

Stender-Petersen. Wypisowski.



23.934

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PANI  
BIBLIOTEKA  
00 338 Warszawa, ul. Nowy Świat  
Tel. 26-68-63Dr. A. Stender-Petersen,  
Tartu ülikooli slaavi keeleteaduse professor.

## Stanisław Wyspiański.

Oma asja ilmunud, väga heas kirjanduslikus reisikirjelduses („Loova Kesk-Euroopa poole“) väidab Bernhard Linde täie õigusega, et „poola tänapäeva kirjanike eelkäijaiks olid sellised titaanid nagu prosaistid Stefan Żeromski ja Władysław Reymont, lüürik Jan Kasprovicz ja draamakirjanik Stanisław Wyspiański, kelle kõigi nelja loomingu le langeb XIX ja XX sajandi pöördel sama juhtiv ülesanne, nii suuruselt kui ulatuselt, nagu oliseda XIX sajandi esimesel poolel romantika ajajärgu geeniusil: Adam Mickiewiczil, Juliuszłowackil ja Zygmunt Krasińskil“. Sest nagu nende viimase kolme nimed on poola romantika geniaalse, „kuldse“ ajajärgu võrdkujud, nii on esimese nelja nimed „noor-Poola“ „heroilise“ ajajärgu tunnuseks ning väljenduseks, — ajajärgu, mis kõigi nelja luuletaja surma järgi peaaegu nüüd juba on muutunud legendaarseks minevikuks. Samuti nagu suured romantika kandjadki elavad edasi need neli hilisema mineviku luuletajat moodsa poola sugupõlve mälestuses kirjandusliku loomingu tõsiste titaanidena, küündimatud ning jäljendamatud oma vägevas võitluses monumentaalse vormi saavutamiseks.

Nendest suri kõige enne Stanisław Wyspiański, kaua aimatud, kuid enneaegse surma röövitud, vaid 38 aasta vanaduses (1907). Nende hulgas asus ta luuletajana, suure vormi meistrina, kahtlematult esimesel kohal, mille vastu ei julge enam vaielda ükski poola kriitik. Ometi nende hulgast on tema väljaspool Poolat kõige vähem tuntud. Olgu see põhjenduseks, et püüan esitada teda luuletajana siin mõne sõnaga eesti lugejaskonnale.

### 1.

Vaevalt oleks otstarvekohane rajada seda lühikest kirjeldust biograafilis-kronoloogilisele vaatluspunktile. Mul ei ole siin nii tähtis Wyspiański inimesena ja tema nii traagiline saatuse, vaatamata sellele et ei tema hingeelu ega tema saatust ei saa avastada ta loomingu toodangust. Ei ole mul ka tähtis anda objektiivset kujutlust tema poeetilise arenemiskäigust, lihtsal põhjusel, et mul puudub seks aeg ning ruum. Vaid ma sean endale kaugelt tagasihoidlikuma ülesande, määrata ära lühikesis joonis tema elutöö temaatilisi, kompositsioonilisi, dramaturgilisi algaineid, hoolimata tema draamade ajalise järjekorrast. Selline ebaajalooline vaatlus näib olevat seda õigusta-

tum, et ka psühholoogid on julgenud tõendada: Vyspiański ei osutuvat oma loomingus aste-asteliselt edenevat arengut, vaid ikka ainult talle algusest peale antud algainete konsolideerimist, ei mingit alati uute alade võitmist, vaid ikka ainult algusest peale vallatud seisukohtade kindlustamist. Muidugi ei saa ka tema juures salata loomingulikku arengut, ja neiski ridades osutatakse möödaminnes sellele. Kuid tähtis tema juures ei ole ühe eesmärgi poole sammuva liikumise j o o n, vaid ringleva ülestõusu s p i r a a l. Minu ülesanne on jaotada kõigepealt neid spiraale enam-vähem juhuslikesse üksik-ringesse.

Loomulikuna tundub mul alustada antiikse ringiga Vyspiański loomingus. Mitte et ta tõepoolest noore maalikunstnikuna, kes ka sellena pidi kuulsaks saama, 90-date aastate alul alustas Pariisis oma luuletaja elukäiku kreeka tragöödia tähe all: see biograafiline tõsiasi on enesest tähtsusetu, sest et ta juba samal ajal teotses täiesti ebakreekaliste motiivega. Vaid ma sean antiikse algaine esimesele kohale põhjusel, et teda vaevalt võib mõista antiikse traagika tagapõhjata. Antiikse tragöödia tehnika oli talle kaua aega mõisteliselt võrdne tragöödia tehnikaga üldse. Ta kirjutas ise kord ühes oma kirjas: „Minule on draama ainsaks hetkeks, ainsaks päevaks. Teisiti ei mõista ma draamat üldse. Ja kui tegevus ei sünni ühel ainsal päeval, siis see mul näib olevat ikka ebatäiuslikkus, hiline mine, niisugune moodustus, mis mind segab, kibestab, mis ma meeldi välja heidaksin. Kreekamaa ja veel kord Kreekamaa, mis puutub sellesse küsimusse!“ Need sõnad üksinda sisaldavad antiikse tragöödia ning antiikse ühtlustuse tehnika tunnustamist, nagu ta leidis seda Aischylose, Sophoklese, Euripidese juures, ja nagu see kordus prantsuse ja poola klassitsismi tragöödias.

Täiesti antiigi kütkes näib seisvat ta tragöödia „Meleagros“ (1898). Teem on üldtuntud: Meleagros läheb ühes teiste vürstidega jahile, et tappa kalydoonia metssea; saagijaotusel pubkeb lahti riid, ja Meleagros surmab oma ema mõlemad vennad; Althaiat, tema ema, maksab kätte hullumeelses vihas oma vendade surma, visates altari tulele puuhalu, millega on ühendatud ta poja elu, ja mis ta on hoidnud kaua aastaid. Lihtne dramaatiline intriig muudetakse antiiksel viisil halastamata saatuse näiteks ning tõenduseks, ja töötus ning jumalateviha saavad müstilise pärandisneeduse olulisiks jõududeks: Oineus, isa, on pahandanud Dianat, viies jumalale pühendatud neitsi abikaasana koju; Diana tasus enda eest kätte, sidudes Meleagrose elu põleva puuhaluga, saates metssea maale, tekitades perekonnas tüli. Sellesse vali-antiiksesse skeemi on põiminud Vyspiański romantilise motiivi Meleagrose armastusest Athalanta vastu, võibolla isegi märkamata seda stiilimurdmist: kuid ka see melanhoolne armastus on asetatud antiikse saatuse mõtte teenistusse, sest Athalanta on töotanud Dianale neitsilikku puhust, ja aitab oma vande murdmisega kaasa oma armsama surmale. Kogu tegevus on hermeneutiline, koosneb järjekindlalt vaid küsimusist, millele vastatakse, ja mis (juba enne draama algust antud) traagilist lahendust peavad aegamööda selgitama kuningas Oineusele ja pealtvaatajaile. Ja koor, mis ei ole kõrgeima tarkuse kandja, vaid — nagu pealtvaataja — midagi ei tea, midagi ette ei näe, midagi ei takista, süvendab sellega ebaiskliku saatuse halastamatuse muljet.

Kuid Vyspiański ei jäänud sugugi antiikse tragöödia vormi peatuma. „Meleagros“ võib teatud määrani käsitleda kirjandusliku katsetusena, esimese praktilise katsena antiikse tehnika alal. Tragöödias „Protesis-

„Ia os ja Laodameia“ (1899) eemaldub Vyspiański juba tugevasti antiiksest skeemist, kõige pealt temaatiliselt: siin on tegemist truu abikaasa Laodameiaga, kes peale Ilioni müüride ees langenud Protesilaose surma palub jumalailt armu, Protesilaost veel korra üürikeseks ajaks näha, mille järgi ta meeleldi järgneb mehele: unelmas, mis viib ta üle tõelisuse piiride, näeb ta õnneliselt „luhte, luhte... kuldseid lilli lõpmatult... luhte piirituid“, sõnad, mis nii ebakreekaliselt, nii poolaliselt mõjuvad (łąka, łąka... złocistych kwiatuszków v bród... łąka bez kresu), et puht foneetiliselt võib kõnelda antiigi poolastamisest. Ja just see on Vyspiański iseloomuline joon, mille leiame ikka jälle teisel kujul. See esineb selgelt „Achilleises“ (1903), kahtlematult Vyspiański parimas „antiikses“ draamas. Luuletaja esitab meile Achillese, Agamemnoni, Ajaxi, Priamose, Odysseuse, Hektori tuntud kujud. Nagu Homeroose „Iliases“ piiratakse Troojat, nagu sealgi tapab Patroklose Hektor ja langeb ise Achillese käest, nagu sealgi ilmub Priamos Achillese telki, et paluda endale Hektori laipa. Kuid kreeka ἄσκη on lahkunud mängust, ja antiikse traagika tagandab moodne käsitus. Esmalt vaid viibe antiigi poolastamisele: stseen, kus kuulus puuhobu, kavala Odysseuse leiutis, Troojasse tõmmatakse, on nõnda kirjeldatud: „Rahvas voolab näitelavale ning ümbritseb Poseidoni puuhobuse saatjaskonda. Muusika. Odysseus istub puuhobusel Poseidonina meedia rõivas. Siidratsmetega liigutab ratsuhobuse keha, nagu tahaks ta näidata oma ratsutamiskunsti. Pea tervitab ta tseremoniaalselt, pea tõrjub ta rahvast kolmharuga tagasi.“ On juhitud sellele tähelepanu, et luuletaja siin Poseidon-hobuse, neljajalgse puuratsu sissesõitu samastab Krakovi rahvapärase „Laj-konik'i“ kombega, rongkäiguga, mille tekimine öeldakse olevat seotud Krakovi piiramisega tatarlaste poolt, ja mis tavaliselt peeti neljapäeval peale trinitaatist. Nii sidestas Vyspiański julgel võttel antiikseid kujutelmi kodumaistega, tarvitades rongkäiku, mis esineb Shakespeare'il juhusliku anakronismina, teadliku mõjuabinõuna. — Suurema tähtsusega aga on, et traagilisuse antiikne mõiste siin taandub moodsa eetilise ees. Achilles, tragöödia „kangelane“, on saanud eetiliste ideaalide kandjaks, keset alatute hingede karja, karmi Agamemnoni, jumalakartmata Odysseuse, alaväärtusliku Thersitese hulgas. Olles tapnud nende pärast õilsa Hektori, haarab teda meeleheide: „Kahetsen oma tegu. Hektor, sina ärata sid minu hinge.“ Ta leinab Skamandros-jõe vetel, ja lained sosistavad talle: „Ei ole seotud sinu elu siinse olemasoluga. Vaimus pead sarändama tormiliste tähtede all. Uuselujuued teod ootavad sind.“ Achilles lahku lõpuks vabatahtlikult helleenide laagrist, ja tema sõjavankrit juhivad Pallas-Athene: kogu stseen muutub Achillese pühalikuks apoteoosiks. Kohe selle järgi langevad Ilioni pühad müürid.

Ülimaise eluigatsuse moodsat motiivi on tarvitanud Vyspiański dünaamilise närvinärviga veelgi kõrgemal määral tragöödias „Povrót Odysa“, („Odysseuse koju tulek“, 1907). Penelope maja piiravad kosilased, Antinoos, Eurymachos, Amfinomos, Agelaos, kui korruga pikkade eksisõitude järgi saabub tagasi Ithakale, oma saarele, Odysseus. Kerjusena rõivas-tatud, kõigile tundmatuna, süü- ning häbikoormatuna tuleb ta koju, et saada rahu oma südametunnistusele. Kuid patt, mis ta Trooja ees teinud, jälgib teda ka siin: kosilased sunnivad teda siingi veel tapma. Odysseuse hing ei leia rahu kodusel koldel. Ta põgeneb tagasi mere rannale, — mere, mis on

olnud talle kaua aastaid vaenlane, mis aga saab nüüd tema tõeliseks, tormiliseks ning piirituks koduks: „Onssee veel Ithaka? Olentühjal rannal. Ära on nüüd need, kes valetasid mulle huultega. Ära on nad kõik. Kuid minust on kaugel. Kodumaale pean tõttama, kust ammugi lahkusin. Kodumaale? Jah, nüüd alles lähema tööpoolest koju!“

Antiiksus, mis esineb meile neis draamades, on teistsugune kui Aischylose või Sophoklese oma. Kõige rohkem kokkupuutepunkte on sellel veel Euripidese dekadentsiga. Aga needki on vaid kaugel. Vyspiański teostatud vormi oluline tunnusmärk seisab peajasjalikult tugevasti esileastumas, enamalt jaolt eelegilises, melanhoolses lüürikas, mida protagonistid aariaaoliselt ette kannavad. Sellega omandab tragöödia silmapaistva sarnasuse klassikalise ooperiga. Lüüriline aaria on jällegi seotud valitsevate situatsiooniga, mis on kaugelt vähem dramaatilist, kui plastilist laadi. Selle ooperitaolise tragöödia dünaamika, mis Vyspiańskil kasvab välja klassikaliselt pinnalt, koosneb arengust plastiliselt attitüüdilt plastilisele attitüüdile, aariale aariale ja nõnda emotsionaalselt kõlastatud stseenelt samasugusele emotsionaalsele stseenele. Võib astuda isegi sammu edasi ning väita, et nende plastiliste situatsiooniga seotud lüürika eesmärgiks ei ole väljendada lüüriliste kangelaste meeolomuutust, vaid keeleliselt kuju anda sellele muljele või sellele meeolule, mis visuaalne, stseeniline pilt kutsub esile luuletaja või pealtvaataja. Achilles Skamandrose, Odysseus mere ääres on maalilised, lüüriliselt parafraseeritud pildid. Nõnda romantiseerib luuletaja täiel teadvusel antiikse tragöödia.

## 2.

Teise üksiksõõru Vyspiański loomingus moodustab ajaloolise draama ala, mis teda ikka jälle on veedelnud. Juba koolipingil teotes ta mõttega kirjutada draamat „Batoryst“; on säilinud lõpetamatu teose mõned katked, ja on iseloomustav, et nad kannavad märkust: „Matejko pildi puhul „Batory Pihkva ees.“ Nõnda kinnitub puht dokumentaalselt minu väide, et nägemuslik moment, plastiline stseen on Vyspiańskile draamas peamõjustusabinõuks. Tema viimne, samuti lõpetamatu teos, millest tunneme vaid katkendeid, tragöödia Zygmunt August ja Barbara“ on ehitatud samal põhimõttel: veel surivoodil nõudis luuletaja oma sõpradelt, et peastseen oleks kujutatud tema õpetaja Matejko kuulsa pildi järgi. Sellest vaatepunktist peab mõistma Vyspiański säilinud väheseid ajaloolisi draamasid. Siin on kõne 1897. a. ilmunud, kuid vast 1904. lõplikult viimistletud „Legendast“ ja mõlemast kokkukuuluvast draamast „Bolesław Julge“ (1903) ja „Skalka“ (1906). Rea „Poola kroonikate“ suurepärase plaan — on säilinud vaid katke „Kuningas Kazimierz Jagiellończyk'ist“ — ning mõlemate draamade „Samuel Zborovski“ ja „Hedvigis“ visandid jäid teostatamatuks.

Selle motiivi ürglätte, mis Vyspiański käsitab „Legendas“, on Vincenty Kadłubek'i, poola keskaja õpetatud annalisti, kroonika. Saaga järgi, mis ta on märkinud üles, olla Krak, — vana kuningalinna Krakovi eponüüm, vägev sõdur, kes on näinud võõraid maid ning rahvaid, — suutnud veenda oma isandata rahva selles, et „nagu keli ahingeta, nagu lüheter künlata, jah, nagu maailm päikeseta, nii olla riik valitsejata.“ Selle esimese poola kuninga surma järgi valitses Vanda, tema uhke, ilus tütar, üksinda maad. Mõnigi vürst ihaldas asjata ta kätt,

kuid üks neist, keegi saksa prints, võttis nõuks teda sõjavõimuga oma abi-kaasaks teha. Kuid kuningliku neitsi isiklikul ilmumisel võitlusväljale põgenesid vaenlased salapärasest õudusest haaratuina. Ent Vanda, kes nägi ette, et ta maal ning rahval tema pärast veel palju tuleks kannatada sõja all, otsustas ohverdada end isamaa eest: ta leidis vabatahtliku surma Visla-voogudes. — Kui Vyspiański aastal 1896 Rheimsi katedraaliga jumalaga jättis, märkis ta ühesse oma kirjust palve, mis ta oli lausunud väikse madonna altari ees; järgmised sõnad tulvad seal ette: „Puhtaim Neitsi, kes sa valisid neitsi seks, et jätta isade maja ning päästa kodumaa! Kessa andsid neitsile julguse rõivastuda karmi raudrүүsse ning viia sinu kujutusega valge lipu võitlusse maa vaenlaste vastu, end lasta siduda põleva posti külge ning hoolimata piinast mitte salata oma uskuningarmastust... isamaa eest... isamaa eest..., anna ka meile sama võidukat jõudu, sama võitmatut meelt!“ Jeanne d'Arc'i motiiv, millega teotsevad siin nii tugevasti luuletaja mõtted, leiab oma dramaatilise väljenduse „Legendas“, milles ilmneb Orleansi neitsi omapäraselt „poolastatuna“. Kuid pühadus muutub süüteo tõttu traagiliseks, nagu kreeka tragöödias: juba isa Krak kuhjas häbi oma õlule ning patustas oma jumalate vastu; Visla veed ei taha võtta vastu ta laipa ning maa ei taha seda kanda. Tema kangelaslik tütar, kes samuti nagu Athalanta Artemisele või nagu Schilleri draamas Orleansi neitsi jumalaemale on pühendanud oma neitsilikkuse jumalanna Zy'ile, viskub vette, mitte igaviku võitmiseks, vaid oma teotuse murdmise lepituseks.

Nagu juba ülal tähendatud, kuuluvad mõlemad draamad „Boleslav Julge“ ja „Skalka“ („Kalju“) lähedalt kokku, nii et esimese draama igale aktile vastab akt teisest draamast. Esimeses draamas hargneb tugeva, kangekaelse, pool-paganliku kuninga tragöödia, kes oma võimu ning õiguse täies teadvuses tapab piiskop Szczepani selle uhkel kaljul ning hukkub selle roima tõttu; teises draamas on käsitletud kristliku piiskopi tragöödia, kes toetudes kiriku vaimsele võimule ei andesta jumala nimel, vaid jumala nimel neab ning mõistab hukka, ja kes selle oma süüteo lepitab surmaga. Neid saatusi ei esitata aga meile valjus dramaatilises tegevuses, ning on suur vahemaa nende Vyspiański kuningadraamade juurest ühelt poolt kreeka tragöödiani, teiselt poolt Shakespeare'i kuningakroonikaini. Vyspiański tarvitab allegoorilise sümboolika abinõu — ta laseb tulla surma näitelavale ning vaielda piiskopiga, ta laseb kehastuda kuninga paganlikku hinge nümfis Krasavicas, kuninga kallimas; slaavi tuuledeemonid Švist ja Pošvist saadavad mängu oma naeru, sisemisemise, pomisemise, undamise ning ulumisega; isegi ainelised esemed nagu paganliku rapsoodi kannel muutuvad sümbooliks. Ja kui täpsemalt vaadelda, ei ole piiskop ega kuningas tõelised kujudki, vaid sümboolid, allegooriad, vägevad muutmatud maskid.

Eesriide tõustes on „õõ, pimedus, tähed... Piiskop, peaingli rүүis ning relvastuses, toetunud mõlema käega mõõgale, seisab, silmad lossi poole pöördud.“ Sellise lavaseadliku juhatusega algab „Kalju“. Ei ole kahtlust, et see stseeniline pilt liikumatu peaingli-piiskopiga keskel moodustab Vyspiańskile olulise nägemusliku-teatraalse efekti, ning just samalaadilise efekti, nagu on need võimsad aknamaalid, millega ta ehtis vägevat lossikatedraali Vaveli Krakovi läheduses ning frantsiskaanelaste kirikut: siin esinevad keset stiliseeritud vohumõõke, kaprifooliaid ning roose surnud poola kuningate ning vürstide varjulised, kõhetud ning kahvatud kujud kiviste, maskitaoliste nägudega,

ehitud oma väarikuse sümbolsete aumärgega, tarretunud liikumatusse poosi. Stseeniline pilt, millega algab piiskopi draama, on meeletuletus poeedi enese hieraatilist maalest. Nii „K al j u“ kui ka „B o l e s ł a v J u l g e“ pole midagi muud kui üksteise külge liidetud maalid vahelduva motiveeriva dramaatilise dialoogiga. Nii piiskop kui ka kuningas on teatud ideede tar-  
dunud kehastused minimaalse psühholoogilise iseloomustusega.

### 3.

Ülal kõne alla tulnud ajaloolisi draamasid ei või milgil viisil nimetada ajaloolisiks ses mõttes, et ajaloo mingi tõeline sündmus kujutatakse dramaa-  
tiliselt, objektiiv-ajaloolisel tagapõhjal, tolle aja konkreetsete väliste tun-  
nuste säilitamisega. Vyspiański jätab teadmisega hooletusse ajaloolise ajaga  
seotud üksikasju. „K al j u“ piiskop ei ole inimene, kes pealtvaatajate  
silme ees pikkamisi s a a v u t a b oma pühaduse, vaid ta on tänapäeva püha  
Szczepan, nagu mõistab teda luuletaja. „L e g e n d a“ Vanda ei ole kon-  
kreetne tütarlaps, kes pikkamisi m u u t u b traagiliseks kangelannaks, vaid  
ta on algusest peale legendaarne neitsi, nagu meie teda endale kujutleme.  
Võib väita, et Vyspiański ei võtnud oma ajaloolist materjali selle objektiiv-  
ses ehituses, vaid ikka selle subjektiivse, emotsionaalse mõjuna moodsale  
inimesele, mitte, nagu see tol korral oli, vaid nagu see näib talle nüüd,  
legendi ning müstika sära ümbritsetuna.

Sama võib öelda ka ta revolutsioonidraamadest. Iseloo-  
muline on kõige pealt, et ei Kościuszko mäss 1794/95. a. ega ka 1863/64. a.  
viimne mäss ei tulnud temale teemina küsimusse. Esimene kuulus poola  
klassitsismi ratsionalistlikku, teine positivismi ning realismi labasesse aja-  
järku. Luuletajana võis teda isegimõista kütkestada vaid poola romantika  
revolutsioon, revolutsioon, mis pääsis valla 1830. a. legendaarsel novembri-  
ööl. Kolm draamat „V a r s z a v i a n k a“ (1898), „L e l e v e l“ (1899) ja  
„N o c l i s t o p a d o v a“ (1904) ammutavad oma aine selle revolutsiooni  
ringist.

„V a r s z a v i a n k a s“, mille luuletaja ise on nimetanud „1831. a. l a u-  
l u k s“, sünnib tegevus poolakale õnnetu Grochovi lahingu kolmandal päe-  
val (23. veebruaril 1831). Näidendi protagonistideks on kindral Chłopicki,  
poolakate juht („T a s e i s a b e s i p l a a n i l, p a h e m a l p o o l, e r a-  
r i i e t u s e s, d r a p e e r i t u d a v a r a s s e, h a l l i m a n t l i s s e, k ä e d  
r i s t i r i n n a l, p e a k ö r g e l e t ö s t e t u d; t e m a k a n g e s, u h k e s,  
p ö l g l i k u s s e i s a n d i s a v a l d u b e n e r g i a, j ö u d, t a h e, l i g i-  
p ä ä s e m a t u s. T a s e i s a b ü k s i n d a, m ö t t e s s e v a j u n u l t,  
m ö t t e i s t r a h u t u . . .“) ja noor neiu, nimega Maria, teose Kassandra.  
Chłopicki on teadlik oma süüs; oma ülemate kiuste laskis ta ühe noore oh-  
vitseri asuda positsioonile, kus teda ootab kindel surm. Maria on samuti  
teadlik oma süüs: kangelase au pärast saatis ta oma armsama võitlusse.  
Nagu antiikses draamas jõuavad nad mõlemad pikkamisi traagilise tõeni:  
Chłopicki mõistab, et see on Maria peigmees, kelle ta on ohverdanud;  
Maria mõistab, et noor ohvitser, keda on ohverdatud, on tema Józef. Ta  
tõstab Chłopicki vastu ränga kaebuse, et see ilma usuta egoistlikult män-  
givat poola saatusega. Draama lõpeb sellega, et teatatakse noore kange-  
lase surmast, ning poola vägi läheb õnnetusse lahingusse. — On väidetud,  
Maria olevat meie aja esindajanna, keda on omavoliliselt paigutatud 1831.  
aastasse. Sellega on tabatud draama — kui ka üldse meie luuletaja dra-



maatika — oluline tuum: ajaloolist materjali ei esitata selle objektiivses omapärasuses, vaid deformeeritult meie emotsionaalse arusaamise prisma läbi. Chłopicki ja Maria on algusest peale teadlikud, et nad toimivad marionettidena ettemääratud ning etteteatud traagilises mängus. Kogu teos on pealtvaatajate meeleolu projitseering näitelaval; see ei ole mingi draama, vaid lüürilis-dramaatiline kaebelaul.

Vyspiański revolutsioonilisi draamasid võib võtta kirjandus-ajalooliselt reaktsioonina tolleaaja keskpäraseile patriootilisele näidendeile. Poola kangelasuse efektikaist ning banaalseist teemest on Vyspiański täiesti üle. See käib draama „Leleveli“ kohta, kus sündmuse esipõhjal seisab kuuluse poola ajaloolane, vabariiklane ning revolutsionär Joachim Lelevel, jällegi midugi mitte objektiiv-ajalooline Lelevel, vaid traditsioonist ning legendist seletatud Mickieviczi sõber, entusiast ning agitaator („Minus põleb pühendatud künnal, mis on rahvaste täht ning tõrvik, Moosese tuleammast.“) Veel enam käib ülalmainitu Vyspiański tähtsaima revolutsioonidraama, „Novembriöö“ („Noc listopadowa“) kohta, mis luuletaja ise on nimetanud „dramaatilisiks stseeneks“. Meil on siin lahtine rida pilte, kokku 10, mis illustreerivad massu puhkemist. Kogu draama, kui seda veel võib nimetada draamaks, on ehitatud muljeile, mis luuletaja on saanud Varsavi külastamisel, ning mõtiskeludele, mis ta on mõlgutanud kuulsate ajalooliste paikade, tänavate, Belvedere-palee, Łazienki-lossi, Variété-teatri, Stanisław Augusti teatri, Sobieski ausamba j. n. e. vaatlemisel. Küll esinevad igale poolakale tuttavad ajaloolised isikud nagu Vysocki, Chłopicki, Potocki, Czartoryski j. n. e. Kuid ajalooline näidend pole see sellegipoolest. Klassitsistiline stiil, mis vajutab pitsati tolle aja ehitistele ning raidkujule, on kindlasti saanud selleks oluliseks tõukeks, et luuletaja julge võttega tõi lavale Pallas-Athene, Arese, Hermese, Demeteri ja Kore antiiksed kujud. Esimene stseen, mis teatud mõttes tuletab meele Aristophanese „Lysistrata“ esimest stseeni, algab sellega, et jumalanna Pallas-Athene kutsub kokku Trooja, Thermopylai, Salamise, Marathoni ja Chaironaia võidujumalannad: nendega seltsib Napoleoniidide Nike. Siin on meil tegemist puhta allegooriaga, mis peab kujutama noorte mässumeeste vaimustust. Sümbooliks muutub see, kui Napoleoniidide Nike hilisemas stseenis tulevase diktaatori Chłopickiga Variété-teatris kuulsuse peale kaarte mängib, ja kindral, pannes kõik ühele kaardile, kaotab mängu, või kui Łazienki-pargi kuulsas stseenis vandeseltslased ootavad Jan Sobieski mälestussamba all märki, et tappa tsaari asetäitjat, ja näevad korruga Demeteri ja tema tütre Kore marmorkujusid kaeblikus vahetuskõnes pikkamisi mööduvat: „Mistahabelada, surema peab,“ ütleb Kore, valmis Plutose juure maailma minema: „Sealpool piire lab maailm, kust toimimas igavesed jõud; nad äratamas uusi idusid uuele, kasvavale elule.“ Siin esineb täies õitsengus meie luuletaja omapärane stiiliabinõu, millele vastavaid leiame ka mujal üksikute katsetustena, ja mida tahaksin väljendada tehnilise nimetusega „poeetiline sünkretism“.

Vyspiańskil õnnestub saavutada päris omapärase efekti, iseseisvalt sõlvides antiiksuse, poola keskaja, poola revolutsiooni luulelisi mõistupilte; tema dramaatiline mäng saab meisterlikuks mänguks vaatleja tunnetega, meeleoludega, kujutlustega. Tal õnnestub sümboolsete kujude esitamisega ja allegoorilise tegevustikuga reaalsete vahe- ja olukordade tagapõhjal äratada vaatlejas mulje, et ka need reaalsed vahe- ja olukorrad on sümboolsed. Siin on tegemist sümboolika konkretiseeringuga, mis mujal vast tundmatu.

See stiiliabinõu valitseb ka neis draamades, mis kuuluvad romanti-  
lisse ringi luuletaja loomingus, ja milles ta võtab puht-kirjanduslikuks  
lähtepunktiks poola romantika aine, kõige pealt suure Mickievicz'i kuju.  
Nende draamade vahendit mõistmist — küsimuses on mõlemad näiden-  
did „Legion“ (1900) ja „Lunastus“ („Vyzvolenie“, 1903) —  
raskendab kõige kõrgemal määral asjaolu, et eeldatakse romantika aate-  
ringide põhjalikku tundmist. Vyspiański mängib siin täiesti subjektiivset  
mängu kirjanduslike probleemide ja mõtteiga, nii nagu need näivad temale.

„Legion“ on draama (jällegi öieti vaid 12 lahtist stseeni välise raa-  
mita, mis käsitleb Mickievicz'i. Emigratsiooniaja poola romantika nägi poola  
mässus ning hukkumises Kristuse jutluse ning kannatuse kordumist. Selle  
skeemi kannab nüüd Vyspiański Mickievicz'ile enesele, kes muutub nõnda  
poola rahva messiaseks. Mickievicz jutlustab oma poolehoidjatele, kes lii-  
tuvad vabatahtlikuks leegioniks, poola vaimse ülestõusmise evangeeliumi.  
Oma (idealiseeritud) elu kõrguspunktil tõstetakse ta Rooma Kapitooliumil  
rahva juhiks, aga kuna ta keeldub juhtimast rahvast verise kättemaksu-  
retkel, hüljab rahvas tema ning neab. Viimses stseenis astub ta väheste  
ustavatega müstilisele lavale, mille tüüril istub Thanatos, surm, et kannata-  
tada ohvrisurma, „ihuning sõna ohvrit“. Kõik see on põimitud  
personifikatsioonide, inkarnatsioonide, allegooriate ning sümbolide ras-  
kesti lahutatavasse kudesse, millede mõistet võib vaid üldiselt aimata. Esineb  
määratu hulk isikuid, Paavst, Tsaar, Ema, Fortuna, Kuulsus, slaavlaste apos-  
tel Püha Andreas, leedu-poola jumalaid, jumalannasid, nümfe, võlureid,  
nõidu, Demos, Julius Caesar („keiser Napoleoni maskiga, traagiline,  
halastamatu, närtsinud loorberinõid ja tammelehist pärg peas“), Vabadus ja Surm...

Sama raskesti mõistetav on draama „Lunastus“ („Vyzvolenie“), mis  
ideoloogiliselt tähendab kirjaniku isiklikku võitlust traditsioonilise  
Mickievicz'iga, kuna talle siin kangelasena vastu seatakse Konradi  
kuju suure luuletaja teosest; Konrad ühtlasi on Vyspiański inkarnatsioon.  
Draama kolme akti tegevus sünnib Krakovi teatri laval. Näitlejad kogu-  
nevad, et mängida Konradi juhatusel improviseeritud poola commedia dell'-  
arte. Mäng kujuneb eeskätt kaasaegse poola kultuuri satüüriliseks re-  
vüüks: esinevad vaeseksjäänud mõisahärra, tagurlise parteiesimehe, radi-  
kaalse agitaatori, jutlustaja, kirikupriimasi, kõneleja j. n. e. maskid ning  
lasevad oma kõnes aimata poola seltskonna kõdunemist. Pikk teine akt on  
vaid üksainuke Konradi vaielus 22 nimetatamatu maskiga, kes „mõelgivad  
neid, kes varjavad oma mõtteid, kunagi neid väljendama-  
mata“; need on selged apaatilise poola rahva anonüümsed esindajad.  
Kolmandas aktis, mis sünnib Vavel-kantsi dekoratsioonis, ilmub lõpuks  
„geenius“, Mickievicz'i kuju, nagu ta on kujutatud kivist mälestussambal  
Krakovis, ehitatud kuulsuse embleemiga. Siin pole meie ees ajalooline  
Mickievicz, vaid Mickievicz-kultuse inkarnatsioon, ja sõnad, mis lausub  
selle apaatse rahva genius, on kristlik-müstilise passiivsuse evangeelium.  
Seal tormab Konrad tõrvikuga käes näitelavale, neab geniuse, kes oma  
õpetusega rahvalt on „rõõvinud uhkuse“ ja painutanud rahva „kahetsuses  
alatuses põrmu“, ning tallab jalgade alla luule türannilise  
võlu. Mickievicz kaob. See draama on luuletaja unelm, milles ta vabas-  
tab rahva poeetilise, kuid hukutava traditsiooni köidikuist. Et meil siin  
on tegemist luuletaja egotsentrilise unelm-draamaga ja selle unelma süm-

boolse kujutlusega, järgneb väga selgesti epiloogist, kus Konrad korruga avastab, et kõik on olnud vaid mäng ning näilisus, ja et temal pole võimaldatud teostada rahva lunastust.

Vyspiański tegi katse seada vastu selles draamas Mickiewiczzi romantikale ja kannatuse- ja ohvri-messianismile vabade sümbolide ning kehastatud ideele uut romantikat. Ideoloogilise tendentsi tõttu, mis teeb selle teose nii raskesti mõistetavaks, äpardus see katse kunstiliselt. Lunastust luulelises mõttes see teos ei toonud. Kuid juba järgmisel (1904) aastal ilmus talt uus teos, mis tähendas tõepoolest luulelist lunastust, ja mida võib märkida ta sümbolismi kõrguspunktina. See oli „Akropolis“, milles tema sünkretism väljendus kõige täielisemalt. Sest see Akropolis, millest siin on jutt, pole ükski kreeklaste, vaid ka — ja eriti — poolakate oma, nimelt surnud, sünge kants Vavel-mäel, tume doom, jäigad kujud „Iliasest“ vanul gobeläänel, surnud usukannatajad ja pühad, kes, kivvi raiutult, valvavad kuninga-kalmudel, surnud piiblilikud kujud vagul maalel. „Sügavöölinnas. Skamandros sätendab kiirgavate Visla-voogudena.“ Ükski inimlik kuju ei sega rahu. Kuid lihavõtteööl, kui Issand ärkab surnust ja elu pühitseb kevadet, ärkab vana poola Akropolis saajaaastasest unest. Pühikuid ning askeete haarab meelteroom, ja nad sosistavad üksteisele helli sõnu. Eluiha täidab vanu kreeka kangelasi: Priamos ja Hekuba kuulatavad „kellalööki Krakovi kaugeist kirikuist“; Hektor jätab jällegi jumalaga Andromachega, et minna viimsesse võitlusse Trooja ja Krakovi eest. Patriark Jakob tõuseb üles, et viia oma rahvas uuele võimule. Kandlemängija häälestab oma kanelt ning kuulutab Aurora uut päeva. Ja müüride kokku langedes, tuleb päikesevankril Salvator-Apollon, et äratada kõiki elule ning ilule. Zygmunt-kella helinast saadetud hümniga päikese-jumalale lõpeb see näidend.

Kahtlematult on see meie luuletaja isikupäraseim teos. Täielise vabastumisega igasugusest realistlikust tagapõhjast on luuletajal õnnestunud motiveerida oma kunsti poetilist sünkretismi. Ühtlasi kaotab sümboolika oma ebaloomuliku raskuse, sest kogu draama on fiktiivne unelm, ning unelmasümboolika on vastuvõetav ka kõige kainemale vaimule.

## 5.

Sellest kõigest hoolimata pole Vyspiański saavutanud sel puht-sümboolse draama alal oma suurimat teatriedu, vaid realistlikul alal, nii imeplikuna kui see esialgselt ka kõlab. Meil on olemas mitu sellelaadilist draamat. Juba aastal 1899 ilmus tema tragöödia „Nedus“ („Klätva“), mille tegevus oli paigutatud suurima täpsusega „Gręboszovi küllasse Tarnovi lähedal: siin on tegemist noore katoliku külapreestri saatusega, kes on murdnud oma sugulise kainuse töötuse, elades patuses sohielus noore talunaisega, oma kahe lapse emaga. Ka Vyspiański viimane teos „Kohunikud“ („Sędziowie“, 1907) on asetatud realistlikule tagapõhjale, galiitsia külla, juudi keskkonda: see on ihne, kavala, roimarliku isa Samueli tragöödia, kes ümbritseb hella armastusega oma poega Joast, süütut, kõrgeandelist noort muusikut; aga just poeg paljastab oma isa kordasaadetud roimade algatajana. Mõlemad tragöödiad on mõjuvad, vali-kompositsioonilised ning vabad ainestatunud sümboolikast.

Aga tema peateos, mis tegi kirjaniku korruga kuulsaks üle kogu Poola, on traagilis-satüüriline kolmeaktiline draama „Pulmad“ („Vesele“, 1901). Selle tekkimise väline põhjus on tuntud. 1900. a. ümber haaras

„fin-de-siècle“-meeleollu langenud kodanlist seltskonda usk, et poola uuestisündi võib oodata vaid talunikelt, võltsimatu rahvusliku traditsiooni kandjailt. Mõnigi kunstnik, nagu luuletaja Lucjan Rydel või maaliija Włodzimierz Tetmajer, teostavad selle mõtte praktiliselt, abieludes lihtsate talutüdrukutega, ja just Rydeli pulm panna Mikołajczykównaga Borovice külast andis tõuke satüüriks. Vyspiański maskikomöödia tehnika vana armastus saatis teda aine kunstilisel kujundamisel. Peategelased on isikustamatult tüüpilised kujud: taluperemees, isa, poeet, juut, ajakirjanik, preester j. n. e., ja stseenid, kus ikka esinevad vaid 2—3 isikut korruga nagu poola marioneti-teatris, järgnevad sidumatult, kaleidoskoopilisel kujul üksteisele. Nagu maskidraamas „Lunastus“ on siin kõige pealt tegemist kõigi poola seisuste satüürilise paraadiga: ajakirjanik, kes valmistab „avalikke arvamisi“, aadlimees, kes otsib rahva juurest oma lahjunud verele uuendust, poeet, kes teotseb professionaalselt erootikaga, — nad kõik on patustajad rahva ees. Joovastatud pulmaveinist, segased uneta öö nägemusist, ootavad nad järgmiselt päevalt seda rahvuslikku ülendust, mis neile on ennustanud õises hallutsinatsioonis muinasjutuline vennastus-prohvet Vernyhora. Kuna kõik kasvavas pingutuses ning närvilikkuses ootavad töötatud hetke, kuna „kõik ettepoole kumardunult, peaaegu põlvitades, käsi kõrval kuulatavad“, kuna „talupojad tugevasti hoiavad kätega vikateid“ ja „pulmakülalised mõõku, püsse ning pistoleid seintel haaravad“, ilmub rumal talupoiss Jasiiek, kes pidi rahva kokku kutsuma: et päästa oma paabulinnusulgedega mütsi, kaotas ta Vernyhora kuldse sarve, mässu sümboli. Pingutus, ohvirõõm, teguhimu haihtuvad tühjalt. Aeglaselt alustab kogu seltskond tumma, kanget ringtantsu ühe-tooniliselt-apaatse muusika saatel.

Teose tendents (tolleaegse ebavaba poola rahvuslik võimetus) on silmnähtav. Ja siiski ei mõju see meeolelu rikkuvalt. Sest kompositsiooni kunst lokkab täiesti üle tendentslike kavatsuste. Vyspiański on suutnud liita siin üksuseks oma dramaatika põhiaineid, mis me varemalt vaid lahutatult oleme tähele pannud: tegevuse kujude lüürilisest rõhutamisest, visuaalsest rühmitusest, plastilisest dünaamikast, tüpiseeritud, ebapsühholoogilisest karakteristikast, maskitaolisest sümboolikast on siin loodud kunstiteos, mis püsib ainukese omalaadsena. See on teatraliseeritud meeolelu ja ideede kunstiteos.



F

23.934