavust ja mida kiirustavad inimesed ei andes-

taks... siin valitseb viletsus ilma poeesiata, kokkuhoidlik, kontsentreeritud, närune viletsus.“

Pansioni üürnikke iseloomustades esitab autor pidevalt andmeid igaühe varandusliku seisukorra kohta. Ta rõhutab juba siin, ekspositsioonis, rahaliste vahetuste juhtivat osa, mille baasil kodanlikus maailmas tekivad kõik teised suhted.

Ekspositsioonile järgneb romaani sõlmitus. Üliõpilane Eugène Rastignac, kes elab Vauquer' pansionis, püüab aristokraatlikku Saint-Germaini eeslinna pääseda, selle elanikega sidemeid luua. Noormeest haarab „auahnuse demon“, kirglik püüd isiklikus elus suurt edu saavutada. Rastignac saab teada, et tema naaber vana Goriot on oma tütarde kaudu Saint-Germaini eeslinnaga seotud. Üks nendest on abielus krahviga, teine pankuriga. Rastignaci ja Goriot' saatused ristuvad. Mõlema pilgud ja püüded on suunatud aristokraatide linnaosale, „Pariisi taevale“. Rastignac tahab seda saavutada maksu mis maksab, kuid tema auahnete plaanide täitumist segab vaesus. Goriot andis ja ohverdas kõik, et oma tütarde edevust ja egoismi rahuldada, kuid jäeti nende poolt viletsusse ja kannatusse.

Tegevuse edasine arenemine on vastuolude üha suurenev kasvamine kangelaste elus ja ühtlasi kodanliku ühiskonna vastuolude üha suurenev paljastamine. Kõrgeima pinge momentideks on kolm katastroofi tegelaskujude elus: sunnitöölise Collini areteerimine, vikomtess de Beauséant'i elu hukkumine ja vana Goriot' surm. Iga katastroof on uueks eluliseks õppetunniks Rastignacile ning ühtlasi rahavõimu rüvetava mõju uueks paljastamiseks.

Romaani lahenduseks on Goriot' matused ja Rastignaci elutee lõplik kujunemine — tema alistumine kodanliku maailma ees.

Oma kangelaste elu mõtestab Balzac lahti kui maalikunstnik-olustikukirjanik ja nagu psühholoog, kes uurib oma kangelaste sisemaailma. Dramaatilisel pingeline jutustus sündmustest ja olustikukujutamise maalilisus liituvad pideva psühholoogilise analüüsiga, kangelaste ja autori enda filosoofiliste arutlustega. Kodanliku ühiskonna aluste kõige raevukama paljastamise esitab Balzac rafineeritud aristokraadi vikomtess de Beauséant'i ja küünilise filosoofi-sunnitöölise Vautrini suu läbi.

Rastignaci kuju. Eugène Rastignac on kahekümneaastane noormees, vanim poeg vaesunud aristokraadi perekonnas. Ta sõitis Angoulême'ist Pariisi, et „elus läbi lüüa“, astus õigusteaduskonda ning asus elama Vauquer' pansionis.

Kangelase portree on antud juba romaani ekspositsioonis: „Eugène de Rastignacil oli valge näonahk, mustad juuksed, sini-sed silmad. Tema kuju, tema maneerid, tema tavaline hoiak tähistasid aadliku perekonna võsu, kus algkasvatus hõlmas hea tooni traditsioone... Harilikult kandis ta vana kuube, kulunud vesti, üliõpilase kombel hooletult seotud musta koltunud kaelasidet, kõigele sellele vastavaid pükse ning tallutatud saapaid.“

Nagu näeme, ei ole see portree veel individualiseeritud. Rastignac ei ole esialgu veel isiksuseks kujunenud.

Kõik looduse poolt kaasaantu ei määra veel noore inimese isiksust. Rastignacil on eeldusi saada positiivseks kangelaseks, ta on arukas, taiplik, suuremeelne, kasvatus andis talle hea maitse, peened tunded, isikuväärikuse. Ent autor näitab, kuidas need positiivsed jooned järk-järgult tuhmuvad ning selle peamiseks põhjuseks on egoism, mis on kogu tema elutegevuse aluseks.

Rastignacil on valida kaks teed: üks nendest on visa töö, aeglane tõusmine teaduse kõrgustele; teine tee on edu suurilmas sidemeteloomise ning naiste südamete vallutamise abil. Kuid „selleks, et pariislanna tähelepanu saavutada, on vaja omada tuliseid hobuseid ja kullamägesid“, aga Eugène'i rahakott on tühi. Kodused saavad talle 130 franki kolme kuu kohta (autor informeerib meid pidevalt kangelase rahaasjadest). Esimesed vääratused suurilmas on Rastignacile õppetundideks. Rastignaci „kasvatusega“ tegeleb vikomtess de Beauséant, tema soosija suurilmas. „Teie tahate edu saavutada, ma aitan teid,“ ütleb ta. „Mida külmemalt te arvestate, seda paremini jõuate edasi. Lööge pihta kaastundeta, siis kardate teid.“

Rastignaci teiseks juhtijaks on ärakaranud sunnitööline Vautrin. Tema suust kuuleb Eugène samu õpetusi, kuid veelgi sirgjoonelisemas vormis: „... tuleb käsi määrada, kui tahad hästi süüa ning juua; osake end ainult hästi puhtaks pesta; selles peitubki meie aja kogu moraal.“ Vautrin pakub Rastignacile kõige kergemat teed rikastumisele, nimelt kúritöö abil. Tõsi küll, see toimuks täielikult võõraste käte abil, kuid selle vilja lõikaks Rastignac.

Noormees lükkab selle ettepaneku tagasi. Kuid tema hinges kasvab kahtlus nende moraali-aluste kõigutamata suhtes, mida talle lapsepõlves sisendati. Oma sõbra, arstiteaduse üliõpilase Bianchon'iga kohtudes esitab Rastignac talle küsimuse: „Oled sa lugenud Rousseau'd? ... Kas mäletad seda kohta, kus ta küsib lugejalt, mis see teeks juhul, kui võiks end rikastada, surmates Pariisist nihkumata, ainuüksi oma tahtmisega, Hiinas vana mandariini?“

Sõlmida jätk tehing südametunnistusega, et saavutada oma eesmärk — rikastuda. See mõte haarab ikka visamalt Rastignaci teadvuse. Ja kui Bianchon järgmisel kohtumisel küsib: „Tähendab, me saatsime mandariini teise maailma?“, vastab Rastignac: „Veel mitte, ent ta juba koriseb.“

Võlgadesse sattunud Rastignac laenab raha Vautrinilt. Ta on juba valmis sunnitöölise ettepanekut vastu võtma, kuid taganeb siiski. Vautrin, kelle nime taga varjas ennast Jacques Collin, „sunnitöö Napoleon“, areteeritakse.

Rastignaci kujunemisprotsessis järgnevad uued elulised õppetunnid. Tema silme all variseb kokku vikomtess de Beauséant'i elu, kelle ta armsam kasuliku abielutehingu sõlmimise pärast hülgab.

Rastignaci ees avaneb suurilma inimeste külm julmus, ühiskonna, kus valitseb raha, vaen tõeliste inimlike tunnete vastu.

Järgmiseks katastroofiks on isa Goriot' hukkumine, kusjuures tõelisteks mõrvariteks osutuvad tema tütre, selle ühiskonna ohvrid, mis moonutas nende hinge ja sisendas neisse mõõtmatu naudinguiha.

Auahne noormehe ees koorub lahti kodanliku maailma tõeline pale. Ja siin saabubki romaani lahendus. Rastignac on välja kujunenud. Aga ta ei astu võitlusse kõlblusetu maailma vastu, mida ta on tundma õppinud, vaid alustab võitlust oma isikliku karjääri eest.

Rastignac on „Inimliku komöödia“ tähtsamaid tegelasi. Tema kujud esineb ka teistes Balzaci teostes. Tema esimestest „võitudest“ saame teada novellis „Nucingeni pangamaja“. Võitnud Delphine'i mehe, pankur Nucingeni usalduse, abistab Rastignac teda petislikes afäärides ja paneb aluse oma varandusele; seejärel abiellub ta kasulikult ning alustab poliitilist karjääri.

Novellis „Komöödiandid enda teadmata“ (1845) kohtame Rastignaci juba ministriportfelli ning krahvitiitli valdajana. Rastignacist saab tüüpiline kodanlik politikaan, rahatuusade palgasulane, kes inimeste hulgas tegutseb „programmi järgi“, aga sõprade ringis naerab küüniliselt igasuguste programmide ja iseenda sõnadetegevise üle. „Minu kallid, selleks et tõestada konstitutsioonilise valitsuse siirust, oleme sunnitud uskumatu jultumusega kohutavaid väljamõeldisi sepitsema,“ räägib ta oma sõbrale.

Balzaci kangelase tüüpilisus ulatub kaugelt üle „juulimonarhia“ perioodi piiride. Kas me sajand hiljem ei näe kodanlike riikide kodades ja parlamentides neidsamu rastignac'e, kes on haaranud ministriportfellid ja vastutavad kohad valitsustes? Need on samad „komöödiandid“, ainult et nende osa on veel alatum ja kuritegelikum kui nende eelkäijal, kelle Balzac omal ajal paljastas.

Isa Goriot' kujud. Teine keskne kujud on isa Goriot. „Lahkudes oma ärist isa Goriot, umbes kuuekümneüheksa-aastane vanamees, oli asunud 1813. aastal proua Vauquer' juurde elama.“ Tookord oli ta veel tugev ja värske. Lesk Vauquer unistas isegi abiellumisest temaga, Goriot ahvatles teda oma sõltumatu seisundiga. Ent Goriot' jõukus ja enesega rahulolu käivad iga aastaga alla. Kolmanda aasta lõpuks kolis ta üle neljandale korrusele ja hakkas maksma 45 franki kuus. Ilus pesu vahetati „pesu vastu kalingurist, mis maksis 14 sou'd küünar“. Ta „loobus tubakast, ütles ära juuksurile ega tarvitanud enam puudrit“. Goriot' sääremarjad kõhnusid, nägu tõmbus kipra, laubale ilmusid kortsud. Ta jäi nõdraks, tõntsimeelseks, tudisevaks ja kahvatuks raugaks, närbunud, vett jooksvate silmade ning rippuva alahuulega. Vastavalt Goriot' varandusliku seisukorra muutumisele muutub ka ümbritsevate inimeste suhtumine temasse.

Goriot' elusaatuses saame teada Rastignaci kaudu, kes Delphine'i isa vastu huvi tundes muretseb tema kohta täpsed teatmed.

Enne 1793. aasta revolutsiooni oli Goriot lihtne tööline-nuudlitegija. 1798. aastal ostis ta oma peremehe ettevõtte ära ja hakkas laialdaselt spekulerima jahuga. Kui Goriot' mõistus leidis rakeduse kauplemises viljaga, siis kõik tema inimlikud tunded piirdusid armastusega perekonna — naise ja tütarde vastu.

Meie ees on üsna piiratud, tüüpiliste kodanlike vooruste ja pahedega kodanlane, kes on rikastunud näljaajal osavate äritehingute abil.

Selles kujus nagu poleks mingit dramatismi ega heroismi, kuid Balzac maalib teda lahti mõtestades ja temasse süvenedes Goriot' elus toimuva kohutava draama. Goriot' piiritu, ühekülgsest arenenud isatunne on muutunud õnnetule isale hukutavaks kireks. Suurilmadaamideks saanud tütarde meeleheaks loobus ta oma ametist, sulges jahupoe. Kui tütreid andsid talle mõista, et isa oma plebeilise välimusega neid häbistab, lakkas Goriot peaaegu täiesti nende majades käimast ja külastas neid ainult salaja, tagaukse kaudu nagu kerjus. Järk-järgult annab ta neile ära kõik oma viimased säästud. Samal ajal kui tütreid kulutavad ballikleitidele tuhandeid, tunneb isa puudust kõige hädavajalikumast.

Romaani algul me näemegi Goriot'd „tühjaks pigistatuna“ ja hüljatuna. Ta ei kuule teiste inimeste pilkeid, tema vaade on tuhm, liikumine automaatne. Kuid vana harjumust mööda nuusutab ta Vauquer' lauas leiba, määrab eksimatult kindlaks jahu kvaliteedi, kuid teeb seda mehaaniliselt. Süttib ta ainult siis, kui asi puutub tema tütreisse. Ta kiindub Rastignacisse, lootes, et too võib ta Delphine'i õnnelikuks teha.

Goriot' tütreid satuvad raskesse rahalisse olukorda — üks, krahvi naine, pantis mehe perekonna-briljandid, teine, pankuri naine, on sunnitud osa võtma oma mehe tumedatest afääridest, kes on anastanud tema kaasavara. Mõlemad sööstavad hädas isa juurde ja „andmata talle hingetõmbeaega, jagasid isasüdamele lõõke“. Vanamees sepitseb meeleheites hullumeelseid plaane.

Goriot' meeleheidet kujutavad stseenid, tema haigus ja surm on romaani kõige pingelisemad momendid. Vanake ihaldab oma tütreid näha, neid viimast korda sülelda, aga nad ei tule. Nad ei taha uskuda, et isa sureb, nad sõidavad ballile „ega saa“ isa tema surmatunnil külastada. Halamised ja needmised segunevad Goriot'l kaeblike kutsetega tütarde poole. Ta saab aru, et ta on hüljatud ja õnnetu, ning surmaeelses mõtte selginemises mõistab ta ka oma õnnetuse põhjust. Ta ei ole enam vajalik, sest tal ei ole raha. „Raha annab kõik, isegi tütreid. Oh mu raha! Kus ta on?“

Mõistnud surma eel, et tema silmade all variseb kokku koos raha jõuga üks patriarhaalse kodanliku maailma aluseid — laste armastus ja lugupidamine vanemate vastu, hüüab Goriot õudusega: „Ma protesteerin! Isamaa hukub, kui isasid tallatakse jalgadega.“ Ent kui jõuetu ja haletsemisväärne on see protest!

Isa Goriot' kaju on sageli võrreldud Shakespeare'i kuningas Lear'iga. Balzac tahtis nimelt näidata, et kaasaja tragöödia ei jää

maha mineviku tragöödiast, et tema kaasaegsete, pealtnäha lihtsate ja tavaliste inimeste hinges elavad kired, mis oma jõu ja draamatilisuse poolest ei ole nõrgemad Shakespeare'i kangelaste kirgedest. Kuid ometi on feodaalse kuninga Lear'i ja „kodaanliku Lear'i“ — isa Goriot' — vahel määratu suur erinevus. Shakespeare'i kangelane, renessansiajastu kirjanduse kangelane, on mitmekülgne ja võimas. Ta astub saatusele vastu, võitleb temaga; ta on võimeline oma isiklikust kurbusest kõrgemale tõusma ning mõistma tuhandete kehvikute muret, kes nagu temagi ilma peavarjuta ringi hulguvad. Goriot on kodaanlikult piiratud, teda vallanud ainuke, egoistlik kirg viib isiksuse hukkumiseni. Tema jõud muutub tema nõrkuseks. Ja niisuguseks teeb tema kodaanlik ühiskond; ta määrab Goriot' ja temataolised piinadele ja hukkumisele.

Vautrini kuju. Vautrin on „neljakümneaastane värvitud põskhabemega mees. Ta on neid mehi, kellest rahvas ütleb: „Näe, kus on tore poiss!“ Tal on laiad õlad, hästiarenenud rind, nagu voolitud lihased, pehmed kandilised käed, sõrmelülid on kaetud punaste tihedate karvakestega.“ Füüsiline jõud — „tugev kehaehitus“, võime eluviletsustele vastu astuda — see on Vautrini portree esimene joon.

Vautrin on paljukogenud kõiketeadja. See on tema teine iseloomulik joon, mis torkab silma juba kõige pealiskaudsemal tutvumisel temaga.

Vautrini välise heasüdamlikkuse ja lahkuse taga peitub siiski midagi muud. „Sageli libises ta huulilt pilkesõna, mis oleks väärinud Juvenalist ja millega tal näis meeldivat irvitada seaduste üle, piitsutada kõrgemat seltskonda, näidates selle ebajärjekindlust enda vastu, lastes aimata, et ta säilitab vimma sotsiaalse korra vastu ja et mingi suur saladus on hoolikalt peidetud tema elu sügavas sapis.“

Selles sissejuhatavas karakteristikas on juba märgitud kangelase põhijooned, mis avatakse edaspidi, romaani tegevuse käigus. Peamine Vautrinis on võimas karakteri jõud, mille põhiliseks allikaks on protest ühiskonna vastu. Kuid võitlust ühiskonnaga ei pea ta kaugeltki ühiskondliku hüve nimel, ta ei mõtlegi selle ühiskondliku korra ümberkujundamisest, mida ta nii ilmekalt paljastab. Ei, ta on ise kiskja, kuid tagaäetav kiskja, see tugevdab veelgi tema vastupanujõudu ja teravdab ühtlasi kõiki tema võimeid. Vautrin asetab enda seadustest kõrgemale, väljapoole moraali, lugedes ennast kõrgemat tõugu inimeseks, kellele „on lubatud kõik“.

Vautrini võitlusmeetodid on džungli meetodid, kus kiskjad üks-teisel kõri läbi närivad ning kus võidab tugevam.

Vautrini püüete eesmärk on vastik. Ta unistab kakssada tuhat franki hankida ning neegritega kauplema hakata. „Neegrid on, vaadake, äsjasündinud lapsed, kellega teed mis tahad, ilma et mõni uudishimulik prokurör tuleks teilt aru pärima. Selle musta kapitaliga saavutan kümne aasta jooksul kolm või neli miljonit. Kui see

mul õnnestub, ei küsi minult keegi: „Kes sa oled?“ Olen härra Neli-miljonit, Ühendriikide kodanik.“ On tähelepandav, et Balzac seob Vautrini ablaste ja kuritegelike ihade teostumise nimelt Ameerika Ühendriikidega, orjapidajate- ja dollaritemaaga, kus dollarite omanikkude pahed kahtlemata võetakse voorustena.

Kõigele sellele vaatamata on see sunnitööline omamoodi vastaseks taillefer'idele ja nucingen'idele, kodanliku ühiskonna peremees-tele. Areteerimise ajal viskab Vautrin auväärsele kodanlasele väljakutse otse näkku: „Olete teie parem kui meie? Meie õlgadel lasub vähem alatust, kui teil seda on südames, mädanenud ühiskonna jõuetud liikmed.“ Vautrin on kaugel ükskõik millistest revolutsioonilistest eesmärkidest, kuid tema paljastused ise on objektiivselt kodanliku korra vastu suunatud.

Vautrin-Collin'i kuju esineb ka „Inimliku komöödia“ teistes tähtsamates romaanides. „Kaotatud illusioonides“ ning „Kurtisaanide hiilguses ja viletsuses“ ilmub ta preestrikuues. Hiljem astub Vautrin politseiteenistusse. Kuulsa sunnitöölise „karjääri“ niisugune lõpp otsekui demonstreerib seda, et seaduse poolt jälitavad kurjategijad võivad kergesti kohad vahetada nende kurjategijatega, keda kodanlikud seadused kaitsevad.

Romaani kõrvaltegelased. Balzaci romaani iga tegelane on tüüpiline ja samal ajal individualiseeritud, igaüks neist aitab romaani probleemistikku avada.

Vaatamata autori ilmselt iroonilisele suhtumisele proua Vauquer'sse, on see kuju siiski pisemate detailideni tõepärane ja eluline. Ta on linna väikekodanluse esindaja, kelle eksisteerimise aluseks ja uskumuste sümboliks on omand. „Varandus“ on tema jaoks ülimalt võruseks. Ta püüab kõigest väest viimast sou'd välja pigistada, hoides kokku oma pansionäride portsjonitelt, kallates pudelisse kokku nende veinijääke, värisedes iga õuna pärast oma kiduras aias. „Tal on käabusmõistuse vastik harjumus oma armetust teiste arvele kirjutada.“ Tugevad elamused on tal seotud ainult nende momentidega, kui ta kaotab midagi oma varandusest. Ta jääb täiesti ükskõikseks kõige traagilisemate sündmuste puhul inimeste elus, kellega ta elab külge külge kõrval; teda ei häiri vana Goriot' kannatused ja surm, vaid liigsete kulutuste kartus. Kaotada korraga mitu pansionäri on aga talle tõeliseks katastroofiks.

Samasuguste väikeste kiskjate kategooriasse kuuluvad ka Poirot ja Michonneau — kalmistu Veenus, nagu teda nimetas Vautrin. Need on sisemiselt veelgi vördjalikumad kui proua Vauquer. Raha eest saadavad nad korda reetmise, annavad Vautrini politsei kätte.

Saint-Marceli aguli elanikele on väliselt vastandatud aristokraatliku Saint-Germaini eeslinna elanikud. Kuid need kaks kujude rühma on omavahel sügavalt seotud. Kuulsa aadlisuguvõsa vaesunud järeltulijaid, nagu näiteks parun de Rastignac, leidub ka Vauquer' pansionäride hulgas, aga kõrgema seltskonna ridadesse

jõuavad „kodanlikud tõusikud“, nagu näiteks Goriot' tütreid. Saint-Germaini eeslinnas valitsevad niisamasugused kodanlikule ühiskonnale omased hundiseadused.

Balzac esitab ka tõelisi peremehi, kelle sõltuvusse paratamatult langevad vaesunud aristokraadid; need on liigkasuvõtjad ja rahu- tuusad. Nucingeni kuju on romaanis ainult visandatud, kuid tema olemus saab lugejale siiski enam-vähem selgeks.

„Mees, kes võib laskuda säärastrasse ärilistesse mahhinatsioonidesse, nagu ta mulle kõneles, ei oma vähematki südametunnistust,“ kõneleb temast ta naine. Nucingenist saab edaspidi üks „Inimliku komöödia“ peaosalisi. „Isa Goriot's“ ei esine ta iseseisva tegelaskujuna, kuid me saame teada, et väljapaistev kiskja valmistub hüpeks, meile juba joonistatakse selle kodanliku džungli tõelise peremehe pale.

Positiivseks tegelaseks on romaanis arstiteaduse üliõpilane Bianchon. Autor vastandab tema tee Rastignaci poolt valitud teele.

Bianchon — kuulsa kirurgi õpilane — käib oma õpetaja järgedes. Ta on varustatud tugeva tahtejõuga, ta ei karda ei raskusi, viletsust ega kerge kasu ahvatlusi ning saavutab oma eesmärgi. Teistes Balzaci teostes kohtame teda juba kuulsa arstina. Balzac rõhutab mitte üksnes tema andumust oma tööle, vaid ka sügavat inimlikkust, mis ilmneb tema suhtumises surevasse Goriot'sse.

Ent Bianchoni kujul puudub see tüüpilisus, mis on omane kodanliku ühiskonna poolt moonutatud inimeste kujudele. On iseloomulik, et Bianchon, nagu teisedki Balzaci positiivsed kangelased, ei saa üheski tema järgnevas teoses keskseks tegelaseks.

Romaani ideeline mõte. Romaanis „Isa Goriot“ püüdis autor avastada neid salavedrusid, mis suunavad kodanliku maailma inimese — restauratsiooni-ajajärgu pariislase ühiskondlikku ja isiklikku elu; ta seadis eesmärgiks kindlaks määrata oma kangelaste kirgede iseloom, jälgida nende tekkimist ja arenemist tolle aja konkreetsetes tingimustes. Ja see omapärane jälgimise viis toob ühiskondliku korra suhtes selgele paljastavale järeldusele: kodanlik tegelikkus, mille aluseks on eraomanduse printsiip ja liikumapanevaks jõuks egoistlik kasuhuvi, on vaenulik parimatele inimlikele tunnetele, ta moonutab inimest, laostab teda kõlbeliselt. Äärmuseni arenenud egoistlikud kired hävitavad oma kandjad. Raha rüvetab nii perekondlikud sidemed, õilsamad põhimõtted — au ja aususe, kui ka kõige kõrgemad ja kaunimad tunded — armastuse ja sõpruse.

Niisugune on romaani objektiivne ideeline mõte.

Balzaci romaani keele iseärasused. Romaani temaatika avardumine, elu mitmesuguste külgede kujutamise konkreetsus ja sügavus, koloriidi tõepärane tabamine — kõigest sellest tuleneb mitte üksnes uudsus ja omapära kompositsioonis ja uudsed kujude loomise võtted, vaid ühtlasi ka kirjan-

dusliku keele vahendite ja võimaluste avardamine ning rikastumine.

Balzaci romaan on rikas arvude ja arvestuste, majandusalaste detailide ja teatmete poolest, see on nõndanimetatud asjalik proosa. Sellega seoses tuli kasutada sõnu ja termineid, mida seni ilukirjanduses ei olnud kasutatud. Me juba nägime, kui tähtsat osa etendasid rahalised arvestused romaanis „Isa Goriot“. Hiljem kasvab nende erikaal Balzaci teostes veelgi. Novellis „Nucingeni pangamaja“, milles jutustatakse börsispekulatsioonide mehhaanikast, kasutab autor börsimängu terminoloogiat. Romaani „Kaotatud illusioonid“ on järjekindlalt sisse põimitud äridokumente. Maaomandi jagamise küsimus restauratsiooni perioodil („Talupojad“) sunnib Balzaci laialdaselt kasutama majandusteaduslikku terminoloogiat. Kergitades katet sunnitöөлult („Kurtisaanide hiilgus ja viletsus“), kujutades selle maailma kangelaste iseloomu, toob Balzac sisse varaste žargooni elemente, mida kasutavad kurjategijad. Sedasama kohatame ka romaanis „Isa Goriot“ Vautrini areteerimise stseenis.

Väljendusrikas, mitmekülgne ja tõepärane on Balzaci kangelaste keeleline karakteristika. Iga tegelaskuju keeles rõhutab Balzac esijoones sotsiaalseid ja professionaalseid jooni, seejärel kohalikke ja individuaalseid iseärasusi. Näiteks igast proua Vauquer' fraasist paistab välja tema väikekodanlik piiratus. Tema seisund ja huvid ring (pisikalkulatsioonid, köök, kauplus, klatš) määravad nii kõneaine, sõnavara kui ka intonatsiooni. Meeleheite momendil, kui pensionärid üksteise järel ta maha jätavad, hüüab lesk pateetiliselt: „Ah, Sylvie, seal nüüd on minu viimne äss. — Teie andsite mulle surmahoobi, mu härrad! See ehmatus lõi mulle kõhtu. Nagu tump vajutab mind seal. See on päev, mis teeb mind kümne aasta võrra vanemaks. Ma lähen hulluks, ausõna! Mis teha ubadega? — Noh, kui jään üksinda, siis lähed sa homme päev minema, Christophe.“

Vautrini energilises jämedavõitu kõnes ilmnevad tema suured elukogemused ja iroonilis-kriitiline suhtumine ühiskonda üldse. Tema hinnangud on surutud aforismi vormi ja paistavad välja selguse ning ilmekuse poolest: „Ei ole olemas printsiipe, on olemas ainult sündmused; ei ole olemas seadusi, on olemas vaid olud. Kõrgem inimene kohaneb sündmustega ning oludega, et neid juhtida.“

Kui sunnitööliselt mask on maha rebitud, ehib ta oma kõnet temale omaste jämedalt ilmekate sõnadega varaste žargoonis: „Kui oleksin ainult tõstnud käe, oleksid need kolm nuhki valanud kogu minu mahla mamma Vauquer' kodusele prospektile.“

Üliõpilase Bianchoni kõne on täis arstiteaduslikke ja loodusteaduslikke termineid, võrdlusi, kõnekäändusid. Michonneau'd iseloomustades ütleb ta: „Uurin praegu Galli süsteemi ja leian tal juudakühme... Ausõna, kahvatu vanapiiga mõjub minusse kui need valged ussid, kes pikapeale läbi närivad terve palgi.“

Teenijate Christophe'i ja Sylvie kõnes segunevad maakeel ja Pariisi tänavate keel.

Nucingen räägib tavaliselt mitte midagi ütlemaid fraase, ta nagu varjutab tühiste sõnade abil oma kavatsusi, oma tõelist olemust, „poeb nende taha peitu“. Balzac rõhutab tema kõnes elaslase aktsenti, kes halastamatult väänab prantsuse keelt.

Autori enda jutustamisviis paistab välja kujundirikkuse, epiteetide ja võrdluste rohkuse poolest, mis on võetud tegelikkuse mitmesugustest sfääridest. „... kui härra Goriot asus lese juurde elama, heitis proua Vauquer õhtul magama, küpsedes nagu pekiga pikitud teder igatsustules, mis valdas teda mõttel lahkuda Vauquer' surnulinikust ning sündida uuesti Goriot' naisena.“ Lese iseloomustamiseks on leitud õnnestunud võrdlus kõõgimaailmast.

Filosoofilised üldistused, mis pidevalt käivad kaasas kangelaste elamuste analüüsiga ja sündmuste edasiandmisega, esinevad mõnikord väljendusriikaste metafooride vormis: „Tõe selga pöörates ei söanda noorsugu endale südametunnistuse peeglis pilku heita, samal ajal kui täiskasvanud sellesse juba vaatavad — niisugune on kogu erinevus kahe etapi vahel inimelus.“ Sellelaadilised sententsid paistavad teinekord silma maneerlikkuse ja komplitseerituse poolest, kuid enamasti on nad täpsed ja ilmekad aforismid, mis oma ülesehituselt ja intonatsioonilt on lähedased Vautrini kõnele (see lähedus, muide, rõhutab seda fakti, et Vautrini suu läbi esitab Balzac omaenda paljastavaid seisukohti kodanliku ühiskonna suhtes).

BALZACI REALISMI PÕHIJONED.

Balzaci realistliku meetodi põhijooned ilmnevad selgelt romaanis „Isa Goriot“. Erinevalt eelnevate ajajärkude kirjanike realismist paistab Balzaci realism välja kirjaniku enda märksa suurema teadlikkuse poolest, Balzac toetub kindlale loominguliste printsiipide süsteemile. Nagu autor ise romaanis „Isa Goriot“ märgib, on juhtivaks printsiibiks tema loomingus elutõe printsiip. Selle mõistmiseks pöördub Balzac kaasaja poole, restauratsiooni-ajastu Pariisi elu poole, „kontrastide linna“ poole, kus sotsiaalsed vastuolud erilise teravuse ja jõuga ilmsiks tulevad. Seejuures ei kujuta Balzac „elegantset Pariisi“, tema elu „paraadlikku fassaadi“, vaid kulisside-taguseid külgi, tema pahupoolt, tema soppe. Kirjanik ise võrdleb ennast ränduriga, kes laskub süngesse katakombidesse, või tuukriga, kes sukeldub ookeani sügavusse. Pöördumine kaasaja põhiprobleemide poole, sotsiaalse elu sügavuste uurimine on järelikult Balzaci realistliku meetodi esimeseks jooneks, mis tuleneb selle meetodi peamisest printsiibist — mõista elutõde.

Balzac ei otsi oma tegelikkuse „uurimise“ protsessis ebatavalisi inimesi ja sündmusi. Romanis „Isa Goriot“ kujutab ta tavaliste inimeste igapäevast elu agulis, kus on peavarju leidnud Pariisi kehvikud, ja sellele vastandina aristokraatliku Saint-Germaini eeslinna elanike argipäeva. Romanis „Eugénie Grandet“ kujutab kirjanik provintsikodanluse elu.

Kaasaja elu sügavuste avamine igapäevase, proosalise materjali põhjal — see ongi Balzaci realistliku loominguga üks tähtsamaid iseärasusi, mis on vastandlik romantikute püüdlusele oma kangelasi reaalsuse pinnalt kõrvale kiskuda.

Kuid pöördumine igapäevase poole ei tähenda sugugi seda, et Balzac püüdis tavaliste inimeste „silutud“ kujusid anda, nende elu ja käitumise keskmist joont leida. Kirjanik tungib karakterite ja sündmuste olemusse; seda olemust tabada püüdes kasutab ta oma kangelaste karakteri juhtivate joonte tugevdamist, hüperboliseerimist (meenutagem Vautrini, Goriot'd, vana Grandet'd, Gobsecki). Balzaci kangelased ei ole lamedad fotod, need on suured sotsiaalsed üldistused, tüüpilised karakterid.

Balzac püüab olla „ajaloolane“, „olustikukirjanik“, ja mitte ainult jutustaja. Ta kohandab romaani tegevuse täpsetele ajaloolistele daatumitele ja reprodutseerib suurepärase tõetruudusega ajastu atmosfääri. Kirjanik mõistab sügavalt ühiskonna materiaalsete aluste tähtsust oma kangelaste isiklikus elus, ta taipab stiihiliselt kapitalistliku ühiskonna seadusi: „Materiaalsed suhted valitsevad indiviidide üle.“ See avaldub niihästi tema romaanide kujude kogu süsteemis (eriti aga romaanis „Isa Goriot“) kui ka elu ja olustiku kunstilise kujutamise iseärasustes: rahaliste vahetõrgete osatähtsuse allakriipsutamises, tegelaskujude „varandusliku karakteristika“ obligatoorsuses, „asjaliku proosa“ romaani sisseviimises (rahalised arvestused, dokumendid jne.). Hilisemates teostes, nagu „César Birotteau suurus ja langes“, „Kaotatud illusioonid“, „Talu-pojad“, avaldub see joon eriti selgesti.

Oma kangelaste elu uurides toob Balzac esile selle dramaatilise. Ta ei nimeta oma romaani asjata romaaniks-draamaks. See dramaatilisus seletub sellega, et kirjanik, kujutades tõepäraselt oma kaasaegsete sotsiaalseid ja isiklikke vahetõrget, toob esile julmad konfliktid, mis nende elus paratamatult tekivad ja tegelikkuse enda vastuolusid peegeldavad.

Koloriidi tõetruu tabamine, tegevuse miljöo üksikasjaline ja tõepärane kujutamine liituvad Balzaci kangelaste sisemaailma sügava haaramisega. Olustikukirjaniku ja psühholoogi meeterlikkuse kokkusulamine on Balzaci realistliku meetodi iseärasus, mis eriti selgesti tuleb ilmsiks romaanis „Isa Goriot“. Esemed ja miljöo teenivad karakterite, kangelaste sisemaailma avamise eesmärki.

Neist Balzaci kunstilise meetodi põhijoontest on tingitud uudsus romaani vormis; tema žanriline ja keeleline omapära. Romaanuurimus liitub romaani-draamaga. Hoolikad, teadlikult täpsed tähelepanekud ja kirjeldused sulavad ühte sündmustiku energilise arenguga. Kirjelduse ja jutustuse elemendid vahelduvad omapäraste lüüriliste kõrvalepõigetega, autori filosoofiliste üldistustega.

Balzaci realism, kriitiline realism, on tema eelkäijate realismiga võrreldes uueks, kõrgemaks astmeks prantsuse kirjanduses. Ent ka sellele, nagu näib, halastamatule realismile on siiski omane teatav piiratus. See seisneb esijoones elunähtuste mittetäielikus

haaramises, oskamatuses õigesti mõista ja hinnata eesrindlikke, kasvavaid ühiskondlikke jõude. Balzac ei olnud suuteline lülitama oma „Inimlikku komöödiasse“ „steene tööliste elust“, ta ei mõistnud proletariaadi osa ühiskonna arengus. See piiras tema võimusi, takistas positiivse kangelase probleemi edukat lahendamist. See viis Balzaci teravatesse vastuoludesse, mis tema loomingus end tunda annavad. Realistlike romaanide kõrval lõi ta aeg-ajalt ka väheveenvaid, oma ideelise aluse poolest vääri ning seepärast kunstiliselt nõrku teoseid (näiteks romaan „Seraphita“).

*

Balzaci realistlik meetod oli oma põhiolemuselt revolutsiooniline. Ta viis paratamatult kapitalistliku ühiskonna paisete paljastamiseni, näitas kapitalistlike suhete vaenulikkust tõelise progressi vastu, nii rahva kui terviku kui ka üksikisiku eduka arenemise vastu.

„Inimlik komöödia“ on omapäraseks süüdistusaktiks kodanliku ühiskonna vastu. Ja ehkki Balzac ei suutnud oma sotsiaal-ajaloolise piiratuse tõttu tegelikkuse lepitamatuist vastuoludest mingit väljapääsu näidata, aitas ta oma loominguga vaieldamatult kaasa „illusioonide varisemisele“ tööliste õnnest ja hüvangust kodanlikus ühiskonnas, ta avaldas protesti selle ühiskonna aluste vastu. Ning tema protest oli rahvamasside kasvava vihase protesti omapäraseks peegelduseks, uue etapi peegelduseks ühiskonna arengus, mil kapitalistliku korra vastuolud välja kujunesid ja esile kerkis uus, kõige revolutsioonilisem ühiskonnaklass — proletariaat.

Selles protesti ja halastamatu paljastamise jõus seisabki Balzaci tõeline rahvalikkus, tema loominguga aegumatu tähtsuse allikas.

Ajaleht „Humanité“ kirjutas Balzaci sajanda surma-aastapäeva puhul järgmiselt: „Balzaci looming on meie rahvuskultuuri pärisosa. Ta on rahva omandus, nagu on ta kaevandused ja tehased. Saagu Balzaci sajas aastapäev 1950. aasta kommunistidele ajendiks sügavalt tundma õppida seda kirjanikku, kes, aidates paremini uurida ajalugu, rikastab meie võitlust.“

LÖPPSÕNA.

Kõrvuti Shakespeare'i, Molière'i, Goethe, Byroni ja Balzaci nimedega võib esitada teisi, mitte vähem tähtsaid inglise, prantsuse, saksa, hiina, poola, india ja teiste rahvaste suuri kirjanikke, kelle pärand on säilitanud aegumatu tähtsuse meie päevini. Vene ning väliskirjanduse klassikute geniaalsed teosed võlgnevad oma suuruse ja surematuse rahvale. Nendes on kehastatud rahva ootused ja lootused, parimate inimeste eesrindlikud püüdlused.

Muutusid ajad, uued klassid tulid vanade asemele, muutus ühiskondlik kord, kogu eluviis ja inimeste vaated. Paljud mineviku kirjanike vaated aegusid. Nõukogude lugejale tunduvad Molière'i ja Balzaci monarhistlikud eelarvamused absurdsetena, talle on võõrad filisterlikud jooned Goethe maailmavaates. Meie vaatame ühiskondlikele nähtustele teisiti kui Shakespeare ja Byron. Kuid nende kirjanike suured humanistlikud ideed, nende usk inimesse, rahvasse, nende võitlus türannia vastu ja ekspluataatorite paljastamine teevad nende teosed ka meie ajal võimsaks relvaks võitluses inimkonna edasise progressi eest, rahu ja demokraatia eest.

Noored rahu eest võitlejad Šotimaalt kandsid ülemaailmsel demokraatliku noorsoo festivalil Berliinis plakateid oma suure poeedi Robert Burns'i värssidega. Šoti rahvalauliku hääl kõlas uuesti poolteise sajandi tagant nagu meie kaasaegse hääl.

1792. aastal ülistas Burns „vabaduse puud“, kehastades luuletuse lõppvärssides kõikide vabadust armastavate rahvaste unistust:

Ma tean, et ükskord saabub päev, —
ja see ei ole kaugel, —
mil võlupuu meil lehte läeb
ja rõõmulaul ei rauge.
Siis viletsus ja orjus koos
ju ununevad, vennas!
Ja elavad kõik rõõmsalt koos
kui ühtne pere, vennas!

Erilise armastusega säilitavad rahvad mälestuses revolutsiooniliste poetide loomingut, kes võitlesid mehiselt inimkonna vabastamise suure ürituse eest.

Saksa rahvas hindab kõrgelt „revolutsiooni trummilööja“ Heinrich Heine pärandit, kes oma loomingus kajastas demokraatliku liikumise tõusu Saksamaal 1848. aasta revolutsiooni eelõhtul.

Heine poem „Saksamaa. Talvemuinasjutt“ (1844) oli tol ajal kõige julgemaks satiiriks Saksamaa reaktsoonilise korra pihta. Kogu poemi läbib idee revolutsioonist kui õiglasest kättemaksust kõigi õnnetuste eest, mis valitsevad klassid saksa rahvale tõid. Poem on tulvil optimistlikku usku progressi jõudude võidusse reaktiooni jõudude üle.

1848. aasta revolutsioon Saksamaal tõstis esile ka teisi suurepäraseid poete, nende hulgas Georg Weerth'i, keda Fr. Engels nimetas „saksa proletariaadi esimeseks ja tähtsaimaks poeediks“.

Ungari rahvas kordab tänutundega oma suure poeedi-revolutsioonäri Sándor Petöfi vaimustavaid värsse, kes langes 1849. aastal vapras võitluses oma kodumaa vabaduse ja sõltumatuse eest. Juba esimesel revolutsiooni päeval, 15. märtsil 1848, sai Petöfi „Rahvuslik laul“ võitlushümniks, mis innustas rahvahulki revolutsiooniliseks võitluseks:

Üles, madjar, valik jõuab!
Isamaa nüüd otsust nõuab:
Kas sa tahad ikke alla
jääda veel või vaba olla?

Poeedi kutsumust nägi Petöfi kodumaa teenimises.

Kes reostab rahva pühadust,
see olgu igavesti neetud!
On neetud see, kes maha jääb,
kes laisk ja nahka hoida tahab,
ja see, kes viluvarju läeb
ning jätab oma rahva maha,

kirjutas ta luuletuses „XIX sajandi poetidele“.

Kaasaegse ungari kirjaniku Sándor Nady jutustuses „Leppimine“, mis 1951. aastal autasustati Stalini preemiaga, meenutab rajoonikomitee sekretär Zoltan Szabo, selgitades töörahpapartei poliitikat maal, lehekülgi Petöfi päevikust. Ta kõneleb Petöfist: „Petöfi uskus, et rahvas heidab endalt ahelad ja saab oma saatuse peremeheks. Ta ei eksinud... Meie rahvas vabastas enda ahelaist ja kihutas oma orjastajad Nõukogude armee abiga minema. Ja Petöfi, näete, on jällegi meie keskel, meie partei viib ellu tema unistused, tema nimega tähistatakse nüüd töölisbrigaade ja talurahva kooperasiive.“

Seega mineviku suurte kirjanike teosed mitte ainult ei ela edasi rahvaste teadvuses, vaid aitavad „vana, ent ähvardava relvana“ võitluses kaasa.

Eesrindlikud väliskirjanikud jätkavad mineviku rahvuskultuuri kõrgeid traditsioone. Nende teostes peegelduvad laiade rahvahulcade lootused ajaloolise arengu uuel etapil.

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon avas uue etapi ajaloos. J. V. Stalin kirjutas 1927. a.: „... Oktoobrirevolutsiooni võit tähis-

tab põhjalikku murrangut inimkonna ajaloos, põhjalikku murrangut maailma kapitalismi ajaloolises saatuses, põhjalikku murrangut maailma proletariaadi vabadusliikumises, põhjalikku murrangut kogu maailma ekspluateeritavate masside võitlusviisis ja organisatsiooni vormides, olustikus ja traditsioonides, kultuuris ja ideoloogias.“

Sotsialistliku revolutsiooni võit Venemaal ja rahvusvahelise revolutsioonilise liikumise arenemine avaldasid otsustavat mõju maailmakirjanduse saatusele. Iga kirjaniku ette igal maal tõusis küsimus — kus on tema koht selles võitluses, mis lõhestas maailma kahte leeri. Selle küsimuse formuleeris ülima teravusega suur vene kirjanik, sotsialistliku realismi kirjanduse rajaja M. Gorki. „Kelle poolt olete teie, kultuurimeistrid?“ küsis M. Gorki. „Kas kultuuri lihttöölisjõu poolt uute eluvormide loomise eest või olete selle jõu vastu, vastutustundetute kiskjate kasti säilitamise poolt, kasti, mis on üleni määrdunud ja jätkab tegutsemist veel ainult inertsil mõjul.“

Ausad ja õiglased sõnakunstnikud tõtsid häält Nõukogudemaa kaitseks. Läänes sündis uus kirjandus, mille loojad sidusid oma loomingulise tee tihedalt proletaarse revolutsiooni saatusega.

Juba Esimese maailmasõja aastail kõlas prantsuse kirjaniku Henri Barbusse'i (1873—1935) mehine hääl tema romaanis „Tuli“ (1916). Selle romaani tulipunktis on lihtsad inimesed, prantsuse töölised ja talupojad, kes oma maa imperialistlike peremeeste poolt on sõjapõrgusse heidetud.

Romaani mõtte määratles sügavalt V. I. Lenin: „Seda, kuidas täiesti võhiklik, täielikult ideede ning eelarvamuste kammitsas olev filister ja kõige tavalisem inimene muutub just sõja mõjul revolutsionäärriks, on näidatud erakordselt jõuliselt, andekalt, tõetruult.“¹

Henri Barbusse, Nõukogude Liidu ustav sõber, suure Gorki võitluskaaslane, võitles 20—30-ndail aastail väsimatult imperialistliku reaktsiooni vastu, uute sõdade ohu vastu, fašismi hädaohu vastu. Rea sõjavastaste kongresside initsiaatorina ja aktiivse osavõtjana organiseeris ta enda ümber Lääne maade eesrindlike kultuuritegelaste ringi.

H. Barbusse'i looming pani aluse sotsialistlikule realismile prantsuse kirjanduses.

Läänes moodustasid suure eesrindliku revolutsioonilise kirjanduse rühma juba enne Teist maailmasõda saksa kirjanikud Willi Bredel, Johannes Becher, Erich Weinert, Anna Seghers ja teised. Hitleri võimuletuleku ajal nad kõik emigreerusid. Rahvavastaste, fašistlike poliitikute paljastamine, hitlerlike piinakambrite õuduste kujutamine liitusid nende teostes kangelasteema rõhutamisega. Mehiste võitlejate-kommunistide Torsteni (Bredeli „Katsumus“, 1935), Wallau ja Georg Heisleri (A. Segheri „Seitsmes rist“, 1938) kujud kehastavad neid surematuid jõude, mis elasid saksa

¹ V. I. Lenin, Teosed, 29. kd., lk. 472.

rahvas hoolimata fašistliku reaktsiooni määramisest. Hispaania kodusõja aastail (1936—1938) astusid kõigi maade eesrindlikud kirjanikud aktiivselt välja noore Hispaania vabariigi kaitseks. Paljud nendest haarasid relva ning võitlesid rahvusvahelise brigaadi koosseisus kõrvuti hispaania tööliste ja talupoegadega fašistide vastu.

Lahinguväljal said kangelassurma ungari kirjanik Mate Zalka (kindral Lukatš) ja noor inglise kirjanik ning kriitik, kommunist Ralph Fox.

Teise maailmasõja aastail võtsid maailma progressiivsed kirjanikud oma loomingu eesmärgiks võitluse fašismi vastu, hitlerliku „uue korra“ vastu, imperialistliku Jaapani vastu.

Nõukogude rahva suur kangelastegu sai eesrindlikele välismaa kirjanikele inspiratsiooni allikaks. Stalingradi kangelastele pühendati vaimustatud ridu kõigis maailma keeltes.

Türgi poeet-kommunist Nazim Hikmet kirjutas vanglatrellide taga poemi nõukogude tütarlapsest partisan Zojast. Lõuna-Ameerikas lõi tšiili poeet Pablo Neruda oma „Armastuslaulu Stalingradile“.

Usust Nõukogude Liidu võidusse on kantud tšehhi kirjaniku Julius Fučiki (1903—1943) teos „Reportaaž silmusega kaelas“. Selle raamatu kirjutas Fučik gestapo vanglas Pankracis. Ta kirjutas selle üksikutele lehekestele, mis toimetati salaja vanglast välja. Need lehed koguti kokku ja avaldati pärast hitlerliku Saksamaa purustamist 1945. aastal. Fučik, vapper võitleja fašismi vastu oma kodumaa vabaduse ja sõltumatuse eest, mõisteti hitlerlaste poolt surma. Kogu tema raamat on tulvil revolutsioonilist optimismi. Ammendamatu on tema usk rahva jõusse, kes võitleb õige asja eest. Lühidalt, napisõnaliselt, kuid ebatavalise reljeefsuse ja eredusega maalib ta tšehhi patriootide kujud, mehed ja naised, kelle vaimujõudu ei murra ei piinad ega surmaähvardused. Ta jutustab lihtsatest inimestest, „kelles tavalisel ajal ei osanud keegi kangelasi näha“.

Fučiki mehine ja karm raamat õpetab armastama kodumaad ja vihkama tema orjastajaid. Miljonitele noortele inimestele sai ta eluõpikuks niisuguste raamatute kõrval nagu M. Gorki „Ema“, N. Ostrovski „Kuidas karastus teras“, A. Fadejevi „Noor Kaardivägi“ ja teised nõukogude kirjanduse väljapaistvad teosed. Fučik kutsub oma raamatu iga leheküljega mitte nõrgendama pingutusi võitluses reaktsiooni vastu. Sügavat mõtet väljendavad raamatu lõppread: „Inimesed, ma armastan teid. Olge valvsad.“

Teise maailmasõja tulemusena langesid kapitalistlikust maailmast välja paljud maad. Aasias ja Ida-Euroopas moodustusid rahvademokraatlikud riigid. Suure võidu saavutas hiina rahvas, kes lõi oma rahvavabariigi.

Rahvademokraatia maades tekkis ja kasvas uus, tähelepanuväärne kirjandus. Poeetid ja kirjanikud said aktiivseteks suurtest sotsiaalsetest ümberkorraldustest osavõtjateks.

„Tuginedes kõige paremale ja kõrgemale oma rahvuslikes traditsioonides, saab see kirjandus julgemini jagu mitmesugustest kodanlikest mõjudest, heidab kõrvale formalistlikud kōristid, millega kaasaegne kodanlik kunst varjab oma kiskjalikku, inimesevastast olemust. See kirjandus astub kindlalt realismi teele, revolutsioonilis-demokraatliku ja sotsialistliku kirjanduse teele.“¹

Rahvademokraatia maade kirjanike loomingus leiavad elava vastukaja ajaloolised muutused, mis on toimunud nende rahvaste elus, töötajate kangelaslik võitlus reaktsiooni vastu, miljonite uuele elule ärrganud inimeste hingestatud loominguline töö.

1950. aastal määras Ülemaailmne Rahunõukogu kulmedali rumeenia kirjanikule M. Sadoveanule jutustuse „Mitrea Cocor“ eest. Kunstnik-realist Mihhail Sadoveanu, üks vanemaid rumeenia kirjanikke, avab suure meisterlikkusega lihtsa rumeenia talupoja sotsiaalse teadvuse kujunemise protsessi.

Kui 1949. aastal moodustati Saksa Demokraatlik Vabariik, kirjutas Johannes Becher:

Me kehistame oma riigi näol
uut püüdu rahule, mis kasvab üha.
Seks anname me südame ja teod,
kõik selle, mis on inimeses püha.

Saksa progressiivsete kirjanike võitlus ühtse, rahuarmastava ja demokraatliku Saksamaa eest leiab tunnustust ja toetust kogu maailmas. Ikka täielikumalt ja eredamalt peegeldavad nad vabariigi töötajate loomingulisi pingutusi. Aktivist Hans Ehre kuju E. Klaudiuse romaanis „Nendest, kes on meiega“ kehistab uue inimese, Saksa Demokraatliku Vabariigi võitleja ning ehitaja tüüpilisi jooni.

Tõmmiliselt areneb uus, demokraatlik kirjandus Hiinas. Tema rajajaks Oktoobrirevolutsiooni võidule järgnenud aastail oli suur hiina kirjanik Lu Sin (1881—1936), keda nimetatakse „Hiina Gorkiks“.

Kommunistliku partei juhtimisel välismaise imperialismi ja sise-mise reaktsiooni vastu peetud võitluse raskeil aastail kasvas ja tugevnes Hiinas „vormilt realistlik, sisult sotsialistlik“ kirjandus (Go Mo-žo).

Nõukogude lugejale on hästi tuntud Go Mo-žo, Tšao Šu-Li, Mao Duni ja teiste kirjanike nimed, kes kujutavad nüüd oma teostes suuri demokraatlikke ümberkorraldusi vabas Hiinas, mille rahvas ehitab uut, õnnelikku elu.

Tõsist edu on saavutanud ka kapitalistlike maade eesrindlikud kirjanikud. Nad paljastavad julgesti sõjasüütajate salasepitsusi, kujutavad vaimustusega oma rahvaste võitlust parema tuleviku eest.

Paljud nendest peavad võitlust imperialistliku reaktsiooni rasketes tingimustes, kannatades jälitamise ja laimu all. Kirjastused

¹ A. Fadejev. Kõne NLKP XIX kongressil.

keelduvad trükkimast nende raamatuid, ajakirjandus vaikib surnuks nende loomingu.

Ent eesrindlike poetide ja kirjanike häält ei saa lämmatada. Mehiselt astub reaktsioonile vastu Howard Fast, kelle romaanides taaselustuvad ameerika rahva progressiivsed traditsioonid, leheküljed rahva parimate inimeste võitlusest sotsiaalse õiglusetuse, rassilise vihkamise, kodanliku ühiskonna julmuse ja silmakirjalikkuse vastu.

Igapäevane töö ja kommunistlike parteide kangelaslik võitlus on saanud eesrindliku väliskirjanduse tähtsaimaks teemaks. Ikka sagedamini ja ikka eredamalt esineb eesrindlike väliskirjanike teostes keskse kangelasena kommunist, võitleja ning ehitaja, meie aja tõeline kangelane.

Juba on loodud suuri kunstiteoseid ja romaane-epopöasid, mis kujutavad kommunistliku partei poolt juhitud rahvahulkade võitlust (Louis Aragoni „Kommunistid“, Jorge Amado „Põrandaalune vabadus“, M. Pujmanova triloogia).

Louis Aragon kõneles Nõukogude kirjanike teisel üleliidulisel kongressil 1954. aasta detsembris vaimustusega poeesia ülesannetest, mis peab olema mitte ainult päästvaks saarekeseks keset ajalootorme, vaid kommunistide poolt juhitud üldise võitluse osaks. Ta peab võidutsema pimeduse ja vale üle.

„Tõeline poeesia — see on tegeliku elu poeesia elu liikumises õnnele, mida me nimetame kommunismiks!

Tõeline poeesia — see on inimhinge valgus, mida me ei luba kustutada.“

Maailma progressiivsete kirjanike looming kannab rahvahulkadesse rahvaste sõpruse ideed.

Kuuba poeet Nicolas Guillen pühendas vaimustavad read Venetsueela rahvale. Kreeka patriootide kangelaslikud kujud, Iraani vabaduse ja sõltumatuse eest võitlejate kujud kerkivad meie ette inglise kirjaniku D. Aldridge'i romaanide lehekülgedelt („Merekotkas“, „Diplomaat“).

„Ma tahan õpetada lastele sõnu „rahu“, „vabadus“, „töö“, „sõprus kõigi rahvastega“,“ kirjutab itaalia lastekirjanik Gianni Rodari:

Seda meie laululugu
kuulgu hindu, hiina sugu,
lapsed Nõukogumaal,
Itaalias ja Saksamaal,
Ohendriiges, Inglismaal,
kuulgu neegrid ja mulatid,
kuulgu kollased ja valged,
kui ka need, kel pruunid palged.

Aasia ärkamine, India, Birma ja Indoneesia rahvaste vabanimine koloniaalsest ikkest tähendab nende rahvaste maailma-areenile tõusmist, nende täieõiguslikku ja viljakat osa maailmakultuuri arengus.

Suur India rahvas tunneb õigustatult uhkust mitte ainult oma muistse, aastatuhandetesse ulatuva tsivilisatsiooni üle, vaid ka tähelepanuväärsete edusammude üle uuemas kirjanduses, mille hälli juures seisid tark ja humanne Rabindranath Tagore (1861—1941) ning kaasaja india sotsiaalse romaani ja jutustuse rajaja Prem Tšand (1880—1936).

Võitlus rahu eest on saanud kõigi ausate sõnakunstnike eluliseks asjaks.

Rahvusvahelise Stalini preemiaga rahu kindlustamise eest rahvaste vahel on autasustatud Saksa Demokraatliku Vabariigi kirjanikud A. Seghers, J. Becher, B. Brecht, Ameerika Ühendriikide kirjanik H. Fast, hiina kirjanik Go Mo-žo, prantsuse kirjanik L. Aragon, tšiiili kirjanik P. Neruda, kuuba kirjanik N. Guillen jt.

Nõukogude rahva loov töö ja nõukogude ideoloogia elujaatav jõud avaldavad kogu maailma progressiivse kirjanduse arengule määratu suurt mõju. Nõukogude kirjandus, olles innustavaks eeskujuks välismaa kirjanikele, ühtlasi „rikastub ise, kasutades oma arengus ja täiustumises progressiivsete välismaa kirjanike parimaid saavutusi“¹.

Sotsialistliku realismi kirjanduse tekkimine ja kasvamine ei tähenda seejuures, et kriitiline realism käesoleval ajal oma tähtsuse on kaotanud.

Viimastel aastakümnetel on paljudes maades oma tegevust väsimatult jätkanud silmapaistvad kriitilise realismi meistrid, kirjanikud-humanistid, ausad ja õiglased kunstnikud, suurepärase kujude ja teoste loojad. Nõukogude lugeja tunnustuse on võitnud Theodore Dreiseri, Bernard Shaw', Thomas Manni, Heinrich Manni, Sinclair Lewis'i ja Ernst Hemingway raamatud.

Nõukogude inimesed jälgivad suure huvi ja tähelepanuga progressiivse kirjanduse saavutusi välismaal. Seda eesmärki teenib 1955. aastal ilmuma hakanud ajakiri „Inostrannaja Literatura“. Oma kirjas ajakirja toimetusele kirjutas M. Solohhov: „Kogu maailma kirjanikel peab olema oma ümmargune laud. Meil võivad olla erinevad vaated, ent meid ühendab üks: püüd olla inimesele kasulik.“

Koos klassikalise kirjanduse suurepärase teostega kuuluvad maailmakirjanduse kullafondi ka kaasaja eesrindlike kirjanike parimad teosed.

Nende suurepärase paljurahvuselise maailmakultuuri varade omandamine meie nõukogude noorsoo poolt ei ole viimasel kohal ühe peamise ülesande lahendamisel, mis on fikseeritud Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei põhikirjas: „Kasvatada ühiskonna liikmeid internatsionalismi ja kõigi maade töötajatega vennalike sidemete loomise vaimus.“

¹ NLKP Keskkomitee läkitusest nõukogude kirjanike teisele kongressile.

SISUKORD

Sissejuhatus. Kirjutanud N. Muravjova	3
Shakespeare. Kirjutanud N. Muravjova	9
Molière. Kirjutanud N. Muravjova	38
Goethe. Kirjutanud S. Turajev	55
Byron. Kirjutanud S. Turajev	79
Balzac. Kirjutanud N. Muravjova	98
Lõppsõna. Kirjutanud S. Turajev	121

Н. И. Муравьёва и С. В. Тураев
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Шекспир, Мольер, Гёте, Байрон, Бальзак

На эстонском языке
Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярну маantee 10

*

Toimetaja M. Arro
Tehniline toimetaja L. Uuspõld
Korrektorid M. Amon ja S. Aron

Ladumisele antud 2. X 1956. Trükkimisele antud 26. XI 1956. Paber 60×92, 1/16. Trükipoognaid 8.
Arvutuspoognaid 9,20. Trükiarv 6000. Tellimise nr. 2864.

Hans Heidemanni nimeline trükikoda, Tartu, Vallikraavi 4.

Hind rbl. 3.50

Rbl. 3.50

A-21347

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00354031 9