

ANNE NAHKUR

KIRJANDUS
REALISMIST
POSTMODERNISMINI

Gümnaasiumiõpik



Haridus- ja Teadusministeerium
kinnitab: õpik vastab riiklikule
õppekavale.

Retsenseerinud Ave Oja, Kirsi Rannaste
ja Anne Vaher

Toimetaja Maret Kangur
Kujundaja Angelika Schneider

Tallinn, 2006
ISBN 9985-0-1813-3

© Anne Nahkur, 2006
© Kirjastus Koolibri, 2006

Kõik õigused on kaitstud. Ilma
autoriõiguse omaniku eelneva kirjaliku
nõusolekuta pole lubatud ühtki selle
raamatu osa paljundada ei elektroo-
nilisel, mehaanilisel ega muul viisil.

Kirjastus Koolibri
Postiaadress: pk 223, 10503 Tallinn
Asukoht: Hiiu 38, Tallinn
www.koolibri.ee

SISUKORD

Realism	7
Realismi iseloomustus	
Realistlik romaan	7
STENDHAL	
BALZAC	
FLAUBERT	
DOSTOJEVSKI	
TOLSTOI	10
Naturalism	11
Zola	13
Estetism	23
WILDE	24
Romantismijärgne luule	
Baudelaire	
Verlaine	
Rimbaud	
Mallarmé	
Whitman	
Dickinson	
Rilke	
Verhaeren	
Blok	
Yeats	
Leino	
Tagore	
Proosa ja draama 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul	
Hamsun	
Ibsen	
Strindberg	
TŠEHOV	
Shaw	
Maeterlinck	

MODERNISM

27

Modernismi iseloomustus

Modernistlik romaan

Woolf

Joyce

KAFKA

Thomas Mann

HESSE

„Kadunud põlvkond” kirjanduses

HEMINGWAY

Remarque

FITZGERALD

Teisi romaaniuudajaid

Faulkner

NaBOKOV

BULGAKOV

VONNEGUT

Salinger

Biitnikud ja „vihased noored mehed”

Ginsberg

Kerouac

Eksistentsialistlik kirjandus

Sartre

Camus

Modernistlik luule

Futurism, kubism, dadaism,

sürrealism

Ima_ism

Eliot

García Lorca

Majakovski

Jessenin

Ahmatova

20. sajandi draama

Pirandello

Brecht

Absurditeater

Beckett

Ionesco

Psühholoogiline realism teatris

Williams

Albee

POSTMODERNISM 79

Postmodernismi iseloomustus

Borges

García Márquez

Eco

Stoppard

Kundera

Lõpetuseks

Mõistete seletus

Võõrnimede ligikaudne hääldus

Lugemissoovitus

Mõistete seletus 154

Võõrnimede ligikaudne hääldus 156

Lugemissoovitus 159

Gustave Courbet. MAALIKUNSTNIKU ATELJEE
Alates 19. sajandi keskpaigast kuni 1870. aastateni va-
litses kujutavas kunstis realism. Prantsuse realismi pea-
esindajaid Gustave Courbet nõudis oma manifestis „La
Realisme”, et kunst peab elu kujutama nii, nagu see on,
ega tohi jagada teemasid „sobivaks” ja „sobimatuks”.
Courbet ise maalis inimesi tõelises, mitte idealiseeritud
keskkonnas.

Sellel pildil on reaalselt ja ideaalset maailma otseselt
vastandatud. Rääpases rahvast täis ateljees vaatab maa-
litud lõuendilt vastu imekaunis maastik, millel pole
maali ümbritseva tegelikkusega midagi ühist. Teisalt
võime Courbet’ teose järgi veenduda, kui hästi valdas
ta ise ka seda maalitehnikat ja stiili, mida ei sallinud.
Tema oma maalimistehnika on pigem tahumatu nagu
ta maalide aimeski.



REALISM

ALUSTA TÖÖVIHIKUST ÜLESANNETEGA 1 JA 2.

REALISMI ISELOOMUSTUS JA TUNNUSJOONED

19. sajandi 30. aastatel hakkas romantism kõige arenenumate maade kirjanduses oma mõju kaotama. Napoleoni sõjad olid Euroopat uuenanud, revolutsioonide perioodi lõppedes saabus kodanlik argipäev, kus aadelkonna asemel domineerisid ärimehed, pankurid ja vabrikandid. Purunenud illusioonid sundisid kirjanikke ühelt poolt tõmbuma enesesse ning põgenema fantaasiamaailma, teiselt poolt aga loobuma väljamõeldistest ja romantilisest ilutsemisest ning asuma ühiskonna ajalookirjutaja kohale.

Kirjanduses hakati kujutama ümbritsevat elu ja püüti seda teha ilma liialduste ja ilustusteta, võimalikult tõepäraselt (mis ei tähendanud sugugi elu kopeerimist – kunst pole tegelikult kunagi elu kopeerimine!). Kirjanikud asusid kriitiliselt uurima sotsiaalset olustikku, tõid avalikuse ette ajastu pahesid, lootes seeläbi inimeste elu parandada. Valdavaks sai reaalsest probleemidest lähtuv tendents või tunnetuslik hoiak, mille alusel kujunes sajandi keskpaiku uus kirjandussuund **realism** (ld *res* – asi; *realis* – tõeline, esemeline, asine). Nagu iga uus suund või vool, vastandus ka realism ennekõike oma eelkäijale – romantismile. Romantismi sentimentaalsus ja idealism heideti kõrvale, eitati kõike kunstlikku ja kunstipärast, püüti kujutada tõelisust nõnda, nagu seda näevad tavalised inimesed, ka selle kõige tumedamate külgedega. Teisalt peame siinjuures arvesse võtma, et tegelikus loomingus jääb suundade või voolude vaheline piir siiski pigem tinglikuks, ja nii põimusid ka mõlemad nimetatud kirjandusnähtused omavahel kogu 19. sajandi vältel. Kirjandusteaduses käsitletakse romantismi ja realismi kui kunsti ja kirjanduse põhisuundumusi.

Realismi kui üldise loomingusuuna või -tüübi arengusse on andnud oma osa paljude eelnevate ajastute kirjanikud ja kunstnikud. Juba

antiikkirjanduses võib täheldada mitmesuguseid realismi vorme: jumalatel ja titaanidel olid kõik inimlikud voorused ja pahed, väärtused ja puudused, samuti on tõetruult kujutatud tolleaegset tegelikkust (meenutagem kas või niisuguseid teoseid nagu Homerose eeposed, Petroniuse „Trimalchio pidusöök”, Apuleiuse „Kuldne eesel”). Renessansikirjandusest võib tinglikult realistideks nimetada Boccacciot, Rabelais’d, Cervantest, kelle järgi ei saa ideaal olla abstraktne, vaid peab arvestama tegelikkust ja selle loogikat. Shakespeare’i sünkreetilises loomingu sulanduvad paljude kirjanduslike voolude tunnused, põhiline on aga karakterite ning inimsuhete realistlik käsitus ja selle keskkonna tõepärane reprodutseerimine, mis tema tegelaste konfliktidele aluse pani. Tajudes „liigestest lahti” põrunud aja dramatismi, näitas Shakespeare ühtlasi inimeste mõtete ja tegude ühiskondlikku tingitust. Samuti esineb realismi sugemeid prantsuse klassitsismis, eriti Molière’i loomingu, ning mõistagi romantikute teostes (Hugo hilisemad romaanid, Petöfi luule jm). 18. sajandi valgustuslik realism, mis vaatas maailmale moraaliõpetusest lähtudes, oli aga 19. sajandi kriitilise realismi otsene eelkäija.

Lühidalt, ehkki tegelikkuse reprodutseerimise põhimõtet rakendati ka realismielsetes kunstivooludes, oli realismi kui iseseisva loomingu suuna sünniks vaja, et kunst hakkaks uurima ja kujutama ühiskonna elu ning inimeste karaktereid nende keerulistes, üksteisest sõltuvates ajaloolistes seostes. Kirjandusteoreetikud on esile toonud järgmisi **realismi tunnusoone**: sotsiaalsus, tõepärane pilt tegelikkusest; täpne, usutav, elutruu miljöö; sündmustiku asjalik, rahulik kulg, teoste üleschituses arvestatakse vaid nähtavaid fakte ja nende omavahelisi suhteid, mida õpitakse tundma kogemuste kaudu; ühiskondlike olude kriitiline käsitlemine; oma kaasaja elulaadi ja kommete analüüs; objektiivsus – autor seisab otsekui kõrval, lihtsalt jälgib toimuvat; kangelasteks on harilikud inimesed; nende saatuse kujutamisel rõhutatakse ümbritsevate olude määravat rolli; kasutatakse tavalist keelt, vältides ülespuhutust või liigset kunstipära, jne. Oluliseks saab individuaalse ja tüüpilise ühtsus. Otsitakse ja leitakse uusi kujutamishapendeid, loomingu ainet ammutatakse sageli arhiivimaterjalidest, kohtuprotokollidest, teaduskirjandusest, ajakirjandusest jms. Realismile kui kirjandussuunale on omane stabiilsus, kord, argipäevsus, kõrvale jäävad suured igavesed väärtused ja idealistlikud unistused.

Realismi arengus eristatakse kahte **põhiperioodi**:

I. 1830–1870: realism areneb paralleelselt romantismiga, realistlikes teostes leidub palju romantismi sugemeid;

II. 1871–1917: realism levib paljude maade kirjandusse ning hakkab samaaegu muutuma ja teisenema üha uute tekkivate kirjandusvoolude mõjul.

Varased realistid, luues täisverelisi aktiivseid karaktereid, kes erinesid põhimõtteliselt klassitsistliku kirjanduse rafineeritud tegelastest, kajastasid oma teostes uue inimese kujunemist. Kõige viljakam oli realismi areng Prantsusmaal (Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert), Inglismaal (Charles Dickens, William M. Thackeray, õed Brontëd) ja Venemaal (Lev Tolstoi, Fjodor Dostojevski, Anton Tšehhov).

Realismi olulisemateks žanriteks kujunesid romaan, novell ja jutustus; realistlik luule ja draama tõusid esile 19. sajandi lõpu poole. Juba sajandivahetuseks arenes realism mitmes suunas: uurimuslik süvenemine tegelikkusse viis naturalismini, mis kirjeldab elu pahupoolt ja pahelisi instinkte; taastus realistlik filosoofiline romaan; kasvas ka huvi tegelaste psühholoogiliste probleemide vastu.

REALISTLIK ROMAAN

19. sajandi realistid arendasid välja romaani klassikalise vormi. 20. sajandi modernistid seadsid selle mudeli küll kahtluse alla, püüdsid seda mitmeti muuta või asendada millegi täiesti uuega, suurenesid realismi ja enamiku modernistlike voolude erinevused, kuid romaan pole eluõigust kaotanud tänapäevani. Tegelikult sisaldub igas romaanis varjatult autori seotus romaanižanri varasema ajalooa. Realistlikus romaanis kujutatakse nn tavalist inimest, jälgitakse inimsuhteid psühholoogilisest küljest. Traditsioonilises realistlikus romaanis toimub jutustamine kolmandas isikus, autori vaatepunktist.

1. TULETA MEELDE ROMANTISMI TUNNUSEID. TOO VÄLJA REALISMI TUNNUSED JA ŽANRIEELISTUSED.
2. VÕRDLE REALISMI ROMANTISMIGA NING LEIA NENDE KAHE SUUNA ERINEVUSED JA SARNASUSED.
3. PÕHJENDA, MIKS KUJUNES JUST ROMAAN REALISMI PÕHIŽANRIKS.



REALISM PRANTSUSE KIRJANDUSES

STENDHAL

(1783–1842)

Prantsuse realismi varasemaid esindajaid Stendhal, kodanikunimega Marie Henri Beyle, sündis Grenoble'is jõuka advokaadi peres. Koolis torkas ta silma erakordsete matemaatiliste võimete ja kunstiandega. Valgustajate teostest innustust saanuna jagas ta kõik inimesed punasteks ja mustadeks, kusjuures punased olid patrioodid ja Napoleoni pooldajad. 17-aastaselt astus Beyle Napoleoni teenistusse ning osalemine keisri sõjakäikudel, aga ka arvukad reisid viisid teda läbi kogu Euroopa. Pärast Napoleoni langust 1814. aastal elas ta peamiselt Itaalias (määrati 1830. aasta Juulirevolutsiooni järel Prantsuse konsuliks), ka kirjutamist alustas ta seal. Esimesel loomeperioodil olid tema põhižanriteks biograafia, essee ja reisikiri, muu hulgas kirjutas ta isiklikult läbielatud õnnetu armastusega seonduva essee „**Armastusest**” (1822). Nende tööde avaldamisel kasutas autor mitut eri varjunime, kuni tema lõplikuks pseudonüümiks jäi Stendhal.

Kirjandusellu sekkus Stendhal romantikuna. Oma vaimukas essees „**Racine ja Shakespeare**” (1823) vastandas ta kuulsat inglise näitekirjanikku, keda nimetas romantikuks, prantsuse klassitsismi suurkujule Jean Racine'ile. Eriti vääris Stendhali arvates järgimist Shakespeare'i viis uurida elu ja ümbritsevat maailma. Ta rõhutas, et kunst peab näitama seda uut, mis on tulnud inimeste ellu, vaatama tulevikku, ütlema inimestele tõtt, mitte neid väljamõeldistega uinutama. Ehkki Stendhal määratles uut kunsti kui romantismi, kaitses ta sisuliselt realismi ideid. Pärast mõningaid romantilist laadi katsetusi jõudis ta realismi ka oma ilukirjanduslikes teostes.

Tõeline tunnustus sai kirjanikukuulsusest unistanud Stendhali loomingule osaks siiski alles pärast autori surma. Isegi tema parimad psühholoogilised romaanid „Punane ja must” ja „Parma klooster” jäid esmailmumisel nimetamisväärse tähelepanuta. Need vastandusid romantilisele ilutsemisele ja fantaasiamängule, mida tollaegne lugeja ootas.

Stendhali peateose „Punane ja must” (1830) alapealkiri „XIX sajandi kroonika” ja moto „,Tõtt, karmi tõtt” (Danton)” avavad nii teose aine kui ka suuniluse – kujutada elu nii, nagu see on.

Romaani sužee põhineb tõestisündinud lool: 1827. aastal toimus Grenoble’is kõmuline kohtuprotsess, milles süüdistati seminarihariduse saanud külanormeest jõuka vabrikandi naisele lähenemises ning tema tapmise katses. Noormees oli hiilinud kirikusse, kus vabrikandiproua parajasti palvetas, ja tulistanud teda selja tagant. Siis püüdis ta ka ennast maha lasta, kuid mõlemad jäid ellu. Kohus mõistis noormehele surmanuhtluse, mida too oli ka ise endale nõudnud.

Kompositsiooni poolest on „Punane ja must” traditsiooniline – ühiskonnas ülespoole pürgiva noore plebei elu kronoloogia –, uuenduslikkuse tõi selssele aga tegelaskujude realistlik psühholoogiline analüüs.

Julien Sorel, väikelinna saeveskiomaniku poeg, unistab paremast elust. Ta on auahne, andekas, õpihimuline individualist, oma ideaaliks peab ta Napoleoni. Esimene samm noormehe unelmate täitumise teel on koduõpetaja koht Verrières’i linnapea de Rênali juures. Juba 30. eluaasta künnise ületanud majaproua armub koduõpetajasse ja ka Julieni, kes oli esialgu mõelnud üksnes naise vallutamisele, haaravad armutunded. Karjääriredeli järgmiseks astmeks saab Pariisi aadliku de La Mole’i sekretärina tema tütre Mathilde’i armastuse võitmine. Julien on veel vaid sammukese kaugusel ihaldatud eesmärgist – abiellumisest ja husaariohvitseri staatusest –, kui proua de Rênali pihhiisa eestvõttel kirjutatud kiri paljastab ta. Tulvil segaseid tundeid, sõidab Julien Verrières’i, läheb kirikusse ja tulistab seal palvetavat proua de Rênali. Kuid naine jääb elama ja isegi Julieni tegu ei suuda purustada ta armastust noormehe vastu.

Toimub rahvarohke kohtuprotsess, mida Julien mõjutab meelega enda kahjuks. Ta keeldub end alandamast ja armu palumast, öeldes, et tapmiskatse oli ette kavatsetud ja ta on surmanuhtluse ära teeninud. Viibides surmamõistetute kongis, kui on hajunud kogu auahnus, mis oli juhtinud tema senist elu, julgeb Julien lõpuks olla ta ise: siiras ja tundlik noormees. Tema südames on veel vaid armastus proua Rênali vastu ning naise üürikestel külaskäikudel saab Julien kogeda täiuslikku õnne – niisugust, nagu ta polnud kunagi varem läbi elanud. Stendhal rõhutab, et inimese tähtsaim kirg on armastus, ning sellele tundele jääbki Julien kuni oma hukkamiseni truuks.

Julieni karakteris võib täheldada paiguti lausa vastandlikke jooni: auahnus, kaval arvestus ja egoism ning ülevad taotlused, sünge umbusklikkus ja aval tunde puhtus, karm enesekontroll ja kirgede ohjeldamatus – kõik on ta olemuses segi paisatud ja kokku sulanud.

Teose pealkiri näib sümboliseerivat ajastu värve – „punane” tähistab Julieni (ja teose autori) poliitilisi veendumusi, revolutsiooniideaale, „must” revolutsioonile järgnenud reaktsiooni –, kuid on ka teisi tõlgendusi: armastuse ja Julieni preestrikuue värvus, ruleti värvid, vere ja leina värvid...

PUNANE JA MUST

Neljakümne esimene peatükk

[---]

Istung algas uuesti.

Kui eesistuja oma lõppsõna ütles, lõi kell kahteistkümme öösel. Ta oli sunnitud peatuma; üldises pinevuses ja tekkinud vaikuses kajasid seinakella löögid saalis vastu.

„Algab mu viimne päev,” mõtles Julien. Ta tundis, kuidas teda haarab võitmatu kohusetunne. Seni oli ta ärevusest jagu saanud ja pidanud kinni otsusest mitte sõna võtta, aga

kui kohtu eesistuja temalt küsis, kas tal pole midagi lisada, tõusis ta püsti. Ta nägi enese ees proua Derville'i silmi, mis selles valgustuses näisid säravat. „Kas ta viimaks ei nuta?” mõtles Julien.

„Härrad vandekohtunikud!

Mind sunnib sõna võtma hirm põlguse ees, millest ma arvasin võivat üle olla oma surmasilmapiigul. Mu härrad, mul ei ole au kuuluda teie klassi, te näete enda ees lihtrahva poega,



Antonella Lualdi ja Gérard Philipe „Punase ja musta” ekraniseeringus (1954, režissöör Claude Autant-Lara)

kes on üles tõusnud oma madala päritolu vastu.

Ma ei palu teilt armu,” jätkas Julien kindlalt toonil. „Ma ei tee endale mingeid illusioone; mind ootab surm; see on õiglase ja ära teenitud. Ma julgesin tungida naise elu kallale, kes ülimalt väärib lugupidamist ja austust. Proua de Rénal on minu vastu olnud nagu ema. Mu kuritegu on raske ja ta oli ette kavatsetud. Ma olen ära teeninud surma, härrad vandekohtunikud. Aga kui minu süü ka väiksem oleks, siis näen ma siin ikkagi inimesi, kes ei mõtle sellele, et minu noorus võiks pälvida kaastunnet, vaid kes tahaksid minu näol karistada ja murda neid alamast klassist pärit noori, kes on küll vaesusest muserdatud, aga kellel on õnn olnud head haridust saada ja kellel on jätkunud julgust tungida keskkonda, mida rikkad inimesed oma uhkuses nimetavad heaks seltskonnaks.

Selles, mu härrad, seisab minu süü, mida karistatakse seda karmimalt, et tött-õelda minu üle ei mõista kohut mitte need, kes on minu-ga võrdsed. Ma ei näe vandemeeste pinkidel ühtegi haljale oksale jõudnud talupoega, vaid ainult nördinud kodanlasi...”

Sellises laadis kõneles Julien kakskümmend minutit; ta ütles kõik ära, mis ta südames kippitas; peaprokurör, kes taotles aristokraatide soosingut, niheles toolil; kuid hoolimata pisut

abstraktsest stiilist, mida Julien oma kõnes tarvitas, valasid kõik naised pisaraid. Lõpu eel mainis Julien veel kord oma teo ettekavatsetust, oma kahetsust, oma austust ning ääretut pojalikku jumaldust, mida ta elu kõige õnnelikumatel aegadel proua de Rénali vastu oli tundnud. [---]

Kell lõi üks, kui vandekohtunikud oma tuppä läksid. Ükski naine ei liikunud paigast; paljudel meestel olid silmad niisked. Algul vahetati väga elavalt mõtteid; siis aga saabus vandemeeste otsuse ootel vähehaaval üldine väsimus ja saal jäi vaiksemaks. Silmapilk oli pidulik; tuled olid tuhmimaks muutunud. Julien, kes oli väga väsinud, kuulis enese lähedal vaieldavat selle üle, kas nii pikk viivitamine tähendab head või halba. Talle meeldis, et kõigi poolehoid kuulub temale; vandemehed ei ilmunud ikka veel, aga ka ükski naine ei lahkunud saalist.

Kui kell lõi kaks, kuuludus liikumist. Vandekohtunike toa väike uks avaneks. Härra parun de Valenod astus teiste ees tõsise ja teatraalse sammuga, kõik vandekohtunikud tema järel. Ta kõhatas ja teatas siis, et vandekohtunikud on oma südametunnistuse järgi talitades jõudnud üksmeelsele otsusele, et Julien Sorel on süüdi mõrvas, ja nimelt ettekavatsetud mõrvas; see otsus tõi enesega kaasa surmanuhtluse; see kuulutati välja hetk hiljem. [---]

Neljakümne teine peatükk

Vanglasse tagasi jõudes viidi Julien kambrisse, mis oli määratud surmamõistetutele. Tema, kes muidu märkas kõige väiksemaidki üksikasju, polnud sugugi tähele pannud, et tal ei tulnudki enam ronida tagasi oma torni. Ta mõtles ainult, mida ütelda proua de Rénalile siis, kui tal õnnestub veel viimasel silmapilgul teda näha. Proua katkestab arvatavasti ta jutu ja seepärast tahtis ta juba esimeste sõnadega väljendada oma sügavat kahetsust. „Kuidas saaksin ma pärast niisugust tegu teda veel uskuma panna, et ma armastan ainult teda? Tahtsin ju teda tappa ikkagi kas auahnusest või siis armastusest Mathilde'i vastu.”

Voodisse heites leidis ta eest takused linad. Nüüd avanesid ta silmad. „Ah, ma olen ju sur-

mamõistetute kongis; nii see peabki olema,” mõtles ta.

„Krahv Altamira rääkis mulle, et enne surma lausunud Danton oma kõmiseva häälega: „Imelik, et tegusõna „giljotineerima” ei saa pöörata kõigis aegades; võib küll ütelda: mind giljotineeritakse, sind giljotineeritakse, aga mitte: mind giljotineeriti.”

Aga miks mitte,” jätkas Julien, „kui on olemas teine elu?... Siiski, kui ma leian seal eest kristlaste jumala, olen ma kadunud: see on ju despoot ja sellisena on ta täis kättemaksumõteteid; tema piibel kõneleb ainult hirmsatest karistustest. Ma pole teda kunagi armastanud; ma pole tahtnud isegi uskuda, et teda kunagi siiralt armastada võidaks. Temas pole halas-

tust (ning Julienile meenusid mitmed kohad piiblist). Ta karistab mind kõige koledamal kombel...

Aga kui ma leian eest Fénéloni jumala? Siis ütleb ta ehk mulle: sulle antakse palju andeks, sest sa oled palju armastanud...

Jan Blomstedt

STENDHALI KOSMOSES: PÜSTOLID

Restauratsiooniaegsel Prantsusmaal meenutab Stendhal Napoleoni mehe, kellele on intuitsiooni ja energiat. „Energia” on üks Stendhali lemmiksõnadest, nagu ka „kirg” ja „loomulikkus”. Suurmeeste ajad on möödas, kahurimüra on asendunud vaoshoitud kõnede ja Stendhal, kes on teeninud Napoleoni armees ja näinud bonapartistide tõusu ja langemist, haarab sule, et kirjutada armastusest. See, mis revolutsiooni ja keisririigi ajal oli suur ja riskantne, leiab nüüd paberil vaste tunnetetormis, kuigi see on ja saab olla üksnes vapustav jõud. Pilvitu harmoonia huvitab Stendhali vähem kui tunnete vägivald, mis ähvardab kõigutada korda ja konventsioone. Mehe ja naise püha allianss vähem kui kirgede käärimine, mis viis terrori ja Waterlooni.

Armastus ja poliitika põimuvad Stendhali romaanides tihedalt. „Punases ja mustas” on kuulus ütles, mille järgi on poliitika kirjanduses kui „püstolipauk keset kontserti”. Kas see tähendab, et Stendhali romaanidel pole poliitilist dimensiooni või et neis pole püstolipauke? Miski ei ole kaugemal tõest. „Pauk keset kontserti” viitab pigem konkreetsetele poliitilistele seisukohavõttudele ja päevasündmuste kirjeldustele, mis jääksid romaani poliitilises orkestreeringus üksnes mõjututeks kõmakateks. Poliitika Stendhali mõttes ei ole armastusavaldused ega kõnetead, vaid energia, mis liukab liikvele, asetub vastu, riskib, paneb südame ägedamalt verd pumpama.

„Punases ja mustas” ei ole püstolid relvakapis peidus. Armastus kannab alati relva. Kuupaistelisel ööl ronib Julien Sorel redelit pidi Mathilde'i tuppa; tal on kaasas püstol, ta kardab lõksu. Julieni tõeline armastus on proua de Rénal; leides oma armastatu ja reetja kirikus palvetamas, haarab Julien püstoli ja tulistab. Proua de Rénal jääb ellu ja oskab hinnata

Kas ma olen palju armastanud? Ah, olen armastanud proua de Rénali, aga minu käitumine oli jöle. Hülgasin lihtsuse ja tagasihoidlikkuse säravate asjade nimel. [---]

Tõlkinud Johannes Semper

Julieni žesti. Möödaminnes, omal sundimatul kombel teeb Stendhal juttu ka tiigrimehest. Too figureerib romaanis ainult korra: „Keegi inglasest rändur räägib, kui heas vahekorras ta oli oma tiigriga; ta oli selle üles kasvatanud ja hellitas teda, kuid hoidis laual alati laetud püstolit.”

Hästikasvatatud ühiskonnas on armastus justkui tiiger, kellele võib õpetada häid kombeid. Kuid teda usaldada, unustada püstol – seda mitte. Tiigri ohtlikkuses on oma võlu, ent peremees peab alati olema valmis halvimaks. „Punases ja mustas” ei harrasta tiigritaltsumist mitte ainult restauratsioonihiskond, vaid ka Julien Sorel ise, allutades armastuse auahnusele, karjäärile ja ühiskonna tardumuse vastu võitlemisele. Tema vallutused naiste juures omandavad kahtlemata allegoorilise, poliitilise, napoleonliku iseloomu.

Uurimuse „Armastusest” kirjutas Stendhal pärast oma romantilist Waterlood. Ta paneb oma isikliku kogemuse objektiivsesse keelde, uurib armastust nagu arst haigust, mille sümptomid varieeruvad piirkonniti. Ehkki ta demüstitiseerib armastuse ja koorib selle paljaks eksikujutelmadest (astudes oma analüüsiga prantsuse moralistide seltskonda), on ta sellegipoolest, kõigest hoolimata, kirgliku armastuse kindel kaitsja. Armastus on enesepett, kuid samamoodi enesepett on ka armastuse vältimine. Kirglik armastus (mis ei ole ainus armastuse liik, kuid Stendhalile kõige huvipakkuvam) satub alati tõketele ja takistustele: ujedusele, naeruväärsuse kartusele, konventsioonidele – ja viimaks tiigri hambu. Need ja muud nurjatused on nii alandavad, et Stendhalil ei jää aega kaaluda õnneliku armastuse võimalikkust. [---]

Kristalliseerumiseks nimetab Stendhal oma uurimuses armastuse idealiseeritud pilti,

mis sünnib armastaja kujutlusis. Ta võrdleb seda raagus puuksaga, mis soolakaevanduse sügavuses muutub kristallidega kaetud säten-davaks ilmutuseks. Lüüriiline luul on juba ise-enesest märk võitlusest, mitte ainult „karmi” tegelikkuse vastu (armsam ei olegi nii kaunis ja ihaldatav, kui tundub), vaid ka enesesüüdis-tuse vastu (miks lasta ühel inimesel sel määral valitseda oma mõtteid ja jätta varju muu maa-ilm?). Ja kui armastuse energia veel saatusliku paratamatusega pörkab kõigele sellele, mis on ühiskonnas ette nähtud ja silmakirjalik, saame pildi armastusest, mis on sündinud, püstol käes. Võitlus ja vastupanu murdmine on tema olulised tundetegurid.

Headest tunnetest (näiteks armastusest, kus A armastab B-d teda idealiseerimata, või nagu ütleks Geenius, abstraktselt ihalusest, mis on leidnud sobiva objekti) ei sünni ehk head kirjandust. Kuid Stendhal ei jäta mainimata sedagi, et kristalliseerumine paneb armastaja teinekord hindama armsamas neidki omadu-si, millele ta enne tähelepanu ei pööranud. Kui keegi märkab oma energilises armastuse vi-sioonis, kuivõrd veetlevalt (ja/või ähvardavalt) teine kahvlit käes hoiab, kas ei tule siis pidada seda märkamisvõime võiduks, mida isegi Na-poleon võiks kadestada?

*Kirjanduskriitika kogumikust „Kosmopoeetika”.
Tõlkinud Joel Sang*

Stendhali armastus Itaalia ja itaallaste vastu leidis väljenduse mitmes essees. Eriti köitis kirjanikku itaalia renessanss. Ta kogus vanu käsi-kirju ja töötas neid ümber novellideks, mis avaldati hiljem koos „**Itaalia kroonikate**” (1855) nime all. Ühest niisugusest novellist kasvas välja Stendhali teine tähtteos, romaan „**Parma klooster**” (1839). See on lugu noormehe Fabrizio del Dongo saatusest Austria ikke alla heidetud Itaalias. Nagu Julien Sorel, kuulub ka Fabrizio Napoleoni vaimus-tatud austajate hulka, ta astub keisri sõjaväkke, elab üle lüüasaamise Waterloo lahingus ning pöördub siis Parmasse tagasi, olles kaotanud kõik illusioonid ja tulevikulootused. Julien Sorelist eristab Fabriziot aristokraatlik päritolu, kuid mitte ainult – tal pole sellist tahtekindlust nagu Julienil.

Stendhali stiil on täpne ja läbipaistev, kirjeldusi esineb vähe, olulist rõ-hutatakse detailide kaudu. Ta oskab siduda peenekoelist paatost vaos-hoitud iroonia ja kaine kaalutlusega. „Ma tunnen ainult ühte reeglit,” on kirjanik öelnud, „stiil ei saa kunagi olla liiga lihtne ja selge.” Ühes kirjas Balzacile märgib ta: „Ma ei kuulu moodsa stiili imetlejate hulka, see ärritab mind nii, et muutun kannatamatuks. Juba aasta otsa kor-rutatakse mulle, et lugejat tuleb lõbustada maastiku või riietuse kirjel-dustega. Sellised asjad on mind pannud juba teiste juures suurt igavust tundma.” Stendhal püüdis kirjutada nii, et lugejale jääks meelde mõte, mitte sõnastus. Kirjanik on täitnud oma programmi – „analüüsinud inimsüdan” – ja lisaks maalinud karmi portree oma ajastust.

1. LOE STENDHALI „PUNANE JA MUST” TERVIKUNA LÄBI. KUIDAS AVALDUVAD SELLES REALISMI TUNNUSED?
2. KIRJELDA JULIEN SORELI KARJÄÄRIPÜRGIMUST.
3. JULIEN SOREL ON KARJERIST JA SILMAKIRJATSEJA, SAMAS ON TAL AGA TRUU JA ARMATAV SÜDA. PÜÜA SEDA SELETADA.
4. JÄTKA TÖÖVIHIKUST ÜLESANDEGA 3.



HONORÉ DE BALZAC

(1799–1850)

Viljakaim realismiautor, prantsuse kirjanduse suurkuju Honoré Balzac oli sündinud Tours'is ning põlvnes talupojaseisusest (aadlipartikli *de* lisas ta hiljem ise). Õppinud kloostrikoolis ja mitmes erakoolis ning omandanud Pariisis juriidilise hariduse, oli ta juba üsna noorelt kindel oma kirjanikukutsumuses. Esialgu saatis tema kirjanduslikke katsetusi ebaedu, tal soovitati tegelda ükskõik millega, ainult mitte kirjandusega. Balzac valis siis oma žanriks õudusjutud, mida ta hiljem enda kirjutatuks ei tunnistanud, kuid mis tõi moekirjandusena veidi raha sisse. Noormees üritas tegelda ka kirjastamisäri, sedagi ebaõnnestunult. Kõik need ettevõtmised andsid talle aga rohkesti mitmekesiseid kogemusi, mida ta sai hiljem oma loometöös kasutada. Balzac nägi, et ausalt rikastuda on niisama võimatu kui ausalt varastada; veendus, et kunst pole äri – kunstis ei saa petta ja tõelist kirjandust luuakse visa tööga. Vaimustatuna Walter Scotti ajalooromaanidest, pidas ta loomingus õigeaks toetumist faktidele, kuid teda huvitas mineviku asemel oma kaasaeg.

Esimese kirjandusliku edu tõi romaan „**Šuaanid ehk Bretagne aastal 1799**”, milles kujutatakse kuningameelset mässu Bretagne'i provintsis. Mässuliste põhijõu moodustasid kirjaoskamatud talupojad, keda õhutasid keskvalitsuse vastu välja astuma kohalik aadelkond ja vaimulikud. Balzac uuris dokumente, käis korduvalt kohapeal tutvumas sealse rahva ja kommetega, kuulas mälestusi. Pärast „Šuaanide” ilmumist asus Balzac oma põhiteose juurde.

Kavandatud hiigeltöö suurejoonelisus peegeldub juba selle koondpealkirjas – „**Inimlik komöödia**”. Plaanikohasest 140 romaanist jõudis ta 20 aasta jooksul valmis kirjutada 90 (tegelaste koguarvuga kuni 3000, sh 460 korduvat tegelast linnadest ja küladest, kõikidest seisustest ja inimtüüpidest). Suurteose eessõnas ütleb Balzac: „Minu teosel on oma geograafia, samuti nagu tal on oma genealoogia ja perekond, oma kohad ja asjad, oma tegelased ja faktid, oma vappideraamat, oma aadlikud ja kodanlased, oma käsitöölised ja talupojad, oma poliitikud ja keigarid, oma armee ja lõpuks – oma maailm!”

Kui Dante „Jumalik komöödia” juhib lugejat läbi põrgu ringide, siis Balzac näitab kaasaegset tegelikkust kui põrgut. „Inimlik komöödia” on tohutu uurimus Prantsuse ühiskonnast restauratsiooni (1815–1830) ja juulimonarhia (1830–1848) perioodil tagasivaadetega revolutsiooni ja Napoleoni keisririigi ajajärku. Kujutatakse kõigi ühiskonnakihtide elu, püütakse käsitleda võimalikult paljusid ühiskonnaähtusi. Teos jaguneb kolme ossa: „Kommete etüüdid”, „Filosoofilised etüüdid” ja „Analüütilised etüüdid”. „Kommete etüüdidesse”, millel on omakorda 6 alajaotist („Stseenid eraelust”, „Stseenid provintsielust”, „Stseenid Pariisi elust” jt), kuulub enamik „Inimliku komöödia” kõige tuntuimaid romaane.

Loodud laia panoraami konkretiseerivad kõige mitmekesisemad ajastureaalid. Romanide süžeeleini vahele on põimitud kangelaste varandusliku seisu ja huvide kirjeldusi, ilmekaid ja täpseid olustikudetaile (kombed ja tavad, maitseküsimused, moenarrused, teaduslikud avastused, börsioperatsioonid, panditehingud, maadega hangeldamine jne); uuritakse kiriku ja riigi suhteid ning seadusandlust; näidatakse lugejale suurilma salonge, liigkasuvõtjate ootetube, linnaurkaid ja maarahva hütte. „Inimliku komöödia” tegelasteks on Pariisi pankurid, provintsiõisikud, ihnurid ja laostunud kaupmehed, rikkad ja vaesed, illusioonides pettunud keskealised ja vanad ning karjäärihimulised noored. Balzaci meelest sõltub inimeste käitumine otseselt ajaloolistest tingimustest, antud kohast ja olukordadest. Ajastu suurimaks traagikaks pidas kirjanik raha absoluutset võimu, mis hävitab inimliku armastuse. Rahaahnusest kirjutas ta paremini kui ükski teine tema kaasaegne.

Esimene Balzaci tõeliselt realistlik romaan „**Eugénie Grandet**” (1833) kirjeldab just seda varanduseihalust selle ajaloolises ja olustikulises konkreetsuses. Peategelane on Eugénie’ isa, jõukas tündersepp Félix Grandet, kelle suur varandus on muutnud ihnuriks. Tema pere elab poolnäljas ja alalises vaesuses. Eugénie kui isa antipood julgeb türrannist isale küll vastu hakata, kuid alandavast olukorrast väljapääsu ei oska leida temagi. Eugénie’ d innustab ennastohverdav armastus Charles’i, oma lallepoja vastu, kelle võlad ta pärast isa surma pärijana suuremeelselt kustutab, et mees saaks abielluda aadlineiuga.

Suurteose võtmeromaani „**Isa Goriot**” (1834) põhiprobleemideks on raha ja eetika. Tegevus toimub Pariisis, peamiselt proua Vauquer’ pansionis, kus ristuvad paljude inimeste saatused ja leiavad aset varjatud draamad. Kirevat pansionielanike seltskonda hoiab koos vaesus. Kesksed tegelased on endine kaupmees Goriot, õigusteaduskonna üliõpilane Eugène de Rastignac ja sunnitöövanglast põgenenud Vautrin. Goriot’ d hüütakse isaks, sest ta on vana mees ja tal on kaks tütar. Teda võrreldakse sageli Shakespeare’i kuningas Leariga, kes loobus oma võimust tütarde pärast. Goriot loobub samuti oma ettevõttest ja

varandusest tütarde kasuks – kunagi oli ta vägagi edukas nuudlikaupmees ning saavutas suure rikkuse, ent piiritus armastuses tütarde vastu andis kõik käest. Ta elab nagu tütarde elu: kui nemad on õnnelikud ja rõõmsad, on seda ka Goriot; ta andestab neile kogu halva, mis nad on talle teinud. Ahned ja luksusjanulised tütrede aga, saanud kätte isa varanduse ja jõudnud peenemasse seltskonda, põlgavad lihtsa päritoluga isa ning kasutavad teda üksnes ära. Kui isa Goriot lõpuks sureb, pole tal enam santiimigi ja matuse korraldab vaene üliõpilane Rastignac. Goriot' traagika lähtub uskumusest, et rahaga saab kõike; nii saab temast endast raha ohver.

Algul keerleb romaanis kõik isa Goriot' ja tema perekonna ümber, kuid peagi hakkab selle kõrval jooksuma ja sellega põimuma noore Rastignaci süžeeilin. Eugéne de Rastignaci, vaesunud provintsiadliku võsu pürgimused pakuvad näidet sellest, kuidas õigel ajal õiges kohas viibimine ja piisav nutikus võimaldasid luua vajalikke sidemeid, eriti naistega, ja seekaudu kiiresti edu saavutada. Kui Goriot saab teada, et ta tütar Delphine ja Rastignac omavahel tihedalt suhtlevad, hakkab ta noormehe vastu ääretult austust tundma ja sõbruneb temaga.

Rastignaci tegelaskuju areneb teose jooksul: alguses on ta tavaline üliõpilane, siis aga saab tema peamõtteks karjäär. Mida rohkem teda nähakse koos Delphine'iga, suurpankur Nucingeni abikaasaga, seda enam hakkab eliitseltskond teda hindama. Isa Goriot' viimastel elupäevadel, olles seltskonna, eriti Goriot' tütarde silmakirjalikkuse ja hingelise madaluse lähedaseks tunnistajaks, kammitsevad teda veel üllad kõlbelised tõekspidamised, kuid pärast Goriot' surma asub ta otsustavalt võitlusse. Neid võitlusi võime jälgida veel mitmes romaanis: „Kaotatud illusioonid”, „Kurtisaanide hiilgus ja viletsus” jt. Rastignacist saab rikas ja võimukas minister, Prantsusmaa kõrgeadli liige.

„Isa Goriot” kolmas oluline tegelane Vautrin jätab esialgu õige salapärase mulje. „Kõikteadja” või „üliinimesena” elab ta oma erilises illusioonideta mõttemaailmas ning Rastignacile on ta isegi vastumeelne. Kuid hiljem saab noormees aru, et Vautrin jagab talle õpetusi ja praktilisi kogemusi niisuguses vaimus: pole olemas printsiipe ega seadusi, on vaid sündmused ja olud ning kõrgem, ülem inimene kohaneb sündmuste ja oludega, et neid juhtida.

Balzaci loomingus on tähtsal kohal detailide tõepärased kirjeldused, millega kirjanik tahab rõhutada esiteks seda, et tema romaanid pärinevad otse elust, ja teiseks tuua välja esemete kui selle maailma iseloomulike tunnusmärkide rolli: tegemist pole kaugeltki vaid eluta asjadega, vaid esemetes väljenduvad inimeste suhted, ühiskondlik seisund, iseloom ja kombed. Romaani „Isa Goriot” alguses kirjeldatakse üksikasjalikult Vauquer' pansionihoone fassaadi ja interjööri.

ISA GORIOT

I peatükk

[---]

Maja, kus see perekondlik pansion töötab, kuulub proua Vauquer'le. See asetseb Neuve-Sainte-Geneviève'i tänava lõpus, kohal, kus maapind laskub Arbalète'i tänava poole nii järsu ning kõrge kallakuga, et hobused siit harva üles või alla sõidavad. See asjaolu loob vaikuse kitsais tänavais, mis on surutud Val-de-Grâce'i ja Panthéoni doomide vahele. Need kaks monumenti mõjutavad siinse atmosfääri varjundit, heites siia kollaseid toone ning süngestades kõike oma kullite range värvinguga. Tänavakivid on siin kuivad, rentsleis pole muda ega vett, rohi kasvab piki müüre. Muretuimgi inimene hakkab siin nukrutsema nagu kõik möödaminejadki; vankrimürin saab siin sündmuseks, majad on mornid, müürid lõhnavad vangla järgi. Äraeksinud pariislane näeb siin ainult perekondlikke pansione ning koole, viletsust või igavust, surmasuus vaakuvat vanadust, rõõmsat noorust, kes on sunnitud töötama. Ükski kvartal Pariisis pole hirmsam ning, kinnitame seda, tundmatum. Neuve-Sainte-Geneviève'i tänav moodustab nagu pronksraami, ainsa, mis sobib sellele jutustusele, millele ei oska kujutelmalt küllalt süngete värvidega ning tõsiste mõtetega ette valmistada. Nii väheneb aste-astmelt päeva valgus ja sumbub juhi laulev hääl, kui reisija laskub katakombidesse. Õige võrdlus! Kes otsustab, mis on hirmsam: kuivanud südamed või tühjad pealuud?

Pansioni fassaad on aiakese poole; maja moodustab täisnurga Neuve-Sainte-Geneviève'i tänavaga, kust näete vaid tema otsmist seina. Piki seda fassaadi, maja ja aiakese vahel, on süllalaiune nõgus kivisillutus, mille ees asub liivane jalgte. ääristatud geraaniumide, oleandrite ja granaatpuudega, mis on istutatud suurtesse sinivalgetesse fajanssvaasidesse. Sellele jalgteele pääseb värvast, millele kinnitatud sildilt võib lugeda: *V a u q u e r ' m a j a , j a a l l p o o l : P e r e k o n d l i k p a n s i o n m ö l e m a s t s o o s t i s i k u i l e j a t e i s t e l e .*

Kriiskava kellakesega varustatud võrekses näeb päeval väikese sillutise lõpul vastasoleval

seinal rohelist marmorit jäljendavat arkaadi, mille on maalitud keegi lähikonnas elutsev kunstnik. Selle maali petlikust sügavusest kerkib Amorit kujutav staatua. Nähes pudenavat lakki, mis katab kuju, leiaksid võib-olla sümbolite harrastajad selles müüti Pariisi armastusest, mida ravitakse sealt mõni samm kaugemal. Poolkustunud kiri sokli all tuletab oma Voltaire'i-vaimustusega meelde selle kaunistise loomisaega, kirjaniku tagasitulekut Pariisi aastal 1777.

Olgu sa kes tahes, siin on sinu isand:

tahab, on sind kohe armukütke visand.

Õõ tulekul asendatakse võreuks kinnisega. Aiake, mille laius võrdub maja esikülje pikkusega, surub end tänavapoolse müüri ning naabermaja piirimüüri vahele; naabermajalt langeb mantlina alla luuderohi, mis varjab teda täielikult ning mille Pariisi kohta nii maaliline mõju köidab möödaminejate pilke. Mõlemad müürid peituvad viljapuude rea ning viinapuude taha, mille kidur ning tolmune vili moodustab proua Vauquer' iga-aastaste kartuste objekti ja on peateemaks vestlustes pansionäridega. Piki mõlemat müüri sirgub kitsas allee, mis viib pärnade varju, sõna, mida proua Vauquer, kuigi sündinud de Conflans, hääldab kangekaelselt *p ä e r n a d*, hoolimata oma üürnike kõigest grammatilistest märkustest. Kahe kõrvalallee vahel asetseb nelinurkne artišokipeenar, mida palistavad ümmarguseks lõigatud viljapuud ning mille ääri raamivad hapuoblikad, latukad või petersellid. Pärnade varju on paigutatud rohelisteks värvitud ümar laud, mille ümber on istmed. Küllalt rikkad pansionärid, kes võivad endale lubada tassi kohvi, tulevad hilissuvel seda siia nautima säärase kuumusega, milles võiks mune välja haududa. Kolmekorruseline fassaad ühes mansardkorrusega on ehitatud liivakivist ning üle võõbatud selle kollase värviga, mis annab nii jõleda iseloomu peaaegu kõigile Pariisi majadele. Iga korruse viit väikeseruudulist akent ehivad varbakardinad, millest ükski ei ole tõmmatud üles ühtlaselt, nii et kõik nende jooned on omavahel sõjajalal. Maja otsmises seinas on kaks akent, varustatud alumisel korrusel raudlattidest võrega. Hoone taga on umbes

kahekümne jala laiune õu, kus põrsad, kanad ja kodujänesed elutsevad sõbralikus läbisaamises ja mille kaugemas otsas asetseb puukuur. Selle kuuri ja köögiakna vahel ripub toiduainetekapp, mille alt äravoolu-avausest piserduvad rasvased roiskveed. Kitsa värava kaudu pääseb siit õuest Neuve-Sainte-Geneviève'i tänavale, kuhu köögitudruk puistab välja kõik majapühkmed, puhastades seda mülgast katku kartusel ohtralt veega.

Alumine korrus, mis loomulikult on määratud pansionäridele ühiseks kasutamiseks, koosneb esimesest ruumist, mida valgustab kaks tänavapoolset akent ja kuhu pääseb klaasukse kaudu. Sellest ruumist pääseb söögittupa; seda eraldab köögist trepikoda, mille puuastmete ruudud on värvitud ning läikima nühitud. Miski ei avalda kurblikumat muljet kui see salong, sisustatud tugitoolide ja toolidega, mida katab vahelduvalt läikivate ning tuhmide triipudega jõhvriie. Keskel seisab marmorplaadiga ümmargune laud, mida ehib valgest portselanist pooleldi tuhmunud kuldäärtega kohviserviis, nagu neid kohtame tänapäev kõikjal. Selle kaunis halbade põrandalaudadega ruumi seinu katab rinnakõrgune paneel. Muu osa seintest on kaetud lakkpaberiga, mis kujutab peastseene „Telemachosest” ja mille klassikalised tegelased on koloreeritud. Võretatud akende vaheline paneel näitab pansionäridele pilti peast, mille Kalypso andis Odysseuse pojale. Nelikümmend aastat juba pakub see maal naljaainet noortele pansionäridele, kes arvavad tõusvat ümbrusest kõrgemale, naerdes lõuna üle, millega vaesus neid sunnib leppima. Kivikamina alaliselt puhas kolle tunnistab, et siin tehakse tuld ainult suurte sündmuste puhul. Seda kaminat kaunistab kaks klaaskupli all seisvat koltunud paberlilledega täidetud vaasi, mis kuuluvad sinakast marmorist erakordselt maitsetu seinakella juurde. Sellest esimesest ruumist hoovab hõngu, millele keel ei ole leidnud nime ja mida peaks hüütama p a n s i o n i h õ n g u k s. See lehkab umbuse, hallituse, kopituse järgi; see tekitab külmavärinat, tundub niiskena ninas, jääb rõivaste külge, maitseb toa järgi, kus on söödud, tast hoovab köögi, toidukambri, seegi haisu. Võib-olla võiks seda kirjeldada, kui oleks leiutatud viis, kuidas arvestada elementaarseid iiveldama panevaid kvantumeid katarraalset ning *sui ge-*

neris lehka, mida pansionärid, nii noored kui ka vanad, siin levitavad. Ja siiski, kõigist neist labastest õudustest hoolimata, kui võrdlete seda ruumi tema kõrval asetseva söögitoaga, näiks teile see salong elegantsena ning lõhnavana nagu buduaar. Selle toa üleni puutahvliatega vooderdatud seinad olid muiste värvitud, ent praegu on see värv muutunud seletamatuks ning moodustab põhja, millele ladestunud mustusekihid moodustavad kummalisi kujutisi. Tuba on täis võidunud puhveteid, millel seisavad tuhmunud, murenenud servadega karahvinid, ümmargused metallist aluskausikesed, jämedast portselanist siniääreliste taldrikute virnad, valmistatud Tournais's. Ühte nurka on paigutatud nummerdatud laegastega kast, kus hoitakse pansionäride määratud ning veiniplekilisi suurätikuid. Siin kohtab neid hävinemataid mööbleid, hüljatud küll juba kõikjal, mis on paigutatud siia nagu tsivilisatsioonijäänused parandamatute hospitalis. Te näete siin baromeetrit kaputsiinlasega, kes välja kargab, kui sajab; vastikuid gravüüre, mis riisuvad isu, kõik kuldtriibulistes mustaks lakitud puuraamides; seinakella sarv- ja vaskinkrustatsiooniga, rohelist ahju, Argand'i seinalampe, kus tolm seguneb õliga; pikka, niivõrd rasvase vahariidiga kaetud lauda, et mõni naljahambast kostiline võiks kirjutada sinna oma nime, tarvitades sõrme stüülosena; vigaseid toole, viletsaid matikesi espartorohust, mis üha lahti hargneb, ilma et ta siiski iialgi ära kuluks, siis veel vaevaseid, katkise võrega, lagununud jalasoojendajaid, mille puuosad on söestumas. Et anda aimu, kuivõrd vana see mööbel on, kuivõrd pragenenud, pehastanud, logisev, puredud, käsitu, jalutu, vigane, hingevaakuv ta on, peaks tooma selle kohta kirjelduse, mis vähendaks huvi selle loo vastu ja mida kiirustavad inimesed ei andestaks. Puna- ja paasikpõrand on täis lohke, mida on tekitanud alaline hõõrumine ja rohked värvimised. Lühidalt, siin valitseb viletsus ilma poeesiata, kokkuhoidlik, kontsentreeritud, närune viletsus. Kuigi ta pole veel mäda, on tal juba laigud, kuigi ta pole veel kaltsus ja räbalais, on ta juba kõdunemas. [---]

Sui generis (ld k) – kirjeldatavale esemele omane joon

Tõlkinud Bernhard Linde

Balzac avas kirjanduse ukseid kaasajale, mille kujutamist klassitsismiga romantism ei pidanud „suure kirjanduse” vääriliseks, ta tõi kirjandusse ajaloo mõistmise, kriitilise ja uuriva vaimu. Kirjutades seisis tal silme ees lugeja, kes jagas temaga sedasama maailma, sedasama inimestundmist, neidsamu põhjuslikke seoseid.

Hugo nimetas oma matusekõnes Balzaci üheks parimaks valitute hulgas. „Kõik tema teosed moodustavad ühe raamatu, milles, elab, liigub ja tegutseb see hirmuäratav ja ühtaegu reaalne maailm, meie kaasaeg.”

1. LOE „ISA GORIOT” TERVIKUNA LÄBI.

KIRJELDA VAUQUER' PANSIONI. MIDA SEE SÜMBOLISEERIB? ISELOOMUSTA SELLE PERENAIST. KASUTA TEKSTINÄITEID.

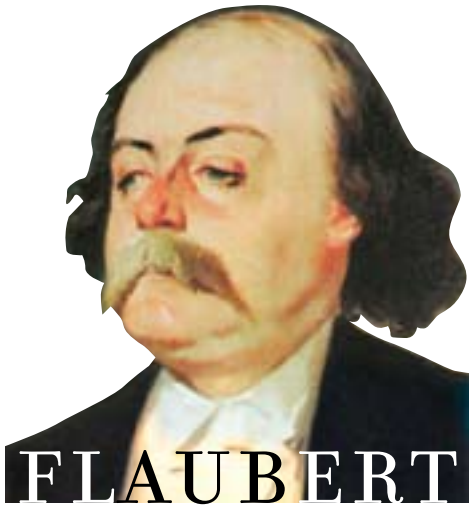
RÄÄGI ISA GORIOT' ELUST – TEMA TÕUSUST JA LANGUSEST. PÜÜA PÕHJENDADA TEMA MUUTUMATUT ANDUNUD ARMASTUST TÛTARDE VASTU.

ISELOOMUSTA LÄHEMALT VAUTRINI, TEMA VAATEID ELULE JA SUHTEID TEISTE PANSIONIELANIKEGA.

RÄÄGI LÄHEMALT RASTIGNACI ENESETEOSTUSEST (PÄRITOLU, PÜÜDLUSED, VÕIMALUSED). VÕRDLE RASTIGNACI JA JULIEN SORELI ELU. MIS ON ÜHIST JA ERINEVAT?

PÕHJENDA, KAS RASTIGNACI VÕIB VÕRRELDA FAUSTIGA, KES MÛS OMA HINGE SAATANALE.

2. JÄTKA TÕÕVIHIKUST ÜLESANDEGA 4.



GUSTAVE FLAUBERT

(1821–1880)

Gustave Flaubert oli Rouenist pärit kirurgi poeg. Õppinud mõnda aega Pariisi ülikooli õigusteaduskonnas, pöördus ta 1846. aastal tagasi kodupaika ja elas sestpeale oma Roueni-lähedases mõisas, pühendudes kirjanduslikule loomingule. Aeg-ajalt külastas ta Pariisi, suhtles vaimuinimestega, käis materjali kogumise eesmärgil reisidel Lähis-Idas ja Põhja-Aafrikas. Ka Flaubert kuulub 19. sajandi prantsuse realismi klassikute hulka, kuid teisalt võib tema teostes juba täheldada realismi muutumist: lisandunud on naturalismi elemente, filosoofilis-psühholoogilisi otsinguid jne. Nagu impressionistid, läks ta sageli välja loodusesse, kasutas loomingu allikana isiklike elamusi ja muljeid. Flaubert oli tundeerak, kes leidis, et „kunstniku missioon on sõnnikuhunnikul roose kasvatada”.

Alustanud kirjutamist küll romantilises laadis, jõudis Flaubert õige pea realistliku vaatenurgani. Kuulsuse saavutas ta juba esimese romaaniga „**Madame Bovary**” (1857), mis tõi halastamatult esile romantiliste illusioonide kahjuliku toime, kodanliku oleskelu ja mõtteviisi labasuse. Ühtlasi põhjustas see teos talle kohtuprotsessi ühiskonna kõlbluse, usu ja heade tavade solvamise eest. Suurt osa lugejaid pahandas, et autor ei mõistnud romaani peategelast Emma Bovary'd abielurikkumise pärast hukka. Flaubert sai kohtus küll õiguse, kuid protsess ei jätnud tema hellale loomusele mõju avaldamata. Ta ise on oma teose kohta tunnistanud: „Arvatakse, et ma olen kiindunud tegelikkusesse, kuigi ma pigem pelgan teda: vaid vastikusest realismi vastu ma üldse kirjutasin selle romaani.”

„**Madame Bovary**” on süžeelt üsnagi lihtne: provintsiarst Charles Bovary noor naine Emma petab oma tavalist ja igavat meest. Romantilisi romaane lugedes üleskasvanud Emma unistab tõelistest tunnetest, suurest armastusest ja kaugetest maadest. Kõik need raamatuklišeid võtab ta kaasa ka oma abiellu, sest – „Armastus pidi tema arvates tulema äkki, piksemürina ja valgusähvutuse saatel, otsekui taevane raju,

mis langeb inimelu peale, paiskab selle segi, pühib sinu tahte minema nagu puulehe ja tuhastab südame”, tegelikult aga istub Emma igavas kolkas, peab hoolitsema abikaasa eest, keda ta ei armasta, sünnitab tütre, aga ikka tundub kõik tühi ja argipäev hall. Nii pühendubki naine mõtetes raamatufantaasiatele, unistab endale hoopis teistsuguse, armastusega täidetud elu, kus inimesed on kaunid ning kirk tõeline.

Seega elab Emma otsekui kaht elu korraga, kusjuures need on oma vastandlikkusele vaatamata lahutamatu seotud. Võiks öelda, et Emma unelmaid kutsub esile banaalne argipäev, unelmad omakorda aga inspireerivad teda leidma banaalset väljapääsu – armukese soetamist. Tõsi, vilunud elumehe Rodolphe’iga kogeb ta sügavaid tundeid, kuid unistused haihtuvad peagi. Rodolphe hülgab Emma, naine mürgitab end apteekri tagant näpatud arseenikuga ja sureb.

„Madame Bovary” järgi hakati teostamatute romantiliste unistuste hellitamist Prantsusmaal tähistama mõistega „bovarism”. See mõiste sisaldas kriitilist hinnangut, ehkki Flaubert ise oma kangelannale hinnanguid ei andnud.

MADAME BOVARY

Esimene osa, IX

Katkend

Kui Charles oli väljas, võttis Emma sageli kapist pesuvirna vahelt rohelisest siidist sigari-toosi, mille ta oli sinna ära peitnud.

Ta vaatas seda, tegi lahti ja koguni nuusutas voodri lõhna, kus segunes raudürdi ja tubaka aroom. Kellele see toos kuulus?... Vist vikondile. Võib-olla armukese kingitus. Küllap oli see töö tehtud palisandripuust raamil, tillukesel, kõigi kõrvaliste pilkude eest varjatud riistal, mis andis tegevust paljudeks tundideks ja mille kohale olid vajunud mõtliku tikkija pehmed lokid. Riidekude oli läbi imunud armastuse hingusest; iga nõelapiste oli sellesse kätkenud mingi lootuse või meenutuse ja kogu see siidniitide põiming kehastas ühtainust suurt sõnatut kirge.

Ühel ilusal hommikul oli vikont selle lõpuks kaasa võtnud. Millest küll kõneldi hetkel, kui see asjake ise veel lebas laial kaminasimsil lillevaaside ja pompaduurkellade vahel? Emma on siin, Tostes’is, aga vikont on nüüd juba Pariisis. Pariisis! Milline määratu sõna! Ta kordas seda oma lõbuks mitu korda. See kõlas ta kõrvus nagu katedraali suure kella kumin, see seisis nagu tulikirjas koguni ta pumatipotikese etikettidel.



Illustratsioon „Madame Bovary” 1890. aasta väljaandest. Puulõige Alfred Richemont’i joonistuse järgi

Õösiti, kui kalakaupmehed „La Marjolaine'i” lauldes oma veovankritega tema akna alt möödusid, ärkas ta üles. Kuulata des raudrehvide kolinat, mis asula piirilt algavat muldkattega teel kiiresti vaibus, kordas ta endamisi:

„Homme on nad seal!”

Ja ta läks mõttes nendega kaasa, tõusis kün gastele ja laskus taas alla, läbis külasid, tõttas tähtede valg el mööda nõörsirget postmaanteed. Kuski l ehamäärases kauguses oli üks selge kontuurita paik, kuhu unelmad teda alati kandsid.

Ta ostis Pariisi plaani ja tegi sõrmega kaardil järge ajades pealinnas ringsõite. Ta eksles bulvaritel, peatus igal nurgal tänavapiirjoonte vahel, maju kujutavate valgete nelinurkade ees. Kui silmad lõpuks väsisid, langetas ta laud ja nägi pimeduses, tuule käes võbelevate gaasitulede valg el tõldu teatrite ees ja astmelaudu, mis kolinal alla lasti.

Ta tellis endale naisteajakirja „Lillekorv” ja „Salongide Sülf i”. Midagi vahele jätmata jahvatas ta läbi kõik sõnumid esietendustest, võiduajamistest ja suuredest, talle pakkus huvi nii algaja lauljatori debüüt kui uue kaubamaja avamine. Ta tundis uusimaid moode, teadis heade rätsepate aadresse, Boulogne'i metsa ja Ooperi päevi. Eugène Sue' teostest uuris ta mööblikirjeldusi, luges Balzaci ja George Sandi, otsides väljamõeldistes rahuldust omaenda ihaldustele. Ta võttis raamatu koguni söögilauda kaasa ja pööras lehti, sellal kui Charles tema juttu ajades keha kinnitas. Lugemisvara oli niisugune, mis aina uuesti meenutas vikonti. Emma tõmbas paralleele tema ja raamatukangelaste vahel. Ent ring, mille keskpunktis see härrasmees seisis, avardus vähehaaval, ja aupaistus tema näo ümber kiirgas aina kaugemale, valgustades muidki unelmaid.

Tabamatum kui ääretu ookean, helendas Pariis Emma silme ees purpurses kumas. Ometi liigendus see kobrutav elukeeris omaette osadeks, jagunes selgepiirilisteks piltideks. Emma pilk haaras vaid paari-kolme, mis varjutasid kõik teised ja esindasid tema jaoks tervet

inimsugu. Suursaadikute maailm liikus säraval parketil, peegeltahveldisega ruumides, ovaalsete laudade ümber, mida kattis samet. Selles maailmas oli pika slepiga kleite, suuri saladusi, naeratuse taha peidetud hingevalu. Siis tuli hertsoginnade ringkond: seal olid kõik väga kahvatud, voodist tõusti kell neli pärast lõunat; naised, need vaesed inglid, kandsid inglise pitsiga kanditud alusseelikuid ja mehed, tunnustamata võimed välise tühisuse all varjul, ajasid ajaviiteks hobuseid surnuks, söitsid suvehooajaks Baden-Badenisse ja umbes neljakümneselt abiellusid lõpuks rikaste pärijannadega. Ja restoranikabinettides, kus käiakse pärast keskööd õhtust söömas, lõkerdas küünalde valg el kirjameeste ja näitlejannade kirju kogu. Need olid kõik pillajad nagu kuningad ning tulvil paleuslikke pürgimusi ja fantastilisi sõgedusi. See oli kõigest muust kõrgemal seisev eksistents, elu maa ja taeva vahel, tormide möllus, ülevuse tipp. Ülejäänud maailm, see kadus kuhugi ära, sel puudus kindel koht, seda samahästi kui polnud olemaski. Mida lähemal miski oli, seda vähem Emma mõte sellega tegeles. Kõik, mis teda vahetult ümbritses – igav maakoht, tühised nõmedad väikekodanlased, elu keskpärasus –, oli tema meelest maailmas erand, õnnetu juhus, mille ohvriks ta oli langenud; taamal aga laius nii kaugele kui silm seletas õndsate naudingute ja kirgede ääretu riik. Oma ihaluses ajas ta luksuse meelad lõbud segamini südamerõõmudega, elegantsed harjumused tundepeenusega. Tema meelest vajas armastus erilisel ettevalmistatud mullapinda nagu idamaa taim, erilist temperatuuri. Õhkamisi kuupaistel, kuumi süelusi, pisarainesid kalli käitel, kellest tuleb lahkuda, ühtki ihu erutust ega hella rauguse tundi ei saanud seepärast üldse lahutada uhkete lossipalkonite jõudeelust, siidkardinate ja paksu vaibaga buduaarist, keset vohavat lilleküllust poodiumil seisvast voodist, kalliskivide sädelusest ja livreede akselbantidest.

Tõlkinud Henno Rajandi

„Madame Bovary” ilmumine tõi ühtlasi murrangu kogu prantsuse kirjandusse. Émile Zola sõnutsi omandas moodsa romaani tehnik a kindlad piirjooned ja täpse formuleeringu. Uus kunst oli leidnud

endale grammatika. Flaubert, kes seadis kõigest kõrgemale ilu ega pooldanud naturalismi, pööras oma tegelaste tundeelu põhjendamisel ometi tähelepanu ka nende füsioloogilisele seisundile. Emma Bovary surmastseeni selle kliiniliste üksikasjadeni täpse kirjeldusega peetakse prantsuse kirjanduse üheks esimeseks naturalistlikuks stseeniks. Ja tegelase karakteri võttis Flaubert romaanikirjanikuna samuti ette kui kirurg patsiendi: oma tundeid talitsedes, jahedalt ning analüütiliselt.

Ka oleviku poliitilisi ja ühiskondlikke sündmusi jälgis Flaubert kõrvalseisjana. Raamatus „**Tundekasvatus**” (1869) kirjeldab ta neid omal distantseerunud viisil, ning lahates taas tegelikkuse ja romantiliste unelmate vahekordi, jätkab kaasaja deheroiseerimist.

Nimetatud kahe teose vahepeal kirjutatud ajaloolise romaani „**Salambo**” (1862) tegevus viib 3. sajandisse eKr, Kartaagos toimunud orjade ülestõusu aega. Sel taustal hargneb traagiline armastuslugu, mille kangelannat Salambo'd, Kartaago väejuhi tütar ja ülestõusnute juhi Matho armastatud, on kirjandusteadlased sageli kõrvutanud Emma Bovaryga. Flaubert'ilt on ilmunud ka usundifilosoofilistele teemadele keskenduv dialoogivormis teos „**Püha Antoniuse kiusamine**”, novellikogu „**Kolm lugu**” jm. Kokkuvõttes pole tema kirjanduslik looming mahult suur, kuid kunstimeisterlikkuse ja ideelise sügavuse poolest seda kaalukam.

Kirjandusloos peetakse Gustave Flaubert'i objektiivse romaani loojaks. Tema teoste kangelased unistavad elust, mis on kuskil mujal, usuvad, et armastus võidab kõik, aga tegelikult viib see neid hukatusse ja hävingusse. Nende kangelaste looja ei ihalenud romantikat, teda ärritas romantikute enesekesksus. Flaubert ise on öelnud, et kunstnik peab tegema nii, et järglastel jääks mulje, nagu poleks teda olnudki. Kunstnik peab eksisteerima oma teoses kui Jumal kõiksuses: igal pool kohal, ent mitte kusagil nähtav. Flaubert avaldas vaid viimase piirini tihendatud, vormistatud ja viimistletud teoseid. Autor läheb stiilipiinade tagant otsekui kaduma – ja just seda ta taotles.

Oma arusaamu kunstist selgitas ta ka sõpradele, kelle hulka kuulus eri põlvkondade kirjanikke, nagu George Sand, Ivan Turgenev ja Guy de Maupassant. Viimati nimetatut, hilisem kuulus novellimeister, võttis tema põhimõtted kokku järgmiselt: „Gustave Flaubert oli tööpoolest ebaisikliku kunsti vaimustunud kuulutaja. Tema arvates oli patt, kui autor laseb oma olemasolu ainult aimatagi, kui mõnes reas, mõnes sõnas vilksatab kas või osake tema arvamusel, tema kavatsuste õrn varigi. Kirjanik peab olema tõsiasjade peegel, kuid niisugune, mis neid tõsiasju peegeldades annab neile selle defineerimatu, ütleksin, et peaaegu jumaliku sära, mis ongi kunsti olemus.”

Flaubert'il oli eriline oskus luua sõnastusega otsekui liikuvate piltide jadasid – nii viisi arendas ta ammu enne seda, kui leiutati filmikunst, oma tekstides välja stseenide vaheldumise, rütmilise visualiseerimise,

montaaži- ja dialoogitehnika. Eriti filmilikuks võib nende omaduste, aga ka üha tõusva pinge tõttu pidada „Madame Bovary’d”. See romaan ongi korduvalt leidnud tee filmi- ja teleekraanile.

ANDRÉ MAUROIS
GUSTAV FLAUBERT'I „MADAME BOVARY”

Katkendeid

See on niisugune raamat, mida valdav osa arvustajaid mitte ainult Prantsusmaal, vaid kogu läänemaailmas on pidanud täiuslikuks kunstiteoseks. Millel see kõrge hinnang rajaneb? Osa põhjusi on tehnilist laadi. Iialgi pole ühtki kirjandusteost loodud suurema hoolega. Süžee on lihtne, selgepiiriline; autor tunneb suurepäraselt olustikku; kesksed stseenid on osavalt paika pandud ja rütmistatud, üksikasjad on täpsed ja hästi valitud. Mis puutub stiilisse, siis on ju teada, kuidas Flaubert töötas, milliste pikkade otsingute ja mõtiskluste aineks oli talle kas või üheainsa sõna asend, fraasi muusika, ajavormi valik. Vahel kirjutas ta kolme päeva üheainsa lehekülje, võib-olla ainult paar rida. Ta lausestiku tasakaal oli nii karvapealt

välja mõõdetud, et ainsa hääliku asendamine võis seda rikkuda. [...] Flaubert taotles eluaeg mingit ebainimlikku täiuslikkust. „Madame Bovarys” ta selle saavutas.

[---]

Mispärast tuli ajastu suurim antiromaan just Flaubert'i sulest? Seepärast, et Flaubert oli korruga romantismi poolt ja romantismi vastu. Täpsemalt seepärast, et ta oli omal ajal sõgedalt romantiline, kuid suutis samas tabada romantismi naeruväärsust. Temas elas viiking ja Roueni pürjel, Hugo õpilane ja Maupassant'i eelkäija. Ta oli ise sellest kahepaiksusest teadlik. „Kirjanduslikus mõttes kannan ma endas kaht täiesti erinevat inimest,” kirjutas ta ühes kirjas 16. jaanuaril 1852. „Üks armastab suuri sõnu, vaimuvärinaid, vägevaid kotkalende, tasasemaidki kõlakaunidusi ja kõrgeid mõt-teharju; teine kaevab ja uuristab tõelisuses, kui vähegi saab, armastab toonitada pisiseika niisama kui suurt ja tahaks kujutatava teile peaaegu käegakatsutavaks teha; see teine armastab naerda ja tunneb rõõmu inimese animaalsetest joontest.”

[---]

Ta [Flaubert] oli kogenud romantismi-realismi segu nõrkusi; ta oli edutult proovinud puhast romantismi; jäi üle puhas realism. „See, mis tundus mulle kaunis ja mida ma tahaksin kirjutada, on raamat eimillestki, raamat ilma mingi välise pidepunktita, mida hoiaks üleva tema enda stiili sisemine jõud ja mis nagu maakera ilma välise toeta ilmaruumis püsib, raamat, kus peaaegu puuduks süžee või kus süžee oleks vähemalt nii märkamatu kui võimalik. Kõige kaunimad teosed on need, milles on kõige vähem ainet...” Selleks raamatuks sai „Madame Bovary”.

[---]

„Madame Bovary, see olen mina!” Mida see kuulus lause õieti tähendab? Täpselt seda, mida ta ütleb. Oma kangelannas nuhtleb Flau-



Isabelle Huppert nimiosas „Madame Bovary” ekraaniseeringus (1991, režissöör Claude Chabrol)

bert iseenda pattusid. Milles on proua Bovary õnnetuste peapõhjus? Selles, et ta ei oota elult mitte seda, mida elu tõesti võib anda, vaid seda, mida töötavad romaani kirjanikud, luuletajad, kunstnikud ja maailmareisijad. Proua Bovary usub õnne, kirge ja joovastust, usub neid sõnu, mis talle raamatuis nii kaunid tundusid. [---]

Kuid see põgenemine ruumis ja ajas, see eksootikanälg ja tõelisuse vältimise vajadus ongi kõige puhtam romantism, seesama tõi, millest Flaubert ise vaevu oli paranenud. [---] Õnnetut Emmat õudse reaalsusega rutjudes puhastab ta omaenda kirgi.

Jules de Gautier nimetas bovarismiks selliste inimeste vaimuseisundit, kes püüavad „end näha teistsugusena, kui nad on”. Peaaegu iga inimese hingekoostises on natuke bovarismi. „Iga notar kannab endas luuletaja riismeid.” Emma esindab definitsiooni poolest bovarismi puhtal kujul. Ta võiks leida banaalse, ent siiski tõelise õnne, kui ta pühendaks end oma tütrele, oma majapidamisele, kui ta püüaks pisut harida meest, kes oma armastuses oleks küllalt hästi kujundatav, ja kuna Emma kord juba armastab luulet, võiks ta enda jaoks avastada looduse ja külaelu poeesia. Kuid ta keeldub nägemast seda, mis teda ümbritseb. Selle asemel, et elada oma elu sellisena, nagu see on talle antud, unistab ta hoopis teistsugusest. Selles on tema pahe; ja see oli ka Flaubert'i pahe. See on sinugi pahe, silmakirjalik lugeja. [---]

Kus on siis lahendus, sest inimene ei saa ju unistamata elada? Flaubert'i jaoks on üksainus võimalus: loobuda elamast elu, nagu see on, ja otsida rahuldust kirjutamisest. [---]

See rohi, mis toob leevendust Flaubert'ile, iga- le kunstnikule, ei aita aga tavalist inimest, kes ei suuda elu luua ja on sunnitud seda ise elama. Sellegipoolest on ta vähem õnnetu ja komistab harvemini, kui ta lepib eluga, nii nagu see on. Selles on „Madame Bovary” õppetund. [---] Tegelikult oleme me kõik madame Bovary'd. Flaubert nendib ega tee järeldusi.

Flaubert'i esteetika kohaselt ei peagi romaan mingit teesi kaitsma. Talle meeldis „Candide'i” lõpp – tüüne ja rumal nagu elu ise, ilmselge tõendus esimese suurusjärgu geeniusest: „Kõige kõrgem ja ühtlasi kõige raskem, mida kunst minu arvates võib saavutada, ei seisne mitte selles, et ta ajab naerma või paneb nutma, vaid selles, et ta mõjub nagu loodus, see tähendab paneb unistama. Kõige kaunimatel kunstitöödel on just see omadus. Neist hoovab kirkust, ent jääb arusaamatuks, kuidas nad toimivad; nad on kõikumatud nagu kaljud ja lainetavad nagu ookean, nad on lopsakalehelised, haljad ja sosistavad nagu mets, on nukrad nagu kõrb ja sinised nagu taevas. Homeros, Rabelais, Michelangelo, Shakespeare ja Goethe on minu meelest halastamatud. Nad on põhjatud, lõputud, paljukordsed. Läbi pisikeste avaste silmad sügavikku; all on pime, pea hakkab ringi käima, aga kogu tervikus on midagi kummaliselt hingepuudutatavat. See on valguse ideaal, päikese naeratus, ja see on rahulik; see on rahulik ja see on tugev...”

Samasugune on „Madame Bovary”. Juba sada aastat paneb ta unistama.

[---]

Raamatust „La Bruyère'ist Proustini”.

Tõlkinud Henno Rajandi

1. KIRJELDA ÕPIKUS ESITATUD ROMAANIKATKENDI PÕHJAL EMMA UNISTUST PARIISIST.

2. LOE „MADAME BOVARY” TERVIKUNA LÄBI.

TOO NÄITEID FLAUBERT'I STIILI KOHTA.

ISELOOMUSTA EMMAT (KIRJELDA TEKSTINÄITEID KASUTADES KESKKONDA, MILLES TA ELAB; TEMA UNISTUSI TEISTSUGUSEST ELUST; TEMA SUHTUMIST OMA ABIKAASASSE JA ARMUKESTESSE, JNE).

MIDA TEGI EMMA SINU ARVATES VALESTI? PÕHJENDA.

3. KUIDAS VÕIS ROMAAN OLLA FLAUBERT'I SÜÜDISTAMISE PÕHJUSEKS?

4. KUI OLED NÄINUD FILMI „MADAME BOVARY”, MEENUTA SEDA. VÕRDLE ROMAANI JA FILMI „KEELT”.

5. ANNA HINNANG ANDRÉ MAUROIS' ESSEELE. KUIDAS PÕHJENDAKSID SINA VÄIDET, ET KÕIGE KAUNIMAD TEOSSED ON NEED, MILLES ON AINET KÕIGE VÄHEM?

6. MILLINE ON SINU SUHE BOVARISMI?



FJODOR DOSTOJEVSKI

(1821–1881)

Fjodor Dostojevski, üks maailma enam tõlgitud kirjanikke, oli sündinud Moskvas arsti perekonnas ning lõpetanud sõjaväeinseneride kooli. Seejärel töötas ta sõjaministeeriumis, kuid juba kooliajal alguse saanud kirjandushuvi mõjul lahkus sealt peagi, et täielikult kirjutamisele pühenduda. Tema esimest teost, kiriromaani „**Vaased inimesed**” (1846) saatis suur menu. Järgnesid „Teisik” ja „Valged ööd”. Siis aga tuli Dostojevski saatusesse pööre: ta arreteeriti poliitilise tegevuse tõttu ja mõisteti 1849. aastal surma; alles mahalaskmisel, pärast surmaotsuse ettelugemist, asendati kõrgeim karistumäär sunnitööle saatmisega. Siberis kogetu sai aluseks tema romaanidele „Alandatud ja solvatud” ning „Märkmeid surnud majast”.

Sunnitööle järgnenud sõjaväeteenistusest vabanedes asus Dostojevski 1859. aastal Peterburi. Ta kirjutas, andis koos vend Mihhailiga välja ajakirja „Vremja” (hiljem ajakirja „Epohha”) ja elas tormilist elu (vaatamata oma haigusele: ta kannatas langetõve all). Sellesse ellu kuulus nii armuseiklusi kui ka mängukirge, seetõttu tuli Dostojevskil sageli puudust taluda. Lääne-Euroopas reisil viibides kaotas ta kasiinos terve varanduse; 1864. aastal surid ta naine ja vend. Niisuguses troostitus olukorras alustas ta oma kuulsaimat romaani.

„**Kuritöö ja karistus**” (1866) on ühelt poolt üldistus vene inimese elust ja hingelaadist, teisalt aga realistlik romaan, mis käsitleb isiksuse kõlbelist ja füüsilist kokkuvarisemist pahelises ühiskonnas. Teose peategelane Rodion Raskolnikov, vaene üliõpilane, on sattunud täielikku ummikusse: õpingud katkestatud, eratundide-teenistusest ilma jäänud, nälg, riidest järel vaid räbalad. Ometi on ta andekas ja tugeva loomuga noormees. Raskolnikovil on oma teooria, mis jagab inimesed kaheks: harilikud inimesed, kes ei suuda elu edasi viia, ja haruldased inimesed – geeniused, kes saavad maailma muuta. Raskolnikov esitab endale sama küsimuse, millega tegeles Friedrich Nietzsche: kas seadused kehtivad ainult „karjainimestele” ja kas erandlik üliinimene tohib

neid rikkuda või ehk isegi peab seda tegema? Kas ta võib eesmärgi nimel sooritada ka kuritöö? Raskolnikov, kes arvab end kuuluvat just erandlike inimeste hulka, otsustab tappa liigkasuvõtja vanaeide – kurjuse kehastuse –, et temalt röövitud rahaga lõpetada õpingud, teha õnnelikuks oma ema ja õe ja seejärel sooritada veel tuhandeid heategusid. Tema kuriteol on palju motive, määravaks saab nende kokkulangemine. Ta lähebki oma idee täideviimises lõpuni, kuid eelnevalt hoolega läbimõeldud tegu sooritades jõuab ta seisundisse, mis läheneb hullumeelsusele.

Pärast kuritegu hakkavad Raskolnikovi vaevama süümepiinad. Tapja ette kerkib lahendamatu küsimusi, piinlemine valatud vere pärast vallandab košmaare, teda haarab nii paljastamishirm kui ka meeletu soov end üles anda. Raskolnikov naaseb kuriteopaika, käitub üldse võltsilt ja uurija, kes mõistab peagi ta teo tagamaid, alustab temaga kassi-hiire mängu. Lõpuks ei suuda Raskolnikov seda kõike enam taluda. Saanud aru, et idee nimel tapmist ei õigusta miski, pihib ta oma kuritegu Sonjale ning seejärel tunnistab süü üles ka ametivõimude ees. Rodion saadetakse Siberisse sunnitööle ning Sonja järgneb talle. Piinade ja kannatuste kaudu jõuab Raskolnikov headuse ja armastuseni.

Romaani kirjutamist alustas Dostojevski „psühholoogilise aruande” vormis. See pidi olema kurjategija pihtimus, päevik, mida too hakkaks pidama viis päeva pärast tapmist. Ühelt poolt oli pihtimuslik vorm Dostojevskile harjumuspärane, teisalt sai kirjanik kasutada 1861. aastal ajakirjas „Vremja” avaldatud ülevaadet ühest Prantsusmaal toimunud kohtuprotsessist. Sealne kurjategija oli vanglas kirjutanud memuaare ja luuletusi, milles püüdis näidata oma kuritegu kui protesti ebaõiglase ühiskonna vastu ja ennast kui selle ühiskonna ohvrit. Pihtimuse vormist tuli Dostojevskil romaani üldise kontseptsiooni huvides siiski loobuda.

„Kuritöö ja karistus” osutus väga menukaks ja on seda siiamani. Varem polnud üheski teoses nii värvikalt kirjeldatud Peterburi vaestlinnaosa, selle maju, sildu ja tänavanurki; käsitöölise, pisikaubitsejate, kõikvõimalike kindla tegevusalata hädavareste askeldusi ja lohutut elu; sealsamas kõrval elavaid rikkaid liigkasuvõtjaid, vekslite kokkuostjaid, kõigest väest haljale oksale pürgivaid linnakodanikke. Dostojevski märgib romaanis, et vahemaa Raskolnikovi ja liigkasuvõtja maja vahel oli 730 sammu. On üsna tõenäoline, et enne kirjutama hakkamist vaatas kirjanik tulevase tegevuspaiga täpselt üle. Tähtis on romaani miljöökirjelduste puhul ka trepi kujund. Raskolnikovi kambrisse pääseb treppi mööda, samuti Marmeladovite juurde, kohtu-uurija kantseleisse peab Rodion ronima lausa lõputuna näivat treppi pidi. Ühessegi olulisse ruumi ei pääse lihtsalt, alati tuleb läbida teekond otsekui järelemõtlemiseks, otsustamiseks, loobumiseks.

Ent „Kuritööd ja karistust” võib võtta ka kui põnevat kriminaalromaan. Sellele žanrile on tunnuslik seikluslikkus, lahendamata kuriteod, mille võtit alles otsitakse, ning Dostojevski teose keerukat süžeed pingestab samuti mõistatuslikkus. Kirjanik oli juba varasemateski teostes uurinud inimloomuse sügavusi, kuid siin jõuab ta peene psühholoogiini. Ta on öelnud: „Inimene on saladus. See tuleb lahti mõtestada, ja kui sa mõistatad seda ka terve elu, siis ära ütle, et oled aega raisanud; ma tegelen selle saladusega, sest tahan olla inimene.” Samas sisaldab romaan ka filosoofilisi mõtisklusi intellektuaalsete teemade ümber.

KURITÖÖ JA KARISTUS

III osa, V peatükk

Katkend

„Minu artikkel? „Perioodilises Kõnes?” küsis Raskolnikov imestunult. „Tõepoolest kirjutasin ma pool aastat tagasi, kui ülikoolist välja astusin, ühe raamatu puhul artikli, kuid ma viisin ta siis „Nädala Kõnele”, mitte aga „Perioodilisele”.”

„Kuid sattus „Perioodilisse”.”

„„Nädala Kõne” läks ju hingusele, seepärast ei trükitudki siis...”

„Õige; kuid hingusele minnes ühines „Nädala Kõne” „Perioodilise Kõnega” ja sellepärast ilmuski teie artikkel paar kuud tagasi „Perioodilises Kõnes”. Teie ise ei teadnudki?”

Tõepoolest ei teadnud Raskolnikov midagi.

„Aga te võite ju oma artikli eest raha nõuda! Missugune iseloom teil küll on! Elate nii üksildaselt, et ei tea neidki asju, mis otseteed teid ennast puudutavad. See on ju fakt.”

„Braavo, Rodja! Ja ka mina ei teadnud!” hüüdis Razumihhin. „Veel täna jooksen lugemistuppa ja küsin selle numbri! Kaks kuud tagasi? Mis kuupäeval? Ükskõik, küll ma ta üles leian! See on alles lugu! Ega lausu sõnagi!”

„Aga kust teie teadsite, et see on minu artikkel? Tal on ju ainult täht all.”

„Juhuslikult kuulsin ja sedagi alles hiljuti. Toimetaja kaudu; olen tuttav... Mind huvitas see väga.”

„Nagu ma mäletan, vaatlen ma seal kurjategi- ja hingelist seisukorda kogu kuritöö kestuse ajal.”

„Jah, ja kinnitate, et kuritöö teostamisega käib kaasas alati haigus. Väga, väga algupärane, kuid... mind ei huvitanud mitte see osa teie

artiklist, vaid mingisugune mõte, mille te artikli lõpul olete vahele jätanud ja kahjuks ainult möödaminnes sellele viidanud, segaselt... Ühe sõnaga, kui te ehk mäletate, juhitakse seal kuidagi sellele tähelepanu, et maailmas leiduvad mingisugused niisugused isikud, kes võivad... see tähendab, mitte et nad võivad, vaid neil on täielik õigus teostada igasuguseid nurjatusi ja kuritöid ja et nende tarvis polekski nagu seadused kirjutatud.”

Raskolnikov naeratas oma idee püüdliku ja meelega moonutamise üle.

„Kuidas? Mis see siis on? Õigus kuritööd teha? Ega ometi sellepärast, et „keskkond sööb ära”? ” päris Razumihhin nagu hirmuga.

„Ei, ei, mitte päris sellepärast,” vastas Porfiri.

„Kõik on selles, et artiklis jagatakse inimesed kuidagi kaheks – „harilikkudeks” ja „haruldasteks”. Harilikud peavad elama sõnakuulmises ja nad ei tohi seadusest üle astuda, sest nad on, mõistate, harilikud. Aga haruldastel on õigus igasuguseid kuritöid teha ja nad võivad igaviisi seadusest üle astuda, tõepoolest ainult sellepärast, et nad on haruldased. Vististi nõnda on teil, kui ma ei eksin?”

„Kuidas siis nii? Ei või ju olla nõnda!” pomises Razumihhin arusaamatuses.

Raskolnikov naeratas jällegi. Ta mõistis silmapilk, milles on peapunkt ja kuhu teda tahetakse lükata; ta mäletas oma artiklit. Ta otsustas väljakutse vastu võtta.

„Mitte just nõnda pole minu artiklis,” vastas ta lihtsalt ja tagasihoidlikult. „Siiski, pean tunnistama, teie sõnastasite minu mõtte peaaegu

õigesti, isegi, kui tahate, päris õigesti... (Tal oli nagu hea möönda, et päris õigesti.) Vahe on ainult selles, et ma sugugi ei nõua, nagu peaksid haruldased inimesed tingimata igasuguseid nurjatusi tegema või nagu oleksid nad selleks kohustatud, mis teie sõnadest paistab. Mulle näib, et niisugust artiklit poleks trükki lastudki. Ma viitasin lihtsalt sellele, et „haruldasel” inimesel on õigus... see tähendab, mitte avalik õigus, vaid oma südametunnistusele võib ta alati luba anda... teatud takistustest üleastumiseks, ja ainult sel korral, kui tema idee teostamine (mis on mõnikord võib-olla päästjaks kogu inimsoole) seda nõuab. Te arvate heaks tähendada, et mu artikkel on segane. Ma olen valmis seda võimalust mööda seletama. Võib-olla ma ei eksi, kui eeldan, et te just seda soovitegi; olge head. Minu arvates on nõnda, et kui Kepleri ja Newtoni avastusi poleks võidud mõnesuguste kombinatsioonide tõttu kuidagi muidu inimestele teatavaks teha kui ühe, kümne, saja jne inimese elu ohverdamisega, kes segasid nende avastuste teostamist või seisid takistusena teel ees, – minu arvates oleks Newtonil õigus olnud, ta oleks isegi kohustatud olnud... seda kümnet või sadat inimest kõrvaldama, et oma avastusi kogu inimsoole teatavaks teha. Siiski ei järgne sellest sugugi, et Newtonil oleks õigus ükskõik keda tappa, et ta võiks tappa möödaminejaid ja vastutulijaid või käia turul iga päev varastamas. Edasi – tuleb mul meelde – arendan ma oma artiklis mõtet, et kõik... noh, näiteks kas või seaduseandjad ja inimsoo korraldajad, alates kõige vanemaist ja jätkates Lykurgoste, Solonite, Muhamedide, Napoleonide ning järgnevatega, et nemad kuni viimseni olid kurjategijad juba ainult sellega, et nad uusi seadusi andes ühes sellega ka vanu, ühiskonna poolt pühaks peetud ja esiisadelt päritud seadusi rikkusid, kusjuures nad muidugi ka vere ees peatuma ei jäänud, kui aga veri (mõnikord sootuks süütu ja vahvalt vana seaduse eest valatud) neid võis aidata. Tähelepanuväärt on isegi see, et suurem hulk neist inimsoo heategijast ja korraldajaist olid eriti hirmsad verevalajad. Ühe sõnaga, ma järeldan, et kõik, mitte ainult suured, vaid vähegi rööbastelt kõrvalekaldujad, see tähendab, kes põrmukegi suudavad midagi uut öelda, peavad oma loomu poolest olema tingimata

kurjategijad, – mõistagi, enam-vähem. Muidu on neil raske rööbastest välja pääseda, kuid sinna jääda, sellega ei või nad leppida, jällegi oma loomu tõttu, ja minu arvates on nad otse kohustatud mitte leppima. Ühe sõnaga, te näete, siia maani pole siin midagi uut. Seda on juba tuhat korda trükitud ja loetud. Mis aga sellesse puutub, et mina inimesed jagan harilikkudeks ja haruldasteks, siis olen nõus, et see on pisut omavoliline, kuid ma ei pea ju kindlastest arvudest kinni. Ma usun ainult oma peamõtet. See seisab selles, et inimesed jagatakse looduseaduste poolt *üldiselt* kahte liiki: alam liik (harilikud), see on nii-öelda materjal, mis on ainult selleks, et endasuguseid sigitada, ja teiseks – sõna tõsisem mõttes inimesed, kel on anne ehk talent oma ümbrusele *uut sõna* öelda. Alajaotusi, mõistagi, on siin lõpmata palju, kuid mõlemate liikide iseloomustavad jooned erinevad teravalt: esimese liigi, tähendab, materjali, moodustavad üldiselt inimesed, kes on oma loomu poolest konservatiivsed ja korralikud ning kes elavad sõnakuulmises ja armastavad sõna kuulata. Minu arvates peavadki nad sõnakuulelikud olema, sest see on nende ülesanne ja selles pole neil midagi alandavat. Teise liiki kuuluvad kõik need, kes astuvad üle seaduse, siin on purustajad või selle poole kaldujad, olenedes nende annetest. Nende inimeste kuritööd, mõistagi, on suhtelised ja mitmekesised: enamasti nõuavad nad väga erinevais avaldusis oleva purustamist parema nimel. Kui aga neil on vaja oma idee pärast kas üle surnukeha või vere astuda, siis võivad nad oma sisemuses, oma südametunnistuses, minu arvates, endale üle vere astumiseks luba anda, – muidugi arvesse võttes ideed ja tema ulatust, seda peab silmas pidama. Ainult selles mõttes räägin ma oma artiklis nende õigusest kuritööks. (Mäletate, meil algas ju kõik juriidilisest küsimusest.) Siiski, asjatu oleks siin väga rahuks saada; rahvamass ei tunnusta peaaegu kunagi nende õigust, saadab nad tapapingile või poob nad üles (enam-vähem) ja teostab sellega üsna õigesti oma konservatiivse ülesande, ometi nõnda, et järgnevad sugupõlved neidsamu surmaga karistatuid aupaigale asetavad ja neid kummardavad (enam-vähem). Esimene liik on alati oleviku, teine liik tuleviku isand. Esimesed hoiavad maailma

alal ja suurendavad seda arvuliselt; teised liigutavad maailma ja viivad teda eesmärgi poole. Niihästi ühtedel kui ka teistel on olemiseks samasugune õigus. Ühe sõnaga – minu ees on kõigil üheväärioline õigus [---] – kuni Uue Jeruusalemmani mõistagi!”

„Siis teie usute ometigi Uut Jeruusalemma?”

„Usun,” vastas Raskolnikov kindlalt; seda öeldes ja kogu oma pika kõne kestel vahtis ta maha, valides endale vaibal peatuspunkti.

„Ka-a... Jumalat usute? Vabandage mu uudishimu.”

„Usun,” vastas Raskolnikov silmi Porfirile tõstes.

„Ja ka Laatsaruse ülestõusmist usute?”

„Usun. Milleks teile seda kõike?”

„Sõna-sõnalt usute?”

„Sõna-sõnalt.”

„Või nii... muidu niisama, uudishimu pärast. Vabandage. Kuid lubage, – pöördun ennistise poole tagasi, – mitte alati ei nuhelda neid ju surmaga; mõned, selle vastu...”

„Pühitsevad elus võidupidu? Oh jaa, mõned saavutavad juba oma eluajal... ja siis...”

„Hakkavad ise surmaga nuhtlema?”

„Kui vaja, jah, enamasti ikka. Üldse on teie tähendus teravmeelne.”

„Täna. Kuid öelge mulle veel: millega eraldada neid haruldasi harilikest? On neil ehk juba sündimisel mingisugused märgid? Mina räägin seda ses mõttes, et siin oleks vaja nii-öelda enam täpsust, enam välimist selgust: sest vabandage minu kui praktilise ja korraliku inimese seda loomulikku rahutust, aga kas ei oleks võimalik näiteks erilisi riideid tarvitusele võtta, mingisuguseid märke kanda või midagi muud selletaolist?... Sest te peate isegi nõus olema, et kui juhtub segadus ja keegi teatavas liiki kuuluja arvab, et tema kuulub teise liiki ja hakkab „kõiki takistusi kõrvaldama”, nagu teie väga õnnelikult väljendasite, siis võib ju siin...”

„Oo, seda juhtub väga sagedasti! See teie märkus on veel teravmeelsem kui ennistine...”

„Täna...”

„Võtke heaks; kuid pidage silmas, et eksida võib ainult esimene liik, see tähendab „harilikud” inimesed (nagu mina neid võib-olla ebaõnnestunult nimetasin). Oma sündimisel päritud sõnakuulmise kalduvusest hoolimata,

nõnda-öelda looduse mänglikkuse tõttu, millest pole ilma jäetud isegi lehmad, armastavad paljud neist endid juhtivateks jõududeks, „purustajateks” pidada ning „uue sõna” kallale ronida, ja seda päris tõsiselt. Tõepoolest aga ei pane nad tõsiseid „uusi” samal ajal tähelegi ja isegi põlgavad neid kui mahajäänud ja alandavalt mõtlejaid inimesi. Kuid minu arvates ei või siin suuremat hädaohtu peituda ja teil on tõepoolest asjatu rahutuks saada, sest kaugele ei astu nad kunagi. Tunnustuse pärast võiks neile muidugi mõnikord vitsu anda, et neile nende õiget kohta meelde tuletada, kuid mitte rohkem: siin pole isegi karistuse täidesaatjat vaja; enamasti peksavad nad endid ise, sest nad on väga korralikud: mõned ümmardavad vastastikku teineteist selles, kuna aga mõned oma käega... võtavad eneste peale sealjuures mitmesugused avalikud patukahetsused, – kõik sünnib ilusasti ja õpetlikult, ühe sõnaga, asjatu on teil rahutuks saada... On olemas niisugune seadus.”

„Noh, vähemalt rahustasite mind selle poolest teataval määral; kuid jällegi uus häda: öelge, olge head, kas on niisuguseid palju, kel on õigus teisi, „harilikke” tappa? Ma olen muidugi valmis põlvi nõtkutama, kuid te peate isegi nõus olema, et hakkab õudne, kui neid ehk väga palju leidub, mis?”

„Oo, rahustuge ka selles,” jätkas Raskolnikov endisel toonil. „Üldiselt, uue mõttega inimesi, kes põrmukegi suudaksid midagi uut öelda, sünnib haruldaselt vähe, isegi veidruse ni vähe. Ainult üks on selge: kõigisse neisse liikidesse ja alajaotustesse kuuluvate inimeste sündimise kord peaks vististi olema mingisuguse loodusseaduse poolt õigelt ja täpselt kindlaks määratud. Praegu, mõistagi, on see seadus tundmatu, kuid ma usun, et ta on olemas ja võib pärastpoole teatavakski saada. Lugematu hulk inimesi, materjal, on maailmas ainult selleks, et viimaks mingisugusel energia pingutusel, mingisuguse tänini saladusliku protsessi teel, mingisuguse hõimude ja tõugude ristamise kaudu jõud kokku võtta ja maailma sünnitada viimaks, ütleme, kas või tuhande peale üks vähegi iseseisev inimene. Veel laiemal iseseisvusega inimesi sünnib võib-olla kümne tuhande kohta üks (ma räägin näiteks, selgituseks). Veel laiemaga – saja tuhande

Illustratsioon:
foto Linnateatri
„Kuritöö ja
karistuse” lavas-
tusest



kohta üks. Geniaalseid ilmub maailma miljoni kohta üks, suuri geeniusi aga, inimsoo viimistlejaid, võib-olla paljude tuhandete miljonite kohta üksainus. Ühe sõnaga: sinna retorti,

kus see kõik sünnib, pole ma vaadanud. Kuid teatav seadus on tingimata olemas ja peabki olema; juhuslikkust ei või siin olla.”

Tõlkinud A. H. Tammsaare

1866. aastal võttis autor valmiva romaani idee kokku nii: „Õnn ei seisne mugavuses, õnn saadakse kannatamise hinnaga. See on meie planeedi seadus, kuid selle vahetu tunnetamine, mis eluprotsessis kätte tuleb, on nii suur rõõm, et selle eest võib kannatusaastatega maksta. Inimene ei sünni õnne jaoks. Inimene teenib oma õnne ära, ja seda alati kannatamise hinnaga.”

„Kuritöö ja karistuse” ilmumise ajal dikteeris Dostojevski noorukesele Anna Snitkinale uut romaani „Mängur”. Tänu Annale, kellega ta abiellus ja kes sünnitas talle neli last, vabanes Dostojevski oma hasartmängukirest. Järgmine teos, „Idioot” (1868), kuulub tema kõige tuntumate romaanide hulka; hilisloomingust väärib märkimist „Sortsid”. Viimane romaan „Vennad Karamazovid” (1879–1880) jäi lõpetamata.

Dostojevskit on sagedasti peetud süngeks või tumemeelseks kirjanikuks. Ometi ei kuuluta ta lootusetust, vaid otsib koos tegelastega pimedusest väljapääsu. Oma teostes näitab ta inimesi nende egoismis ja võimujanus, aga ka inimese armastust ja hingesuurust.

Dostojevski mitmekülgne looming on tugevalt mõjutanud 20. sajandi kunsti ja teaduste, sh filosoofia arengut ning muidugi ilukirjandust. Albert Einstein on tunnistanud, et ilma Dostojevski teoseid lugemata ja neist saadud mõjutusteta poleks ta suutnud oma ideid formuleeri-

da. Stefan Zweig, austria kirjanik: „Kõiki tema tegusid on peaaegu võimatu üles lugeda: rännakuid mõtte jäisel mäeharjal, laskumisi alateadvuse varjatuimate läteteni, lausa kuutõbiseid tõuse enesetunnetuse peadpöörivatessesse kõrgustesse. Kõigi piiride ületaja Dostojevskita teaks inimkond oma saladusest tunduvalt vähem.” Friedebert Tuglas: „[Dostojevski äratas] lugedes tihti füüsilist valu, nagu põletaks keegi närve vaikselt loitval tulel.” Ka Tammsaare, kes eestindas „Kuritöö ja karistuse”, oli Dostojevski „julma ande” sügav austaja. Kõnealusel romaani kohta ütleb ta, et polnud varem ühtki säärast raamatut lugenud ja sellega võrreldes tundus meie oma kirjandus äkki tühine – tundus õige külm ja hoolimatu nii inimese kui ka üldse kõigi elavate olendite vastu. Tagantjärele on Tammsaare kinnitanud, et „Kuritöö ja karistuse” lugemine andis talle esimese tõuke „Tõe ja õiguse” loomiseks: „Dostojevski on otse painajalik oma psühholoogilise läbinägevuse ja ulatuvuse poolest. Kui minu loomingus kellegi mõju tahetakse otsida, siis ei julgeks Dostojevski poole näitamisel sellele vastu vaielda.”

1. LOE „KURITÖÖ JA KARISTUS” TERVIKUNA LÄBI.

ROMAANI PÕHISÜŽEE JÄRGIB RASKOLNIKOVI ELUSAATUST. RÕÕBITI SELLEGA ON ROMAANIS VEEL MITU TEGEVUSLIINI JA KARAKTERITÜÜPI. MILLISED NEED ON JA KES ON TEGELASED?

KAS SINU MEELEST VÕIKS ÕELDA, ET PETERBURI POLE AINULT ROMAANI TEGEVUSKOHT, VAID KA MÕRVA KAASOSALINE? PÕHJENDA.

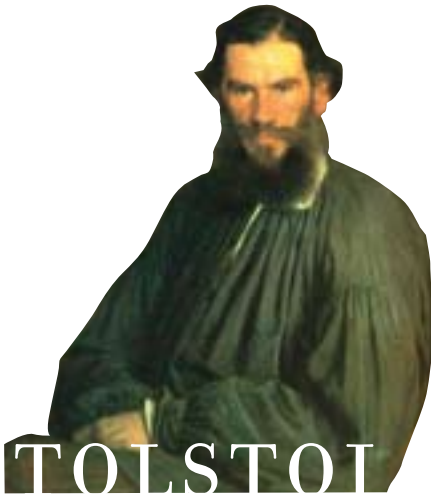
LEIA TEOSEST EPISOODE, MIS ON KÕIGE KÕNEKAMAD RASKOLNIKOVI ISELOOMU JA „TEORIA” MÕISTMISEKS. TOO TEKSTINÄITEID.

MILLES SEISNEB EESPOOL TOODUD ROMAANIKATKENDIS RASKOLNIKOVI ARUTLUSE LOOGIKA JA VASTURÄÄKIVUS?

VÕRDLE RODION RASKOLNIKOVI JULIEN SORELIGA STENDHALI ROMAANIST „PUNANE JA MUST”. MIDA MÄRKAD?

2. JÄTKA TÖÖVIHIKUST ÜLESANDEGA 5.





LEV TOLSTOI

(1828–1910)

Tolstoj sündis põlisaadliku perekonnas Jasnaja Poljanas, kus päris-orjuslikud suhted olid elunormiks. Üheksa-aastaselt orvuks jäänud noort krahvi kasvasid sugulastest hooldajad ning koduõpetajad. Ta õppis Kaasani ülikoolis orientalistikat ja õigusteadust, kuid jättis ülikooli pooleli ning asus Jasnaja Poljanas oma mõisat valitsema, üritades teha majanduslikke ümberkorraldusi ja parandada talupoegade elujärge. Selle kõigega kaasnesid „õige” elu otsingud, lootused ja pettumused; ideaalset mõisnikku Tolstoist siiski ei saanud. Noormehe huvi kirjandusliku loometöö vastu algas päevikupidamisest, seetõttu olid tema esimesed katsetused autobiograafilised. 1851. aastal ilmus jutustus „Lapsepõlv”, tüüpiline pilt aadlinooruki elust; järgnesid „Poisiiga” (1854) ja „Noorus” (1857). Triloogia oli omamoodi üleskutse elada Tõe ja Headuse seaduste kohaselt ning leidis tunnustavat vastuvõttu.

Viibides sõjaväeteenistuses Kaukaasias ja elades kasakakülas, veendus Tolstoj, et tõeline õnn peitub lihtsas ja looduslähedases eluviisis. Tal tuli osa võtta ka Krimmi sõjast, kus kogetut kirjeldavad tema „Sevastopoli jutustused”. Pärast väeteenistusest lahkumist liikus Tolstoj mõnda aega Peterburi kirjandusringkondades, tegi kaks Euroopa-reisi ja elas seejärel Jasnaja Poljanas, pühendudes humanistlikest ideedest kantud tegevusele. Ta oli seisukohal, et Venemaa elu võib muuta vaid inimese kõlbeline ümberkujundamine. Andmaks sellealast eeskujut, avas ta oma mõisas talulastekooli, asutas vabakasvatuse põhimõtet järgiva pedagoogilise ajakirja, koostas õpiraamatuid. Tolstoj kasvatuslikke ja filosoofilisi vaateid mõjutasid Jean-Jacques Rousseau teosed.

Ideest kirjutada 1825. aasta dekabristide ülestõusu käsitlev jutustus kasvas välja 4-köiteline ajalooaineline epopöa „Sõda ja rahu” (1863–1869), 19. sajandi maailmakirjanduse esimene epopöaromaan. Teos, mille iga osa liigendub omakorda mitmeks jaoks, hõlmab kahtkümmend aastat (alates aastast 1805) ning loob Venemaa ja Euroopa ajaloo suurejoonelise panoraami, kuid eeskätt räägib siiski inimestest. „Sõja ja

rahu” tegevusliinide hargnemispunkt on Vene aadli „kuldajastus”, mil salongides valitses prantsuse keel ja meel. Tolstoi kirjeldab tolle epohhi hiilgust ülimalt täpsusega: kõrgemat seltskonda lõbutsemas Peterburi ja Moskva luksuslikel ballidel või väljasõitudel maamõisa; aadlinoorte metsikuid joominguid, peenutsevat prantsuskeelset konversatsiooni vastuvõttudel, hasartmänge ja romantilist saanisõitu – ükski toonase seltskonna elulaadile iseloomulik detail ei jää puudutamata. Kuigi romaani tuumaks on kolme aadliperekonna – Bolkonskite, Bezuhhovite ja Rostovide saatus, tundub kõik teoses esitatud olevat Tolstoile ühtviisi tähtis ning näiliselt ükssteisega vähe seotud episoodid loovad mulje, et meie ees on terve elav maailm oma kaootilisuses. Olustikukujutuse mastaapsus ja realistlikkus, mõtte avarus, tegelaste psühholoogia peen eritlus – see kõik teenib autori eesmärki „kirjutada rahva ajalugu”.

Teoses keskele kohale paigutatav ajaloosündmus – Napoleoni lüüasaamine – sümboliseerib müstilise vene hinge võitu maailmavalitsemise plaane haudunud võõrvõimu üle, kusjuures Tolstoi veendumusel pääseb lõppkokkuvõttes alati võidule ajaloo tahe, üldine vaim. Realistina toob Tolstoi lugejani sõja tragöödia – põlevad linnad ja külad, inimeste hukkamise, maa laostumise. Romaani esialgne tööpealkiri „Lõpp hea – kõik hea” näitab vaid, kui kaugele arenes teos kirjutamise käigus oma algmõttest. Peale Pierre Bezuhhovi, kes leiab lõpuks perekonnaõnne Nataša Rostovaga, ei pääsenud sõjakoledustest puutumalt mitte keegi: kesketest tegelastest hukkus Andrei Bolkonski Borodino lahingus, Rostovid kaotasid sõjas noorima poja ja vaesusid... Tolstoi silmis oli sõda kõige hullem kuritegu. Temast sai veendunud patsifist, kes taunis mis tahes vägivalda.

Pärast suurromaani hakkas Tolstoi kavandama teost oma kaasajast. „**Anna Karenina**” (1877) otsib vastust küsimustele, milles seisneb inimese hüve ja milles kurjus; mis on inimese elu mõte; missugused on sellest lähtuvalt ta kohustused ja õigused. „Anna Kareninas” kujutatakse ülimalt enesearmastust ja egoismi ning samas piirideta kirge ja andumust. Teos on mitmeti vastandlik „Sõjale ja rahule”: kui epopöas oli juttu võimalikust üldrahvalikust ühtsusest, siis siin käsitletakse ühiskonda, kus kõik sõdivad kõikide vastu. Peategelane Anna on kurnis, tark ja õiglane, kuid eluvõõras naine, kes julgeb järgida oma südant rohkem kui suurilmareegleid. Romaani võib võtta kui moraalilugu, aga ka kui osavalt kirjutatud kiredraamat. Anna traagika tuleneb sellest, et Vronskisse armununa ei suuda ta oma meest lihtlabaselt petta, tema kirglik armastus pole õukondlik seiklus, vaid tõeline andumus. Kuid see armastus puruneb paratamatult, sest jääb ainult meeleliseks, meeleline armastus on aga Tolstoi järeltõlge kohaselt egoistlik.

Teose üheks dramaatilisemaks stseeniks kujuneb Anna kohtumine oma pojaga Karenini majas.

ANNA KARENINA

2. raamat

Katkendeid

[--]

Anna silmitses teda ahnelt; ta nägi, kuidas poeg oli tema äraoleku ajal suureks kasvanud ja muutunud. Ta tundis ära need tundmatu-seni kasvanud paljad jalad, mis vaiba alt välja ulatusid, ta tundis ära need kõhnad põsed, need lühikeseks pügatud juuksekiharad kuklas, kuhu ta oli teda nii tihti suudelnud. Ta puudutas kõiki neid kohti ja ei saanud midagi rääkida; pisarad lämmatasid teda.

„Miks sa nutad, mamma?” küsis Serjoža, nüüd täiesti virgudes. „Mamma, miks sa nutad?” hüüdis ta nutuse häälega.

„Mina? Ma ei nuta enam... Ma nutan rõõmu pärast. Ma pole sind nii kaua näinud. Ma ei nuta, ei nuta,” ütles Anna pisaraid neelates ja nägu kõrvale pöörates. „Noh, sa pead nüüd riidesse panema,” lisas ta ennast kokku võttes, ja Serjoža kätt lahti laskmata istus ta vaikides voodi äärde toolile, kuhu poja riided olid valmis pandud.

„Kuidas sa ilma minuta riidesse saad? Kuidas...” püüdis ta rõõmsalt ja loomulikult rääkida, aga ei saanud ja pööras näo uuesti kõrvale.

„Külma veega ma ennast ei pese – papa ei luba. Aga Vassili Lukitši sa pole näinudki? Ta tuleb kohe. Sa istud ju minu riiete peal!” Ja Serjoža hakkas naerma.

Anna vaatas teda ja naeratas.

„Mamma, kullake, tuvike!” hüüdis Serjoža, viskudes jälle ema sülle ja kallistades teda. Nagu oleks ta alles nüüd, kui ta ema naeratust nägi, selgesti aru saanud, mis on sündinud. „Seda pole vaja,” ütles ta emal kübarat peast ära võttes. Ja nagu oleks ta teda ilma kübarata päriselt näinud, hakkas ta jälle teda suudlema.

„Aga mida sa minust mõtlesid? Ega sa ei mõtelnud, et ma olen surnud?”

„Ma ei uskunud seda üldse.”

„Ei uskunud, mu sõber?”

„Ma teadsin, ma teadsin!” kordas Serjoža oma armsaks saanud lauset, ja haaranud ema kae, mis silitas ta pead, surus ta selle peopesa oma suule ja hakkas seda suudlema.

[--]

Kui hoidja lastetuppa astus, jutustas Serjoža

parajasti emale, kuidas nad Nadenkaga mäest alla sõitsid ja kukkusid ja kolm korda kukerpalli veeresid. Anna kuulas ta häält, nägi ta nägu ja ilmemeängu, tundis ta kätt, aga ei saanud aru, mida ta rääkis. Ta pidi ära minema, poja jälle maha jätma – ainult sellele ta mõtles ja ainult seda tundis. Ta kuulis uksele läheneva Vassili Lukitši samme ja kõhimist, ta kuulis ka hoidja samme, aga istus kivistunult paigal, suutmata rääkida või üles tõusta.

„Proua, kullake!” ütles hoidja Anna juurde tulles ning tema käsi ja õlgu suudeldes. „Näe, teadvataat saatis meie sünnipäevalapsele rõõmu. Teie pole ka raasugi muutunud.”

„Ah, hoidja, kallis, ma ei teadnudki, et teie majas olete,” ütles Anna korra toibudes.

„Ma ei ela siin, ma elan tütre juures, tulin õnne soovima, Anna Arkadjevna, kullake!”

Hoidja puhkes nutma ja hakkas jälle proua kätt suudlema.

Särasilmil ja naerul näoga, ühe käega ema käest, teisega hoidja käest kinni hoides põntsusas Serjoža oma paljaste toekate jalgadega vastu vaipa. Armastatud hoidja hellus ema vastu viis teda ekstaasi.

„Mamma! Ta käib tihti minu juures, ja kui tuleb...” alustas Serjoža, aga jäi vait, sest samal ajal hakkas hoidja emale midagi sosistama, ning ema näol peegeldus hirm ja midagi häbitaolist, mis talle sugugi ei sobinud.

Anna astus poja juurde.

„Mu kallis!” ütles ta.

Ta ei saanud ütelda „jumalaga”, aga ta näoilme ütles seda, ja Serjoža sai aru. „Armas, armas Kutik!” sosistas ema nime, millega ta oli hüüdnud poega siis, kui poeg veel väike oli. „Sa ei unusta mind? Sina...” ja rohkem ei suutnud ta rääkida.

Kui palju sõnu ta pärast välja mõtles, mida ta oleks võinud pojale ütelda! Aga nüüd ei osanud ega suutnud ta midagi leida. Kuid Serjoža sai kõigest aru, mida ema talle ütelda tahtis. Ta sai aru, et ema on õnnetu ja armastab teda. Ta sai isegi sellest aru, mida hoidja sosinal ütles. Ta kuulis sõnu „alati kella üheksa paiku” ja sai aru, et see käis isa kohta ja et ema ei võinud isa-



Ivan Kramskoi.
TUNDMATU
NAINE

ga kokku saada. Sellest sai ta aru, ainult ühte ta ei mõistnud: miks väljendas ema nägu hirmu ja häbi?... Ta pole milleski süüdi, aga kardab isa ja häbeneb midagi. Poisil oli küsimus valmis, mis oleks talle kõik kahtlused selgeks teinud, aga ta ei julgenud küsida: ta nägi, et tema kannatab, ja tal oli temast kahju. Ta surus end vaikides ema ligi ja ütles sosinal:

„Ära veel mine. Tä ei tule nii ruttu.”

Ema võttis tal õlgadest kinni, et ta näost näha, mida ta sellega mõtles, mida ta ütles, ja luges poja hirmunud näoilme, et ta rääkis tõepoo-

lest isast ja oleks koguni nagu küsinud, mida ta peab isast mõtlema.

„Serjoža, mu kallis,” ütles Anna, „armasta teda, ta on parem ja õiglasem kui mina, ma olen tema ees süüdi. Kui sa suureks kasvad, siis otsustad ise.”

„Keegi pole sinust parem!...” karjatas Serjoža ahastavalt läbi pisarate, haaras emal õlgadest kinni ning hakkas teda pingutusest värisevate kätega kõigest jõust enda vastu suruma.

Tõlkinud Selma Holberg

Anna armastuse egoismi esiletoomine seostub otseselt Tolstoi isiklike vaadetega. Perekond oli kirjaniku veendumuse järgi elu tähtsamaid osi ja perekonna allakäik näitas ühiskonna mandumist. Anna uus liit, mis rajaneb küll kirglikul vastastikusel armastusel, on Tolstoi silmis vaesem eelmisest, kohustusele rajatud abielust ega saa luua midagi püsivat. Vronski, kelle elu olid seni täitnud sõjaväeline karjäär, nautingud ja seiklused, pettub peagi ja kogu tema kirg lahtub. Ka Anna tunded jahenevad, ta ei suuda isegi armastada oma teist last, Vronski tüdart. Anna armastus mehe vastu muutub haiglaseks armukadeduseks ja ummikusse jõudmine viib naise enesetapuni. Tolstoi ei mõista Annat hukka, vaid ainult kujutab. Ta on tunnistanud: „Armastus hävitab surma ja muudab selle tühiseks tondiks, ta annab mõttetule elule mõtte ning loob õnnetusest õnne.”

Romaani evangeelne epigraaf „Minu päralt on kättemaksmine ja mina tasun” on autoripoolne viide teemale ja seda tõlgendatakse kahete viisi: kui rõhutatakse sõnu „minu päralt” ja „mina”, siis on Anna käitumine patt Jumala, aga mitte inimeste ees; kui rõhutatakse „kät-

temaksmist” ja „tasumist”, siis oleks Anna süüdi ja kättemaksmine õigustatud.

1870. aastate lõpul tabas Tolstoid vaimne kriis ja ta võõrdus oma naisest, kellega tal oli 13 last; 1881. aastal loobus ta kõikidest õigustest oma teostele. „**Pihitumises**” (1880–1882) revideerib kirjanik oma seniseid vaateid, rõhutades, et tsivilisatsioonist rikutud inimese ainus väljapääs võib olla kõlbelises enesetäiustamises. Tolstoi ideaaliks saab patriarhaalne talupojaelu.

Kirjaniku hilisloomingu silmapaistvaima teose, romaani „**Ülestõusmine**” (1889–1899) süžee põhineb kohtupraktikas asetleidnud juhtumil: rikkast perekonnast pärit haritud noormees võrgutas teenijatüdrukku, see sattus avalikku majja ja jõudis varguses süüdistatuna lõpuks ka kohtupinki. Tüdruku kunagine võrgutaja oli juhtumisi kohtus üheks vandemeheks, ning ohvri saatusest vapustatult otsustas ta neiuga abielluda. Nende tõsieluliste seikade põhjal lõi Tolstoi kunstilise üldistuse, kujutades vürst Nehljudovi ja teenijanna Katja Maslova hingelist ning moraalselt ümbersündi.

Tolstoi sulest pärineb ka näidendeid, arvukalt jutustusi jm. Oma usulis-filosoofilistes kirjutistes ründas ta õigeusu kirikut ning heideti seetõttu kirikust välja. 1910. aastal katkestas ta lõplikult sidemed senise eluga, lahkudes salaja perekonna juurest Jasnaja Poljanast, ent haigestus teel ja suri Astapovo raudteejaamas vaksaliülema majas. Tema viimasel teekonnal kodukohta oli teda saatmas mitmetuhandleline rahvahulk ja kogu maal helistati kirikukelli. Tolstoid austati kui pühakut.

Kirjanik on oma ajast lahutamatu, tema suurus seisnebki võimes ja oskuses seda aega tabada ning kunstiliselt üldistada. Ivan Turgenev on Tolstoi kohta öelnud: „Kaasaegses kirjanduses ei ole temaga sarnast. Millest ta ka kinni ei haaraks, tema sule all muutub kõik elavaks. Ja kui avar on tema loominguline tegevusväli – see on lihtsalt uskumatu.”

1. LOE „ANNA KARENINA” TERVIKUNA LÄBI.

TOO VÄLJA TEOSE PROBLEEMID. KIRJELDA ROMAANI ÜLESEHITUST JA SELLE ISEÄRASUSI.

JÄLGI ANNA JA VRONSKI TUNNETE KUNJUNEMIST JA ARENGUT. MILLINE ON SINU MEELEST KIRJANIKU HOIAK ANNA TRAAGIKA SUHTES?

MIDA ON LEVINI JA ANNA OTSINGUTES ÜHIST?

MIS SEOB SINU ARVATES ANNA KARENINAT PUŠKINI „JEVGENI ONEGINI” KANGELANNA TATJANA LARINA JA FLAUBERT’I EMMA BOVARY’GA? MIS NEID ERISTAB? MILLINE ON OLNUD SINU ARVATES AUTORITE SUHE OMA KANGELANNADESSE?

2. TOLSTOI „SÕJA JA RAHU” JA „ANNA KARENINA” AINETEL ON TEHTUD MITU KINO- JA TELEFILMI. KUI OLED MÕNDA NENDE ROMAANIDE EKRAANISEERINGUT NÄINUD, SIIS MEENUTA JA KIRJELDA ENDA ARVATES OLULISI STSEENE.

3. OTSI TOLSTOI KOHTA LISAMATERJALI AADRESSIL [HTTP://WWW.LTOLSTOY.COM/ABOUT.HTML](http://www.ltolstoy.com/about.html)



Jules Bastien-Lepage. HEINALISED
Maalikunstis on naturalismiks nimetatud 19. sajandi realismi hilist arengujärku. Seda iseloomustas olustiku-
piltide, sh päevakajaliste motiivide loodusteaduslikult
objektiivne käsitlemine. Ei rõhutatud meeoleolu, vaid
süžeed ennast, suurt tähelepanu pöörati joonistuse täp-
susele. Sageli kujutati lihtrahva elu ja tööd.

NATURALISM

Naturalism (ld *natura* – loodus), realismi äärmuslik vool, tekkis prantsuse kirjanduses 1860.–1870. aastatel. Selle teoreetiliseks aluseks oli positivistlik filosoofia, mille järgi saadakse tõelisi, positiivseid teadmisi ainult tegeliku elu nähtusi uurivatest eriteadustest, sest viimaste andmeid on võimalik vahetu kogemuse najal kontrollida. Naturalismi kujunemist mõjutas tugevasti loodusteaduste kiire areng: bioloogias tehtud avastused viisid mõttele, et ka inimeses pole määravad mitte sotsiaalsed, vaid bioloogilised tegurid. Loodusseadusi hakati mehaaniliselt inimühiskonnale üle kandma: inimese käitumise määravad eeskätt füsioloogilised vajadused ja protsessid ning madalad instinktid, nagu nälg, seksuaaltung, hirm, viha. Kiretu erapooletusega kujutasid kirjanikud-naturalistid elu inetuid külgi, inimese allakäiku, tema tumedamat poolt. Ebajumalaks kuulutati varjamatu elutõde, „nagu see päriselt on”. Suurt tähelepanu pöörditi pärilikkusele, paljud naturalistlike teoste tegelased kannatavad neurooside ja hüsteeriahoogude all, nad on oma saatuse suhtes äärmiselt passiivsed ega suuda vastu hakata keskkonna mõjule. Naturalismi meelistegeplane pärines lihtrahva hulgast – kuid sageli oli selleks paheline, kõlvatu, eemaletõukav olend, kellele jäid võõraks kõik paremad tunded ja mõtted.

Naturalismikirjanduse keskne teoreetik ja praktik Émile Zola põhjendas uut voolu oma teoses „**Eksperimentaalromaan**” (1880), tõstes esile ennekõike elutõe ja objektiivsuse nõuet. Zola järgi on kunstiteos tükk elu, mida tuleb kujutada võimalikult täpselt, detaili- ja faktirohkelt.

ÉMILE ZOLA (1840–1902)

Zola oli sündinud Pariisis, kuid ta lapsepõlv möödus Provence'is Lõuna-Prantsusmaal. Koolis vaimustus ta romantilisest kirjandusest ja sõbrunes tulevase postimpressionistliku kunstniku Paul Cézanne'iga. Pariisi naasis Zola 1857. aastal. Kui ülikooli astumine ebaõnnestus, asus ta tööle kirjastusse ning hakkas kirjutama ajalehtedele kunstiretensioone. Ta toetas maalikunsti uusi suundi, eelkõige tollal tõusuteel olnud impressionismi.

Zola esimene teos ilukirjanduse vallas oli hilisromantiline „**Jutud Ninonile**” (1864). Kuid ainult mõni aasta hiljem avaldatud ja laialdast kõlapinda leidnud romaan „**Thérèse Raquin**” (1867) tähistas juba naturalismile üleminekut. Ühelt poolt põhjustas see teos raevukat kriitikat, teisalt sai kiita täpsete kirjelduste ning julgete värvide eest. Tegu on otsekui kliinilise uuringuga, mille objektiks naine ja ta armuke. Nood tapavad naise abikaasa ja lõpuks südametunnistuspiinade tõttu



ka iseenda. Traagilisele abielurikkumisele on Zola leidnud oma vaatenurga: tegelase sammude motiveerijana nähakse tema päritolu iseärasusi. Autori tõlgenduse järgi tõukab Thérèse'i kuriteole naise lõunamine temperament, mis ei sobi kokku Raquinide tuima elulaadi ja ümbritseva keskkonnaga.

AUTORI EESSÕNA „THÉRÈSE RAQUINI” TEISELE TRÜKILE

Uskusin esialgu naiivselt, et see romaan võib ilma eessõnata jääda. Harjunud oma mõtteid välja ütleva ja kirjutamisel pisimatki üksikasja rõhutama, lootsin, et minu teose mõistmiseks ja arvustamiseks pole eelnevaid selgitusi vaja. Näib, et olen eksinud.

Kriitika võttis minu raamatu vastu hirmsa nõrdimusega. Mõned vooruslikud inimesed mitte vähem vooruslike ajakirjade juurest tegid põlgliku grimassi, haarates raamatu tuletangi-de vahaile, et see tulle heita. Kirjanduslikud pisiväljaanded, need pisiväljaanded, mis toovad igal õhtul ära loozide ja kabinetide kõmulood, hoidsid nina kinni ja rääkisid rõvedusest ja pahast haisust. Ma ei kurda sugugi niisuguse vastuvõtu üle; vastupidi, nendin vaimustatult, et mu kolleegidel on ülitundlikud närvid nagu noortel tütarlastel. Täiesti loomulik, et minu teos on arvustajate päralt ning et nad võivad pidada seda iiveldama ajavaks, ilma et mul oleks õigust protesteerida. Kurdan ainult selle üle, et ükski siivsaist ajakirjanikest, kes „Thérèse Raquini” lugemisel punastanuid, pole nähtavasti romaanist õigesti aru saanud. Saanuksid nad temast aru, punastanuksid nad võib-olla veelgi enam, kuid vähemasti tunneksin praegu sisimas rahuldust, et neil on õige asja pärast süda paha. Miski ei mõju ärritavamalt, kui kuuled ausaid kirjamehi kõlvatuse pärast kisa tõstmas ja oled sisimas veendunud, et nad kisavad isegi teadmata, mille pärast nad kisavad.

Niisiis pean ise oma teost arvustajatele tutvustama. Teen seda paari reaga üksnes edaspidiste võimalike arusaamatuste vältimiseks.

„Thérèse Raquini” tahtsin uurida temperamente, mitte karaktereid. Selles seisnebki kogu raamatu mõte. Valisin välja tegelased, kes juhendusid valikuta ainuüksi närvidest ja ihuvajadustest ning kelle iga elus ette võetud samm oli suunatud organismi paratamatutest vajadustest. Thérèse ja Laurent on lihtsalt inimloomad. Püüdsin samm-sammult jälgida

neis loomades toimuvat tumma kirgede tegevust, instinktiivseid tõukejõude, närviataki järel tekkinud ajukahjustusi. Minu kahe kangelase armastus on vajaduste rahuldamine. Mõrv, mille nad korda saadavad, on abielurikkumise tagajärg. Tagajärg, mille nad omaks võtavad, nagu hundid omaks võtavad lammaste murtmise. Lõpuks see, mida pidin nende süümeepiinadeks nimetama, kujutab endast lihtsalt orgaanilisi häireid, katkemiseni pingul närvisüsteemi mässu. Hing puudub täielikult, olen sellega hõlpsasti päri, sest nii ma just tahtsingi.

Loodan, et nüüd hakatakse aru saama, et mul olid eelkõige teaduslikud sihid. Kui minu kaks peategelast Thérèse ja Laurent olid loodud, meeldis mulle esitada ja lahendada mõningaid probleeme. Nii püüdsin selgitada kummalist liitu, mis võib tekkida kahe erineva temperamendiga inimese vahel, näitasin täisverelise loomuse sügavaid hälbeid, mis on tingitud kokkupuutest närvilise loomusega. Kui romaan hoolikalt lugeda, siis selgub, et iga peatükk kujutab endast kummalise füsioloogianähtuse uurimist. Ühesõnaga, juhindusin ainsast soovist, et tugeva mehe ja rahuldamata naise ühenduse korral otsida neis peituvat looma, näha vaid seda looma, paisata nad meeletu draama keskele ning täheldada hoolikalt nende olendite aistinguid ja tegusid. Ma lihtsalt uurisin kaht elusolendit, nii nagu kirurgid uurivad laipu.

Tunnistage, et sellise töö lõpetamisel, kui oled veel terveniisti pühendunud töö otsimise rõõmudele, on üsna ränk kuulda, kuidas inimesed sind üksnes rõvedate piltide maalimises süüdistavad. Leidsin, et olen nagu nende maalijate olukorras, kes jäädvustavad akte, ilma et neid pisimigi ihavõbin läbiks, ning kes on väga üllatunud, kui mõni kriitik nende taies- tel kujutatud alasti ihu skandaalseks peab. „Thérèse Raquini” kirjutamisel unustasin

maailma olemasolu, kirjeldasin elu täpselt ja hoolikalt, olin täiesti haaratud inim mehhanismi analüüsimisest. Kinnitan teile, et Thérèse'i ja Laurent'i jõhkras armastuses polnud minu meelest midagi amoraalset, mitte midagi, mis halbu kirgi õhutaks. Kujutatavate inimesus haju, nagu ta hajub kunstniku silmis, kelle ees lamab alasti naine ning kes mõtleb üksnes sellest, kuidas naist tema vormide ja varjunditega tõetruult lõuendile jäädvustada. Niisiis oli mu üllatus suur, kui kuulsin, et mu teost peetakse pori- ja veremülkaks, solgitoruks, jäätme hünikuks ja ei tea milleks veel. Ma ju tunnen kriitikute mängu, olen seda isegi mänginud, kuid tunnistan, et ühisrännak mind siiski pisut jahmatas. Imelugu! Ei leidunud ühtki kolleegi, kes oleks minu raamatu sisu selgitada püüdnud, kas või selleks, et teda kaitsta! Kisajate hulgast, kes karjusid: „...Thérèse Raquini“ autor on õnnetu hüsteerik, kellele meeldib nähtavale seada pornograafiat”, ootasin ma asjata väitlevat häält: „Oh ei, see kirjanik on lihtsalt analüütik, kes võis end unustada inimkõntsa juurde, kuid kes unustas end sinna, nagu arst unustab end anatoomikumi.”

Pange tähele, et ma ei mangu põrmugi ajakirjanduse sümpaatiat teosele, mis ajakirjanike

endi sõnade järgi tekitab nendes kui õrnatundelistes inimestes tülgaust. Niisugused ambitsioonid mul puuduvad. Mind paneb imestama üksnes see, et kolleegid on minust teinud mingi kirjanduse solgitoru, nemad, kelle kogenud pilk pidanuks juba kümme konna lehekülje järel tunnetama romaanikirjaniku taotlusi. Piirdun nende alandliku anumisega näha mind tulevikus sellisena, nagu ma olen, ja arvustada selle eest, kes ma olen.

Ometi on hõlbus mõista „Thérèse Raquini“, asetuda vaatluse ja analüüsi positsioonile, näidata mulle mu tõelisi vigu, kahmamata pihku pori ja pildumata seda mulle moraali nimel näkku. See nõudnuks pisut mõistmist ja ühist arusaamist tõelise kriitika korras. Etteheide amoraalsusse kaldumises teaduse valdkonnas ei tõesta absoluutselt midagi. Ma ei tea, kas mu romaan on amoraalne, pean tunnistama, et ma ei tundnudki muret tema siivsamaks muutmise pärast. Tean vaid seda, et ma ei mõelnud hetkekski sokutada sinna jõledusi, mida moraalised inimesed nüüd seal leiavad. Kirjutasin romaani iga stseeni, isegi kõige palavikulisema, ainuüksi teaduslikust huvist lähtudes.

[---]

Tõlkinud Häidi Kolle

Romaani üks naturalistlikumaid ja võikamaid stseene on Laurent'i kõik surnukuuri. Kirjanik esitab siin otsekui väljavõtte elust, sekku-mata kujutatavas.

THÉRÈSE RAQUIN

Katkend

Järgmisel hommikul, kui Laurent surnukuuri astus, tabas teda ränk hoop: otse tema vastas kiviplaadil lamas selili Camille, pea kuklas ja silmad pilukil.

Mõrtsukas lähenes aeglaselt nagu nõõri mööda klaasvaheseinale, ta ei suutnud pilku oma ohvrilt lahti kiskuda. Ta ei piinelnud; üksnes sisimas tundis ta jäist külmust, nagu oleksid tal sipelgad üle selja jooksnud. Laurent oli arvanud, et Camille' nägemine teda rohkem värisema võtab. Ta jäi viieks pikaks minutiks liikumatult seisma, süüvinud alateadlikult vaatlemisse, jäädvustades tahtmatult mällu kõik silme ees avaneva vaatepildi hirsad joo-

ned, kõik võikad värvid.

Camille nägi jube välja. Ta oli kaks nädalat vees ligunenud. Tema nägu paistis veel sileda ja jäigana; näojooned polnud muutunud, üksnes nahk oli omandanud kollaka mudakarva jume. Kõhnal, kondisel, pisut pundunud näol võimutses irve; pea oli veidi viltu, juuksed oimudele kleepunud, laud lahti, nii et paistsid kahkjad silmavalged; viltune suu näis võikalt irvitavat; valgete hammaste vahelt paistis mustunud keeleots. Camille' pargitud ja pikaks veninud nägu, mis oli küll säilitanud inimliku kuju, oli veelgi kohkutavam seal peegelduva valu ja hirmu tõttu. Laip näis lagunenud li-

halasuna; Camille oli talunud koletuid piinu. Paistis, et käed olid keha küljest lahti tulemas; rangluud tungisid läbi naha. Rohekal rinnal mõjusid roided nagu mustad linnid; lõhkine vasak külg haigutas tumepunaste liharäbalate vahel. Kogu rindkere lagunes. Jalasääred kui tugevamad kehaosad olid pikaks veninud ja kaetud räpaste laikudega. Jalalabad tolknesid sääрте otsas.

Laurent vaatas Camille'd. Ta polnud ealeski nii kohutava välimusega uppunud näinud. Laiabal oli lisaks kõigele tõlp ilme, ta oli kõhn ja kondine, ta oli lagunedes kägaraks muutunud, temast oli järele jäänud ainult väike õnnetu lasu. Igaüks võis taibata, et siin lamas tuhande kaheksa frangise aastapalgaga, piiratud ja haiglane väikeametnik, keda mamma oli turgutanud ravimitega. See soojade tekkide vahel

üles kasvanud kõhetu keha lõdises külmal kiviplaadil.

Kui Laurent suutis lõpuks vabaneda ängistavast uudishimust, mis teda ammuli sui paigale oli naelutanud, lahkus ta surnukuurist ja rühkis kiiresti mööda kaldapealset edasi. Käies kordas ta endamisi: „Vaat mis ma temaga tegin. Ta on jube.” Laurent'ile näis, et teda jälitab mingi imal lõhn, lõhn, mis tuli ilmselt Camille' lagunevast kehast.

Laurent läks vana Michaud' juurde ütlema, et oli surnukuuri kiviplaadil Camille' ära tundnud. Formaalsused täideti, uppunu maeti maha ja anti välja surmatunnistus. Nüüdsest peale rahunenud Laurent püüdis pingsalt unustada oma mõrva ja sellega kaasnenud eba-meeldivaid ja pinnarikkaid olukordi.

Tõlkinud Häidi Kolle

Zola stiil on range, isegi kuivavõitu, domineerib faktide esitus. Gustave Flaubert nimetas „Thérèse Raquini” julmaks, ent kauniks raamatuks.

Järgmiseks võttis Zola käsile Balzaci eeskujul kavandatud romaansarja, mis pidi andma igakülgse ülevaate Prantsusmaa eluolust sajandi kolmandal veerandil ja ühe perekonna käekäigust sel taustal. Sarja pealkirjaks sai „**Rougon-Macquart'id**”, alapealkirjaks „Ühe perekonna bioloogiline ja sotsiaalne ajalugu Teise keisririigi päevil”. Aastail 1871–1893 ilmunud 20 romaanist on tähtsamad „Lõks”, „Nana”, „Daamide Õnn”, „Žerminal”, „Raha”, „Häving”. Teine keisririik (Napoleon III valitsemisaeg, 1852–1870) oli Zola enda sõnusti „erakordne arulageduse ja häbi ajastu”. Sarjas vaatleb Zola kõiki tolleaegse Prantsusmaa ühiskonnakihte: väike- ja suurkodanlust, vaimulikke, töölisi, kõrgemat seltskonda, teadlasi, riigimehi, talupoegi ja provintsiülikuid. Kõigis romaanides kohtame sarja keskse perekonna ühe või teise liini esindajaid, kes kannavad põlvest põlve edasi oma esivanemate pärilikke jooni.

„**Nana**” (1880) tegevus toimub 1867. aasta Pariisi maailmanäituse ajal, selle tegelasteks on kurtisaanid, krahvid, pankurid, ajakirjanikud, tänavakunstnikud jt. Macquart'idest pärinev kaunis Nana, pesunaise Gervaise'i tütar, pääseb esinema revüüteatrisse ja teeb „karjääri”. Ta ei oska küll laulda ega tantsida, kuid publikule piisab tema vulgaarsest erootilisusest, rõõmsast meelest ja enesekindlusest. Nanad hakkavad külastama ning üleval pidama rikkad ja mõjukad mehed – temast saab Pariisi kurtisaan. Zola tõmbab paralleele kurtisaani buduaari ja



Gustave Doré. ÕÖKULLID. Litograafia

aristokraatliku seltskonnadaami salongi vahel ning näitab, et neis on külalisteks ühed ja samad inimesed. Nana, omamoodi küll hea ja usaldav, soovib jõukat elu ja võimalust oma poeg muretult üles kasvatada ning on valmis selle eesmärgi poole pürgima vahendeid valimata, ent samal ajal ei suuda ta oma kirgi talitseda. Tema tee lõpeb kurvalt, ta sureb rõugetesse.

„Nanad” saatis menu, mille üks põhjus oli kahtlemata selles, et Zola kirjeldas üksikasjalikult kokoti igapäevaelu, pelgamata ka frivoolsust. Kirjaniku eesmärgiks polnud aga pakkuda lugejatele pikantset ajaviidet, vaid tuua esile Pariisi kõrgkihi rikutust. Nanast sai sümbol, müüt – reklaam tubakapoodides, kompvekikarpidel –, ta kuju sümboliseeris tervet keisririiki selle hülgava välimuse ja pahelise olemusega.

„Daamide Õnn” (1883) on romaan sellenimelisest suurkaubamajast, samas ka liigutav ja romantiline armastuslugu. Zola mõistab naise hingeelu, tema hirme ja lootusi. Maalt linna tulnud nooruke Denise saab müüjaks uhkes kaubamajas, hakkab peagi tänu oma arukusele ja töökusele ametiredelil tõusma ja võidab kõigi intriigide kiuste kaupluse omaniku südame. Zola esitab kaubamaja kui moodsa elu sümbolit. Suurmüükide ahvatlevad väljapanekud ja muud kaubanduslikud nõksud, mida autor detailselt ja hoogsalt kirjeldab, on ajakohased ka tänapäeval.



Édouard Manet.
NANA (1877)

Zola parimaid romaane on „Žerminaal” (1885, eesti keeles ilmunud ka pealkirjaga „Söekaevurid”). Prantslaste silmis kannab sõna „žerminaal” sümbolset tähendust – see oli Suure Prantsuse revolutsiooni kalendris kevadkuu nimetus. Zola, kuulnud streigist Põhja-Prantsusmaa mäetööstuses, otsustas kaevurite eluga lähemalt tutvuda. Tema ainesesüvenemist tunnistab romaanis esitatud üksikasjalik pilt kaevandustööst, kaevureid vaimselt ja füüsiliselt muserdavatest töötingimustest. Naturalistina annab Zola palju ruumi kirjeldustele, sageli pidurdavad need tegevustki, koormavad süžeearendust. Teiselt poolt aga märkas kirjaniku terane silm nii mõndagi sellist, mis jäi tavalise vaataja eest varjule, ent oli elu tõelise sisu mõistmiseks esmajärgulise tähtsusega.

„Žerminaali” noor peategelane Étienne Lantier asub tööle Voreux’ kaevandusse, kus puutub peagi kokku areneva töölisliikumisega. Kuuludes Maheu’ brigaadi, saab noormees tuttavaks ka kogu tema perekonnaga ning armub peretütresse Catherine’i. Kaevurite streik, mille üheks juhiks Étienne on, läheb aga nurja ja Maheu hukkub. Kaevanduskatastroofis sisselangenud šahti elusalt maetuna avaldavad Étienne ja Catherine teineteisele oma tundeid ja maitsevad lühikest õnne, mida varjutavad nälg ja hirm ning mille lõikab läbi Catherine’i surm. Páris romaani lõpul jäävad ometi kõlama rõõmsamad toonid: Étienne pääseb katastroofist eluga ja asub kaunil kevadhommikul teele Pariisi poole, et jätkata seal võitlust tööliste parema tuleviku nimel.

Pärast oma suursarja kirjutas Zola veel romaanimitoloogia „Kolm linna”, tetraloogia „Neli evangeeliumi” (jäi lõpetamata), arvukalt esseid, avaldas artiklikogumikke. Ta taotles ka enda vastuvõtmist Prantsuse Akadeemiasse, kuid asjatult. Émile Zola suri õnnetusjuhtumi tagajärjel – vingumürgitusse.

Zolad on võrreldud Lev Tolstoiga: kui Tolstoi maailm on nende päralt, kes istuvad käed rüpes, siis Zola maailm kuulub neile, kes ise tulevikku rajavad. Kaasaegsete hinnangud tema loomingule olid paiguti lausa kontrastsed. Talle sai osaks tohutu menu, ent vastased süüdistasid teda loomemeetodi üheülbalisuses, tarbetute ja tüütute pisiasjade pealesurumises, pärilikkusteguri ületähtsustamises, inetute ning tülgastavate nähtuste ja olukordade naudisklevas kujutamises, koguni pornograafias. Kuid kõigele vaatamata etendas naturalism kirjanduse arengus olulist rolli – seda nii tema ainevaldkonna laiendajana kui ka elutruuduse süvendajana. Naturalistide lähtumine eeskätt faktist pani aluse 20. sajandi dokumentaalromaanile, inimese instinktide ja kirgede uurimine aga modernistliku süvapsühholoogilise romaani tekkele. Naturalismi vahetumaid või kaudsemaid mõjutusi on tunda näiteks August Strindbergi ja Henrik Ibseni draamades.

1. TOO VÄLJA NATURALISMI TUNNUSED.
2. KUIDAS ON NATURALISMIS, VÕRRELDES ROMANTISMI JA TRADITSIOONILISE REALISMIGA, MUUTUNUD KESKKONNA MÕISTE?
3. LEIA ÕPIKUS ESITATUD „THÉRÈSE RAQUINI” KATKENDIST NATURALISTLIKKE KIRJELDUSI. MILLINE ROLL NEIL ON?
4. KUI OLED „THÉRÈSE RAQUINI” LÄBI LUGENUD, PÜÜA VASTATA JÄRGMISTELE KÜSIMUSTELE.
KUIDAS SEOSTUB ROMAANIGA SELLE PIIBLIST PÄRINEV ALAPEALKIRI „SINA EI PEA MITTE ABIELU RIKKUMA”?
KUIDAS ON ROMAANIS ARENDATUD INIMESE JA KESKKONNA KONFLIKTI? TOO VASTAVAIK TEKSTINÄITEID.
5. KUULA ZOLA LÜHIPALA „KASINUS” (CD I, 2). ISELOOMUSTA KUULDU PÕHJAL ZOLA STIILI. TOO VÄLJA JUTU MÕTE. KUIDAS SA SELETAKSID LOO PEALKIRJA?
6. JÄTKA TÖÖVIHIKUST ÜLESANDEGA 6.

ESTETISM

Estetism on eeskätt ilu tähtsustavate ja kunsti sõltumatuse ideel põhinevate kontseptsioonide ühisnimetus. Estetismi järgi on kunsti mõtte temas eneses – ta ei pea teenima poliitilisi, usulisi, kõlbelisi ega muid kunstiväliseid eesmärke. Eitades kunsti ühiskondlikku tingitust ning absolutiseerides esteetilisi väärtusi, keskendusid ka 19. sajandi lõpukümnendite estetistlikud voolud kunstiteoste vormile. Estetistid leidsid, et elulähedane realism ja naturalism on end ammendanud.



OSCAR WILDE

(1854–1900)

Iiri päritoluga luuletaja, proosa- ja näitekirjanik Oscar Wilde oli inglise estetismi juhtfiguure.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde sündis Dublinis arsti perekonnas. Emalt, kes oli ajakirjanik ja luuletaja, päris Wilde kirjandus- ja teatrihuvi ning keelteande, isalt armastuse antiikkultuuri vastu. Ta õppis algul Dublinis, siis Oxfordis klassikalist filoloogiat. Juba üliõpilasena sai Wilde tuntuks kui ekstravagantne moemes ja särav oraator, kelle kõned andsid tunnistust tema iseseisvast ja originaalsest mõtteviisist. Ülikooliajal kujunes välja ka Wilde'i kunstikäsitlus, mille põhimõtteks oli „kunst kunsti pärast” – kunstil polevat midagi ühist tõe ega moraaliga. Nimelt leidis Wilde, et kunst rajaneb valetamisel (mida rohkem kirjanik valetada suudab, seda suurem ta on); mis aga puutub tema seisukohta, et kunstiteosed peavad olema vabad moraalsetest taotlustest, siis käib sellele risti vastu ka ta enda loomingu.

Kunstikriitikuna pidas Wilde loenguid peale Inglismaa ka Põhja-Ameerikas ja Prantsusmaal, kirjandusse astus luule ja lühiproosaga. Edu töid **muinasjutud** („Õnnelik prints”, „Õnnelik kuningapoeg” jt) ning **jutustused**, nagu „Canterville'i lossi vaim”; suur menu saatis ka vaimukaid **salongikomöödiaid** „Leedi Windermere'i lehvik”, „Tähtsusetu naine”, „Kui tähtis on olla tõsine” ja „Ideaalne abikaasa”. Wilde'i peateoseks sai romaan „Dorian Gray portree”.

„Dorian Gray portree” (1891) on Wilde'i esimene ja ainuke romaan. Teose eessõna esitab väljakutse realismi traditsioonidele, põhinedes Wilde'i seisukohal, et elu ja kunsti vahel pole midagi ühist. Tõeliselt ei peegelda kunst mitte elu, vaid vaateajat ennast. „Igasugune kunst on täiesti kasutu,” ütleb autor. „Raamatud on kas hästi kirjutatud või halvasti kirjutatud, muud midagi. Ükski kunstnik ei püüa midagi tõestada. Ühelgi kunstnikul pole eetilisi sümpaatiid.” Kirjaniku sõnul kujutab kunst endast ühtaegu pealispinda ning sümbolit ja nii need, kes tungivad pealispinna alla, kui ka need, kes sümboli välja loevad, teevad seda enda vastutusel.



Caravaggio.
NARKISSOS
ARMUB OMA
PEEGELPILTI

Romaan ise, omamoodi mõistujutt kunsti ja tegelikkuse vahekor-
rast, kipub eessõna kategoorilisi väiteid pigem kummutama. Tähtsama-
teks tegelasteks peale nimikangelase, imekauni noormehe Dorian Gray
on kunstnik Basil Hallward, lord Henry Wotton ja näitleja Sibyl Vane.
Kunstisse, oma töösse armunud Basil Hallward on läbi kogu elu otsi-
nud tõelist ilu, et sealt inspiratsiooni saada ning luua midagi erilist, ja
tutvunud Dorian Grayga, leiab noormehes iluideaali. Kunstnik otsustab
maalida Dorianist portree. Selle töö juures püüab askeetliku eluviisiga
Hallward Dorianile ühtlasi sisendada oma eluväärtusi, nagu kasinus,
ausus, headus ja osavõtlikkus, kuid noormeest lummab hoopis elumehe
lord Wottoni särav vaimukus. Dorian imetleb lordi kõlblusetut nauti-
misfilosoofiat ja püüab teda matkida. Alguse saab ka nende armuafäär
– lord Wotton, kelle eesmärgiks on vaid elumõnude otsimine ja kannat-
tuste vältimine, suudab Doriani uskuma panna, et ilu õigustab kõike.
Vaest maalikunstnikku ei vajata enam. Hallward kingib portree model-
lile, aimates, et midagi nii täiuslikku ei maali ta enam kunagi.

Süžee olulisi kulminatsioonihetki seostub näitlejanna Sibyl Vane'i
surmaga. Sibyl armastab Doriani, kuid too näeb lord Henry sisendu-

sel naises vaid näitlejat, kunsti loojat, ning noormehe julm käitumine viib Sibyli enesetapuni. Nende viimaselt kohtumiselt naastes heidab Dorian harjunud pilgu Hallwardi maalitud portreele ja märkab ehmatuslega, et see pole enam päris endine: pildil on tema suu juurde tekkinud mingi inetu joon. „Äkki turgatasid talle meelde sõnad, mis ta oli öelnud Basil Hallwardi ateljees tol päeval, kui pilt lõplikult valmis sai. [---] Ta oli avaldanud hullumeelset soovi, et tema ise jääks nooreks, aga portree vananeks; et tema enda ilu seisaks rikkumata, aga nägu lõuendil kannaks ta kirgede ja pattude koormat [---].” Neid sõnu oli ajendanud ootamatu hirm vananemise ees, suutmatuse leppida mõttega, et pilt jääb kauniks ka pärast modelli võlu kadumist. Kuid kas tõesti hakkab see pöörane soov nüüd täide minema?

Järgnevatel lehekülgedel võime jälgida Doriani kõlbelist langust, mis kajastub tema portrees. Kõik, kellel tekib temaga tihedam suhtlus, saavad kannatada, pahed ja vääritud teod on Dorianile igapäevased, naudingukihk täitmatu. Portree muutub järjest inetumaks, Dorianis tärkab ja hakkab üha paisuma raev nii pildi kui ka selle looja vastu ning ta tapab kunstniku. Maalil aga ilmub vananenud ja julmusest moondunud Dorian Gray käele järsku verine laik. Selle episoodiga jõuab sündmuste areng teise kulminatsioonipunkti. Kui Dorian otsustab lõpuks portree hävitada ja lööb noa lõuendisse, tapab ta iseenda – modell ja tema kujutis vahetavad kohad. Teenrid tunnevad vastiku väljanägemisega surnus oma isanda ära üksnes sõrmuste järgi, ent seina ehib suurepärase portree, millelt vaatab neid Dorian kogu oma võrratus noorussarmis.

Praegu on seda raske mõista, kuid esmailmumisel tekitas romaan päris suure skandaali ja oli neidki, kes nägid selles lausa saatana kätetööd. „Dorian Gray portree” populaarsus aga püsib endiselt – sest tegemist on nimelt



Helmut Berger nimiosalisena „Dorian Gray portree” ekraniseeringus (1970, režissöör Massimo Dallamano)

kõlbelise teosega, mis astub vastu meelelisuse mõõdutundetule ülistamisele. Romaani omaaegne vastupidine tõlgendamine tulenes ilmselt asjaolust, et ei lord Henry ega ka Dorian pole lugejale läbini ebasümpaatsed. Ning keda ei paeluks kiusatused, nagu ilusad asjad, meeldiv ajaviitmine ja selle kõigega kaasnev kõlbeline muretus?! Ometi viib nendega liialdamine hirmsa karistuseni, nagu lugeja võis ka Doriani saatuse põhjal näha.

Wilde on öelnud, et tunneb end ära kõigis kolmes peategelases. Ta tahtnuks meeleldi olla Doriani sarnane, tegelikkuses oli ta loovkunstnik nagu Basil ja maailma tajus ta nagu lord Wotton – mängur ja pilkaja, kes ei võtnud elu ülemäära tõsiselt.

Varsti pärast romaani ilmumist tutvus Wilde noore uljaspea lord Alfred Douglasega. Tema ja lord Alfredi vahekord tõi kirjaniku saatuse pöörde, sest Wilde ei hoidnud oma suhteid salajas – talle meeldis provotseerida, tol ajal aga oli homoseksualism keelatud. Londoni seltskond tõukas ta ära, sõbrad ütlesid temast lahti ja kohus mõistis Wilde'i amoraalse käitumise eest kaheks aastaks sunnitööle. Seda karmi katsumust kajastavad tema „**Readingi vangla ballaad**” (1898) ja „**De Profundis**” (ilmunud postuumselt 1905; ld *de profundis* – sügavikust). Pärast vabanemist 1897. aastal lahkus Wilde Inglismaalt ja elas Pariisis, kus ta mahajäetuna 1900. aastal ka suri.

Oscar Wilde oli tuntud ka kui suurepärase mõistulugude jutustaja.

Thomas Wright SAATESÕNA MÕISTULOOLE „POEET”

Wilde'i „kuldne hääl” kõlas kõige mõjukamalt siis, kui ta pajatas mõistulugusid, nagu näiteks „Poet”. Pinevatel hetkedel tasandas ta hääle sosinaks, nagu avaldaks kuulajatele suure saladuse, kõikvõimalikke toredusi kirjeldas aga monotoonselt ja väarikalt. Nii mõnegi kuulaja meelest oli Wilde juttu vestes otsekui uimas (või koguni poolunes). Teised väitsid, et Wilde kuulas lugusid, mida ta pajatas, tähelepanelikult ja imetles omaenda vaimusünnitisi. [---]

„Poedist” pajatas Wilde vähemalt kuus isesugust varianti ning jutustas seda lugu tihti, alates selle tekkest 1889. aasta paiku kuni oma surmani aastal 1900. (Wilde'i kirjadedest ja hiljaegu avastatud käsikirjavisandist ilmneb, et ta kavatses selle ka üles kirjutada.) Enamiku lugude peategelane on luuletaja, aga vahel ka jutustaja või kaluripoiss. Mõnikord lisas Wilde

loole stseeni, milles pettunud kuulajaskond pillub peedi kividega surnuks, mõnikord võttis jutu kokku sõnadega: „Poet peab fantaasiat tõeluseks – ja tõelust eimiskiks.” Ent enamasti lõpetas ta poeedi sõnadega „Täna ei näinud ma midagi” ja pahvatas naerma, kui kuulajad jäid loo tähenduse üle pead murdma.

Prantsuse romaania kirjanik André Gide kirjeldab, kuidas Wilde „Poedi” sisse juhatas. Wilde küsis, mida Gide oli eelmisel päeval teinud, ja pidas vastust võrdlemisi maotuks. „Mistarvis sellest üldse rääkida?” küsis ta. „Te mõistate ju ka ise, et see ei paku mingit huvi. On olemas vaid kaks maailma: üks eksisteerib sõnadetagi ja seda nimetatakse tegelikkuseks [---], teine on kunstimaailm, millest peab rääkima, sest sõnadeta poleks seda olemas.”

[---]

Oscar Wilde
POEET

Elas kord noormees, keda külarahvas väga armastas, sest kui nad ehatunnil tema ümber kogunesid ja teda küsitlesid, rääkis ta neile kõiksugustest isääralikest asjadest, mida ta päeva jooksul oli näinud.

Ta ütles näiteks: „Ma nägin mererannas kolme näkineitsit, kes kammisid oma rohelisi juukseid kuldkaammiga.” Kui külarahvas palus, et noormees veel midagi räägiks, vastas ta: „Kaljuõõnsuse juures märkasin ma kentauri, aga kui meie pilgud kohtusid, pöördus ta hiljukesi minekule, piieldes mind kurvalt üle öla.” Kui külarahvas teda innukalt edasi palus: „Räägi meile, mida sa veel nägid!”, lausus noormees: „Väikeses salus puhus noor faun vilepilli ja

metsaelanikud tantsisid selle helide saatel.” Ent ühel päeval, kui noormees jälle külast välja kõndima läks, tõusis lainetest kolm merineitsit, kes kammisid oma rohelisi juukseid kuldkaammiga, ja kui merineitsid olid ära läinud, piilus kaljuõõnsusest kentaur, ja kui noormees hiljem väikesest salust möödus, silmas ta fauni, kes mängis metsaelanikele vilepilli. Kui külarahvas ehatunnil taas kokku tuli ja palus: „Räägi meile, mida sa täna nägid!”, vastas noormees kurvalt: „Täna ei näinud ma midagi.”

*Oscar Wilde'i kogumikust „Vested”, koostaja
Thomas Wright. Tõlkinud Karin Suursalu*

Hasso Krull
KÕNEKÄÄNULINE JA TÄNAPÄEVANE WILDE

Oscar Wilde. Esseed. Readingi vangla ballaad. Varrak, 2004, 334 lk

„Oscar Wilde” on müütiline nimi. See on nagu kõnekäänd, mida võib kasutada tausta tundmatagi: *võta näpust, tee või tina, kogu moos, oscar wilde...* Et niimoodi öelda, selleks ei pea kindlasti mitte sikutama ühtki ihuliiget, sulatama metalli, keetma marju ega lugema iiri-inglise kirjanikku. Piisab sellest, kui tuntake kõnekäänu tarvitamise tingimusi – see tähendab, kui lihtsalt ollakse Wilde'i nime küllalt sageli kuulnud.

Tõsi küll, Wilde'i lugemine pole raske töö. Tema tekst on ikka huvitav, ja kui ka mitte alati hõlpsalt mõistetav, siis vähemasti hetkega haaratav. Peale selle on Wilde'il üks voorus, mis Dickens'i ja Balzaci sajandil pole klassikute seas sugugi tavaline: tema kirjutatu ei moodusta paljukõitelist teostekogu tuhandetel lehekülgedel. Selle asemel on meil üks romaan, paar muinasjuturaamatut ja luulekogu, kaks filosoofilist dialoogi, mõned näidendid ja mõõdukas hulk kirjanduskriitikat. Jah, veel üks poliitiline esse ja pihimuslik kiri armastatule. Seda kõike on aga just nii palju, et iga haritud inimene võib selle lühikese ajaga läbi lugeda, säilitades seejuures oma inimliku palge. Wilde'i teosed on inimlike mõtudega ja nende lugeja ei pea elama raamatukogus.

Ka Nietzsche ei pidanud kirjutamist eriti meeldivaks tegevuseks ja väitis, et kõige paremad mõtted tulevad tal mägedes jalutades. Ekstravertne Wilde metsatüksindust ei otsinud, tema pühendus suhtlemisele ja levitas oma ideid ennekõike lendlausetena, mida hakati nimetama paradoksides. Wilde'i paradoks oli suulise kirjanduse vorm, mis töötas väga efektiivselt ja leidis seltskonnas palju jälgendajaid. Hiljem sai see mõneks ajaks halva maitse tunnuseks – muidugi teenimatult, sest ka tuhandete halbade sonettide olemasolu ei muuda ju sonetivormi iseenesest halvaks. Paradoks jääb meelde ja ergastab mõtlemist. Mõned eksistentsialistid arvasid, et paradoks väljendab hästi ka meie eksistentsi absurdust. Tänapäeval on sellest küll saanud pigem pragmaatiline žanr, mida oskab kasutada iga *copywriter*.

Eestisse tuli Oscar Wilde'i nimi ennekõike Noor-Eesti kaudu. Programmilises essees „Kirjanduslik stiil” (1912) tsiteeris Tuglas mõlemat Wilde'i dialoogi, laenates „Valetamise allakäigust” lause „Tõde, see on stiili küsimus” ja dialoogist „Kriitik kui kunstnik” sõnad „ei ole seal kunsti, kus ei ole stiili, ja ei ole seal stiili, kus ei ole ühtlust, ühtlus aga võrsub ainult

individiist". Seitse aastat hiljem tõlkis Henrik Visnapuu prantsuskeelsest versioonist näidendi „Salome”, mis oli tublisti laineid löönud Richard Strauss'i ooperi libretona (esietendus Dresdenis 1905). Veel kümme aastat hiljem (1929) ilmus A. H. Tammsaare tõlkes Wilde'i ainus romaan „Dorian Gray portree”, mis on meil saanud tema kõige tuntumaks raamatuks: tänaseks on sama tõlget välja antud viis korda (1929, 1957, 1972, 1996 ja 2004), lisaks sellele on hiljuti ilmunud Jana Linnarti uus tõlge (2002). Nagu enamik Wilde'i tekste, väljendab ka see romaan muu hulgas tema esteetilisi tõekspidamisi, ja nii ei ole vist liialdus arvata, et need on avaldanud mõju mitmele põlvkonnale.

Tammsaare tunnistas ise, et Wilde'i muinasjutud olid eeskujuks tema miniatuuridele. Palju tähelepanuväärsem on aga see, et ta lisas „Dorian Gray portree” tõlkele eessõna, kus on sees kõik Wilde'i-müüdi kesksemad motiivid. „Vähe on kirjanikkude seas nii traagilisi kujusid, kui on seda Oscar Wilde. Tema elu on nagu mõni põnev romaan, mis lõpeb peakangelase hävinguga... Tema peakunstiteosena tundubki tema isiklik elu, mitte aga mõni tema kirjutatud raamat.” Toetudes küll eluloolistele andmetele, vahendab Tammsaare siin ennekõike skandaalset Wilde'i, jutustades põhjalikult tema kohtuprotsessi lugu ja esitades ka tuntumaid kuulujutte stiilis „räägitakse, kord tunginud kaaslased talle kõrvalises paigas kallale” jne. Tammsaare enda suhtumine Wilde'isse on väga kaksipidine. Ühest küljest näib Wilde'i isikus teda lummatvat, teisest küljest aga peletavat; dändismi ja homoseksuaalsust tunnustamata elab ta ometi kaasa Wilde'i kokkupõrkele viktoriaanliku ühiskonnaga. Võib oletada, et selline ambivalentsus oli tollal intellektuaalide seas tavaline.

[--]

Nüüdne eesti keeles ilmunud valik näitab meile Wilde'i kõige tugevama küljest. Dialoogid „Valetamise allakäik” ja kaheosaline „Kriitik kui kunstnik” ongi tema kõige jõulisemad esseed, mis lähtuvad sarnasest põhiväitest ja on ka oma ehitusel sarnased. Esimese tuumaks on väide, et kunst on elule eeskujuks ja ületab ilu poolest looduse; teise tuumaks aga väide, et kunstiteose hindamine on loovam tegevus

kui selle valmistamine. Nii arutledes pöörab Wilde ümber platonliku ontoloogia, mille järgi meie maailm olevat vaid tõeliste ideede ehk „vormide” kahvatu vari, ja kunst seega kahekordselt eksitav, sest ta jäljendavat pettepilli. Elu jäljendab hoopiski kunsti, ja kunstist veel loovam on omakorda kunstikriitika.

Kuna sellist vaatepunkti on raske omaks võtta, esineb Wilde'i dialoogide teine pool („Valetamise allakäigus” Cyril, „Kriitikus” Ernest) arutluse pehmenajana, moderaatorina. Ta esitab seisukohti, mis näivad mõistlikena, aga sellest saab eestkõneleja (vastavalt Vivian või Gilbert) ainult hoogu juurde ja arendab oma mõttekäigu äärmusteni. Aeg-ajalt tundub, et ta teeb lihtsalt nalja, aga see tunne hajub peagi. Ilmub rida hämmastavalt teraseid tähelepanekuid, mis viivad lugeja segadusse. „Mida rohkem inimesi analüüsid, seda jäägitumalt igasugused analüüsi põhjused kaovad” (lk 17). „Ainus kohus, mis meil on ajaloo ees, on selle ümberkirjutamine” (lk 68). „Mõte, mis ei ole ohtlik, pole üldse seda väärt, et teda mõtteks nimetada” (lk 102). Kõik see paistab viivat lihtsa ja olulise järelduseni: meie reaalsus on fantaasiakonstruktsioon, ja kogu meie tulevik sõltub sellest, kas oskame teadvustada ja muuta omaenese kujutlusi maailmast.

Muidugi ei saa kogu Wilde'i estetismi taandada ühele lihtsale vormele. Aga kui lugeda arutlust „Inimese hing sotsialismi ajal”, saab selgeks, et Wilde'il on tõsi taga ja tema taotlus selge. „Mitte kellelgi, kes elab tänapäeva Venemaal, ei ole võimalik saavutada oma täiust mingil muul moel kui valu kaudu. Mõned vene kunstnikud on teostanud end kunstis ja ilukirjanduses, mis on oma iseloomult keskaegne, sest selle valdavaks tooniks on inimeste eneseteostus kannatuste kaudu...” (lk 166). „Moodsa kuritegevuse sünnitaja on nälg, mitte patt. See on ka põhjus, miks meie kurjategijad ei paku psühholoogilisest vaatepunktist vähematki huvi. Nad ei ole imelised Macbethid ega kohutavad Vautrinid. Nad on lihtsalt need, kelleks saaksid tavalised lugupeetavad haritud inimesed, kui neil ei jätkuks piisavalt süüa” (lk 143). „Tõenäoliselt on olemas mõned ajakirjanikud, kelle jubeduste avaldamine tõelist naudingut pakub või kes suhtuvad skandaalidesse kui pideva sissetuleku saamise allikas-

se sellepärast, et nad on vaesed. Ma olen aga kindel, et on teisigi ajakirjanikke, haritud ja kulturseid inimesi, kellele tegelikult sääras-te asjade avaldamine ei meeldi, kes teavad, et niisugune teguviis on vale, ning teevad seda üksnes sellepärast, et ebaterve olukord, milles nende elukutse toimib, sunnib neid pakkuma avalikkusele seda, mida avalikkus tahab..." (lk 154). „Inimese tõeline isiksus on imelihtne asi, kui me seda ükskord näeme. See kasvab loomulikult ja lihtsalt, nagu kasvab lill või puu. See ei ole millegagi vastuolus. See ei vaidle ega väitle kunagi. See ei tõesta midagi. See teab kõike. Ja ometi ei tegele see teadmistega" (lk 137). Tsiteerida võiks veel, aga sellest piisab veendumaks, et „egoismist" ja „enesedistsip-liini puudumisest" ollakse siin üpris kaugel. Inimene, kes selle kirjutise kaudu meiega kõneleb, on kannatlik, mõistev, läbinägelik ja ebatavaliselt siiras. [---]

Vahel on Wilde'i kõige haaravamaks kirjatööks peetud pikka vanglakirja, mille ta kirjutas Alfred Douglasele ja mis on tuntud „De profundise" nime all. Näiteks Jean Cocteau meelest oli just kirja stiililine lohakus „võit esteetika üle". Tegu on muidugi meeleheitel kirjutatud pihtimusega, kuid märkimisväärne on see, et Wilde kõige rohkem kahetseb kohtuprot-sessiga nõustumist: „See minu õhutamine, sundimine pöörduma ühiskonna poole abi saamiseks, on üks asju, mis paneb mind siin nii sügavalt põlgama, mis paneb mind ennast nii sügavalt põlgama sellepärast, et ma sulle järele andsin" (lk 273). Selles mõttes on ta jäänud oma veendumuste juurde. Teatav valgus-tushetk, mis „De profundises" esineb, tuleneb mõistmisest, et püüd oma õigust ühiskonnale tõestada oli lõks. Autoriteet oli illusoorne. Ehk oleks Oscar Wilde'i käsi käinud paremini, kui ta oleks juba tollal võinud lugeda üht romaani, mis algab lausega: „Keegi pidi Josef K. peale valetanud olema, sest ilma et ta midagi kurja oleks teinud, vahistati ta ühel hommikul."

Üsna lühidalt kokku võttes on Wilde'i maailmavaade kristlike alusmotiividega individualistlik anarhism. Jeesust käsitleb ta „suurima individualistina" nii vanglakirjas kui ka sotsialismi-essees. Individualism ja vabadsus

paistavad Wilde'i jaoks olevat enam-vähem sünonüümsed: „individualism ei tule inimese juurde mingi läila vagatseva kõnega kohusest, mis tähendab üksnes selle tegemist, mida teised inimesed tahavad... Tegelikult ei tule see inimese juurde üldse mingite nõudmistega. See tuleb loomulikult ja vältimatult inimesest endast. See on punkt, mille poole kaldub igasugune areng. See on eristumine, milleni kasvavad kõik organismid" (lk 162). Kuna individualism välistab sunduse, on ta ka „omakasupüüdmatu ja teesklematu" ja võrdub Wilde'i jaoks evolutsiooniga üleüldse. Siit tuleneb loogiliselt ka kunsti eriline tähtsus, sest „kunst on kõige intensiivsem individualismi vorm, mida maailm on tundnud" (lk 146). Paraku on Wilde juba märganud sedagi, et demokraatia selle sihi teostumiseks tingimusi ei loo: „Kunagi seostusid demokraatiaga suured lootused, aga demokraatia tähendab lihtsalt seda, et rahvas peksab rahvast rahva nimel. See on ilmsiks tulnud" (lk 142).

Wilde'i poliitilised ideed kõlavad väga värskest ja tänapäevaselt. Mis puutub tema kunstiideedesse, siis mõjuvad need kogu selle ulatusliku jälgendamisproblemaatika ennetava sõnastuse-na, millest 20. sajandi kunstifilosoofia suu-remalt osalt koosnebki. [---]

Wilde ei ole prohvet, ta ei võinud kindlasti ette näha, mida hakkab lause „elu jälgendab kunsti" tähendama televisiooni, seebiooperite, meediakangelaste ja virtuaalse reaalsuse ajal. [---]

Esseevaliku lõpus leidub ka Wilde'i kõige tuntum luuletus „Readingi vangla ballaad". See tekst sobib hästi raamatut lõpetama, [---] ja võime kindlalt öelda, et pärast 1929. aasta „Dorian Gray" tõlget pole meil ilmunud raamatut, mis nii tugevasti nihutaks Wilde'i nime jäiga kõnekäänu asendist otse keset muutliku tänapäeva.

Ajakirjast Vikerkaar, 2005

Eesti kirjanike väljaanded, mille järgi neid on selles kirjutises tsiteeritud:

A. H. Tammsaare. Kogutud teosed, 17. kd. Tallinn, 1990

F. Tuulas. Kogutud teosed, 7. kd. Tallinn, 1996

1. MIS SEOB WILDE'I JA VILDET SINU ARVATES PEALE NIMEDE SARNASUSE?
2. JÄTKA TÖÖVIHIKUST ÜLESANDEGA 7.
3. LOE LÄBI „DORIAN GRAY PORTREE”.

KUIDAS AVALDUVAD TEOSES KUNSTI JA EETIKA SUHTED? PÜÜA NEED VÄLJA TUUA TEESIDENA.

MILLINE INIMENE VARJAB END DORIAN GRAY KAUNI VÄLIMUSE TAGA? KUIDAS ÕIGUSTAB DORIAN BASILI TAPMIST?

ANNA HINNANG KA TEISTELE TÄHTSAMATELE TEGELASTELE.

„DORIAN GRAY PORTREE” ON JÄRJEKORDNE KURADILE HINGE MÜÜMISE LUGU. KAS SINA ARVAD KA NII? VÕI ON TEOSES VEEL MIDAGI ENAMAT? PÕHJENDA VASTUST.

4. PÜÜA SÖNASTADA MÖISTULOO „POEET” IDEE.
5. TULETA VAREMÕPITUST MEELDE WILDE'I MUINASJUTTE. RÄÄGI NEIST.
6. TEE KOKKUVÕTE HASSO KRULLI EELTOODUD KIRJUTISEST.
7. JORGE LUIS BORGES ON ÕELNUD: „WILDE'I AASTATE JOOKSUL IKKA JA JÄLLE UUESTI LUGEDES ON MINU TÄHELEPANU ÄRATANUD TÕSIASI, MIDA, NAGU NÄIB, TEMA KIITJAD POLE ISEGI AIMANUD – NIMELT KONTROLLITAV JA ELEMENTAARNE FAKT, ET WILDE'IL ON PEEAEGU ALATI ÕIGUS.” MILLINE ON SINU MEELEST WILDE'I POSITIIVNE SÕNUM? PÕHJENDA VASTUST.



*Oscar Wilde'i ja Eduard Vilde kjuju Galway linnas Iiri-
maal. Skulptor Tiiu Kirsipuu*