

METHIS

STUDIA HUMANIORA ESTONICA

36 2025



DEKADENTSI ERINUMBER

Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituut
Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituut
Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv

METHIS. STUDIA HUMANIORA ESTONICA 2025, nr 36 (sügis)
DEKADENTSI ERINUMBER

Koostajad ja toimetajad: Mirjam Hinrikus, Leo Luks ja Aare Pilv
Keele- ja tegevtoimetaja: Kanni Labi
Inglise keele toimetaja: Tiina Ann Kirss

Tartu 2025

EESSÕNA

Mirjam Hinrikus, Leo Luks, Aare Pilv Sissejuhatus: dekadentsi erinumbrate triloogia ja projekti raamistik	5
Klaarika Kaldjärv Rubén Darío ja o-ga modernism hispaaniakeelses Ameerikas ehk dekadents kui võimalus kultuuriliseks iseseisvuseks	28
Katiliina Gielen, Maria-Kristiina Lotman Intersensoorne dekadents: kolm värvilist eestikeelset „Saloméd“ ja üks häälekas 1919. aasta lavatõlgendus	48
Ian T. Gwin Põleva ihu sügis: märkmeid Jaan Oksa proosaluulest	79
Merlin Kirikal Naisküsimus ja dekadentsi mustrid Sophia Vardi novellis „Esimesed tuuled“ (1914) ja Alma Ostra jutustuses „Aino“ (1923)	104
Aare Pilv Esteet Visnapuu ja tema „loov rahvuslus“	126
Rein Undusk Dekadentsist, estetismist ja Karl Ristikivist	144

TEORIAVAHENDUS

Matthew Potolsky Dekadents ja realism	165
Märt Väljataga Järeilmõtteid dekadentsist, modernsusest, vabariiklusest	183

Sissejuhatus: dekadentsi erinumbrate triloogia ja projekti raamistik

Mirjam Hinrikus, Leo Luks, Aare Pilv

Teesid: Käesolev sissejuhatus raamistab dekadentsi-teemaliste erinumbrate triloogia kolmandat osa, mis on välja kasvanud uurimisprojektist „Tsiliviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“. Projekt käsitleb dekadentsi ühtaegu üleminekuseisundite diskursuse ja esteetika, mis väljendab moderniseeruva *fin de siècle*'i ühiskonna lagunemise- ja ebastabiilsuskogemusi, kuid avab ühtlasi võimalusi teisenemiseks ja taassünniks. Projekt toetub viiele lähte-eeldusele, mis rõhutavad dekadentsi seost kiirenenud moderniseerumise, ambivalentsuse, naturalismi allakäigudiskursuste ning Nietzsche mõtlemisega. Uurimuse põhifookus on eesti dekadentsil (Noor-Eesti ja selle järeltulijad) dialoogis Soome ja laiemate Skandinaavia ning (Lääne-)Euroopa dekadentsi näidetega.

Võtmesõnad: dekadents, naturalism, modernism, moderniseerumine, liminaalsus, Friedrich Nietzsche

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26289>

Methise erinumbriga sissejuhatus moodustab kolmanda osa dekadentsi-teemalisest ajakirjatriloogiast, mis on välja kasvanud uurimisprojekti „Tsiliviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ tegevustest. Lisaks siinses numbris avaldatud artiklite kogumile on 2023. aasta mais toimunud konverentsi „Dekadents eesti kultuuris: tõlge ja tõlgendus“ ettekannete põhjal koostatud ajakirja Keel ja Kirjandus erinumber „Kirjanduslik dekadents“ (2024, nr 1–2; koostajad Mirjam Hinrikus ja Merlin Kirikal) ning ajakirja Kunstiteaduslikke Uurimusi dekadentsi erinumber (2025, kd 34, nr 1–2; koostaja Tiina Abel).

Neid kolme erinumbrit tuleks käsitada ühe tervikliku komplektina, mis annab kokku ülevaatliku pildi Eesti dekadentsiuuringute praegusest seisust ning nende ümber koonduvast humanitaarteaduslikust tegevusest põhiliselt Põhjamaade ning eelkõige soome ja eesti dekadentsiuuringute kontekstis (vrd Lyytikäinen 1997; Rossi 2009; Hinrikus 2011; Parente-Čapková 2014; Hinrikus jt 2017; Lyytikäinen jt 2020a; Rossi 2020a; 2020b; Hinrikus 2022; Kirikal 2021). Eelmiste erinumbrate sissejuhatustes ei ole olnud võimalik pikemalt selgitada projekti tausta, eesmärke ega sedagi, kuidas dekadentsi mõistetakse käesoleva uurimistöö raames. Allpool püüame seda lünka täita – nii teoreetilise raamistiku, meetodite kui ka juba toimunud ja alles kavandatavate tegevuste tasandil. Kuna suur osa projekti liikmetest uurib ilukirjandust, siis toetub meie projekti teoreetiline raamistik põhiliselt kirjandusliku dekadentsi uurijate pärandile. Samas oleme algusest peale püüdnud teha koostööd ka kunstiteadlastega, sest kirjandusliku dekadentsi näited on rõhutatult intertekstuaalsed ehk n-ö õpitud tööd (Lyytikäinen 2003, 15) ja seega on ka eri kunstiliikide vaheline dialoog neisse sisse

kirjutatud sageli üllatavalt teadlikult (Kass 2022; 2024; 2025; Abel 2025a).¹ Meie projektiga on olnud rohkem või vähem seotud lausa neli kunstiteadlast ning ka meie teine (KTU) ja neljas (2026. aasta suvel valmiv Volupté) erinumber illustreerivad selle koostöö viljakust ja tulevikupotentsiaali.

Dekadents kui üleminekuseisundite diskursus ja esteetika: teoreetilised lähtekohad

Projekti pealkiri „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“² osutab väikeste ja „perifeersete“ Eesti ja laiemalt Põhjamaade kultuuride ambivalentsele ja tugevalt afektiivsele retoorikale, mida tõukab tagant kiirenenud moderniseerumismisprotsess. Noor, „ebaküps“ rahvusliku kultuuriorganismi kujund suhestatakse selle piirkonna kunstiteostes „üleküpsenud“ Euroopa kultuuripärandiga; „noore“ rahvuse enesekuvand vormub kurnatud vana maailma taustal; allakäigu mõiste muundub omalaadseks taassünni tähistajaks. Dekadents tähistab selles projektis esmajoones mitmesuguseid üleminekuseisundeid ja -vorme (Pynsent 1989, 142; Weir 1995, 20). Võrdleme Põhjamaade (eeskätt Soome) ja Baltikumi kultuuridest pärit kunstiteostes ilmnevaid dekadentsi esituse paradigmaatiliste näidetega suurematest Euroopa kultuuridest (peamiselt saksa, prantsuse, inglise ja vene). Väidame, et *fin de siècle*’i Euroopa kultuurides, mis kogevad kiiret urbaniseerumist, revolutsiooniperioode, sõdu, poliitilist iseseisvumist ja/või koloniseerimise lõppu, representeerib kunstiline dekadents kui üleminekute väljendaja samaaegselt nii allakäigu ja lagunemise vorme kui ka mitmesuguseid tõuse, otsides võimalusi nii languste ja hajumiste ületamiseks kui ka uute normide kehtestamiseks.³

Meie projektil on viis lähte-eeldust. Esiteks hõlmab (kiirenenud moderniseerumismisprotsessi tõttu esile tulnud) *fin de siècle*’i kunstiline dekadents mitmesuguseid muutusi ja murranguid, mis seostuvad nt ruumi, aja, moraali, bioloogia, esteetikaga ning soo ja/või seksuaalsuse normide rikkumisega (Desmarais ja Weir 2019; Constable, Denisoff ja Potolsky 1999; Potolsky 2004; Davis 2005; Gagnier 2010). Seetõttu leidub tollaegsete kunstnike ja kirjanike eri tüüpi tekstides nii mitmekesiseid liminaalsuse konstruktsioone kui ka tunnetust, et elatakse püsivas ülemineku-olukorras (Pynsent 1989, 142). Teiseks on reaktsioonid mitmesugustele ülemineku-representatsioonidele afektiivsed ja ambivalentsed. Erinevalt naturalismile omasest ühemõttelisest alla-

1 Nn tuumdekadentsi näited (Lyytikäinen jt 2020b, 5–6) panevad Roland Barthes’i idee „autori surmast“ mitmeti proovile. Nende n-õ õpitus toob kaasa kõrged nõudmised nii autorile kui ka lugejale. Eestis sõnastas neid 20. saj alguses ehk kõige häälekamalt Friedebert Tuglas (vt Undusk 2009).

2 Projekti kodulehekülg on <https://dekadents.utkk.ee/>.

3 Näiteks on dekadentliku stiili põhijooned – nii detaili ja fragmentide (vt Bourget [1883/1886] 2011; Reed 1985; Constable, Denisoff ja Potolsky 1999) kui ka killustunud mina obsessioon – põimunud igatsusega „terviklikkuse“ järele.

käigu ja lagunemise kuvandist iseloomustab kunstilise dekadentsi näiteid languse ja lagunemise avalduste vähemalt osaline estetiseerimine ja teinekord ka imetlemine või isegi nende ülistamine. Kolmandaks ei väljenda diskursiivne dekadents üksnes järskude muutustega haakuvat üleminekute taju, vaid osutab ka identiteedi eri aspektide (rass, rahvus, sugu, seksuaalsus ja poliitiline maailmavaade) liiga tormakale teisenemisele, mille väljenduseks on juurtetuse taju ja kõikumine eri samastumisvormide vahel. Neljandaks näitavad mitmed tekstid, et dekadentsi ambivalentsed vormid segunevad sageli naturalismile omaste allakäigu-diskursustega. Viiendaks seostub dekadentsi kui üleminekuseisundite representatsiooniga Nietzsche dekadentsikäsitlus (vt „Puuslikehämarus“, „Ecce homo“) ning tema arusaam rahvusest ja rassist („Sealpool head ja kurja“). Uurime neid küsimusi eeskätt Eesti ja Soome kirjanduste võrdluses, pidades silmas, et Põhjamaade kultuurides (Lyytikäinen 1997; 1998; Lyytikäinen jt 2020a) langes osutatud põiming kokku rahvuse ülesehitamise perioodiga, k.a pöödega kujundada tervet „kehapoliitikat“.

Dekadentsi kui analüütilist mõistet kasutame kahes tähenduses. Esiteks ja foucault'likus mõttes on see diskursus või pigem diskursiivsete praktikate võrgustik. Allakäik, lagunemine, langus ja lõputaju eri vormid kannavad selles samaaegselt negatiivseid ja positiivseid tähendusvarjundeid (Foucault 2005; Kafitz 2004; Desmarais ja Weir 2022) ning sellega seotud praktikad ületavad žanri- ja perioodipiire, läbistades naturalismi, estetismi, impressionismi, sümbolismi ning ka mitmeid hilisemaid modernismi (ja ka avangardi) suundumusi nii kirjanduses kui kunstis, samuti filosoofia ja (pseudo)teaduse valdkonnas. Teiseks tähistab dekadents esteetikat, kus domineerib diskursiivne dekadents oma mitmekesistes vormides, kuid mis tihtipeale kaasab ka naturalismi esteetikale tunnuslikke diskursiivseid praktikaid (bioloogiline ja sotsiaalne determinism, pärilikkus ja degeneratsioon, sotsiaaldarvinism). Enamgi, kunstilise dekadentsi näited võivad inspiratsiooni saada nii romantismi⁴ kui ka modernismi eri vormidest (Lyytikäinen jt 2020c, vt ka viide 5).

Oma uurimustes tõukume ühelt poolt nn tuumdekadentsiga (Lyytikäinen jt 2020b, 5–6) seotud konkreetsetest representatsioonidest, kujunditest, troopidest ja sümbolitest. Teiselt poolt eelistame dekadentsi esteetika hübriidse iseloomu tõttu (Hinrikus ja Undusk 2024; vt ka vt ka Kass 2024; Abel 2025a; b) hoida kunstilise dekadentsi mõiste avarana. Eestis, kuhu suur osa üle-eelmise sajandivahetuse nn isme ehk *fin de siècle*’i dekadentsi eri vormid (Weir 1995, IX; XVI; Lyytikäinen jt 2020b, 5; vrd Hinrikus 2022, 288)

4 Nagu David Weir (1995, 9) märgib, „avastas romantism teadvustamatu, kuid dekadents tõi selle pinnale ja muutis selle materiaalseks, nii et seda oli võimalik eri viisidel kodeerida ja sellega manipuleerida: kunstnike jaoks saab sellest nt sürrealism või ekspressionism, teadlaste jaoks psühholoogia või analüüs.“ Romantismi suhe dekadentsiga vajab aga värskeid perspektiive, sest mitmed dekadentsi vormid pigem õnnestavad romantismiga seotud idealistlikke (k.a kristlikke) diskursusi. See teadmine on omakorda viinud saksa kultuuri mõjulistes maades, kus dekadentsiga tegeldakse (nt nagu Soome), katusmõistest „uusromantism“ loobumiseni. Vrd Hennoste 2016.

jõuavad üsna ühel ajal, seguneb kõnesolev esteetika sageli nii realismi ja/või naturalismi kui ka modernismi väljendustega.⁵ Mõistame realismi kui ajalooülest representatsiooniviisi (nt Auerbach 1946; Hamon 1982), mis on eksisteerinud antiigist alates, kuid mille võtted töötati suures osas välja ja kodeeriti 19. sajandi klassikalisse realismlikku proosasse. 19. sajandi naturalistlik romaan omandab mitmed neist realistlikest konventsioonidest – nagu narratiivi objektiivsus ja läbipaistvus, süžee lineaarne kulg, tõsine toon ning narratiivi ankurdatus konkreetse ajaloosisse aega ja paika – ent lisab seejuures ka oma spetsiifilised teemad. Nende hulka kuuluvad (nagu juba mainitud) teaduslik determinism, inimese käitumise tingitus pärilikust allakäigust ning keskkonnast ja bioloogiast – teemadest, mis peegeldavad omakorda 19. sajandi lõpu teadusliku maailmapildi laiemat mõju. Mil moel segunevad dekadentlikud kunstiteosed realismi ja/või naturalismi ning modernismi esteetikaga, vajab eesti kontekstis ulatuslikku uurimist, kuid toonitagem siinkohal, et dekadentsi ja sellest välja kasvava modernismi eri vormide ambivalentsus tuleneb progressi ja positivismiga seotud kõne- ja tajuviiside samaaegsest jaatusest ja eitusest. (Pynsent 1989; Hinrikus 2014; vrd Hinrikus ja Undusk 2024). Selles mõttes on valgustav käesoleva numbri teooria-vahendus, Matthew Potolsky artikkel dekadentsi ja realismi suhetest Oscar Wilde'i näitel ning seda saatev kriitiline kommentaar artikli tõlkijalt Märt Väljatagalt.

Siinse projekti keskseks tugisambaks ei ole aga siiski sellised tähelepanuväärsed dekadentsi esteetika kujundajad nagu Wilde ega ka Baudelaire, vaid hoopis Friedrich Nietzsche, kelle mõjude ulatus on eesti ja soome dekadentlikus kunstis (Parente-Čapková 2014; Ahmala 2016; Hinrikus ja Undusk 2024; Hinrikus ja Kirikal 2024; Luks 2024) iseäranis selgelt tajutav. Nietzsche mõtlemine on vorminud osalt ka meie arusaama dekadentsist kui elu normaalsest staadiumist, mida iseloomustavad nõrgenenud reaktsioonid ärritustele, haiglased instinktid ja elutahte nõrgenemine, ent mis on ometi lahutamatu osa eluprotsessist tervikuna (Bernheimer 2002; More 2019; Luks 2023a). Lisaks huvitab meid Nietzsche rahvuse ja tõu (või rassi) käsitus,⁶ mille hilisem politiseeritud väärkasutus (Elbe 2002; Emden 2008; Conway 2002) teeb vajalikuks ettevaatliku ja ajalooliselt tundliku lugemisviisi – seda enam, et väikestes rahvuskultuurides, mis taotleavad poliitilist ja kultuurilist autonoomiat, põimuvad rassi, rahvuse, soo ja klassi diskursused iseäranis tihedalt. Käesolevas erinumbris tõukuvad mainitud problemaatikast kõik kolm projekti liiget: Merlin Kirikal, Ian Gwin ja Aare Pilv.

5 Mitmed tänapäeva dekadentsiuurijad rõhutavad, et mitmenäoline modernism, mis sarnaselt dekadentsiga nii jaatab kui eitab valgustusliku modernsuse traditsiooni, saab alguse just dekadentsi esteetikas (vt nt Weir 1995; Sherry 2015; Hext ja Murray 2019; Lyytikäinen jt 2020c; vt ka Potolsky ja Väljataga käesolevas erinumbris).

6 Nietzsche mõistes tekib „tõug“ alati millestki, mis ei ole veel tõug – vabast, segunenud kooslusest suguharudest ja rahvustest – lähenemine, mis sobib hästi dekadentliku vahepealsuse või üleminekulisuse kirjeldamiseks (Conway 2002).

Oleme algusest peale üritanud mõelda dekadentsist suhtes rahvuse ja rassiga (Karjahärm 1993; Kalling ja Heapost 2013; Hinrikus 2022), nende mõtestamise vahendina „perifeersetes“ väikekultuurides ning tõukudes lisaks Nietzschele selliste teoreetikute töödest nagu Johann Gottfried von Herder, Charles Darwin, Hippolyte Taine, Paul Bourget, Oswald Spengler. Nimelt määratletakse rahvusvahelises erialakirjanduses dekadentsi sageli eelkõige kosmopoliitse ja globaalse nähtusena (Potolsky 2013; Gagnier 2015). Samal ajal on rahvuslust ja rahvuslikku kultuuri peetud pigem lokaalseks ja/või „omamaiseks“. Projekti üheks eesmärgiks on olnud näidata, et suhted kosmopoliitse dekadentsi ja rahvusliku enesekuvandi vahel on märksa keerukamad: dekadents osaleb rahvuslike identiteetide ümbermõtestamises ja rekontekstualiseerimises.⁷ Sellelt pinnalt võib väita, et Balti- ja Põhjamaade naturalismi- ja dekadentsiaruteludes silma hakkav tõu (rassi) mõiste on kaasatud nii meditsiiniliste, bioloogiliste, psühholoogiliste, filosoofiliste, antropoloogiliste kui ka esteetiliste ja poliitiliste (sageli koloniaalse iseloomuga) diskursiivsete subjektipositsioonide de- ja rekonstrueerimisprotsessi (Rossi 2009; 2020; Lyytikäinen 1997; 1998; Lyytikäinen jt 2020a; Parente-Čapková 2014; Hinrikus 2022).

Eesti dekadentsi juhtumiuuring ja Noor-Eesti

Projekti peamine fookus on Eesti dekadentsi juhtumiuuring „perifeersetes“ Põhja- ja Baltimaade kultuuride võrdlevas kontekstis ning Lääne-Euroopa olulisemate kirjanduslike ja kunstiliste dekadentsi näidete taustal. Eesti dekadents hakkas kuju võtma 1905. aasta revolutsiooni ajal ning seda vormis ja suunas Noor-Eesti kultuuri liikumine (1905–1915). Kirjanikud Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Johannes Aavik, kunstnikud Konrad Mägi, Nikolai Triik, Erik Obermann, heliloojad Mart Saar ja Rudolf Tobias, samuti soome-eesti kirjanik Aino Kallas ning Läti autorid Viktors Eglītis ja Viktors Dambergs osalesid aktiivselt Euroopa dekadentsisuhete ümbermõtestamises. Kuid ambivalentsele dekadentsi esteetikale aluse pannud Noor-Eesti liikumise haakusid ka mitmed kirjanikud ja kunstnikud, kes selle tegevustesse aktiivselt ei sekkunud. Olulisim neist on kahtlemata A. H. Tammsaare, kes oma paljudes artiklites samastub nooreestlaste esteetiliste vaadetega, kelle suur osa loomingust on ilmeka dekadentliku modernismi näide ja kelle Esimese maailmasõja aegne ja järgne looming esindab nietzschelikku dekadentsi mitmeti sarnaselt soome kirjandusliku dekadentsi juhtfiguuridega, nagu nt Eino Leino, Volter Kilpi, Joel Lehtonen ja L. Onerva (Lyytikäinen 1998; Parente-Čapková 2014; Ahmala 2016; Rossi 2020; Hinrikus ja Kirikal 2024). Nooreestlaste ja nende järeltulijate (k.a Siuru ja Arbujate rühmituse)

⁷ Huvitava paralleeli selle kohta, kuidas dekadents modifitseeris rahvuslikku mõtet, pakub käesolevas numbris Klaarika Kaldjärve käsitus Nicaragua kirjaniku Rubén Darío *modernismo*’st.

tekstid, nagu ka visuaalsed tööd ja heliteosed moodustavad tihedalt põimunud korpuse, mis avab muuhulgas dekadentsi kui üleminekut maa- ja talupojakultuuri kollektiivselt identiteedilt (suur)linlike, individualistlike samastumismudelite suunas (Krull 2000; Koll ja Undusk 2006; Hennoste 2016; Hinrikus jt 2017; Sisask 2018; Hinrikus 2011; 2022; Abel 2025a; 2025b; Kass 2025).

Noor-Eesti 1905. aasta manifesti hüüdlause „Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks“ (Suits 1905) oli üleskutse mitmekesistada kultuuriliste impulsside päritolu, võtta kriitiline hoiak mitmeti idealistliku, rahvusromantilise ärkamisaja kultuuri suhtes ning murendada baltisaksa kultuurifiltri ja vene kultuuri dominanti. Noor olemine väljendas samastumist modernse, kuid „ebaküpse“ (rahvus)kultuuriga; eurooplasteks saamine tähendas ühtaegu dekadentliku oksüümoronliku poeetika ehk „noore“ ja seega ebaküpse ning „vana“ ehk küpse Euroopa kultuuri identiteedi omaksvõttu. Üks esimesi ilmekaaid näited sellisest kahetisest dialoogist „noore“ ja „vana“ kultuuri kujutiste vahel on J. Randvere *alias* Johannes Aaviku „Ruth“, mis ilmus 1909. aastal – ajal, kui dekadentlik esteetika sai eesti kultuuris laiemalt nähtavaks (Hinrikus 2006a; 2015a). See dialoog areneb eksplitsiitselt edasi Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson“ ning on lisaks veel mõne eesti autori teosele kirjutatud komplitseeritult sisse mitmesse Tammsaare teksti, eelkõige tema nn tuumdekadentsi esindusteostesse ehk kahte nietzscheliku dionüüsilisuse⁸ käsitusega haakuvasse jutustusse „Varjundid“ ning „Kärbes“ (Hinrikus ja Kirikal 2024) kui ka nietzscheliku perspektivismiga haakuvasse romaani „Ma armastasin sakslast“. Üha kasvav huvi kiiresti moderniseeruvate Põhjamaade kultuuride vastu (Koll ja Undusk 2006; Undusk 2022), mis viimendub tänu nooreestlaste tegevustele (vt ka Olesk ja Laak 2008), tasakaalustab eesti kontekstis saksa ja vene kirjanduse ning kunsti mõjusid, mida 20. sajandi alguses tajuti üha enam kolonialistlikus või šovinistlikus võtmes (Kuldkepp 2020). Aastatel 1905–1917 viibisid poliitilistel põhjustel Soomes mitmed eesti kirjanikud ja kunstnikud; keelesugulus ja tihedad kontaktid tegid soome kultuurist eesti naturalismi ja dekadentsi ühe kõige olulisema vahenduskanali. Kuid nagu näitas näitus „Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst“ (Hinrikus jt 2017), pärinevad rabavaimad ning sageli ka baudelaire'liku traditsiooni mõjulised dekadentsi näited mõnevõrra hilisemast ajast ehk mitte Noor-Eesti aktiivse tegevuse perioodist, vaid Esimese maailmasõja päevilt ja selle järgsetest aastatest (Kass 2022).

Sõjakogemuse tõttu tulid nii allakäigu ja lagunemise tunnetus kui ka dekadentlikuna tajutud üleminekuseisundid Eestis ja ka teistes väikeriikides veelgi teravamalt

8 Seda mõistet kasutab Pirjo Lyytikäinen (2011, 251–253). *Fin de siècle'i* dekadentsi kontekstis viitab see eelkõige Nietzsche analüüsile Kreeka kultuuri apolloonilisest ja dionüüsilisest aspektist, millest ta räägib teoses „Tragöödia sünd“ (1872). Dionüüsiline tähistab ülemäärasust ja üleastumist, inimese taltsutamata „ööpoolt“, mis vastandub apolloonilisele korrale ja mõistusele.

esile. Dekadentsi mõju eesti kirjanduses ja kunstis on tuntav kuni 1930. aastate lõpuni.⁹ 1940. aastal alanud Nõukogude okupatsioon katkestab selle arengu järsult, võttes dekadentsi mõiste kasutusele üheselt halvustavas-sildistavas tähenduses ning represioonide põhjendamise vahendina.¹⁰ Põranda all arenesid dekadentliku esteetika mõjud edasi, ilmudes taas pinnale 1960. aastatel, mil poolelijäänud suundumusi püüdsid uues kontekstis jätkata korraga nii kultuuri keskmesse naasnud sõjajärgsed autorid kui ka esilekerkinud noored loojad (Lotman 2024; Väljataga 2024; Tatar 2025).

Dekadentsi projekti tööpesad

Projekti lähte-eeldused jaotasime kolme omavahel tihedalt seotud tööpesa vahel. Esimese tööpesa „**Dekadents ja kiirenenud moderniseerumine**“ põhiküsimused on olnud järgmised: milliste diskursiivsete mustrite toel konstrueeriti kohalikku „põhja-maist identiteeti“; kuidas muutis dekadents nii diskursuse kui esteetikana väikekultuuride samastumismudeleid ja ka individuaalseid subjektipositsioone. Oleme uurinud, kuidas ja mil määral kasutati tõe mõistet nii karakteriloomes (tõusiku kuju) kui ka muude väljendusvormide, k.a stiili tasandil ning mil moel nende eri tasandite kokkumäng taastootis kultuuriliste, psühholoogiliste ja bioloogiliste üleminekuseisunditega seotud ebaautentsuse kogemusi. Samuti on meid huvitanud, kuidas põimuvad kohalikud arusaamad Põhjamaade ja laiemalt Kesk- ning Lääne-Euroopa kultuuride vastavate diskursustega.

Tuglase mõiste „tõuvaimu defitsiit“ (Tuglas [1915] 1919) väljendab ilmekalt ülikii-resti moderniseeruva eesti kultuuri olukorda, kus agraarse, provintsliku linna või metropolis elamise kogemuste väljendusvahendid omavahel segunevad ning tulemuseks on ebastabiilsuse ja liminaalsuse mitmekesised mustrid. Kuna esimese põlvkonna linnaharitlastel ja kunstnikel puuduvad kindlad keelelis-visuaalsed vahendid uue linnakeskkonna kujutamiseks, tekib „mittetõuline“ kirjandus, mis ühelt poolt seostub karakterite, situatsioonide, tegevuste ja ruumikirjelduste mehhaaniliste ülekannetega

9 Tiina Abeli (2025a) väites, nagu tekkinuks peale Esimest maailmasõda tugev vastandumine lagunemise ja allakäigu konstruktsioonidele, on põhjust kahelda. Kuigi sarnaselt visuaalkultuurile muutub ka kirjandus 1920. aastatel taaskord realistlikumaks, segunevad 20. sajandi realistliku esteetika esitused sageli dekadentsi ja/või modernismi eri vormidega.

10 Sel ajal hakkas dekadentsi mõiste tähistama kõike mitte-nõukogulikku nii kunstis kui kirjanduses, mille eellöögiks on juba iseseisvuse lõpupäevil ilmunud artikkel Juhan Sütistelt (1940). Dekadent ja/või formalist olemine viis kultuuri-väljalt tõrjumiseni, päädides paljudel juhtudel autorite väljaviskamisega kunstiinstitutsioonidest. Stalinismi perioodil polnud harvad ka otsesed repressioonid. Ent dekadentsi redutseerimine ühetähenduslikult mandumiseks ja moraal-seks allakäiguks ehk selle pejoratiivseks muutmine ulatub ajas kaugele tagasi. Juba varem negativiseeriti dekadentsi tulemuslikult Natsi-Saksamaal, mis päädis mitme kurikuulsa näitusega (Entartete Kunst 1937; Entartete Musik 1938). Kuid dekadentsi ei julgenud naljalt mainida juba ka 20. sajandi alguse kirjanikud (Lyytikäinen jt 2020b, 4). Selle pejoratiivseks muutmine algas õigupoolest 19. sajandi lõpus, eelkõige saksa ja prantsuse kultuuri kontekstis. Dieter Kafitzi sõnul olid *Heimatkunst*'i ideoloog Adolf Bartels ja kirjanik ning kirjanduskriitik Max Nordau kaks kõige olulisemat rahvuskonservatiivset teoreetikut, kes aitasid 19. sajandi lõpus kaasa dekadentsi mõiste ümbertähistamisele ehk selle negativiseerimisele ja selle samastamisele degeneratsiooniga (Kafitz 2004, 164; vt ka Abel 2025a; Väljataga käesolevas erinumbris).

teiste kultuuride dekadentsi näidetest ning sellega kaasneva stiililise ebaühtluse ehk paljutsiteeritud „teoreetilise euroopluse“ sündroomiga (Tuglas 1912). Teisalt poolt viitab see Tuglase mõiste ulatuslikule epistemoloogilisele murrangule, k.a teistsuguste ehk antihumanistlike subjektikäsituste esiletulekule tänu 19. sajandi teise poole ja ka 20. sajandi alguse mõtlejatele, nagu nt Schopenhauer, Darwin, Nietzsche, Marx, Freud jpt. Soome ja eesti kirjanike (L. Onerva, Eino Leino, Joel Lehtonen ja Aino Kallase, Friedebert Tuglase, Alma Ostra-Oinase, Reed Morni, A. H. Tammsaare jpt) tekstides kerkib selle sündroomi kandjana esile tõusiku kuju – mitmeti liminaalne esimese põlve linnaharitlane või kunstnik, kelle identiteeti määrab muuhulgas pinge „talupoegliku“ päritolu ja (suur)linlik-kosmopoliitse enesekuvandi vahel (Onerva 1911; Kallas [1918] 1921; Parente-Čapková 2014; Hinrikus 2022).

Projekti teise tööpesa „**Muutuvad identiteedid ja „uued naised“**“ küsimusteks on olnud, kuidas pörkuvad ja põimuvad omavahel feminiinsuse ja maskuliinsuse dekadentlikud konstruktsioonid ning kuidas need seostuvad soo ja seksuaalsuse normidega; millised kokkupuuted tekivad nietzscheliku seksismi ja Otto Weiningeri misogüünilise soosüsteemi vahel nii eesti kultuuris (Hinrikus 2006b; 2015b) kui sellest väljaspool.¹¹ Merlin Kirikal, kes on käesolevas projektis keskendunud dekadentsi ja naisemantsipatsiooni problemaatikale, uurib lisaks Johannes Semperile naiskirjanike (Alma Ostra, Sophia Vardi) teostes ilmnevat dekadentsi esteetikat ning selles avalduvat feministlikku agendat suhtes meeskirjanike sageli rõhutatult seksistliku loomingu (vt Kirikal 2023 ja tema artikkel käesolevas erinumbris).

Põhjamaade dekadentliku naiskirjanduse kontekstis ühe kõige emblemaatilisema autori L. Onerva loomingus ei põimu naistegelaste konstruktsioonides omavahel keerukal moel üksnes rahvus ja sugu, vaid ka klass, dekadentliku (mees)kunstniku kujutised, nn uue naise konstruktsioonid ning dekadentliku iluideaalina (sh diskursiivsete positsioonidena) „reaalsetele“ naistele ette antud *femme fatale*’i ja *femme fragile*’i representatsioonid. Selle tulemuseks oli selline oksüümoronlik fiktsionaalne kuju nagu dekadentlik „uus naine“ (vt Parente-Čapková 2014; 2020; 2025; Kirikal 2023 ja tema artikkel käesolevas erinumbris). Enamgi, kuna selliste osaliselt mehelikustunud ehk tugevate ning samal ajal nõrkade ehk dekadentlike nn uute naiste kujutiste funktsiooniks oli kõigutada traditsioonilist soosüsteemi (Dijkstra 1986; Stein 1975; Ledger 1997; Showalter 1990; Offen 2000; Kirss 2011), liituvad need teinekord nietzscheliku dionüüsilisuse käsitusega (vt „Tragöödia sünd“), k.a Nietzsche üle inimese ideestikuga (vt „Nõnda kõneles Zarathustra“). Eesti dekadentsi kirjanduse kontekstis tunneb teadlik lugeja kõnesoleva viiteraamistiku võib-olla kõige hõlpsamalt ära A. H. Tammsaare

¹¹ Weiningeri kohta rahvusvahelises plaanis vt Sengoopta 2000; Nietzsche kohta sooperspektiivist vt nt McNeal 2023.

näidendis „Juudit“ (1921) ning Johannes Semperi novellides „Püha umbrohi“ ja „Ristipood sfinks“ (mõlemad 1918) ning tema mitmeti ka rahvusvahelises kontekstis originaalses, nietzschelik-bergsonlikest ideedest tulvil novellikogus „Ellinor“ (1927).¹²

Tuglase jpt hinnangul oli 20. sajandi algus Eestis alles esimene poliitilise emantsipatsiooni faas, aeg, mil uued sotsiaalsed kihistused ja identiteedid polnud veel paika loksunud (Tuglas [1916] 1935). Näiteks kirjanik Johannes Semper identifitseeris end samaaegselt esteedi ja „barbarina“ – temas eksisteerisid koos nii „jämedad ehk loomalikud“ kui ka „liiga peened ja rafineeritud“ jooned (Semper [1912] 2013, 14).¹³ See paradoksaalne enesekirjeldus on iseloomulik moderniseeruva väikekultuuri tõusikutele, kelle identiteeti kujundavad korraga nii kolonialistlikud kui ka mittehierarhilised rassi ja rahvuse määratlused (nt Taine'i kolmikmõju ehk rassi, miljöö ja momendi teooria, vt Vihalem 2025) ja Euroopa dekadentliku suurlinliku kunstniku kujutised. Nii Merlin Kirikal, Mikko Välimäki, Tiina Abel kui ka Aare Pilv (vt tema artiklit Visnapuust käesolevas erinumbris) on lisaks fiktsionaalsetele identiteetidele huvitunud ka kirjanike ja kunstnike „päriselulistest“ subjektipositsioonidest – nende käitumisest 1905. aasta revolutsiooni, urbaniseerumise eskaleerumise ning rahvusliku enesemääramise ja naisemantsipatsiooni ideede võimendumise (vt Tuglas 1917; vt ka Kivimäe 2008), aga ka hilisema poliitilise autoritarismi/totalitarismi kontekstis (Kirikal 2023; Pilv 2024; 2025a).

Kolmanda tööpesa „**Spirituaalne naturalism ja afektiivne esteetika**“ raames uurivad Mirjam Hinrikus ja Riikka Rossi A. H. Tammsaare ja Frans Emil Sillanpää loomingut. Termin *spirituaalne naturalism*, mille esmakasutaja on Joris-Karl Huysmans, levib nii soome kui eesti dekadentide (sh Eino Leino, Friedebert Tuglas) hulgas. Tuglas kirjeldab selle toel noor-eestlaste oksüümoronlikku stiiliregistrit (Undusk 2022). Jaan Unduskit järgides võib väita, et nooruse ja vanaduse, ebaküpsuse ja üleküpsuse jõuline kõrvutamise viib totaalse spirituaalsuse ja totaalse füüsilisuse pingevälja, kus ülev ja madal stiil on halastamatult koos (Undusk 2013; Seillan 2017; Hinrikus ja Undusk 2024). Selle tööpesa raames on meie jaoks olnud iseäranis olulised mitmesugused afektiivsuse ja/või emotsioonide uuringud, nt „emotsiooni kognitiivse poeetika“ ja „afektiivsuse retoorika“ käsitlused (Massumi 2002; Menninghaus jt 2017; Jameson 2013; Helle ja Holsten 2016) ning negatiivsed ja inetud tunded – melanhoolia, õõv, pessimism, ekstaas – ning nende seosed värvide, visuaalsete kompositsioonide ja tekstuaalsete strateegiatega (Ngai 2005; Rapetti jt 2012; Rose 2016; vt ka Kass 2024; 2025; Stahl 2023; vt ka Gielen ja Lotman käesolevas erinumbris).

¹² Aino Kallase dekadentlik triloogia „Surmav Eros“ viipab samuti nietzscheliku dionüüsilisusega haakuvate ideede suunas. Iseäranis huvitav on selles osas „Hundimõrsja“.

¹³ Primitivismi ja dekadentsi seoseid on soome kirjanduses kõige põhjalikumalt uurinud Rossi 2020a; 2020b.

Lisaks üritame oma uurimustes näidata, kuidas kirjanduslike ja visuaalsete kunsti-teoste värvisümboolika, kompositsioon ja stiil toimivad afektide vahendajatena (Kass 2024); kuidas see suhestub nii Nietzsche kui tema ideedest inspireeritud dekadentide arusaamaga elust kui afektide võitlusväljast ning võimutahtest kui afektiivsuse säilitamise alusest (Luks 2024; Hinrikus ja Kirikal 2024; Parente-Čapková 2025; ning Kirikal käesolevas erinumbris); ning kuidas dekadents kui eluprotsessi vältimatu komponent seostub nii nietzscheliku inetuse mõiste kui „tugevuse pessimismiga“ (Nietzsche 1988, kd 12–13; Bernheimer 2002). Lisaks kirjanduse ja kunsti võrdlemisele tegeleme selle projekti jooksul teatud määral ka intermeedialiste seostega kirjanduse ja muusika vahel ehk nii tekstuaalsete kui muusikaliste dissonantside analüüsiga (Parente-Čapková 2018; Hinrikus ja Kirikal 2024).

Projekti kulg ja mõjuvälja laienemine

Kuna projekti neljas ehk eelviimane aasta on lõpusirgel, on paslik heita pilk teh-tule ja visandada ka lähiaja plaane. Projekti on juhtinud Mirjam Hinrikus. Projekti tuumikusse on kuulunud lisaks veel Jaan Undusk, Merlin Kirikal, Leo Luks, Aare Pilv (alates 2023 doktorandina) ning Tiina Abel. Projekti raames on kaitsnud edukalt kolm doktoritööd. 2022. a algul kaitses Merlin Kirikal Tallinna Ülikoolis doktoritöö teemal „„Olin lahti murdunud elule“: modernse soo ja keha kujutamine Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus“, juhendaja Mirjam Hinrikus. 2023. a kaitses Kai Stahl Turu Ülikoolis doktoritöö teemal „Dualismid marginaaleissa: Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa“ („Dualismid äärealadel: feminism ja modernsus Natalie Mei 1910–1920. aastate loomingus“), juhendajad Tutta Palin ja Antti Kuusamo. 2024. a kaitses Tallinna Ülikoolis doktoritöö Lola Annabel Kass teemal „Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel“, juhendajad Mirjam Hinrikus ja Kersti Markus.

2023. aasta kevadel toimunud dekadentsi-konverentsi „Dekadents eesti kultuu-ris: tõlge ja tõlgendus“ kavandasime teadlikult valdavalt e e s t i k e e l s e n a, et luua dialoog kohalike humanitaarteadlastega enne projekti liikumist lokaalsest konteks-tist väljaspoole. Alates 2024. aastast, mil projektiga liitusid kaks Soome kirjanduse uurijat, naturalismi ja dekadentsi eksperdid Riika Rossi ja Viola Parente-Čapková ning hiljem veel Soome kunsti uurija, doktorant Mikko Välimäki Helsingi ülikoolist ning Skandinaavia keelte ja kultuuride doktorant Ian Gwin USAst Washingtoni ülikoo-list, on Käsnu suvekoolid muutunud ingliskeelseteks. Ka organiseerisime äsja inglis-keelse rahvusvahelise dekadentsi-konverentsi, millest anname ülevaate siinse jutu lõpus. Nende tegevuste tulemusel on retsenseerimisel artiklid dekadentsi ja rahvus-luse teemal, mis ilmuvad dekadentsiuuringute erialaajakirjas Volupté ning kesken-duvad esmajoones eesti ja soome kirjandusliku ja kunstilise dekadentsi võrdlevale

uurimisele. Projekti lõpuks koostame veel ühe ingliskeelse Interlitteraria erinumbri, mis kaasab põhjamaade kunstilise dekadentsi representatsioonide hulka ka läti ja leedu dekadentsi näiteid.

Kohalikus kontekstis on dekadentsi-uurimine leidnud eest märgatavalt viljaka pinnase. 2023. aasta konverentsi viiekümnest ettekandest ning kolme laia autorkonda hõlmava erinumbri ilmumisest võib järeldada, et projekti teemapüstitused on kõnetanud suurt hulka Eesti humanitaarteadlasi.

Lisaks on korraldatud kolm dekadentsiteemalist kursust (eesti, soome ja inglise keeles): 2023. aastal erikursus Eesti Kunstiakadeemias (korraldaja Tiina Abel); samal aastal võrreldi Helsingi ülikoolis omavahel eesti ja soome kirjandusliku dekadentsi näiteid (Riikka Rossi eestvedamisel); 2025. aasta kevadel organiseeris Viola Parente-Čapková interdistsiplinaarse ingliskeelse kursuse Turu ülikoolis. Lisaks toimusid Eesti kultuuripublikule suunatud avalikud kirjandusõhtud Tallinnas ja Tartus 2024. aasta alguses – koostöös Eesti Kirjanike Liidu ja SA Kultuurilehega (Ross 2024). Projekti tegevused on viinud uute teadmiseni ka väljaspool algseid ajalisi piire (1905–1940). Mitmed uurijad on projekti tõukel asunud kaardistama dekadentsi taastuleku trajektoori pärast Teist maailmasõda nii kirjanduses kui kujutavas kunstis (Lotman 2024; Väljataga 2024; Tatar 2025). Käesolevas numbris tegeleb selle teemaga Karl Ristikivi tekstikorpuse kaudu Rein Undusk, tõlgendades lisaks üldisele allakäigumeeleolude estetiseerimisele dekadentlikuna ehk siinses kontekstis rahvusülesena ka Eesti temaatika puudumist Ristikivi ajalooproosas. Unduski artiklis käsitletakse dekadentsi ja esteetismi seoseid ka avaramalt – teema, mis on kõnetanud ka mõningaid projekti tuumliikmeid ning põhjustanud nende vahel akadeemilise dispuudini viinud erimeelsusi (Luks 2025; Pilv 2025b).

Olulise lisamõõtmega on projektile andnud Nietzsche-tõlgete ja -retseptsiooni elavnemine. 2023. aasta konverentsil toimus eesti Nietzsche-tõlkijate ümarlaua arutelu, millest võttis osa kaheksa tõlkijat ning mille tulemusi kajastati ka kultuurimeedias (Luks 2023b). See omakorda innustas Jaan Unduskit tõlkima dekadentsiproblemaatika seisukohast olulisi Nietzsche teoseid „Wagneri juhtum“ ja „Nietzsche contra Wagner“ (Loomingu Raamatukogu nr 2, 2024) ning Leo Luksi avaldama valiku dekadentsi käsitlevaid fragmente teosest „Puuslikehämarus“ ja märkmeraamatutest (Akadeemia, nr 2, 2024). 2024. ja 2025. aastal toimusid Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuses seminarid, kus arutati Nietzsche eesti retseptsiooni, tõlkepraktikaid ja tekstikriitilisi küsimusi. Nende arutelude tulemusel on valminud Leo Luksil ka täismahuline eestikeelne tõlge „Puuslikehämarusest“, mis on toimetamisjärgus.

Nietzsche kõrval on projekti tõukel edendatud ka kirjandusliku dekadentsi esindustekstide tõlkimist. 2025. aasta suvel ilmus L. Onerva romaani „Mirdja“ ingliskeelne tõlge, mis sisaldab Viola Parente-Čapková (2025) põhjalikku eessõna ja kommentaari

riumi. Valmimisel on teose eestikeelne tõlge. Samuti on Ian Gwin tõlkinud J. Randvere „Ruthi“ inglise keelde (ilmumas e-raamatuna). Lisaks on koostatud bibliograafia Nietzsche varasest retseptsioonist Eestis ning tihendatud veelgi koostööd Tartu ja Tallinna Ülikooli mõtteloolastega (Jaanus Sooväli, Pille Tekku, Margus Vihalem jt).

Nelja aasta jooksul Käsmus kirjanike loomemajas toimunud suvekoolide aruteludesse on kaasatud filosoofe ja tõlkijaid üle Eesti, neil on osalenud 23 uurijat väljastpoolt projekti, sealhulgas igasuvisel külalisena Hasso Krull, kes on juba avaldanud dekadentsi ja ökoloogilise mõtlemise sünteesi („Dekadentsi ökoloogia“, Krull 2023) ning kellel on ilmumas veel mitmeid teemakohaseid töid. Projektilt lähtunud impulsid mõju ulatub ka väljapoole selle kitsamat tuumikut. Näiteks ajakiri Vikerkaar avaldas 2024. aastal nurjumise-teemalise erinumbri (nr 1–2), mida võib käsitleda dekadentsi laiendatud probleemipüstitusena; erinumbri peatoimetaja Märt Väljataga on olnud projekti viljakas koostööpartner (Väljataga 2024 ja tema artikkel käesolevas erinumbris). Samuti on just projekti tegutsemise ajal 2025. aastal kaitsnud edukalt doktoritöö frankofil Kristjan Haljak („Jaan Oks ja Lautréamont: üleastuv-tume kirjandus ja luulekeele revolutsioon“, Tallinna Ülikooli Kirjastus), kes uurib võrdlvalt Jaan Oksa ja sürrealismi esiisana tuntud Lautréamont'i loomingut ning kes on hiljuti tõlkinud ka Lautréamont'i „Maldorori laulud“ (2024). Lisaks võib olulisena mainida, et (meie projektist sõltumatult) on ilmunud Théophile Gautier' esseede kogumik „Ilust kunstis“ (2024, tlk Madli Kütt ja Katre Talviste), mis tutvustab ühe dekadentsi teoreetilise võtmeautori mõtlemist eesti keeles. Kõik need seigad osutavad, et dekadents on Eesti kultuuriruumis viimastel aastatel tekitanud märkimisväärset resonantsi – osalt kindlasti uurimisprojekti sihipärase tegevuse, osalt aga laiemate rahvusvaheliste teoreetiliste nihete mõjul (Desmarais ja Weir 2022).

Konverents dekadentsi ja rahvusluse suhetest

Lõpetuseks pakume ülevaate 2025. aasta novembris toimunud konverentsist „Peripheral“ Decadences and Forms of Nationalism“, mis kujunes oluliseks sõlmpunktiks projekti põhiteema ehk dekadentsi ja rahvusluse suhete mitmekülgse läbimängimisel. Põhiosa esinejatest saabus Balti ja Skandinaavia riikidest, kuid nende hulgas oli ka kolm esinejat USAst ning üks Inglismaalt. Osa ettekandeid keskendus üldisemate esteetiliste ja kultuuriliste kategooriate kaardistamisele. Nii eritles Jaan Undusk oma plenaarettekandes „Pilguheit dekadentlikule diskursusele Eesti perspektiivist“ dekadentsi ühelt poolt antiklassitsismiga seotud kunstipraktikana ning vastuhakuna naturalismiga seotud deterministlikule maailmavaatele, teiselt poolt aga vaimuaristokraatliku klassi kujunemise vormina üleminekuühiskonnas – üldistades dekadentsi loova kohanematuse manifestina või teadliku vastuastumisena modernistliku progressi retoorikale. Benedikts Kalnačs analüüsis läti sajandivahetuse kirjanduse polüfoonilist

esteetikat, näidates, kuidas realistlikku traditsiooni imuvad dekadentlikud tegelaskujud ja tundemärgid. Sarnast ülemineku- ja segunemisloogikat jälgisid Mirjam Hinrikus ja Riikka Rossi A. H. Tammsaare romaani „Kõrboja peremees“ puhul, rõhutades dekadentliku poeetika ja rahvuslike motiivide põimumist ning tõukudes spirituaalse naturalismi kontseptsioonist. Üsna abstraktsele, ent viljakale võrdlustasandile tõusis Kerri Kotta, kes kõrvutas klassitsistlikke, dekadentlikke ja modernistlikke kompositsioonipõhimõtteid muusikas ning analüüsis nende rakendumist eesti heliloojate teostes.

Omaajagu käsitleti rahvusluse teemat Lääne-Euroopa metropolide ning Põhja-, Kesk- ja Lääne-Euroopa perifeersete kultuuride vastastikuse suhte kaudu. Juliet Simpson näitas plenaarettekandes, kuidas Euroopa dekadents pöördub keskaja motiivide ning „liminaalsete“ rahvusluse poole, aidates nõnda rahvuskujutelmi nii kujundada kui õõnestada. Hent Kalmo uuris 20. sajandi alguse „perifeerse“ Eesti pilku dekadentlikule metropolile, kirjeldades anti-dekadentsi ja dekadentsi vahelist pingevälja kujunevas rahvuskultuuris; Kaia Sisask käsitles omakorda sama ajajärgu poleemikat tõlkelisuse ja algupärasuse üle rahvusliku kirjanduse loomise kontekstis. Johannes Semperi loomingut käsitlevas ettekandes näitas Merlin Kirikal, kuidas Semper tõlgendab Lääne-Euroopa dekadentsi vahendina omanäolise „eesti“ stiili loomiseks.

Kunstiajaloolised käsitlused pakkusid omakorda täiendust rahvusluse ja dekadentsi pingelisele dünaamikale: Tutta Palin ja Mikko Välimäki arutlesid võõrapärase dekadentsi ja omamaise rahvusromantismi mitmekesiste põimumiste üle – vastavalt skulptorite Aarre ja Wäinö Aaltoneni ning maalikunstnike Akseli Gallen-Kallela ja Pekka Haloneni näitel. Samasse temaatilisse ritta sobitus Jon Stone'i ettekanne Eric Stenbockist¹⁴ kui liminaalsest dekadendist, kes tegutses eri kultuuride – briti, baltisaksa, vene ja eesti – kokkupuutepunktis.

Rahvusluse ja dekadentsi põimumist käsitleti mitmest eri suunast. Kristiāna Ābele analüüsis sajandialguse läti uusromantiliste kunstnike kolooniat *Burnieku nams* ja selle rolli läti rahvuskultuuri kujundamisel ning Signe Leth Gammelgaard näitas Herman Bangi romaanide põhjal, kuidas sajandialguse Taani kultuuris tajuti dekadentsi areneva kapitalismi ja uute majandussuhete mõjuruumis. Kristjan Haljak vaatles Jaan Oksa poeetikat kui omaaegse rahvuslusediskursuse subversiivset partnerit; Hasso Krull käsitles Gustav Suitsu dekadentliku rahvuslasena ning Aare Pilv tutvustas Henrik Visnapuu estetistlik-futuristlikku rahvuslusekontseptsiooni.

Leedu kirjandusteadlaste Aistė Kučinskienė ja Aušra Jurgutienė ettekannetest jäi kõlama tähelepanek, et dekadentsi mõiste on leedu kirjanduslikus enesetajus ja tõlgendustraditsioonis siiani üpris tõrjutud – üks neist näitas seda koolikaanoni

¹⁴ Eric Stenbockiga on eesti uurijatest tegelnud Andreas Kalkun, kes pidas ettekande 2023. aasta konverentsil ning avaldas selle põhjal ka artikli (Kalkun 2024).

kujunemise kaudu, teine luuletaja Jonas Aistise retseptsiooni näitel. Eraldi ettekannete plokki moodustasid rassi ja tõu küsimusi käsitlevad uurimused. Solveiga Daugirdaitė analüüsis soo ja rassi problemaatikat Liūnė Janušytė romaanis „Korektūros klaida“ („Korrektuuriviga“, 1938), mis kujutab emantsipeerunud naise armusuhet mustanahalise Pariisi mehega. Robert Stilling kõneles New Yorgi 1920.–30. aastate autori Richard Bruce Nugenti loomingust, milles dekadentsi ja džässiajastu kontekstis problematiseeritakse rassipiiride hägusust. Leo Luks uuris Johannes Aaviku arusaamu eestlaste tõulisest mahajäämusest ja selle „parandamise“ võimalustest. Mirjam Hinrikuse ja Viola Parente-Čapková ettekanne paigutas Tammsaare romaani „Ma armastasin sakslast“ omaaegsete rassi-diskussioonide raamistikku, keskendudes dekadentliku tõusiku kujule ja rahvusliku enesetunde vormumisele.

Veel üks oluline fookuspunkt oli nn naisküsimus 20. sajandi alguskümnendite kultuuris. Eva Eglāja-Kristsone analüüsis Marija Eglīte päevikuid, näidates, kuidas naise enesemääratlus kujuneb dekadentlike ja rahvuslik-konservatiivsete hoiakute ristumiskohas. Eret Talviste mõtiskles Leida Kibuvitsa ja Elizabeth Bowen'i 1930. aastate proosaloomes kaudu rahvusliku kuuluvustunde ja modernismi seoste üle. Ian Gwini ettekanne ühendas Eesti-Soome kultuurisilla motiivi folkloorsete näkineiu- ja merineitsi-kujutistega, mis eri kirjanduslikes ja kunstilistes tööstustes võivad osutuda nii *femme fatale*'i kui ka „uue naise“ sümboliteks. Veel ühest „uue naisega“ seotud motiivipesast kõneles Kai Stahl, kes keskendus Salomé kujutamislaole eesti maalikunstis ja teatris. Katarina Leppänen näitas rootsi kirjaniku Elin Wägneri romaani „Den förödda vingården“ („Laastatud viinapuuaed“, 1920) põhjal, kuidas patriarhaalne ühiskonnakord konstrueeritakse allakäigu ja dekadentsi põhjusena. Audinga Peluritytė-Tikuišienė käsitles mitme leedu poetessi loomingu näitel naise enesemääratluse keskseid kujundeid, millest eriti korduvaks osutus elupuu motiiv.

Kokkuvõtteks tõdegem, et rahvusvahelistes dekadentsi-uuringutes on väikesed Balti- ja Põhjamaade kultuurid seni olnud kas alaesindatud või sootuks kõrvale jäetud. Samuti on vähe tähelepanu pööratud dekadentsi ja Nietzsche filosoofia vahelistele seostele üleminekuseisundite kontekstis ning dekadentsi ja teiste allakäigudiskursuste (naturalism, rassiteooriad, rahvuslus) põimingute taustal. Meie projekt pakub julge avangu nende vähem uuritud aspektide suunal, näidates, et lisaks konservatiivsele rahvuslikule vaatepunktile – mille järgi dekadents on ohuks eneseteadliku rahvuse tekkele – eksisteerisid 20. sajandi alguses ja hiljemgi dekadentsi rahvuslikud vormid. Dekadents osutus paljudel juhtudel vahendiks, mille abil sõnastati rahvuslikku identiteeti just läbi kriiside, ambivalentsuse ja üleminekuseisundite. Veelgi enam, „perifeersed“ kirjandused ja muud kunstivormid ei kohandanud üksnes domineerivaid suurte kultuuride suundumusi kohalike kontekstide või keelte vajadustele.

Meid huvitavatest kunstiteostest ei saa rääkida pelgalt hilinejate ja järelejäädjate narratiivses võtmes. Balti ja Põhjala regionaalsed dekadentsi ilmingud tõlgendavad ja kujundavad ümber kanoniseeritud kultuuride kunstivorme ning nende sõnumid on paljudel juhtudel erakordselt originaalsed. Neid näiteid võib käsitleda omapäraste kunstilise dekadentsi avaldumisvormidena – häältena, mis kõlavad jõuliselt väljaspool Euroopa kultuuri keskusi ning mis ootavad oma potentsiaali täiel määral avajaid ja vahendajaid suhtes „keskustega“.

Niisiis joonistub 2025. aasta konverentsi ettekannetest ning meie projekti tegevustest välja mitmehäälselt ja -tasandiliselt arenev dekadentsikäsitlus, mis põimib omavahel dekadentsi esteetika ning rahvusluse, rassi ja soo diskursused, liigutades fookuse kitsastest „tüvitekstidest“ laiemale kultuurilisele ja ühiskondlikule kontekstile. Käesolev Methise erinumber asetub sellesse dünaamilisse teaduslikku ja avalikku aruteluruumi, pakkudes nii projektis tehtu vahekokkuvõtet kui ka värskeid, edasiarendamist vajavaid vaatepunkte Eesti ja laiemalt Balti–Põhjala dekadentsi mõtestamisele. Dekadents on viimastel aastatel tekitanud Eesti kultuuriruumis märgatavat elevust. Kas tegu on juhuste õnneliku kokkulangemise, „soodsa tähtede seisu“ või nakatava eeskujuga? Võib-olla pakuvad dekadentsiuuringud hingetõmbeaega pragmaatilisest retoorikast, mis kipub üha enam ümbritsema ka kohalikku humanitaariat. Ühe mõttelise vastuse pakkumine oleks ise dekadentsi ambivalentsuse-vaimu reetmine – seega jäägu see küsimus lugejale endale edasimõtlemiseks.

Artiklit on rahastanud Eesti Teadusagentuuri grant PRG 1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“.

Allikad

Abel, Tiina. 2025a. „Dekadentsi kunst. Saateks teemanumbrile.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 7–16.

———. 2025b. „Hingelise koormatuse lahendamine: Kristjan Raud, Erich von Kügelgen, Eduard Wiiralt.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 87–111.

Ahmala, Antti. 2016. *Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa*. [Doktoritöö]. Helsinki: Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/162077>.

Auerbach, Erich. (1946) 2012. *Mimesis. Tegelikuse kujutamine õhtumaises kirjanduses*. Tõlkinud Kalle Kasemaa. Tartu: Ilmamaa.

Bernheimer, Charles. 2002. *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle Europe*, toimetanud T. Jefferson Kline ja Naomi Schor. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.

Bourget, Paul. (1883/1886) 2011. *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Loomingu Raamatukogu, nr 21–23. Tõlkinud Heete Sahkai. Tallinn: Kultuurileht.

Constable, Liz, Dennis Denisoff ja Matthew Potolsky. 1999. „Introduction.“ – *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence*, toimetanud Liz Constable, Dennis Denisoff ja Matthew Potolsky, 1–32. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812292480-001>.

Conway, Daniel W. 2002. „The Great Play and Fight of Forces: Nietzsche on Race.“ – *Philosophers on Race. Critical Essays*, toimetanud Julie K. Ward ja Tommy L. Lott, 167–194. Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470753514.ch9>.

Davis, Whitney. 2005. „Decadence and the Organic Metaphor.“ – *Representations* 89 (1): 131–149. <https://doi.org/10.1525/rep.2005.89.1.131>.

Desmarais, Jane ja David Weir. 2019. „Introduction.“ – *Decadence and Literature*, toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 1–12. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkz22.6>.

———. 2022. *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190066956.001.0001>.

Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity*. Oxford: Oxford University Press.

Elbe, Stefan. 2002. „Labyrinths of the Future: Nietzsche's Genealogy of European Nationalism.“ – *Journal of Political Ideologies* 7 (1): 77–96. <https://doi.org/10.1080/13569310120111709>.

Emden, Christian J. 2008. „The uneasy European: Nietzsche, nationalism and the idea of Europe.“ – *Journal of European Studies* 38 (1): 27–51. <https://doi.org/10.1177/0047244107086799>.

Foucault, Michel. 2005. *Teadmise arheoloogia*. Tõlkinud Kaia Sisask. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Gagnier, Regenia. 2010. *Individualism, Decadence and Globalization*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230277540>.

———. 2015. „Global Literatures of Decadence.“ – *The Fin-de-Siècle World*, toimetanud Michael T. Saler, 38–64. Abingdon; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315748115-3>.

Hamon, Philippe. 1982. „Un discours contraint.“ – *Littérature et réalité*, toimetanud Gérard Genette ja Tzvetan Todorov, 119–181. Seuil.

Hatab, Lawrence J. 1981. „Nietzsche on woman.“ – *Southern Journal of Philosophy* 19 (3): 333–345. <https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.1981.tb01439.x>.

Helle, Anna ja Anna Holsten, toim. 2016. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Hennoste, Tiit. 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole* I. Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid. Tallinn; Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Hext, Kate ja Alex Murray, toim. 2019. *Decadence in the Age of Modernism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.66190>.

Hinrikus, Mirjam, koost. 2006a. *J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 2006b. „J. Randvere „Ruth“ ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter.“ – *J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1, koostanud Mirjam Hinrikus, 145–169. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 2011. *Dekadentlik modernismuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 10. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

———. 2014. „Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson.“ – *Autogenees ja*

ülekanne: moodsa kultuuri kujunemine Eestis. Collegium litterarum 25, toimetanud Rein Undusk, 199–236. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 2015a. „J. Randvere's „Ruth“ (1909) as an example of literary decadence and the quintessence of Young Estonia's (1905–1915) modern ideology.“ – *Interlitteraria* 20 (2): 199–214. <https://doi.org/10.12697/IL.2015.20.2.16>.

———. 2015b. „Tammsaare's Constructions of Femininity in Light of Weininger's Concept of Sex Difference.“ – *Journal of Baltic Studies*, 46 (2), 171–197. <https://doi.org/10.1080/01629778.2014.981672>.

———. 2022. „Autentsuse probleemid: tõus(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson“.“ – *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson“*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 3, toimetanud Mirjam Hinrikus ja Jaan Undusk, 267–332. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Hinrikus, Mirjam, Lola Annabel Kass ja Liis Pählapuu, toim. 2017. *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst / Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche'lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.

Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk. 2024. „Dekadents kui ambivalentide esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 3–26. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.

Jameson, Fredric. 2013. *Antinomies of Realism*. London; New York: Verso.

Kafitz, Dieter. 2004. *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Kalkun, Andreas. 2024. „Soodoma varemeil.“ – *Vikerkaar* 39 (3): 42–46.

Kallas, Aino. (1918) 1921. *Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned*. Tõlkinud Friedebert Tuglas. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.

Kalling, Ken ja Leiu Heapost. 2013. „Racial Identity and Physical Anthropology in Estonia 1800–1945.“ – *Baltic Eugenics: Bio-Politics, Race and Nation in Interwar Estonia, Latvia and Lithuania 1918–1940. On the Boundary of Two Worlds* 35, toimetanud Björn M. Felder ja Paul J. Weindling, 83–114. Amsterdam, New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401209762_006.

Karjahärm, Toomas. 1993. „Tõuküsimus Eestis iseseisvuse eel: Historiograafiline referaat.“ – *Akadeemia* 5 (7): 1347–1365.

Kass, Lola Annabel. 2022. „Hümn inetusele. Kurja õied eesti dekadentlikus kunstis.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 31 (1–2): 40–74.

———. 2024. *Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel*. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid / Tallinn University. Dissertations on humanities 88. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

———. 2025. „Dekadentsikunst: püüd ületada lagunemist ja langust.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 36–61.

Kirikal, Merlin. 2021. „Olin lahti murdunud elule“: modernse soo ja keha kujutamine Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid / Tallinn University. Dissertations on humanities 67. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

———. 2023. „Dekadentlik kirjutus kui feministlik praktika. Alma Ostra jutustus „Aino“.“ – *Keel ja Kirjandus* 66 (8–9): 873–899. <https://doi.org/10.54013/kk788a7>.

Kirss, Tiina. 2011. „„Uus naine“ ja Eesti Naisüliõpilaste Seltsi algaastad.“ – *Eesti Naisüliõpilaste Selts 100: Vaateid ajaloost*, toimetanud Rutt Hinrikus ja Tiina Kirss, 43–52. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kivimäe, Jüri. 2008. „Noor-Eesti tähendust otsides: vanu ja uusi mõtteid.“ – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Sirje Olesk ja Marin Laak, 21–43. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.467>.

Koll, Kersti ja Jaan Undusk, toim. 2006. *Åland Phenomenon: Young Estonian Artists and Writers in Åland 1906–1913*. Näitusekataloog. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Krull, Hasso. 2000. „Suurlinnade pikk vari. Baudelaire, modernism ja Eesti.“ – *Vikerkaar* 15 (10): 78–92.

———. 2023. „Dekadentsi ökoloogia. Manifest.“ – *Vikerkaar* 38 (6): 54–57.

Kuldkepp, Mart 2020. „„Kohad on siin silmale väga kenad vaadata“. Eestlased Norras ja Norra eestlaste pilgu läbi, 1876–1940.“ – *Omnibusega ümber Põhja- ja Kesk-Euroopa. Väike Skandinaavia reisisaatja*, toimetanud Elle-Mari Talivee ja Kri Marie Vaik, 176–207. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Ledger, Sally. 1997. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press.

Lotman, Rebekka. 2024. „Eesti dekadentlik sonett.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 158–176. <https://doi.org/10.54013/kk794a8>.

Luks, Leo. 2023a. „Dekadentsi mõiste tähendus ja kontekst Friedrich Nietzsche filosoofias.“ – *Tuna*, nr 2, 113–138.

———. 2023b. „Veider ja kangelaslik tegu – Nietzsche tõlkimine. Noppeid Nietzsche tõlkijate vestlusringist 6. mail Tallinna ülikoolis toimunud konverentsil „Dekadents eesti kultuuris: tõlge ja tõlgendus.“ – *Sirp*, 4. august.

———. 2024. „Mõõnav sugu sealpool head ja kurja. Friedrich Nietzsche vitaalsed afektid Jaan Oksa loomingus kõverpeeglis.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 74–94. <https://doi.org/10.54013/kk794a4>.

———. 2025. „Dekadentlik estetism humanitaaria programmina.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 187–196.

Lyytikäinen, Pirjo. 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 678. Helsinki: SKS.

———. 1998. „Kansa ja dekadenssi. Eino Leinon Sota valosta.“ – *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, 32–55. Helsinki: SKS.

———. 2003. „The allure of decadence: French reflections in a Finnish looking glass.“ – *Changing Scenes: Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. *Studia Fennica Litteraria*, koostanud Pirjo Lyytikäinen, 12–30. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/sflit.1>.

———. 2011. „Decadence in the Wilderness. Will to Transgression or the Strange Bird of Finnish Decadence.“ – *Nordlit*, nr 28, 245–256. Tromsø: Septentrio Academic Publishing. <https://doi.org/10.7557/13.2062>.

Lyytikäinen, Pirjo, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, toim. 2020a. *Nordic Literature of Decadence. Among the Victorians and Modernists* 18. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525>.

———. 2020b. „Decadence in Nordic literature: An overview.“ – *Nordic Literature of Decadence. Among the Victorians and Modernists* 18, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, 3–37. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-1>.

- . 2020c. „Afterword: The specters of decadence in later Nordic literature.“ – *Nordic Literature of Decadence Among the Victorians and Modernists* 18, toimetanud Pirjo Lyttikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, 257–272. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-20>.
- Massumi, Brian. 2002. „Autonomy of the Affect.“ – *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, 23–45. Durham, London: Duke University Press.
- McNeal, Michael, toim. 2023. *Nietzsche on Women and the Eternal-Feminine. A Critique of Truth and Values*. London; New York: Bloomsbury Publishing.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen ja Stefan Koelsch. 2017. „The Distancing-Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception.“ – *Behavioral and Brain Sciences*, nr 40, 1–58. <https://doi.org/10.1017/S0140525X17000309>.
- More, Nicholas D. 2019. „The Philosophy of Decadence.“ – *Decadence and Literature*, toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 184–199. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108550826.012>.
- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Toimetanud Giorgio Colli ja Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin; New York: de Gruyter.
- Offen, Karen. 2000. *European Feminisms 1700–1950. A Political History*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804764162>.
- Olesk, Sirje ja Marin Laak, koost. 2008. *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2. Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2>.
- Onerva, L. 1911. *Nousukkaita. Luonnekuvia*. 2. trükk. Helsinki: Yrjö Weilin ja Kump.
- Parente-Čapková, Viola. 2014. *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's „Mirdja“*. Annales Universitatis Turkuensis, Humaniora B, 378. Turku: University of Turku.
- . 2018. „Musiikillinen mimesis symbolistis-dekadentissa kirjallisuudessa. L. Onervan *Mirdjan* sekasoinnut.“ – *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*, toimetanud Siru Kainulainen, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki, 137–168. Helsinki: SKS.
- . 2020. „The Effeminate Race? Ideas and Emotions in L. Onerva's Representations of Russianness.“ – *Joutsen. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*, nr 4, 47–66.
- . 2025. „Introduction. L. Onerva's Decadent New Woman Seeker.“ – L. Onerva, *Mirdja: A Decadent New Woman*. MHRA Jewelled Tortoise 11, tõlkinud Eva Buchwald, 1–36. <https://doi.org/10.2307/jj.30776228.4>.
- Pilv, Aare. 2024. „Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse esteetlikust aluspõhjast.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 144–157. <https://doi.org/10.54013/kk794a7>.
- . 2025a. „Kuidas dekadentidest saavad propagandistid. Barbaruse ja Semperi juhtum.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 168–186.
- . 2025b. „Mõtteid seoses Leo Luksi artikliga „Dekadentlik estetiism humanitaaria programmina.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 197–199.
- Potolsky, Matthew. 2004. „Introduction. Forms and/of Decadence.“ – *New Literary History* 35 (4): v–xi. <https://doi.org/10.1353/nlh.2005.0011>.

———. 2013. *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/97808122075330>.

Pynsent, Robert B., toim. 1989. *Decadence and Innovation: Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Reed, John R. 1985. *Decadent Style*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Rapetti, Rodolphe, Richard Thomson, Frances Fowle, Anna-Maria von Bonsdorff ja Nienke Bakker. 2012. *Symbolismin maisema 1880–1910. Gallen-Kallela, Gauguin, van Gogh, Hodler, Kandinsky, Mondrian, Monet, Munch, Simberg, Strindberg, Whistler*. Ateneumin taidemuseon julkaisuja 64. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Rose, Gillian. 2016. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. trükk. London: SAGE.

Ross, Johanna, Leo Luks, Mirjam Hinrikus ja Jaan Undusk. 2024. „Fragmente dekadentsist: Nietzsche, Tammsaare ja teised.“ – *Looming*, nr 5, 660–672.

Rossi, Riikka. 2009. *Särkyvä arki: naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

———. 2020a. *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1456. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2020b. „Primitivism and spiritual emotions: F. E. Sillanpää's rural decadence.“ – *Nordic Literature of Decadence*, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapkova ja Mirjam Hinrikus, 119–135. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-9>.

Semper, Johannes. (1912) 2013. *Päevaraamatud*. Tartu: Ilmamaa.

Seillan, Jean-Marie. 2017. „Naturalisme spiritualiste.“ – *Dictionnaire des Naturalismes*, toimetanud Collette Becker ja Pierre-Jean Dufief, 679–681. Paris: Honoré Champion.

Sengoopta, Chandak. 2000. *Otto Weininger. Sex, Science and Self in Imperial Vienna*. Chicago: University of Chicago Press.

Sherry, Vincent. 2015. *Modernism and the Reinvention of Decadence*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139941570>.

Showalter, Elaine. 1990. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking.

Sisask, Kaia. 2018. *Noor-Eesti ja prantsuse vaim*. Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Stahl, Kai. 2023. *Dualismit marginaaleissa: Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa*. Turun yliopiston julkaisuja / Annales Universitatis Turkuensis B, Humaniora, 639. Turku: Turun yliopisto.

Stein, Joseph. 1975. „The New Woman and the Decadent Dandy.“ – *Dalhousie Review* 55 (1): 54–62.

Suits, Gustav. 1905. „Noorte püüded.“ – *Noor-Eesti* I, 3–19. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.

Sütiste, Juhan. 1940. „Meie uusromantika pärapoesia.“ – *Varamu*, nr 5–6, 498–510, 582–596.

Tatar, Tõnis. 2025. „Tõnis Vindi 1970. aastate aktikunstist dekadentsiesteetika taustal.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 141–167.

Tuglas, Friedebert. 1912. „Kirjanduslik stiil.“ – *Noor-Eesti* IV, 23–100.

———. (1915) 1919. „Kriitiline intermezzo.“ – *Aja kaja*. 1914–1919, 22–41. Tartu: Noor-Eesti.

———. (1916) 1935. „A. H. Tammsaare.“ – *Kriitika* III, 81–136. Tartu: Noor-Eesti.

———. 1917. „Siuru ja rahvusliku enesemääramise idee.“ – *Sakala*, 13. november, nr 131.

Undusk, Jaan. 2009. „Repertoorium. Saatetekste Tuglase teostele.“ – Friedebert Tuglas, *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*, koostanud Jaan Undusk, 453–677. Tallinn: Avita.

———. 2013. „Tuglase sümbolistlik manifest.“ – Friedebert Tuglas, *Kogutud teosed*, kd 12. Juhan Liiv, 472–479. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 2022. „Panteism ja inimsuhted. Friedebert Tuglase elutundest.“ – *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson“*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 3, toimetanud Mirjam Hinrikus ja Jaan Undusk, 191–233. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Vihalem, Margus. 2025. „Hippolyte Taine ja tema „Philosophie de l'art“: kunsti looduslikud alused.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 17–35.

Väljataga, Märt. 2024. „Eesti nõukogude loojak.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 197–209. <https://doi.org/10.54013/kk794a10>.

Weir, David. 1995. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Mirjam Hinrikus – PhD, Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudiga seotud projekti „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ juht. Uurimisvaldkonnad on dekadents, modernism, feminism, A. H. Tammsaare, Noor-Eesti skandinaavia (eelkõige soome) ja Lääne-Euroopa võrdlevas kontekstis, Nietzsche retseptsioon eesti kirjanduses.

E-post: [mirjam.hinrikus\[at\]gmail.com](mailto:mirjam.hinrikus[at]gmail.com)

Leo Luks – PhD, filosoof ja kirjanik, Eesti Maaülikooli maamajanduse ökonoomika õppetooli vanemlektor; Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi vanemteadur, projekti „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ põhitäitja. Peamised uurimisvaldkonnad: nihilism, dekadents, kirjandusfilosoofia, Nietzsche filosoofia, fenomenoloogia.

E-post: [leoluks\[at\]hot.ee](mailto:leoluks[at]hot.ee)

Aare Pilv – Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi ja Tartu Ülikooli nooremteadur, projekti „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ täitja, kelle doktoritöö tegeleb poeetiliste tehnikate ja esteetika rolliga individuaalses ja kollektiivses eneseloomes, sh ka 20. sajandi esimese poole estetistlike ja avangardistlike luuletajate (Barbarus, Semper, Visnapuu) maailmavaatelistega ja eluhoiakulistega dūnaamikatega.

E-post: [pilvaare\[at\]gmail.com](mailto:pilvaare[at]gmail.com)

Introduction: A Three-Part Special-Issue Series on Decadence and the Project's Framework

Mirjam Hinrikus, Leo Luks, Aare Pilv

Keywords: decadence, naturalism, modernism, modernization, liminality, Friedrich Nietzsche

This introduction presents the third part of a three-part special-issue series on artistic—above all literary—decadence, developed within the research project “The Making of a Civilized Nation: Decadence as Transition, 1905–1940.” Taken together, the three issues (the first published in *Keel ja Kirjandus* 2024, nos. 1–2, and the second in *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2025, vol. 34, nos. 1–2) map the current state of Estonian decadence studies and position them within Nordic—especially Finnish—and broader European scholarly contexts. Because the earlier introductions were unable to elaborate on the project’s aims or conceptual framework, this essay outlines its theoretical foundations, methodological approach and principal activities.

The project understands decadence primarily as a discourse and aesthetic of transitional states. In rapidly modernizing *fin-de-siècle* societies, decadence registers experiences of decay, decline, fragmentation and instability while simultaneously enabling imaginaries of renewal. The project compares representations of decadence in Nordic and Baltic cultures with those in French, German, English and Russian art and literature. It proceeds from five premises:

- (1) decadence is tied to accelerated modernization and its spatial, temporal, moral, biological and aesthetic upheavals;
- (2) responses to such transitions are affectively ambivalent;
- (3) decadence reflects volatile transformations of identity—national, racial, gendered, sexual and political;
- (4) decadent aesthetics often merge with naturalist discourses of decline; and
- (5) Nietzsche’s conception of decadence, along with his reflections on nation and race, provides an essential interpretive framework.

Decadence is approached in two interrelated senses: first, as a discursive network of practices that attribute both negative and positive values to decline and fragmentation; and second, as an aesthetic mode that interacts with naturalism, symbolism, impressionism, expressionism, modernism, as well as philosophical and (pseudo)scientific discourses. Given the hybrid nature of decadent aesthetics, the project examines two types of artistic decadence: so-called core decadence and, in a broader sense, examples of artistic decadence (see Lyytikäinen et al. 2020). This broader conception of decadence helps to explain its entanglements with realism, naturalism and modernism.

The project’s central case study is Estonian decadence, including the Young Estonia movement and its successors. Key writers, artists and composers—Gustav Suits, Friedebert Tuglas, A. H. Tammsaare, Johannes Aavik, Aino Kallas, Alma Ostra-Oinas, Sophia Vardi, Nikolai Triik, Konrad Mägi, Erik Obermann, Kristjan Raud, Mart Saar, among others—reinterpreted European decadence in dialogue with Finnish decadence (L. Onerva, Eino Leino, Joel Lehtonen, F. E. Sillanpää) while negotiating the tension between a “young” national culture and “override” European traditions. A. H. Tammsaare’s work emerges as a major example of Nietzschean-inflected decadent modernism. A crucial theme is the transition from rural, collective identities to urban, individualist ones, as well as the formation of a decadent-national style amid competing German, Russian, French and Nordic (August Strindberg, Knut Hamsun, Herman Bang, Amalie Skram, J. P. Jacobsen etc.) and above all Finnish influences.

The project is organized around three interlinked research clusters. The first examines decadence and accelerated modernization, using concepts such as Tuglas's "deficit of racial spirit" to elucidate stylistic instability and liminality in early urban literature. The second explores changing identities and the emergence of "new women," analysing how gender norms, feminist agendas, and misogynistic discourse intersect in the works of Estonian decadent-modernist authors. The third cluster, "spiritual naturalism and affective aesthetics," investigates how decadence mediates affect, emotion, colour symbolism, and composition in works by Tammsaare, Sillanpää plus artists such as Nikolai Triik, Konrad Mägi, Ado Vabbe, Natalie Mei, Erna Brinckmann, Ida Adamson, Oskar Kallis, Eduard Wiiralt and others, drawing on Nietzschean notions of affective struggle and the will to power.

Over four years, the project has expanded substantially: it has produced several PhD dissertations; organized academic courses and seminars on decadence; published translations (including Nietzsche and key decadent texts); and arranged summer schools, public events and international conferences. It has also stimulated new research into the post-war afterlives of decadence in Estonian literature and art. The recent conference "Peripheral Decadences and Forms of Nationalism" (November 2025) demonstrated the project's broader contribution: integrating the small Baltic and Nordic cultures into global decadence studies and showing how decadent aesthetics could reshape national identities rather than merely threaten them.

Ultimately, the project argues that peripheral cultures were not passive recipients of metropolitan models. Rather, they reinterpreted and transformed European decadence in original ways, creating distinctive artistic idioms that challenge centre-periphery narratives and open new avenues for comparative research.

Mirjam Hinrikus (PhD), is currently leading the project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality, 1905–1940* at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences. Her research fields include decadence, modernism, feminism, A. H. Tammsaare, Young Estonia in a comparative Scandinavian (especially Finnish) and Western European context and the reception of Nietzsche in Estonian literature.

E-mail: mirjam.hinrikus[at]gmail.com

Leo Luks – PhD, philosopher and writer, senior lecturer at the Chair of Rural Economics, Estonian University of Life Sciences, and senior researcher at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences; PM in the project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality, 1905–1940*. His main areas of research include nihilism, decadence, philosophy of literature, Nietzsche's philosophy, phenomenology.

E-mail: leoluks[at]hot.ee

Aare Pilv is a junior researcher / PhD student at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences and the University of Tartu; participates in the project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality, 1905–1940*. His doctoral thesis deals with the role of poetic techniques and aesthetics in individual and collective self-poiesis, including the dynamics of the worldviews and life-attitudes of aesthetic and avant-garde poets of the first half of the 20th century (Barbarus, Semper, Visnapuu).

E-mail: pilvaare[at]gmail.com

Rubén Darío ja o-ga modernism hispaaniakeelses Ameerikas ehk dekadents kui võimalus kultuuriliseks iseseisvuseks

Klaarika Kaldjärv

Teesid: Hispaaniakeelse Ameerika kirjandus sõltus oma viiesaja-aastase ajaloo jooksul enamasti emamaast, kunsti- ja kirjandusvoolud jõudsid kolooniasse hiljem ja lahjendatud kujul. Esimest korda muutus see vahekord sajandivahetusel, hispaaniakeelse luule esteetilise revolutsiooniga, mis sai mõjutusi prantsuse sümbolismist ja mille nimeks oli modernism ehk hispaania keeles *modernismo*. O-ga modernismi alusepanija, Nicaragua kirjanik Rubén Darío on kogu hispaaniakeelse maailma olulisemaid luuletajaid, „luulevürst“, kelle eklektilist ja kohati vastuolulist luulet on eesti keelde tõlkinud Ain Kaalep ja Jüri Talvet. Rubén Darío mõju hispaaniakeelsele kirjandusele võimaldab samuti käsitleda keskuse ja perifeeria teemat maailmakirjanduses.

Võttesõnad: Ladina-Ameerika kirjandus, maailmakirjandus, (post)kolonialism, luuletõlge

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26290>

Tagurpidi vallutus

Kui Kolumbus 1492. aastal esimest korda Ameerikasse jõuab, algab koloniaalajastu ja ühtlasi hispaaniakeelse Ameerika¹ ajalugu. Nelisada aastat hiljem, 1892. aastal teeb Nicaragua kirjanik Rubén Darío reisi vastassuunas üle Atlandi ookeani ja külastab esimest korda Hispaaniat. Darío kaasaegne nimetas seda tabavalt „vastuvallutuseks“ (*inversa conquista*) (Díaz Rodríguez 1995, 70), kuigi sisulise „vallutuse“ alguseks võib lugeda Darío luulekogu „Azul...“ okkalist retseptsiooni Hispaanias mõned aastad varem (Mejías-López 2009, 85).

Kastiilia ja sellest kasvanud impeeriumi eesmärkideks kogemata leitud mandril olid eelkõige ristiusu levitamine ja rikkuste toomine emamaale, keeleline ja kultuuriline domineerimine olid kõige selle juures tööriistadeks, kuid mitte ainult. Kastiilia oli just lõpetanud Pürenee poolsaare „puhastamise“ islamiusulistest ja juutidest ning asus nüüd laiendama katoliikluse ja hispaaniakeelse maailma piire. Tahes-tahtmata ei olnud selline kultuuride kohtumine ühepoolne mõjutus, vaid avaldas mõju ka valluta-

1 Hispaania keeles tähistab *América* tavakasutuses Ladina-Ameerikat ning konkreetsemalt hispaaniakeelsest maailmajaost rääkides kasutatakse sõna *Hispanoamérica*. Mõneti veel ka tänapäeval, aga eriti 19. sajandil valitses ettekujutus hispaaniakeelsest Ameerikast kui tervikust ning seda mitte vaid Euroopa poolt vaadates, vaid ka ameeriklaste endi teadvuses. Kuuba luuletaja ja vabadusvõitleja José Martí kuulus essee kannab pealkirja „Nuestra América“ („Meie Ameerika“, 1891; vt Martí 2023) ning räägib panamerikanismist ja vajadusest moodustada terviklik ühiskond eurooplaste ja aafriklaste järeltulijatest ning põliselanikest. Võitlust iseseisvuse eest tajuti ühtse võitlusena Hispaania (hiljem ka Ameerika Ühendriikide) vastu, rahvuslikud identiteedid alles hakkasid toona välja kujunema. Tšiillane Pablo Neruda avaldab 1950. aastal luuletuse „América, no invoco tu nombre en vano“ („Ameerika, asjata ei võta ma suhu su nime“).

jale: „Ent sama hästi võib neid kahte aktsiooni vaadelda ka nagu vastassuunas kulgevate ning teineteist täiendavatena: ühtpidi heidetakse heterogeensus Hispaania kehast välja, teistpidi tuuakse see sinna parandamatult sisse“ (Todorov 2001, 66). Kuigi mitmete sajandite jooksul sõltusid kolooniad täielikult emamaast ja kultuuriliselt midagi tähelepanuväärset ei loonud, siis 19. sajandil iseseisvudes olid nad sunnitud tegelema identiteediküsimusega² ja enese Hispaaniast eristamisega, seda enam, et Hispaania oli pärast 17. sajandi kuldajastut nii majanduslikult, poliitiliselt kui ka kultuuriliselt perifeeria staatusesse langenud.

Alejandro Mejías-López esitab hüpoteesi, et modernism sündiski perifeerias ja justnimelt Ladina-Ameerikas, sest kuigi hilisem diskursus akadeemias seob kolonialismi ja postkolonialismi Briti teise laine ja vähemal määral Prantsuse kolonialismiga, siis tegelikult said modernsus ja koloniaalsus alguse Pürenee poolsaarelt lähtunud Ameerika koloniseerimisega 16. sajandil. Ameerikas elasid esimesed „metslased“, keda modernsus vajas omaenese defineerimiseks (Mejías-López 2009, 11, 18).³ Sellest saab alguse „õilsa metslase“ müüt ning „tsivilisatsiooni ja barbaarsuse“ teema olulisus iseseisvumisperioodil.⁴ Ladina-Ameerika intellektuaalid ei näe mitte ainult seda, et nende kodumaa ei ole enam modernsete seas, vaid ka seda, 16. sajandil veel kristlike riikidena tsivilisatsiooni hierarhia tippu kuulunud Hispaania ja Portugal on nüüd protestantliku Euroopa jaoks barbaarsed ja mittemodernsed (samas, 38).⁵ Kuna 19. sajandil oli kirjandus rahvuslikkusest lahutamatu ja prestiižiküsimus sellest suuresti sõltuvuses, oli Hispaania kirjanduskogukonna jaoks intellektuaalse metropoli staatuse kaotust raske aktsepteerida: Prantsuse mõju oli mõru pill, ent hiljutise koloo-

2 Toona ei seostatud hispaaniakeelse Ameerika identiteeti põliselanikega, kes enamasti asusid ühiskonna äärealadel, ega nende kultuuriga, vaid eelkõige Ameerikas sündinud hispaanlaste järeltulijatega (hispaania keeles *criollos*, kreoolid), kes moodustasid ühiskonna eliidi ja soovisid luua moodsaid, euroopalikke riike. Kuna aga praktiliselt kohe pärast kolonisatsiooni algust olid lubatud segaahielud, oli ka kreoolide seas palju mestiitse (põliselanike, Aafrikast toodud orjade ja eurooplaste järeltulijaid).

3 Modernismi kui termini tähenduse nihkumisest: kui 1960. aastate „Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics“ kirjutab modernismist kui hispaaniakeelsest kirjanduslikust liikumisest, mis andis olulise panuse kogu maailma kirjanduskeele moderniseerumisele, siis kümne aasta pärast on uues entsüklopeedia väljaandes märksõnaks o-ga *modernismo* ja kahekümne aasta pärast on märksõna „modernism“ all info ainult angloameerika kirjandusnähtuse kohta, vihje hispaaniakeelsele luulele on täielikult kadunud. Nii võttis modernism *modernismo* koha üle (eriti postmodernismi tulles) ja viimase puhul tuleb kasutada kursiivi rõhutamaks, et tegemist pole modernismiga (Mejías-López 2009, 1, 2).

4 See vastandite paar ei tähistanud mitte koloniste ja põliselanikke, vaid iseseisvumisperioodi poliitilisi, majanduslikke ja kultuurilisi pingeid. Tuntuimaks selleteemaliseks teoseks oli Argentiina ühiskonnategelase Domingo Faustino Sarmiento pooldokumentaalne esseeromaan „Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas“ („Facundo ehk Tsivilisatsioon ja metslus Argentiina pampas“, 1845), milles tsivilisatsiooni poolele paigutuvad Euroopa, Põhja-Ameerika, unitarism ja linn ning metsluse poolele Ladina-Ameerika, Hispaania, Aasia, föderalism ja maa (vt Sarmiento 2007).

5 Paradoksaalsel kombel toimus 19. sajandil samaaegselt nii Hispaania demoniseerimine kui ka romantiseerimine: ühest küljest primitiivne, mahajäänud, verise minevikuga (must legend), teisest küljest eksootiline ja tsivilisatsioonist rikkumata maa (Mejías-López 2009, 44).

nia esiletõus talumatu (samas, 111). Hispaania impeerium kaotas kolooniad ja Hispaania kirjandus kaotas hispaaniakeelse kirjanduse monopolit. Viimaste asumaade kaotust aastal 1898 hakati seostama sõnaga *katastroof* (*desastre del 98*) ja algas valulike enesemõtestamine. *Modernismo* oli esimene ja vististi ka ainus postkoloniaalne kirjandus, mis endiselt Euroopa metropolilt kultuurilise autoriteedi käest võttis, ning see kõik ei muutnud mitte ainult Hispaania kirjandusvälja, vaid võttis Hispaanialt ülemvõimu ka keele üle, mis oli olnud impeeriumi identiteedi keskne element. Hispaaniakeelse maailma kese liikus läände, Ameerikasse (samas, 4).

19. sajandil ei sõidetud paremat elu otsima mitte Ladina-Ameerikast Hispaaniasse, vaid vastupidi. Ladina-Ameerika tegi tollal läbi suured majanduslikud, sotsiaalsed ja kultuurilised muutused, eriti nähtav oli see suurlinnades. Buenos Aires oli märksa kosmopoliitsem ja elavama kultuurieluga kui Madrid ja seal elas ka rohkem inimesi. Kontrast suurlinnade ja maapiirkondade vahel oli endiselt suur, aga see oli nii terves maailmas. Sajandilõpu jõukus tekitas nõudlust raamatute järele ja trükikunsti areng võimaldas trükkida kirjandusajakirju.⁶ Siit ka ajakirjanduse keskne roll *modernismo* ühiskondliku olulisuse juures. Kõige selle koostoimel tekkis kirjanduslik plahvatus, mis viis muuhulgas ka kirjandustraditsiooni mõistmiseni täiesti uuel viisil ja kus asendamatut rolli mängisid massikommunikatsioon, lugejaskonna laiendamine ja majandussfääris osalemine (Reynolds 2018, 25). *Modernista'd*⁷ ei tegelenud niisiis mitte ainult luulega, vaid ka ajaleheartiklite kirjutamisega, tervel mandril levivate ajakirjade väljaandmisega, reisimise, sidemete loomise, loomingu tutvustamisega, lastekirjanduse ja tõlkimisega.

Modernismo retseptsioon

Hispaania meetrika oli olnud rangelt reglementeeritud alates 16. sajandist, kui itaalia luule eeskujul hakati kasutama üksteistsilbikut (varem peamiselt kas 12 silpi tähtsamate teemade või 8 rahvalikumate jaoks). Isegi kõige eksperimentaalsemad barokiluuletajad, kaasa arvatud Luis de Góngora, kirjutasid vastavalt nendele reeglitele. Rubén Darío mitte ainult ei laiendanud hispaaniakeelse luule võimalusi, vaid muutis ka arusaama meetrikast kui õigete normide õpetusest ja uurimisest. Meetrika muutub normatiivsest kirjeldavaks ja luuletaja otsustab nii luule vormi kui ka teemade üle ise (Kristal 2002, 64–65). *Modernismo* katsetab uute värsimõõtudega, proovitakse imiteerida antiikluule kvantiteerivat ehk vältelist süsteemi, kuigi hispaania

6 Nii ütleb ka Jaan Undusk (2017) dekadentsi kohta: „Esiteks sai see kultuur tekkida üksnes kõrgelt arenenud industriaalses ümbruses, kodanliku heaolu rüpes. Ta vastandus sellele ühiskonnale kontrakultuurina, aga ta elas ka selle ühiskonna arvel.”

7 Kasutan hispaaniakeelset terminit *modernista* – *modernismo* esindaja.

keeles õigupoolest saab olla ainult rõhulis-silbiline süsteem. Sõnavaras kasutatakse neologisme, arhaisme, kreeka ja ladina keele otsetuletisi, eksotisme. Olulised olid värvid (eriti sinine), muusika, sünesteesia; põgenemine fantaasia- ja unenäomaailma, minevikku: Antiik-Kreeka, keskaeg, printsessid, luiged, järved, aiad; dekadents: linnade armetud urkad, lõbumajad, pööningukambrid, haiglad; ühelt poolt harmoonia-ihalus, teiselt poolt ühiskonnast võõrdumine, eraldatus, melanhoolia, tühimus; kosmopoliitsus, aristokraatsus, erootika, armastuse ja naise idealiseerimine.⁸

Uue stiiliga katsetavat luulet nimetati selle vastaste poolt halvustavalt nii dekadentlikuks kui ka mandunuks (Olivares 1980, 60), halvustav oli ka nimetus „esteet“ (Phillips 1977, 231). Umbes 1893. aastal tuli kasutusele sõna *modernismo*, mida asjaosalised kasutasid nii dekadentsi sünonüümina kui ka asendusena, sest esteetilise uuenduse põhimõtte ei haakunud nende jaoks dekadentsi ehk allakäiguga (Olivares 1980, 60). Ka Darío ise ei tee algul hästi vahet dekadentsil ja parnassiliikumisel, väidab, et ta dekadent ei ole, kuigi imetleb neid, peagi aga nimetatakse teda juba „dekadentsiliikumise liidriks“ (Phillips 1977, 235; Olivares 1980, 74). *Modernista*’des segunesid -ismid, mis teoreetiliselt sümbolismi või dekadentsiga kokku ei sobinud, nagu naturalism, realism, kreolism (*criollismo* – Ladina-Ameerika regioonide eripära – looduse, kommete jne – kujutamine kirjanduses) (Phillips 1977, 230), kuid mis Ameerikas olid üsna klassikalisel kujul endiselt elujõulised, kuna kirjandus pidi täitma rahvusliku ajaloo ja identiteedi looja rolli.⁹ Ameerika tegelikkusest jäi see aga kohati üsna kaugele, kuigi kasutati eksootiliste kultuuride legende ja religioosseid mütoloogiaid (Kolumbuseeelsed kultuurid olid nende jaoks sama eksootilised kui Oriendi omad), näiteks José Asunción Silva päevik-romaanis segunevad sajandilõpu dändi maailmas dekadents ja ühiskondlik progress, asteenid ja sõda, renessansilik ikonograafia ja ketšua kultuuri jumalused ning närvihaigused (Montaldo 1994, 286). *Modernismo* raames võis leida nii dekadentlikku kui idealistlikku (nt Ruben Darío) ja ka tõsise moraalse pühendumuse ja eesmärgiga esteetikat (nt kuubalane José Martí) (Morales 2000, 111).¹⁰

8 Hiljem tekitas selline estetism, õigemini sellega liialdamine ka tugeva vastureaktsiooni, kuid üks uuendustele oli siiski avatud. Olulisimaks sümboliks oli luik kui valge puhtuse sümbol, luige kael kui küsimärk, müüt Leda vägistamisest luigeks muutunud Zeusi poolt, Lohengrini müüt paati vedavast luigest (Wagner), luige aristokraatlik hoiak. 1911. aastal kirjutab Darío jünger Enrique González Martínez luuletuse „Tuércele el cuello al cisne“ („Keera luigel kael kahekorra“), mis oli pigem suunatud jälgendajate ja epigoonide vastu, keda tekkis hulgaliselt ja mis märkis sümboolselt *modernismo* lõppu, kuigi selleks ajaks oli majesteetlik luik juba ammu „tumeduse valda asunud“ (Roses 2016, 232); Darío kirjutas süngemalt ja filosoofilisemalt ning lõpetas elu alkohoolikuna.

9 Sarnaselt ütleb Talvet ka Eesti konteksti kohta: „19. sajandi lõpu lääne kirjanduses orienteeruda ei ole kuigi lihtne. Näib, et Noor-Eesti võttis sellest üle eeskätt positivismi üldise taustakontuuri – tugeva mõistuse- ja teaduselembelise. Võiks väita isegi nii, et peale tormava moodsa kultuuri segadikus-hämarikus haarati millegi järele, mida iga noor kultuur esmajärjekorras vajab – hariduslik-valgustusliku aluse järele“ (Talvet 2008, 59).

10 Darío esimene kriitik Hispaanias ütleb oma kirjas luuletajale: „Teie ei jäljenda kedagi, te pole ei romantik ega naturalist ega *neurootik* ega dekadent ega sümbolist ega parnassist. Te olete kõik segamini pööranud, selle oma aju destillaatorisse keema pannud ja sellest kummalise kvintessentsi saanud. Seega on siin üks Nicaragua kirjanik, kes pole

Modernista'del oli vähemalt algul ka üsna palju kriitikuid ja kahtlejaid, nii Ameerikas kui ka Hispaanias. Olivares väidab, et Ameerika traditsionalistide arvates ei olnud mingit põhjust istutada Ameerikasse selliseid kunstivoole, mis Euroopas võisid õigustatud olla, sest Ameerika polnud veel jõudnud sellisesse arengufaasi, kus oleks põhjust rääkida kustumisest ja allakäigust, niisiis saab see olla ainult tühi poosetamine ja esteeditsemine. Sest dekadents on küpsuseni jõudnud kultuuri loojang, sealt keerukas stiil, keele võimaluste viimine viimase piirini, kõikide värvide, vormide ja helide kasutamine, kõikide neurooside, ekstravagantsuste ja hulluste praktiseerimine (Olivares 1980, 61–62).¹¹ Dekadentsile lisandus halvustava sünonüümina „prantsuspärasus“, *afrancesamiento*,¹² võõra laenamine ja oma põlastamine (samas, 71).¹³ Kui ilmus Oswald Spengleri „Õhtumaade allakäik“ („La decadencia de Occidente“, hispaania keeles niisiis „Lääne dekadents“, 1918) ei tundnud ameeriklased, kes olid ühelt poolt küll Hispaania tsivilisatsiooni pärijad, teisalt aga ka põlisameeriklaste (ja aafriklaste) järeltulijad, et nemad kuulusid nende kultuuride hulka, mis on juba hääbumas. Noored Ameerika dekadendid küll nõustusid, et neid ei ümbritse sama kontekst mis Euroopas, kuid oleks ekslik arvata, et nad on jäänud puutumata teisel pool ookeani valitsevatest meeoleoludest (sest ka nemad elasid keset „lähmatavat kodanlust“, kes kunsti milleski ei pidanud) (samas, 72–73).

Üldisem probleemi põhjustaja oli asjaolu, et Ladina-Ameerika kirjanduse ja kultuuri nägemine Hispaaniast eraldi seisvana ei olnud kõigile sugugi vastuvõetav. Ühelt poolt traditsionalistid, kes pidasid kõige olulisemaks kõike hispaaniapärasust, teiselt poolt rahvuslased, kes ei näinud Ameerika dekadentsis seda vajalikku jõudu Ameerika oma kirjanduse ülesehituseks, kuna sel polnud seost sajandilõpu Ameerika tegelikkusega. Hispaania kriitikute jaoks oli see lisaks kastiilia keele „puhtuse“ rüvetamine – nakkus, tõbi, katk (Mejías-López 2009, 99). Hispaanias märgatakse ka Darío eksootilisist

reisinud kuhugi peale Tšiili ja kes on Pariisis niivõrd moes ja nii šikk ja noobel, et on moest eeski ja võiks seda suunata ja käskida“ (Valera 2001; rõhutus originaalis).

11 Nagu näeme ka *modernismo* puhul, ei olnud tegemist ainult ühiskondliku arengu põlgusega, kuid ettekujutus negatiivsusest on ometi valdav. „Eri kunstiliikides, mis väljendavad dekadentlikku modernsust, leidub sageli eksplitsiitselt nii progressi ja positivismi jaatust kui eitust. Viimast on rohkem, mistõttu dekadents ja modernism seotakse sageli pealtnäha paradoksaalselt antimodernsusega“ (Hinrikus ja Kirikal 2024).

12 Prantsuspärasustajateks nimetati Hispaanias halvustavalt 18. sajandil Prantsuse valgustuse pooldajaid, hiljem ka neid, kes Hispaania Iseseisvussõjas (1808–1814) prantslaste poole hoidsid.

13 Prantsuse-sõltuvusest kirjutab Mehhiko *modernista* Amado Nervo 1896. aastal essees „Meie tähtsusetus“ („Nuestra insignificancia“): „Iga päev, iga kell ja igal moel korrutatakse, et Mehhikos pole kunsti, et Mehhikos pole kirjandust, et Mehhikos pole mitte midagi. Et me pole muud kui üks armetu planeet, mis peegeldab laenatud valgust: tolle kunstilise, tolle intellektuaalse, tolle ainulaadse, Euroopa ja kogu maailma mõistuse, Prantsusmaa valgust? Meil siin pole isegi mitte mõtlemise õigust. Mõtted tulevad meile Pariisist, elegantse kirjapea ja ümbrikuga. Olen endalt palju kordi küsinud: miks prantslased on nii palju väärt? Miks meie pole midagi väärt? Prantslased on lõpmatult rohkem väärt kui meie, sest meie, kõik ladinlased, kes me pole prantslased, oleme pähe võtnud, et nad on palju väärt: sest nad räägivad palju, ilukõnelevad palju, dogmatiseerivad palju, ent teevad seda elegantsemalt“ (Nervo 1993, 95).

päritolu ehk võõrapärasust: indiaanlane, tumedanahaline, mongoliidne, öeldakse tema kohta (samas, 107–108). Väidetavalt olid tema vanemad mulatid (Ramírez 2015). Ka Darío ise küsib ja vastab retooriliselt: „Kas on minu veres mõni tilk Aafrika, tšoro-teegi või nagrandaani verd? Võib olla, vaatamata minu markiikatele“¹⁴ (Darío 1901a). Sisuliselt ei olnud *modernista*'del ameerika põlisrahvastega suurt midagi ühist, Darío teadis rohkem antiikkultuurist kui indiaani kultuurist, ometi seostati neid Hispaanias kohati indiaanlastega, arvatavasti seetõttu, et nad esindasid anti-hispaanlust, hispaaniaavastasust endistes koloniaalmaades. Samuti heideti *modernista*'dele ette seda, et nad imiteerivad prantslasi, aga mitte hispaania suuri kirjanikke.

Samal ajal Eestis

Tuhandete kilomeetrite kaugusel teisel pool ookeani tehti umbes samal ajal või natuke hiljem samuti katseid liikuda kultuurilise iseseisvumise poole. Mõneti lihtsam ja loomulikum on näha nii erineva ajalootaustaga rahvaste vahelisi erinevusi, ent leidub ka sarnasusi. Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi projekti „Tsiliviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ kodulehel (<https://dekadents.utkk.ee/projektist/>) võib lugeda: „[. . .] ebaküps kultuuriorganism ehk noor rahvus ehitab ennast vana, kurnatud maailma varemetele; dekadents kui allakäik teiseneb totaalseks uuestisünniks“. Sarnasus *modernismo*'ga on nii selles, et Ladina-Ameerika riigid olid kõik noored rahvused, kui ka selles, et dekadentsist võib võrsuda midagi uut.

Jüri Talvet (2017, 239) nimetab Nicaraguat „kaugeks väikerahvaks“ ja seostab *modernismo* eestvedajat Juhan Liiviga: „Liivi ja Darío elujooks oli ajas rööbitine, Liivil algas see vaid kolm aastat varem. Liiv jäi Eestis erandlikuks ja erakuks, nooreestlased otsisid temas asjata rahvuslikku eelkäijat oma sümbolistlikele aadetele.“ Ladina-Ameerika kirjandusliikumise seletamiseks tõlgib Talvet selle varamodernismiks ja sümbolismiks. Nicaragua ei olnud muidugi perifeerne väikeriik keele mõttes, küll aga kauguse ja tundmatuse mõttes. Arvesse tuleb võtta sedagi, et *modernismo* taga oli siiski kogu Ladina-Ameerika kümnete ja kümnete miljonite lugejatega. Ent nii ühel kui teisel oli vaja mööda pääseda koloniaalriikide kultuurilis-poliitilisest mõjust. Nooreestlaste puhul oli „vaenlaseks“ eesti kultuuri saksapärasus ning ka vene mõjud, uut laenati eklektiliselt nii prantsuse, itaalia kui ka põhjamaade ja soome kultuurist. *Modernista*'de takistus on pisut teist laadi: keelel, milles nad elasid ja kirjutasid, oli juba sajanditepikkune ajalugu ja kirjandustraditsioon, kuid see justkui polnud ameeriklaste endi oma, see ei võimaldanud iseseisvunud riikidele nende oma identiteeti. Pealegi oli Hispaania kultuur ja kirjandus madalseisus ning sealtki polnud võimalik

14 Tsitaat jätkub tähendusrikkalt „ent näete minu värssides hoopis printsesse, kuninga, aristokraatlikkust, kaugeid või olematuid maid: mis ma saan sinna teha! ma põlgan seda ajastut, kuhu mulle sai osaks sündida“.

eeskuju võtta. Dekadents oli seega mõlema „väikerahva“ jaoks võimalus olla moodne, uuenduslik ja kosmopoliitne. Mehhiko luuletaja Octavio Paz kirjutas, et *modernista*’d ei tahtnud saada prantslasteks, nad tahtsid kõigest olla moodsad, modernsed. Tehniline progress oli tunduvalt vähendanud geograafilist vahemaad Ameerika ja Euroopa vahel ja see lähedus tegi Ameerika ajaloolise kauguse ja mahajäämuse veelgi ilmsemaks. Sõit Ameerikast Londonisse või Pariisi ei olnud mitte reis teisele mandrile, vaid hüpe teise sajandisse. *Modernismo* oli justkui põgenemine Ameerika kohalikust, anakronistlikust reaalsusest, et otsida midagi universaalsemat, nende jaoks olid modernsus ja kosmopolitism sünonüümid. Nad ei põlastanud oma kodumaad, vaid tahtsid, et Ameerika oleks nagu Pariis ja London (Paz 1976, 19). Kuigi Ladina-Ameerika oli tol ajal majanduslikult tõusuteel ega olnudki Euroopaga võrreldes nii mahajäänud, eriti linnades, siis teatud eskapismi selles liikumises siiski ilmselt oli (vt märkus 14).

Daniele Monticelli arvamus Noor-Eesti kohta kõlab kokku sellega, mis kehtib ka *modernismo* kohta – avatus, uuenduslikkus:

[...] „nooreestlust“ tuleb käsitleda kui ekstsentrilisusel rajanevat kultuurilis-poliitilist diskursust. Seega ei üritanud Noor-Eesti tuua võõrast (euroopa) kultuuri, et sellega oma (eesti) kultuuri asendada. Pigem viis Noor-Eesti eesti kultuuri sees ja selle piiridel läbi laiahaardelise lahingu kultuurilis-poliitilise konservatismi hegemoonia kõigutamiseks ning selle asendamiseks välisele avatud, uuendustele orienteeritud ja erinevusi soodustava eesti kultuuri enesekirjeldusega. (Monticelli 2008, 279)

Huvitav on ka Ladina-Ameerika postkolonialistliku konteksti vaatamine läbi Hennoste isekoloniseerumise prisma: kui Hennoste nimetab Noor-Eesti projekti enese-koloniseerimiseks, enese vaatamiseks „mentaalse kolonisaatori silmadega“ (Hennoste 2006, 14), siis ladinaameeriklased on ise kolonisaatorite järeltulijad, kes üritavad koloniaalminevikust lahti saada läbi emamaa naabri ja konkurendi Prantsusmaa.

Keskus ja perifeeria, puud ja lained

Ladina-Ameerika modernismi ja Rubén Darío olulisus ja tähendus oli näitena kasutusel ühes käesoleva sajandi algul toimunud maailmakirjandusega seotud arutelus. Pascale Casanova, Franco Moretti, Efrain Kristal ja mitmed teised on *modernismo*’s püüdnud näha kinnitust oma arusaamale keskuse ja perifeeria suhetest kirjandusmaailmas. Casanova seab kogu kirjandusmaailma sõltuma keskusest, mille järgi kõik joonduvad, mis omab monopoli moodsuse alal ja mille tunnustust tuleb perifeerial pälvida, et nähtavaks saada. Selleks tsentriks on Pariis, mis saab tingliku nimetuse „Greenwichi meridiaan“: kokkuleppeline paik, nullpunkt, mis on kõikide arvestuste algus. Kvaliteedimärgi saavad teosed, mida peetakse siin parasjagu moodsaks, need kuulutatakse „olevikuks“, need „jätavad jälje ja suudavad teisendada käibivaid este-

tilisi norme“ (Casanova 2005, 128). Kogu maailmakirjandusruumi, mille „põhitunnuseks on hierarhilisus ja ebavõrdsus“ (samas, 135), nimetab Casanova „kirjasõna maailmavabariigiks“, mis 19. sajandil tänu dekoloniseerumisprotsessile ja herderlikule rahvusliikumisele laienes ka väljaspoole Prantsusmaad ja Inglismaad, kui kirjanduslik olemasolu hakkas seostuma rahvusliku enesemääramisega (samas, 125).

Moretti (2000) võrdleb mõjutusi maailmakirjanduses puu harude või lainetega, lähtudes oma analüüsis eelkõige romaani arengust (mis annab Euroopale eelise), arvesse võtmata asjaolu, et mitte kõigis rahvuskirjandustes ei ole see žanr olnud alati kõige olulisemal kohal. Ladina-Ameerika on siin heaks näiteks, kuna veel 20. sajandi esimestel kümnenditel on seal peamiseks kirjandusžanriks luule või traktaat ühiskondlikel teemadel. Kristali sõnul välistab luulest mitterääkimine igasuguse kirjandusdiskussiooni, sest luuletajad ja luulekriitikud olid need, kes määrasid kirjanduse toimimise eeldused ja reeglid, lugejate ootused, ning nendeta ei oleks ka olnud võimalik kuulsate romaanikirjanike esilekerkimine (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes) ning romaani suhteline marginaalsus ühiskondliku fenomenina aitab seletada Ladina-Ameerika kirjanduse avatust segažanritele (nt Jorge Luis Borges) (Kristal 2002, 63–64).

Kriitikat on Casanova ja Moretti mudelid saanud teisteltki autoritelt. Benjamin Loy nimetab selliseid seisukohti irooniliselt uueks „maagilise globalismi“ buumiks (Loy 2017, 76), sest mõlemad lähtuvad ikka ja ainult keskuse olemasolust, ilma milleta ei toimu mitte midagi. Moretti kasutatud puude ja lainete metafoor on laenatud loodusteadusest ja peaks seega kehastama justkui abstraktseid loodusseadusi, mis kehtivad eranditeta igal ajal ja igas kohas. Nii ei saa väljaspool keskust olev kirjandus kunagi olla midagi muud kui suure tüve haru või laine, mis loksub randa kusagil keskusest kaugel.¹⁵ Casanova aga rakendab majandusteaduse ja geograafia mõistestikku, seostades kirjandusliku väärtuse kaugusega Pariisi meridiaanist (samas, 82).

Keskuses sündiv kaanon Casanova tõlgenduses vastab sellesse kuuluvate teoste kvaliteedile ja teosed omakorda on välja valitud Pariisis platseeruva bourdieu'liku maailmakirjandusvälja autonoomsete ja objektiivsete standardite järgi (D'Haen 2015, 55). Kumbki mudel ei võta arvesse teisi kirjandust mõjutavaid tegevusvaldkondi, mis veelgi rõhutab ettekujutust, et teosed sünnivad ja neid hinnatakse justkui tühjuses ja seega objektiivselt. Nii Casanova, kes arvestab vaid nende autoritega, kes tunnistavad Pariisi kui kirjasõna vabariigi pealinna, kui ka Moretti poolt välja pakutud „kaugluge-

15 Sellise määratlusega on kooskõlas ka Tiit Hennoste „koloniaaldiskursuse matkimine“ (Hennoste 2006, 14) ja „hüpped modernismi poole“ (Hennoste 2016), millele Indrek Ojam on ette heitnud europotsentrismi, universalismi ning täieliku ja mittetäieliku kultuuri vastanduse alalhoidmist ja taastootmist (Ojam 2023, 1114) ning kirjutanud: „Hüpetega seoses tuleb aga paratamatult meelde mingisugune latt, mis on kellegi teise, tavaliselt mõne isandafiguuri poolt üles seatud ja mille suhtes on paratamatult ainult kaks võimalust – kas see ületada või lati alt läbi joosta“ (Ojam 2016).

mine“ (*distant reading*), mis põhineb kirjanduslugude massikaupa hindamisel, jätavad tähelepanuta asjaolu, et kirjanduskriitikas valitsev ebavõrdsus on samasugune kui kirjanduse enda puhul ja toetub seetõttu samuti keskuses valitsevatele kriteeriumitele (Sánchez Prado 2006, 21). Constanza Ternicier aga heidab Casanovale ette, et too ei pööra peaaegu mingit tähelepanu kahele olulisele tegurile kirjandusruumis: harrastusteemile ja kirjastamisele (Ternicier 2014, 193).

Ülemäärase Prantsuse- või Pariisi-kesksuse eest saadud kriitika tõttu muutis Casanova perspektiivi ja aktsepteeris võimalust, et kirjanduslik perifeeria võib keskuse kultuurilist kapitali ära kasutada võitluses kirjandusliku iseseisvumise (või ka muud laadi iseseisvumise) eest semiperifeeriast (milleks siinsel juhul oli Hispaania):

Kuidas seletada asjaolu, et seda voolu, mis pööras kogu hispaaniakeelse luule traditsiooni pea peale, dikteeris luuletaja Hispaania koloniaalimpeeriumi kaugest sopist Nicaraguast? Rubén Darío, keda juba poisipõlves oli lummanud Pariisi kirjanduslik legend, asus sinna 1880. aastate lõpul elama ja igati loogiliselt vaimustus just laineid lööma hakanud prantsuse sümbolistlikust luulest. Seejärel viis ta läbi hämmastava operatsiooni, mida ei saa nimetada teisiti kui kirjanduskapitali eksproprieerimiseks: ta impordis hispaania luulesse neidsamu protseduure, teemasid, sõnavara ja vorme, mille olid lendu lasknud prantsuse sümbolistid. Niisugust eksproprieerimist kinnitati üsna otsesõnu ning hispaania luule tahtlikku prantsuspärastamist kuni foneemide ja süntaktiliste vormideni välja hakati nimetama „vaimseks gallitsismiks“. Säärane kapitali diversioon, kus olid lahutamatu poimunud kirjanduslikud ja poliitilised eesmärgid, ei avaldunud niisiis passiivse „retseptisioonina“, ammugi mitte „mõjustatusena“, nagu väidab traditsiooniline kirjandusanalüüs. Vastupidi, selline hõivamine oli keeruka võitluse aktiivne vorm ja instrument. Võitlemaks ühtaegu nii Hispaania poliitilis-keelelise domineerimise vastu oma koloniaalimpeeriumis kui ka skleroosiga, mis oli halvamas hispaaniakeelset luulet, toetas Darío avalikult Pariisi tollast kirjanduslikku domineerimist. Paljud 19. sajandi ja 20. sajandi kirjanikud kasutasid oma kirjanduslikes võitlustes relvana Pariisi kui kultuuritsitadelli ja potentsiaalselt neutraalsemat poliitilist territooriumi, võrreldes teiste imperiaalsete ja natsionaalsete võimusubjektidega. (Casanova 2005, 139–140)

Veel enne seda möödust oli Kristal vastuses Moretti artiklile „Conjectures ...“ väitnud, et Darío ei kopeerinud prantsuse vorme, vaid lõi uued, mis on omased ainult hispaania keelele, ja uuendas just seda, kuidas hispaania keeles on üldse võimalik luulet kirjutada. Pärast teda oli paljudel, nagu Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral ja Octavio Paz, kergem uskuda, et Euroopa kirjandus ei pea määrama nende loomingulisuse piire. Ka Hispaania enda luules algas pärast seda lainet rikkalik uuendusperiood ja Juan Ramón Jiménez või Federico García Lorca tunnistasid oma võlga Ladina-Ameerika luule arengu ees (Kristal 2002, 65). Sellega nõustub põhimõtteliselt ka Casanova: „Pärast seda, kui Rubén Darío oli mänginud esteetilise kiirendaja rolli, muutus *modernismo* täiesti omaette hispaaniakeelseks luulevooluks,

mis leiutas juba ilma Prantsusmaale toetumata omad koodid ja normid“ (Casanova 2005, 140). Mejías-López kinnitab samuti, et väited, nagu oleks *modernismo* kõigest Ladina-Ameerika versioon Prantsuse sümbolismist ja parnassiliikumisest, vaatavad mööda kogu nähtuse tegelikust tähendusest: uuest vaatest kirjandusele, kirjanduse enesemõtestamisest, selle suhtest kogu moderniseeruva maailmaga ja mitte ainult oma maailmajaoga (Mejías-López 2009, 77–78).¹⁶

Veel üheks vaidlusaluseks küsimuseks sai Casanova väide, et moodsaks saamiseks on kõigepealt vaja traditsiooni ja vaid see, kes omab pikka rahvuslikku minevikku, võib taotleda täielikku kirjanduslikku tunnustust olevikus: „[. . .] on vaja olla vana, et üldse omada võimalust olla moodne või otsustada, mis on moodne“ (Casanova 2004, 89–90). Kuidas aga sobitub sellesse mudelisse Ladina-Ameerika, kus polnud sajanditepikkust omakirjanduse traditsiooni, väljakujunenud kirjandussüsteemi, millele toetuda, kuid kus ometi sai alguse moderniseerumine, mis mõjutas kogu hispaaniakeelset kultuuriruumi ning hiljem kogu maailmakirjandust? Üheks võimalikuks seletuseks on justnimelt traditsiooni puudumine või nõrkus ja kohaliku kultuurivälja avatus ja vastuvõtlikkus kogu maailmale. Kas ei viita asjaolu, et Ladina-Ameerikas toimunud ei ole päriselt võimalik selle teooria abil kirjeldada, hoopis sellele, et teooria on puudulik ja ei kehti ning tuleks ümber mõelda? Perifeeriat oodatakse enamasti kõigest kohaliku tegelikkuse valamist lääne vormi ning kogu maailmakirjandust uuritakse variatsioonidena lääne teemadele (Kristal 2002, 61). Ent kas võiks ette kujutada detsentraliseeritud kultuuripraktikat, milles Aasia, Aafrika ja Ladina-Ameerika võiksid otseselt mõjutada USA ja Euroopa esteetilisi struktuure, ilma et see mõju tuleks nende kirjanduste sobitumisest vastavaks suurte metropolide kaanonitele (Loy 2017, 85)? Üks võimalus oleks võõraste maailmade ja tekstide omakstegemine Rubén Daríost ja Jose Martíst Oswald de Andrade „Antropofaagia manifesti“ ja Haroldo de Campose uusbarokini, teine aga lahustumine või destillatsioon. Need on Ladina-Ameerika strateegiad, et lõhkuda läänemaailma kaanoni kõva koorik (samas, 87–88), et omastada väidetavalt võõrad traditsioonid.¹⁷ *Modernista*’d löid kirjanduse, mis suudaks võistelda Euroopa kirjandustoodangu prestiižiga, kuid

16 On ka neid, kes ei pea prantsuse sümbolistide mõju sugugi nii määravaks, sest nad olla paljude ameeriklaste jaoks hoopis tundmatud, ja defineerivad Ameerika dekadentsi kui „ameerikaliku kujutlusvõime poolt üles piitsutatud romantismi“ (Olivares 1980, 64). Kuigi selline arvamus oli mõeldud negatiivse ja tühistavana, on seda võimalik näha ka kultuurinähtuste suhteliselt sõltumatu esilekerkimise näitena eri keskustes, mille juures võib võrdlusena mainida dekadentsi ilmnemist Põhjamaade kirjanduses: „Just dekadentsiajastul tõusid Skandinaavia kirjandused maailma-areenile ja just neis saavutas dekadents mõnes mõttes oma tõsiduse lae [. . .]. Kui palju on dekadentlike kontraste ja konflikte näiteks Henrik Ibseni või August Strindbergi näidendeis! Ent neile seltsib veel terve plejaad taani, norra ja rootsi kirjanikke. Mõtlemapanev on tõik, et ka ajaliselt käivad Skandinaavia kirjandused – just proosa vallas – prantsuse keeles tähtsast isegi ees“ (Hinrikus ja Undusk 2024).

17 „Ja teiseks, muuta oma hübriidsus positiivseks ideeks. See peaks tähendama loosungit: olgem eestlased ja olgem eurooplased, aga saagem lõpuks koopiast originaaliks“ (Hennoste 2006, 36).

pidasid oluliseks ka omaenese „erinevust“. Nad segasid kokku kolm komponenti: kosmopoliitsuse, hispanoamerikanismi¹⁸ ja modernismi, kusjuures hispanoamerikanism tähendas muuhulgas seda, et hispaaniakeelsed ameeriklased ei ole mitte ainult kirjanduse teemaks ja objektiks, vaid võivad olla ka subjektiks. Just *modernismo* andis hispaaniakeelse Ameerika kirjanikele õiguse kirjutada ükskõik millest, defineerida ise ennast ja teisi (Mejías-López 2009, 74–76).

„Filosoofia“

Rubén Darío luuletus „Filosoofia“ ilmus 1905. aastal kogus „Cantos de vida y esperanza“ („Elu ja lootuse laulud“; vt Darío 1905a). Jüri Talvet (2017) nimetab seda sarkastiliseks lühipalaks, mis paistab silma erilise mõttetihedusega. Talvet on ka ühe tõlkevariandi autor, teiseks tõlkijaks on Ain Kaalep. Tegemist on kaheksarealise aleksandriiniga ühes stroofis (varem ka kahes neljarealises) ning riimiskeem ei vasta ühelegi tavaliselt hispaania keeles kasutatavale vormile. Erinevalt Darío varasemast luulest, ei ole „Filosoofia“ nii harmoonia-keskne, vähe on ka värvitemaatikat ja omadussõnu, see on pigem kontseptuaalne luuletekst, mis räägib elust, eksistentsist ja võimastusest seda ratsionaalselt seletada (Roses 2016, 218–219).

Luuletuse teemaks on annete jagamine loomadele, omadused, mis igaüks jumalalt on saanud, ning laiemas mõttes ka erinevused inimeste vahel, nii kehalised kui vaimsed. Kuidas saab sellise ebaõiglusega leppida? Darío luuletus on lohutu vastus sellele küsimusele ja vastuse ideoloogilised juured on katoliiklikus leppimises, konformismis (mida näeme ka Pedro Calderón de la Barca teostes, nt näidendis „Suur maailmateater“ – igaühel on oma roll ja seda peab täitma) (samas, 223–224). Elu on illusioon, pettekujutelm, uni, on teater, kus igaühel on oma osa, mida igaüks täidab nii hästi, nagu suudab. Vaba tahe on samuti unenägu, inimese vabadus on jumala kätes. „See on keskaja vaimu võrse, mis Daríos peitub. Luuletaja on tuttav keskaja bestiaariumitega ja kasutab Huysmansi „Katedraali“ nagu erudeeritud entsüklopeediat“ (Marasso 1934, 222–223). Keskaegsete bestiaariumite sõnum oli justnimelt moraalne: kõik on jumala looming ja igal olevusel on oma koht ja roll. Darío on nn alamaid olendeid ülistanud ka luuletuses „Seda parem...“ („Tant mieux...“, 1907): „au kärnkonnale ja ämblikule ja tema mürgile; au prussakale“ (Darío 1907). Normidest, mõistatustest ja määratud rollidest on juttu „Kentauride kõneluses“ („Coloquio de los centauros“, 1896): „Ei ole tuvi hea, ei vares paha, nad on Mõistatuse vormid, nii üks kui teine“ (Darío 1901b). Luuletuses „Luiged“ („Los cisnes“, 1905) räägitakse jumalate ja elajate

18 Hispaniakeelse Ameerika olemus, identiteet (hisp k *hispanoamericanismo*).

vahelisest lepingust, mille kohaselt löoke sai päevavalguse, öökull tarkuse, ööbik muusika, lõvi võidu, kotkas uhkuse ja tuvid armastuse (Darío 1905b).¹⁹

Luuletus algab manitsustega „koledatele“ elajatele olla piisavalt alandlikud. Ämblik on esimene, tema on kõige koledam ja pealegi veel tumedate jõudude käsilane ning peab seetõttu alluma päikesele (ilule ja valgusele) ja aktsepteerima seda välist vormi, mis talle on antud. Kärnkonn on samuti saatana teisik, kes peab olema jumalale tänulik. Moodustuvad paarid kurjast ja koledast ning heast ja ilusast, see viimane peab koledale olendile lohutuseks olema: ämblik ja päike, kärnkonn ja jumal, karvane krabi ja roos, mollusk ja naine. Sellele järgneb filosoofilis-teoloogiline selgitus selle kohta, kuidas maailm üles on ehitatud: elajad on kuju võtnud mõistatused, kes ei pea oma olemasolu ega väljanägemise eest vastutama, selle eest hoolitsevad Normid, kellel ei ole siiski samuti täit kontrolli, vaid nende üle valitseb Kõigevägevam (jumal). Normid on justkui Platoni ideed, jumaliku mõtte tööriistad, mis loovad mõistatuslikke vorme, ent vastutuse võtab siiski Kõikvõimas (Marasso 1934, 223).

Viimases reas sulgudes on juba maine episood, mis toimub kuuvalgel. Karu on inimese moodi, sest on imetaja ja olend, kes on võimeline tõusma kahele jalale. Luuletuse lõpus tantsib ta „harmoonilises hulluses“, tants on midagi eluliselt inimlikku, kogu elu kui tants. Karu tants võib aga sümboliseerida ka inimest kui marionetti, kes on sunnitud kuuvalguse (mis on päikese hale peegeldus) all tantsima muusika rütmis, mille päritolu pole talle teada. Niisiis mõistatuse ees (miks on olendid sellised, nagu nad on?) on meie võimalus elada, laulda ja tantsida ja samal ajal oleme karud, kes tantsivad mõttetul peol (Roses 2016, 231–232). Sulgudes olev viimane rida tähendab ka esimese seitsme rea optimismi ja konformismi lõhkumist ja ambivalentsuse rõhutamist, sest vaatamata optimismile peab inimene ikkagi leppima oma tantsiva karu või marioneti staatusega (samass, 233). Inimese elu ja looming, mis tahaks ulatuda tähtedeni, pole muud kui karu tatsumine, nagu kirjeldab Gustave Flaubert „Madame Bovarys“: „[. . .] inimkeel on nagu mõranenud pada, kus me trummeldame viise, mille järgi on paras karusid tantsitada, ehkki me ise tahaksime nendega taevatähti heldima panna“ (Flaubert 2004, 209).²⁰

19 Sidudes dekadentsi ökokriitikaga, ütleb Hasso Krull oma dekadentsi ökoloogia manifestis, et „kõige radikaalsem progressivastane liikumine on 19. sajandist peale olnud dekadents, oma kõige estetikumaksmas vormis“, kusjuures estetismi tähendus muutub ja kõige olulisemaks saab „häälestumine asjade ja olevuste sisemusele, kus igaüks neist on „mina“. [. . .] Ilusad asjad, ilusad olevused on ilusad iseeneses, üksnes sellepärast, et nad on olemas, mitte sellepärast, et nad oleksid millekski kasulikud, ja neil kõigil on olemas oma sisemus, kättesaamatu intiimsus, mis seestpoolt vaadates võib olla niisama inimlik kui meie enese sisemus, kui me vaid saaksime seda niimoodi näha“ (Krull 2023, 56).

20 „[. . .] que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles“ (Flaubert [1857] 2021, 147).

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.
Da tus gracias a Dios, ¡oh, sapo!, pues que eres.
El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
y los moluscos reminiscencias de mujeres.
Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;
dejad la responsabilidad a las Normas,
que a su vez la enviarán al Todopoderoso...
(Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso.)

Tervita päikest, ämblik, ära ole vimmane.
Anna oma tänud Jumalale, oo kärnkonn, sest see sa oled.
Karvasel krabil on roosiokkad
ja molluskitel sarnasused naistega.
Osake olla, mis te olete, mõistatused olles vormid;
jätke vastutus Normidele,
kes need omakorda saadavad Kõigevägevamale...
(Mängi, kilk, kuuvalgel, ja tantsigu karu) (minu tõlge – K.K.)

Tervita päikest, ämblik, ja ära haudu kurja.
Täna Jumalat, kärnkonn, et sind elama loodi.
Ehivad roosiokkad sinikrabide turja
ja eks natuke naised ole molluski moodi.
Mis te olete, teadke. Saagu saladus vormi.
Mis siis, et teie teinud pole ühtegi normi.
Te Kõigeväelisele ei pea ju andma aru.
Tsikaad kuuvalgel laulgu ja tantsigu karu. (Ain Kaalep; Darío 2005)

Päikest tervita, ämblik, ja ära kanna viha.
Täna taevast, oh kärnkonn, et sa oled just see.
Krabil karvaselgi on roosakad luud ja liha
Ning naistes lähedust leida võib molluskile.
Olge need, kes te olete, mõistatuse vormid;
Jätke vastutus, jah, las seda kannavad Normid –
Neist jääb see Tollele, kel kõige kõrgem on aru...
(Tirts, mängi kuuvalgel pilli, las tantsu lööb karu.) (Jüri Talvet; Darío 2017)

Nii Kaalepi kui ka Talveti tõlge järgivad ühtviisi hispaaniakeelse teksti riimiskeemi, viimase nelja rea riimid on kokkulangevad: vorm/norm, aru/karu. Riimimise vajadu-

sed mõjutavad sellise homomeetrilise-homorütmilise tõlkeviisi puhul pea paratamatult ka kontseptuaalset poolt. Sisulist poolt vaadates leiame ka mõned tõlgetevahelised erinevused, kuigi mitte suured. Kaalepi ämblik on pahatahtlikum, sest „haudub kurja“, Talveti oma manitsetakse tagantjärele mitte viha kandma, mis on ka Darío tekstis pigem nii. Kaalepi kärnkonn peab olema Jumalale tänulik, et ta üldse loodud on, Talveti oma aga taevale selle eest, et ta selline on, nagu on. Daríol käib jutt ilmselt karvasest krabist (*Romaleon setosum*), kellel on tõepoolest palju okkaid ja karvakesi, Kaalepi elukas on sinikrabi (*Callinectes sapidus*), kasutatud ilmselt sobiva silbiarvu saamiseks, kuid siiski samuti ogadega. Talveti krabi on küll karvane, ent tal ei ole seost roosiga (meenutagem, et *modernista*'de jaoks olid lilled ilu sümbolitena väga olulised) ega seega ka lunastust läbi sarnasuse õilsa taimega. Talvet asendab lille lihaga ja taime värviga. *Modernista*'dele olid olulised muidugi ka värvid, ent kui mõelda sellele, et roosa on krabiliha eelkõige keedetud kujul, siis vaevalt inetu olend sellest lohutust leiab. Järgmise rea jätame praegu vahele, et pöörduda selle juurde hiljem tagasi.

Kaalepi sõnul peavad inetud teadma, kes nad on, Talvetil aga lihtsalt olema, olema mõistatuse vormid. Kaalepil ei ole otsest seost loomade ja „saladuse vormi“ vahel, viimane on mõistatuslikult eraldi. Kaalepil pole need loomad ei norme teinud (ei ole saanud teha, ei lubatud teha?) ega pea ka nad ka kõigeväelisele aru andma, seega on nad tõeliselt tähtsusetud tegelased, kellest mitte midagi ei sõltu. Talveti variandis on lohutust natuke rohkem: elukad on vastutusest vabad, vabadus on tasu inetuse eest. Jumalat pole otseselt mainitud, see on peidetud epiteedi „kõige kõrgema aruga“ taha. Viimases reas mängib Talvetil tirts pilli ja Kaalepil laulab tsikaad. Taas on tegemist eri liikidega, isegi eri seltsidega: kilgid ja tirtsud kuuluvad sihktiivaliste, tsikaadid aga sarnastiivaliste seltsi ning laulmine ehk hääle tekitamine käib neil kahel täiesti erineva mehhanismiga. Siiani oleme näinud, et väga suuri erinevusi kahe variandi vahel ei ole, Talveti on kontseptuaalselt ehk mõnevõrra selgem ja lähtetekstile sarnasem, välja arvatud roosaka lihaga krabi ja kõrgema aruga olend. Neljas rida aga on mõlemas tõlkevariandis ühtviisi sarnane ja samal ajal erinev nii konkreetse rea sisu kui ka luuletuse üldise kontseptsiooni poolest. Nimelt on Daríol inetute olendite hulgas lisaks ämblikule, kärnkonnale ja krabile mainitud ka molluskeid, kellele peaks pakuma lohutust sarnasus naistega. Tungimata süvitsi selle sarnasuse üksikasjadesse, tuleb kindlasti meele pidada naiste, naisekeha ja erootika olulisust *modernista*'de seas. Positiivsete tegelaste nimekirjas on seega päike, jumal, roos ja naine – kaks taevast asja, kaks maist. Mõlemas tõlkes ent näeme, et mollusk ja naine on kohad vahetanud: inetute ja pahade sekka on sattunud naine, kes peab oma saatusega lihtsalt leppima. Moodustuvad paarid: ämblik–päike, kärnkonn–jumal, krabi–roos/roosa, naine–mollusk. Lisaks on molluskil eesti keeles ka veel negatiivne lisatähendus, mida hispaania keeles ei ole ja mis õnnetule naisele just kuigi palju lohutust ei suuda pak-

kuda. Alternatiiviks oleks limune, millest küll palju abi poleks olnud, pigem vastupidi. Rohkem kui sada aastat tagasi kirjutatud luuletuses on naine küll objektistatud, kuid asub ühes päikse, jumala ja roosiga headuse ja ilu poolel. Naise „kolimisel“ teisele poole mõttelist joont heade ja pahade vahel ei ole tõlkijatel võibolla olnud algselt sügavamat kontseptuaalset tagamõtet, ent nüüd öeldakse siin midagi siiski hoopis naistele lohutuseks, ühes ämbliku, kärnkonna ja krabiga. Filosoofia seegi.

Ladina-Ameerika modernismis oli olemas kõik Euroopa dekadentsile omane: mitmete kirjandusvoolude segunemine, progressiidee ja selle kriitika, intellektuaalse aristokraatia teke, keeleuuendus ja ambivalentsus, ent selle eripärad olid tingitud vastandumisest nn emakultuurile, kõrvalekaldumisest loogiliselt kultuurilise arengu rajalt ning vajadusest kultuuriliseks ja poliitiliseks enesekehtestamiseks. Kui Vana Maailma dekadentsi iseloomustab teatud korratuse sisenemine korrastatusse: „Kastikord käib alla, väärtused lähevad segamini ja ähmastuvad enneolematul määral. [. . .] dekadents ilmneb spirituaalsuse uuel sissetungil naturalistlikult determineeritud maailma“ (Undusk ja Hinrikus 2024), siis Uues Maailmas lagunes nõrgalt juurduda jõudnud kastikord (või üldse kord) koloniaalvõimu lahkumisega veelgi ja „naturalistlikult determineeritud maailm“ ei seisnud nii kindlatel jalgadel, et seda oleks tahetud lammutama hakata. Ka Eestis oli pigem vaja uuendada ja luua kui õõnestada. Ameerika ja Eesti (või Põhjamaade) võrdlus näitab muuhulgas ka seda, et uuenemise tõukejõud võib küll lähtuda mingist keskusest, mida parasjagu moodsaks peetakse, kuid uuenemise vajadus ja alged võivad olla „ootel“ ka perifeersetes kultuurides endis ja kujuneda isejõulisteks kultuurinähtuseks. Kirjandusmaailm on küll hierarhiline, ent *modernismo* juhtum kinnitab, et tõukejõud uuendusteks võib tulla ka äärealadelt, kui nood on orienteeritud avatusele, uuenduslikkusele ja hübriidsusele. *Modernismo* isa, Rubén Darío luuletus „Filosoofia“ manitseb kehvena väljapälgemise ja staatusega elukaid olema leplikud ning võrdleb neid lohutuseks looja kaunima loomingu, naiste ja lilledega, see kontseptuaalne tehe on mõlemas analüüsitud eestikeelses tõlkes veidi teistsuguse kuju võtnud ning naised on tahtsi või tahtmata sattunud elukate poolele.

Allikad

Casanova Pascale. 2004. *The World Republic of Lettres*. Tõlkinud M. B. DeBevoise. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

———. 2005. „Kirjandus kui maailm.“ Tõlkinud Märt Väljataga. – *Vikerkaar* 20 (10/11): 125–141.

Darío, Rubén. 1901a. „Palabras liminares.“ – *Prosas profanas y otros poemas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

- . 1901b. „Coloquio de los centauros.“ – *Prosas profanas y otros poemas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_21_.
- . 1905a. „Filosofía.“ – *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros cuentos*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/>.
- . 1905b. „Los cisnes.“ – *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros cuentos*. – Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/>.
- . 1907. „Tant mieux...“ – *Canto errante*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-errante--0/html/>.
- . 2005. „Filosoofia.“ Tõlkinud Ain Kaalep. – *Vikerkaar* 20 (10/11): 1.
- . 2017. „Filosoofia.“ Tõlkinud Jüri Talvet. – *Looming* 2, 239.
- D'Haen, Theo. 2015. „Latin American Literature Between World Literature and Géocritique.“ – *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, toimetanud Gesine Müller, Dunia Gras Miravet, 55–66. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1995. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Flaubert, Gustave. (1857) 2021. *Madame Bovary*. Sercib-Ligaran. <https://www.vousnousils.fr/casden/pdf/id00119.pdf>.
- . 2004. *Madame Bovary*. Tõlkinud Henno Rajandi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hennoste, Tiit. 2006. „Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt.“ – *Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid*, toimetanud Elo Lindsalu, 9–38. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- . 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk. 2024. „Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 3–25. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.
- Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche-lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 109–142. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.
- Kristal, Efraín. 2002. „Considering Coldly...“ – *New Left Review*, nr 15, 61–74.
- Krull, Hasso. 2023. „Dekadentsi ökoloogia. Manifest.“ – *Vikerkaar* 38 (6): 54–57.
- Loy, Benjamin. 2017. „La (in)soportable levedad de la tradición: hacia una lectura latinoamericana de la literatura mundial.“ – *Revista de literatura hispánica*, nr 85, 75–91.
- Marasso, Arturo. 1934. *Rubén Darío y su creación*. La Plata: Universidad de Plata.
- Martí, José. 2023. *Nuestra América y otros escritos*. Cancillería Argentina. https://cancilleria.gob.ar/userfiles/ut/marti_nuestra_america_y_otros_escritos.pdf.
- Mejías-López, Alejandro. 2009. *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Montaldo, Graciela. 1994. „El terror letrado (Sobre el modernismo latinoamericano).“ – *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nr 40, 281–291. <https://doi.org/10.2307/4530771>.

Monticelli, Daniele. 2008. „Noor-Eesti projektist tänapäeva Eesti kultuurilis-poliitilise diskursuse taustal. Kriitilised ülestähendused.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica* nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak, Sirje Olesk, 276–287. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.470>.

Morales, Carlos Javier. 2000. „Dos versiones del modernismo: la conciencia del modernismo en Rubén Darío y Antonio Machado.“ – *Revista de Literatura* 62 (123): 107–131. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2000.v62.i123.527>.

Moretti, Franco. 2000. „Conjectures on World Literatures.“ – *New Left Review*, nr 1, 54–68.

———. 2003. „More Conjectures.“ – *New Left Review*, nr 20, 73–81.

Nervo, Amado. 1993. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México: UNAM.

Ojam, Indrek. 2016. „Eestipärase modernismi võimalikkusest.“ – *Sirp*, 29. juuli.

———. 2023. „Modernsus ja autentsus, paralleelid ja hüpped.“ – *Looming* 8: 1112–1117.

Olivares, Jorge. 1980. „La recepción del decadentismo en Hispanoamérica.“ – *Hispanic Review* 48 (1): 57–76. <https://doi.org/10.2307/472490>.

Paz, Octavio. 1976. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

Phillips, Allen W. 1977. „A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío.“ – *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1 (3): 229–254.

Ramírez, Sergio. 2015. „Tambor olvidado [Mulatez y mulatidad].“ – *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tambor-olvidado-mulatez-y-mulatidad/html/f73b2c06-2591-450e-98b1-b88b145bb78f_2.html.

Reynolds, Andrew. 2018. „Bourdieu's Imposition of Form and Modernismo: The Symbolic Power of a Literary Movement.“ – *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*, toimetanud Ignacio M. Sánchez Prado, 17–43. London; New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5_2.

Roses, Joaquín. 2016. „„Filosofía“ de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista.“ – *Anales de Literatura Española*, nr 28, 217–235.

Sarmiento, Domingo Faustino. 2007. „Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas.“ – *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/facundo-o-civilizacion-i-barbarie-en-las-pampas-argentinas--0/>.

Sánchez Prado, Ignacio M. 2006. „„Hijos de Metapa“: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción).“ – *América Latina en la „literatura mundial“*, toimetanud Ignacio M. Sánchez Prado, 7–46. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

Talvet, Jüri. 2008. „Mis Noor-Eesti Liivi-kaanonisse ei mahtunud.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica* nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak, Sirje Olesk, 58–70. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.475>.

———. 2017. „Rubén Darío.“ – *Looming* 2: 239–240.

Ternicier, Constanza. 2014. „El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova.“ – *Mitologías hoy*, nr 9, 184–200. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.173>.

Todorov, Tzvetan. 2001. *Ameerika vallutamine. Teise probleem*. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Tallinn: Varrak.

Valera, Juan. 2001. „Cartas americanas. A don Rubén Darío.“ – *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-americanas--0/html/ff3939d2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_10_.

Undusk, Jaan. 2017. „Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest.“ – *Sirp*, 8. september.

Klaarika Kaldjärv – PhD, töötab Tartu Ülikooli Maailma keelte ja kultuuride instituudis romanistika osakonnas hispaania kirjanduse ja tõlketeaduse lektorina. 2007. aastal kaitstud doktoritöö „Autor, jutustaja, tõlkija. Borgese autofiktsioonid eesti keeles“ käsitles häälte segunemist narratiivses struktuuris fiktsionaalse maailma ülesehitamisel. Peamisteks uurimissuundadeks on ilukirjanduse tõlgete retseptsioon vastuvõtvast kultuuris ja tõlkija hääle funktsioon ilukirjandusliku teose tõlkes. Klaarika Kaldjärv on tõlkinud hispaania keelest eesti keelde muuhulgas Julio Cortázeni ja Roberto Bolaño teoseid.

E-post: [klaarika.kaldjarv\[at\]ut.ee](mailto:klaarika.kaldjarv[at]ut.ee)

Rubén Darío and Modernismo in Spanish-speaking America: Decadence as an Opportunity for Cultural Independence

Klaarika Kaldjärv

Keywords: Latin American literature, world literature, (post)colonialism, poetry translation

The article examines *modernismo*, a literary movement that emerged in Spanish America at the turn of the 20th century, as the first culturally autonomous literary current within the Spanish-speaking world. Unlike earlier periods when artistic trends arrived in the colonies belatedly and in diluted form, *modernismo* marked a reversal in cultural direction, whereby the periphery—particularly Latin America—began shaping and exporting its own aesthetic innovations. Central to this movement was the Nicaraguan poet Rubén Darío, whose eclectic and often contradictory poetry introduced a new poetic sensibility inspired by French Symbolism, Decadence, and Parnassianism, yet uniquely adapted to the Latin American context.

The article frames *modernismo* within the broader (post)colonial condition of Spanish America. Drawing on Alejandro Mejías-López's hypothesis, it argues that modernity itself was born not in Europe but through the Iberian colonization of the Americas in the 16th century. Spanish American intellectuals thus faced a dual displacement: while inheriting the legacy of Spanish civilization, they were also marginalized by the emerging Eurocentric hierarchy that labelled Iberia—and by extension, its former colonies—as premodern and backward. In this context, *modernismo* became a means of reclaiming agency: culturally displacing Spain by appropriating European avant-garde aesthetics while simultaneously provincializing the former imperial centre. Spain's loss of its last colonies in 1898 was both a geopolitical and symbolic rupture, which coincided with the shifting centre of the Spanish-language literary world from Madrid to Latin America.

Modernismo was characterized by its highly stylized language, metrical experimentation, and synesthetic imagery. It merged seemingly incompatible currents—symbolism, decadence, realism, *criollismo*—often drawing from exotic, mythological and archaic sources. While critics in both Spain and the Americas derided it as overly aesthetic and “Frenchified,” its internal contradictions allowed it to function as both an escape from underdevelopment and a critique of modernity. It was denounced for its supposed alienation from local realities and for corrupting Castilian purity. Yet, paradoxically, this very marginality enabled *modernismo* to challenge imperial linguistic hegemony and construct a new cultural identity for Spanish America, rooted not in imitation, but in creative transformation.

At the turn of the 20th century, both Estonia and Latin America—despite their vastly different historical and geographical contexts—sought cultural emancipation. In Estonia, the *Noor-Eesti* (Young Estonia) movement challenged Germanic and Russian cultural dominance, aiming to modernize Estonian culture by selectively borrowing from a wide array of European traditions. Both movements represent “young nations” striving to assert cultural identity through innovation rather than imitation. Scholars such as Jüri Talvet have drawn parallels between Rubén Darío and Estonian poet Juhan Liiv, emphasizing their temporal synchronicity and shared cultural marginality. Talvet refers to Nicaragua as a “distant small nation,” and characterizes *modernismo* as early modernism and symbolism. While

Spanish was not a minor language, Latin American writers still had to liberate their literary voice from European (specifically Spanish) dominance.

Theoretical models by Pascale Casanova and Franco Moretti have framed world literature in terms of centre-periphery dynamics, with Paris as the literary “Greenwich Meridian.” However, critics argue that such models overlook the agency of peripheries. For example, Darío’s creative appropriation of French symbolism was not passive imitation but an active expropriation of literary capital that transformed Spanish-language poetry. His innovations enabled a broader literary modernization across Latin America and even influenced Spanish poets like García Lorca. Critics such as Efraín Kristal and Mejías-López contend that Latin American *modernismo* should not be reduced to a derivative version of French aesthetics but recognized as a movement with its own philosophical and aesthetic goals. These goals included cosmopolitanism, the redefinition of literary authority and the assertion of Latin American subjectivity.

Rubén Darío’s poem *Filosofía* (1905) explores themes of life, existence and the human inability to rationally explain them. Unlike his earlier, more harmonious and colourful works, this eight-line alexandrine poem is dense and conceptual. It reflects a Catholic worldview of acceptance and conformity: life is an illusion, a theatre where each creature plays a divinely assigned role. Darío draws on medieval bestiaries, emphasizing that all beings—both beautiful and ugly—are part of God’s creation and must accept their fate without question. The poem pairs creatures associated with evil or ugliness (spider, toad, crab, mollusc) with symbols of beauty or divinity (sun, God, rose, woman), suggesting a cosmic order governed by mysterious Norms under the Almighty’s control. The closing image of a bear dancing in moonlight symbolizes humans as puppets compelled to live and perform in this enigmatic world. Estonian translations by Ain Kaalep and Jüri Talvet reflect subtle differences in tone and interpretation but maintain the poem’s philosophical core. *Filosofía* exemplifies *modernismo*’s engagement with metaphysical questions and illustrates how Latin American literature innovatively reinterpreted European traditions.

Klaarika Kaldjärv (PhD) works as a lecturer in Spanish literature and translation studies in the Department of Romance Studies at the Institute of World Languages and Cultures, University of Tartu. Her doctoral dissertation, defended in 2007 and entitled *Author, narrator, translator. The autofictions of Borges in Estonian*, focused on the blending of voices in narrative structure in the construction of fictional worlds. Her main research areas include the reception of literary translations in the target culture and the function of the translator’s voice in literary translations. She has translated works by, among others, Julio Cortázar and Roberto Bolaño from Spanish into Estonian.

E-mail: [klaarika.kaldjarv\[at\]ut.ee](mailto:klaarika.kaldjarv[at]ut.ee)

Intersensoorne dekadents: kolm värvilist eestikeelset „Saloméd“ ja üks häälekas 1919. aasta lavatõlgendus

Katiliina Gielen, Maria-Kristiina Lotman

Teesid: Käesolev artikkel uurib Oscar Wilde'i ühevaatuselise dekadentliku näidendi „Salomé“ kolme eestikeelset tõlget: Aleksander Tassa käsikirjalist versiooni (1917), mille ta tõlkis arvatavasti vene keelest, Henrik Visnapuu (1919) eeldatavasti prantsuse keelest eestindatud ja esmakordselt 1919. aastal lavastatud teksti ning Linnar Priimäe (2023) tõlget inglise keelest. Seejärel keskendume „Salomés“ esi- neva dekadentliku sümbolika kirjeldustele intersensoorsete assotsiatsioonide kaudu, mida loovad näidendis verbaalsel tasandil rõhutatud värvid ja hääled. Vaatleme Wilde'i teksti verbaalse tasandi koodide transleerimist 1919. aasta lavastuses ja selle retseptisioonis.

Võtmesõnad: Oscar Wilde „Salomé“, dekadents, teatritõlge, intersensoorsus, paljukoodilise teksti tõlge, lavastuse retseptisioon

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26291>

Kui punased siiski on need roosid, nad nägivad kui veri valgel palakal.

See ei tähenda midagi, ei ole tarvis otsi igal pool sümboole.

Oscar Wilde, „Salomé“, tlk Henrik Visnapuu

0. Sissejuhatus

Tõlkeloolisi uurimusi tehakse Eestis järjest rohkem ja Marek Tamme (2010) paljutsiteeritud tõdemus „eesti kultuur on sündinud tõlkest ja tõlkes ning püsib ainult senikaua, kuni püsib tõlkimine“ on tõlkeõpetuste ja -kirjutiste kaudu laiemalt teadvustunud.

Ehkki tõlkeloouuringud on viimase kümne aasta jooksul jõudsalt edenema hakanud, on siiski valdkondi, mis pole seni uurijate tähelepanu pälvinud. Nende hulka kuulub ka Eesti teatritõlkelugu. Algust on tehtud küll andmekogude koostamisega (vt Metslaid 2007; vt ka Gielen ja Lotman 2021, 202), kuid tervikpildist on asi alles kaugel. Ühelt poolt on asi kindlasti selles, et teatritõlkelugu ongi tõlke- ja kultuuriloo üks keerukamaid uurimisharusid: vanemas loos on lähtetekste ja tõlkijaid raske tuvastada, lisaks hägustab autorsuse fikseerimist selle mitmikagentsus.¹ Tõlgitud tekstile lisandub lavastaja tõlgendus, milles omakorda võivad tähendusnüansse luua kunstnike ja näitlejate tõlgendused. Eraldi probleem on tekstide polükodeeritus: teatritekstis lisanduvad verbaalsele koodile mitteverbaalsed märgisüsteemid, mis panustavad terviku tähendusloomesse ja mille uurimine on salvestuseelse ajastu teatri puhul

1 Teatritõlke mitmikagentsusest vt Gielen ja Lotman 2021, 198–199.

omaette väljakutse. Teisalt on tegu olnud valdkonnaga, mida tõkeloolased ei ole traditsioonilises mõttes tõlkeks pidanud, tõkelisus pole aga olnud ka teatriloolaste probleem. Nii ongi teatritõlge praeguseni jäänud kultuuriteadlaste huvisfäärist välja ning tegu on suuresti uurimata alaga, mille faktoloogia, arengusuunad, funktsioonid ja kultuuriline mõju vajaksid kaardistamist ja analüüsi.

Neid lünki oleme asunud oma uurimistööga täitma, lootuses panustada ka laiemale ülevaate loomisesse. Oleme olemasolevate andmekogude ja omaenda arhiivitöö põhjal koostanud teatri- ja draamatõlkefakte koondavad andmebaasid, mis sisaldavad andmeid selle kohta, mis, millal, mis asjaoludel ja kelle agentsusel on miski Eesti kultuuriruumi jõudnud. Kuid samavõrd oluline kui historiograafiline uurimus on ka teatritõlke struktuuriline ja funktsionaalne analüüs. Seetõttu oleme lisaks andmepõhisele kvantitatiivsele analüüsile läbi viinud ka juhtumiuuringuid, mis võimaldavad vaadelda eri perioodide peavoolulisi tõlkemeetodeid ja -strateegiaid, tõlkija agentsust teatris, teatritekstide lugu ja retseptsiooni, transmediaalse tõlkega seotud probleeme jne (Gielen ja Lotman 2021; Lotman, Bodniece ja Dikmonienė 2022; Lotman, M.-K. 2024 jt). Juba märgitud põhjustel on eesti varase teatriperioodi tekstide uurimine päris suur väljakutse, kuid seda enam on kõigile säilinud materjalidele – sh nii visuaalsetele kui tekstilistele – tuginevad ajaloolised lähivõtted teatritõkeloo kaardistamisel asjakohased ja väärtuslikud.

0.1. Uurimuse eesmärk ja materjal

Käesolev uurimus, mis kuulub meie juhtumiuuringute seeriasse, käsitleb Oscar Wilde'i „Saloméd“² kui mitmes mõttes märgilist fenomeni eesti kultuuris ja võrdleb kõigepealt näidendist tehtud kolme interlingvaalset tõlget, keskendudes seejärel 1919. aasta „Salomé“ esmalavastusele,³ mis pälvis kõige enam tähelepanu ja kriitikat ning mida tänu Henrik Visnapuu tõlkele ja Ado Vabbe spetsiaalselt selle lavastuse jaoks loodud dekoratsioonidele ja kostüümidele võib pidada üheks dekadentsi kõrghetkeks eesti teatrilaval. Meie fookuses on 1919. aasta „Salomé“ lavastuse intersemiootiliste koodide tõlked, ehk siis (tõlke)teksti tõlgendus, mis jõudis lavale ja mida me analüüsime esmajoones lavastuse retseptsioonile toetudes. Nii on meie analüüsi keskpunktis ühelt poolt verbaalne tekst ja selle tõlked ning teiselt poolt selle transleerimine paljukoodiliseks lavastustekstiks sõjaeelses eesti teatris. „Salomé“ näidendi tekst, selle tõlked ja lavalised tõlgendused on ajendanud arvukalt uurimusi keha, sek-

2 Nimi Salomé võib eesti tekstides esineda eri kujudel: akuudiga ja akuudita ning pika o- või a-ga (Saloomme ja Saalome). Oma artikli põhitekstis kasutame alati akuudiga varianti, kuid tsitaatides järgime täpsuse huvides tsitaadi autori kirjakuju. Samuti võib varieeruda Johanaani kirjaviis, mille eriujud on nt Johanaan ja Jokanaan. Ka selle nime puhul säilitame tsitaatides täpse kirjakuju.

3 1919. aasta „Salomé“ esmalavastust kui teatrisituatsiooni käsitleb ka Tanel Lepsoo (2024, 177–196).

suaalsuse ja kire eri vormide valdkonnas, ent meie huviobjektiks on intersensoorsus, meelte koostoime, millest meelelisus lähtub. Et käesolev uurimus keskendub eeskätt dekadentlike elementide tõlgendamisele ja vahendamisele, ei kirjelda me siin süsteemselt kogu selle teose keerulist paljukoodilist struktuuri, vaid koondame oma tähelepanu üksnes kahele erinevale, kuid semiootilisest vaatepunktist ka teatud mõttes sarnasele tähendusi loovale intersensoorsele tasandile: värvidele ja helile.

Lavastuse intersemiootilise tõlke seisukohalt pakub meile huvi, 1) kas ja kuidas vastavad originaali koodid antakse kõigepealt edasi verbaalses tõlkes, siis lavastaja kontseptsioonis ja seejärel etendustes, 2) kas ja kuidas nende märgiline tähendus transformeerub seejuures a) lavastaja kontseptsioonis, b) retseptsioonis. Nendele küsimustele püüamegi oma uurimistöös vastata ja käesolevas artiklis analüüsime kõigepealt kahe nimetatud tasandi taasloomist Wilde'i „Salomé“ kolmes eestikeelses tõlkes (Tassa 1917, Visnapuu 1919 ja Priimägi 2023) ning seejärel vaatleme neid aspekte 1919. aasta Draamateatri „Salomé“ lavastuses ja retseptsioonis, tuues näiteid ka teisest 1920. aastate lavastustest.

0.2. Värv ja hääl intersemiootilise tõlke vaatepunktist

Intersemiootiline tõlge toimib meie materjalis eri suundades ja eri tasanditel. Kõigepealt transleeritakse⁴ pärismaailma märgisüsteemid verbaalsetesse koodidesse, mis muuseas hõlmavad tajude ja meeltega seotud märke. Rõhutatud intersensoorsus on dekadentsile olemuslik: nagu on osutanud Jane Desmarais ja Alice Condé, on 19. sajandi kirjandusliku dekadentsi defineeriv tunnus selle tähelepanuväärne, isegi obsessiivne keskendumine äärmuslikele tajudele. Peaaegu eranditult on dekadentlikud kirjanikud püüdnud ärgitada lugejate meeli, sh nii meeldival kui tülgestaval moel, ent ka mõlemat korraga. Seda teeb ka Oscar Wilde, sünteesides oma loomingus meisterlikult visuaalseid, auditiivseid, taktiliseid, olfaktiivseid koode ning kujundades nõnda välja paljukihilise sünnesteetilise struktuuri (Desmarais ja Condé 2017, 1–3).

Verbaalse teksti lavastuslikuks struktuuriks komponeerimisel transleeritakse sõnum intersemiootilise (Henrik Gottliebi terminiga supersemiootilise, vrd Gottlieb [2005] 2007) tõlkemehhanismiga multimeedialiseks kompleksiks, kus osaleb korraga terve rida eri märgisüsteemide koode. Nii värv kui ka hääl on üks visuaalse või auditiivse representatsiooni elemente, mis võib olla ka omaette tähenduslik, toimides nii eraldi märgina või ka märkide süsteemis koodina. Samal ajal pole ei värv ega hääl märgina autonoomsed, vaid on lahutamatu oma kandjaga seotud. Mõlemad figureerivad multimodaalses keskkonnas sõnumeid toetavas, võimendavas ja mõnikord

4 Et eristada interlingvaalset tõlget ja eri märgisüsteemide vahelist tõlget, kasutame viimase tähistamiseks terminit *transleerima*.

ka vastandavas rollis (vt värvisemiootika kohta lähemalt Kress ja Van Leeuwen 2002, häälesemiootika kohta Jõemets 2006). Võib isegi öelda, et hääl on verbaalse koodi jaoks sarnases funktsioonis nagu värv kostüümide, lavakujunduse või rekvisiitide jaoks, täiendades seda eri tämbrite, rõhutuste, kooskõlade ja kontrastidega. Nii hääled kui ka värv võivad kanda kahesugust väärtust: 1) otsene väärtus, s.t nende tegelik füüsiline mõju vaatajale, 2) assotsiatiivne väärtus, mille puhul seostatakse neid mingite sümbolsete ja emotiivsete fenomenidega (Kandinsky 1946, 39–43). Semiootilises mõttes võivad nad toimida nii ikooniliste, indeksaalsete kui ka sümbolsete märkidena.

Dekadentliku värvimärgi seisukohalt on huvitav, kuidas traditsioonilist sümbolset seost muudetakse selle tähendusvälja negatiivset või koguni äraspidist poolust rõhutades. Nt purpursel värvil kujunes välja kindel sümbolne kasutus Rooma impeeriumis, kus seda värvi toogat võisid kanda vaid senaatorid, võidukad väejuhid ja keisrid. Nüüdseks on see konventsioon kadunud, kuid siiski seostub purpur valitsemise, võimu, väärikuse ja kõrge positsiooniga (Caivano 1998, 397; purpuri tähenduse muutumisest ajaloos vt ka Elliott 2008). Samuti võib purpur olla Kristuse kannatuste ja kristlike atribuutide, sh preestrivõimu sümbol (Cooper 1987, 40, 126, 140). Dekadentsis aga näeme juba negatiivseid assotsiatsioone, kui purpuril tekib seos luksuse, pompöösuse ja kõrkusega. Sarnaselt on ajapikku muutunud valge värvi sümbolika. Ajalooliselt võis see tähistada puhtust, süütust, õrnust, naiselikkust, sh ka nõrkust, armastust ja elu, aga mõnikord seostuda ka surmaga (vrd Cooper 1987, 41; Heather 1948, 170, 176–178). Dekadentlikus kirjanduses võib valge seostuda tühjuse, pealispindsuse, kuid ka külmuse ja halastamatusega. Nii kujuneb välja mitmekihiline tähendusstruktuur, kus esmapilgul karskuse ja rikkumatusse sümbolika varjab enda taga pahelist ja kurja. Must värv on ajalooliselt olnud öö, surma, allilma ja leina sümbol, hiljem aga ka kurjuse, hirmu, õuduse ja saatana märk (vt Pastoureau 2008, 30–31; Heather 1948, 169; 175–176; Cooper 1987, 39). Dekadentlikus kirjanduses võib see aga kontrastis valgega toimida samasuguse topelttähendusega märgina, seostudes pealispindselt hirmu ja õudusega, ent sügavamates kihtides hoopis puhtuse, pühadusega ja väärikusega. Kuld on olnud traditsiooniliselt seotud rikkuse, jõukuse ja luksusega, märkides võimu, au ja kõrgemat staatust. Samuti assotsieerub kuld tihti päikese ja valgusega ning võib sümboliseerida elujõudu ja isegi surematust (Mackenzie 1922, 152–153). Teisalt on kullalgi kujunenud negatiivseid konnotatsioone, mis leiavad kasutust ka dekadentlikus kirjanduses, tähistades näiteks ülemäära ja hukatuslikku rikkust, kõrkust, moraalselt allakäiku. Hõbe on ajalooliselt kandnud puhtuse, selguse ja süütuse tähendust. See on seotud kuu ja peegelduse motiividega ning seda võidakse kasutada maagilistes toimingutes kaitsva ja puhastava metallina (vt ka Cooper 1987, 132, 153, 106). Kuid ka hõbeda tähendused võidakse dekadentlikus kirjanduses ümber pöörata.

Hääle ja kõla semantika on dekadentlikus kirjanduses samuti teisenenud ja kohati tähelepandavalt võimendunud. Hääli ja helid võivad mõnikord olla lausa erakordselt esil ning korduda kogu teoses läbivate motiividena. Ehkki hääled ja nende kirjeldused on olulised ka kandjate iseloomustustes,⁵ olgu need kriiskavad, mahedad, madalad, venivad, külmad, ükskõiksed jne, omandab erilise tähenduse hääli, mis on oma füüsilisest kandjast vabastatud, mis on täiesti puhas ja eraldatud materiaalsest kehast koos kõigi selle omadustega, hääli, mis tuleb kusagilt mujalt. Nii kirjutas luuletaja ja literaat Arthur Symons oma 1893. aasta essee kuulsad sõnad: „Olla kehatuks jäänud hääli ja ometi inimhinge hääli – see ongi dekadentsi ideaal“ (Symons 1893, 862).

0.3. Dekadentsi eosed eesti kultuuris ja „Salomé“ tulek

Dekadents, nagu paljud teised kunsti- ja mõttevoolud, on eesti kultuuriloos tuvas-tatavalt tõkelist laadi. 19.–20. sajandi vahetuse estetistlik ja sümbolistlik stiililiikumine jõudis Eestisse mõnetise hiline misega, kinnitades siin esmalt kanda kirjanduses ja kunstis ning alates 1920. aastatest ka teatris.⁶ Kui Johannes Aavik tõi esmakordselt eestlasteni Baudelaire'i ja Poe,⁷ siis Friedebert Tuglas nendib oma 1912. aasta essee „Kirjanduslik stiil“ juba otsesõnu meieni jõudnud „suurilma kultuuriliste meeleolude“ tõkelist olemust (Tuglas 2009, 341) ja nimetab ühe oma kirjandusliku stiili eeskujuna just Oscar Wilde'i (Undusk 2009, 603). Pole juhus, et „Dorian Gray portree“ (1929) esimese eestinduse autoriks on A. H. Tammsaare, kelle varasema loomingu dekadentlik-modernistlikke jooni on analüüsinud Mirjam Hinrikus (2011). Leidus ka Wilde'i-vaimus-tuse kriitikuid, nagu Ants Oras:

Oscar Wilde on leidnud meie maal palju austajaid sellepärast, et ta oma tulevarki serveerib võrdlemisi nüansivaeselt, liialdava efektsusega. Imetleme tema „aristokraatsust“ just sääl, kus see on pisut vulgaarne. Tema nõretavat estetismi on pooldet ilmselt sellepärast, et see on nii nõretav. „Dorian Gray portree“ ja „Salomé“ evivad meil ikka veel üsna suure kuulsuse. Selles kõiges on meid tugevasti toetand saksa maitsevaesus. (Oras 1937, 247)

5 Vrd Shakespeare'i „Romeo ja Julia“ etenduse naispeaosatäitja hääle kirjeldust „Dorian Gray portrees“: „Ja tema hääli – ma pole kunagi niisugust hääli kuulnud. Alguses oli see väga vaikne ja jõudis üksikute sügavate, sulavate nootidena kuulajate kõrvu. Siis muutus see pisut valjemaks ja helises nagu flööt või kauge oboe. Aiasteen is oli selles värelevat vaimustust, mida võib kuulda koidikul ööbiku laksutuses. Hiljem oli hetki, mil selles kajas viiuli metsik kirk. Te teate, kuidas mõni hääli võib erutada. Teie ja Sibyl Vane'i hääled on kaks niisugust, mida ma kunagi ei unusta. Kui sulen silmad, kuulen neid ja kumbki neist räägib erinevat keelt.“ (Wilde 1972, 54–55; tlk A. H. Tammsaare).

6 Modernistliku uudsuse otsingut väljendab kõige jõulisemalt amatööridest koosnenud ja vaid nelja ekspressionistliku lavastusega publiku ette jõudnud Hommikteater (1921–1924), samuti on modernistlikke taotlusi 1920. aastatel lavastunud antiiktragöödiate mugandustel. Ekspressionismist 1920. aastate eesti teatris loe lähemalt Epner 2015.

7 1905. aastal tutvustas Aavik Noor-Eesti esimeses albumis ilmunud essee Baudelaire'i Poe tõlkijana, illustreerides oma artiklit Baudelaire'i sonetitõlgetega (Aavik 1905; vt ka Lotman, R. 2024, 158).

Niisiis kütkestas „Salomé“ tänu „saksa maitsevaesusele“ eesti publikut, pakkudes turvalist võõramaist eksootikat ja erootikat, kulda ja karda, nõretavat kirge, verd ja surma.

Huvi Salomé müüdi vastu tõusis Eestis 20. sajandi teise kümnendi lõpul ja see väljendus ühtaegu kunstis, kui Salomé kujutasid näiteks Eduard Viiralt (1916 ja 1917), Aleksander Mülber (enne 1918), Ado Vabbe (1919) ja August Kilgas (1920); kirjanduses, kui väikese vahega sai teoks kaks Wilde'i „Salomé“ eestindust, mille mõjud jõudsid ka omakirjandusse,⁸ ning pisut hiljem ka teatris, kus „Salomé“ märgib 1920. aastate ajutist pööret realismist modernismi. Eriti populaarseks sai eraldi tantsulise numbrina Salomé tants, mille teadaolevalt esitas esmakordselt Eestis 1907. aastal külalistantsija lavanimega Adorée Via Villany. See sündmus ületas uudiskünnise, kuna olevat Kuresaares vaimuliku muusika kontserdilt publiku ära meelitanud (Palk 1907). Eesti esimestest professionaalsetest tantsijatest esinesid Salomé tantsunumbriga Elmerice Parts (1919) ja Ella Ilbak (1924) (Maripuu 2020).

1920. aastatel jõudis „Salomé“ lavale mitmes Eesti professionaalses teatris ja paljudes harrastusteatrites. Samal ajal pandi Eestis alus suurejoonelisele vabaõhuteatrile, kus kasutati oskuslikult ära väliolude võimalusi: lahtise tule ja tõrvikute kasutamist, ebataavalisi lavastuskohti staadionidel ja lossivaremetes, tohutult suuri, kuni tuhandeliiemelisi koore, isegi vankreid ja ratsahobuseid. „Salomé“ sobis hästi vabas õhus esitamiseks ning eriti uhkelt lavastas selle Pärnu töölisteater (loe lähemalt Esna 2020, 10; vt ka Lepsoo 2024, 188–189; „Salomé“ sobivusest vabaõhulavadele vt Tormis 1978, 252).

1. Oscar Wilde'i „Salomé“ ja selle intersensoorsed suhted

1.1. Intersensoorsus „Salomé“ algupärandites

Oscar Wilde'i kuningas Herodese loole ehitatud ühevaatuseline dekadentlik-sümbolistlik lavaline tragöödia „Salomé“ on oma kahe pealtnäha üsna sarnase originaali, eksofoonilise prantsuskeelse ja autotõlkelise ingliskeelse versiooniga igas mõttes eriline nähtus. Enne kirjapanekut eksisteeris näidend või lugu ise juba mõnda aega eri versioonides Wilde'i seltskondlikus suulises repertuaaris (Sturgis [2018] 2022, 435). Paberile jõudis näidend 1891. aastal ja avaldamiseni 1893 prantsuskeelsena kirjastuses Librairie d'Art Indépendant. Suuresti tänu ingliskeelse „Salomé“ (1894) tõlke ilmutumist saatnud Wilde'i kohtuprotsessi kajastustele on seda näidendit peetud üheks vaba armastuse ja seksuaalse kire kirjeldamise teerajajaks inglise kirjandusmaastikul

8 Paralleele võib tõmmata juba J. Randvere (Johannes Aaviku) „Ruthiga“ (1909), aga kindlasti ka A. H. Tammsaare „Juuditiga“ (1921), mis jõudis ilmutisaastal Draamateatris lavale samuti Paul Pinna käe all; Salomé ja Juuditi müütide osalisest kokkusulamisest vt ka Hinrikus ja Kirikal 2024, 123–124.

(Ellmann 2010, 18). Ehkki ingliskeelse „Salomé“ tekkelugu on hämar, on siiski teada, et esimest ingliskeelset tõlget Wilde'i sõbra ja armukese Lord Alfred (Bosie) Douglase sulest pidas Wilde „koolipoisilikke vigu“ sisaldavaks küündimatuks soperdiseks (Sturgis [2018] 2022, 489), teist, kunstnik Aubrey Beardsley katsetust aga veelgi halvemaks, mistõttu ta tõlkis Douglase toortõlke baasil „Salomé“ lõpuks ise, jättes kaanele pühenduse Bosie'ile (samas, 493).

Originaale, ehk prantsuse ja inglise teksti kõrvutades võib ingliskeelset varianti tõepoolest autotõlkeks pidada. Üsna sarnane on teksti struktuur ja stilistika, iseloomulikud on pidevad kordused ja rõhuasetus nii visuaalsetel kui auditiivsetel kujunditel. Wilde on kommenteerinud, et ilmselt ei ole tema sõnakasutus täielikult prantsus-pärane, kuid see annab näidendile juurde „teatud reljeefi ja värvi“ (Wilde 1892; vt ka Mikhail 1979). Wilde'i prantsuskeelse Pierre Louÿs' ja Marcel Schwobi parandatud mustandi ja selle „Salomé“ trükiversiooni võrdlusest selgub, et Wilde on arvestanud eelkõige vaid nende parandusettepanekutega, mis puudutavad õigekirja ja grammatikavigu. Ettepanekud, mis Wilde'i idiosünkraatilist ja pisut võõrapärast keelt oleksid prantsuse keelt emakeelena kõnelejale lähendanud, on autor aga tagasi lükanud (Aquien 2006, 20). Loesch (2016, 45) näeb keelevelikus kaalutletud strateegiat, mille eesmärgiks on võõritava ja iroonilise efekti saavutamine. Richmond-Garza (2011, 25) kirjeldab „Salomé“ keelekasutuse abil saavutatud lingvistilist ja stilistilist nihet, mida iseloomustavad lihtsus ja lakoonilisus ning antifoönilised kordused.

Wilde'i „Salomé“ on peaaegu paroodiani⁹ küündiv melodramaatiline, vormilt sümboolistlik ja tähelepanuväärselt visuaalsusele panustav draamavormis tekst. Wilde'i otsus kirjutada võõrkeeles aitab kujundada rõhutatult kunstlikku eksootilist keskkonda ja kergelt üleloomulikku atmosfääri. Üks Wilde'i silmapaistvamaid teksti koostamise printsiipe on mitmel tasandil töötav peegeldus/refleksioon, mis funktsioneerib nii verbaalselt kui ka visuaalselt ja auditiivselt kõnekujundite, metafooride ja eriti võrdluste ohtra kordustega võrtsitatud kasutamise kaudu: „Ta väikesed valged käed lehvitavad nagu tuvid, kes lendavad tuvilasse. Nad on nagu valged liblikad. Nad on just nagu valged liblikad“¹⁰ (Priimägi 2023, 14)); või „Ta on nagu õbluke elevandiluust kuju. Ta on nagu hõbepilt. Kindlasti on ta karske nagu Kuu. Ta on nagu kuukiir, nagu hõbedast nool. Küllap on ta ihu külm nagu elevandiluu“¹¹ (samas, 19). Kordused loovad tekstis sugestiivse, peaaegu kuuldava helilise rütmi, ohtrad metafoorsed võrdlused

9 Vt nt Praz 1970, 312.

10 „Ses petites mains blanches s'agitent comme des colombes qui s'envolent vers leurs colombiers. Elles ressemblent à des papillons blancs. Elles sont tout à fait comme des papillons blancs“ (Wilde 1893, 16).

11 „Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon de lune, à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire“ (Wilde 1893, 29).

aga visualiseerivad objekte tekstuuride ja värvide või materjali kaudu, moodustades värviviidetega rohkelt sümboleid. Wilde'i teksti rütmilist kulgemist on võrreldud Saloméd väestava tantsuga (Meltzer 1987; Eells 2010).

Wilde'i „Salomé“ fenomeni juurde kuulub lahutamatu selle intersensoorne aspekt, eriti nägemise ja kuulmise tajude rõhutamine tekstis. Wilde'i mõjutajatena on välja toodud Gustave Moreau kahte Salomé-teemalist maali, mida tundis ka haritum Eesti teatripublik. Etnograaf Helgi Reiman-Neggo¹² kirjeldab „Salomé“ müüti väga visuaalse isikliku kogemusena Moreau maalide ja Wilde'i näidendi vormis, tabades nende teoste dekadentliku olemuse:

Tema [Moreau] piltides avaldub täiesti „restlos“ tolle orientaalse motiivi orgialik hiilgus ja orgialik müstika, kogu Idamaade kalliste kivide ja kalliste vaipade, lõhnade, värvide kulla, vere ja julmuse hirmus sinfoonia. Ainult üks teine „Salomé“ kujutus küünib Moreau omaga võrdlema: Oscar Wilde'i näidend. Seda võib ta just nimelt sellepärast, et ka tema püsib ainuüksi visuaalse fantaasia raamides, et ta on täiesti ja ainuüksi dekoratiivne omavoliline looduse stiliseerimine. (Tõramaa 1920)

„Salomé“ teksti iseloomustab peenelt läbitöödeldud värvikood, mis dekadentlike värvikäsitlusele omaselt mängib värvide traditsioonilisel sümboolikal, seda nihutades või koguni pahupidi pöörates. Dominantsed värvid on kompleksi moodustavad valge, kahvatu ja hõbedane ning nende metafoorsed derivaadid tuvid, pärlid, kuu, liilia, roos (vt ka Nuckols 1971, 19–25), must (öö, pimedus, kaev, koobas, Johanaani juuksed; samas, 26–28), taas kompleksina punane, purpur, sarlakpunane ja kinaver ning nende kandjad veri, keisri mantel, vein, roos, korall, huuled (vt ka samas, 28–31), kollane kui kuld, ent korrumppeerunud kuld (vrd Johanaani repliiki kuldsete laugude kohta) jne. Huvitav on märkida, et tekstis esineb purpur läbivalt ühenduses kullaga ja on peaaegu alati seotud kuninga ja võimuga. Valge on Salomé värv, see on süütuse, aga ka keha ja lihahimu värv, mis väljendub ühelt poolt Herodese ja noore süürlase kires Salomé vastu ja teisalt Salomé omas Johanaani vastu. Nii põhjendab Salomé:

Johanaan, ma olen armunud su kehasse! Su keha on valge nagu liilia väljal, mida niitja pole iialgi niitnud. Su keha on valge nagu lumi, mis lasub mägedel, nagu lumi, mis lasub Juudamaa mägedel ning ulatub alla orgudeni. Roosid Araabia kuninganna aias ei ole nii valged nagu su keha. (Priimägi 2023, 21)

Valge vastandub mustale, mis tähendab himu, aga kuulutab ka kurja: „Pikad pilkased ööd, kui Kuu varjab oma palge, kui tähed on tulvil kartust, ei ole nii mustad. Vai-

12 Helgi Reiman-Neggo avaldas 1920. aastal Pinna lavastatud „Salomé“ Tartu külalisetenduse arvustuse H. Tõramaa nime all ajalehes Naiste Töö ja Elu.

kus, mis pesitseb metsas, ei ole nii must. Maailmas ei ole mitte midagi, mis oleks nii must nagu su juuksed“ (Priimägi 2023, 23). Kui valge seondub eeskätt Saloméga, siis must ongi Johanaani värv: ta on suletud pimedasse kaevu, tema juuksed on mustemad kui öö, tema silmad on nagu pilksed kaljukoopad, ta ennustab pimedust ja päikese mustaks muutumist. Kuid asi pole kunagi nii lihtne: ka Johanaanis on valget, nii nagu Saloméski on teisi värve. Punane – huuled, roosid, vein – köidab, ahvatleb, võrgutab, ja muutub vereks, patuks, süüks: „Ah, vaata Kuud! Ta on punaseks läinud. Ta on läinud punaseks nagu veri. Ah! Prohvet ennustas õigust. Ta ennustas, et Kuu läheb punaseks nagu veri. Eks ta ju ennustanud? Te kõik kuulsite teda. Ja nüüd ongi Kuu läinud punaseks nagu veri“ (samas, 38). Aga nagu Wilde Herodese suu läbi ütleb: „Kui punased on need kroonlehed seal! Nad on kui vereplekid laudlinal. See ei tähenda mitte midagi. Ei tohi otsida sümboteid kõiges, mida näed“ (samas, 37).

Lisaks värvidele on Wilde'i näidendis olulisel kohal auditiivsed elemendid, helid ja hääled või nende puudumine: hääled räägivad, karjuvad vahele; hääli joovastab, kõlab joobnult, meelitab; häält ei mõisteta, ei kuulata, ei taheta kuulda. Johanaani hääli sügavast kaevupimedusest räägib jumalaga. See hääli vastab dekadentsi ideaalile, nii nagu Symons seda väljendas: ta on kehatu, tema kandjat pole näha, ühelt poolt kontsentreerides kogu tähelepanu vaid häälele ja tema sõnumile, teisalt sümboliseerides kõneleja enda täielikku eraldatust ja üksildust (Willoughby 1993, 78). Veel huvitavam on sellest seisukohast pööre näidendi lõpus: kui algul on Salomé hääletu keha, kes esimeses stseenis ei too kuuldavale ühtegi sõna, siis näidendi lõpul saab ka temast kehatu hääli, Johanaanist aga hääletu keha.

Salomé jaoks on Johanaani hääli vaimustav: „Räägi veel, Johanaan! Su hääli joovastab mind“ (Priimägi 2023, 21). Herodiast, Salomé ema, aga ärritab ja painab Johanaani hääli: „Lähme sisse! Selle mehe hääli ajab mind hulluks. Ma ei taha, et mu tütar tantsiks, kui ta pidevalt karjub“ (samas, 52). Herodiase hääli jälle painab Herodest: „Ole vait! Sa kisendad alati, sa kisendad nagu kiskja elajas. Ära tee nii. Su hääli ärritab mind. Ole vait, ütlen ma sulle“ (samas, 56). Herodes ei mõista Johanaani häält: „Ma ei saa aru, mis see on, millest ta räägib, aga see võib olla mingi ennustus“ (samas, 44). Johanaani surmastseenis saabub kõrvulukustav vaikus: „Ei ühtki häält. Ma ei kuule mitte midagi,“ ütleb Salomé, „Ei, ma ei kuule mitte midagi. Vaikus, hirmus vaikus“ (samas, 43). Selline häälte segadus, vastu ja üle ütlemine tekitab piltlikult öeldes helilise pimeduse, käib pidev tähendusi nihutav oksümorooniline mäng eri aistingute, helide ja värvide vahel.

Huvitav on, et võrreldes visuaalsete ja auditiivsete elementidega on kinesteetiliselt tasandit „Salomé“ tekstis vähem ja näiteks Salomé tantsu, näidendi kõrghetke tekst ei kirjelda. Liikumist tähistavaks ja tantsule viitavaks motiiviks võib siiski pidada teksti läbivaid viiteid jalgadele. Noor süurlane kirjeldab Salomé: „Ta on nagu vürstitar, kellel on jalgadeks väikesed valged tuvid. Võiks arvata, et ta tantsib“

(samas, 11). Sarnast kirjeldust kuuleme ka Herodese suust: „Ah, sa hakkad tantsima paljajalu? Väga tore, väga tore. Su jalakesed on siis otsekui valged tuvid“ (samas, 37). Jalgadele osutatakse ka teiste tegelaste puhul. Näiteks seob Salomé Johanaani kirjelduses suu punase värvi jalgade kujundiga: „Sinu suu on punasem kui nende jalad, kes sõtkuvad viinamarju törtes. Sinu suu on punasem kui nende tuvide jalad, kes elavad templites ja keda preestrid toidavad“ (samas, 23). Jalgade motiiv esineb alati koos värvivõrdlusega ja toimib pilku suunava ja visuaali rõhutava elemendina, võimalusena, mida saab juba igas konkreetses lavastuses kasutada. Erinevalt „Salomé“ tekstis esinevatest nägemist ja kuulmist rõhutavatest elementidest, mida väljendatakse omadusi ja seisundit kirjeldavate terminitega, on liikumisele viitavaks kujundiks nimisõna *jalad*, mis keeltevahelises tõlkes eriti suurt variatiivsust ei paku. Seega keskendume järgneva kolme eestikeelse tõlke võrdluses visuaalsete ja auditiivsete elementide vahendamise erinevustele.

1.2. Intersensoorsus Oscar Wilde'i „Salomé“ eestindustes

Wilde'i näidendi tõlkis 1919. aasta esmalavastuse jaoks eesti keelde Henrik Visnapuu. Kuid see pole ainus „Salomé“ eestindus. On tekkinud põnev olukord, kus lisaks esimesele, kunstnikust literaadi Aleksander Tassa käsikirja jäänud tõlkele¹³ (Tassa 1917) ja teisele, Henrik Visnapuu tõlkele prantsuse keelest (Visnapuu 1919) on hiljuti ilmunud ka „Salomé“ tõlge Linnar Priimäelt ja inglise keelest (Priimägi 2023; esmakordselt publiku ette toodud lühendatud versioonis 1993 Vanemuise lavastuses). Kui Priimäe tõlke algupärand on teada – tegu on „Salomé“ ingliskeelse väljaandega, siis Tassa ja Visnapuu puhul siin täit selgust pole. Tassa tõlke puhul tekitavad kahtlusi puhutised kõrvalekalded originaaltekstist ja seda hoolimata tunnustest, mis tavaliselt viitavad sõnasõnalisele või toortõlkele (ebaloomulikud konstruktsioonid ja sõnavalikud jmt), veel kahtlasemad on kohatised venekeelsed sõnad tekstis, nt täpsustav venekeelne sõna *целомудренная* tõlkes kasutatud *karske* järel. See võib viidata sellele, et tegu on kaudtõlkega ning on üks paljudest märkidest selle kohta, et Tassa lähtetekstiks võis olla Konstantin Balmonti tõlge, kus *froide et chaste* ('jahe ja karske') on tõlgitud *холодная и целомудренная* (Balmont [1908] 1912, 98). Mis aga puudutab Visnapuu eestindust, siis tema mainib eessõnas ise, et tal puudub kindlus selles osas, kas tõlge on teostatud originaaltekstist või inglise keelest prantsuse keelde tagasi tõlgitud tekstist (vt Visnapuu 1919, 6). Samuti väljendab Priit Põldroos oma mälestustes kahtlusi Visnapuu tõlke lähtekeele osas: „[. . .] ostsin ka kohe „Salomé“ eestikeelses tõlkes. Mõne aasta pärast, ei tea mis kahtlusega, hakkasin võrdlema vene, vist

13 Kirjandusmuuseumis hoiul olev Tassa käsikirjaline tõlge võis olla tehtud Elmerice Partsi kavandatud „Salomé“ lavastusele Tartus, mis jäi ilmselt ära, kuna Parts kutsuti Draamateatri 1919. a „Salomé“ peaossa (vt –l. 1919).

Brjussovi tõlkega. Ja kahtlus kasvas ning jäi püsima ja püsib ka veel praegu“ (Põldroos 1985, 111). Seega on tõenäoline, et hoolimata kolmest olemasolevast tõlkest ei ole ühtegi sellist „Salomé“ eestindust, mille otseseks lähtetekstiks oluks tõendatult prantsuskeelne originaal.

Kolme eestikeelset tõlget originaalidega ja omavahel kõrvutades selgub, et mõlemad lähtetekstid, nii prantsuskeelne kui ka ingliskeelne, on stilistiliselt väga sarnased, aga tõlked on erinevad, kandes oma aja märke ja väljendades tõlkijate häälte eripära. Olgugi et kahe varasema eestikeelse tõlke originaalteksti ja tõlkekeele kohta puudub piisav informatsioon, saab teatava kindlusega siiski sõnavalikute ja lausekonstruktsioonide põhjal algteksti tuvastada. Järgnev näide illustreeribki üht sellist juhtu, kui leksika reedab lähteteksti:

Elle ressemble au **reflet** d'une rose blanche dans un miroir d'argent. (Wilde 1893, 9–10)

She is like the **shadow** of a white rose in a mirror of silver. (Wilde [1894] 1904, 13)

Ta on kui valge roosi **vari** hõbedases peeglis. (Visnapuu 1919, 10)

Ta on nagu valge roosi **vari** hõbepeeglis. (Priimägi 1919, 11)

Tema on valgeroosi **vastuhelgi** taoline hõbepeeglis. (Tassa 1917, 3)

Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале. (Balmont [1908] 1912, 95)

Kui Visnapuu ja Priimägi lähtuvad inglise variandi sõnakasutusest ja tõlgivad sõna *shadow* sõnaks *vari*, siis Tassal näeme sõna *vastuhelk*, mis on lähemal prantsuskeelsele originaalile. Kuid nagu näha, on ka venekeelses tekstis kasutatud sõna *отражение* ('peegeldus'). See ei ole üksikjuhtum, vaid jälgitav läbivalt: Visnapuu tõlkes on rida-misi sõnastusi, mis näivad pigem lähtuvat ingliskeelsest variandist kui prantsuse algu-pärandist.

Tassa tekst on ühelt poolt oma aja keelekasutuse tüüpiline näide, aga teisalt on sellele oma jälje jätnud ka tema tõlke keel ja meetod, mille tulemuseks on kohati puised ja eesti keelele mitteomaselt elliptilised otsetõlkelised lausestruktuurid. Noor süürlane kirjeldab Tassa tõlkes Salomé: „Ta on kui tuvike, mis ära eksinud. Tema on nartsisslill, tuulest hüljatud... Tema on hõbelille taoline“ (Tassa 1917, 8).

Vaid paar aastat hiljem tõlgitud Visnapuu „Salomé“ keel on paindlikum ja poeetilisem. 20. sajandi esimene pool on aeg, kui eesti ilukirjandustõlgetes tekib uus kvaliteet: kasutusele tuleb uuenenud ja registritundlikum poeetiline keel, loobutakse sõnasõnalisest tõlkest ja eelistatakse voolavamalt, kordusi vältivat ja heakõlalist väljendusviisi. Tõlkimine teenis Anne Lange sõnul „eesti kultuuri moderniseerimise ja „peenendamise“ eesmärki ning tõlkimisega loodi „kultuurrahvast““ (Lange 2015, 12). Sellist uut arusaama tõlkimisest esindab ka Visnapuu eestindus. Tõlkimisel on rõhk pigem narratiivil, võimalik, et ka kõne lavaliseks esituseks mugavamaks muut-

misel: „Ta on kui äraeksind tuvi... Ta on kui nartsiss, mis väriseb tuule käes... Ta on kui hõbedane õis...“ (Visnapuu 1919, 15). Visnapuu tekstis näeme küll lisaks nimi- ja omadussõnade kordustele ka võrdlussõnade kordusi, kuid tihti kasutab ta kordamise asemel sünonüüme või jätab kordusi üldse ära. Priimäe tõlge on aga lähteteksti täpsimini jälgiv julge ja jõuline tekst, milles on tabatud rütmiliste korduste olulisust: „Ta on nagu äraeksinud tuvi... Ta on nagu tuules värelev nartsiss... Ta on nagu hõbedane õis...“ (Priimägi 2023, 15).

Ehkki Wilde'i originaalides on värvileksika täpselt ja sidusalt läbi mõeldud, ei ole seda üheski eestikeelses tõlkes päris järjepidevalt edasi antud, vaid kohati on sõnavara sünonüümidega rikastatud ja sellega nii mõningatest konnotatsioonidest kui ka Wilde'i „Saloméle“ nii omastest rütmilistest ja meeldejäävatest sõnakordusest loobutud, asendades need variatiivsema ja poeetiliseema sõnavaraga. Järgnevas näites on kõigis kolmes eestikeelses tõlkes eelistatud Johanaani vanglaks olnud maa-alust kaevu kirjeldada epiteetidega, mis aitaks lugejal/kuulajal kongi paremini visualiseerida: *pime*, *õudne*, *pilkane*. Iga tõlge küll kordab valitud sõna, aga loobub Wilde'i domineerivaks olnud värvinimetuse *must* kasutamisest.

Comme il fait **noir** là-dedans! Cela doit être terrible d'être dans un trou si **noir**! Cela ressemble à une tombe. (Wilde 1893, 24)

How **black** it is, down there! It must be terrible to be in so **black** a hole! It is like a tomb.

(Wilde [1894] 1904, 24)

Kui **pime** on sääl! Kõle võib olla sarnases **pimedas** augus istuda! On hauale sarnane. (Tassa 1917, 9)

Kui õudne on sääl all. Kui hirmus on niisuguses õudsas augus istu. See on otse haua sarnane.

(Visnapuu 1919, 19)

Kui **pilkane** on seal all. Kui kohutav on olla sellises **pilkases** augus. See on nagu haud. (Priimägi 2023, 17)

Sarnast asendust näeme originaali *noir* (inglise variandis *black*) puhul ka Salomé pöördumises Johanaani poole, milles võrreldakse tema juukseid mustade viinamarjade, ööde, vaikusega. Üksnes Tassa on selles lõigus jäänud igas võrdluses sõna *must* juurde (Tassa 1917, 14), Visnapuu viinamarjad on tumedad ja ööd pimedad (Visnapuu 1919, 26), Priimägi on aga ööde juurde eelistanud allitereeruvat täiendit: *pikad pilkased* (Priimägi 2023, 23).

Sugestiivselt, lausa kaheksal korral ühes ja samas lõigus kordub värvinimi ka mõlemas algupärandis Johanaani suu kirjelduses, vrd prantsuskeelset varianti:

Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus **rouges** que les roses, ne sont pas aussi **rouges**. Les cris **rouges** des trompettes qui annoncent

l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi **rouges**. Ta bouche est plus **rouge** que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs. Elle est plus **rouge** que les pieds des colombes qui demeurent dans les temples et sont nourries par les prêtres. Elle est plus **rouge** que les pieds de celui qui revient d'une forêt où il a tué un lion et vu des tigres dorés. Ta bouche est comme une branche de corail que des pêcheurs ont trouvée dans le crépuscule de la mer et qu'ils réservent pour les rois... ! Elle est comme le vermillon que les Moabites trouvent dans les mines de Moab et que les rois leur prennent. Elle est comme l'arc du roi des Perses qui est peint avec du vermillon et qui a des cornes de corail. Il n'y a rien au monde d'aussi **rouge** que ta bouche... (Wilde 1893, 33–34)

Seda teksti eestindades on nii Tassa (1917, 15) kui ka Visnapuu (1917, 26–27) varieerunud sõna *punane* sõnaga *verev*. Tassa on olnud raskustes sõna *kinaver* tõlkimisega ning jätnud selle asemel teksti venekeelse sõna *киноварь*, lisades siiski sulgudesse juurde *helepunane*; Visnapuu vaste sellele fraasile on *zinoober-värv*. Priimägi pole seevastu mitte üksnes vahendanud kõik vastavad värvinimed järjepidevalt ühesuguselt, vaid koguni lisanud veel ühe *punase*, andes *une bande d'écarlate* tõlkevasteks *sarlakpunane* vööt¹⁴ (Priimägi 2023, 23). Tassa vaste on siin *verev* vöö (Tassa 1917, 15), Visnapuul aga taas võõrapärane *scharlachverrev* joon (Visnapuu 1917, 26), mis lisab tekstile eksootilist atmosfääri.

Täpsemalt on kõik tõlkijad vahendanud värvinime *blanc* (inglise variandis *white*), mis esineb samuti lõiguti läbivalt korratuna, vrd nt prantsuse originaalis:

lokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est **blanc** comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est **blanc** comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi **blanches** que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n'y a rien au monde d'aussi **blanc** que ton corps. – Laisse-moi toucher ton corps! (Wilde 1893, 31–32)

Priimäe ja Visnapuu eestindustes on kõigil juhtudel ühtviisi tõlkevasteks *valge*, vaid Tassa loobub ühest *valge*'st, jättes selle korduse lihtsalt välja (Tassa 1917, 14). Täpselt samuti talitab ta ka Salomé kirjelduses, kus tütarlapse käsi võrreldakse tuvidega: sealgi jätab ta värvinime kordamata (Tassa 1917, 2). Huvitav on märkida, et selles kohas ei lähtu ta Balmontist, kellel on need kordused edasi antud.

Mis puudutab purpurit ja kulda, siis kõikides versioonides on need enamasti tõlgitud täpselt. On aga üks koht, mis annab taas võimaluse lähteteksti kohta oletusi teha. Nimelt lahkneb Wilde'i originaalides Herodiase Egiptuse noormeeste kirjeldus:

14 Inglikeelne autotõlge *a band of scarlet* lähtub prantsuskeelsest tekstist (Wilde 1893, 33).

prantsuse keeles on nad linastes ja hüantsindivärvi¹⁵ riietes, inglise keeles aga peenes linares ja purpuris. Vrd:

Où est celle qui s'est abandonnée aux jeunes hommes d'Egypte qui sont vêtus de lin et **d'hyacinthe**, et portent des boucliers d'or et des casques d'argent, et qui ont de grands corps? (Wilde 1893, 28).

Where is she who hath given herself to the young men of Egypt, who are clothed in fine linen and **purple**, whose shields are of gold, whose helmets are of silver, whose bodies are mighty? (Wilde [1894] 1904, 37)

Visnapuul on siin prantsuse originaali sarnaselt *purpur* puudu, kuid selle asemel on *hüantsintkiivid* (Visnapuu 1919, 22–23). Tassa versioon vastab taas Balmonti tekstile: temagi noormehed on linares riides ja hüantsintides (Tassa 1917, 13). Seevastu Priimäel, kes on tõlkinud inglise originaalist, on noormehed rietatud peenesse lõuendis ja purpurisse (Priimägi 2023, 19).

Väike lahknevus originaalides on ka Johanaani ettekuulutuses, kus värvide järjestus varieerub, vrd:

Il sera assis sur son trône. Il sera vêtu **de pourpre et d'écarlate**. Dans sa main il portera un vase d'or plein de ses blasphèmes. (Wilde 1893, 61)

He shall be seated on this throne. He shall be clothed in **scarlet and purple**. In his hand he shall bear a golden cup full of his blasphemies. (Wilde [1894] 1904, 57)

Priimägi (2023, 34) on taas tõlkinud täpselt, eestindades sõna *scarlet* selguse mõttes sarlakpunaseks. Visnapuu on jätnud *écarlate* tõlkimata, kompenseerides selle *pourpre*'i tõlkimisega purpurpunaseks (1919, 46). Tassa aga on olnud sarlakpunasele eesti vaste leidmisega hädas ning lisanud teksti venekeelse sõna: „Purpuri и багрянец saab ta kaetud olema“ (Tassa 1917, 27).

Nagu eelpool mainitud, on Wilde'i tekstile iseloomulik kirjeldatava objekti omaduste edastamine võrdluste ja laiendatud võrdluste kaudu. Eraldi objekti iseloomustavaid omadussõnu esineb harvem ja sarnaselt värvinimedele tunduvad need olevat hoolikalt valitud ja tekstis pidevalt korduvad. Üks selline omadussõna, mida kasutatakse nii visuaalsete kui ka audiitiivsete efektide kirjeldamiseks, on *kummaline* (*étrange/strange* – nii inglise- kui ka prantsuskeelses tekstis esineb see 15 korda). Kuu, nagu ka printsess on „kummaline“ (Priimägi 2023, 11, 18), samuti kui hääled (samas, 17, 45) ja lõhnad (samas, 45). Kuulmis-, haistmis- ja nägemismeeled segunevad sünesteeiliselt Salomé lõpumonoloogis: „Su hääli oli viirukino, millest õhkus kummalist aroomi, kui ma sind vaatasin, kuulsin ma kummalist muusikat“ (samas, 45). Visnapuu

15 Pr *d'hyacinthe* viitab ilmselt tumepunase varjundile, olgu värvi kandjaks poolvääriskivi või lill.

tõlge vahendab intersensoorsust, aga väldib taas omadussõna kordusi: „Sinu hääli oli ohvripann, mis õhkus kummalist kallislõhna, ja kui ma sind vaatasin, kuulsin ma ime-list muusikat“ (Visnapuu 1919, 60). Sellist tajude segunemist esineb ka helide ja hääle verbaalsel kirjeldamisel, nt „The red blasts of trumpets“ on Priimägi (2023, 23) sidunud värvinime heliga: „Trompetite punased rõkatused“, Visnapuu (1919, 26) aga valinud punasele värvile alternatiivset värviassotsiatsiooni loova tõkelahenduse: „Trompete-tide veretavad fanfaarid“.

Häält piltlikustatakse tekstis nii selle mõju kui võrdluste kaudu. Ka siin on eri variantides teatud nüansivahed. Nt Herodias tahab lahkuda põhjendusel, et Johanaani hääli ajab teda marru (prantsuse variandis: „la voix de cet homme m'exaspère“; inglise variandis: „the voice of that man maddens me“). Priimäe tõlkest paistab taas selgelt läbi inglise sõnastus: „selle mehe hääli ajab mind hulluks“ (Priimägi 2023, 38), Visnapuul on aga veidi mahendatud tõlge: „selle mehe hääli ärritab mind liiaks“ (Visnapuu 2019, 52). Tassa (1917, 32) on taas täpse vastega leidmisega kimbatusse jäänud ning jätnud teksti venekeelse Balmonti sõnastuse: „Selle inimese hääli teeb mind (приводит меня в иступление)“; Balmont [1908] 1912, 115). Teisel, kui Johanaani hääli joovastab Saloméd, siis Tassal tema hääli viinastab (Tassa 1917, 13). Vahel on aga eesti tõlkevasted tugevamad kui originaalis, vrd näiteks Herodiase repliigis Saloméle, kui ta kurdab, et too kisendab nagu kiskja ja tema hääli tüütab teda (pr *m'ennuie*, ingl *wearies me*), on Priimägi valinud verbiks *ärritama* (Priimägi 2023, 41), teised tõlkijad aga koguni *piinama* (Visnapuu 2019, 56; Tassa 1917, 35). Salomé kisenduse võrdluse alus on tõlgetes samuti pisut erinev: Priimäel ja Visnapuul „kiskja elajas“, Tassal aga „tuge metslane“. Ka häälevõrdluste puhul on originaalides kasutatud kordusvõtteid, vrd prantsuse ja inglise keeles:

Le son de sa voix ressemblait au son de la **flûte** d'un joueur de **flûte**. (Wilde 1893, 38)

The sound of his voice was like the sound of the flute, of one who playeth upon the flute.

(Wilde [1894] 1904, 47)

Tõlkijaist on vastava korduse edasi andnud Priimägi (2023, 25) ja Tassa, kes on flöödi asendanud kodustava „vilega“. Visnapuu on aga flöödimängija asemel kasutanud umbisikulist kõrvallauset „mida puhutakse“ (Visnapuu 1919, 30).

Järgnevalt vaatleme kavandite ja arvustuste põhjal seda, kuidas tõlkes verbaalselt kirjeldatud värvid lavastustes kostüümideks ja butafoorikaks transleeritakse, ning kriitikale toetudes ka seda, kuidas teostuvad etendustes Wilde'i originaalis kontseptualiseeritud hääled.

2. „Salomé“ ja intersensoorsus 1919. a lavastuses

2.1. Visuaalsed koodid

2.1.1. „Salomé“ ja Ado Vabbe kunstnikutöö

Kuigi on teada, et „Salomé“ plaaniti lavale seada Tartu Saksa teatris Elmerice Partsiga peaosas juba 1919. aasta augustis (–l. 1919), siis esimest korda lavastub Wilde'i „Salomé“ Eestis Draamateatri sügishooajal 1919/1920, lavastajaks Paul Pinna. 1919. aastal andsid Eesti sõjaväevõimud Saksa Teatri hoone noore ja seni ruumideta tegutsenud Draamateatri käsutusse (Rähesoo 1911, 133), millega teatri majanduslik olukord muutus pisut lähedamaks. Avar lava ja dekoratsioonitöökoda võimaldasid lavakujundusele tõsisemalt mõtlema hakata (Matt 1969, 64). Looeajulise trupi moodustasid Draamateatriga liitunud endised vanemuislased, kes lootsid uues teatris säilitada ja edasi arendada Menningu-aegset kunstinõudlikkust (Rähesoo 2011, 134). 1919 oli niisiis omamoodi muutuste aasta, koos suunduti uuema repertuaari ja mängulaadi poole (Tormis 1978, 68–69) ja kuigi lavastaja Pinna „polnud ju loomult novaator, kuid hetkel osutus ta uuendustele altiks“ (Rähesoo 2011, 134). Pinna mälestuste kohaselt oli teater senini arvestanud toonase teatripubliku taset ja eelistusi ning lavale toonud reaalspühholoogilisi draamasid, kuid juhatus otsustas siiski teatrikunsti tulevikku silmas pidades katsetada ja Wilde'i „Salomé“ repertuaari võtta. „Salomé“ „sai sensatsiooniks, mida hindasid nii kriitika kui laiem publik“ (samas, 134). „Kulused ei arvestatud ja tehti kõik, et selle näidendi ettekanne Eesti teatrielus sündmuseks võiks saada“ (Pinna 1995, 187). Kunstiliseks nõuandjaks kutsuti Haridusministeeriumi kunstide osakonna juhataja Hanno Kompus, kostüümid ja dekoratsioonid telliti noorelt, näitustel avangardistlike töödega silma paistnud Ado Vabbelt. Salomé ossa kutsuti Tartus tegutsenud, kuid Berliinis tantsuhariduse saanud plastikaõpetaja Elmerice Parts ja ehkki ta polnud näitemängus varem osalenud, peeti „Salomé osatäitja puhul oluliseks just tantsuoskust ja riskeeriti“ (samas, 189).

Plaanitud suurejoonelise lavakujunduse ja reaalsuse lahknevuse kohta on Lea Tormis kirjutanud: „Teostuselt ei küündinud dekoratsioonid ja kostüümid kunstniku kavatsuseni, sest sõjaaegses Tallinnas polnud saada vajalikke materjale ega värve. Sellegipärast jäi stiililine üldmulje märksa tugevam kui Tallinna teatrite senistel etendustel“ (Tormis 1978, 71). Vabbe lavakujunduse kohta lausuti veidi ebalevaid kiidusõnu. Ühelt poolt tunnustati selle modernsust ja lakoonilisust: „[Vabbe dekoratsioonid] kaldusid nagu see nüüd moeks, lihtsasse primitiivi“ (h-i. 1919), kuid samas kritiseeriti „hoolimatut viltulükkamist ja juhuslikku värvilöömist“ (Põldroos 1985, 110), nentides siiski kergendustundega, et „midagi „Vabbelikku“ hra Vabbe dekoratsioonides, nagu mõnelt poolt kardeti, ei olnud“ (h-i. 1919). Vabbe avangardism oli midagi, mida teatri-lavadel ei osatud ette kujutada, ja oldi rõõmsad, et see, mis lavalt paistis, päris Vabbe ikka ei olnud. Teatrikunstniku ja dekoraatori Frits Matti sõnutsi lähtus Vabbe kujundus

Wilde'i dramaturgia stiilist ja mitte ülimodernsest ekspressionismist: „Lavapildi üldtaustaks oli ultramariinsinine tume taevast, mille foonilt kerkisid esile heledad arhitektuuriosad. Dekoratsioon mõjus rahulikult ja terviklikult“ (Matt 1969, 64). Atmosfääri loojana oli Vabbe jaoks oluline ka valguse ja varju tasakaal, rütm, mis „loob müstilise ümbruse [. . .] loob triumfeeriva õhu“ (Vabbe 1921, 54).

Kuigi arvustused kiidavad nii dekoratsioone kui ka Pinna mängu, ei sobinud Priit Põldroosi arvates ei Pinna Herodes ega August Sunne Johanaan oma realistliku mängulaadiga Vabbe dekoratsioonidega kokku: „Salomes“ ei ole stiilipuhtust, aga kõik, mis selles sünnib, areneb huvitavalt ja pidulikult“ (Põldroos 1985, 116). Artur Adson rõhutab värvide tähtsust ja tähendust lavastuses:

[Vabbe] oli loobunud täielikult etnograafilisest eksootikast ja idamaisest kirevusest ja opereeris lihtsate suurte pindade ja paari värvi sümboolikaga: must taust sümboliseeris askeesi, mida kannab Johanaan; punane sammas loitva tulevaasiga tipus – kirge, millest hõõgub Naraboth, lõkendab Salome, põleb Johanaan (Jumalale), veikleb Herodias oma flirtimises Tigellinusega ja milles lihatseb Herodes; ja kollane tuli samba otsas – armukadedust, mis leegitseb Herodiases. (Adson 1958, 153)

Verbaalsed koodid on siin jõudnud tõlkija/lavastaja/kunstniku kaudu publikuni. Idamaisest eksootikast loobumine on ilmselt kunstniku teadlik valik. Kuid leidus ka nõudlikumaid vaatajaid. Helgi Reiman-Neggo kirjeldab „kokkulapitud seltskonda ilma ilu ja hiilguseta“, nentides kogu etenduse visuaalset grotesksust, eelkõige Pinna kehastatud Herodesi puhul: „Sääl ta nüüd oli see „vana sool“ *par excellence*, kõige oma paatose ja räuskamisega. Ja nii inetu (sest et naeruväärilik!), nii andestamatult inetu“ (Tõramaa 1920).

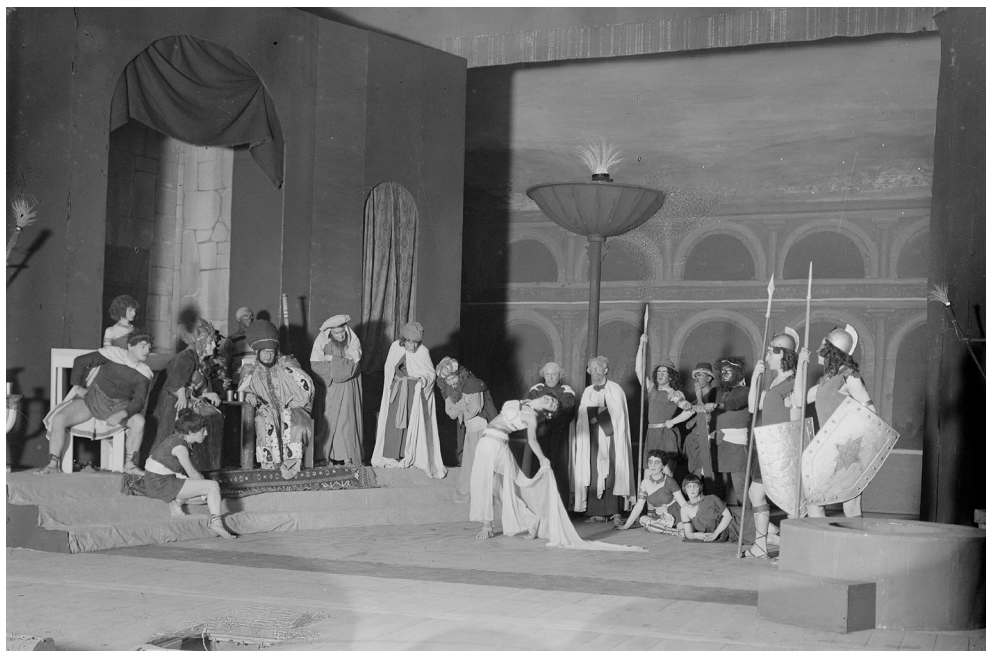
2.1.2. „Salomé“ teksti värvikoodi tõlgendamine

Et käesoleva artikli tähelepanu fookuses on dekadentlike elementide tõlgendamine ja vahendamine, siis pöörame eeskätt tähelepanu värviefektidele, mis tekstis rõhutatult esile tõusevad, ning vaatame ühelt poolt värvi- ja disainilahendusi kostüümides ning teiselt poolt reageeringuid neile 1919. aasta lavastuse retseptsioonis. Eriti suurt tähelepanu on kriitikas pälvinud selle visuaalsed koodid, ja ka hilisemate lavastuste puhul tuuakse tihti just värviküllust eraldi välja.¹⁶

Kõigepealt meenutame, kuidas tekstis Salomé kirjeldatakse:

Ta näeb imelik välja. Ta on kui väikene printsess, kes kannab kollast loori ja kelle jalad on hõbedased. Ta on kui väikene printsess, kel väikesed valged tuvid on jaluks. [. . .] Kui kahvatu on printsess! Iialgi pole

¹⁶ Nt tegelaste värvikaid ajaloolisi kostüüme kiideti ka Pärnu töölisteatri vabaõhuetenduse arvustuses (vt Rannau 1928).



Pilt 1. „Salome“, Draamateater 1919. Herodes – Paul Pinna, Salome – Elmerice Parts. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7042/kl.



Pilt 2. „Salome“, Draamateater 1919. Keskul: Salome – Elmerice Parts, Johhanaan – August Sunne. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7040/kl.

teda näinud nii kahvatuna. Ta on kui valge roosi vari hõbedases peeglis. [. . .] Printsess on oma näo peitnud lehviku taha. Ta väikesed valged käed õõtsuvad kui tuvid, kes lendavad pesadesse. Nad on kui valged liblikad. Nad on justkui valged liblikad. (Visnapuu 1919, 13)

Seega on Salomél peal kollane loor, kuid tema ihu on kahvatu, valge, hõbedane. Kui vaatame, kuidas see kirjeldus transleerub 1919. aasta lavastuse Salomé lavavälimusse, ilmneb, et kollane loor kaob ja valgest ihust saab kõikides meile kättesaadavates pildimaterjalides valge rüü (vt pildid 1, 2). Helgi Reiman-Neggo kommenteerib Partsi lavalist välimust: „Sellepärast olgu kõik andeks antud pr. Partsile, sest et ta oli nii ilus. Et ta käevarred olid kui luige kaelad ja ta vöökoht kui lillevars. Et ta oli valge ja õrn ja istuda oskas vastu halli tagaseina“ (Tõramaa 1920). Ehkki valge tuunika hakkas antiigiga seostuma renessansiajal, ei ole selle puhul siiski tegu ajastutruu rõivakoodiga, sest naisteriided värviti antiikajal kirevaks ja kaunistati eri mustritega. Seega ei ole siin tegu niivõrd historiseeriva lahendusega, kuivõrd selge värvisümbolismiga, mille puhul Salomé valged rõivad hakkavad kandma sama tähendust, mida tekstis tema valge ihu.

Teiseks vaatame Herodese kuju. Kõige otsesemalt seostuvad temaga näidendis purpurne ja kuldne värv, vrd: „Ta saab istuma oma trooni pääl. Purpurpunasesse saab ta olema ehitud. Ta saab hoidma omas käes kuldse karika täis tema jõledusi“ (Visnapuu 1919, 46). Vähemalt ühelt värvilisena säilinud kostüümikavandilt näemegi, kuidas neid kuninglikke värve on ka Herodese kostüümi puhul kasutatud, teistelt, mustvalgetelt fotodelt võib sama värvikasutust üksnes oletada. Eraldi peab tähelepanu juhtima Herodese huvitavale peakattele 1919. aasta lavastuses (vt pildid 3, 4): see ei jäljenda klassikalise antiigi moodi ega meenuta ka kuningakrooni. Tegemist on üli-suure turbanilaadse peakattega, mis väljendab pigem toonast ettekujutust idamaisest eksootikast kui mõnd reaalselt eeskujut. Võimalik, et Ado Vabbe sai selle disainimisel inspiratsiooni vene-ukraina-prantsuse kunstnikult Aleksandra Eksterilt,¹⁷ kelle kubistlikul Herodesel on sarnase tegumoega peakate (vt pilt 7). Huvitav on samuti, kuidas nii Herodese kui Saloméga seonduvad värvid tulevad sageli esile pigem nende atribuutikas, esemetes, loodusnähtustes (karikas, vein, kuu, lilled jne).

Mis puudutab kuninganna Herodiast, siis nii Vabbe (vt pilt 5) kui ka näiteks Olga Oboljaninova kostüümikavanditelt¹⁸ näeme, kuidas kunstnikud on tema lavavälimuse lahendanud küll osaliselt tekstist lähtuvalt (sinised juuksed), kuid loobudes mustast

17 Sarnasusi Aleksandra Eksteri 1917. aastal Moskva Kammerteatris etendunud „Salomé“ kostüümidega täheldab nt Reet Varblane (vt Varblane 1989), kuid Tiitu Talvistu seab siiski kahtluse alla võimaluse, et Vabbe oli Eksteri kujundatud „Salomé“ ise näinud (vt Talvistu 2020, 62).

18 Olga Oboljaninova kavandas kostüümid Paul Sepa 1923. aasta Draamateatri lavastusele.



Pilt 3. Ado Vabbe. Kostüümikavand tegelasele Herodes lavastuses „Salome“, Draamateater 1919. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 9325 T 131:2/2:2.



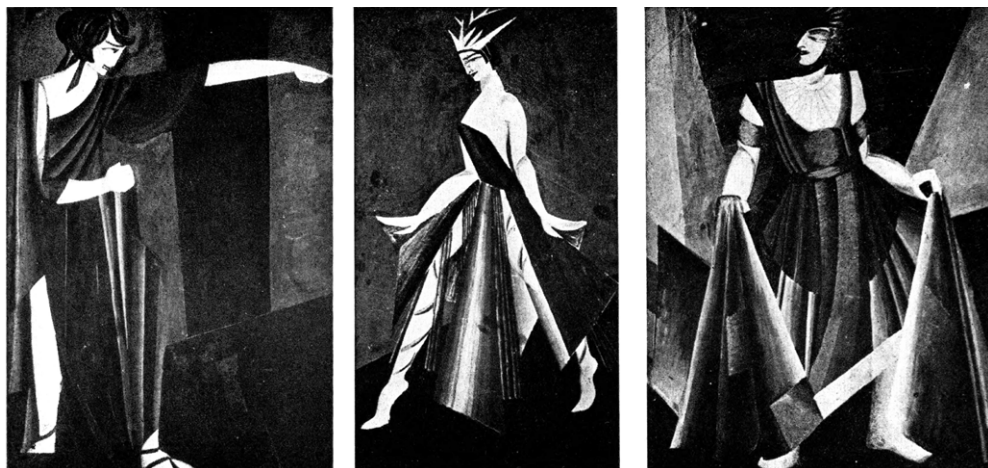
Pilt 4. „Salome“, Draamateater 1919. Herodes – Paul Pinna. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 4868 Fk 7041/kl.



Pilt 5. Ado Vabbe. Kostüümikavand tegelasele Herodias lavastuses „Salome“, Draamateater 1919. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 9325 T 131:2/2:1.



Pilt 6. „Salome“, Draamateater 1919. Johanaan – August Sunne. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, ETMM _ 8436 T 4:1/31:3.



Pilt 7. Aleksandra Eksteri kostüümikavandid Oscar Wilde'i „Salome“ lavastusele Moskva Kammerteatris (1917). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cubist_costumes_for_Salome.jpg.

mitrast, laubapaelast, mis Visnapuu tõlkes on lihtsalt müts: „On see sääl kuninganna Herodias, kes kannab musta pärlitega ömmeld mütsi ja kelle juuksed on puistat sinise tolmuaga“ (Visnapuu 1991, 11). Teatrikülastajates tekitas aga Vanemuises 1920. aastal Draamateatri „Salomé“ külalisetendust vaadates teksti ja visuaali vahele tekkinud lahkeli hämmingut: „[. . .] on arusaamatu, miks pidu vaatlevad soldatid kirjeldavad Herodiast kui naist „kes kannab musta pärlitega ömmeldud mütsi ja kelle juuksed on puistet sinise tolmuaga,“ ja see Herodias siis ilmub, tuhkollakas juuks mingisuguses pseudo Rooma vassingus!“ (Tõramaa 1920). Nii saab Herodiase kostüümist, mis Vabbe kavandil on volangiline kollase/kuldse ja punasemustriline kuninglik rüü punase keebiga, pettunud vaataja silmis „hall kodukleit“. Veel jäi külastajale pisut segaseks, „kuidas roosade kunstlillede vaatlemine Herodesele vereplekka meele võis tuletada“ (samas). Visnapuu tõlkes on seos vere ja punaste rooside vahel verbaalselt olemas: „Kui punased siiski on need roosid, nad nägivad kui veri valgel palakal“ (Visnapuu 1919, 50). Kriitik Helgi Reiman-Neggo (Tõramaa 1920) nendib samas, et tegemist on Pinna „Salomé“ ja mitte Wilde'i omaga, toonitades sellega vabadust, mille lavastaja endale kaasaloova tõlgendajana on võtnud.

Johanaani tegelaskuju välimus on läbi lavastuste lahendatud üsna ühtlases stiilis ja küllaltki erinevalt sellest, kuidas näiteks Aleksandra Ekster selle disainis. Kui Eksteri joonistel on näha tüüpilist vabalt langevat elegantset antiikaegset mantlit (pilt 7), siis Eesti Johanaanid on metsikuma väljanägemisega, sagris mustajuukselise parukaga, seljas kas loomanahad või räbalad või ka mõlemad korraga, luues nii visuaalse kontrasti valitsejate purpuri, kulla ja karraga (vt nt pilt 6). Kindel tunnus on mustad juuksed ja habe (mis näiteks Aleksandra Eksteri ja Aubrey Beardsley joonistustel puudub).

Ehkki Johanaani kandev omadus on tema hää, peeti näitleja valimisel rolli väga oluliseks ka tema välimust. Jaan Pert on meenutanud:

Möödunud aastal Töölisteater tahtis mängida O. Wilde'i Salomet. Otsiti Johanaani osa kujundajat. Ja lõpuks peatuti [kunstnik] August Jansenil. Leiti, et viimane sobiks hästi sesse ossa juba oma välimuse poolest. Salome jäi muidugi mängimata. Jansenini osa ei jõudnudki. Aga – see joon iseloomustab kunstniku välimust ja opositsiooninärv. (Pert 1931, 430)

2.2. Hää „Salomé“ lavastuses

Värvidel ja häälel on teatrilavastuse seisukohalt ka põhimõtteline erinevus: kui värv võib endast jätta jälje, lavastust analüüsides on võimalik selle kohta teavet saada näiteks kostüümi- ja dekoratsioonikavanditelt või fotodelt, siis salvestuste-eelsel ajajärgul ei jäta hää endast mingit materiaalist jälge, heliefekt kestab vaid hetke, häälele on olemuslik olla efemeerne ja kaduv (Jõemets 2006, 114). Ehkki meie fookuses oleval teatriloo perioodil oli salvestamine juba tehniliselt võimalik, on sellest ajast säilinud siiski vaid üksikuid laulu- või lugemisseteasteid, kuid mitte etenduste salvestusi ja nii on selle aja lavastuste uurimisel hää üks suuremaid väljakutseid. Saame selles küll tugineda retseptisoonis fikseeritud muljetele, ent veendume peagi, et needki võivad olla üpris vastuolulised ja ebajärjepidevad ning tihtipeale selgema ettekujutuse loomiseks ka liiga ebamääraselt sõnastatud.

Paul Pinna kirjeldab 1919. aasta Draamateatri esmalavastuse peaosalist Elmerice Partsi kui „loomult dekadentlikku olevust“ (1995, 189), kelle „pooleldi laulev kõneviis ja hääle modulatsioon olid omapärased“ ja „harmoneerusid Vabbe peaaegu dekadentliku dekoratsiooniga“. Priit Põldroos, nagu ka enamik teisi selle lavastuse osalisi ja kommentaatoreid, mäletab Partsi häält ja näitlemisoskust aga natuke teisiti:

Salomed tantsis Elmerice Parts ja ainult tantsis, sest ta kõnelemine oli võimatu. Ma pidasin seda siis kriiskamiseks ja kõige hullemaks kriiskamiseks lauset: „*Anna mulle Johhanaani pääää!*“ Ikka nelja ääääga. Aga Partsi tantsu¹⁹ neelasin küll silmadega. Sest niisugune tants ja nii paljalt oli minu jaoks uudne ja esmakordne. (Põldroos 1985, 110)

Ka näitleja Mari Möldre toob Partsi esitusest eriti esile just tema häält:

Väliselt oli tema Salome väga huvitav, tütarlapselikult sihvakas, iga samm kaalutud ja läbi mõeldud, kogu olemine laval meeldiv ja graatsiline. Kui vaid ta hää poleks olnud nii paindumatu ja monotoonne.

¹⁹ Ella Ilbak kirjeldab oma õpetaja, Elmerice Partsi tantsustiili järgmiselt: „Ei ole see toon, ei värv, ei jalg, ei käsi, ei keha, ei pea, ei piht, vaid on vorm, silmapilguks õhku joonistatud vorm, et kaduda ja aset anda järgmisele“ (Ilbak 2009, 46).

Mul on selgesti ja valusalt kõrvus tema sügavast kurgupõhjast tulnud sõnad: „Anna mulle Johhanaani pää.“ Kuhu jäi kirjaniku mõeldud ja nähtud kuju: süütu kui valge tuvi, kelle hää on hõbedane ja jalad tantsivad valgete lilledena? (Möldre 2010, 133)

Pole muidugi kindel, et ka kirjanik Saloméd just väga süütuna kujutas ning tema häält võrdleb Herodes lavatekstis kiskja elaja kisendusega (Visnapuu 1919, 56), kuid verbaalse ja auditiivse koodi ebakõla kommenteerijaid on teisi: „Pr. Partsi loodud Salome ei olnud see kuukiir, nartsiss, süütu kui valge tui, kelle hää on hõbedane ja jalad tantsivad valgete lilledena. Selleks ei olnud küllalt kohased tema andmed, kuju, millel puudub aprus, hää, millel ei ole kõla, mis madal ja väikese ulatusega“ (h-i. 1919). Pandi tähele ka hääldust: „Ainult segab tema „ö“ „õ“ asemel ning täht „s“ pehme väljahääldamine“ (K. A. H. 1919) või „Et ka teised üllataksid, on vaja, et pr. Partsi hääldamine seisaks tema mängu kõrgusel“ (A. A. 1919). „Miinuseks, nagu öeldud, on kõlata, lame hää ja vähe „kadakline“ väljahääldamine, mis vist ei ole harjunud eesti keelt ilusana võtma“ (h-i. 1919). Ka Hugo Raudsepp heidab Partsile ette halba diktsiooni ja paindumatut hääleregistrit: hää ei kanna, ei paisu ega kasva, ning jääb pidev mulje, et Salome asemel kõneleb „peene keelega Eesti kodanline daam“ (H. R. 1919). Niisiis lisas näitleja hääldus teatripublikule üsna ühtselt äratuntava elemendi – vihje kohaliku kõrgklassi kõnepruugile. Üldiselt jääb silma arvamus, et: „[. . .] pr. Parts Salome osas mängis rahuloldavalt, kuid rohkem tehnikaga kui hingega“ (A. A. 1919).

Teine hää, mis lavastuse kriitikute tähelepanu on pälvinud, kuulub Johanaanile. See on juba Wilde'il erilises positsioonis, justkui eraldi personaazina ning suures osas lavastusteski kaevupõhjast kõlavana visuaalist vabastatud: „[. . .] äkki kõlab maa alt, sügavusest, vanast tsisternist Johanaani hää, prohvet Johannese needmine, vanne, ettekuulutus“ (K. A. H. 1919). 1919. aasta lavastuses mängis Johanaani osa August Sunne. „Sunne oma pehme, kuid mahlaka häälega oli prohvet Johhanaanina väga ühtlaseks ja sobivaks partneriks Partsi Salomele,“ arvas lavastaja Paul Pinna (1995, 189). Sunne häält panid ka teatrikülastajad tähele: Artur Adsonile jättis Sunne osatäitmine sügava mulje ja esietenduse arvustuses toob ta välja just Sunne hääle efekti:

Kõik on keemas ja see peab üle rambi ulatama, otse kui suutis seda Sunne Johhanaani osas, saates tsüsternist oma kirgliku hääle ja jõuga külmad viirud publikumi selgadesse. [. . .] imestama pani ja kaasa kiskus see kirk, jõud ja õhin, mida väljendas Sunne. Ma pole teatris ammu külmavärinaid seljas tunnud ja olin üllatatud Johanaanist. (A. A. 1919)

Veel kommenteerib Adson Sunne häält hiljem nii: „Temalt tsisterni põhjast kostis ekspressiivne ülivõimas kirglik-askeetiline hää, haarates nii, nagu seda senise realistliku teatri lavalt vaevalt kuuldud oli“ (Adson 1958, 153). Hääle mõjule osutab ka Hugo

Raudsepp: „Johhanaan (hra Sunne) opereeris häälelise materjaliga (prohvetile ei või seda pahaks panna!), muidu jäi natuke arusaamatuks, mis temas Herodiase tüdart naiseliselt sütitas“ (H. R. 1919). On aga ka eelnevast lahknevaid arvamusi: „Kuid sellel igavesti kiruval kujul, kes pealegi veidi prohvetlikult mõjuv, kellel liig kisendav ja mürav hää, puudus jumalamehele kombelik suurus“ (Hunnius 1920). Seevastu kiidab Hunnius Herodese osatäitja Pinna vokaalseid võimeid: „hästi tabatud hääle-aste, mis kuni poollähbuva, toonita rõhitsemiseni langeb“. Helgi Reiman-Neggo kirjeldab veel ka ilmast tingitud helilist lisafaktorit 1920. a Draamateatri väljasõiduetendusel Tartusse, kus mänguplatsi temperatuur oli vaid neli soojakraadi: „Loomulikult oli neil siis kõigil ka nohu; iseäranis vaene Karaboth rääkis südantliigutavalt läbi nina“ (Tõramaa 1920).

Hilisemate lavastuste puhul pole näitlejate hääled nii suurt tähelepanu pälvinud, siiski tuuakse näiteks 1920. aasta Ugala vabaõhuetenduse puhul eraldi välja, et Armin Hundi Johhاناani toon ei olnud prohvetile just sobiv (–ts. 1920), F. Rannau (1928) mainib võimsaid helisid etenduse algul, millest isegi ükskõikne pärnulanane elevusse sattus, ilusat muusikat peab märkimisväärseks ka Pärnu Postimees (1928). 1930. aastal Vane-muises Eduard Türgi käe all valminud lavastuse arvustaja toob esile Johhاناani August Sunne esituses: tema kuju ja hää olid tõelise jumalasulase omad (R. J. 1930).

3. Kokkuvõtteks

„Salomé“ on eesti tõlke- ja teatriloos huvitav ja omanäoline fenomen. Eksisteerib kolm eestindust, millest meie analüüsi põhjal näib kõige originaalilähedasem eksofoonilisest prantsuskeelsest originaalist tehtud ingliskeelsel autotõlkel põhinev äsja ilmunud Linnar Priimäe tõlge (2023). Sellest võime ühtlasi järeldada, et ükski eestikeelne versioon ei lähtu täielikult esimesest, prantsuskeelsest algupärandist.

Kõik kolm eestikeelset tõlget on väga isikupärased. Aleksander Tassa (1917) käsi-kirja jäänud tõlge näib olevat Konstantin Balmonti venekeelse versiooni alusel loodud kaudtõlge, mis on tänini mustandivormis ning viimistlemata ja toimetamata, kuid siiski piisavalt lõpetatud, et selle põhjal teha teatud tähelepanekuid tõlkelahenduste kohta: tõlkija on püüdnud vältida liigseid kordusi ning varieerinud sõnavara, ent jäänud mõnikord siiski eesti vastete leidmisega hätta ning lisanud teksti koguni venekeelseid täpsustusi. Henrik Visnapuu tõlge on loodud juba konkreetset 1919. aasta lavastuse jaoks ja samal aastal ka trükkis välja antud. Nii on tegu juba küpse ja välja-peetud tekstiga, mis on võrreldes Tassa versiooniga ühelt poolt poeetilisem, teiselt poolt aga ka ladusam. Värvikoodide vahendamisel on aga tõlkijate strateegiad olnud sarnased: ka Visnapuu on täpse kordusstruktuuri jälgendamise asemel eelistanud sünonüümsust ja otsinud vahel võõrapäraseid vasteid, luues nii teksti eksootilist atmosfääri. Kuigi harvem, näeme ka Priimäe peenes ja tundlikus eestinduses sarnast

taotlust: korduste edasiandmise asemel on tõlkija eelistanud rikkalikumat sõnavara ning värvinime kordamise asemel otsinud konteksti sobivaid sünonüüme. Priimäe tekst on aga nii sõnavara kui lauseehitust silmas pidades kõige julgemalt originaaltruu. Kõigis tõlgetes on teatud nüansierinevusi ka häälte mõju ja võrdluste vahendamises ning kohati on valitud koguni algupäranditega võrreldes tugevamaid sõnastusi.

Täismahus lavastamiseni on jõudnud vaid Visnapuu tõlge, mis alates 1919. aasta esmalavastusest 1920. ja 1930. aastatel väga populaarseks osutus. Lisaks sellele, et tegu oli, nagu ka arvustustes välja toodud, seni valdavalt realistliku teatri foonil värske ja uudsenäe mõjuva modernistliku teatrieksperimentiga, põhines 1920. aastate „Salomé“ populaarsus ka Wilde'i tekstist inspireeritud ja võimaluse piires rakendatud uudsetel visuaalsetel ja auditiivsetel tõlgendustel, s.o intersemiootilistel lavalistel tõlgetel, aga kindlasti ka Salomé paljal valgel ihul ja eksootilisel lavalisel liikumisel.

Verbaalse teksti dominantideks on värvid ja hääled, mida rõhutatakse läbi pidevate sõnakorduste. Lavastuste vastukajades mainitaksegi tihti nimelt visuaalseid efekte – dekoratsioone, kostüüme, butafoorikat – ja kommenteeritakse värve – musta, punast, valget. Arutletakse ka etenduses esinenud heliliste efektide, eriti osatäitjate hääle üle. Iseäranis palju kõneainet pakkus Salomé osatäitja Elmerice Partsi hääle, mis moodustas tema graatsilise kehaga kakofoonilise kombinatsiooni. Dekadentsile omaselt toimib meeleelundite vaheline informatsioonivahetus „Salomé“ tõlgetes ja lavalistes tõlgendustes vähemal või suuremal määral kõigil aistingutasanditel. Lisaks prominentsele visuaalsele ja auditiivsele elemendile leidub tekstis veel vihjeid nii taktiilse, kinesteetilise kui koguni gustatiivse ja olfaktiivse koodiga seotud tasanditele, kaasates sellega kõiki meeli.

Kõikidest koodidest on aga just värvide ja helide keel Wilde'i originaalis nihutatud oma tavapärasest mingit teist koodi toetavast funktsioonist rohkem esiplaanile ja muutunud sisuliselt asjaks iseendas, mida tõlkes ja kohati ka lavastused tegelikult õnnestunud edasi annavad. Teatud kõrvalkalded on siiski loomulikud ja ootuspärased, kuna tõlkeliste verbaalsete ja visuaalsete koodide täpset ekvivalentsi originaaltekstiga on teatris raske, kui mitte võimatu saavutada. Teater ei sünni aga mitte ainult eri koodisüsteemide vastassuhetest, vaid ka vaataja fantaasiast, vastastikuses arusaamas, et tegu on mänguga.

Teisalt on aga tõsiasi, et lavastuste arvustustes ning teatritegijate ja kriitikute mälestustes on nimelt hääle ja värv kesksed või vähemalt teatud tähelepanu pälvinud, nii et isegi sellised arvustustes materdatud asjad nagu Elmerice Partsi hääle on siiski teeninud oma eesmärgi ja toonud ühe algupärandi võtmeelemendi vaatajate fookusesse.

Oleme tänulikud artikli retsensendile erakordselt tähelepaneliku ja põhjaliku lugemise eest.

Allikad

- A. A. [Artur Adson]. 1919. „Salome.“ – *Tallinna Teataja*, 28. oktoober 1919, 2.
- Aavik, Johannes. 1905. „Charles Baudelaire ja dekadentism.“ – *Noor-Eesti* I, 194–196. Tartu: „Kirjanduse sõprade“ kirjastus.
- Adson, Artur. 1958. *Teatriraamat. Ajalugu ja isiklikke kogemusi*. Stockholm: Vaba Eesti.
- Aquien, Pascal. 2006. „Préface.“ – Wilde, Oscar. *Salomé*, toimetanud Pascal Aquien, 9–37. Paris: Flammarion.
- Balmont, Konstantin, tlk. [1908] 1912. *Polnoe sobranie sochinenij Oskara Uajl'da = Полное собрание сочинений Оскара Уайльда*. 4. kd. Sankt-Peterburg: Tipografija A. F. Marksa.
- Caivano, José, Luis. 1998. „Color and Semiotics: A Two-way Street.“ – *Color Research & Application*, 23 (6): 390–401. [https://doi.org/10.1002/\(sici\)1520-6378\(199812\)23:6<390::aid-col7>3.3.co;2-r](https://doi.org/10.1002/(sici)1520-6378(199812)23:6<390::aid-col7>3.3.co;2-r).
- Cooper, J. C. 1987. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson.
- Desmarais, Jane ja Alice Condé. 2017. „Introduction.“ – *Decadence and the Senses*, toimetanud Jane Desmarais ja Alice Condé, 1–14. Cambridge: Legenda. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkz22.6>.
- Eells, Emily. 2010. „Wilde's French Salomé.“ – *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, nr 72, 115–130. <https://journals.openedition.org/cve/2729>.
- Elliott, Charlene. 2008. „Purple Pasts: Color Codification in the Ancient World.“ – *Law & Social Inquiry* 33 (1): 173–194. <https://doi.org/10.1111/j.1747-4469.2008.00097.x>.
- Ellmann, Richard. 2010. „The Uses of Decadence: Wilde, Yeats and Joyce.“ – *Bloom's Modern Critical Views. Oscar Wilde*, toimetanud Harold Bloom, 11–27. Chelsea House Publications.
- Epner, Luule. 2015. Aated ja stiiliotsingud: ekspressionism 1920. aastate eesti teatris. – *Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised* 17, 284–313.
- Esna, Olaf. 2020. „Aeg, mil Tartus oli valida kahe teatri vahel.“ – *Pärnu Postimees*, 31. oktoober, 10–11.
- Gielen, Katiliina ja Maria-Kristiina Lotman. 2021. „On Performativity and Perception in Early Estonian-Language Theatre Translation.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 27/28. *Taju ja performatiivsus*, koostanud ja toimetanud Raili Marling, Anneli Saro ja Hedi-Liis Toome, 198–222. <https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18449>.
- Gottlieb, Henrik. [2005] 2007. „Multidimensional translation: Semantics turned semiotics.“ – *Challenges of Multidimensional Translation*. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra, toimetanud Heidrun Gerzymisch ja Sandra Arbogast, 33–61. Nauert.
- Heather, Peter John. 1948. „Colour Symbolism: Part I.“ – *Folklore* 59 (4): 165–183.
- Hinrikus, Mirjam. 2011. *Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 10. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

- Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzschelik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.
- h-i. [Helmi Jansen]. 1919. „Salome draamateatris.“ – *Sotsialdemokraat*, 28. oktoober, 2.
- H. R. [Hugo Raudsepp]. 1919. „Salome. Esietendus Draamateatris.“ – *Vaba Maa*, 27. oktoober, 2.
- Hunnius, Carl. 1920. „Salome Galiläa Printsess.“ – *Postimees*, 12. veebruar, 1.
- Ilbak, Ella. 2009. *Otsekui hirv kisendab... Mälestusi ja tõekspidamisi*. [Tallinn]: Tänapäev.
- Jõemets, Viivian. 2006. „Lühike sissevaade hääle problemaatikasse.“ – *Acta Semiotica Estica* 3, 112–126.
- K. A. H. [Karl August Hindrey]. 1919. „Oscar Wilde'i „Salome“.“ – *Päevaleht*, 25. oktoober, 233.
- Kandinsky, Wassily. 1946. *On the Spiritual in Art*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kress, Gunther ja Theo van Leeuwen. 2002. „Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour.“ – *Visual Communication* 1 (3): 348–368. <https://doi.org/10.1177/147035720200100306>.
- I. [Gustav Vilbaste?]. 1919. „Osc. Wilde „Salome“ Tartus.“ – *Tallinna Teataja*, 30. august, 3.
- Lange, Anne. 2015. *Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut eesti tõlkeloost*. Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Lepsoo, Tanel. 2024. „Dekadents teatrisituatsioonis Oscar Wilde'i „Salomé“ näitel.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 177–196. <https://doi.org/10.54013/kk794a9>.
- Loesch, Juliette. 2016. „Translation and transcreation of *Salomé* Oscar Wilde's strategies of (self-) estrangement in French.“ – *Parallèles* 28 (2): 35–47.
- Lotman, Maria-Kristiina. 2024. „The transmedial world of ancient Greek tragedy in Estonia.“ – *Hortus Floridus. Studies in Honour of Anne Lill*. Acta Societatis Morgensternianae VIII–IX, toimetanud Ivo Volt, Janika Päll, Neeme Näripä, 281–306. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Lotman, Maria-Kristiina, Līva Bodniece ja Jovita Dikmonienė. 2022. „Reception of Sophocles' Antigone in the Baltic States.“ – *Literatūra* 64 (4): 20–42. <https://doi.org/10.15388/litera.2022.64.4.13>.
- Lotman, Rebekka. 2024. „Eesti dekadentlik sonett.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 158–176. <https://doi.org/10.54013/kk794a8>.
- Matt, Frits. 1969. *Eesti teatri lavapilt*. Tallinn: Kirjastus „Kunst“.
- MacKenzie, Donald A. 1922. „Colour Symbolism.“ – *Folklore* 33 (2): 136–169.
- Maripuu, Anne-Liis. 2020. „Eesti tantsulava Salomed.“ – *Tantsukuukiri*, nr 101. <https://kuukiri.tantsuliit.ee/artikkel/eesti-tantsulava-salomed/>.
- Meltzer, Françoise. 1987. *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago; London: University Of Chicago Press.
- Metslaid, Viivi. 2007. *Tõlkenäidendite kataloog 1940–2006*. Toimetanud Marika Ahven ja Marina Nurmung. Tallinn: Eesti Näitejuhtide Teatrigrupp.
- Mikhail, E. H., toim. 1979. *Oscar Wilde: Interviews & Recollections*. London: Macmillan.
- Möldre, Mari. 2010. *Eesriie avaneb*. Tallinn: Eesti Päevalehe AS.

- Nuckols, Nancy G. 1971. „The symbolist and decadent elements in the lyrical dramas of Oscar Wilde.“ Magistritöö. University of Richmond. <https://scholarship.richmond.edu/masters-theses/890>.
- Oras, Ants. 1937. „Inglise luulest ja Eesti mentaliteedist.“ – *Akadeemia*, nr 5, 245–254.
- Palk, Karl. 1907. „Uuemad sõnumed.“ – *Saarlane*, 7. juuli, 4.
- Pastoreau, Michel. 2008. *Black: The History of a Color*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Pert, Jaan. 1931. „August Jansen. Kunstniku 50ne eluaasta möödumisel.“ – *Olion*, 11. november, 430.
- Pinna, Paul. 1995. *Minu Eluteater ja teatrielu 1884–1994*. Koostanud Helvi Einas. Tallinn: Faatum.
- Praz, Mario. 1970. *The Romantic Agony*. Tõlkinud Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- Primägi, Linnar, tlk. 2023. Wilde, Oscar. *Salomé. Ühevaatuseline tragöödia*. Loomingu Raamatukogu 9–10. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Pärnu Postimees. 1928. „„Salomé“ vabaõhu laval.“ 24. juuli, 1.
- Põldroos, Priit. 1985. *Teel enda ellu: Mälestusi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rannau, F. 1928. „Pärnu Töölisteatri tegewusest.“ – *Rahva Sõna*, 12. august, 6.
- Richmond-Garza, Elizabeth. 2011. „The double life of *Salomé*.“ – *Refiguring Oscar Wilde's Salomé*, toimetanud M. Y. Bennett, 21–36. Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401207201_003.
- R. J. [Richard Janno] 1930. „„Salomé“. Oscar Wilde'i draama. Esietendusena Vanemuises.“ – *Postimees*, 17. oktoober, 4.
- Rähesoo, Jaak. 2011. *Eesti teater. Ülevaateos*. 1. kd. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Sturgis, Matthew (2018) 2022. *Oscar: A Life*. London: Head of Zeus Ltd.
- Symons, Arthur. 1893. „The Decadent Movement in Literature.“ – *Harper's New Monthly Magazine*, 87 (522): 858–867.
- Talvistu, Tiiu. 2020. *Ado Vabbe. Wunderbar*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum.
- Tamm, Marek. 2010. „Eesti kultuur kui tõlkekultuur: mõned ajaloolised ja statistilised ekskursid.“ – *Diplomaatia*, nr 79, 2–4.
- Tassa, Aleksander, tlk. 1917. Wilde, Oscar. *Saalome*. Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 219, m 27: 10.
- Tormis, Lea. 1978. *Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- ts. [Aleksander Loorits]. 1920. „„Salomé“ Wiljandis.“ – *Waba Maa*. 21. juuli 1920, 2.
- Tuglas, Friedebert. 2009. *Valik proosat*. Koostanud ja kommenteerinud Jaan Undusk. Tallinn: Avita.
- Tõramaa, H. [Helmi Reiman-Neggo]. 1920. „„Salomé“ Tartus.“ – *Naiste Töö ja Elu*, Käsitööleht, 18. veebruar, 9–11.
- Undusk, Jaan, koost. 2009. Friedebert Tuglas. *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia*. Tallinn: Avita.
- Vabbe, Ado. 1921. „Maaliline teater.“ – *Murrang*, nr 3–4, 51–55.

- Varblane, Reet. 1989. „Ado Vabbe ja teater.“ – *Teater. Muusika. Kino*, nr 9, 90–97.
- Visnapuu, Henrik, tlk. 1919. Oscar Wilde. *Salome. Draama ühes aktis*. Tartu: Odamees.
- Wilde, Oscar. 1892. „The Censure and 'Salome'.“ – *The Pall Mall Gazette*, 29. juuni, 1–2.
- . 1893. *Salomé. Drame en un acte*. Paris: Librairie de l'art indépendant.
- . (1894) 1904. *Salomé, A Tragedy in one act, translated from the French of Oscar Wilde*. Illustreerinud Aubrey Beardsley. London: Melmoth and co.
- . 1972. *Dorian Gray portree*. Tõlkinud A. H. Tammsaare. Tallinn: Eesti Raamat.
- Willoughby, Guy. 1993. *Art and Christhood: The Aesthetics of Oscar Wilde*. London; Toronto: Associated University Presses.

Maria-Kristiina Lotman – PhD, Tartu Ülikooli kaasprofessor Euroopa keelte ja kultuuride instituudis. Tema peamised uurimishuvid on antiikvärss, selle meetrum, rütm ja värsisüsteemid; kvantiteeriva värsi tüpoloogiline analüüs; värsisemantika; polükodeeritud struktuuride tõlge, eesti teatritõlke ajalugu. Ta on rahvusvahelise ajakirja *Studia Metrica et Poetica* kaastoimetaja ja toimetanud mitmeid artiklikogumikke, sh „Frontiers in Comparative Prosody“ (Peter Lang) ja „Semiotics of Verse“ (Sign Systems Studies erinumber).

E-post: maria.lotman[at]ut.ee

Katiliina Gielen – PhD (eesti tõlkelugu), Tartu ülikooli inglise keele ja tõlketeaduse lektor. Peamised uurimisvaldkonnad hõlmavad ilukirjanduslikku tõlget, tõlkeajalugu (ka teatritõlke ajalugu) teooriat ja metodoloogiat, võrdlevat kirjandusteadust ja soouuringuid.

E-post: gielen[at]ut.ee

Intersensory Decadence: Three Colourful Estonian Versions of *Salomé* and a Vocal Stage Interpretation from 1919

Maria-Kristiina Lotman, Katiliina Gielen

Keywords: O. Wilde's *Salomé*, decadence, theatrical translation, intersensoriality, translation of a poly-coded text, reception of a stage production

The article explores the history of theatre translation in Estonia, focusing specifically on the case of Oscar Wilde's one-act symbolist-decadent tragedy *Salomé*. It offers a comparative analysis of three Estonian translations – Aleksander Tassa's manuscript version (1917, likely translated from Russian), Henrik Visnapuu's rendition (1919, probably based on an indirect translation), and Linnar Priimägi's recent translation (2023, from English). Particular attention is given to how decadent symbolism – especially colour and sound – is transmitted through intersemiotic processes from page to stage. The study examines the 1919 premiere at the Estonian Drama Theatre, analysing how visual and auditory codes were transformed in performance and interpreted by contemporary critics.

In *Salomé*, colour and sound function as integral elements of Wilde's decadent aesthetic, operating as complex, multi-layered sensory code systems. However, Decadent discourse frequently subverts conventional symbolism: white may signify both innocence and cruelty; black may suggest death as well as purity; purple and gold evoke majesty alongside moral decay. The language of the play is marked by recurring visual and auditory motifs, generating a synesthetic texture of colour and sound. *Salomé* is described through imagery of whiteness, silver and pallor. In contrast, Jokanaan's colour is black; red transitions in meaning from seduction to bloodshed and guilt. Sound imagery is similarly prominent: voices are depicted as seductive, irritating, or terrifying, while silence functions as a powerful marker of dramatic tension. Wilde's dramaturgy is grounded in rhythmic repetition and ornate similes, producing a ritualistic and incantatory cadence.

The three Estonian translations exhibit notable differences in their handling of key stylistic and symbolic features. Tassa's (1917) version demonstrates a tendency toward literalism, marked by syntactic awkwardness and likely influenced by mediation through Russian. Visnapuu's (1919) translation adopts a more fluid and poetic register but frequently omits repetition and modifies colour terminology, possibly to accommodate the demands of stage performance. Priimägi's 2023 translation adheres more closely to the English source text, maintaining Wilde's rhythmic repetitions and deliberate structural patterning. Across all three translations, there is a consistent tendency to substitute colour terms with near-synonyms. For instance, "black" is variously rendered as "dark" or "pitch-black," while "scarlet" appears inconsistently, thereby weakening the coherence of Wilde's decadent colour symbolism.

The 1919 production at the Estonian Drama Theatre, directed by Paul Pinna with stage and costume design by avant-garde artist Ado Vabbe, emerged as a significant cultural milestone, signalling a transition from theatrical realism to modernist aesthetics in Estonia. Vabbe's design eschewed orientalist exoticism in favour of large, symbolically coded colour fields – black representing Jokanaan's asceticism, red signifying passion, and yellow connoting jealousy. Although material shortages constrained the full execution of Vabbe's scenographic vision, contemporary critics noted a heightened stylistic coherence compared to earlier productions. The casting of dancer Elmerice Parts in the role

of *Salomé* foregrounded corporeal expression and movement, despite the limited choreographic directives in Wilde's original text. Critics' reactions varied, with some praising visual symbolism and others finding elements grotesque or inconsistent.

The study highlights the transformative nature of intersemiotic translation from verbal to visual and auditory media. In the 1919 *Salomé*, certain symbolic associations were retained (e.g., colour coding of characters' thematic roles), while other textual elements were altered or omitted. The translation of sound imagery was also a crucial factor: the prophetic disembodied voice of Jokanaan and moments of staged silence were integral to Wilde's symbolism and were recognized by reviewers, though not always in their original decadent sense.

In the broader cultural context, *Salomé* is placed within the reception of decadence in Estonia. Decadent and symbolist aesthetics entered Estonia at the turn of the 20th century via translation, with Wilde's works arriving later than in Western Europe. The *Salomé* myth was popular in Estonian literature, art and dance during the 1910s–1920s, providing a vehicle for exoticism, eroticism and artistic experimentation. Wilde's play, rich in sensory symbolism, proved adaptable to theatrical innovation and remains significant for discussions of intersensory translation in performance.

In conclusion, the analysis demonstrates that both linguistic and intersemiotic translation choices shape the reception of Wilde's decadent symbolism in new cultural environments. The three Estonian translations show substantial differences in their fidelity to the source, their handling of repetition and their preservation of colour and sound motifs. The 1919 production's visual and auditory interpretations both reflected and transformed Wilde's sensory codes, illustrating the complex processes involved when literary decadence is adapted from page to stage.

Maria-Kristiina Lotman – PhD, Associate Professor, Institute of Foreign Languages and Cultures, University of Tartu, Estonia. Her research interests include ancient verse, its metre, rhythm and versification systems; typological analyses of quantitative verse; translation of polycoded structures; Estonian theatre translation history. She is the co-editor of an international scholarly journal, *Studia Metrica et Poetica*, and has edited several volumes of papers, including *Frontiers in Comparative Prosody* (Peter Lang) and *Semiotics of Verse* (a special issue in *Sign Systems Studies*).

E-mail: maria.lotman[at]ut.ee

Katiliina Gielen – PhD (Estonian translation history), Lecturer in English Language and Translation Studies at the Department of English Studies, University of Tartu, Estonia. Her main fields of research include translation history, theory and methodology, theatre translation history, comparative literary studies and gender studies.

E-mail: gielen[at]ut.ee

Põleva ihu sügis: märkmeid Jaan Oksa proosaluulest

Ian T. Gwin

Teesid: Selles artiklis vaatlen uuesti Jaan Oksa kurikuulsat kolmeosalist proosaluuletust „Emased“, „Ihu“, ja „Nimetu Elajas“ (1908–1909). Tuginedes arhiiviallikatele, keskendun „meeleolu“ ja „maastiku“ (*paysage*) kujunemisele nii poeetiliste vormide kui kujundite tasandil. Väidan, et meeleolu kirjutamine väljendab rahvusluse küsimust, haarates kaasa Vene impeeriumi soolise ja seksuaalse kriisi. Maastik toimib ka ema(maa) ähvardava kujuna. Oks põimib seega oma eksperimentaalses loomingus dekadentsi rahvuslusega ning hilise keisririigi seksuaalkriisi pärandiga, kehastades hullumeelse geeniusse kuju väljasureva ja ohustatud „soo“ – maa-eestlaste – nimel.

Võtmesõnad: proosaluule, põhjamaaine dekadents, sümbolism, Noor-Eesti, rass, sugu, seksuaalsus

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26292>

Sissejuhatuseks

Jaan Oksa (1884–1918) looming sündis mitme vaimse voolu lõikumiskohas: mõjutatuna prantsuse ja põhjamaade dekadentsist, liitus ta 20. sajandi alguses Noor-Eestiga, lüües nõnda kaasa modernistliku kirjanduse ja identiteedi kujundamises Vene impeeriumi loojangul. 1908.–1909. aastal Samaara kubermangus loodud proosaluuletsükk, mis valmis vahetult enne Oksa arreteerimist ja naasmist Eestisse, on viimasel ajal pälvinud ulatuslikku kriitilist tähelepanu (Haljak 2024a; Luks 2024). Käesolevas artiklis keskendun just nendele tekstidele – „Emased“, „Ihu“ ja „Nimetu elajas“ –, mis on 2003. aasta väljaandes koondatud pealkirja „Sugu“ alla. Tuginedes oma magistritöös (Gwin 2022) välja arendatud postkoloniaalsele lähenemisele, käsitlen neid tekste nüüd kriitilise rassiteooria võtmes, paigutades Oksa proosaluule nii varajase eesti modernismi konteksti kui ka dekadentsi, mandumise ja hullumeelsuse diskursustesse revolutsioonijärgses Vene Keisririigis. Tuginedes arhiiviallikatele, keskendun „meeleolu“ ja „maastiku“ (*paysage*) kujunemisele nii poeetiliste vormide kui kujundite tasandil. Oksa tekstides esinev „primitiivne“ seksuaalsus, mis saab tõuke maarahva keskkonnast, astub minu tõlgenduses vastu sajandivahetuse eesti kirjanduse ja keele provintslikule ja koloniseeritud staatusele.

Oks põimib oma eksperimentaalses loomingus dekadentsi rahvusluse ja hilise keisririigi seksuaalkriisi pärandiga, kehastades hullumeelse geeniusse kuju väljasureva ja ohustatud „liigi“ – maa-eestlaste – nimel. Tema elliptiline ja ornamentaalne proosavorm keskendub sümbolistlikule eristusprintsibile, milleks on „sugu“ – mitmetähenduslik mõiste, mis ühendab endas nii rassi kui seksuaalsuse, allutatuse ja objektistamise, kehaliseks muutmise ja pärisorjuse varjundid. Analüüsin tema proosaluulet kui



Jaan Oks. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-37:4580

afekti – või „meeleolu“ – kujutamise ja läbimängimise vormi. Tuginedes Schopenhaueri mõjule, tõlgendan neid tekste kui spekulatiivset masohhismi metafüüsikat – omalaadset „pornoteoloogiat“.

Selle tsükli autoerootilistes kujutlustes naaseb koloniseeriva kristliku patriarhaadi alla surutud maternaalne mateeria „emaste“ kujul – olenditena, kes neelavad subjekti endasse ühtaegu võimas-meheliku, ent hukatavalt feminiinse loodusena. Revolutsioonilise ajahetke paisumises saab ihu nende olevuste hääbuva sugutamisejõu kandjaks ja objektiks, läbides üha uusi ümbersünniringe. Sealjuures tõuseb „nimetu elajas“ esile kui bioloogilise saamise ja ilmutuse hirmuäratav jumalus.

Ketser provintsist

Teoses „Nordic Literature of Decadence“ esitavad Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus maadekadentsi mõiste kirjandusliku dekadentsi ühe alamvormina. Looduse ja tema sesoonse ringkäigu poole pöördumisest kujunes kunstnikele põhjamaade hilise modernismi kontekstis 20. sajandi algul viis vastanduda linnastumise ja progressi narratiividele, tuues mängu uue dekadentliku strateegia (Lyytikäinen jt 2020, 24–27). Nagu Rossi on osutanud soome kirjaniku Joel

Lehtoneni näitel, omandas „primitiivse“ maarahva kultuur ambivalentse tähenduse: ühelt poolt projitseeriti sinna tsivilisatsiooni ärevus ja industrialiseerimise valud, teisalt kinnitati selle kaudu sidet kohaliku ja looduslähedase identiteediga (Rossi 2020, 120–121). Selline primitiivsuse võimendus sai võimalikuks kahe asjaolu tõttu: esiteks tänu kultuuriliste keskuste kaugusele Lääne-Euroopast ning teiseks tänu agraarse, talupoegliku elulaadi müüdile, mida romantiline natsionalism kogu piirkonnas rahvuskehandi arhetüübina esile tõstis.

Jaan Oks elas läbi sarnaseid pingeid, ent vähemusrahvuse esindajana Vene impeeriumis. 1905. aasta revolutsiooni ajal astus ta välja eesti alamkihtide eest, pidades meelevaldustel poliitilisi kihutuskõnesid. Nagu Tuglas ja mitmed teised nooreestlased, otsustas ta tagakiusamise eest põgeneda. Ent Lääne-Euroopasse suundumise asemel sõitis Oks 1908. aastal Venemaa äärealale Samaara kubermangu, kus asus tööle õpetajana. Sealne elu oli kurnav: ta töötas pikki päevi, sõi harva ning suhtles vähe. Samal ajal süvenes ta füüsika, anatoomia, psühholoogia ja vene kirjanduse õppimisse (Oks 2004, 370). Usun, et just nendes tingimustes sündinud proosaluuletsüklis andis Oks end allakäiva impeeriumi „erootika, ekstaatilise raevu ja lagunemise“ meelevalda (vrd Sirotkina 2002, 120). Revolutsioonijärgsed reformid, ränne maalt linna ning kasvav kirjaoskus tekitasid nõudluse massiajakirjanduse järele. Seksuaalsusega ühel või teisel moel seotud teemad muutusid avalikus arutelus keskseteks (vrd Crone 2010). Poliitilised kommentaatorid kasutasid metafoore seksuaalsest kõlvatusest, viidates sellistele seksuoloogidele nagu Otto Weininger ja Vassili Rozanov, ning otsisid süüdlasi sageli juudi vähemuste hulgast (Engelstein 1996, 301). Masturbeerimine, samasoolised suhted ja promiskuiteet olid märgilise tähtsusega küsimused kristlike konservatiivide jaoks, kes pelgasid masse, moraalset allakäiku ja individualismi. Psühholoogiast pärinevad neurasteenia ja mandumise mõisted omandasid poliitilise kaalu, jutud rahvusliku iseloomu nõrkusest käisid ühte jalga uue „vaimse hügieeni“ diskursusega.

Kandes oma teksti üle Vene impeeriumi psühhiaatrilise ja seksuaalse kriisi diskursused, liikus Oks maa-dekadentsist edasi provintsi-dekadentsi suunas. Leo Luks on küll väitnud, et Oksa puhul pole linnatemaatika asjakohane – tema kirjandus sündis „metsikul ääremaal“ –, kuid tema proosaluule erootiline kinnisideelisus asetab ta hilisimpeeriumi dekadentlikumate „geeniuste“ sekka (Luks 2024, 84). Termin *provintsi* ise pärineb juba Rooma ajast: see tähistab vallutatud maad ja rahvast, kelle võimukeskus on mujal – tema poliitiline ja kultuuriline raskuspunkt asub väljaspool (Epstein 2003, 268). Oks mõtestab seda provintslikkust Rooma eeskujul. Avaldamata essees käsitleb ta varakristlike institutsioonide arengut, keskendudes preester Ariuse mõtetele. Arius väitis, et Kristuse inimlik hing on Jumala loodud eraldiseisev substants, mis eksisteeris enne aega. Sellest arianismist sai kristluse vorm, mille võtsid omaks risti-

usustatud germaanlased. Ehkki kaks oikumeenilist kirikukogu kuulutasid arianismi ketserluseks ja kinnitasid ametliku õpetusena kolmainusliku metafüüsika, elas arianistlik maailmatunnetus edasi, seda just väikerahvaste seas, keda Rooma impeerium vallutas, ristiusustas ja sundis ladinakeelseks (Oks dat.-ta c). Oksa proosaluule ketserlik filosoofia seob selle ajaloolise kogemuse Eesti koloniseerimisega Vene tsaaririigi koosseisus. Tema jaoks tähistab impeeriumi allakäik „uue Rooma“ lagunemist arianistlikus, ketserlikus tähenduses (vrd Dowling 1986, 102).

Oksa loomingut on varem käsitletud seoses luterluse ja Nietzsche „jumala surmaga“, kuid vähem impeeriumliku diskursuse ideoloogilises raamistikus. Marianne Lind kirjutab oma magistritöös, et Oks kasutab „koleduse esteetikat“, kujutades jumalatut maailmakorda, kus valitsevad lagunemine, suitsiid ja surm (Lind 2018). Lisaks Euroopa vaimukultuuri rekontekstualiseerimisele tegi Lind olulist tööd, korrastades Oksa arhiivimaterjale, mis toetavad ka käesolevat uurimistööd (samas, 69). Viimastel aastatel on uurijad keskendunud proosaluulele kui ruumile, kus sünnivad seksuaalsed transgressioonid, asetades selle Euroopa *fin de siècle*’i nihilismi mõttelisse järjepidevusse. Leo Luks (2024) loeb Oksa proosaluuletusi hilise Nietzsche valguses (1884–1888). Nendes võib näha inimese kui sugulise olevuse dekonstruktsiooni, mis väljendab irratsionaalset „kosmilist pessimismi“, milles kogu tegutsemine on allutatud brutaalse orgia rütmile. Alternatiivse tõlgenduse pakub Kristjan Haljak, kes toob esile Oksa tekstidesse kätketud „primitiivse“ või paganliku tasandi. Sellise lähenemise järgi juhib erootiline üleastumine loodust ja kosmost pideva, ent ebakindla soolise määratlemise protsessi poole, tungides niiviisi panpsüühilisse metafüüsikasse.¹ Selline sugudevaheline voolavus haakub Noor-Eesti kirjanduse androgüünsete kujunditega (näiteks Randvere „Ruthis“), aga ka hõbeajastu vene autorite, nagu nt Vassili Rozanovi panpsüühilise monismiga (Mondry 2010). Haljaku käsitlus põhineb teistsugusel narratiivsel mudelil: Lautréamonti „Maldorori laulude“ proosaluulel ning Julia Kristeva protsessuaalse subjekti kontseptsioonil, mille abil analüüsitakse Oksa tekstide mitmehäälsed jutustamislaade (Haljak 2024a; 2024b).²

I. Meetod ja ülesehitus

Selles artiklis kasutan eelnevalt mainitud uurimustest tõukuvat mõistestikku ning väidan, et Oksa duaalsusele tuginev ketserlik metafüüsika – mille keskmes on maskuliinse ja feminiinse vastandus – vormus moderniseeruva Eesti kolonialistliku mineviku

1 Haljak arendab seda tõlgendust oma doktoritöös edasi, väites, et Oksa loomingus peitub latentne revolutsiooniline potentsiaal (Haljak 2024b, 25), ning osutab ka „kolmainususele“, mis vastab omamoodi seksuaalsuse ja jumalikkuse analoogiale (samas, 161). Minu käsitlus erineb tema võrdlevast kirjandusteoreetilisest ja psühhoanalüütilisest lähenemisest rõhuasetuse poolest – keskendun rohkem ajaloolises kontekstis juurduvatele rassi ja seksuaalsuse küsimustele.

2 Oks kirjutab Friedebert Tuglasele, et „Meeleolud“ valmivad tsükliks, mida ta kirjutab ringiratast-läbisegi (Oks 2004, 279).

mõjul. Toetun Roderick Fergusoni, Heather McClintocki ja teiste postkoloniaalsete mõtlejate töödele, kes näitavad, kuidas rassipõhised regulatsioonid soolisuses ja seksuaalsuses kujundavad ühiskondlikke suhteid. Oksa seksuaalsed üleastumised väljendavad rassilise vormimise ja rahvusluse kehtestamise protsesse: kirjutades hinge- ja kannatavast „ihust“, arendab ta välja poeetilist sõnavara, mis meenutab Hortense Spillersi kirjeldusi Atlandi orjakaubandusest – kontekstist, kus vangistatud kehad taandati objektideks, muutes nad samal ajal sensuaalsuse allikateks (Spillers [1987] 2017).³

Ehkki pärisorjus kaotati Eestimaa kubermangus juba 1816. aastal ja baltisakslaste mõju eestlaste kultuurilisele kujunemisele oli märkimisväärne, jäid klassierinevused talupoegade ja eliidi vahel – eriti Saaremaal – püsima. Talurahvas kannatas võimaluste puudumise all, mida süvendasid etnilised erisused, patriarhaalne kord ja koloniaalne ekspluateerimine. Oksa proosaluuletustes avaldub „ihu“ kui kehaline tunnistus sellest etniliselt laetud erinevusest, mida võimendas Vene impeeriumi kultuuriline surve.

Artikli teises osas pöördun tagasi Oksa proosaluuletuste vormiliste uuenduste juurde ning demonstreerin oma vormilis-ajaloolist analüüsimetodit. Väidan, et „meeleolu“ kui žanriline element toimib kahes plaanis: esiteks teksti sisemuses – toetudes Schopenhaueri filosoofiale – tsüklilise iha elliptiliste kirjeldustena; teiseks formaalse tekstikoe endana kui Oksa katse elustada eesti kirjandust dekadentsi ja proosaluule kaudu. See teine aspekt seostub Hippolyte Taine'i kunstiteooriaga, mille järgi iga kunstiteos väljendab rahvuse pärilikku „temperamenti“. Oksa usk, et moodsa kunstniku esteetiline läbimurre toimub jumaliku armastuse ja seksuaalse kire kaudu ning väljendub meeleolude prohvetlikkuses – siin võib näha sarnasusi W. B. Yeatsi esseega „The Autumn of the Body“ (1903). Yeatsi hilisem püüdlus arendada „aristokraatlikku ja esoteerilist iiri kirjandust“ nii aadlile kui lihtrahvale haakub Oksa uuendustega eesti keeles (vrd Dowling 1986, 247–248). Nagu Jaan Oksa kirjanduskriitikale tuginedes näitan, ei kustunud temas kunagi 1905. aastal süttinud revolutsiooniline leek – Oks võttis enda kanda ohvrirolli „rahva“ kui kujuneva eesti rahvuse nimel.⁴ Selle eesmärgi teenistuses läbis tema poeetika „literatuurse kõdunemise“ etapi, astudes vastavusse hilisviktoriaanliku orgaanilise metafooriga, mis kirjeldab keelte ja rahvuste kasvu- ja hääbumistsükleid (samas, 46).

Artikli kolmandas osas käsitlen soo ja rassi põimumist Oksa proosaluuletuste maastikulises poeetikas ehk *paysage*'is. Analüüsin Oksa jutustajahääle agressiivset

3 Muidugi ei väida ma, et Läänemere piirkonna pärisorjuse tingimused oleksid identsed Atlandi orjakaubandusega – need erinesid mitmes olulises aspektis, olgu kas või ülemerelise sundrände ja mustanahalise poliitika poolest.

4 Tema tegelik surm (25. veebruaril 1918) järgnes vahetult Eesti iseseisvuse väljakuulutamisele ja sellele järgnenud Saksa sissetungile – ajaline kokkulangevus, mis kinnistab tema tekstide esoteerilist messianismi.

maskuliinsust ja tema kinnisideelist keskendumist emalikule funktsioonile kui rassistliku allasurumise poeetilist väljendust. Kolmanda teksti ehk „Nimetu elaja“ (1.7.1909) žanrimääratluseks valis Oks teadlikult prantsuspärase mõiste *paysage*, osutamaks maaelu motiivide kordumisele terves tsüklis. Koduloomad, karjakasvatus, põllumajanduslik tootmine ja sügisene maastik korduvad tema „ornamentaalses proosas“ (vrd Gordon 1992, 20). Keha ja maastiku vaheline piir sõltub aga alati „meeleolust“ – kohaliku kogemuse afektist, kuhu kuuluvad nii pornograafiline pilk kui rassilise erinevuse mõjud – mõlemad ohustavad Vene impeeriumi homogeenset „rahvust“ ja toimivad kui dekadentliku „tõu“ sümptomid (vrd Hearne 2021, 216).

Selles osas viitan „ema(maa)stikule“ kui maastiku ja meeleeolu kirjeldusele läbi emaste masohhistlike aistingute. Kui 19. sajandi seksuoloogia sidus masohhismis naiselikkuse seksuaalsust, hälbimust ja mehelikkuse moondeid, siis selle tähendusvälja ajaline liikuvus on võimaldanud mõista võimukogemust ja selle mõju kehalisusele. Selles mõttes järgin Amber Musseri laiemat arusaama masohhismist kui aistingute ja võimu dünaamikast (Musser 2014). Musser tõlgendab musta keha teisenemist bioloogiliseks substantiks ajaloolise tagajärjena musta tööjõu kaubastamisele orjakaubanduses, käsitledes sealjuures seksuaalset ekspluateerimist nn primitiivse seksuaalsusena. Valge subjektsuse varjupool seega ongi mustade objektistamine ehk „lihastamine“ (ingl k *enfleshment*) – keha kinnistumine kannatuse ja valu külge.

Franz Fanonile tuginedes märgib Musser, et individuaalsuse kadumine „mustaks saamises“ ei vii masohhismis ideaalse muundumise ehk uue subjekti tekkimiseni. Pigem kinnitab teisele kuulumine keha staatust lihana isiksuse arvelt (samas, 108). Bioloogiliseks muutudes kogeb objektistatud isik ajaloo kokkuvarisemist ning stagnatsiooni ja kleepuvuse aistinguid (samas, 115). Ehkki Oksa protsessuaalne subjekt kehastab sageli agressiivset mehelikkust, kulmineerub tema nauding alanduses – sõnastamatus valus, mis purustab subjektsuse: ema(maale) pühendatud masohhismis ja ihu lihalikus piinas (vrd Scarry 1985).

Neljandas ja viimases osas pöördun Oksa „sugulise tsükli“ kolmanda osa ehk „Nimetu elaja“ ning selle edasiste filosoofiliste tõlgenduste poole. Ühelt poolt kujutab Oksa proosaluule iha-produktsiooni pornograafilise üleastumisena. Filosoof Charlie Blake käib välja pornoteoloogia mõiste, et kirjeldada erootilise naudingu afektiivseid stseene (Blake 2011, 175). „Ema(maa)stikes“ kirjutab Oks üles ihasid, mis võtavad spektraalseid ja sümboolseid vorme, ühendades naudinguid ja soove intervallides, mida Blake nimetab ingellikeks või deemonlikeks (samas, 191). Teisalt võib Oksa metafüüsikat võrrelda hinduistlike ja budistlike kosmoloogiliste kirjeldustega afektiivsetest vaimutõbedest, meelehäiretest, mis mõjutavad kõiki elusolendeid. Vastandusena kristlikule metafüüsikale pakun, et „meeleolude“ afektiivset tööd võib tõlgendada ka praktikana, mille kaudu nähakse kõiki olendeid „emadena“ potentsiaalselt lõpututes

taassünnitsüklites. Oks seob maa naiselikkusega, kuid ka „emad“ ise on kurnatud selle põllutööjõu eest hoolitsemisest. „Ema-kerakene ei hooli sellest, et poegadel palavus higi nahast välja kisub; ta veereb aga päikesele veel ligemale“ („Põllukivi“ lõpp; Oks 2003, 75). Kui seda lugeda kaastundliku teona, muutub autor-jutustaja enesesüüdistamine metafoorseks sügiseks, mil keha „põleb“.

II. Meeleolu: tsükliline iha ja eesti kirjanduse hääbumine

Luuletsüklis viitab Oks otseselt olendite pingutustele orgaanilise viljastumise suunas, nimetades seda elutahteks (sks k *Lebenswille*) (Oks 2003, 59; Lind 2018, 32; Schopenhauer 2010).⁵ Tsaari-Venemaa ideelises keskkonnas oli universaalse tahte mõiste laialdaselt kasutusel arstide, poliitikute ja sotsiaalsete mõtlejate sõnavaras. Universaalse tahte nõrkust peeti ühtaegu nii sotsiaalse alaväärsuse sümptomiks kui ka „teise“ loomupäraseks omaduseks (vrd Sirotkina 2002, 125). Nagu on osutanud Marianne Lind, Piret Peiker ja teised, seostati Noor-Eesti ideoloogilises ruumis rassist mõjutatud bioloogilisi diskursusi rahvusliku enesekujutluse, vitaalsuse ja ellujäämise küsimustega (Lind 2018; Luks 2024). Need moraalselt laetud, rassilised rahvuskäsitlused tuginesid ühelt poolt Euroopa püüdlustele klassifitseerida eestlasi (nagu ka teisi soomeugri rahvaid) kui madalamat rassi, teisalt aga väikese rahva sisemistele enesetõlgendustele ja stereotüüpidele (vrd Kalling ja Heapost 2013, 102). Rahvuse suuruse, kestvuse ja enesetaju pärast tundsid ärevust sellised mõtlejad nagu Villem Grünthal-Ridala (1885–1952) ja Johannes Aavik (1880–1973), kes väitsid, et Darwini rekursiivse valiku seadus mõjutab eesti rahvast – rahvast, kelle iidne vabadus on taandunud alaväärsuseks. Erinevalt baltisakslastest, kes nägid eestlasi läbi „slaaviliku moraali“ prisma, ihkasid nemad romantilist, nietzschelikku utopismi.

Oks kujundas endast romantilise geenius, tuginedes *fin de siècle*’i arusaamadele hullumeelsusest kui rassilisest või bioloogilisest mandumisest (Hennoste 2022, 180).⁶ Ta astus sammu nooreestlaste jälgedes, pooldades seda, mida Jean Pierrot (1981, 124) on nimetanud dekadentlikuks seksuaaldilemmaks – armastuse kui väärdunud jõu äratundmist ja naisepõlgust, mille kohaselt kogu seksuaalsus peab väljenduma süütundes, enesealanduses või satanismis. Nagu Lind (2018) väitis, läks Oks samuti kaasa

5 Tõenäoliselt oli Oksa seos Schopenhaueri mõttemaailmaga sügavam, kui seni on teaduskirjanduses märgatud. Looduse feminiseeritud kujutamises viitab „Emaste“ jutustaja meeleolule, mis on truuks jäänud nirvaanale – india usu-terminile, mis tähistab kannatusest vabanemist: „Väga rahul on tuuled ja sajud, mägi nikutab peaga ja meri naeratab silmades, sest lõhnab, kerge, nirvaanatruu meeleolu on leitud ühe läbi, kelle terve väärtus on andmises...“ (Oks 2003, 247). Schopenhauer (1988; 2010) käsitleb nirvaanat seoses surmaga, nähes selles ainsat võimalust pääseda elutahte teadvuse lakkamatust uuenemisest, ning naaseb selle mõiste juurde oma „Seksuaalse armastuse metafüüsika“ lõpuosas (Schopenhauer 2010, 519).

6 Nõukogude ajal liigitati Oksa looming koos vene hõbeajastu autoritega dekadentlikuks ning see jäi kirjanduslugudes tõrjutuks (Hennoste 2022, 282).

ajastule iseomase Schopenhaueri-vaimustusega.⁷ Tema jutustaja lükkab tagasi romantilise armastuse, kirjeldades, kuidas tahe – oma lõputus ihkamises – ohverdab indiviidi liigi (*Gattung*) paljunemise nimel.⁸ Schopenhauerile avaldub elutahe kogu liigi kaudu. Ent Oksale ei ole eesti liik või sugu igavene – see on hääbumas, määratud väljasuremisele. Tema proosaluule võtab selle äratundmise – „liigitunde“ (*Gattung-sinn*) – omaks: elutahe taastoodab end teadvustamatu seksuaalse äratundmise kaudu. Oks kujutab eesti „tahet“ üleastuva jõuna, mida tõmbab haiguse, nõrkuse ja vanaduse koleduste poole. Vene impeeriumi homogeense „rahvuse“ rüpes ja baltisaksa koloniaalvõimu alluvusraamistikus muutub „sugu-tõug“ (*breed-sex*) allutatud rahva mäsuliseks fantaasiaks – tema sooviks saada moodsaks rahvuseks. Oma varastes ajakirjandusartiklites kutsub Oks üles hariduse arendamisele, ent väljendab samas rahulolematust eestlaste olukorra üle: „„Rahvas““ ei saa rahvas olla, ta on sunnitud koorma-vedajaks hakkama ühe või teise juhi vankri ees“ (Oks 2004, 88). Oma belletristikaga pöördub ta lugejaskonna poole, keda peab võrreldes teiste „kultuurrahvastega“ (samas, 298) nõrgaks nii kriitilises mõtlemises („arvustusvõimes“) kui ka haritud ilumaitses.

Schopenhaueri käsitluses ei ole elutahe midagi, mida saaks täielikult või adekvaatselt väljendada üksiku indiviidi kaudu. Sellest lähtuvalt ei suuda ka Oksa teksti polüfooniline häälestus „muutuda individuaalseks“ – see ei lahustu romantilisel viisil ühe allutatud ja hääbuva rahva viimases esindajas. Protsessuaalne subjekt tegutseb siin kui „liigi geenius“, mõtiskledes soolisuse kui liigiomase nähtuse üle, ulatudes sümboolselt nähtavast maailmast kaugemale (Schopenhauer 2010, 565). Tsükli ajaline ja jutustav ringstruktuur kannab tunnistust väsinud igatsusest ja nõrgenenud tahte rikutud fantaasiatest. Proosaluule sõnastab selle nõrgenenud tahte „meeleolud“ poeetilises keeles: eesti sõna *meeleolu* kui „meele-seisund“ viitab vahetumalt tunnetuslikule teadvusele. Vaimse teadvuse vormina jäävad „meeleolud“ seotuks tsüklilise eksistentsiga, alludes häiritud afektidele, mis toovad kaasa pideva taassünni ja taastootmise (vrd Sonam 1997, 39). Nagu budistlikus maailmapildis, taastoodavad „meeleolud“ nii mõtet kui elu ennast – nad on kui „emakad“ mööda sügisest maastikku ringlevas proosaluules.

Koos Aaviku ja teiste nooreestlastega uskus Oks, et eesti keele ja kirjanduse arendamine on hädavajalik, et vastata „rahva“ allakäigule – rahva, keda oli vaid miljon ning

7 Soome kirjanik Volter Kilpi, keda nooreestlased kõrgelt hindasid, käsitleb Schopenhaueri filosoofiat oma 1902. aasta esseekogumikus „Inimesest ja elust“ („Ihmisestä ja elämästä“). Nagu märgib Lyytikäinen, toetub Kilpi idealismitõlgendus tema ornameenteeritud proosaluules esinevale „meeleolude“ (*mieli-ala*) kujutusele (Lyytikäinen 1992, 136).

8 Lisaks 19. sajandi bioloogilisele tähendusväljale on *Gattung*’i mõistel oluline koht ka saksa idealistlikus filosoofias – see tähistab inimliku mõistmise transsendentaalset printsiipi ning Immanuel Kanti „Puhta mõistuse kriitikas“ ühtsuse ja sarnasuse alust (Spierling 1984; Schopenhauer 1980).

kelle päralt oli nende „väike Arkaadia“.⁹ Samas kritiseeris ta eelmist rahvusromantiliste kirjanike põlvkonda saksa eeskujudest ammutamise ja vananenud mütoloogia kasutamise pärast. Need kriitilised tähelepanekud käivad käsikäs „meeleoludele“ teoreetilise aluspinna loomisega ning uue, proosaluulele lähedase kirjandusvormi taotlemisega kirjanduskriitilistes tekstides – kuigi mitmed sellised väljaütlemised jäeti 1911. aasta trükiversioonist välja (Oks 2004, 202).¹⁰ Oks oli teadlik folkloori rahvusülesest iseloomust ning soovis paljastada neid „kirjanduslikke kleptomaane“, kes kasutasid saksa ajalehtedest pärit süžeesid ja motiive eesti rahvuskultuuri teenistuses. Ta kritiseeris romantilist filoloogiat, mida Friedrich Reinhold Kreutzwald ja teised varased autorid olid kanoniseerinud, ehitades üles rahvuslikku keele- ja kultuuriidentiteeti.¹¹ Sarnaselt Aavikuga esitas ka Oks nietzschelikku kriitikat rõhutatud talupoegliku identiteedi aadressil: muistse, paganliku mineviku ülistamisest oli saanud vaesuse märk. Ühes väljajäetud lõigus annab ta hävitava hinnangu sedasorti kirjanduse primitiivsusele ja osutab eesti kirjanike seas valitsevale hirmule: „Kõik jooned ja peatoonidgi nii apostroflised on primitiivne moment kultuur. elus. Meie kardame nii väga „oma“ rudimenti – kui see pea ei parane... Siis homme joome jälle – muinasaja ehtinud piima“ (Oks dat.-ta a, 11–12; autori kirjaviis säilitatud).

„Muinasaja ehtinud piim“ on pilkav kujund, mis osutab Oksa pessimismile ning kehastab orgaanilise metafoorina põllumajandusliku rahva kuvandit. Ent isegi tema konservatiivse rahvuskirjanduse eitusest sünnib revolutsioonilises proosaluules realiseeruv modernistlik vastumudel. Kui Oksa jaoks oli olemasolevas kirjanduses rahvuslik element haiglane, siis tunnetas ta samal ajal, et rahva kitsalt määratletud „meie“ on jäänud kirjanduses käsitlemata – samamoodi oli jäänud välja arendamata tõeliselt psühholoogiline ja kunstiline lähenemine. Meeleolu mõiste (*Stimmung*) oli juba 19. sajandi lõpul soome ja eesti kirjanduses kasutusse võetud, näiteks Juhani Aho loomingus.¹² Nii nagu Yeats oma 1903. aasta essees, nägi ka Oks selles mõistes kontseptuaalset vahendit, millega väljendada erootikat ja modernistlikku olevikku.¹³ Erine-

9 Oks esitab selle seisukoha essees „Kriitilised tundmused“ ning allpool mainitud kirjutises „Meie jutukirjanikke vaatamas“ (Oks 2004, 228).

10 Tollest ajajärgust pärit kirjavahetuses kasutab Oks oma loomingu iseloomustamiseks sõna *meeleolu* (2004, 272). Pikkades proosavormides poeetiliste võtete kasutamine paelus Oksa, nagu ka teisi dekadente, kuna sedasorti lähene-mine võimaldas tekstiliselt edasi anda vabaduse ja allumatuse ideid (Desmarais ja Weir 2022, 363).

11 Iroonilisel kombel meenutab luuletsükli heteroseksuaalse armastuse allegooriline ja romantiline käsitlus kirjan-duslikku müüti „Koit ja Hämarik“, mille kirjutas estofiil Friedrich Robert Faehmann 1840. aastal (vt Unt 1996, 54): „See on siis – ja see on õhtu rumal, aga iharikas. Ja teine on ka: sest kõik, mis taeva poole vaadata saab, on kahekesi. Nad on vastastikku sugud – hommik ja õhtu. Aga üksi on nii üleliia luulelik, et võimata on“ (Oks 2003, 247–248).

12 Kriitik Kasimir Leino kirjeldas Aho 1890. aastal ilmunud romaani „Üksinda“ („Yksin“) kui teost, mis kõigub realismi ja idealismi vahel, ning nimetas autorit meeleolude poeediks – *mielialojen runoilija* või *ein Dichter der Stimmungen* (Leino 1890).

13 Oks osutab 1908. aasta kirjanduskriitikas teose toonile ehk „valitsevale“ meeleolule, märkides: „[. . .] aga nüüd näeme nagu rohkem Stirneri „Saninlist“ meeleolu langemist – indiviidi „segadust““ (Oks 2004, 179).

valt konservatiivsetest rahvuslikest autoritest, kes eelistasid väljendusvormina ajaloolist romaani, soovis Oks anda edasi eluolusid revolutsioonilisel ajastul ja afektide tasandil:

Iga kirjanik on kuidagi impressionist ja on kuidagi idealist. Pärast materialist enam ei kirjutaks. Läbi oma meeleolu näeme maailma ainult [selle] käesolevas momendis.

Raamiks on meile ajajärgu iseloom, meie individuaalne temperament, meie kasvatus, meie elutingimuste mõju. Ajaloolistes töodes on meeleolu valesti valitud, utoopilistes ettekujutustes puudub aja atmosfäär. Kõige väärtuslikumaks võivad siis saada ainult oleviku meeleoluga sugutatud elemendid. (Oks dat.ta a, 11–12)

Uurijad on osutanud, et juba Oksa varasemates juttudes kaldub tema esitatud „meeleolu“ lootusetuse ja katastroofi poole – isegi siis, kui ta käsitab vabadust anarhistlikust vaatepunktist (Lukas 2005). Nagu Oksa enda kriitilised kirjutised näitavad, on „meeleolu“ seotud ka psühholoogiliste käsitlustega temperamendist kui inimese iseloomu või loomuse väljendusest. Tõenäoliselt pidas Oks silmas Hippolyte Taine'i teooriaid („Philosophie de l'art“, 1865), mille kohaselt on iga kunstiteos määratletud kunstniku päritava temperamendi kaudu, mida omakorda kujundavad tema ümbruskond (*milieu*) ja koht ajaloolises ajas (*moment*). Kuigi Oks pooldas eesti kirjanduse uuenemist *Stimmung*'i ehk meeleolu kirjelduse kaudu, võib väita, et diskursiivselt vastandas ta end koloniseeritud vähemuse kannatustele, mis alateadlikul väärtustasandil kehastasid taine'ilikku arusaama rassist.

1905. aasta revolutsiooni järel oli eesti rahvuslikku huvi kehastav „moment“ jõudnud kriisi. Tsensuuri lõdvenedes tungisid seksuaalsed teemad ajakirjandusse ja reklaami. On võimalik, et Oks tegeles askeetlike praktikatega ning elas läbi nägemuslikke seisundeid, et pääseda ligi „meeleolule“. Oma kriitikas kõneleb Oks „füsioloogilisest“ vajadusest belletristika järele. Lõpp-poeemi jutustaja kirjeldab kirjutamist kui midagi, „mis on seotud sellega, mis käib vastu südant ja kõhtu“: „Või laske niisuguseid iseäralikke kirju kirjutada, mis kõik õhtul vastu südant ja kõhtu seotakse, et ööde mölludes lustlik-haige olla ja hommikul oma julgusi võtetes imestleda, imestleda“ (Oks 2003, 329). Ühes söömiseteemalises avaldamata essees seob Oks seedimisprotsessi eri afektidega. Ta väidab, et kõhust ja „meeleoludest“, mis võivad tekkida, kui inimene loobub toidust või väldib töötegemist, on kirjutatud väga vähe: „Rahvas teab öelda, et on julgeid, kes igasugu elavaid loojate eeskujul teevad“ (samas, 313). Nimetades apostleid ja prohveteid, liigub Oks toitumuslikest vajadustest suguliseni, väites, et askees võib viia metafüüsilise taipamiseni: „Seedimine – see on tõu tegevus, ta passivne tundmusline tegevus. Seedimisest sünnib isegi armastus“ (Oks 1913, 24). Sarnaselt Vassili Rozanoviga keskendus Oks sellele, mida ühiskond peab labaseks: inimkeha

erootikale. Ta uuris seda kehalise aistingu ja ontoloogia kaudu, tuletades nendes kogemustes peituvast neetud tõust ülevat ja isegi müstilist panteismi (vrd Mondry 2010, 65).¹⁴ Oma proosaluules eksperimenteeris ta kehaliste protsesside, söögiisu ja seksuaalse iha tsüklite dokumenteerimisega, luues elliptilisi kujundeid ja sümbolistlikke essentse (Ojam 2024, 54).

Oksa proosaluules põimub tsüklilise iha metafoorne „meeleolu“ kirjandusliku dekadentsi vormilise „meeleoluga“. Tsükli kolmandas osas pöördub narratiiv tagasi alguspunkti – sügise ja ringpilkude ülistusse. Nii nagu Lautréamont paigutab „Maldorori laulude“ sissejuhatuse teose eelviimastesse peatükkidesse, kirjeldab ka Oks oma teksti diegeetilist narratiivi alles teose lõpuosas:

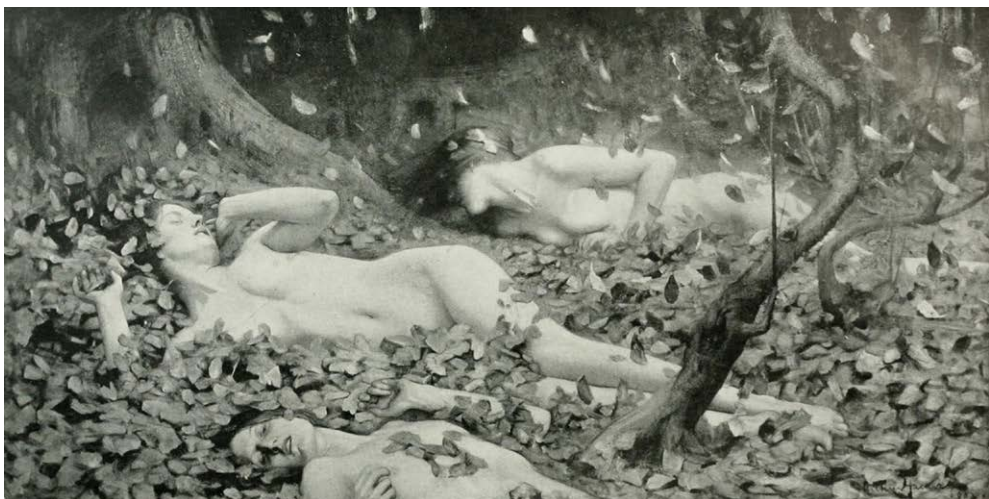
Et surelik olla ja suremata, kui tantsivas ringis hõiskab lootusest joobnud rahvas, ja kui tema siis lõppude rõomust pidudes väriseb nagu võitleks äärmine sügisleht enne allalangemist esimese, teise ja kolmande tuulekeeruga – esimesel, teisel ja kolmandal – silmapilguks. See vastupanek on meeloluline-väsitav, on metsikult meeletu, on vägisi-vaikiv keelatud pettus... Ja mööda halli värinat jookseb väsitav sugu, nagu tume, ropuks ja kiimaliseks muutuv veri ümmarguses-ümmarguses jooksus. (Oks 2003, 304; minu rõhutus)

Minu tõlgenduses ühendab kolme „silmapilgu“ ristumine maastikus tsükli kolm teksti omavahel homoloogiliselt. Iga „tsükli“ osa – „Emased“, „Ihu“, „Nimetu elajas“ – kujutab endast selle postrevolutsioonilise „silmapilgu“ laiendust või kordust. Lihtsustatult öeldes kujutab iga tekst ühte lühikest hetke ühe noore inimese elus ühel oktoobrikuul. Ent kui käsitleda neid tsükliliste ihalustena, kehastavad nad teise „soo“ aistinguid, mis võitlevad kõigi teiste vastu verespiraalis, kus veri toimib liigimetafoori tähenduses. Selle „soo“ mentaalne kliima seob meeleolu kujundit kogu rahva kujundiga. Jutustaja seostab lehtede langemist ja kõdunemist rahva allakäiguga. Ning kui „meeleolu“ laieneb maastikule, järgib see iha teekonda, omandades „emaste“ kaudu ihulise vormi – ja saab liha-ihuks.

III. Masohhism ja lihaks-saamine ema(maa)stikus

Maastiku pildilises kirjelduses ammutab Oksa kujundikeel ainekst *fin de siècle*'i visuaalidest ja pornograafilistest fantaasiatest. Protsessuaalse jutustaja nägemused meenutavad sedasorti kujutisi, mida kohtame näiteks Arthur Hackeri maalil „Lehtede langemine“ („Leaf Drift“, 1920), kus passiivsed drüaadid lamavad sügisese maastikus. Seksuaalse vajaduse ja abitu alistumise ühendamine sellistes arboraalsetes ekstaasi-

¹⁴ Rozanov kasutas samasugust fragmentaarset stiili oma hilistes teostes (1912–1913), mis puudutasid nii sügise temaatikat kui maailma lõppu (vrd Crone 1978).



Arthur Hacker, „Lehtede langemine“ (1920).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Arthur_Hacker_-_Leaf_Drift_-_1919.png

seisundites kutsus vaatajas – ja küllap just meessoost vaatajas – esile agressiivseid fantaasiaid. Bram Dijkstra kirjeldab säärast visuaalset vägivalaviidet „terapeutilise vägistamise loogikana“. Sarnaselt loob ka Oks oma proosaluules maastikke, kuhu on sisse kirjutatud kaaluta olekus või kokkuvarisevad naised. Otsekui elava kujundi sisse löksu jäänuna laskub protsessuaalne subjekt „naiselikku“ loodusesse, muutudes „eelteadvusliku universumi osaks, mis vastab looduse barbaarsele kutsele osaleda pelgalt seksuaalses, pelgalt materiaalses sigimisrituaalis“ (Dijkstra 1986, 100; vt ka Lind 2018, 59). Oksa jaoks on „sugude“ vaheline konflikt loomulik ja juba ette askeetlike ideaalide tõttu lahendamatu. Soov ühtaegu ületada nii kaasasündinud sugu kui ka „seksuaalset võitlust“ (tõrjuvat hoiakut sugutungi suhtes) eeldab võimusuhetega kaasneva domineerimise ja vägivalda ületamist. Poeemitsükkel kajab vastu antifeministlikule müüdile naisest kui alistuvast olendist, kes on sünnipäraselt „masohhistlik“ – termin, mille võttis kasutusele Richard von Krafft-Ebbing teoses „Psychopathia Sexualis“ (1886). Neid dekadentlikult sadistlikke kalduvusi saadavad vihjed „vallutajatele“, haaremitale ja aheldatud neitsitele, mis sarnanevad Aaviku „Ruthis“ esitatud kujutelmadega ideaal naisest kui omandusest või teenijast (vrd Dijkstra 1986, 111).

Ent masohhism puudutab ka protsessuaalset subjekti ennast: „sugu-tõu“ allakäik tuleneb just meessoost jutustaja perverssetest võimusuhetest ja tema allumisest „emastele“. Psühhoanalüütilises võtmes võib seda masohhismi käsitleda enesekaristatus-neuroosina, milles mees-subjekt keeldub patriarhaalse sümboolse korra – märkide ja tähenduste süsteemi – täielikust omaksvõtust, ilma et ta sellega lõplikult suhteid katkestaks (Butler 2011, 97). Oks aga kujutab sugulussüsteemi, mida ei saa kergelt

taandada psühhoanalüütilistele skeemidele.¹⁵ Tulles äärealadelt, kasutab ta labasust, et kõnetada nii hirme seoses etnilise ja rassilise erinevusega kui ka rahutustunnet, mis sünnib subjektis urbaniseerumise ja tarbimisühiskonna ees. Protsessuaalse subjekti masohhism viitab nn rassistamisele just sellistes kujutluspiltides orientaalset orjusest ja seksuaalsest perverssusest. Kui *fin de siècle*'i meessoost vaataja avastas kaunist ja kannatavast ohvrist valitsemissituatsiooni matkiva asenduskogemuse (Dijkstra 1986, 115), siis Oksa protsessuaalne subjekt tõmbab järjekordse ohvrina kaasa lugeja enda: „Või miks see meeste kiusatus vähemgi on: seda lastesüütust oskab küllalt ümber piirata niisugune võmmal, nagu seda on haaremlik hullustaja. Ja ei teagi – juba oled langenud. Kui külapoiss saksakambris linnas“ (Oks 2003, 314).

Selles lühikeses katkendis võrdleb jutustaja lugejat külapoisiga nn saksatoas – kõrtsi tagaruumis, kus kohtuti mõjukate ja peene maitsega klientidega – ning jätkab kujutluspiltidega haaremist.¹⁶ Revolutsioonijärgse Venemaa kontekstis sümboliseerib lapse ohvrikslangemine madalamaid klasse igivalitsevat ohtu ja eliidi vastuvõtlikkust ihalikule manipulatsioonile (Engelstein 1996, 218). Samas võib selles seksuaalse vägivalda kujutuses näha ka viidet baltisaksa maaomanike kuritarvitustele pärisorjusest vabanenud, ent võlgadesse vajunud eestlaste kallal. Tõepoolest, Oks on mujal kirjeldanud seksuaalset majandust, milles naisekeha taandatakse vägivaldselt paljaks lihaks raha ja maasaaduste eest (Oks 2004, 276–277). Selline allutatus ja masohhism viivad subjekti „naiselikustamiseni“ – läbi rassistava vaatepunkti kujuneb subjektist mandunud „sugu-tõug“, kes ei ole kunagi täiel määral „mehelik“ nagu teda allutavad ja dehumaniseerivad rõhujad, kuid siiski matkib evolutsioonilise ebavõrdsuse sümboolikat (Dijkstra 1986, 401).¹⁷ Selle imperaatorliku ja etnilise vägivalda moraalne kriis kattub Oksa loomingus arusaamaga – nagu olen märkinud ka Oksa „Keelatud puu“ analüüsis –, et juba inimeseks sündimine ise on üleastumine (Gwin 2022, 37). Oksa jaoks hõlmab see transgressioon aga ühtlasi eestlaseks sündimist – üleastumist nii Vene impeeriumi kui baltisaksa koloniaalkorra mõistes.

Üleastuva iha ringjas liikumises tugineb Oksa poeetiline tsükkel ka primaarsele kokkusulamisele, milles omavahel põimuvad kaks moraalselt laetud naiseliku seksuaalsuse stereotüüpi: naine kui prostituut ning naine kui elu kandja. Sajandivahetuse

15 Naiste taandamine üksnes sigitusrolli sarnaneb erootilistes ja saatanlikes aspektides Joel Lehtoneni 1902. aasta romaanis „Mataleena“ figureeriva mütoloogilise „metsaimega“ (*metsän ihme*) (Lyytikäinen 2022, 219).

16 Oks kirjeldab eestlaste ja baltisakslaste suhet ühtaegu nii klassi- kui ka rahvuskonfliktina (*rahvusevõitlus*), kuigi minu hinnangul kujunes ka rassiline diskursus välja nii *fin de siècle*'i kui ka Vene impeeriumi kontekstis. Vt Oks 2004, 239: „Õieti on aga kogu liikumises suguharulist võitlust, s.o. rahvuslikku antagonismi rohkemal määral kui vastuolu klasside, s.o. seltskondlike ja varanduslike vahetõrgete pärast.“

17 Krafft-Ebbing määratleb masohhismi kui „psüühilise *vita sexualis*'e iseäralikku perversiooni, mille puhul indiviidi seksuaalset tunnetust ja mõtlemist valitseb vastassoo esindaja, kes teda käsib, alandab ja väärkohtleb“ (Nordau 1999, 413).

diskursustes esitati „naise“ kõige ürgsema instinktina emadust, mis oli sageli põimitud seksuaalsuse ja prostitutsiooniga (Dijkstra 1986, 413–414; Lind 2018, 23). „Ema“ ja „prostituut“ olid põhitüübid, keda naised Otto Weiningeri teoorias esindasid, markeerides protsessidena rasedust, liigi säilitamist ja elu edasikandumist. Mõned esimese laine feministid, näiteks Grete Meisel-Hess, nägid emaarmastuses võimalikku vabastavat jõudu, ent Weininger devalueeris ka emadust, väites, et seegi on oma olemuselt seksuaalne (nt imemine ja laktatsioon) ning instinktiivne – ja seega ebaeetiline (Sengoopta 2000, 118–120). Kriitikud on osutanud nooreestlaste mõttelistele sarnasustele *fin de siècle*’i seksuaalmoraaliga, mis sisaldas nii Lombroso bioloogilist essentsialismi kui ka usku meessoost geeniuuse ainulaadsusesse. Nii Johannes Aavik kui ka Friedebert Tuglas kujutasid naisi ohtlikena või „meheõgijatena“, ent ühtlasi ka maailma, maaelu ja looduse sümbolitena (Hinrikus 2008, 158; vrd Hinrikus 2015). Mirjam Hinrikus loeb Aaviku „Ruthi“ kui nooreestlaste utoopilise ideaali projektsiooni – meheliku geeniuuse vastupeegeldust, mis on rüütatud „dekadentliku“ naiselikkusega (Hinrikus 2006, 145). Hinrikus kirjeldab loo jutustajapositsiooni vaheldumist hetkes, mil autor hakkab oma ideaalse naise kirjelduses esile tooma seksuaalseid jooni. Ruth lakkab olemast projektsioon ja muutub erootiliseks, kehaliseks objektiks (samas, 162). Kuigi Oks kritiseeris Aavikut, sest too ei küündinud modernsele-dekadentlikule kirjandusele iseomase temaatilise kõlvatuse ja vormilise uuenduslikkuseni, kordub Oksa proosaluuletustes endiski Aavikuga sarnane projektsiooni ja objektistamise ambivalentne ringmäng.

Sigitamisprintsipiina loob „sugu-tõug“ algupärase eristuse kui sellise, käivitades nõnda maailma taastootmise ja kujutamise protsessid. Tsükli avatektis „Emased“ alustab Oks ähmasest meeletundlikust sisseelamisest olevikutaju pikenemisse, tungides kõige esimesse silmapilku. Proosaluuletuse žanriline uuendus ehk „meeleolu“ mitte üksnes ei loo üldist atmosfääri, vaid hakkab tekstis toimima ringliikuva iha afektiivse seisundina, mille kohaselt ka lugeja ise oleks justkui „sugu-tõust“ sündinud. Avastseeni „kujutamine“ algab seega hetkest, kus lugeja on juba kaasa haaratud sugu-tõu ihalikku mängu ja ümbersündide ringkäiku (Oks 2003, 248). Teises isikus pöördu-des suunab jutustaja lugejat meeletajude tulva, ent samas kuulutab ta kõik meeled ja aistingud illusoorseks. Protsessuaalne jutustaja projitseerib ja objektistab mehelikkuse ja naiselikkuse dualsuse omaette ilmadeks-ilmastikeks-maailmadeks, rangelt eristatud afektideks või tundmusteks (samas, 239). Lugeja ise viljastatakse iha meeleolust:

Ja ainult lõbuks – sest lõbu sees on elu. Seal olgu ka Tema, sulle tundmata. Tema sellepärast, et ta kõik selle, mis mind piinab ja rahutuks teeb – loonud on. Ma ei räägi mitte jumalatest: nende sugu on välja surnud... Ma kõnelen mõtteteadlisest tahtmisest elus, nagu sugutahtline Meeleolu on... (Oks 2003, 247)

Nii nagu Weiningeri määratletud ematüüp, on ka Oksa „emased“ kõikehaaravad, ent tõmbavad samaaegselt ihu kohalolude maastikule sisemisi piire. Nad on emamaastikud, sest meeolude paljunemine on vastavuses liigi sigimisega. Need „emased“ kui emas-looduse valitsejad või meesnaise-laadsed *domina*’d erinevad 19. sajandi Euroopa meessoos masohhistlikest projektioonidest, kus naisesse kanti üle hirmvõimu kaotuse ees (Dijkstra 1986, 374). „Loodus on emane: iga kehaosa ta alati särgita ihu küljes on niisugused, niisugused – voldid, juuksed ja silmad“ (Oks 2003, 245). Oks jälgendab seda masohhismi, kuid siiski filtreerib protsessuaalse jutustaja fantaasiaid rassi afektiivne töö. Koloniaalvõimu all hävinud, aga Vene impeeriumi all jätkunud sugulus- ja kuuluvussuhted painavad „emaseid“ atavistliku hirmuna ihu taandamise ees varasuheteks, võlaks ja relvastatud maaks.¹⁸

Oks mõtestas seksuaalmoraali linna ja maa vastandusest lähtuvalt ning uskus, et naise „õige“ koht on maatööl. Avaldamata essees „Saaremaa naisterahvas: tema head ja pahad omadused“ kirjeldab ta naisi kui passiivseid eneseohverdajaid, aga enne kõike kui koduhoidjaid ja põllutöölisi (Oks dat-ta b, 1). Ta kirjutab, et kuigi rahvas nende pärimust kuigivõrd ei mäleta, on töönaistel siiski jõudu: nad hoolitsevad karja, söögi ja laste toitmise eest. Need, kes saarelt tööle lahkuvad, on tema hinnangul „kõlbluse nõuete ilm“ (samas).¹⁹ Poeetilises tsüklis tuleb esile naiste roll hoolitsejatenäna, kes on ajaloost kustutatud ja kelle sugulussuhted on katkenud, kuid kes naasevad kummitama protsessuaalset subjekti. „Emased“ vallutavad jutustaja perversses ekstaasis, mis lähtub tema ihu surelikust sõltuvusest võõrandatud maast.²⁰

Oks kehtestab soolise hierarhia kväär-temporaalsuste raames, kus heteroseksuaalsuse ja „rahva“ ning rahvuslikkuse perekondlikud vormid pole enam järjestikused ega põlvkondlikud (vrd Jagose 2013). „Sugu-tõu“ hukule määratud pärilikkus seab kahtluse alla abielu kui erootilise ja afektiivse sotsiaalse institutsiooni. Sõrmuse motiivi kaudu näitab Oks, et naudingud sõltuvad sureliku inimkeha ringlusest (Ojam 2024, 51). Antropogenees – inimkonna olemasolu Kristuse ihu ja ohverduse kaudu – on asendunud ihuks-saamise profaansusega madalamate loomade, sh ema(maastiku) enda sees.

Naastes Oksa arianismi-käsitluse juurde, saab tema provintsliku dekadentsi transgressioon selgemaks: „sugu-tõug“ asetab jumaliku patriarhi troonile kontseptuaalse

18 Siin tugineda Hortense Spillersi artiklile „Mama’s Baby, Papa’s Maybe“, kus ta käsitleb sünnil põhinevat võõrandumist: mustanahalised lapsed kaotasid emad orjastamise tõttu (Spillers [1987] 2017).

19 „Naisterahval on ikka kujunenud meel, mitte mõistuse püsivust pole [...] Nende tegevusi juhib kõrvaliste nõuete ilm“ (Oks dat.-ta b, 1). Oks toob siin näiteks piibli naised Eeva, Rebeka ja Raahabi.

20 Protessuaalne subjekt viitab ema puudumisele „Ihu“ viimases lauses: „See ongi see, mis puudub su ihuväesügevuses: oma teine sugu – emane hing...“ (Oks 2003, 280).

eristuse kahetisuse ja bioloogiliste olendite soolise eripära.²¹ Naudingulised aistingud on lahutamatult seotud ihude ja lihaga, mis „emaste“ võimalike järglastena paigutuvad loomalik-hübriidsete olevuste ritta. Nagu poja erinevus isast, kujundab ka sugude erinevus olemise gradatsiooni elusolendite ja bioloogilise elu spektril. Kui mõista „sugu-tõugu“ kui sümbolistlikku „olemust“, võiks selles tajuda postmodernse mõtteviisi varast eelaimdust. Eesti „temperament“ moondub koos autonoomse keele viirastustega ja korduste kaudu struktureerib see rasside ja sugude erinevust (Butler 2011, 179). Arianismile omane substantsi erinevus püsib, ent on nihkunud seksuaalsete rollide duaalsusesse, tõmmates fundamentaalse piiri isa ja ema vahele. Kuid perverssel moel eelneb seksuaalne erinevus iseendale ning orgaaniliste olendite vitaalne laialivalgusus kinnistab tühja duaalsust.

IV. Nimetu elaja hooaeg

Siiani olen näidanud, kuidas proosaluuletustes toimub „lihakssaamine“ kui protsessuaalse jutustaja rassiliselt laetud alistamis- ja paljunemisfantaasia. Masohhistlike ihaobjektidena arenevad „ema“-maa aistingud „emastest“ edasi kujundlikeks ja tekstilisteks „meeleoludeks“ (Oks 2004, 257). „Ihu-liha“ kujuneb välja vägivaldses suhtes, mis põhineb „primitiivsel“ seksuaalsusel, kus „mees“ alistub „naisele“. See on ühtlasi „sugu-tõust“ välja kasvav diferentsiaalne suhe – vahekord koloniaalse tsivilisatsiooni ja looduse vahel, mida too ühiskond moonutab. Aga mis või kes on see „nimetu elajas“?

Oksa jaoks on somaatiline kogemus ja erootiline afekt „sugu-tõu“ tundmustena absoluutsed, muutes tema ketserliku filosoofia omamoodi pornoteoloogiaks. Revolutsioonilise nooruki kolm „silmapilku“ on orgasmilise kogemuse platood – kehade kirjutus, mis suhestub iseendaga. Oks lõi oma teosed ajal, mil hilise Vene impeeriumi kultuuriruumis toimus erootika politiseerimine ja medikaliseerimine. Pornograafiast oli saanud kultuurilise demokratiseerumise, kirjaoskuse leviku ja linnastumise taustal uus normeeriv kategooria, mida käsitleti ohuna homogeensele „rahvusele“ (vrd Hearne 2021, 216; Unt 1996, 27). Äärealadel töötades kasutas Oks labast keelt ja temaatikat, et eritleda rahvuslikke ja rassilisi hirme.

Kuna indoeuroopa meessoos „geenius“ jäi rassistatud subjektile kättesaamatuks, ei saanud Oksast kunagi tõelist maskuliinset geeniust. Selle asemel kehastus ta provintslikuks degenerandiks. Cesare Lombroso mõistes tähendas see bioloogilise alaväärsuse seisundit, mis on omane inimese arengu primitiivsele astmele (vrd Battersby 1990, 118). See tähistas teoloogilist perverssust: jutustaja maniakaal-erootiline enese-

21 Teksti tsükliline iseloom tugineb tõepoolest emafunktsiooni tühjusele (Oks 2003, 265). Nagu jutustaja kirjeldab, naeravad emased sugude ees (samas) ning neid talutakse üksnes meeleolude kogemuses (samas, 266).

suhe parodeerib Kristuse lihakssaamist. „Sugu-tõu“ duaalsus tõmbab eraldusjoone jumaliku loomisakti ja lihaliku paljunemise vahele (vrd Foucault 2021, 32). Ühesõnaga, Oks põimib maaelulist dekadentsi impeeriumi kujundivaraga. Masstoodanguna toona laialt levinud kujutised karusnahka riietatud ning seega metafoorselt kariloomadena kujutatud naistest naasevad proosaluules marginaliseeritud „primitiividena“ (vrd Hearne 2021, 203). Esitatuna vastuvõtlikena ja küllastamatutena, täidavad need kujutised ema(maastiku) alasti ihadega, mis võtavad prostituutide ning lihast ja verest toituvate paganlike olendite kuju (Oks 2004, 290).

Revolutsioonilise hetke ülevas languses ilmnevad loomade, taimede ja seente aistingud kui bioloogiliseks-muutumise deliiriumid. Väidetavalt transtsendentaalne inimteadmine hakkab tootma ristandeid, inimese ja looma hübriidvorme (metsinimesi, vabalasterahvast) (Oks 2003, 222) ning *Untermensch*-tüüpe, nagu mõistatuslik rohurahvas. Romantilised „organismid“, kes pärinevad rahvaluulest koos legendaarsete kangelasfiguuridega (samas, 313), saadetakse pagendusse nimetusse elutagavarra (samas, 309). Sugulise allutamise erootika määratleb nii „hinge“ kui „inimest“, olles ise häiritud iha saadus („Sinu sugus on sinu inimene – sinu hingesugus“; samas, 330). Vt ka:

Kui veel öine kuu mehe traksid ristile on paistnud, siis lähen ma suure looma metsavasikat kiusama, võidan ja toon ennast läbi lagastatud süütuse rohurahva vaba emase juurde. Selles inimesepõlgamises on siis nali ja vaba hullumeelsus, on iseteadlik lollus ahnes ettekujutuse janu rohkuses. (Oks 2003, 325)

Pornoteoloogias kastreerib matriarhaadi maalähedane, primitiivne religioon sümboolselt patriarhaalse jumaluse. „Ihu-liha“ substantis lammutab Linné-laadis teadmist (*sapiens*) (vrd Bancel jt 2014). Püsivaid klassifitseerimissüsteeme moondatakse ja jutustaja ulatub tundlike olendite äärmusteni; lugejale antakse käsk taassündida seenena (Oks 2003, 298).

Luuletsükli viimane lause kujutab tigused imeva poisi või (midagi) imeva teopoja aeglast laskumist mööda seenevart – tõlgendan seda kui inimsoo mandumist bioloogiliseks olendiks: „Teo [käsikirjas: Tigu] imev poeg ronib metsas aeglaselt-tasakesi mööda seenevart allapoole“ (Oks 2003, 331; 1909, l. 116). Mandunud „sugu-tõu“ messianistlikus tähenduses muutub luuletsükkel kosmilise pessimismi prohvetluseks, kuulutades kogu bioloogilise elu allakäiku ja hääbumist. Rahva langemisvalu hõlmab nii objektistamist kui seksuaalset vägivalda, toimides traumeeriva, põlvkondadeülese tsükli. Tuleviku kaotus müütilises ajas ja pärisorjuse moonutused koonduvad üheks ktooniliseks loomaks ja kurjuse sümboliks: „Emaste“ lõpuosas ilmub nimetu elajas maastikus, mida kujundavad külmad karjamaa kivid ja kevadise öö meri (Oks 2003, 267). Mitmel korral kirjeldab jutustaja sugutamisejõudu või iha iseenesse pöörduvat

ringlemist (samas, 300). Kui mõista „nimetut elajat“ kui tegelast, võib teda võrrelda Lautréamonti Maldorori või Vicente Huidobro Altazoriga – niiviisi ilmub ta modernistliku poeetilise antikangelasena, kuigi märksa grotesksemas võtmes. Oks ise viitab luuletsükli pealkirjas tõenäoliselt ka Piibli Heseieli raamatu tõlkele (Oks dat.-ta d).

Tõlgendan „Nimetut elajat“ kaheplaanilise meeleolu kaudu – ühtaegu nii kujundliku motiivi kui ka vormilise võttena. Kujundlikus mõttes ilmub „elajas“ deemonliku või inimsuhetest lähtuva olendina, kes sünnib süütunde ja häbi kordustest. Need on tihedalt seotud kolonialismi tingimustega ning „bioloogiliseks-muutumise ja ajavälise tardumuse aistingutega, mis „häirivad mehelikkust““ (Musser 2014, 117). Luuletsükli pornoteoloogias lammutab kurjuseküsimus tükkideks igasuguse universaalse sümbolismi või analoogilise mõtteviisi. Elajas toitub kui seen romantilise *Naturphilosophie*’ga seotud kosmilise organismi lagunemisest (Béguin 1967). Religioossed või kultuurilised seletused „kurjusele“ jäävad ebapiisavaks. Kannatuse ebaõiglus lõhub elumaailma struktuuri ja selle „ükskõikse suhte eetiliste nõudmistega, mille autoriks ja teenijaks inimene ise on“ (Ricoeur 1969, 258). „Püha vaimu“ asemel tegutseb siin „ebapüha vaim“, „nimetu elajas“, kes jääbki nimeta – mitmusena, mis kummitab ühtviisi nii preestreid kui kurjategijaid (Oks 2003, 296). See vihane jumalus kehastub „vastupan-damatus hävitavas sensuaalsuses“, mille kaudu pärisorjastatud, koloniseeritud subjekti keha muudetakse teiseks nii füüsiliselt kui bioloogiliselt (Spillers [1987] 2017, 95). Provintsi perifeerias detsentraliseeritud protsessuaalne subjekt eitab ka kevade elujõudu ning selle naisterahvaks kehastunud ilmumist, olles sealjuures ise seksuaalse vägivalla lummuses: „Selles tumedas nimeta ihkamises liigub nägemata-aeglaselt ja mõjuvalt mu laulude pilt naisterahvana, kes armas ega hale ei ole, kes isegi ei tea, mispärast tema seda nimetut elajat kinni peab, miks ta emane ja himukas on“ (Oks 2003, 282).

Viidates „ihusügisele“, ei kirjelda Yeats üksnes prohvetlikku luulevormi, vaid ka modernistlikku poeetilist võõrandumist. See on väsimus, mis ei lõpe enne, kui saabub „viimane sügis, mil tähed heidetakse eemale nagu närtsinud lehed“ (Yeats 1903). Oma magistritöös (Gwin 2022, 59) väitsin, et Oksa kosmiline pessimism ehk „millenarianistlik anoomia“ tuleneb olemasolevate rituaalide võimetusest sümboolselt mõtestada maist eksistentsi tulevastele põlvedele. Minu eesmärk oli laiendada dekadentsikäsitusel kannatuse probleemi suunas. Ehkki Oks kasutab kristlikku terminoloogiat, on ta luuletsükli keskendunud lõpututele taassünnitsüklitele, mis tema sõnul sõltuvad ühtaegu nii häirivatest emotsioonidest kui mõistelistest konstruktsioonidest. Vormilises tähenduses kujutab „Nimetu elajas“ ilmutust, mis liigub teadmatusest mõisteleste mõtlemisviiside poole.

Lõpetuseks

Siinses artiklis olen kaasanud Oksa proosaluule tõlgendamisesse olulist ajaloolist konteksti, mida senised uurimused on tähelepanuta jätanud. Tema avaldamata esseed arianistlikest usuküsimustest ja Saaremaa naisterahvast viitavad ketserlikule metafüüsikale, milles naine ilmneb eeskätt maatöölisenä. Samuti mõjutas tema dekadentlikku poeetikat kuulumine etnilise „teise“ hulka Vene impeeriumis. Seetõttu süvendas ta oma loomingu varasemat tähelepanu maapiirkondade elule baltisaksa ülemvõimu all, ent tegi seda nüüd nägemusliku, „mandunud“ provintslasena keisririigi äärealalt. Rassiliselt laetud „lihakssaamise“ aistingud muundusid masohhistlike fantaasiate sisuks. Oks püüdis kujutada bioloogiliseks-saamist „meeleolu“ kahetise kujundi kaudu – ühtaegu afektiivse kujutamistehnika ja spiraalse iha kogemusliku „objektina“.

See seletab siiski vaid osaliselt messianistliku rahvusluse ja esoteerilise müstika põimumist Oksa loomingus. Nii-öelda „eluloomise“ idee Oksa teostes võiks paigutada ka šamanistliku praktika konteksti, kus esivanemate vaim „hüppab ohvrile peale, raiub maha tema pea ja lõikab ta tükkideks“ (Eliade [1951] 2004, 456; vrd Gwin 2022, 9). Sellises tõlgenduses ristub Yeatsi kosmiline sügis indiviidi isikliku allakäiguga. Tsükli kolmandas osas kirjeldab Oks looma jõuetust kui kõige tugevama ema loomapiiri (Oks 2003, 303). Paralleelina võib tuua budistliku metafüüsika, kus sansaaralise eksistentsi serval ekslevad hullunud emad, kel puudub kontroll oma meele üle (vrd Tsong-kha-pa 2014, kd 2, 41). Tantristliku praktika sarnaselt markeerib Oks sigimis-kannatuse tagasipööramist transgressiivse erootika kaudu, andes väe tagasi kõigele, mida peeti kultuuriliselt haiglaseks ja rikutuks. Selline duaalsuste eitamine – sealhulgas sugude vahel – ilmneb tema seksuaalse ühinemise kujutlustes: „sugu-tõu“ tühjus meenutab *yab-yum*²² kui *śūnyatā* kehastust (Young 2004, 134).²³ Võib-olla tähendabki „sugu-tõu“ allakäik tegelikult hoopis selle ärkamisaega – nii nagu Oksa kummastav surmaaeg 1918. aastal?

Autor tänab Stephanie Clare'i, Olivia Gunni ja Marianne Stecher-Hansenit intellektuaalse toe eest; Maarja Hollot ja Leili Pungat Eesti Kirjandusmuuseumist abi eest, samuti Mirjam Hinrikust, Leo Luksi, Aare Pilve, Kristjan Haljakut ja üht anonüümset retsensenti kommentaaride ja soovitude eest.

22 *Yab-yum* (tiibeti k 'isa ja ema') tähistab tantristlikus budismis meheliku ja naiseliku printsipi ühtsust. Algselt vanematele suunatud austusvormidena kasutatud nimetused on saanud sümboolse tähenduse, viidates duaalsuse ületamisele ja *śūnyatā* (tühjuse) kehastumisele.

23 Muidugi ei tähenda poeetilise tsükli lugemine tantristliku meditatsiooni kirjapanekuna seda, et autor oleks tunnustanud naisekeha tajutud tegelikkusena – Oks ei kirjuta kui naine. Tema poeetikast puudub tegeliku soolise erinevuse tunnistamine, „mis ei eita teise iseseisvat eksistentsi tema enda ajaloo valguses ega heida teda ettekujuteldamatu võõrandumise rüppe“ (Campbell 2002, 196).

Uurimistööd on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant PRG 1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940.

Inglise keelest tõlkinud Kristjan Haljak.

Allikad

Bancel, Nicolas, Thomas David ja Dominic Thomas, toim. 2014. *The Invention of Race: Scientific and Popular Representations*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315813318>.

Battersby, Christine. 1990. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

Béguin, Albert. 1967. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: Librairie José Corti.

Blake, Charlie. 2011. „A Preface to Pornotheology: Spinoza, Deleuze and the Sexing of Angels.“ – *Deleuze and Sex*, toim. Frida Beckman, 174–199. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748642618.003.0010>.

Butler, Judith. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. London; New York: Routledge.

Campbell, June. 2002. *Traveller in Space: Gender, Identity and Tibetan Buddhism*. London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781350093461>.

Crone, Anna Lisa. 1978. *Rozanov and the End of Literature: Polyphony and the Dissolution of Genre in „Solitaria“ and „Fallen Leaves“*. Colloquium slavicum 10. Würzburg: Jal-Verlag.

———. 2010. *Eros and Creativity in Russian Religious Renewal: The Philosophers and the Freudians*. Russian History and Culture 3. Leiden: Brill.

Desmarais, Jane ja David Weir. 2022. „Prose Poetry: All the Rest Is Literature Get access Arrow.“ – *The Oxford Handbook of Decadence*, toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 351–367. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190066956.013.20>.

Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.

Dowling, Linda. 1986. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Eliade, Mircea. (1951) 2004. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1353/book.119898>.

Engelstein, Laura. 1996. *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Ithaca, NY: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501721298>.

Epstein, Mihhail. 2003. „Russo-Soviet Topoi.“ – *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Studies in Modernity and National Identity, toimetanud Evgeny Dobrenko ja Eric Naiman, 277–306. Seattle; London: University of Washington Press.

Foucault, Michel. 2021. *The History of Sexuality*. 4. kd, *Confessions of the Flesh*. Tõlkinud Robert Hurley, toimetanud Frédéric Gros. Pantheon Books.

Gordon, Rae Beth. 1992. *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400862665>.

Gwin, Ian Tracy. 2022. „The Forbidden Tree: Jaan Oks and the Fall of Humankind.“ Magistritöö. Juhendanud Guntis Šmidchens, Olivia Gunn ja Andrew Nestingen. University of Washington.

Haljak, Kristjan. 2024a. „Tumedad templid täis magususi kõikide elevate ühisest tungist: Jaan Oksa protsessuaalne subjekt.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 95–107. <https://doi.org/10.54013/kk794a5>.

———. 2024b. *Jaan Oks ja Lautréamont: Üleastuv-tume kirjandus ja luulekeelee revolutsioon*. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid = Tallinn University. Dissertations on humanities 93. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Hearne, Siobhán. 2021. „An Erotic Revolution? Pornography in the Russian Empire, 1905–1914.“ – *Journal of the History of Sexuality* 30 (2): 195–224. <https://doi.org/10.7560/jhs30202>.

Hennoste, Tiit. 2022. *Ilo ja elu: valitud artikleid 2005–2021*. Studia literaria Estonica 23. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Hinrikus, Mirjam. 2006. „J. Randvere „Ruth“ ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter.““ – *J. Randvere Ruth 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*, koostanud Mirjam Hinrikus, 145–169. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

———. 2015. „Tammsaare’s Constructions of Femininity in Light of Weininger’s Concept of Sex Difference.“ – *Journal of Baltic Studies* 46 (2): 171–197. <https://doi.org/10.1080/01629778.2014.981672>.

Hinrikus, Rutt. 2008. „Noor-Eesti ja naised.“ – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak ja Sirje Olesk, 147–163. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.465>.

Jagose, Annamari. 2013. *Orgasmology. Next Wave: New Directions in Women’s Studies*. New York: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpmr6>.

Kalling, Ken ja Leiu Heapost. 2013. „Racial Identity and Physical Anthropology in Estonia 1800–1945.“ – *Baltic Eugenics: Bio-Politics, Race and Nation in Interwar Estonia, Latvia and Lithuania 1918–1940*. On the Boundary of Two Worlds 35, toimetanud Björn M. Felder ja Paul J. Weindling, 83–114. Amsterdam, New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401209762_006.

Leino, Kasimir. 1890. „Kotimaista kirjallisuutta.“ – *Päivälehti*, 29. november. [https://fi.wikisource.org/wiki/Kotimaista_kirjallisuutta_\(Yksin\)](https://fi.wikisource.org/wiki/Kotimaista_kirjallisuutta_(Yksin)).

Lind, Marianne. 2018. „Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus.“ Magistritöö. Juhendanud Mirjam Hinrikus. Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste Instituut.

Lukas, Liina. 2005. „Kirjanduslikust ruumikujutusest Jaan Oksa ja Eduard von Keyserlingi näitel.“ – *Keel ja Kirjandus* 48 (5): 345–358.

Luks, Leo. 2024. „Mõõnav sugu sealpool head ja kurja: Friedrich Nietzsche vitaalsed afektid Jaan Oksa loomingu kõverpeeglis.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 74–94. <https://doi.org/10.54013/kk794a4>.

Lyytikäinen, Pirjo. 1992. *Mielen meri, elämän pidot: Volter Kilven Alastalon salissa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 571. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2022. „Nordic Cultures: From Wilderness to Metropolitan Decadence.“ – *The Oxford Handbook of Decadence*, toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 209–226. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190066956.013.12>.

Lyytikäinen, Pirjo, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus. 2020. „Decadence in Nordic Literature. An Overview.“ – *Nordic Literature of Decadence*, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, 1–37. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-1>.

Mondry, Henrietta. 2010. *Vasily Rozanov and the Body of Russian Literature*. Bloomington: Slavica Publishers.

Musser, Amber Jamilla. 2014. *Sensational Flesh: Race, Power, and Masochism*. New York: New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479891818.001.0001>.

Nordau, Max. 1999. *Degeneration*. Tõlkinud George Mosse. Lincoln; London: University of Nebraska Press.

Ojam, Indrek. 2024. *Stseeni poeetika ja eesti modernistlik romaan*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 24. Tartu: Tartu Ülikool.

Oks, Jaan. 1909. „Nimeta elajas (Passage).“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 2: 8.

———. 1913. „Aguri Jake poja sõnad. Luuletõlkeid Verhaerenist jt. Söömisest. Tapiveost.“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 3: 20.

———. 2003. *Otsija metsas*. Tartu: Ilmamaa.

———. 2004. *Orjapojad*. Tartu: Ilmamaa.

———. dat.-ta a. „Meie jutukirjanikka vaatamas (Improvisatsioon).“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 2: 3.

———. dat.-ta b. „Saaremaa naisterahvas: tema head ja pahad omadused.“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 2: 13.

———. dat.-ta c. „Arianismus. Rooma kristlike keisrite valitsuse all.“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 3: 21.

———. dat.-ta d. „Prohvet Eseküel.“ Käsikiri. Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. EKM EKLA, f 201, m 4: 22.

Pierrot, Jean. 1981. *The Decadent Imagination: 1880–1900*. Tõlkinud Derek Coltman. Chicago; London: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. 1969. *The Symbolism of Evil*. Tõlkinud Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press.

Rossi, Riikka. 2020. „Primitivism and Spiritual Emotions. F. E. Sillanpää's Rural Decadence.“ – *Nordic Literature of Decadence*, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, 119–135. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-9>

Sonam, Ruth, tlk ja toim. 1997. *Atisha's Lamp for the Path of Enlightenment: An Oral Teaching by Geshe Sonam Rinchen*. Boulder, Colorado: Shambhala Publications.

Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Schopenhauer, Arthur. 1988. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 661. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 2010. *The World as Will and Representation*. Tõlkinud Judith Norman, Alistair Welchman ja Christopher Janaway. Cambridge jt: Cambridge University Press.

Sengoopta, Chandak. 2000. *Otto Weininger: Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*. The Chicago Series on Sexuality, History and Society. Chicago; London: University of Chicago Press.

Sirotkina, Irina. 2002. *Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880–1930*. Medicine & Culture. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.

Spierling, Volker. 1984. *Materialien zu Schopenhauers "Die Welt als Wille und Vorstellung"*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 444. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Spillers, Hortense J. (1987) 2017. „Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book.“ – *Afro-Pessimism: An Introduction*, toimetanud Frank B. Wilderson III, Saidiya Hartman, Steve Martinot, 91–123. Minneapolis: Racked & Dispatched.

Tsong-kha-pa. 2014. *The Great Treatise on the Stages of the Path to Enlightenment*. 3 köites. Ithaca; New York: Snow Lion Publications.

Unt, Mati. 1996. *Vastne argimütoloogia*. Tallinn: Vagabund.

Vance, Carole. (1995) 2012. „Social construction theory and sexuality.“ – *Constructing Masculinity*, toimetanud Maurice Berger, Brian Wallis ja Simon Watson, 37–48. London; New York: Routledge.

Yeats, William Butler. 1903. *Ideas of Good and Evil*. London: A. H. Bullen.

Young, Serenity. 2004. *Courtesans and Tantric Consorts: Sexualities in Buddhist Narratives, Iconography and Ritual*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203494127>.

Ian T. Gwin – Washingtoni ülikooli doktorant ja tõlkija, kelle uurimistöö puudutab Eesti, Soome ja läänemere keelte kirjandusi. Tema doktoritöö käsitleb veehaldjate kujutamist muinasjuttudes pärast Hans Christian Anderseni „Väikese merineitsi“ ilmumist. Võrdleva uurimistööna näitab see pärimuse ja kirjandusliku dekadentsi ristumiskohti mitmetes Läänemere piirkonna rahvuslikes kirjandustes. Gwin osaleb Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi teadusprojektis „Tsiliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ ja töötab 2025–1926 Helsinki ülikoolis American Scandinavian Foundationi liikmena koos professor Riikka Rossiga.
E-post: iangwin[at]uw.edu

Autumn of the Body on Fire: Notes on the Prose Poetry of Jaan Oks

Ian T. Gwin

Keywords: Young Estonia, modernism, prose-poetry, Nordic decadence, symbolism, critical race theory, gender and sexuality

This article reconsiders the prose poetry of Jaan Oks—"Females" (*Emased*), "Body-Flesh" (*Ihu*) and "The Nameless Beast" (*Nimetu Elajas*) (1908–09) which have been collated under the title "Breed-Sex" (*Sugu*) (2004). Drawing on postcolonial and gender studies, I argue that Oks was not only a rural, but also a "provincial" decadent, whose prose poems enacted the decay of the Estonian language and the crisis of race within the decline of the Russian empire. Oks performed the role of a mad genius to the dying, endangered "species" of rural, peasant Estonians. The prose-poems are centred around a symbolist essence of differentiation and the word for gender (*sugu*), translated as breed-sex, which I read as a conjunction of race and sexuality, subjugation and objectification as colonial subjects and "enfleshment" as serfs. In the prose-poetry's auto-erotic descriptions, the spectres of a patriarchy repressed under oppressive Christian patriarchies return as the motherly "Females" to engulf the narrator as a viraginous, fatally feminine nature.

Drawing on the analytic language of prior analyses (Luks 2024; Haljak 2024) I argue that Oks's heretical metaphysics, with its dualistic poles of masculine and feminine, was informed by the colonial history of modernizing Estonia. This analysis follows the thinking of Amber Musser, Heather McClintock, and other post-colonial scholars who address how racialized regulations of gender and sexuality constitute social relations: Oks's transgressions of sexuality express racial formation and the regulations of nationalism. Though Baltic Germans affected the enculturation of Estonians, and serfdom was ended in 1816 in the Governorate of Estonia, class differences between peasants and elite remained enormous, especially in Saaremaa. In the prose-poems, Oks describes the "flesh" (*ihu*) of this ethnically charged difference exacerbated by Russian imperialism and cultural aggression.

In the second part of this essay, I argue that the genre of "mood" (*meele-olu*) figures at two levels in the prose-poems: first within the text—following Schopenhauer's philosophy—as elliptical descriptions of cyclical desire. Secondly, "moods" operate as the text itself, and represent the author's attempt to revive Estonian literature through decadence and the prose poem. This second innovation follows Taine's theory of art, according to which any work of art conveys the inherited "temperament" of a race. Similar to Yeats in his 1903 essay, "The Autumn of the Body" and his attempts to forge an "aristocratic esoteric Irish literature," for both noble and low-class person, Oks linguistically innovated the Estonian language (Dowling 1986, 247–8). As I demonstrate through his criticism, Oks had not lost the revolutionary fervour of 1905 but rather taken on the self-sacrificial challenge of the "folk" or the incipient Estonian nation. In order to do so, his poetics underwent the "decay of literature," following the organic metaphor which late Victorians gave nations and languages in their cycles of growth and decay (Dowling 1986, 46).

In the third part, I address the intersection of sex and race in the prose-poem's poetics of landscape or paysage. I read the aggressive masculinity of Oks' processual narrator and his preoccupation with the maternal function as expressions of racialized oppression. The third text "Nimetu Elajas"

(1.7.1909) Oks labelled with the French term for landscape, *paysage*, a testament to the recurrence of rural milieu and the countryside throughout the cycle. I refer to the “mother(land)scape” as the description of landscape and mood by way of masochistic sensations of “female” submission. The motifs of domestic animals, livestock and the autumnal countryside repeat themselves within “mother(land)scapes.” The boundary between the body and landscape depended on the “mood” of present experience, which included the pornographic gaze and the affects of racialized difference, both threats to the homogenous ‘nation’ of the Russian empire and symptoms of a degenerate breed (Hearne 2021, 216).

In the final section, I turn to the third part of the cycle, “The Nameless Beast,” and further philosophical interpretations. Oks’s prose-poetry represents desiring-production as a pornographic transgression, what I call “porno-theology,” while his metaphysics may also be compared with Indian and Buddhist cosmological descriptions of the madness of the afflictions, disturbances in the mind of all living beings. In contrast to a Christian metaphysics, I follow the Schopenhauerian influence and suggest that the affective labour of the moods also can be read as the practice of viewing all beings as mothers in potentially infinite cycles of rebirth. Read as a compassionate act, the ecstatic self-immolation of the author-narrator becomes an autumn of the body *on fire*.

Ian T. Gwin is a translator and doctoral researcher at the University of Washington, whose research and writing focuses on Estonian, Finnish, and Baltic literature. His dissertation focuses on the genre of the fairy tale through the representation and reception of water-spirits in fairy tales after the publication of Hans Christian Andersen’s “The Little Mermaid”. A comparative study, it treats the crossing of folklore and literary decadence around the Baltic Sea. He participates in the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences’ project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality in 1905–1940* and is working at the University of Helsinki with Professor Riikka Rossi as an American Scandinavian Foundation Fellow in 2025–6.

E-mail: iangwin[at]uw.edu

Naisküsimus ja dekadentsi mustrid Sophia Vardi novellis „Esimesed tuuled“ (1914) ja Alma Ostra jutustuses „Aino“ (1923)

Merlin Kirikal

Teesid: Artikli teema on kahe *fin de siècle*'i kirjandusliku dekadentsi näite, Marta Lepa (pseud. Sophia Vardi) novelli „Esimesed tuuled“ (1914) ja Alma Ostra jutustuse „Aino“ (alustatud 1914, ilmus 1923) omavaheline sünergia ning poleemika teiste kaasaegsete tekstidega, eelkõige Friedebert Tuglase novelliga „Midia“ (1908) modernse naisõiguse ning dekadentsi esteetika pinnalt. Uurimus annab ülevaate käsitletavate teoste vormilistest iseärasustest ja sisulisest problemaatikast, kaardistab eesti nn uue naise proosa olukorra enne Esimest maailmasõda ning analüüsib ilukirjandustekste esteetilisest ning poliitilisest aspektist, keskendudes mh seksuaalsuse representatsioonidele.

Võtmesõnad: feminism, kirjanduslik dekadents, seksuaalsus, tekstidevahelised suhted, naiskirjandus, misogüünia

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26293>

Marta Lepa¹ (1883–1940) Sophia Vardi pseudonüümi all ilmunud novell „Esimesed tuuled“ (1914) ja sellega resoneeruv Alma Ostra² (1886–1960) jutustus „Aino“ (alustatud 1914, ilmus 1923) on *fin de siècle*'i kirjandusliku dekadentsi näiteina katkendliku kuluga, tulvil ambivalentseid troope ja perspektiive ning intensiivselt intertekstuaalsed (Lyytikäinen jt 2020, 5–7; Kirikal 2023). Kumbki teos pole tänapäeva lugejatele tuntud, siiski on Ostra „Aino“ nüüdisaja uurijate seas pälvinud enam tähelepanu (Haug 1987, 68–69; Kirss 2006, 467–469). Siinses artiklis huvitab mind nende tekstide omavaheline sünergia ning poleemika teiste kaasaegsete, 20. sajandi esimesel kümnendil ilmunud töödega, eelkõige Friedebert Tuglase hilisema meistriteose „Felix Ormusson“ (1915) ühe eellooga, novelliga „Midia“ (1908), mille peategelane on naisrevolutsionäär. Lisaks esmastele sarnasustele vormi ja karakterite plaanis seostuvad need tekstid viljakalt modernse naisõiguse pinnalt, millega Eestis hakati enam suhestuma 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses (Hallik 2001). Sõnavõttud naiste haridus- ja hääleõiguse eest ning arutelud meedias võimendusi Eestis pisut enne 1905. a revolutsiooni (Hinrikus 2011; Kirss 2015). Sealjuures oli kirjanduslik panus ja vastukaja

1 Mart(h)a Sophia Lepp (alates 1913 Marta Kirschbaum, kirjanikunimega Sophia Vardi) võttis 1927. a taarausku pöördudes eestindatud nime Maarda Utuste (Vakker 2012, 176).

2 Alma Ostra, alates 1914. a Ostra-Oinas kandis varasemas abielus nime Anvelt(-Ostra), mida ta tarvitas ka hiljem (Viljamaa ja Hillermaa 2010, 52–54). Ilukirjandust avaldas ta Alma Ostra nime all, kuid olevat kasutanud ka pseudo-nüümi Elly Kampf (Rei 1961, 123).



Alma Ostra-Oinas Tallinna arestimajas 1905. aasta detsembris. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-57:19.



Marta Lepp 1926. aastal. Foto: J. & P. Parikas. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-181:1408.

poliitilise aktivismi, seltsielu hoogustamise ja publitsistika kõrval naisküsimumuse³ edendamise ning naiste positsiooni muutmise protsessi kaalukas element.

Minu tees on, et eelkõige revolutsionäärade ja aktivistidena tuntud Marta Lepa ja Alma Ostra-Oinase varastes teostes on kirjandusliku dekadentsi mustrid sümbiootilises suhtes naisõiguse sihiseadetega. 20. sajandi algupoolel selgitasid dekadentliku tunnetuse tuumakuse suhtes soodsalt meelestatud kirjanikud (siinse artikli kontekstis nooreestlased) seda väljenduslaadi mh teadliku toetumisega aaviklikule keeleuuendusele ning moodsate tehnikate, nt mittelineaarsete ja fragmentaarsete süžeede soosimisega. Kvaliteedi tähiseks peeti rohkeid vihjeid kunstiteostele (Hinrikus ja Undusk 2024, 13), eklektilisust ja entsüklopeedilisust (Tuglas 1926, 1031). Nüüdses dekadentsiuurimises mainitakse selle esteetika tunnuste hulgas veel meelelist ekstaasi ja negatiivseid afekte siduvate harjumuspäratute ihade sõnastamist (Constable jt 1999, 2; Desmarais ja Condé 2017). Seksuaalse eneseväljenduse mõtestamise, sellesse kinnistunud moraali ning klišeede reformimine oli ka mitme tollase feminisimivoolu põhiliine. Nõnda näib, et *fin de siècle*'i kirjandusliku dekadentsi ja toonase naisõiguse agendad võiksid vähemasti ositi kattuda.

3 Soomes eelistati Alexandra Gripenbergi jälgedes naiste õigusi edendavaid liikumisi nimetada naisküsimumuseks (Koi-vunen 2003, 89). Ka Eestis oli see levinud nimetus, seda kasutas nt Mihkel Martna ([1900] 2014, 88 jj), kes käsitles kolmes 1900. a ilmunud artiklis eesti naiste õiguste ja vabaduste avarumisega seotud probleeme (sh rasket ligipääsu (kutse) haridusele, palgalõhet).

Võrreldes „Esimesi tuuli“ ja „Ainot“ neid mitmeti toitva „Midiaga“, uurin, kuidas tegelaste, sh jutustajate asend ja seisukohad ning avanev mõtteloofoon suhestuvad naisküsimumsega. Milliste väärtuste toel võtavad naisautorite tekstid Tuglase ja tema meeskolleegide naisekujud omaks ja/või panustavad nende dekonstrueerimisse? Kas sugu põimitakse teiste identiteeditelgedega? Millised kaasaegse naisõigusluse koolid Vardi/Lepa ja Ostra tekstides segunevad ning missugust ühiskondlik-kunstilist muutust need teosed otsivad?

Autoreist ja teostest

Vastavalt Harju- ja Tartumaalt pärit Marta Lepp ja Alma Ostra olid vanematekodu-dest linna kolinud muutlikel aegadel. Kõrgema tütarlastekooli õpilasena 1897.–1899. a Tallinnas elanud Lepale oli sage ajaveetmiskoht vasakpoolse ajalehe Teataja toimetuses (Lepp 2010, 18–21). 1902.–1904. a Moskvast ja Peterburis koduõpetajana töötades puutus Lepp otseselt kokku töölisliikumisega (Karjahärm 2010, 317). Samal ajal osales Tartu Puškini gümnaasiumis õppiv Ostra koolidevahelistes õpilasingides. Juba 1920. aastatel aduti viimaste rolli sajandialguse feminismi kasvulavana (Reisik 1926, 938). Paljude nn uute naiste⁴ mentorite Mihkel Martna ja Peeter Speegi vahendatud ning ka õpilasühendustes levitatud saksa- ja venekeelse vasakpoolse mõtte õhutusel algselt sotsialistliku feminismi⁵ mõjualas kasvanud Ostra ja Lepp pidasid laiema poliitilise muutuse üheks tingimuseks just naiste õiguste avarumist ning murrangut moraalseisukohtades (Väljataga 1996). Pöördepunkt nende kujunemises oli 1905. a revolutsioon, mille organiseerimise tõttu langesid mõlemad sama aasta lõpus vangi. Järgmisel kevadel saadeti tapp Siberisse, kuid juba samal aastal naised põgenesid. 1907. a sügisel jagasid sarnaste kogemuste ja vaadete tõttu lähedaseks saanud Ostra ja Lepp Peterburis üürituba ja lõunasööke. Anti eratunde ja tehti juhutöid. Tollases pealinnas olid võrreldes Tallinna-Tartuga naistele soodsamad edasiõppimisvõimalused ning tegutses aktiivne segaüliõpilasselts. Siiski tajusid naised Peterburis teravalt, kuidas nurjunud revolutsiooni järel toimus tagasimineku varem kogetud sohoiakute liberaliseerumises. Viimane oli avaldunud nt registreerimata abieludes ning sugudevahelise koostöö sujumises mõttekaaslaste vahel (Lepp 2010, 156–158; Ostra-Oinas 1939, 28).

4 Uue naise mõiste kohta vt nt Kirikal 2021, 31–32; Ross 2023, 775–779.

5 Sageli segunesid 20. saj alguse naisõiguslaste mõtlemises mitme koolkonna ideed. Nagu mainitud, juhindusid Lepp ja Ostra ühelt poolt nn sotsialistlikust feminismist (Kirss 2015). Teisalt mõjutas neid Ellen Key emadusfeminism ning sellega seotud nn sotsiaalse emaduse mõttesuund (nt Alexandra Gripenberg, Minna Canth), mille järgi olid naised meestest moraalselt kõrgemalt arenenud (Lappalainen 2003, 213). See tiib vastustas lääne filosoofiale omast eelarvamust naiste mõistuse puudulikkusest, mis püsis võimet olla moraalne. Need ideed haakusid patsifistliku mõtlemisega (Rosa Mayreder, Elin Wägner), ka matriarhaaditeooriatega (vt Leppänen 2008) ning naiste seksuaalsuse (nn Erose) ümbermõtestamisega tegelevate nietzschelike autorite seisukohtadega (Laura Marholm, Lou Andreas-Salomé) (Witt-Brattström 2004).

Revolutsioonijärgse naiste alavääristamise tendentsi sümboliks sai Lepale kirjan-
dustekst. Peterburi mees(tudengi)te seas oli tollal populaarne Mihhail Artsõbaševi
1907. a romaan „Sanin“, mis eesti dekadentidest oli tuntud nt Jaan Oksale (Lind 2018,
21–22). Selles teoses⁶ tegutseb Lepa (2010, 157) sõnutsi toore poosi, „ürgjõulise suguiha“
ning seksualiseeriva pilgu ja küünilise sõnakasutusega meesõppuri tüüp. Sarnast
tüüpi, ehkki mahedamal kujul, märkab Lepp ka A. H. Tammsaare nn üliõpilasjutustus-
tes (1908–1910, 1917). Muuhulgas sedastab ta, et just Ostra „Aino“ on neile „täiendu-
seks“ (samas).⁷ See annab märku, et nagu ka sarnaste kogemustega Ostra-Oinas, pidas
Lepp ilukirjandust lisaks poliitilisele tegevusele üheks tõsiseltvõetavamaks meediu-
miks, kus sai kujutada naiste jaoks soodsamat tulevikku ja kritiseerida patriarhaalset
korda. Seda aspekti ei ole eesti ajalooteaduses nende naisrevolutsionääride panuse
mõtestamisel veel põhjalikult vaadeldud (vrd Laidla 2024).

Novelli „Esimesed tuuled“ ja jutustuse „Aino“ keskmes on hariduse, sõltumatuse,
intensiivse tundeelu ja (erootilise) intiimsuse poole püüdlevate eesti päritolu uute
naiste keeruline suhe tollal levinud naiseksolemise negatiivsete kontseptsioonidega
ning neid taastootvate mehekujudega. Mõneti erinevalt nende feministliku päeva-
poliitika ja/või aktivismi alasest fookusest ehk mõlemale olulisest ema- ja lastekait-
sest ning Ostra-Oinase tööst uue abieluseaduse kallal (Lepp 1917; Vardi 1918; Ostra-
Oinas 1924) asetavad need autorid oma loomes suurema rõhu läheduskogemuste, sh
seksuaalsuse eri tahkude mõtestamisele.

Sophia Vardi debüütkogu „Esimesed tuuled“ samanimelise avanovelli sündmustik
käivitub jutustaja tagasisivaate kaudu. Linda on lahku läinud esimesest kallimast, eest-
lasest Eduardist. Ta põrutab Tallinnast või Peterburist – väljumiskoht ei selgu – rongiga
Krimmi. „Kalevipojale“ ja Lilli Suburgi pärandile (vt Annuk 2021; Karro 2022, 60–67) vii-
tava nimega protagonist kohtub vagunis sevastoopollase Borisiga. Vesteldes ja reisi-
jaid jälgides hakkab kodusest kitsusest pääsenud Linda teadvustama, mida ta elult
tahab. Kuigi korra läbib naist soov olla ema, võidutseb visioon tulevikust täis kogu-
konna toetust, ohtrat lugemist ning kammitsemata (seksuaalset) lähedust truu part-
neriga. Sihtkohas otsustab ta Borisiga magada, järgmisel hommikul kogeb aga vaimset
pööret. Kainenunud Linda käsib mehel lahkuda, kuna too ei suutvat teda kui põhjamaa
naist piisavalt austada. Naispeategelane, kes hülgab järsu selgituse järel ebasobivalt
käitunud meespartneri, oli tollases kirjanduses ebatavaline.

6 Artsõbaševi teose kohta vt LeBlanc 2006.

7 August Rei (1961, 123) väidab mälestustes, et Ostra oli albumis „Ääsi tules II“ (1910) avaldanud Tammsaare „Pikkade
sammude“ (1908) arvustuse pseudonüümi Elly Kampf all. Mainitud koguteoses sellist tööd aga ei leidu. Käsikirjana pidi
see siiski levima, sest Karskuse Sõbra 5. veebruari 1909 koosolekul pidas „Pikkadest sammudest“ ettekande Jüri Vilms,
kes – nagu hiljem Postimehes selgus – kasutas kõnes ilma naisele viitamata just Elly Kampf*i* alias Alma Ostra ideid
(M. J. 1909a; 1909b; Vilms 1909). Kampf*i* arvustust leida pole mul õnnestunud.

Erinevalt Linda usust uute naiste ambitsioonide teostatavusse mõjub „Ainost“ kooruv tulevikuvaade pessimistlikumalt. Talupäritolu Aino on tulnud suurte lootustega õppima Peterburisse. Tema isikupärale vihjab „Kalevalast“ pärit ainulisust tähendav nimi, mille valikul pole välistatud ka inspireerumine Aino Kallase tähelelennust. „Aino“ sündmustik käivitub kõledal ööl, mil eneseteadlik peategelane on suurlinnas pinnapealsete kaaslaste, naisi aheldavate eelarvamuste ning päriliku orjataaga väsitava mõju tõttu langenud järjekordsesse sisekriisi. Teose arenedes näitab jutustaja naise kõikumist eraklikkuse ja tuimuse, ärevuse ja ülemõtleamise ning fantaasiakirevate maaniahetkede vahel. Suhted kahe mehega – elavaloomulise, laia silmaringiga, kuid enesekeskse Tooniga ning omandihimulise, kohati agressiivse rahvuskonservatiivi Jaan Oksaga⁸ – viivad Aino meeleheitele. Pärast Oksa vägistamise ohvriks langemist sooritab naine enesetapu.

Kontekstid: uus naine kui tegelane ja autor

„Te teate ju küll missugune kirjandus meil praegu moes on: n a i s t e kirjandus, Sillaots, Vuolijoki ja teised!

Nii et ei maksa igatahes publiku kohta mingeid illusioone hellitada.“

Friedebert Tuglas 1914. a Aleksander Tassale (Tuglas 1986, 8–9, sõrendus originaalis).

Esimese maailmasõja perioodiks oli Eestis nooreestlaste ja toetajaskonna pingutusel küpsenud uus, naturalismi ja dekadentsi esteetikat sulatav kirjandustunnetus (Hinrikus ja Undusk 2024, 8–13), mille üks kihistus oli uue naise fenomen. Ajaloolane Jüri Kivimäe (2008, 32) on väitnud, et „naisküsimuse, naisliikumise ja naiste hariduse arutelu enesestmõistetav sallimine ja edendamine oli Noor-Eesti liikumise tunnuslik joon“. See väide nõuab täpsustust. Teoorias ei vastustanud nooreestlikud mõtlejad naiste taotlusi võrdsele kohtlemisele ega vajadust pääseda hõlpsamini ligi korralikule haridusele ja eneseteostusele. See seisukoht, mis pidi andma signaali nooreestlaste edumeelsusest, nähtub kas või Tuglase kui toimetaja otsusest pakkuda almanahhis „Võitluse päevil“ (1905) avaldamisvõimalust Helene Taari haridust emantsipatsiooni võtmeks pidavale ülevaatele „Uue aja naisliikumine“.

Ent iseäranis suhtumise osas naiste võimekusse tõusta esile loovaladel olid meesnooreestlaste seisukohad ambivalentsemad. Esile on toodud nende päevikutest ja kirjavahetustest ilmnev sarkastiline ja patroneeriv hoiak või suisa vaenulikkus naiskolleegide loomesaavutuste suhtes (Hinrikus 2008). See nähtub peatüki motostki.

8 Ostra on valinud Jaan Oksa nime tõenäoliselt teadlikult, seda enam, et teist meespeategelast Toonit kutsutakse vaid eesnimega. Oks debüteeris 1906. a ning saavutas loomingulise tipptaseme 1907.–1908. a (Lind 2018, 9–10). „Ainot“ alustades (1914) oli eesti kirjanduses orienteeruv Ostra Oksast kindlasti kuulnud (Kirikal 2023, 878–879).

Sarnane suhtumus tuleb esile ka ilukirjandusest. Keeleuuendaja Johannes Aaviku *alias* J. Randvere „Ruthis“ (1909) jäävad traditsioonilised mehelikkuse ja naiselikkuse konstruktsioonid püsima (Kivimaa 2006). Mirjam Hinrikus (2015) on osutanud, et lisaks Tammsaare koguloomingu feministlikule kihile leidub selles tugevalt antifeministlikke tõekspidamisi. Samuti on teadlased rõhutanud, et kirjandusmaastikul domineerijad, 20. sajandi alguse Eestis nooreestlased kippusid sooeelarvamuste kiiluvees naiste loomet (teadlikult) eirama (Annuk ja Talviste 2023). Siinne artikkel nüansseerib juba tehtud tööd, arendades edasi ka Tiina Kirsi (2006; 2015) vastavaid uurimusi.

Tuglase kirjas Tassale väljenduvat naisloojaid alahindavat suhtumist saab osalt taandada võimuvõitlusele. Laiemalt ilmneb nooreestlaste tekstidest aga toetumine loodusteaduste ja filosoofia suundumustele, mille alus on essentsialistlik⁹ ideoloogia sugude hierarhisest erinevusest (Hinrikus 2006; 2015). Selle ideoloogia järgi on mees naisest evolutsiooniliselt arenenum, sh intellektuaalselt naisest üle. Arvamusliidriks oli 20. sajandi esimese kümnendi Euroopas kujunemas Austria filosoof Otto Weininger mahuka traktaadiga „Geschlecht und Charakter“ („Sugu ja karakter“, 1903). Teos saavutas menu nooreestlastegi hulgas (Undusk 1988, 378).

Meesharitlaste pisendavat suhtumist homogeensena kujutletud rühma ehk naiste võimetesse tajuti juba omas ajas. Esimeste seas juhtis sellele kirjandusuurija vaatepunktist tähelepanu Marta Reichenbach (alates 1912 kirjanikunimega Sillaots), kelle loomet Tuglas ühes Wuolijoki teostega materdas. Essees „Naine meie uuemas kirjanduses“ eritleb Reichenbach (1913, 1) meesautorite tekste, mille fookuses on „naine kui niisugune“: Eduard Vilde „Koidu ajal“ (1904), Ernst Petersoni „Elsa“ (1907), Mait Metsanurga „Isamaa õilmed“ (1908), Tuglase „Midia“ (1908), Randvere „Ruth“ (1909) ja August Kitzbergi „Libahunt“ (1912). Valikus on ainult mehed, sest 20. sajandi esimesel kümnendil kirjutasid uue naise proosat Eestis valdavalt mehed, lisaks väljatoodutele ka nt Otto Münther ja Tammsaare. Naiskirjanikud, kes ajajärgu lõpuosas jõulisemalt proosasse ja draamasse¹⁰ sisenesisid, mainitud esseesse ei mahu. Nii ei analüüsi autor Alide Erteli „Roostet“ (1910) ega Aino Kallase töid „Mere tagant“ (1904–05, eesti k 1905, 1908) ja „Ants Raudjalg“ (1907). Seletatav on väljajätt ositi sellega, et „Rooste“ ega Kallase teosed ei tegelenud naistega *per se*. Naisküsimust mõtestav Wuolijoki „Talu lapsed“ ilmus küll Reichenbachi vaadeldava „Libahundiga“ samal aastal (1912, esietendus 1913 Eestis, 1914 Soomes), ent vasakpoolse ja rahvusluskriitilise sisu tõttu keelustas tsaarivalitsus lavastuse (Mirov 2002, 24).

9 Sooessentsialismi järgi selgitab isiku omadusi ja ühiskondlikku paigutumist muutumatu, ajatu soost tingitud olemus. Bioloogiline sooessentsialism rajaneb ideel bioloogilise soo ainumõjust sotsiaalkultuuriliste rollide kujunemisele (Mikkola 2020).

10 Eesti naisluuletajatel oli 20. saj alguses naisprosaistidest kui mitte tugevam, siis kindlasti erinev positsioon (Annuk 1999, 702–703).

Naisküsimusse süvenenuna igatseb Reichenbach (1913, 12, 34) lugeda kirjanduslikest naiskunstnikest, kes julgeksid „omapäraseid ülesandeid omapäraselt täit[a]“ ning areneksid tegevustiku käigus. Lugesdes meeste tekste läbi feminismi ja realismi prisma, adub Reichenbach, et nendes teostes kujutatud naised ei ole iseteadvad ega töökad, seega ei vasta autori püstitatud soolisele mõõdupuule. Samuti märkab ta rahulolematult ning mõneti keylikult,¹¹ et meeskirjandusest koorub enam poolehoidu nendele naisfiguuridele, kes salgavad oma keha spetsiifilised tunnused, emadus(võimalus)e ning naistega laialdaselt seostatud omadused, nt hoolivuse ja sallivuse. Üks selline naisesust tõrjuv teos on Reichenbachi meelest Tuglase Eesti Kirjanduse Seltsi auhinna pälvinud kogus „Kahekesi“ ilmunud novell „Midia“.

Novell uurib koodnime Midia kandva revolutsionääri, maalt pärit Nietzsche-lembe naise siseilma. Jutustaja osutab pörandaalust naist eesootavatele väntsutustele „läbi vanglate, nälgimise ning Siberi taigade“ (Tuglas 2009, 279). Vihje on andnud alust pidada Midia prototüüpideks kuulsaid naisrevolutsionääre, nt Alma Ostrat ja Marta Leppa.¹² Viimane on memuaarides kirjeldanud vanglas nälgimist kui poliitilis-praktilist mõjutustegevust (Lepp 2010, 35). Samuti pagendati noor Ostra ühel ja Lepp kahel korral revolutsioonitegevuse tõttu Siberisse. Enamgi, Midial on peas läkiläki (Tuglas 2009, 272) nagu ka Ostral – kõrvikmüts oli Lepa sõnutsi oluline osa tema revolutsionääri-imagost.¹³ Läkiläkit olid tollased mässavad naised kandnud iseseisvuse märgina tähistamiseks soovi „omada samu teadmisi, mis meestel“ (Ibrus-Köstner 1932, 53).

Leppimine naissoost ja viletsast talupäritolust tulenevate väidetavate puudujääkidega (energia, vaheda mõistuse ja loomingulisuse nappusega) ongi „Midia“ põhiteemasid. Naise kriisi avab peategelasega distantse hoidev, kuid siiski Midiat põhjalikult tundev jutustaja, kelle ideed, võtted ja sõnavara räägivad sümpaatiast dekadentsi esteetika ning kaasaegse misogüünse teaduse ja filosoofia vastu. Viimasest lähtuvalt tõlgendab „Midiat“ üks tollaseid eesti radikaalsemaid dekadente (ning „Aino“ ühe tegelase prototüüpe) Jaan Oks. Ta väidab, et Tuglase teose trumpe on naistegelase jagusaamissoov tema soopõhisest madalusest: „kõik, mis emane on inimeses, tahaks nagu [. . .] natukehaaval uhkelt ja ei millegipärast üles tõusta lae poole“ (Oks 2004, 187). See argument lähtub Weiningerist, kes oli oma eelmainitud 1903. a uurimuse tei-

11 19. saj lõpust oli emadusele kui fenomenile jõuliselt tähelepanu nihutanud rootsi maternalistlik filosoof Ellen Key, kes oli tuntud ka eesti lugejatele, mh tsiteerib teda Sillaots ([1910] 2012, 20). Emadust tõlgendati keylikus mõtteharjumuses praktiliste ja vaimsete võimete kogumina, kus ühinevad armastus, pühendumus, seksuaalne võimekus ja õrnus (Witt-Brattström 2004). Neid oskuseid arendades loovat naised rahulduspakkuvama tuleviku, emakeskse sotsiaalse korra (Berinstein-Kelly 2004, 79–80).

12 „Midia“ autofiktionaalsuse kohta vt Lindsalu 2006; 2007; Sepp 2005/2006; Undusk 2009.

13 Ta kirjutab: „Alma Ostra kui revolutsiooniline naine imponeeris mulle väga. Ta võitis esimesest silmapilgust minu südame. Mäletan, kuidas ta astus esimene kord üle mu ukseläve – maailma äravõitja näoga, julge, iseteadva kõnnakuga, pea musta läkiläki kuklasse visatud, nagu oleks ta oma rinnaga tahtnud kõik müürid läbi murda“ (Lepp 2010, 62).

ses osas esitanud mahuka binaarse soorinevusmudeli. Selles vastandub bioloogilisele naistüübile kui puhtale seksuaalsusele, s.o loomevõimetule instinktide massile (Oksa „emasel“) meesideaal kui eneseküllane karakter, inimene kui selline (Weininger [1903] 1925, 251). Nimelt olevat meestel ligipääs tunnetusviisile, mille täiuslikul omandamisel ületatakse vaimsed kitsendused, olgu need seotud rassi või seksuaalsusega. See tõus enesest-keskkonnast geniaalsuse ja eetilise valda on Weiningeri mõtlemises võimalik, sest mees on võimsalt ratsionaalne ning enesest teadlik. Naisel seevastu puudub „mehe loogiline mõistus, tahtejõud ja see teravalt individuaalne tunnus, mida kutsutakse karakteriks“, kui kasutada Tuglase (2009, 277–278) jutustaja sõnu „Midiast“. Nii ei suutvat naised end loominguliselt teostada, v.a seksuaalsete ihade ja reproduktiivsuse („emasuse“) täielikul hülgamisel, mis on saavutatav teistest naistest lahutamise ning meeste antud laitmatu hariduse abil (Weininger [1903] 1925, 456–457, 460).

Reichenbach, kes näeb novelli ivana samuti Midia nietzschelik-weiningerlikku eneseületusvalmidust naisesuse salgamise kaudu, läheneb teosele aga Oksast vastupidise loogikaga. Kuna peategelane, ehkki positiivselt mõjuva võimsa sisevastuolu ja keeruka minevikuga, tahab oma armastatu kui „igavesti värske elu sümbol[iga]“ (Tuglas 2009, 280) sarnastumiseks vabaneda „n a i s e-loomust“, on teose naisekäsitus nõrk (Reichenbach 1913, 23). Omaksvõetud naiseviha tõttu on Midia „tulevikunaise teetulp“, mitte uus naine ise (samas, 34).

Vahenähtusena mõjub naisloojatele, nt Kallasele, Vardile ja Ostrale ka Randvere „Ruth“. Provokatiivse essee-novelli ilmumine aasta pärast „Midiat“ tähistab dekadentsi kui psüühilis-kehalise tunnetuse äärealadele keskenduva ja kontraste põimiva kultuuritüübi jõulist avaldumist eesti kirjanduses ning ka (anti)feminismi kandepinna tugevnemist (Hinrikus 2006; Hinrikus ja Undusk 2024, 12–13). Randvere meesminajutustaja kirjeldab selles ideaalnaist Ruthi, kes ühendab endas teadlase ja kunstniku ning tervisest ja karismast pakatava, kuid sageli roidunud seltsidaami. Reichenbach (1913, 38, 43–44) väljendab pragmaatikuna pettumust, et Ruth ei soovi oma teadmisi rakendada. Naise sügav vaim mõjub arvustajale lõppeks meesjutustajat erutava keha aksessuaarina.

Meeste naisekujutuse mitmesugust feministlikku kriitikat, kus analüüsiti naistegelaste iseseisvuse ja loomingulisuse määra ning oma soosse suhtumise viise, tehti lisaks esseistikale ka loomepraktikas. Eesti naisprosaistide aktiveerumine 20. sajandi teisel kümnendil ehk protsess, mis ajendas mh Tuglase väljaütlemist Tassale, oli motiveeritud naisautorite vajadusest meeste loodud naisekujud oma vaatest ümber kirjutada. Reichenbachi essee väljatuleku aegu näevadki ilmavalgust tema enda, nüüd juba Sillaotsa nime all ilmunud „Algajad“ (1912) ja „Anna Holm“ (1913), Wuolijoki „Udu-

tagused" (1914) ning Vardi „Esimesed tuuled“. Tuglas tõlgib 1913. aastal eesti keelde Kalda „Lahkuvate laevade linna“. 1914. a alustab „Aino“ visandamist Ostra.

Rõhumine ja vastuhakk

Sarnaselt Ostra jutustusega „Aino“ algab Tuglase novell „Midia“ ärritunud naise jalutuskäiguga kõledas öös. Peategelase nimi võib tähendada merikarpi (vn k) või keskmist, keskpärasust (ld k) (Undusk 2009, 554). Vihase tuisu pahaendelise, värvidest ja helidest pakatava kirjeldamise kõrval arvustab jutustaja Midia vaimset ja füüsilist küpsust. Korduvalt nimetab ta naist nõrkade lihastega lapseks, keda valdavad kord raugevas, kord tugevnevas tuisus kõndides „kihavad mõtted, segased nagu ta hämar saatus, raskemeelsed nagu ta minevik“, sulandudes möllava „hullumeelse“, „närvilise“, „vormitu“ tormiga (Tuglas 2009, 272, 277, 280).

Tuule vaibumise ja puhkemise dünaamika sümboliseerib Midia intellektuaalse arengu ning seda juhtiva tahte ebastabiilsust. Kujutades tahet „ussina“, suunab jutustaja mõtte inimmailmast eemale (samas, 272). Seda seost võimendab teose 1908. a illustratsioon. Kui „Aino“ ja „Esimesed tuuled“ ilmuvad kaunistusteta, siis „Midia“ päist ehib Konrad Mäe vinjett kännul pungitavast seenekobarast. Nähtavasti on kunstnikku paelunud novellis kirjeldatud „mürgised seened kännu fosforist“ (samas, 273). Lagunemise ja kihvtiga seostuvad seened¹⁴ tähistavad peategelases aiva tärkavaid, ilmajäetustundest toituvaid enesevaenulikke mõtteid. Fosforikujundit tarvitasid aga juba prantsuse dekadendid markerimaks intensiivset hõõgumist enne paratamatut hukku (Hutchinson 2016, 153). Et jutustaja iseloomustab märatsevat tormi, seenetanud kändu ja naise füsioloogiast rippuvat heitlikku teadvust samade või sarnaste sõnadega, hägustuvad piirid looduskirjelduse ning protagonisti mõtlemis- ja tundmisprotsesside vahel. See võtte koos dialoogi puudumisega loob mulje, nagu Midiast väljas asuvat ilma ei olekski: uss, torm, seened, naine, vormitus, segasus on vaid kontrollimatute jõudude avaldumine, negativiseeritud kaos.

Noist valikuist koorub „Midia“ *idée fixe*: naise iseseisva loova mõtlemise väljaarenemist takistab bioloogiline erinevus mehest. Naiste intellekti puudulikkuses jutustaja ei kahtle, mis nähtub ka grammatikast, nt paratamatust tähistavatest konstruktiidest: „Sest siin tuli arvestada füsioloogilisi erinevusi ja seda pimedat ajalugu, mille kütkes on naine siamaale elanud ja mis ta ajude arengut põlvest põlve on nii ühekülgseks on juhtinud“ (samas, 278; minu esiletõst – M. K.).¹⁵ Ajastu märki kannab jutustaja ütlus, et kesiste ajalooliste eelduste ning füsioloogilise nõrkuse tõttu on

¹⁴ Seeni negatiivsete tunnete tähistajana kujutas Tuglas isegi, vt tema 1907. a tušijoonistust „Muinasjutt“.

¹⁵ 2009. a väljaandes, mis toetub Tuglase 1935.–1936. a kogutud teostele, ei ole toodud selle lause algversiooni lõppu „kuna meesterahva mõistus täies laiuses ja iseteadwuses edenenud on“ (Mihkelson 1908, 113).

jõuetu just naiste aju. Nimelt andsid 20. sajandi alguse kunstnikele muuhulgas mõtteid juba pool sajandit mainekust kogunud evolutsioonibioloogia, antropomeetria ja kriminaalmeditsiin, kus rõhutati, et meeste ja naiste aju erinev raskus ja eri mõõtmed tingivad vastandlikud püsiomadused (Leck 2012, 43). Nii korraldi seda tüüpi kirjutistes juba antiigist tuttavaid klišeid meeste loogilisusest, vaimsusest ning naiste irratsionaalsusest ja kuuletumisest seksuaalsetele instinktidele.¹⁶ Väideti, et meeste ja naiste „loomulike“ võimete ning nende alusel loodud ühiskonnakorralduse muut(u)mine toob kaasa tsivilisatsiooni ja inimliigi regresseerumise (samas). Sestap tunnistabki mõtlemisest kurnatud Midia teose lõpp-osas naiste alamust meestest ning tunneb siis, kui naudinguliselt haakuvad ekstaas ja mehe jumaldamine: „täis kindlust käskudeks ja tahet nende täitmiseks [. . .], [t]a tundis enese uute lainete kanda olevat, kus mehe jõu kummardamine andis talle mitmekordse energia“ (Tuglas 2009, 284–285). Ajuti kaldub jutustaja Midia mõttekäike analüüsides liialdustesse ning ülemuslikku enesekindlusesse – mis ei jäta jutustajast usaldatavat muljet –, ent terviknovelli tooni ja struktuuri järjekindlalt jälitades ning konteksti arvestades saab väita, et tekstuaalne autor usaldab jutustajat.

„Aino“ avastseen kujutab samuti eesti maapiirkonnast pärit ärritatud noore naise kiirustamist läbi kaleda öö. Kitsasse tuppä jõudes üritab Peterburi üliõpilane Aino mõista, miks põeb ta „sisemine mina rasket tööbe“ (Ostra 1923, 9). Naise enesetunnet mõjutab revolutsioonijärgne vaimne surutis ning mässu ideaalide tuhandest tekkinud uus saninlik mehetüüp (Kirss 2006, 770). Samuti vaagib jutustaja naise kohanemiskatkestusi suurlinnaga, kus lokkab sisutühi ööelu ning kaasõpilased näivad pealiskaudsed, passiivsed ja truudusetud. Jutustaja ei sõnasta ümbritsevat tõrjuvat linna ja sombust kliimat Aino impulsiivse sisemuse otsese jätkuna. Pigem kujutab jutustaja „rasket, kalki, ükskõikset“ (samas, 3) välist õhustikku Aino sisemist arengut pidurdava jõuna.

Ostra jutustuses segunevad ühelt poolt soolisi eelarvamusi omaksvõttev idee naiste füsioloogia pärssivast mõjust vaimsele küpsemisele, mis takistab mõtete massist „püsimat, kandvat tegurit“ eraldamast (samas, 7, 154), ning teiselt poolt naiste heaolu piiravate sotsiaalsete normide ja õpitud harjumuste kriitika. Viimaseid hoiavad alal kas või traditsioonilised rahvuseluse ideoloogiad, mida Ostra teoses esindab konservatiivne üliõpilane ja lõppeks vägistaja Jaan Oks. Too idealiseerib maskuliinsete väärtuste eest seisvaid kogukondi, jõustades soostereotüüpe, sh naiste kuulumist kodusfääri, mitte nt auditooriumisse (samas, 124–125, 136). Kritiseerimaks Oksa tagurlikke seisukohti, taaskasutab jutustaja eespool mainitud, Tuglasele ja Mäele osutatavat orgaanilist sümbolit: „siin-sää! helkis saladuslik-vorsvoriliselt pehkinud puukänd“

16 Selliste ideede kõlapind suunas sulge haarama Kallast, kes avaldas 1912. a neid arutlusi pilkava satiiri „Nainen jolla oli aivot“ (eesti k 2005 „Naine, kel oli aju“, Lindsalu 2005; 2006, 133–140).

(samas, 136). „Ainos“ ei tähista hiilgav puunott uue naise toksiliste mõtete vohamist nagu „mürgised seemed kannu fosforist“ Tuglasel (2009, 273). Ostra jutustaja kirjeldatud kõdunev fosforkänd niiskel pimedal nõlvakul tihendab ebaõdusat stseeni, kus Aino on jäänud pealetükkiva Oksaga kahekesi.

Mõlema loo – „Midia“ ja „Aino“ – jutustajad väljenduvad keerukalt, kasutavad oht-ralt omadussõnu ega pelga stilisatsiooni. Kuid nende suhtumine peategelastesse on erinev. Ostra jutustaja hoidub üleolevatest märkustest ning elab tegelase siseilma sisse, temaga tihti samastudes, mis loob mulje jutustaja ja Aino erinevast, kuid võrdsest staatusest. Tuglase (2009, 273) jutustaja selgitab naist suuresti pisendavalt, iseloomustades selle „väikese inimese“ mõtteid naiivsete, tigidate ja kadedatena. Midia filosoofilist kirjaoskust kuvavates kohtades lisanduvad vihjed naise põhjendamatult kõrgele enesehinnangule. Efekti saavutab jutustaja kaudse kõneviisi kasutamisega kindla asemel: Midia „arvas esteetika algmotive mõistvat“ (samas, 279). Sõnastus jätab mulje, nagu ei suudaks too oma „tegelikult“ kesiseid võimeid adekvaatselt hinnata. Ehkki novellis on üksikuid tekstikohti, kus jutustaja naise (nietzscheliku) ekstaasiga sulandub (samas, 276, 283, 286), jääb domineerima kõrk suhestumisviis tegelasega. Säärast „pilkav naeruvine“-suhtumist kritiseeritakse Ostra (1923, 29, 46) „Ainos“ ning Vardi/Lepp seostab seda mälestustes otseselt (Lepp 2010, 157–158) ja „Esimestes tuultes“ kaudselt taas revolutsioonijärgsete, naistest kui pelgalt objektidest huvitatud maskuliinsusvormide vohamisega.

Kõigis kolmes tekstis mõtleavad tegelased ka nn tõust ehk rassist. Raamina nähtub taine'ilik naturalism, milles tõu osakaalu identiteedi kujunemisel tõlgendati sama-väärsena miljöo ja momendiga (Hinrikus 2022). Tõutelje põimumine naisküsimumusega aimdub Vardi (1914, 33) „Esimeste tuulte“ peategelase Linda etteheitest Borisile, kes käituvat, nagu kõlbaks eesti tõugu naine teisest etnosest mehele „ainult ümardajaks“. Eri rahvustest ja rassidest isikute kooselu määratletakse probleemseks. Teose eesti nn tõu vitaalsusesse uskuv toon rajaneb tollal populaarsetel rassi- ehk tõuteooriate eesti variantidel, milles rahvuse „algelementi, ürgollust“ kui rahulikku põhja tüüpi mõisteti uhkuse allikana (Grünthal-Ridala [1913] 2014, 38). Vardi teose optimism „puhta“ rahvuslik-rassilise enesetaju kehtestamise võimalikkuse suhtes erineb Tuglase ja Ostra tekstide vastavast pessimismist. Aino melanhoolia tuleneb mh „kidura tõu vastupidavuse puudus[est]“ ning Midial „suguvõsa vaistudest“, vanematest, kes „nagu metselajad loomusunnil“ tegutsevad (Ostra 1923, 70; Tuglas 2009, 273, 274). Vardi rahvusidealistikust teosest erinevalt koorub „Midiast“ ja „Ainost“ eesti ajaloos ja maas juurduva kohaliku tüübi mitmetine puudulikkus, sh orjalik-alluv mentaliteet. Lähenedmise erinevuse toob esile juba peategelaste välimus. Aino välimust ei kirjelda jutustaja peaaegu üldse. Midiat kujutatakse rassistlikult: ta on „talupoeglikult kohmakas kuju“, kel on „mongoollase silmad“ ja „madal laup“ (Tuglas 2009, 274, 286, 281).

„Esimeste tuulte“ Linda aga on heledanahkne, pikkade palmikutega, sinisilmne põhja kaunitar. Lepa/Vardi märksa ideologiseeritumatest tõustereotüüpidest lähtuvas loomes kipuvadki moodustuma pinnapealsed seosed välimuse ja moraalsuse vahele (Kirss 2006, 770; vt ka Lepp 2010, 36; 1926).

Kui Ostra ja Tuglase teoste tõukäsitlus on nii tonaalsuse kui ka eesti tõu nn arengujärgu hindamise poolest sarnane, siis sootõlgenduste osas on sarnasem Vardi ja Ostra proosa, näiteks kas või suhtumises mehekujudesse. Vardi „Esimeste tuulte“ Boris (nagu Ostra Tooni ja Tuglase Felixgi), kuulub „esimeste hulka. [. . .] Teda tuntakse, ta kõneleb koosolekutel, miitingutel, ta nimi vilgub ajakirjades luuletuste, jutukeste all. Ta kirjutab uutest vooludest kirjanduses ja kunstis“ (Vardi 1914, 18). Erinevalt Midiast, kes lepib sama sõnaosava ihasubjekti, Felixi teenimise paratamatusega, ei piisa Lindale ega Ainole sümpaatsete mehekujude akadeemilisest edust ja kaasnevast intellektuaalsest stimulatsioonist. Nad pigem ei usu, et oma või teisest rahvusest mehega koos töötamine naistel individuaalselt või kollektiivselt edeneda aitaks: naine „ainult kiduneb ja hävitab oma loomisjõudu siin kaastöötada püüdes“ (Ostra 1923, 84). Üks tekstides pakutava muutuse kiht on ühespürgimisest märksa radikaalsem – separatism. Selle protsessi osis on naiste „täielik hinge ümberloomine, enese mina uuestisünnitamine“ (Lepp 1917). Nii kaalutakse „Ainos“ naiste alternatiivse kultuuri kasu:

Miks ei võinud õigus olla neil, kes oletasid, et praegune mehe kultuur naisele sootu võõras, et naise omapärane, vaba kultuur – õrnem, ilusam ja salapärasem oleks? [. . .] Kuid peab tulema aeg, kus loomistöö naist tarvitab, kus mõistus maad andma peab ennetele ja maailma tundmisele hinge kaudu, kus hävitused ja vapustused protestina maad laastavad, sest et mehe mõistus üksi järjekorralisi probleeme ei suuda lahendada. (Ostra 1923, 83–84)

Siirdkõnelise tekstikoha idee eraldi kultuurist on reageering ressursinõudlikele mõtlemisviisidele ning enesekeskele suhtumisele loodusesse, sh inimestesse *fin de siècle*'i kontekstis. „Mehe mõistusele“ ehitatud institutsioonidele vastandab Aino idealistlik-utoopilise „naise kultuuri“. Ta juurdleb, kas lääne mõtteloos naistega seostatavate „nõrkade“ isikuomaduste, nagu õrnuse, irratsionaalsuse, intuiitsuse, tundelisuse rakendamine loomisel võiks anda tulemuslikumaid lahendusi „järjekorralistele probleemidele“ (samas).

Eluhoidva „emalikkuse“ sõnumit edastab ka Vardi kujutis naishiiglasest. Mägedes küsib Boris all pisikesena näivale Jaltale ja Mustale merele vaadates nietzschelikult, kas Linda, kes on võrreldes all-linna väiksusega muutunud kõrgel hiigelsuureks, ei tahaks võtta merd oma sülle, kas ta ei taha „seda nukukeste-küla – Jaltat – lihtsa käeliigutusega laiali ajada? [. . .] Inimesed sääl all on paljad tolmuhebed. Meie julg, tallame neid“ (Vardi 1914, 21, 27, 29). Linda nõustub osaliselt: „Miks laiali ajada? Ma

tõstaksin pigemini selle ettevaatlikult üles“ (samas, 27), andes mõista, et naine (kui ideaal) on impulsiivsest mehest n-ö suurem oma hoolitsus-, loomis- ja tähelepanuvõime tõttu. Seda mõtet kordab Vardi (1918, 129) ka hiljem, ergutades eestlasi kirjutama tekste naistest, „kes oma suuruse säras kõiki suudaks pimestada, kelle ees kõik end tunneks väikestena“.

Nende mõttekäikude toon on vägivaldavastane ja patsifistlik. Sääraste väärtuste arendamine oli paljude tollaste (essentsialistlike) feministlike kogukondade südameasi, sh Weiningeri diskussandi Rosa Mayrederi (süd Obermayer) ning temast inspireerunud rootsi kirjaniku Elin Wägnéri jaoks (Leppänen 2008, 30–32). Nad kuuluvad nende „oletajate“ hulka, kellele Aino/jutustaja ülaltoodud pika tsitaadi alguses viitab.

Erutuse voog

„Esimesed tuuled“ ja „Aino“ uurivad erootiliste kogemuste vastuolulist mõju naistegelaste heolule. Vardi (1914, 5) loos ei aja Lindat lisaks Tallinna igavusele Krimmi reisima mitte romantikaigatsus, vaid „kevade erootika“.¹⁷ Sarnast kevadist „unustust ja lagunemist“ otsib „Põhjamaade valgete ööde“ aegu ka Aino (Ostra 1923, 161). Ent Ainost keevalisemale Lindale ei piisa nn põhjala tunnetest: tegevuse alguses tunnistab naisekuju, et „põhjamaa sinised külmad lilled ei too[nud] sooja“ (Vardi 1914, 5). Sestap igatseb ta „kiiri, mis kuumadena tungivad igasse hinge kurusse, eredaid värvisid ja musti silmi, mis hukatusse ahvatlevad“ (samas). Reis läbivalt naiselikustatud Krimmi on nii siis seksuaalse agendaga. Mõlema naiskirjaniku tekstid avardavad aegruumis harjumuspäraseid seksuaalsuse kujutamise viise. See torkas negatiivselt silma kriitikuna üsna tagurlikku joont ajavale Gustav Suitsule (1915, 149–151), kes, samastades tegelased ja autori, kiidab küll Vardi debüüdi õnnestunud keelt, ent taunib tema karakterite vähest „tõsist puutumatus loomusundi“, nende seksuaalset aktiivsust, mida ta nimetab „kaotuste lodevalt võtmiseks“ (samas, 150). Teisisõnu, Suitsu häirib naisautori teose eksplitsiitne seksuaalsus.

Mõnuaistinguiks ei ole Ostra ja Vardi varastes teostes vaja (ainult) inimest, vaid mitmeid meeli hõlmavaid kujutlusi, loodusnähtusi, olukordi. Sarnaselt dekadentsikirjanduse paljude näidetega kipub iha meeldiva läitumise tingimus olema meelte aktiivne, üheaegne stimulatsioon. Jahitav küllane olemistaju, mille oluline osa on seksuaalse erutuse kogemine, sünnib Lindas näiteks lõhnadest, mida eritavad imaginaarsed kihvtiõied (ligitõmbava mehe sümbol) (samas, 17, 23). Rongiaknast vilksatavad punased, verejärvi meenutavad mooniväljad kütavad Linda kuumaks, „ta ihaldaks intiimsust“ (samas, 19). Naist mõjutavad kuukiirtes küpsenud „vänge“ aroomiga „val-

17 Kevadise joovastuse tähendustest Nietzsche filosoofia ning Tammsaare ja Semperi loome kontekstis vt Hinrikus ja Kirikal 2024, 117.

ged lopsakad“ öied, tumedate küpresside ja Musta mere liikuvus ja helid ning elavad värvid (samas, 23).

Tekstis on episood, kus erutuse (tipnemise) kujutamiseks kaasatakse teised tegelased. Põhisüžee sees leidub stseen, milles Linda samastub distantstilt tundmatu naise kui erootilise subjektiga, kogedes „kirgede tantsu“ kauni kaasreisija kaudu (samas, 9). Samas vagunis viibib nimelt karaiimi naine, kes on valinud välja atraktiivse mehe – „[t]a ise oskab leida teda, keda ta ihaldab“ (samas, 8). Naise lihaste mäng, „mis laseb sädemeid aimata“, ja mehele lähenemise dünaamika avaldavad Lindale muljet (samas). Õrritamise, lähenemise ja kaugenemise koreograafia peadib naise naudingu kulminatsiooni ettekujutamisega: „Nüüd, nüüd veel viimne hüpe!“ hüüatab jutustaja/Linda, kui mäng on juba üksjagu kestnud, jättes häduseks, kes lõpuhüppe teeb, kas tantsiv naine või Linda ise (samas). Patriarhaalses kontekstis, kus võimuhoidjad taastootsid uskumust, et naine on naisele (iseendale ja sookaaslastele) ohuks ja õonestajaks (vt Weininger [1903] 1925, 447), kandis tekst, milles naistegelane tunnustab otsesõnu ja kaasa haaratult teise naise füüsilist ilu, uuenduslikku potentsiaali. Samal ajal jääb see stseen ses mõttes ettevaatlikuks, et paigutub erotiseeritud lõunasse. Naise teadliku ihasööstu kujutus naise sulest Eesti kontekstis oleks mõjunud ehk liiga julgelt. Piireületava iha nihutamine „teistesse“ kohtadesse ei olnud tavaks vaid väikekultuurides. Ka kanoni-seeritud dekadentsikirjanduses haagiti konkreetsetes kontekstis konventsionaalse maitse jaoks harjumatu seksuaalkäitumine võõraste kultuuride ja rahvustega.¹⁸

Ostra kasutab naise erutuse mõtestamiseks ulmasid, mis on mh inspireeritud Eesti rahvapärимusest.¹⁹ Suviti Eesti rukkipoöldudel ja metsades end muruneiuks kujutledes fantaseerib Aino kohtumisest hiiglasliku metshaldjaga, samblase ja katkise ninaga elukaga (Ostra 1923, 93). Teineteise tagaajamine peadib üheaegselt tülga- ja vastupandamatu kolli embusesse langemisega: „Järsku tunneb ta end tuksuvates, painduvates, karvastes kätes. Ta karjatab, kuid tal on hää kui soojas samblas või kui uduses kuukiirtest linikus“ (samas, 94). Ebastabiilse tõmbe kujutamine viisil, mis hägustab naudingulises kulgemises osalejate piire, oli 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse uuendusmeelses kirjanduses üsna levinud (Denisoff 2020, 173–174). Radikaalsed tekstid ei mõtestanud iha mitte ainult inimestevahelise sidemena, vaid ka kontaktide kaudu erotiseeritud looduskeskkonnaga. Viimane võis olla inimlikustatud nagu Aino unelmas, kus mets ilmub meesolendi kujul. Ent taimed ja isegi setted pakuvad naudingut ka iseendina: Aino otsib lohutust ja mõnu pea pistmisest niiskesse koltunud rohtu (Ostra 1923, 47). Linda saab pettumusist üle „põletavas liivas“ vedeledes, mil „[k]uumad päikese-kiired tungivad ihusse“ (Vardi 1914, 32). Vahel on initsiatiiv täieli-

18 Nt on sõnapaar *kreeka* või *prantsuse pahe* tähistanud *fin de siècle*'i kultuuris homoseksuaalsust (Hawthorne 2019, 7).

19 Rahvaloomingu rollist kirjanduse moderniseerumisel, sh nooreestlaste töödes vt Mirov 2012.

kult looduse käes: tuul puudutab, vesi voolab nahale, valgus soojendab. Kontakt aine- tega võib aset leida ka tegelaste unelmais: „Tuul rebiks riideid ja puhuks külma vett kaenlaauku ja käistesse. Oleks võigas ning erutav, kui karged veetilgad kaela ja käsi- varsi mööda niriseksid“ (Ostra 1923, 40). Neid stseene võib tõlgendada piireületava seksuaalsuse piltidena, kus osalised on pidevas muutumises ning naudingu kogemine toimub kahestest soo- ja liigimudelitest väljaspool (Denisoff 2020, 173).

Kui Aino ja Linda reageerivad peale vastuoluliste, kohati neile sümpaatsete meeste ka looduskeskkonnale ning koovad peas erootilisi fantaasiaid – tekstid avanevad nii radikaalsematele kui ka konservatiivsematele tõlgendustele –, siis Midiat (ning ka jutustajat) erutab enamjaolt mõte konkreetsest mehest. Ta kuuleb peas Felixi naeru, visualiseerib öösiti mehe „jonnakas-energilist otsaesist“ ja unistab tema sassis juus- test (Tuglas 2009, 280). Üks erootilisemaid episoodide on naise jalutuskäigu lõik, mille tõlgendusel on Jaan Undusk (2009, 553) esile toonud mehe antud brauningu – Felixi ja revolutsiooni fallosliku tähise – rütmilise toksimise vastu Midia reisi ja niisket alus- pesu. Stseen annab mehest otseselt johtuvalle naudingule kaalukama rolli kui Aino ja Linda erootilistes kujutelmades, kus valitseb mäng, enesekaotus, soojustunne, rüt- mide vaheldumine ehk lõppeks naiste füsioloogiast johtuv spetsiifiline nauding (vt Niineste 2024). Teisisõnu, „Midia“ jutustaja ei kujutle naise naudingut ilma meessugu- elundi otsese või asendatud kohaloluta. Fallos organiseerib tähendust: selle külge- tõmbavuse, jõu ja penetratiivse võime imetlemise kaudu saab Midia „vabaks naiseks“, kellele antakse vastutasuks kuulekuse eest õigus „surmariista siledat rauda armasta- des paitada ja ta elastilisi vedrusid mängeldes puutuda“ (Tuglas 2009, 284). Brauning ei puudu ka „Ainost“, ent selle ihalemise asemel haarab Aino relva järele pärast vägis- tamise ohvriks langemist. Ta tulistab relvast endale suhu: fallorest saab siin vägivalda, häbi, ebaõnnestumise (ja mitte revolutsiooni) sümbol. See ei külva Ostra loos mitte naudingut ja muutust, vaid surma.

Kokkuvõte

Sophia Vardi ja Alma Ostra dekadentsi pitserit kandvad varased proosateosed tegelevad nii rahvusüleselt kui ka kohalikult tähelepanu keskmes olnud tõuteema ning sellega põimuva naisküsimumusega, sealhulgas alates 19. sajandi keskosast palju tolmu keerutanud ideega meeste ja naiste bioloogilisest erinevusest. Viimase polee- mika – mis eesti kirjanduselus intensiivistus 20. sajandi esimesel kümnendil – ühe peategelase ehk uue naise kirjandusliku kuju autorid olid algselt valdavalt mehed, sh dekadentsi juurutavad nooreestlased. Nende loodud figuurides, milles segunevad eri ideed ja väljenduslikud nüansid, annab tooni mehekeskseid filosoofilisi ja loodustea- duslikke positsioone ühitav naisi tasalülitav hoiak. Marta Reichenbachi märgilisest esseest „Naine meie uuemas kirjanduses“ nähtub, et neil karakteritel oli tollaste

naiste elatud kogemustega vähe tõsiseltvõetavaid kokkupuutepunkte. Vastukaaluks ilmus alates 20. sajandi teisest kümnendist arvestataval määral tekste eesti naiste endi sulest. Siinses artiklis uurisin toonaste teoste omavahelist suhtlust, harutades lahti mõne niidi keerukast võrgustikust Vardi novelli „Esimesed tuuled“ (1914), Ostra jutustuse „Aino“ (1923) ja Tuglase novelli „Midia“ (1908) vahel.

Sarnase väljenduslaadi ja probleemiasetusega teoste koosvaatlemine lähtuvalt naisemantsipatsioonist avab värskeid perspektiive: joonistusid välja nii Tuglase novelli enamjaolt binaarne ja hierarhiline sookäsitus kui ka „Midia“ ja tolle sõsartekstidega (Randvere „Ruth“, Tammsaare nn üliõpilasjutustused jt) teadlikku vestlusesse astuvate naisautorite tekstide mitmekihiline feministlik iseloom, seda enam, et naiste rolli toonase misogüünia vastustajatena pole eesti kirjandusteaduses piisavalt uuritud.

Analüüsitud teoste uued naised püüdvad nietzscheliku eneseületuse, sh intensiivsete tundekogemuste poole. Ühelt poolt näitavad tekstid, et karaktereid hoiavad eneseteostusel ning vaimse ja füüsilise ekstaasi püüdmisel tagasi soost tulenevad kitsendused. „Midia“ weiningerlik jutustaja keelab mh bioloogiale rõhudes armunud uuele naisele loova subjekti positsiooni ning sisekõnes keelab tegelane selle endale ka ise. Seevastu Vardi ja Ostra teosed ei näita naiste sisepingete kuhjumise ega sihtide nurjumise põhjusena mitte (ainult) naissoole meeste poolt omistatud, kuid universaalse bioloogilise tõena pakutud alaväärsust, vaid tegelased eesotsas jutustajaga osutavad hoopis enesekesksete meesharitlaste kombele takerduda soolistesse eelarvamustesse ning oskamatusse naistega sümmeetrilisi suhteid luua. Teiselt poolt, Ostra ja Tuglase tekstides takistab naistegelaste õitsengut ka nn tõuline puudulikkus. „Esimestes tuultes“ aga on eesti kui nn põhja tõug esitatud vaieldamatu tugevusena.

Tähelepanu äratas jutustajate positsioon. Tuglase jutustaja suuresti distantseerub naistegelasest, tema sisekriiside üle pilklikult ironiseerides, Vardi ja Ostra jutustajad on empaatilisemad, naiste olukorrast laiemalt huvituvad, unistades uutmoodi soolistatud suhetele ehitatud tulevikust. Üks kiud sellest projektist on naiselikustatud hoole tähtsustamine: Vardi ja Ostra teosed toetuvad mh tollasele essentsialistlikule emadusfeminismile (Key, Canth jt) ja patsifistlikule feminismile (Mayreder, Wägner), mis nn naiselikke omadusi (nt hoolivust, õrnust) nn mehelikest (nt jõulisusest, ratsionaalsusest) kõrgemalt väärtustas. Tekstidevaheliste sidemete avamiseks on oluline ka seksuaalagendat fookustava naisõiguse mõju. Vaadeldud teoste suhe naiste ihasse erineb: „Midia“ toimetab mehe füsioloogia keskse naudingumudeliga, Vardil ja Ostral on erutuspidid mängulisemad, vähem objektikesksed.

Siinne uurimus suutis ehk kirjeldada vaid järgmist kildu tollase ajajärgu uue naise proosast esteetilises ja poliitilises vaates. Edasi tuleks uurida nende naisautorite ja kolleegide tervikloomet, sidet rahvusluse ja rassiteooriatega. Selle kaudu saaks täpse-

malt hinnata, mil määral erinevad väärtustustad, millele 20. sajandi esimeste kümnendite eesti nais- ja meesautorid on oma teoste loomisel toetunud.

Tänan Ott Heinapuud, Mirjam Hinrikust, Hegely Klaus, Leo Luksi, Aare Pilve, Johanna Rossi, Eret Talvistet ja Rein Unduskit kaasa mõtlema. Uurimistööd on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940” (PRG1667).

Allikad

Annuk, Eve. 1999. „Naisest tekstini: feministliku kirjandusanalüüsi lähtekohti.“ – *Keel ja Kirjandus* 42 (10): 694–703.

———. 2021. „Soolisustatud rahvuslus Lilli Suburgi (1841–1923) jutustuses „Liina” (1877).“ – *Mäetagused*, nr 81, 45–64. doi.org/10.7592/MT2021.81.annuk.

Annuk, Eve ja Eret Talviste, toim. 2023. *Keel ja Kirjandus* 66 (8–9). *Naiste proosa kirjandusloos*.

Berinstein-Kelly, Dorothy. 2004. „(M)Other Visions: Strategies of Resistance in Representations of Motherhood by Ellen Key and Venny Soldan-Brofeld.” – *Gender – Power – Text. Nordic Culture in the Twentieth Century*, toimetanud Helena Forsås-Scott, 77–92. Norwich: Norvik Press.

Constable, Liz, Matthew Potolsky ja Dennis Denisoff. 1999. „Introduction.” – *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, toimetanud Liz Constable, Matthew Potolsky ja Dennis Denisoff, 1–34. Philadelphia: Pennsylvania UP. https://doi.org/10.9783/9780812292480-001.

Denisoff, Dennis. 2020. „Seeds of Discord: Decadent Sexuality and Dissipating Species.” – *Decadence. A Literary History*, toimetanud A. Murray, 167–182. Cambridge: Cambridge UP. https://doi.org/10.1017/9781108640527.

Desmarais, Jane ja Alice Condé. 2017. „Introduction.” – *Decadence and the Senses*, toimetanud Jane Desmarais ja Alice Condé, 1–14. Cambridge: Legenda. https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkz22.6.

Grünthal-Ridala [1913] 2014. „Tõu küsimus.” – *Tõu küsimus*. Eesti mõttelugu 119, koostanud Riho Grünthal ja Hando Runnel, 38–192. Tartu: Ilmamaa.

Hallik, Terje. 2001. „Eesti naine poliitikas enne iseseisvusaega: hääleõigus ja poliitika.” – *Eesti naine sillakohtust võrdõigusslikkusele*, 21–31. Tartu: Korp! Filiae Patriae.

Haug, Toomas. 1987. „Salakorterist linnavalitsusse.” – *Vikerkaar* 2 (11): 66–69.

Hawthorne, Melanie. 2019. „Women Writing Decadence: An Introduction.” – *Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies* 2 (1): 1–15.

Hinrikus, Mirjam. 2006. „J. Randvere „Ruth” ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter.” – *J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*, toimetanud Mirjam Hinrikus, 145–169. Tallinn: UTKK.

———. 2015. „Tammsaare’s Constructions of Femininity in Light of Weininger’s Concept of Sex Difference.” – *Journal of Baltic Studies* 46 (2): 171–197.

———. 2022. „Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson.” – *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”*, toimetanud Mirjam Hinrikus ja Jaan Undusk, 267–332. Tallinn: UTKK.

Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzschelik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.” – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2).

Kirjandusliku dekadentsi erinumber, toimetanud Mirjam Hinrikus ja Merlin Kirikal, 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.

Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk. 2024. „Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus. Kirjandusliku dekadentsi erinumber*, toim. M. Hinrikus ja M. Kirikal, 67 (1–2): 3–26. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.

Hinrikus, Rutt. 2008. „Noor-Eesti ja naised.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak ja Sirje Olesk, 146–162. <https://doi.org/10.7592/methis.v1i1-2.465>.

———. 2011. „Eesti naine, haridus ja „naisterahva küsimus“ 20. sajandi alguses.“ – *ENÜS 100. Eesti Naisüliõpilaste Selts. Vaated ajalukku*, koostanud Tiina Kirss ja Rutt Hinrikus, 33–41. Tartu: ENÜS.

Hutchinson, Ben. 2016. *Lateness and Modern European Literature*. Oxford: Oxford UP.

Ibrus-Köstner, Lilli. 1932. „„Uudiste“ ringkonnas 1904–1905. Reaktsiooni ajastul.“ – *Punased aastad Eestis. Mälestisi ja dokumente 1905. aasta liikumisest Eestis*, toimetanud Hans Kruus, 52–59. Tartu: EKS.

Karjahärm, Toomas. 2010. „Järelsõna. Naisrevolutsionääri mälestused 1905. aastast.“ – Marta Lepp, 1905. aasta romantika, järellained, lõppvaatus, 316–321. Tallinn: Eesti Päevaleht.

Karro, Piret. 2022. „150 aastat Eesti feminismi.“ – *Vikerkaar* 37 (3): 57–112.

Kirikal, Merlin. 2021. „Olin lahti murdunud elule“: modernse soo ja keha kujutamine Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid / Tallinn University. Dissertations on humanities 67. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.

———. 2023. „Dekadentlik kirjutus kui feministlik praktika: Alma Ostra jutustus „Aino“.“ – *Keel ja Kirjandus* 66 (8–9). *Naiste proosa kirjandusloos*, toimetanud Eve Annuk ja Eret Talviste, 873–899. <https://doi.org/10.54013/kk788a7>.

Kirss, Tiina. 2006. Ideaalsete naiste tuba ja uue naise rännakud. Tähelepanekuid naisajaloost. – *Looming* 5: 762–773.

———. 2015. „Kui Eesti naised Bebelit lugesid.“ – *Ariadne lõng* 15 (1–2): 90–103.

Kivimaa, Katrin. 2006. „Ruthi tegelaskujust *fin-de-siècle*’i kunstiideaalide taustal.“ – *J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*, toimetanud Mirjam Hinrikus, 216–226. Tallinn: UTKK.

Kivimäe, Jüri. 2008. „Noor-Eesti tähendust otsides: vanu ja uusi mõtteid.“ – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 1–2. *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*, koostanud Marin Laak ja Sirje Olesk, 21–43.

Koivunen, Anu. 2003. „Emantsipatsioon.“ – *Võtmesõnad*, toimetanud Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, 77–110. Tallinn: EKS.

Laidla, Janet. 2024. „Eesti lugu. Vasakpoolsed. Marta Lepp – revolutsioonist taarausuni.“ – *ERR arhiiv*. Saatejuht Piret Kriivan, eetris 19.10. <https://vikerraadio.err.ee/1609482989/eesti-lugu-vasakpoolsed-marta-lepp-revolutsioonist-taarausuni>.

Lappalainen, Päivi. 2003. „Seksuaalsus.“ – *Võtmesõnad*, toimetanud Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, 207–224. Tallinn: EKS.

LeBlanc, Ronald D. 2006. „Saninism Versus Tolstoyism: The Anti-Tolstoyan Subtext in Mikhail Artybashev’s *Sanin*.“ – *Tolstoy Studies Journal*, nr 18, 16–32.

Leck, Ralph. 2012. „Anti-essentialist Feminism versus Misogynist Sexology in *fin de siècle* Vienna.“ – *Modern Intellectual History* 9 (1): 33–60. <https://doi.org/10.1017/S147924431100045>.

Lepp, Marta. 1917. „Naisküsimused. Naise vabadus.“ – *Tallinna Teataja*, 23. märts.

———. 1926. „Tänapäeva kasvatuslistest ülesannetest.“ – *Eesti Naisorganisatsioonide Liidu aastaraamat II*, toimetanud Emma Peterson ja Helmi Jansen, 41–47. Tallinn: Vaba Maa.

———. 2010. *1905. aasta romantika, järellained, lõppvaatus*. Tallinn: Eesti Päevaleht.

Leppänen, Katarina. 2008. *Elin Wägner's Alarm Clock: Ecofeminist Theory in the Interwar Era*. Plymouth: Lexington Books.

Lind, Marianne. 2018. „Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus.“ Magistritöö. Juhendanud Mirjam Hinrikus. Tallinna Ülikool.

Lindsalu, Elo. 2005. „Naisena noores Eestis.“ – *Looming* 5: 728–730.

———. 2006. „Nooreestlaste naisekujusid.“ – *Noor-Eesti 100: kriitilisi ja võrdlevaid tagasisivaateid*, toimetanud Elo Lindsalu, 112–158. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

———. 2007. „Lisandusi Eda Sepa artiklile „Tuglase „Midia“ ja eesti tegelikud naisrevolutsionärid“.“ – *Ariadne Lõng* 7 (1–2): 139–141.

Lyytikäinen, Pirjo, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus. 2020. „Decadence in Nordic literature: An overview.“ – *Nordic Literature of Decadence*, toimetanud Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, 3–37. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-1>.

Martna, Mihkel. (1900) 2014. „Naisterahva küsimus.“ – *Oma kodu*, koostanud Hando Runnel, 88–113. Tartu: Ilmamaa.

Mihkelson, Friedebert. 1908. „Midia.“ – *Kahekesi: Nowellid*, 101–133. Tartu: Noor-Eesti.

Mikkola, Mari. 2020. „Gender Essentialism and Anti-Essentialism.“ – *Routledge Companion to Feminist Philosophy*, toimetanud Ann Garry, Serene J. Khader ja Alison Stone, 168–179. New York; London: Routledge.

Mirov, Ruth. 2002. „Järelsõna raamatule: Hella Wuolijoki „Sõja laul“. Hella Wuolijoe kokkupuuted rahvaluulega ja regivärsiline poeem „Sõja laul“.“ – *Sõnast sõnasse*, 17–42. Tallinn–Tartu: EKM, EKS.

———. 2012. „Nooreestlastest ja rahvaluulest.“ – *Mäetagused*, nr 51, 21–48. <https://doi.org/10.7592/MT2012.51.mirov>

M. J. 1909a. „Kirjandusest. „Karskuse Sõbra“ kirjanduseõhtu 15. veebr.“ – *Postimees*, 19. veebruar.

———. 1909b. „Kirjandusest. „Karskuse Sõbra“ kirjanduseõhtu 15. veebr. 2.“ – *Postimees*, 20. veebruar.

Niineste, Rita. 2024. *A Pleasure of One's Own: On the Intersubjectivity of Sexual Experiences*. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid / Tallinn University. Dissertations on humanities 92. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.

Oks, Jaan. 2004. *Orjapojad. Artiklid, esseed, kirjad*. Koostanud Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.

Ostra, Alma. 1923. *Aino*. Tallinn: Varrak.

Ostra-Oinas, Alma. 1924. „Abieluseadus.“ – *Eesti naisorganisatsioonide liidu aastaraamat I*, toimetanud Helmi Jansen ja Aino Ostra-Oinas, 93–104. Tallinn: Vaba Maa.

———. 1939. „Murdeaeg 1904–1905.“ – *Minni Kurs-Olesk*, 26–28. Tallinn: Akadeemiliste Naiste Ühing.

Rei, August. 1961. *Mälestusi tormiselt teelt*. Stockholm: Vaba Eesti.

Reichenbach, Marta. 1913. „Naine meie uuemas kirjanduses.“ – *Oma Maa*, nr 3, 1–51, Tartu: Eesti Kirjastuse-Ühisus Postimees.

Reisik, Marie. 1926. „Naisliikumine Eestis.“ – *Eesti. Maa. Rahvas. Kultuur*. Eesti Kirjanduse Seltsi Toimetused 19, 936–940. Tartu: Haridusministeeriumi Kirjastus.

- Ross, Johanna. 2023. „Moodne daam 1910. aastate naiskirjanduses.“ – *Keel ja Kirjandus* 66 (8–9). *Naiste proosa kirjandusloos*, toimetanud Eve Annuk ja Eret Talviste, 775–803. <https://doi.org/10.54013/kk788a3>.
- Sepp, Eda. 2005/2006. „Tuglase „Midia” ja eesti tegelikult naisrevolutsionäärid.“ – *Ariadne Lõng* 6 (1–2): 109–120.
- Sillaots, Marta. (1910) 2012. „Individualism lastekasvatustel.“ – *Kirg ja kavalus*, koostanud Hando Runnel, 13–33. Tartu: Ilmamaa.
- Suits, Gustav. 1915. „Meie kõige uuemast naiskirjandusest.“ – *Vaba Sõna* 2 (5): 144–152.
- Tuglas, Friedebert. 1926. „Eesti uue ilukirjandus.“ – *Eesti. Maa. Rahvas. Kultuur*. Eesti Kirjanduse Seltsi Toimetused 19, 1025–1038. Tartu: Haridusministeeriumi Kirjastus.
- . 1986. *Valik kirju*. Loomingu Raamatukogu 1–2, koostanud August Eelmäe.
- . 2009. „Midia.“ – Friedebert Tuglas, *Valik proosat*, koostanud Jaan Undusk, 272–287. Tallinn: Avita.
- Undusk, Jaan. 1988. „Nende ja meie Austria.“ – *Keel ja Kirjandus* 31 (6): 374–379.
- . 2009. „Midia.“ – Friedebert Tuglas. *Valik proosat*, koostanud Jaan Undusk, 552–559. Tallinn: Avita.
- Vakker, Triin. 2012. „Rahvusliku religiooni konstrueerimise katsed 1920.–1930. aastate Eestis – taara usk.“ – *Mäetagused*, nr 50, 175–198. <https://doi.org/10.7592/MT2012.50.vakker>.
- Vardi, Sophia. 1914. *Esimesed tuuled*. Tartu: Noor-Eesti.
- . 1918. „Ruth ja ideaalne Eesti naisterahvas. Mõttevahetused.“ – *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905–1915*, 125–129. Tartu: Noor-Eesti.
- Viljamaa, Piret ja Rita Hillermaa. 2010. *Naised Eesti parlamendis 1917–1940, 1992–2019*. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Vilms, Jüri. 1909. „Toimetusele tulnud kirjad.“ – *Postimees*, 28. veebruar.
- Väljataga, Ainiki. 1996. „Eesti naised, moraal ja rahvuslus. Pildikesi sajandi algusest.“ – *Vikerkaar* 39 (11–12): 95–102.
- Weininger, Otto. (1903) 1925. *Geschlecht und Charakter. Eine Prinzipielle Untersuchung*. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.
- Witt-Brattström, Ebba. 2004. „Introduction.“ – *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth Century Texts*, toimetanud Ebba Witt-Brattström, 1–14. Huddinge: Södertörns högskola.

Merlin Kirikal – PhD, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi vanemteadur, projekti „Tsiliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ põhitäitja. Uurimisteedad: Sophia Vardi (1883–1940), Alma Ostra (1886–1960), Johannes Semperi (1892–1970) ja Aino Kallase (1878–1956) looming; Eesti modernse kirjanduskultuuri genealoogia; kirjandusliku dekadentsi, modernismi ja naisliikumiste seosed; Friedrich Nietzsche ja Henri Bergsoni mõju Eesti kirjandusele 20. sajandi esimesel poolel; feminism, soo- ja kvääriuurimus.

E-post: merlinkirikal[at]gmail.com

The Woman Question and Patterns of Decadence in Sophia Vardi's Short Story "First Winds" (1914) and Alma Ostra's Novella "Aino" (1923)

Merlin Kirikal

Keywords: feminism, literary decadence, sexuality, intertextuality, women's literature, misogyny

This article explores how two early 20th-century Estonian women writers—Marta Lepp (pseud. Sophia Vardi) and Alma Ostra—responded to and reshaped prevailing ideas about femininity, creativity, sexuality and social change, respectively in the short story "Esimesed tuuled" ("First Winds", 1914) and the novella "Aino" (started in 1914, published in 1923). These texts are examined in relation to the eminent local writer Friedebert Tuglas's 1908 short story "Midia", a characteristic example of male-authored Estonian Decadence. Besides employing distinctly Decadent tropes and techniques, these three texts share another common feature: a self-conscious, highly analytical New Woman protagonist. Through close reading, the article shows how Vardi's and Ostra's prose works engaged with the literary tradition represented by Tuglas while also developing a distinctly feminist aesthetic tied to early modern Estonian debates about gender and the New Woman.

The article situates these works within *fin-de-siècle* literary Decadence and the Young Estonia (Noor-Eesti, 1905–1915) movement, which encouraged literary experimentation, including the introduction of modern themes. However, despite some rhetorical support for women's emancipation among male intellectuals, women's roles in literature remained constrained by patriarchal and biological determinism. Tuglas's "Midia", for instance, features a revolutionary female protagonist whose attempt to transcend her "female nature" through male-coded ideals ultimately ends in an essentialist solution. Drawing heavily on Otto Weininger's philosophy, this story presents the feminine "core" as biologically and intellectually inferior to the masculine "essence". Midia's experiences are mostly filtered through a misogynistic lens, and her symbolic association with chaos, weakness and degeneracy reveals the limitations of male-authored visions of female empowerment.

In contrast, "Esimesed tuuled" and "Aino" can be interpreted as feminist interventions into this discourse. Both texts explore the ambitions of New Women who seek education, independence and erotic fulfilment. While the protagonists of Vardi's and Ostra's stories struggle against societal expectations and internalised inferiority, their journeys are rather treated with empathy and complexity. These women figures are not condemned for their aspirations but are instead portrayed as figures navigating a shifting cultural landscape that both excites and alienates them.

The narrative strategies in these stories are important to their feminist reorientation. Tuglas's narrator is often ironic and distanced, reinforcing the protagonist's alienation. The narrators of "Aino" and "Esimesed tuuled" are closely aligned with the inner lives of their heroines, offering a more versatile insight into their emotional and intellectual development. This narrative empathy facilitates a more serious treatment of women's experiences and creates space for self-realisation, emotional intensity and even political critique. For example, the protagonists reflect on their disillusionment with male-dominated revolutionary ideals and envision a future shaped by values often associated with femininity, such as tenderness, intuition and emotional intelligence.

Erotic desire also plays a key role in all three texts, but with significant differences. In “Midia”, female desire is shaped by submission to male power, symbolized by a pistol that represents masculine control. In “Esimesed tuuled” and “Aino”, by contrast, erotic experiences are tied to positivised nature, sensory impressions and imagination. Vardi’s protagonist Linda is inspired by the erotic energy of spring and the exotic allure of Crimea, where she identifies erotically with a Karaim woman—an indirect expression of same-sex desire, placed in a safe, “othered” cultural context. Ostra’s Aino experiences erotic dreams rooted in Estonian folklore, where mythical creatures and natural landscapes become mediums of pleasure and transformation. These depictions challenge heteronormative and male-centric views of female sexuality, embracing ambiguity, multiplicity and fantasy.

Racial and national identity also intersect with these gendered concerns. While Tuglas and Ostra both show a degree of pessimism toward the “Estonian type”, often linking it with weakness or degeneration, Vardi’s story affirms racial-national vitality through the figure of Linda, portrayed as a fair-haired, blue-eyed ideal. However, this affirmation carries its own complications, as it can slide into racial purity discourse. Still, both Ostra and Vardi share a broader critique of male-dominated intellectualism and express hope in the potential of a distinctly feminine cultural ethos.

The study ultimately argues that Vardi’s and Ostra’s texts mark a shift in Estonian literary culture. By (partly) rejecting biologically deterministic and patriarchal portrayals of women, they offered new, more empowering models of womanhood that embraced emotional complexity, erotic agency and feminist introspection.

Merlin Kirikal (PhD) is a Senior Researcher at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences. She is a member of the research project *Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality in 1905–1940* (Estonian Research Council, PRG1667). Main topics: the oeuvre of Sophia Vardi (Marta Lepp, 1883–1940), Alma Ostra (1886–1960), Johannes Semper (1892–1970) and Aino Kallas (1878–1956); the genealogy of Estonian modern literary culture; literary Decadence and Modernism; nationalism and the women’s movement; the impact of Friedrich Nietzsche and Henri Bergson on Estonian literature during the first half of the 20th century; feminism, gender and queer studies.

E-mail: merlinkirikal[at]gmail.com

Esteet Visnapuu ja tema „loov rahvuslus“

Aare Pilv

Teesid: Artikkel vaatlleb Henrik Visnapuu manifestatiivseid tekste tema 1910. aastate futurismiperioodist kuni 1930. aastate programmttekstini „Loov rahvuslus“. Andrew Hewitti käsitluse „Fascist Modernism“ taustal on vaadeldud, kuidas Visnapuu futurism kandis juba eos rahvuslikku hoiakut ja kuidas tema hilisem rahvuslus oli oma aluspõhja poolest futuristlik utoopia, kus rahvust ei tulnud mitte konserveerida, vaid alles luua nagu kunstiteost. Artikkel kuulub ühte sarja kahe eelmise artikliga Barbarusest ja Semperist, kus jälgin 20. sajandi algupoole estetistlike loojate liikumist utopistlike ideoloogiate suunas.

Võttesõnad: Henrik Visnapuu, futurism, rahvuslus, utopism, estetism, manifestid

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26294>

Siinne kirjutus jätkab kahe artikli teemat, kus olen püüdnud jälgida, kuidas loojate estetistlik programm kasvab üle ideoloogiliseks – ning kuidas nendes programmides võib olla sisemine elutunnetuslik ühisosa. Nood artiklid (Pilv 2024; 2025) tegid seda Johannes Barbaruse ja Johannes Semperi näitel, kus estetistlikest, avangardistlikest, kosmopoliitsetest vasakpoolsetest said lõpuks Nõukogude funktsionäärid ja sõja ajal ühtlasi ka rahvusluse propagandistid. Mind huvitas nende spetsiifilise elu- ja loomingukaare puhul see sisemine loogika, kuidas estetistlik tegelikkusele lähene-mine leidis Nõukogude režiimis võimaluse realiseerida loomult kunstilisi utoopiaid (kuigi see realiseerumine tähendas paratamatult ka läbikukkumist). Igaks juhuks kordan üle, et minu põhiväide pole, nagu viiks estetism ikka ja alati poliitilise radika-lismini (või siis avantürismini – kuidas kellegi jaoks), vaid pigem see, et 20. sajandi utopistlik-totalitaristlike ideoloogiate kui modernismi väljendumisvormide aluspõh-jas on oluline esteetiline ja poeetiline mõtteviis, mis on isepärasel viisil hakanud kujundama poliitilist välja. Püüan seda visandada just üksikisikute loomingukaarte kaudu, mitte abstraktse üldspekulatsioonina, sest just üksikisiku valikutes leiab poliitika aset.

Käesolevas artiklis toon neile paralleelina kõrvale Henrik Visnapuu, kes küll ideo-loogiliselt oli teisel poolel, kuid kelle lähtepunkt sarnanes Barbaruse ja Semperi omaga – ka tema oli estetistliku maailmakäsitusega poeet, kes liikus avangardistlikust utopismist reaalse poliitilise ideoloogia sfääri.

Seejuures palun lugejal arvesse võtta, et see, kuidas ma kasutan sõnu *estetistlik* ja *dekadentlik*, ei käi ühte jalga praeguse dekadentsiuurimuse põhiliiniga (siinse kul-tuuriareaali seisukohalt olulisim näide sellest on Lyytikäinen jt 2020). Kuid kuna olen sellisest mõistekasutusest lähtunud artiklitsükli eelmistes osades, siis ühtsuse huvi-

des ei hakka ma ka siin neid tähendusvälju muutma – kui need artiklid on vaieldavad, siis olgu nad vaieldavad ühtses raamistikus. Ma kordan ja täiendan siin oma seletusi, mis olid artiklis Pilv 2025. Kasutan sõnu *dekadentlik* ja *estetistlik* siinses kontekstis peaaegu sünonüümsetena, toetudes muuhulgas sellele, et 19. sajandi lõpus kasutati eri kultuurikontekstides neid kohati sünonüümsete või osalt kattuvatena (Inglismaal kõneldi peamiselt estetismist, Prantsusmaal ja mujal Mandri-Euroopas levis pigem dekadentsi mõiste, samas oli Prantsusmaal ka püüdeid dekadentsi selgelt eristada nt talle järgnenud sümbolismist; vt nt Denisoff 2007). Pikemas ja retrospektiivsemas vaates võiks lihtsalt nentida, et dekadentsiks nimetatav oli romantismiajast alguse saanud Kanti-järgsele esteetikakäsitlusele (esthetika kui subjektiivsete ning ilma pragmaatilise huvita maitseotsustuste valdkond) tugineva kunstimõistmise (kunst kui autonoomne valdkond, mis ei pea järgima üldisi sotsiaalseid, moraalseid ega terve-mõistuslikke norme, vaid oma sõltumatuid kriteeriume) teravdunud ja radikaalsem vorm, mis omandas ka ühiskonna moderniseerumise suhtes varasemast teadlikuma reaktsiooni iseloomu. 20. sajandi alguskümnenditeks oli see dekadentsi filtrist läbi käinud estetism omandanud juba uusi vorme (nt see, mida on nimetatud sümbolismiks ja uusromantismiks) ning perifeerses eesti kultuuris oli tegu pigem millegagi, mis kandis endas kõigi eelnevate arengujärgkude tunnuseid läbisegi. Et sellele osutada, kasutangi dekadentsi ja estetismi mõisteid siin koos või teineteist asendavatena.

Avangardismi all pean siinse artikli kontekstis silmas 20. sajandi esimesel kümnendil esile kerkinud ja kuni umbes 1960. aastateni arenenud kunstilisi praktikaid ja kontseptsioone, mida iseloomustas vastandumine varasemale etableerunud kunstile, kunsti enese piiride pidev problematiseerimine (erinevalt varasemast kunsti kui autonoomse sfääri piiritletusest), aga ka laiemalt senise kunstilise representatsiooni viiside ja sotsiaalsete suhtlusnormide eiramine, mida kannab kunstilise ja sotsiaalse uuenduse kui iseväärtuse paatos (vt nt Calinescu 1987, 112–120). Selle termini all ei pea ma silmas laiemat kunstilise avangardi kontseptsiooni, mis tekkis juba 19. sajandi teisel poolel ja mis on jätkuvalt laiemas kultuuridiskursis radikaalse uuenduse kirjeldamiseks kasutusel, vaid konkreetsemat kunstilise tegevuse enesemõtestamise järku modernsel ajastul.

Kuigi dekadentsi/estetismi ning avangardismi vahel on omajagu ühist (lähtumine esteetikast kui iseväärtuslikust ja muu suhtes primaarsest valdkonnast, kriitika moodsa kapitalistliku ühiskonna suhtes, väljendusvahendite innovatsiooni poole püüdemine jne) ning nende vaheline piir on ujuv, pean vajalikuks osutada ühele olulisele eristusele. Nad mõlemad on suhestuvad kriitiliselt modernse ühiskonnaga, kuid teevad seda erisuunaliselt: avangardism on orienteeritud tulevikule, ta seob ennast reaalse maailmaga utopismi kaudu, tajudes end tulevase maailma projekteerijana, nende ajalisuse-taju on terav ja suunatud saabuvalle tundmatule; dekadents/estetism

ei ole utopistlik, vaid pigem reaktsiooniline – kui mitte päris eskapistlik, siis igal juhul oma ühiskondliku keskkonna suhtes kas minevikku või ajatusse taanduv ning esindab sageli kodanlikku või pseudoaristokraatlikku individualismi, erinevalt avangardismi egalitaarsest ja antihierarhisest hoiakust (vähemalt idee tasandil). Ses mõttes on futurism kui tulevikulise dominandiga hoiak avangardismis lausa tuumne nähtus. Mõistagi on need ainult printsiibid, mis võivad ühessamas loojaisiksuses või teoses seguneda või vahelduda (eriti perifeerias, kus metropoli mõjusid võeti vastu tagantjärele ja läbisegi), kuid printsiipidena peab neid eristama, et välja tuua see dünaamika, mida ma oma artiklisarjas püüan tabada.

Muidugi, nagu Matthew Potolsky (2020) näitab, on juba dekadentsis olemas ka mittereaktsiooniline poliitiline mõte, mis teinekord viib nt anarhismi pooldamiseni või utopistlike taotlusteni, nt Oskar Wilde'i individualistliku sotsialismi nägemuseni, kuid seegi kinnitab siinset alusintuitsiooni, mis näeb avangardismi varasema esteetismi pärijana ning lõpuleviijana.

Niisiis, Visnapuu juurde. Ma piirdun siin ainult Visnapuu manifestilaadsete tekstidega ega süvene tema luulesse. Ma võtan neid manifeste endid teatavat liiki poeetiliste tekstidena, mis juba oma žanri poolest ühendavad endas luuletaja kunstilised ja poliitilised hoiakud ning kus on poliitiliste hoiakute väljendamiseks lubatud kasutada arutlev-diskursiivsete võtete asemel poeetilisi, aga kus poeetiline ühtlasi omandab poliitilise jõu otsesemalt kui luuletuse vormis.

Barbaruse ja Semperi käsitluse üks olulisi intuiitvseid tugesid oli Boris Groysi „Stalinismi totaalne kunstiteos“ (Groys 2019) ning selles leiduvad arutlused nõukogude ideoloogia esteetilisest ja avangardistlikest juurtest. Teine sarnase lähenemisega analüüs on Andrew Hewitti „Fašistlik modernism: esteetika, poliitika ja avangard“ („Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and Avant-Garde“, 1993), mis vaatleb peamiselt Marinetti ja futurismi näitel Itaalia fašismi analoogseid suundumusi, muuhulgas käsitledes ka dekadentlikku maailmataju kui üht aluspõhja avangardi arengule totalitaarsete utopistlike ideoloogiate suunas (Groys seda avangardi eelduseks olevat dekadentsi lisakihti ei vaatle).¹

Hewitt näitab, et esteetilise ja poliitilise sfääri vastandamine on just nimelt esteetismi leiutis, kuid just sellesama vastandumispinge kaudu muutusid need sfäärid poo-

1 UCLA võrdleva kirjandusteaduse professori Andrew Hewitti lähenemisviisile on üldisemalt omane uurida poliitika esteetilist aluspõhja nii otseselt kunstiliste praktikate kui ka *aisthesis*'e kui kehaliste tajude mõttes, nt on ta kirjutanud ka huvitava käsitluse „Sotsiaalne koreograafia“ („Social Choreography“, 2005), kus ta käsitleb modernse ühiskonna sotsiaalseid seoseid areneva tantsukunsti, aga ka üldisemalt inimeste argiliigutuste repertuaariga, ühesõnaga, kuidas poliitika vormub ja väljendub inimkeha esteetilise liikumise kaudu. Sarnane esteetikat ja poliitikat seostav vaatevinkel juhib ka kõnealust fašismi-käsitlust.

lusteks, mis peavad teineteist vastastikku probleemiks, mida tuleb lahendada, nad ei asu lihtsalt teineteise kõrval, vaid püüavad vastastikku teineteise ala hõivata, teineteist asendada, jäljendada teineteise mõjumehhanisme, ning seetõttu hakkavad nad aja jooksul teineteisest läbi põimuma. Kanti-järgne selge vastandumine kunsti ja poliitika vahel tõi arenguna kaasa hoopis nende lahutamatus (Hewitt 1993, 70–86).

Dekadentsi kohta spetsiifilisemalt ütleb Hewitt:

Kui Benjamin kõneleb [oma tekstides „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul“, „Saksa fašismi teooriad“ ja esimeses „Pariisi kirjas“] poliitilise elu estetiseerumisest, siis peab ta silmas spetsiifiliselt dekadentlikku esteetikat. Ja võib-olla on see paratamatu. Sest esteetiliste kvaliteetide ülekanne poliitika valdkonda eeldab paratamatult teatavat dekadentsi või lagunemist; nimelt poliitilisuse ja esteetika kategooriate endi kui autonoomsete entiteetide lagunemist. Kuid siin on üks potentsiaalne paradoks. Sest traditsiooniliselt samastatakse dekadentsi kui esteetilist fenomeni estetismiga, s.t nende liikumistega, mis kõige tungivamalt väitsid, et esteetiline on taandamatu teistele diskurssidele, ja mis püüdsid esteetilist kogemust isoleerida igasugusest praktikast. Sisestada dekadentlikku esteetika poliitika valdkonda – see realiseerida – tähendab niisiis tema hävitamist. Kui fašism kindlasti märgib poliitilise elu estetiseerumist – kusjuures estetiseerumist, mis on ellu kutsunud spetsiifiliselt dekadentliku esteetika nimel – siis viib see samaaegselt lõpule ka puhtalt esteetilistel alustel defineeritud dekadentsi. Fašism oleks paratamatult dekadentlik dekadents: dekadentsi – tema esteetisel kujul – lagunemine. (Hewitt 1993, 70–71)

Liikudes edasi avangardismi juurde, leiab Hewitt, et ka seal tekib samasugune paradoksaalne dialektika:

Samamoodi märgib avangard punkti, kus esteetiline autonoomia nii realiseerib kui ka likvideerib enda, ja mis veel tähtsam, punkti, kus ajalugu realiseeritakse ja tühistatakse ideoloogilise legitimeerimise tähendusliku alusena. [. . .] Estetiseerumine ja politiseerumine saavad sünonüümseteks või vähemasti sama algupäraga nähtusteks. Politiseerumine on poliitikast välja arvatud indiviidi sisenemine esteetilise sfääri. Esteetika omakorda on valdkond, kus poliitiline muutub subjekti jaoks teostatavaks [*actionable*]. (Hewitt 1993, 77, 86)

Hewitti vaateviisis jõuab avangardismis lõpule varasema dekadentliku estetismi ja poliitilisuse vastastikune tõmbepinge, nii et

[m]ingis mõttes pole teemaks enam avangard kunsti sees, vaid kunst ise kui sotsiaalse ja ajaloolise eneserealiseerimise avangard. Mingis mõttes seega on estetism – oma täieliku vallakeerdumise paradigmaatilise hetkena – juba teatav avangard. [. . .] Estetismi otsustavat tähtsust avangardi jaoks ei tuleks

mõelda mitte kausaalsena, vaid imperatiivsena: estetism on avangardi teadvus ja südametunnistus [*consciousness and conscience*]. (Hewitt 1993, 78, 81)

Need mõttekäigud on minu kahe eelneva artikli ja käesoleva etüüdi jaoks olulised just seetõttu, et pakuvad tuge intuitsioonile, et 19. sajandi jooksul arenenud Kanti-järgse pragmatismivaba estetismi (mille reljeefseimaks kujukaks on dekadentsi kunst ja selle tuletised) ning 20. sajandi alguskümneteil arenenud utopistliku avangardismi suubumist mõnede loojaisiksuste puhul tegelikkust esteetilistel alustel ümber kujundavate ideoloogiatega kaasaminekusse on tagant tõuganud sisemine loogika. Teatavatel tingimustel on see sisemiselt väga koherentne protsess ja olen seda püüdnud skematiseerida oma eelmistes artiklites.

Kui ma Hewitti käsitluse futurismi ja fašismi seostest toon mängu Henrik Visnapuu ideestikku vaadeldes, siis muidugi on esmapõhjuseks futuristlik mõttelaad Visnapuu manifestilaadsetes tekstides, kuid sellega ei taha ma mõista anda, nagu ma tõlgendaksin Visnapuud fašistina – või vähemasti mitte selles mõttes, nagu seda sõna kasutatakse tänapäeval. 1930. aastate kontekstis esindas nt Itaalia fašism laimat ajastu mõtteviisi, mis kätkes endas rahvuseluse ja ühiskonna sotsiaalse unifitseerimise, kollektiivse ühtsuse liitu, mille tagapõhjas oli oma osa ka sotsialistlikul ideestikul (Mussolini alustas oma poliitilist tegevust sotsialistina ja ka natside ideoloogia oli spetsiifilisel viisil mõistetud sotsialism). Erinevus tänapäeva fašismi-tajust on ka selles, et tollal oli see vasakpoolsete ideoloogiate sarnaselt samuti revolutsiooniline (mitte konservatiivne) ideoloogia, mille taotlus oli kujundada ühiskond kiirtempol ümber teatavate utoopiliste mudelite järgi. Itaalia ja eriti Saksa versioonid viisid need taotlused äärmuslike tagajärgedeni, kuid meie oma Eesti leebemad versioonid (nii vabadussõjalaste liikumine kui ka sellega võidelnud Pätsi rahvusühitsuse ideel rajanev poliitiline kord) lähtusid tegelikult sarnastest ideedest: individualistliku demokraatia asemel korporatistlikult üles ehitatud ühiskond, kus üksikisik on alati mingi suurema kogumi (rahvuse või elukutse) osa ning ainult sellisena osaline mingi kollektiivse projekti ülesehitamises.² Individuaalseid taotlusi selle kõrval tajuti kodanlike ja reaktsioonilistena. Erinevus vasakpoolsest revolutsioonilisusest seisneb eelkõige selles, et internatsionaalse klassikogukonna asemel on keskmes pigem teatav „tõuline“ kogukond. Seda tuleks edaspidist lugedes meeles pidada – et küsimuse all pole mingi Visnapuu varjatud

2 Huvitav ideoloogiliste tajude proovilepanija on Austria mõtleja Erik von Kuehnelt-Leddihn, monarhistlik liberaal, kes natsismi võimutsemise ajal elas Ameerikas; tema vastandas isikuvabadustele keskendunud „vabariiki“ moodsate massiühiskondade demokraatiatele, mis keskendub enamuse võimule vähemuste üle ning mille ilmekamateks näideteks olid tema jaoks Nõukogude Venemaa ja Natsi-Saksamaa. Kahtlemata on ta poleemikat tekitav autor, kuid annab hästi edasi oma kaasaja üht võimalikku poliitilist taju, mis pidas türanniat demokraatia, s.t rahvavõimu paratamatuks tulemuseks. (Vt Kuehnelt-Leddihn 2004.)

fašism, vaid avangardismi seos tollal levinud erilaadsete utopistlike massiühiskonna ülesehituskavadega, millel Eestis oli vasakpoolsuse kõrval ka rahvuslikule, „tõulisele“ utoopiale sihitud suundumus. See oli ajastu vaim nii ühel kui teisel puhul.

Henrik Visnapuu elu- ja loomingukaar on mõnevõrra sarnane Barbaruse ja Semperi omaga: alustanud estetistliku poeedina, jõudis ta ruttu oma kaasaja avangardistlike taotlusteni ning küpsemas eas sai ühe ideoloogilise režiimi funktsionääriks – Visnapuu puhul on selleks rahvastervikluse-ideoloogiale tugineva Pätsi ajastu Riikliku Propaganda Talituse kultuurinõuniku koht 1935–1940.

Visnapuu on sündinud 1890. aastal, seega on ta Barbaruse ja Semperi eakaaslane, kuid kui nood õppisid keisririigi metropolide ülikoolides (Barbarus Kiievis, Semper Piiteris ja Moskvast) ning osalesid sõdades (nii Esimeses maailmasõjas kui ka Vabadussõjas, Barbarus rindearstina, Semper pigem tagalaohvitserina), siis Visnapuu õppis koduses Tartus, ei osalenud üheski sõjas ja Eestist välja jõudis ta alles 1920. aastate alguses – Moskvasse ja Berliini, mis mõlemad olid tollal ühiskondlike käärimiste ning pulbitsevate kultuuriliste otsingute kohad (Moskva küll rangema ideoloogilise surutise all, kuid kultuurielu oli siiski veel väga kireva hoiakute paletiga).

Visnapuu laiem tuntus sai alguse 1913–1914, kui ta algatas koos Richard Rohuga rühmituse Moment. Rühmitus oli mõjutatud futurismist, rohkem küll teoorias ja hoiakus, vähem tegelikus poeetikas. Anti välja kolm ühisteost: „Moment. Esimene“ 1913 (autoriteks nende kahe kõrval ka lühikeseks jäänud loomingulooga Marie Heiberg ja juba 1918 surnud Reinhold Vellner), „Roheline Moment“ 1914 (autoriteks vaid Roht ja



Hilda ja Henrik Visnapuu ning Emilie ja Johannes Vares-Barbarus 1919. aasta paiku. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-162:17



Ado Vabbe ja Henrik Visnapuu umbes 1920–1922. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, B-181:2463

Visnapuu, kolmas nimi Alfred Varik on Visnapuu pseudonüüm) ja teatava epiloogina „Looming. Esimene“ 1920 (kus kolmandaks autoriks oli Barbarus). Lühikest aega – 1917–1920 – oli Visnapuu lähedane ka Barbaruse ja Semperiga, kui nad puutusid kokku Siuru kaudu.³ Varsti nende teed lahkesid: Barbarus ja Semper olid Tarapita rühmituse loomise aktivistid, kuid Visnapuu jaoks oli see rühmitus ilmselt juba liiga vasakpoolne, Visnapuu nende jaoks jällegi liiga kodanlik,⁴ pealegi olid Visnapuul juba uued perspektiivid – ta oli ühenduses Vene ja Saksa kirjanikega (sh näiteks Jesseniniga, ta saatis Jesseninit ja Isadora Duncanit Berliinis, aga osales ka pulbitsevas Moskva boheemlikus kirjanduselus)⁵ ning ta tajus end olevat väljaspool kitsast Eesti ringkonda (vähemasti nii tõlgendab asju Barbarus, vt Barbarus ja Semper 2020, 102–103).

Visnapuu on autor, ilma kellela eesti kirjandusloos futurismist rääkida on võimatu. Tiit Hennoste nimetab eesti futurismi põhiepisoodidena esmalt Semperi ja tema

3 Muuseas, Barbarus kirjutas Semperile tollal, et pärast Siuru lagunemist oli plaan luua maskuliinse luule rühmitus, „mitte enam niisugune bizarr, õrn, hell ja feminiin kui seda „Siuru“,“ aga ta leidis, et ainult ta ise, Semper ja Visnapuu oleksid sinna sobilikud (Barbarus ja Semper 2020, 49, 54).

4 Vastastikust poleemikat ilmestavad nt Visnapuu Tarapitale vastanduv ja „tõulise alateadvuse“ poole pöörduv artikkel „Meie kirjanduslik homme ja ülehomme“ (Visnapuu 2018, 130–137) ning sellele reageeriv Barbaruse artikkel „Looming ja aeg“ (Barbarus 1922), kus ta süüdistab Visnapuud tõusikkodanluse maitsele järeleandmises.

5 Selle kohta vt Visnapuu kirjutisi „Märkmeid Moskva kirjandus-kunstilisest elust“ (Visnapuu 2018, 176–181), „Punasel Venemaal“ (samas, 182–202) ning tema mälestusi Isadora Duncanist ja Sergei Jesseninist (samas, 245–260). Vt ka Kruus 1983.

tutvusringkonna futurismihuvi, mis aga jäi peamiselt tutvustuste ja tõlgete tasandile, kajastudes luuleloomingus vaid aimamisi, seejärel Visnapuu ja Richard Rohu Momenti, mis jõudis esimeste manifestideni, siis poeetikalises mõttes radikaalseima tipuna Albert Kivikase ja Erni Hiire katsetusi 1919–1920 ning lõpuks järelkajana kubofuturistlikke võtteid Barbaruse 1920. aastate keskpaiga avangardistlikes luulekogudes (vt Hennoste 2016, 314–332). Itaalia futurismi esimene maaletooja oli Semper oma loengute ja artiklitega Esimese maailmasõja eelõhtul, Visnapuu oli tõenäoliselt nendega kursis ja neist mõjutatud, kuid „Momentistide päevakäsus“ (1914) ollakse Semperi suhtes arrogantselt tõrjuvad (siin võib muidugi kahtlustada mõjuängi). Hennoste näeb Visnapuu puhul otsesemaid mõjusid pigem Vene kubofuturistidelt (nt seesama „Päevakäsk“ viitab oma vormiga vene kubofuturistide manifestile „Kõrvakiil seltskondlikule maitsele“, mis aga omakorda sisaldas otseseid Marinetti-reminiscentse) ning alates 1916. aastast tugevasti ka Vene egofuturistilt Igor Severjaninilt, kellega Visnapuud sidusid sõprussuhted. Pinge Itaalia ja Vene futurismide vahel mängib taustal muidugi olulist rolli, Marinetti visiit Venemaal 1914 võeti mõnede kohalike futuristide poolt vastu tõrjuvalt, sest taheti rõhutada oma futurismiversiooni algupärasust; kuid tegelikult polnud lõhe Itaalia ja Vene futurismide vahel nii ühene, vastastikune huvi, suhtlus ja mõjutumine kestis tegelikult 1920. aastateni (vt Salaris 2015, 822–837). Nii et Eesti kontekstis, kus futurism oli niikuinii derivatiivne ja sulandas kokku eri suundadest tulnud mõjutusi, ei pruugi neid eristusi väga üle tähtsustada, seda enam, et Visnapuu mainib Marinetti oma tekstides ka veel 1919 ja just seoses Severjaniniga.

Visnapuu luule ise on Hennoste iseloomustuse kohaselt eklektiline, selles on mitu luulelaadi läbisegi: futurism, ekspressionism, lihtne ühiskonnakriitiline luule, estetistlik uusromantism (nii nimetab Hennoste sümbolismi) ja lihtsalt romantiline armastus- ja loodusluule (Hennoste 2016, 319). Kuid Visnapuu hoiakut poeedikujuna ning tema manifestatiivseid tekste on tugevasti mõjutanud just futurism.

Järgnevalt toon esile olulisemaid kohti Visnapuu futurismimõjulistest metatekstidest.

„Momentistide päevakäsk“ (kogumikust „Moment. Esimene“ 1914): „Keelame ära: 1. Kõigil õpetajatel, advokaatidel, arstidel, ajakirjanikkudel, üliõpilastel, kooliõpetajatel, pangaametnikkudel ja ärijuhtidel kirjandusest ja kunstist, kirjanikkudest ja kunstnikkudest kirjutamise ja kõnede pidamise“ (Visnapuu 2018, 36). Järgnevad samasugused keelud mitmesugustele kultuuriinstitutsioonidele, nagu Eesti Kirjanduse Selts, Noor-Eesti, ajalehed, samuti kodanlikule ja väikekodanlikule seltskonnale. „Keelame ära: 10. Iseäraldi Semperil, Lindel, Aavikul, Grünthalil ja tutti quanti futurismi üle kirjutamise ja kõnede pidamise“ (samas, 37). Pangem tähele itaaliakeelse fraasiga Itaalia futurismile viitamist. Järgnevad käsud, nt: „Meie käseme: 2. Esimesel eesti vaimlisel

aristokraatial end „talupoja-kultuuri“ vastu Eesti elus, kunstis ja kirjanduses koon-dama hakata, end lihtrahva maitsete kummardamisest lahti öelda ja kodanlist ja väikekodanlist seltskonda Eesti elu esimesest seisupaigalt tagandada“ (samas, 38). Eriti oluline tundub järgmine käsk, mis peegeldab otseselt avangardistlikku esteetika-keskset eluhoiakut: „Meie käseme: 3. Oma rahva elu juhtida lasta ilust, tunnetest ja mängust“ (samas). Manifesti kokkuvõttev osa on tähelepanuväärne: „Seda kõike kee-lame ja käseme meie, MOMENTISTID, soovides, et Eesti elus suur liikumine, käärimine ja mädanemine algaks, missuguste protsesside tagajärjel Eestis uus suur ja uhke oma-pärane rahvusline kultuur õitsema puhkeks!“ (samas, 39). Tähele tuleb panna kääri-mise ja mädanemise motiivi elutäiuse saavutamise eeltingimusena – siin kajastub nii avangardistlik loova kriisi kontseptsioon, mis on sarnane nietzscheliku kontseptsioo-niga dekadentsist kui terveksaamise paratamatust etapist (vt selle kohta nt Luks 2023, 116–117). Teine oluline moment on, et futuristlik kultuuriutoopia on just nimelt „rahvusline“ – ja see on küll pigem Itaalia kui Vene futurismile omane joon.

Veebruarirevolutsiooni tuules üliõpilaste kongressil 27. märtsil 1917 peetud kõnes „Vastne aeg, vastne vaim“ (Visnapuu 2018, 51–55) räägib Visnapuu uue rahvusliku ideaali vajadusest: tuleb läbi viia radikaalne „ka keele ja kirjandus-taide revolutsioon, et saavutada suur ja ilus rahvuskultuuri süntees“ – taas avangardismipaatoosega esita-tud rahvusrevolutsioon.

Oluline märksõna Visnapuu ideestikis on *elu* – mitte igapäevaelu mõttes, vaid kui elutung kõigis väljendustes, miski, mis liigub pidevalt edasi ja loob uut elu.⁶ Iseloomu-lik on 1919. aastal kirjutatud egofuturist Igor Severjanini loomingut tutvustav artikkel (samas, 77–87): „Elada on julgus, elada on häbematus – roosieleegiline ajaleitsak on vaja tappa jämeda rahega! Seepärast elagu julm, jõhker, häbematu, ilus ja õnnelik elu!“

„Elav inimene“ vastandub Visnapuul „lohele“, mille all ta peab silmas nii pööblit kui ka kodanlikku seltskonda, kes vaba loomingut kammitseb. See kujund on ilmekalt lahti arendatud leheloos „Lohe liigutab“:

Lohe tähendab – publikum, hulk, rahvas, kraetud mehed ja pitsitetud naised, mees- ja naisühinglased, õssutajad, mees- ja naisseltslased, kohvikute krokodillid, kaamlid, hobused ja mullikad, kunstiarmasta-jad, maradöörid, liiakasuvõtjad, vargad, joodikud, idealistid, imperialistid, rõhujad, kurnajad, täheladu-jad, tantsjad[,] poesellid ja lihunikud, sõjahüääned, tohtrid, virilate ja loperguste pealuudega, professo-rid, hangeldajad, linnapead, salaja ja avalikult ja kõik ja kõik, kes valmis on kargama elava inimese kallale, et teda lõhki kiskuda. [. . .]

6 Selles kajab midagi nietzschelikku, ehk ka bergsonlikku, need nimed olid tollal moes ja käibel ka Eesti kultuurisõnas, kuigi Visnapuu ei maini neid kuskil otsesõnu. Nende hoiakute kohta tollases eesti kultuuris vt Hinrikus ja Kirikal 2024.

See lohemadu istub pehmetes buduaarides ja magab võõraste meestega perekonna sängides. See lohemadu istub kohvimajades, restoraanides, kabareedes, varieteedes, tsirkustes, teatrites ja parlamentides ning kohtukodades. See lohemadu varastab, riisub, petab, tapab, valetab, vägistab, hoorab, näljutab, kägistab, surub ja valitseb ja on aus [ilmselt tähenduses: on au sees]. See lohemadu on igal ajal valmis elava inimese kallale kargama. Elav inimene on talle põline verivaenlane, elav inimene on talle magus suutäis. (Visnapuu 1919; selle teksti konteksti vt Hennoste 2016, 293–295)

Manifestis „Vastne moment“ (kogumikus „Looming. Esimene“ 1920) jätkab Visnapuu oma elu-ülistust, liites selle taas kääriva põllurammu ning loova kriisi motiividega:

ELAGU KÕIK, MIS ON ELAV! [. . .] Elagu viha, elagu rõõm, elagu meeleheide, armastus, poliitika, naine, partei! Elagu inimene, elagu lihane inimene! [. . .] Meie hing on revolutsioneerit. Meie ei vaatle olemist enam esteedi külma üksikõikse südamega. Meie elame sooja südamega. [. . .] Maha aidroosid, sirelid ja tüümiad! Elagu värske sõnnik! [. . .] oleme vihkamiseni tüdinud endisest, realismist, romantismist, sümbolismist, impressionismist. [. . .] Kaos on suur. Asjad kaovad sellesse. Et neid kaosest paeluta ja päikse valgelle tuua, on tarvis jälle vägevast paatost, mis neid võitvana hüüaks nimepidi, mis neid fikseeriks ja ümber looks, et nad üksikuna püsiksid ja kaosesse tagasi ei vaoks. (Visnapuu 2018, 93–95)

Iseäranis huvitav on 1919. aastal ringreisil peetud kõne „Vabastuse sõda ja looming“ (ilmunud samuti „Looming. Esimene“, 1920), kus on omavahel suhestatud avantgardistlik uute vormide otsing, rahvuslus, tõuideooloogia ja vasakpoolne revolutsioonilisus: „[. . .] see vorm, millesse meie rahva loomejõud oli kokku surut, oli vastavalle sisule väike. Emb-kumb, kas pidi purunema vorm või kõdunema sisu. [. . .] Looming on tingit oma lõpulisloplikkuse kogu rahvast ja on oman sügavussügavusen teatava tõu salapärase jõudude avaldus“ (Visnapuu 2018, 100). Edasises arutluses väidab Visnapuu, et loominguks on tarvis kaht vabadust: rahva vabadus ja indiviidi vabadus, seega vajalikud on nii rahvuslik iseseisvus kui ka revolutsioon:

Heitlus isiku vabastamise pärast on heitlus loomingu vabaduse pärast, sen suhten langevad revolutsioonilise intelligentsi ja proletariaadi ning kirjanikkude-kunstnikkude teed ühte ja nad käivad seda sõbralikult käsi-käen, kuni revolutsioonilise proletariaadi võitlus mitte *vulgu*s'e mässuks ei osutu, siis lähevad nende teed halastamatult lahku. (samas, 101–102)⁷

⁷ See revolutsioonilisuse ning massi paratamatu ühendus ning sellest tekkiv ebamugavustunne individualistlikus revolutsioonilises poeetis on ka Barbaruse ja Semperi teema, vt Pilv 2024, 147.

Muuhulgas teeb Visnapuu siin Marinetti ja tegelikkust otseselt muuta püüdva kunsti suhtes distantseeruva žesti – avangardi konsekventsid hakkavad Vene enamliku revolutsiooni näitel juba aimduma: „Niisugustel [kriisi]aegadel on seisnud Marinetti kesk Rooma foorumit, ülestõstet vasar peon, et purusta. [. . .] Kuid võtkem jäädavalt tunnista. Kunst on omaette. Iga välispidine vahend on meeletus. Millest futuristid sümboolselt rääkisid, ärgu seda teostagu klassibarbared ainen“ (samas, 104). Sellele sekundeerivad mõtted sellest, kuidas vabale loomingule on kahjulik nii bolševike püüe kunsti ideoloogiliselt angažeerida kui ka kodanluse majanduslik surve kunstile, ehk siis – vaba turg. See võib meenutada sõdadevahelisel ajal Euroopas levinud „kolmanda positsiooni“ ideed, mis leidis oma väljenduse nt nii Mussolini kui ka palju pehmemas Pätsi režiimis. See paralleel võib näida suvaline, kuid tegelikult väljendab Visnapuu siin just nimelt neid otsinguraskusi, mis tekkisid tollal kodanusekriitilise hoiakuga inimestel, kes ei soovinud minna kaasa vasakpoolse klassivõitlusliku positsiooniga. Pidagem meeles, et Visnapuu ei kõnele siin lihtsalt mugavast loomevabadusest, vaid ta esindab ühtlasi ka futuristlikku hoiakut, mille kohaselt kunst on revolutsiooniline ühiskonna teisendamise vahend – nii et selles kirjakohas ilmneb sisemine vastuolu utopismi ideaalide ning nende aktualiseerumise vahel, vastuolu, millesse ei saa konkreetsetes inimkäitumises püsima jääda ja mis tuleb lahendada ühele või teisele poole kalduva otsusega. Visnapuu kõne on peetud selle valiku eelsest positsioonist.

Visnapuu lõpetab oma kõne üleskutsega: „Vaba loomingu nimel. Lehvigu uhkelt teie päade üle isiku vabaduse verine revolutsiooni lipp, levigu uhkelt rahva iseseisvuse sinimustvalge lipp. [. . .] On need kaks lippu teie üle – siis on võimalik suur ja püha looming“ (samas, 105).

See Vabadussõja ja revolutsiooni hõõguses peetud kõne on mingis mõttes sõlm-punkt. Juba mõni aasta hiljem toimub selge distantseerumine „verisest lipust“, Tarapita osutub Visnapuu jaoks liiga vasakpoolseks (aga võib-olla ka lihtsalt liiga ühemõtteliselt poliitiliseks?). Mingeid poliitilisi ja esteetilisi hoiakuid ühendavaid kirgi võib veel näha 1922. aasta poleemikates, kus vastamisi on Tarapita kesksed kujud Barbarus ja Semper ning teisalt Visnapuu ja tema sekundant August Gailit. Visnapuu poolt on selle selgeim väljendus Päevalehes ilmunud „Meie kirjanduslik homme ja ülehomme“ (samas, 130–137), kus ta sedastab taas kord eesti kirjanduse kriisi, milles peituvad loovad alged, aga mille lahendus ei ole nii pealiskaudne, kui Tarapita seda näib arvavat. Euroopalikkuse aeg on möödas, arvab Visnapuu, nüüd saabub uus ajajärk, mis sünnitab korraga nii rahvusliku kui üldinimliku kirjanduse: „See kirjandus peab avama eesti kirjanduse suurprobleemid, mis on tingitud rassist [. . .] mitte euroopaliste mustrite järelejoonistamine ei huvita muid ega meid, vaid oma mustrite leidmine [. . .] peame kuulutama oma tõu alateadvuses meie tunnete sala kõnelevat häält“ (samas, 133).

Visnapuu tunnistas, et esialgu võib see kirjandus publikule väga võõras ja uudne tunduda. Visnapuu on teravalt kriitiline nooreestlaste kirjanduskäsituse suhtes:

Nende vanade härrade sugupõlv on see kuulus epigoonide sugupõlv, kes [. . .] on opositsioonile kihutand uue sugupõlve rahvuslike ainete vastu. [. . .] Nemad on just olnud need meeletud, kes kevadise õitsemise ajal on õunu nõudnud, ning seda mitte leides on nad katsunud maha lõigata oma vihas oksad ühes õitega. (Visnapuu 2018, 134)

Ainsana erineb neist nooreestlastest Jaan Oks, kes „seisab kindlalt, jalad vastu oma kodumaa pinda“ – teda pakub Visnapuu „homse proosa“ lähtekohaks (samas, 135).

Seejärel ühiskondlik ja kultuuriline kliima stabiliseerub ning Visnapuu kui avalik ideoloog kaob mõneks ajaks, tema peamiseks väljundiks saab luule ja kirjanduskriitika.

1930. aastail muutuvad ajad taas ärevaks ning see äratub uuesti ka Visnapuu utopismi. Visnapuu oli kuigivõrd lähedane vapside ehk Vabadussõjalaste Keskliiduga. See ei olnud otseselt fašistlik organisatsioon, kuid sarnanes teiste tollaste autoritaristlik-rahvuslike populistlike liikumistega Euroopas, mis olid kriitilised jõuetuna tajutud kodanliku demokraatia suhtes, said lisajõudu hiljutise majandussurutise pingetest ning olid eriliselt vastalised vasakpoolsete liikumiste suhtes. Ka Eestis vapside populaarsus üha kasvas, nii et 1933. aasta referendumil võeti vastu vapside välja pakutud uus põhiseadus, mis kehtestanuks senisest autoritaarsema korra. Kartes, et vapsid võidavad ka 1934. aasta kevadel toimuma pidanud riigivanema valimised, kehtestas Konstantin Päts – vapside endi põhiseaduse sätteid enda kui hetkel ametis oleva riigivanema kohta osavalt ära kasutades – erakorralise seisukorra ning kehtestas nn vaikiva ajastu, mis tasalülitas suure hulga demokraatlike institutsioone. Vapsid keelustati ning nende juhtkujude üle mõisteti väidetava riigipöördekatse eest kohut. Iseene-
sest võttis Pätsi režiim omajagu üle vapside vaateist riigikorralduse osas (skepsis erakondliku demokraatia osas, tugev juht, ühiskonna korraldamine korporatistlikel alustel, rahvusliku ühtsuse ideoloogia), kuid polnud oma stiililt nii agressiivne.

Henrik Visnapuu polnud ise vapside liidu liige, kuid ta oli Sakala korporatsiooni liige, kuhu kuulusid ka mitmed vapside juhtkujud (liikumine oli algselt Vabadussõjas osalenud sõjaväelaste organisatsioon ja Sakala side kaitsevägega on alati olnud tugev). 1934, napilt enne Pätsi riigipööret, hakkab Visnapuu tegema kaastööd vapside häälkandjale Võitlus, kirjutades vajadusest rahvuse vaimse uuestisünni järele (vt nt Visnapuu 2018, 347–353). Kuid tolle aja olulisim ja manifestatiivsem tekst „Loov rahvuslus“ ilmus 1934 Sakala korporatsiooni koguteoses. Vaadeldgem seda lähemalt.

Visnapuu arvates on rahvusluse mõiste diskrediteeritud, sest selle loosungi all on aetud musta äri. Seepärast tuleb rahvuslus ümber mõtestada ja mängu tulevad looming ja loovuse mõisted. Visnapuu arvates:

[. . .] iga tõsise ja isikupärase suure talendi looming on rahvuslik ega võigi olla muud. Lisame siia kohe juurde, et see looming on rahvuslik ainult siis, kui ta on teadlik oma rassist ja jälgendamatu.⁸ [. . .] Kellel absoluutselt puudub rahvustunne, see on rahvuspime ja seda ei saa aidata kõige paremal juhulgi, nagu ei saa aidata pimedat päikese nägemisel. On ju ka värvipimedaid, kelle jaoks pole näiteks kollast või sinist värvi. Kuid me ei räägi neist. Me kõneleme normaalseist inimesist. (Visnapuu 2018, 340)

Visnapuu sõnul on rahvustunne tavaliselt alateadlik ja tõuseb pinnale ainult suurte kriisiaegadel, nagu oli näiteks Vabadussõda.

Visnapuu eristab kaht rahvuslust: „eeskavaline“, s.t programmiline rahvuslus ja loov rahvuslus, „rahvuslus olemuselt“. Nagu ta kirjutab, hoiavad noored rahvused tavaliselt programmilise rahvusluse poole; selle juures on mitmeid ohte: et võetakse üle teiste rahvuste valmismudeleid ja vorme, või suurrahvaste puhul, et rahvus võib muutuda agressiivseks ja ekspansionistlikuks. Väikerahva puhul on oht pigem selles, et rahvustundeid kasutatakse ära kitsama grupi majanduspoliitilistes huvides (see on seesama Lohe, kellest avangardist Visnapuu kirjutas 1919. aastal). Pääseteeks sellest ongi loov rahvuslus: „Suurrahvastele võimaliku ekspansiooni vastu seame ekspansiooni töös ja loomingus, töös ja loomingus oma rahvastiku karakteri kujundamise“⁹ (samas, 343).

Loov rahvuslus pole vastuolus „inimsuse aatega“, ta pole ka seotud poliitilise ega sotsiaalse korraga. Loov rahvuslus võib teostuda isegi kommunistlikus ühiskonnas – tarvitseb vaadata, kuidas Nõukogude Liidus on rahvuslus loov jõud, mis hoiab liiduvabariike omavahelises terves konkurentsisis (Visnapuu toob näited, kuidas Armeenia ja Gruusia võistlevad esikoha eest jõukuses ja kuidas Nõukogude Liidu parim teater on Gruusia rahvusteater).

Oluline on Visnapuu arvates aru saada, et eesti rahvus pole sugugi valmis, tal pole välja kujunenud karakterit – see tuleb alles luua. „Me tunneme end täisealistena, kanname prantsuse natsiooni lõuahabet, kuid oleme natsiooniks alles kujunemas ja käärimas. Vale momendi-hinnang on toonud selle lõhe ja isoleerituse, mis valitseb vaimu-

8 Tuleb märkida, et rass/tõug tähendas tollal natuke midagi muud kui tänapäeval, põhimõtteliselt seda, mida tänapäeval võiks nimetada (etniliseks) kultuuriks, ainult et seda peeti „looduslikult“ tingituks (see viimane viiski muidugi ka selle vaateviisi traagiliste tüsistusteni, kus rassi mõiste füsiologiseeriti üleni, eriti drastiliselt Saksamaal). Nii et Visnapuu ei pea siin ega varasemates tõust rääkivates kirjakohtades silmas „valget meest“ vms, vaid eestlasi kui „loodusliku liiki“ (Vt selle vaateviisi esilekerkimise kohta nt Banton 1998, 44–80, kus näidatakse, kuidas 19. sajandi alguses tekkinud Cuvier’ teooria rassist kui inimese kultuurilis-bioloogilisest tüübist tõi kaasa üle sajandi kestnud mõju antropoloogilisele ja etnoloogilisele mõtteviisile, kus inimese kultuurilisi eripärasid püüti seletada nende füüsiliste eripäradega, s.t geograafilise keskkonna ja bioloogiliste variatsioonidega; ühest küljest tõi see tollasele kultuuriuurimisele loodusteadusliku ranguse ilme, teisalt muidugi võimaldas ka rassismi teaduseilmelist põhjendamist.)

9 Siin muidugi võib kuulda kajamas Jakob Hurdalt pärit üleskutset saada „suureks vaimult“. Hurt on oma mõttekäigus samuti üsna julge, võiks isegi öelda, et oma aja kohta futuristlik ja utopistlik: ta ei pea silmas mitte ainult eestlaste hariduse ja kultuuri taseme tõstmist, vaid peab võimalikuks eestlaste kultuurilist domineerimist teiste rahvaste üle, tuues näiteks vanade kreeklaste kultuurilise domineerimise Rooma riigis ja hellenistlikul ajastul (Hurt 2012, 335–337).

inimeste väikese pere ja rahvahulkade vahel“ (samas, 344). Nagu näha, on Visnapuu endise *vulgu*’e-kartuse asemel hakanud nüüd massidest kõnelema. Me võime siin kuulda Visnapuu futuristliku perioodi reminiscentse, taas käärimise kujundi kaudu esitatud taju kriisist, mis peaks tooma uue kultuuri. Mõistagi on see uus rahvuslus klassideülene, nagu oli seda ka 1919. aasta kõnes esile manatud utoopia.

Juba üsna futuristlikult kõlab see, et „[. . .] loova rahvuskultuuri peamine ülesanne [on] [. . .] rahvusliku vormi leiutamine“ (samas, 345). Just leiutamine, mitte taastamine või puhastamine. Rahvus asub tulevikus, mitte minevikus. Visnapuu eristab selgelt iganenud „vanarahvuslased“ ning leiutamisaltid „noorrahvuslased“. Leiutada tuleb aga vorm, ning see on juba olemuselt esteetilis-poeetiline tegevus.

Siinkohal teen veel korra kõrvalepõike Hewitti Marinetti-käsitluse juurde:

Perverssel moel pole avangardis ajalugu mitte surnud ega lõpukorral, ta on lihtsalt „aegunud“ – ajaloolises mõttes. „Aeg ja Ruum surid eile,“ kuulutab Marinetti. [. . .] Isegi oma lepitust otsivas teoses „Futurismo e Fascismo“ [„Futurism ja fašism“, 1924] ütleb Marinetti: „Jah! Jah! Me peame edasi marssima ja mitte degenereeruma oma pühades püüdlustes. Kutsugem Itaalia noorust (kes on juba ette valmistunud ja valmis nii lihaste kui ka vaimu poolest) üles Itaalia Impeeriumi vallutamisetekke! See saab olema ja peab olema just Itaalia, sest Rooma Impeerium oleks restauratsioon või plagiaat“ [. . .] Modernistlik veendumus uudsuses, esteetilises uuenduses paneb Marinettit ajalugu ümber mõtestama spetsiifiliselt tekstuaalsetes terminites: plagiaadina. (Hewitt 1993, 80, 100)

Hewitti käsitluse järgi on avangardismile üldisemalt omane jälestus plagiaadi suhtes, ning me võime seda jälestust tabada ka Visnapuu „noorrahvusluses“.

Tähelepanuväärne on muuseas, et Visnapuu loova rahvusluse printsiibiks on „sisult üldinimlik, vormilt rahvuslik“ – see meenutab vägagi Nõukogude kultuuri printsiipi „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“. Nõukogude vormel on otseselt pärit vene avangardistide poeetilistest otsingutest (sellest vt põhjalikumalt Pilv 2025, 180–182).

Visnapuu ei konkretiseeri oma ideid näidetega, see on puhas teooria – või ka, nagu juba algupoole öeldud, see on poeesia. Kuid ma arvan, et siin on näha selge avangardistlik hoiak: rahvus on põhimõtteliselt miski, mis tuleb luua, leiutada, s.t ta on kunstiteos. Ja ühtlasi tuletagem meelde, et rahvus oli oluline mõiste juba Visnapuu futuristlikes programmtekstides, ja samuti käärimiste kaudu end taasloova elu kontseptsioon, mis nüüdki läbi kumab.

Vapside liikumine keelustati üsna varsti, nii et meil pole võimalik teada, kas Visnapuu ideedel olnuks mõju vapside edasisele ideoloogiale. Kuid juba aasta hiljem sai Visnapuu Riikliku Propaganda Talituse kultuurinõunikuks ning seejärel Pätsi ametlikku liini järgiva kirjandusajakirja Varamu tegevtoimetajaks (samal ajal kui Looming säilitas sõltumatu liini Semperi toimetamise all). Visnapuu etableerumine oli tollal nii reljeef-

ne, et isegi tema hea sõber ja Sakala kaasvend kirjanduskriitik Rasmus Kangro-Pool kirjutas talle avaliku kirja, kus süüdistas teda elu reetmises ja jäiga ideoloogia loosungite järgimises (Kangro-Pool 1937).¹⁰

Niisiis, olen püüdnud visandada Visnapuu puhul samalaadset kaart nagu oma eelmistes artiklites Barbaruse ja Semperi puhul – estetistlikult pinnalt lähtunud avangardist, kellest sai ideoloogiline figuur ja kes ehk nägi poliitilises režiimis võimalust oma esteetilis-utopistlike ideaalide teostamiseks. Barbaruse ja Semperi puhul võib rääkida läbikukkumisest, Visnapuu puhul jäi see areng katki, sest Pätsi Eesti Vabariik jäi pooleli ning Visnapuu oli sunnitud minema eksiili – kus ta küll samuti tegi olulisi kultuuri- poliitilisi sõnavõtte, kuid need olid juba paguluses ellujäämise juhised. Kuid meenutagem artikli alguses tsiteeritud Hewittit: mingis mõttes on utopistliku estetismi ja avangardismi olemuslik saatus alati läbi kukkuda – realiseeruda ja seejärel laguneda, realiseeruda lagunemisena. Võimalik, et Kangro-Pooli avalik kiri Visnapuule märgib sümboolselt Visnapuu kui dekadendi ja avangardisti realiseerumist ja lõppu.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandil PRG1667 „Tsiviiseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Allikad

Banton, Michael. 1998. *Racial Theories. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barbarus, Johannes. 1922. „Looming ja aeg.“ – *Tarapita* 6: 169–173.

Barbarus, Johannes ja Johannes Semper. 2020. *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. Kahes köites. Koostanud Paul Rummo; toimetanud ja kommenteerinud Paul Rummo, Abel Nagelmaa, Tiina Saluvere ja Ülo Treikelder. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Calinescu, Mihai. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Denisoff, Dennis. 2007. „Decadence and Aestheticism.“ – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, toimetanud Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521850636.003>.

Groys, Boris. 2019. *Stalinismi totaalne kunstiteos*. Bibliotheca controversiarum. Tõlkinud Kajar Pruul. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Hennoste, Tiit. 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Heuremata. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

¹⁰ Sellele järgnes Kangro-Pooli ajutine arreteerimine poliitilise politsei poolt, kuigi ilmselt mitte Visnapuu initsiatiivil – juhtumist ja Semperi suhtumisest sellesse vt Barbarus ja Semper 2020, 1014–1015.

Hewitt, Andrew. 1993. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503622128>.

———. 2005. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822386582>.

Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche-lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.

Hurt, Jakob. 2012. „Meie koolitatud ja haritud meestest.“ – *Keelemees*. Eesti Mõttelugu 107. Koostanud Jaak Peebo ja Hando Runnel, 323–340. Tartu: Ilmamaa.

Kangro-Pool, Rasmus. 1937. „Kiri Henrik Visnapuule.“ – *Nädal Pildis*, nr 18, 423–426.

Kruus, Rein. 1983. „Remizov, Kussikov, Pilnjak ja teised.“ – *Keel ja Kirjandus* 26 (6): 309–310.

Kuehnelt-Leddihn, Erik von. 2004. *Demokraatia analüüs*. Tõlkinud Andro Kitus. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus.

Luks, Leo. 2023. „Dekadentsi mõiste tähendus ja kontekst Friedrich Nietzsche filosoofias.“ – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* 3: 113–138.

Lyytikäinen, Pirjo, Riika Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, toim. 2020. *Nordic Literature of Decadence*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525>.

Pilv, Aare. 2024. „Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 144–157. <https://doi.org/10.54013/kk794a7>.

———. 2025. „Kuidas dekadentidest saavad propagandistid. Barbaruse ja Semperi juhtum.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 168–186.

Potolsky, Matthew. 2020. „Decadence and Politics.“ – *Decadence. A Literary History*, toimetanud Alex Murray, 152–166. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108640527.009>.

Salaris, Claudia. 2015. *Futurismi nel mondo. Futurisms in the World*. Roma; Pistoia: Fondazione Echaurren Salaris; Gli Ori.

Visnapuu, Henrik. 1919. „Lohe liigutab.“ – *Vaba Maa*, 8. detsember.

———. 2018. *Millal sünnib inimene*. Eesti mõttelugu 139. Koostanud Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.

Aare Pilv – Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi ja Tartu Ülikooli nooremteadur, projekti „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ täitja, kelle doktoritöö tegeleb poeetiliste tehnikate ja esteetika rolliga individuaalses ja kollektiivses eneseloomes, sh ka 20. sajandi esimese poole estetistlike ja avangardistlike luuletajate (Barbarus, Semper, Visnapuu) maailmavaatelistest ja eluhoiakulistest dünaamikatega.

E-post: pilvaare[at]gmail.com

Aesthete Visnapuu and his “Creative Nationalism”

Aare Pilv

Keywords: Henrik Visnapuu, futurism, nationalism, utopianism, aestheticism, manifestos

This article belongs to the same series as the two previous articles (Pilv 2004; 2005), which examined the relationship between the aestheticist artistic stance of Johannes Barbarus and Johannes Semper and their ideologization. Here, a similar development is examined using the example of Henrik Visnapuu's manifesto texts, specifically the intertwining of futurism and nationalism in his ideas. I try to observe how the aesthetic and poetic way of thinking is important in the foundation of 20th-century utopian-totalitarian ideologies as forms of expression of modernism, and I outline this precisely through the arc of creative work and choices of individuals, not as a general speculation.

I distinguish between aestheticism and avant-gardism, which have much in common (criticism of modern capitalism, poetic innovation, etc.), but which differ in their orientation: aestheticism (and decadence as a part of it) is rather individualistic and directed towards the past or timelessness, while the avant-garde (and futurism as its core) is directed towards the future and has an egalitarian way of thinking. There is a distinction between principles; in the work of individual artists, they appear side by side. I rely on Andrew Hewitt's treatment of “Fascist Modernism”, which, in analysing the relationship between Marinetti and Italian fascism, shows that the clear opposition of aesthetics and politics is precisely an invention of aestheticism, which later led to the specific interweaving of these spheres, developing into the avant-garde. In Hewitt's view, the avant-garde brings to an end the mutual tension between the earlier decadent aestheticism and politics, so that art itself becomes the avant-garde of social and historical self-realization.

Visnapuu achieved wider recognition in 1913–14, when he published futuristic manifestos in the publications of the Moment group. It is possible that he received the initial impetus for this from Semper's introduction to Italian futurism, although in terms of form he was more based on the Russian cubo-futurists, and he also had close contact with the ego-futurist Igor Severjanin. Visnapuu also briefly collaborated with Barbarus (who was later the main representative of cubo-futurism in Estonian poetry), but their paths diverged when Tarapita's group took an unequivocally leftist line.

The “Order of Momentists” (1914) is notable for manifesting an aesthetically centred attitude to life and for seeing a viable national culture as the goal, which is born through decadent fermentation and putrefaction. In his texts from the end of the decade, Visnapuu demands an artistic revolution from the young generation, the goal of which is “a great and beautiful synthesis of national culture”. The central concept in Visnapuu's ideology is “cruel, brutal, shameless, beautiful and happy life”. Life is opposed to the “dragon” - the mob and the bourgeoisie, who fetter free creativity. The glorification of life, together with the fermenting creative crisis, also fills the manifesto “The New Moment” (1920).

The speech “The War of Liberation and Creation” (1919) is interesting; the avant-garde search for new forms, nationalism, racial ideology and left-wing revolutionism are combined; national independence is necessary for the freedom of the people, while revolution is for the freedom of the individual. Visnapuu distances himself from both the Bolsheviks' attempts at ideological control and the economic pressure of the bourgeoisie on art, and here one can sense the search for a third way that was

active in Europe at the time: how to keep criticism of the bourgeoisie separate from the left-wing position of class struggle.

In the early 1920s, Visnapuu engaged in a polemic with left-wing literati, highlighting the importance of the original racial/ethnic unconscious in the creation of national culture and rejecting the epigonism of European culture by Noor-Eesti (Young Estonia), accusing them of interrupting the natural development of culture.

Visnapuu's ideological and utopian searches revived in the early 1930s, when he began to contribute to the mouthpiece of the right-wing populist-authoritarian Vaps movement, writing about the need for the spiritual rebirth of the nation. The most central text of that time, however, is "Creative Nationalism", published in the collected works of the student corporation Sakala. In it, Visnapuu finds that nationalism has been discredited by business interests and must be creatively rethought. True creation is national, true nationalism is racial. He distinguishes between, on the one hand, programmatic nationalism, which adopts ready-made forms from the outside and is often exploited in private economic and political interests, and, on the other, creative nationalism. Creative nationalism is not tied to any political system and is above class (Visnapuu also gives examples of this from the Soviet Union), but most importantly, it consists in recognizing that the nation is not yet ready; it is still fermenting, and the national character has yet to be created; the national form has to be invented. This conception of nationalism is futurist and aesthetic. It is noteworthy that Visnapuu uses the formula "universal in content, national in form"—this is reminiscent of the main slogan of the Soviet cultural policy at the same time, which is also of avant-garde origin.

The freedom fighters (the Vaps movement) were banned, but Visnapuu became an ideologist of Konstantin Päts's authoritarian regime in 1935. Thus, Visnapuu's development can be interpreted in the spirit of Hewitt: in a sense, the inherent fate of utopian aestheticism and avant-garde is always to fail—to realize and then to disintegrate, to be realized as disintegration.

Aare Pilv is a junior researcher / PhD student at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences and the University of Tartu; participates in the project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality, 1905–1940*. His doctoral thesis deals with the role of poetic techniques and aesthetics in individual and collective self-poiesis, including the dynamics of the worldviews and life-attitudes of aesthetic and avant-garde poets of the first half of the 20th century (Barbarus, Semper, Visnapuu).

E-mail: pilvaare[at]gmail.com

Dekadentsist, estetismist ja Karl Ristikivist

Rein Undusk

Teesid: Artikli esimeses osas esitatakse kontseptuaalne arusaam 19.–20. sajandi vahetuse dekadentsist, käsitledes seda kui allakäigu kunstilise õilistamise esteetilisest teooriat. Ühtlasi asetatakse sajandivahe- tuse dekadents avaramasse kultuuriajaloolisse allakäiguteooriate raamistikku. Artikli teises osas püsti- tatakse hüpotees Karl Ristikivi kirjanikukarakteri dekadentlikust iseloomust, põhjendades seda Ristikivi loomingule läbivalt omase teelolemise kujundiga, aga eeskätt Eesti kui koha puudumisega Ristikivi olulisimas, pagulasaja loomingus. Toetudes tõsiasjale, et allakäigu mõtet ajaloos on alati iseloomusta- nud riiklik-poliitilise mõtte nõrkus, visandatakse pilt Ristikivist kui dekadendist, ilmestades seda kõrvu- tuse kaudu Jaan Krossi ja Lennart Meriga.

Võtmesõnad: dekadents, estetism, Rooma, Augustinus, ristisõjad, Karl Ristikivi

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26295>

Käesolev artikkel seab endale kaks eesmärki. Esiteks püütakse selgitada seisukohta, et 19. ja 20. sajandi vahetuse prantsuse algupära kultuurinähtus dekadents põhines *décadence*'i (< lad *de* 'alla, lahu' + *cadere* 'kukkuma') kui ajaloos allakäigu faasi ees- kätt estetismi teooriast lähtuval väärtustamisel kultuuriloos.¹ Sel eesmärgil heide- takse pilk ka dekadentsi mõiste varasematele kasutus- ja tõlgendusviisidele ajaloos. Artikli teises osas püütakse visandatud dekadentsiarusaama valguses vaadelda Karl Ristikivi kohta Eesti kirjandusloos, pidades silmas eeskätt tema ajalooromaane ja -tõlgendust. Ristikivi loomingu estetistlikku iseloomu põhjendatakse nii Ristikivi enda väljaütlemiste kui ka Eesti temaatika lüngaga tema valdavalt muljelisusele ja võõrapärasusele keskenduvates romaanides. Siit johtuvalt püstitatakse hüpotees Karl Ristikivi kirjanikutüpaži sugulusest üle-eelmise sajandivahetuse dekadentliku kultuuriga.

Dekadents ja estetism

Soovides dekadentsi kui üle-eelmise sajandivahetuse kultuurinähtust asetada avaramasse ajalooraami, tundub otstarbekas teha vahet n-ö kahel dekadentsil: ühel, mis eksisteeris enne 19. sajandi *fin de siècle*'it ja mis märkis selle sõna leksikaalsele põhitähendusele vastavalt allakäiku negatiivses võtmes, püüdmata seda kuidagi ilus-

¹ Vt selle kohta näiteks Wolfgang Kleini head ja üksikasjalikku ülevaadet dekadentsi mõiste ajaloost (2010). Klein grupeerib materjali antiigist kuni 19. sajandini seejuures järgmisel viisil: 1) põhikonstellatsioon: tsükliline ajaloomõtlemine ja selle lagunemine; 2) üleminek esteetilisest mõistele; 3) esteetilise mõiste väljendused 19. sajandil.

tada, ja teisel dekadentsil, mille kujunemisest saame hakata prantsuse kontekstis rääkima vähemalt alates Théophile Gautier'st ja mille põhitunnuseks on allakäigu vääristamine esteetilisel alusel, s.t allakäik leitakse endas sisaldavat teatavat varem märkamatuks jäänud iluvormi (vt Denisoff 2007, 33–36; Desmarais ja Weir 2022, 2–3, 21). Vastuseks küsimusele, kust tekkis ilu, mida varem ei olnud, võib osutada uutele vastu-seisudele (kapitalismile, kodanlusele, tehnilisele progressile, vt Hinrikus 2017, 17 jj), mida dekadents kaasaja ühiskonda trotsides väljendas, kuid vahest kolm olulisimat dekadentliku esteetika allikat on järgmised.

Esiteks, et iga allakäik on loogiliselt võttes määratletav kui loodusliku või sotsiaalse arenguprotsessi pöördumine paremusest halvemusse, siis järelikult ei huvitanud allakäiku ilustavat dekadentsi mitte selle nähtuse protsessuaalne aspekt, vaid allakäik kui arenguprotsessist separeeritav ja iseseisvat tunnetusväärtust omav elu külg. Teiseks, et dekadendid hakkasid väärtustama teose kunstnikupoolset teostust (*l'art pour l'art* – 'kunst kunsti pärast') kõrgemalt kui teose mistahes sisulist osutust natuurile, siis minetas allakäik teda allakäiguna põhjendava orgaanilise osutuse kehalisele lagunemisele – sest kunstnik võib ju ilusasti kujutada ka kõdunevat või ebatervet natuuri – ja allakäik ülendati, vastupidi, esteetiliselt väärtuslikuks tunnetusobjektiks (vt Kass 2017). Kolmandaks, ehkki dekadendid hindavad kunsti alati kõrgemalt kui loodust ja kujutavad viimast üksnes selleks, et rõhutada kunstniku vaimset üleolekut temast, siis ei ütle nad dekadentidena loodusest ometi mitte lahti (sest miks muidu kujutavad nad nii ohtralt kehi!), vaid eitavad teda tema enda allakäigu esteetiliselt nauditavas vormis.

Olenemata sellest, kas peame silmas negatiivset või positiivset dekadentsi, on dekadentsi enesemõtestamisel ikka ja jälle keskset osa etendanud Rooma, isegi nii kesksest, et Rooma riigi allakäiku on olnud põhjust pidada kõikide dekadentside ajalooliseks või sisuliseks prototüübiks (Chaunu 1981, 252; Desmarais ja Weir 2022, 31–35; vt ka Lowrie ja Vinken 2024). Dekadentsi esimeses, negatiivses tõlgenduses ilmutas Rooma end eeskätt allakäinud impeeriumi kujul, mille hiilgust püüdsid talle järgnevad monarhiad (Frangi riik → Saksa Rahvuse Püha Rooma keisririik → Prantsuse Kuningriik) nn *translatio imperii et studii* ('võimu ja õpetuse ülekande') printsibiil asjatult taastada ja näitlikustasid sel viisil allakäigu möödapääsmatust ajaloos (vt Le Goff 2000, 63). 19. sajandi dekadentsile seevastu pakkus Rooma allakäik pigem sensuaalselt ja irratsionaalselt hinnatavat näidisainest, millele oma esteetilistes ambitsioonides ja maailmapildis toetuda. Tuleb tähele panna, et dekadents esimeses, negatiivses tähenduses figureerib paljuski tsüklilise ajaloo- ja kultuuriteooria osana, vihjates sellisena tõsiasjale, et tsivilisatsioon toimib looduse eeskujul sünni ja surmana, millega iga uus kultuurorganism soovib küll võidelda, korrates veelgi paremal viisil oma eelkäija Rooma saavutust, kuid ilmselgelt tühis lootuses ja olematute

võidušanssidega. Seevastu 19. sajandi dekadents, mida iseloomustab usaldamatus looduse vastu, ei soovi taastada Rooma imperiaalset hiilgust, küll aga naudib ta, eirates Rooma ajaloolist saatust, kõike seda, mis tsüklilise ajalooteooria kohaselt viis nimelt Rooma allakäigule. Gustave Flaubert on oma noorusaja autobiograafilises (vahel ka romaaniks nimetatud) jutustuses „Ühe hullu memuaarid“ („Les mémoires d'un fou“, 1838) võtnud selle Rooma-vaimustuse kokku järgmiselt:

Aga see oli Rooma, mida ma armastasin: orgiates püherdav ilus kuninganna, oma kauneid rõivad määriv ohjeldamatuse veinis, olles pigem uhke oma pahede kui oma vooruste üle. Nero! Nero ühes oma teemantkaarikutega lendamas läbi areeni, oma tuhande vankri ja tiigriarmastuse ning hiigelpidusöökidega. Kaugel klassikalistest õpetustest, juhiti mind ääretute naudingute, veriste illuminatsioonide, põletavate meelelahutuste poole – Rooma. (Flaubert 1998, 20)

Kui Rooma riigi allakäigu asetamine puhtalt esteetiliselt mõõtkavasse oli see, mis võimaldas 19. sajandil hakata dekadentsis nägema omaette kultuurilist väärtust, siis tuleb tähele panna, et ühe võimaluse ja vaatepunkti Rooma allakäigu vabastamiseks selle negatiivsest sotsiaalkultuurilisest tähendusest oli tegelikult välja pakkunud juba Rooma riigi kaasaegne püha Augustinus. Sest tema „Jumalariigist“ („De civitate dei“) on kirjutatud V sajandi algul pKr nimelt eesmärgiga tõestada, et maise Rooma allakäik (ja selle rüüstamine läänegootide poolt 410. aastal) on väheoluline fakt võrreldes ristiusu poolt töötatava jumalariigi ootusega, mille pealinn ehk uus Jeruusalemm ei asu mitte maa peal, vaid taevas. Asetades seega Rooma kui maisel enesearmastusel rajaneva riigi vastakuti Issandat armastava jumalariigiga, loob Augustinus oma teoses jumalariigi kujul pahelise Rooma vaimse vastandi (De civitate dei 14.28; 20.17, vt Augustine 1998). Et Rooma on kristlikult lineaarse ajataju kontekstis vaid üks vahejaam palju tähtsamas taevariigi ootuses, siis pole Augustinuse arvates mõtet tema pahelisust ka üle tähtsustada, vaid selle võib ära kannatada ajaloo üllama eesmärgi nimel. Teisisõnu, kristlane Augustinus annab Rooma allakäigule mõtte, mis on väljaloetav ühel ajaloo kõrgemal tähendustasandil, samal ajal kui sajandivahetuse estetistlik dekadents leiab selle mõtte oma tähelepanu koondamises Rooma meelelisele vahetusele, impulsiivsusele ja naudingutele. Nimetagem neid kahte dekadentsi vääristamise võimalust vastavalt ajaloo teoloogiliseks ja esteetiliseks perspektiiviks.

Tegelikult eksisteerib ajaloos küll veel vähemalt kolmaski dekadentsi kultuuristamise võimalus, omamoodi segu tsüklilisest ajateooriast ja progressiusust, mida väljendab valgustuslik veendumus, et allakäiku on võimalik vältida inimhõimustuse täiustamise ja maailma asjadest järjest parema arusaamise abil. Et inimkond areneb selle tõekspidamise järgi laias laastus pidevalt, pole tegelikult põhjust ka allakäigust rääkida. Seda seisukohta esindab näiteks prantsuse orientalist ja kultuuriloolane Ernest

Renan (1823–1892), kes oma viimases, 1890. aastal trükivalgust näinud raamatus „Teaduse tulevik“ („L'Avenir de la science“) – mida ta, tõsi küll, oli alustanud juba varases nooruses rohkem kui viiskümmend aastat varem – kirjeldab dekadentsi järgmiselt:

Inimkonna seisukohalt pole dekadentsi olemas. Dekadents on sõna, mis tuleks filosoofiaajaloost löpli-kult pagendada. Kust algas Rooma allakäik? Kitsarinnalised, keda huvitab vanade harjumuste ja tavade säilitamine, väidavad, et see toimus peale Puunia sõdasid [. . .] Need, kes tegelevad vabariigi ideega, asetavad saatusliku joone Aktioni lahingusse [. . .] Kas dekadentsi võib rohkem paigutada IV sajandisse, kui Rooma assimilatsioon toimis täies jõus, või V sajandisse, kui Rooma määras oma rahva barbaritele, kes sisse tungisid. [. . .] Seega on tõsi, et dekadentsil pole mingi tähendust, välja arvatud kitsalt poliitiline või rahvuslik, aga mitte sugugi suur ja avar, mis peaks silmas inimkonna eneseteostust [l'œuvre humanitaire]. (Renan 1890, 73–74).

Kui kõik kolm kirjeldatud dekadentsi ületamise viisi püüavad leida ühtviisi rohtu looduse kehalise kaduvuse poolt justkui ettekirjutatud kultuurilis-riiklikule allakäigule, siis erinevalt teoloogilisest ja valgustuslikust perspektiivist, mis teevad seda, tuues mängu vastavalt jumaliku ettenägevuse või inimese mõistuse, lähtub 19. sajandi dekadents oma ületamiskatses ainukesena dekadentsist endast, sest väidab, et dekadentsis on peidus väärtus ja filosoofia, mis ei avane mõistuslik-protsessuaalsele vaatepunktile, küll aga esteetilisele. Selle esteetilise vaatepunkti esmaseks tunnuseks on lähtumine aistingute vahetusest ja subjektiivsusest ja sealt alguse saavast tähenduste individuaalsest kulgemisest, mis toimib mittekooskõllaliselt kehtivate sotsiaalsete sisude ja väärtustega.

Sajandivahetuse dekadentsi peaaegu et üheks krestomaaatiliseks definitsiooniks on saanud Paul Bourget' 1883. aastal sõnastatud sedastus (millele sekundeerib ka Friedrich Nietzsche, vt Nietzsche 2024a, 21), et nii nagu dekadentsi iseloomustab orgaanilises mõttes rakulise tasandi iseseisvumine organismist, nii iseloomustab teda kirjanduslikus mõttes sõnade iseseisvumine lausetest ja lausete sõltumatuks muutumine tekstist (Bourget 2011, 17). Kohe järgmises lõigus rakendab Bourget selle dekadentsi omaduse ka Rooma allakäigu seletuse teenistusse, öeldes, et Rooma kodanike peenenenud nautimismeel ja rafineeritud pessimism lõi ühiskonda haava, mis lammutas riigi. Ainult et, jätkab Bourget oma mõttekäiku, dekadendi jaoks eksisteerib paratamatult küsimus, kas riigi kui terviku kadumist tuleb tingimata kahetseda edasimineku kõrval, mida saavutati individuaalse esteetilise rafineerituse vallas, sest kes võib kinnitada, et ühiskonna heaolu ja edasikestmine on kindlasti rohkem väärt kui üksikindiiviidi peenetundeline, ehkki jätkusuutmatu hetkenauding (samas, 17–19).

Sõltumata sellest, millises ajaloomõistmise raamistikus Rooma allakäiku käsitleti, tuleb möönda, et riiklik-poliitilise mõtlemise nõrgenemine keskvoimu lagundavate

jõudude ja asjaolude sunnil (barbarite pealetung, kristluse levik, võimukandjate lukuse ihalus ja omavahelised tülid, asiaatluse invasioon) on miski, millele Rooma allakäigu kirjelduses ikka ja jälle osutati ja mis leidis estetikustlikus dekadentsis just nimelt kõrgelt hindamist oma eripära, individualistliku rõhuasetuse ja eeldatava eluloogika eiramise tõttu. Olgu öeldud, et samasugust dekadentsi seostamist riikliku mõtlemise nõrkusega kohtame 20. sajandil mitte ainult sotsialistlikus kunstiteoorias, vaid seda teeb ka näiteks hispaania elufilosoof José Ortega y Gasset, kes nimetab oma teoses „Selgrootu Hispaania“ („España invertebrada“, 1921) kogu viimase nelja sajandi Hispaania ajalugu allakäiguks:

[N]äeme, et kõik, mis on juhtunud Hispaanias alates aastast 1580, on allakäik ja disintegratsioon [*decadencia y desintegración*]. Ühendavad protsessid jätkusid kuni Felipe II võimuletulekuni. Tema valitsemise kahekümnendat aastat võib pidada veelahkmeks poolsaare saatuses. Kuni selleni oli Hispaania ajalugu tõusev ja kasvav [*ascendente y acumulativa*]. Sealt alates kuni kaasajani on Hispaania ajalugu dekadentlik ja hajuv [*decadente y dispersiva*]. (Ortega y Gasset 1974, 34; vt ka Talvet 1995, 222)

Esteedist dekadent allakäigu positiivse mõtestajana pole samuti huvitatud ei omaenese ega oma riigi kehalisest säilimisest, vaid pigem elu- ja surmatungi lõimimisest leegiks, mis keha hävitab, kuid ta teeb seda põhjendusega, et tõde ei asu mitte materias, vaid selle kunstilises representatsioonis ehk idees. On väga oluline tähele panna, et kehalise allakäigu estetiseerimine, olgu siin mõeldud siis kas riiki või indiviidi, toimus sajandivahetuse dekadentsis käsikäes sooviga tuua välja asjade spirituaalne tähendus, s.t kehaline allakäik on tegelikult miski, mida representeerides kunstnik selle oma hinges justkui ületab ja teostab niiviisi osutuse vaimumaailmale (Hinrikus ja Undusk 2024, 10). Selle mõtte on kirja pannud juba Charles Baudelaire märkusena oma ladinakeelse luuletuse „Franciscæ meæ laudes“ („Ülistuslaul mu François'ile“) juurde „Kurja lillede“ esmaväljaandes 1857:

Kas lugejale ei tundu nagu mullegi, et ladina viimase dekadentsi keel – tugeva isiku viimane ohe, kes on juba muutunud ja valmis spirituaalseks eluks – on kummaliselt kohane väljendamaks kirge, nagu seda mõistab ja tunneb moodne luuleilm? Müstika on selle magneti teine pool, millest Catullus ja tema salk, brutaalsed ja vahetud luuletajad, olid tundnud ainult sensuaalset poolt. Selles oivalises keeles näivad mulle soltsism ja barbarism andvat edasi kire forsseeritud lohakust, mis unustab ja naeruvääristab reegleid. Sõnad, kasutatuna uues tähenduses, ilmutavad põhja barbari šarmantset kohmakust, kes põlvitab rooma ilu ees. Kas ei esita mitte kalambuuri oma pedantses kogelemises meile lapspõlve metsikut ja barokset graatsiat? (Baudelaire 1857, 125; vt ka Baudelaire 2000, 497–498)²

2 Seda märkust tsiteerib ka Théophile Gautier oma eessõnas „Kurja lillede“ kolmandale väljaandele (1868), mis on hiljuti ilmunud eesti keeles (Gautier 2024, 211); vt ka Undusk 2017, 24. Siin on märkus antud minu tõlkes.

Kui nii – et ka esteetiline dekadent otsib tegelikult kehade lagunemise kujutamises märki spirituaalsest maailmast –, siis tekib põhjendatult küsimus, mille poolest, ja kas üldse, erineb esteetiline dekadents sellest allakäigu ületamise katsest, mille pakkus välja juba Rooma kaasaegne Augustinus oma jumalariigi ideega. Esmapilgul provokatiivne küsimus minetab palju oma provokatiivsusest, kui tuletame meelde nii mitme 19. sajandi dekadendi usulisi pöördumisi (Paul Verlaine, Joris Karl Huysmans, Oscar Wilde, vt Hanson 1997; Desmarais ja Weir 2022, 583–597) kui ka tegelikult seda üldist võnkumist satanismi ja katoliku usu vahel, mida sajandivahetuse dekadents üldisemalt üles näitab (Paglia 1991). Teiseks, Augustinuse usuõpetuse üheks kõige nähtavamaks kultuuri läbi aegade mõjutanud küljeks oli olnud tema vaidluses Pelagiusega sõnastatud õpetus pärispatust ja vabast tahtest, mille kohaselt Aadama ja Eeva pattulangemine juhatas sisse inimkonna päritava, füüsilise nakkuse kujul edasi antava tahteväärastuse ajastu, millest inimesel pole pääsu ei omaenese vaba valiku (tahte) ega oma tegude, vaid üksnes jumala armu läbi. 17. sajandil mõjutas augustinism prantsuse kultuuri suuresti läbi jansenismi, selle mõjust Baudelaire'ile ja dekadentsile on aga põhjust rääkida seoses katoliku filosoofi ja politoloogi Joseph de Maistre'iga (1753–1821), keda Baudelaire luges ja hindas (Bradley 2019, 219–220).³ Et mõista, kuidas estetistlik dekadents seedis ja kasutas ära ajaloo teoloogilise perspektiivi poolt väljapakutud dekadentsi vääristamise vorme, tuleb veidi lähemalt silmata estetistliku dekadentsi enda ajaloolisi juuri.

Itaalia kirjandusteadlane ja disainiloolane Mario Praz (1896–1982) alustab oma 1930. aastal ilmunud väärtuslikku ülevaadet sajandivahetuse dekadentsist „Keha, surm ja kurat romantilises kirjanduses“ („La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica“) tõdemusega, et „selle raamatu põhiliseks eesmärgiks on uurida romantilist kirjandust (millest sajandivahetuse dekadentlik liikumine moodustab vaid ühe suuna) lähtuvalt selle kõige iseloomulikumast omadusest – erootilisest tundlikkusest [*la sensibilità erotica*]“ (Praz 1951, VII).

Lisaks Prazi sedastatud erootilisele kammertoonele – olgu see siis helgema või tumedama kõlaga⁴ – on veel vähemalt kolm põhjust, miks vaadelda sajandivahetuse dekadentsi romantilise konfiguratsiooni osana. Esiteks iseloomustab nii dekadentsi kui ka romantismi ühine vastuseis ühiskonna väidetavale järjest kasvavale täiustumisele ajalises plaanis ja mõlemad väljendavad seda sallimatust progressi vastu kunsti-

3 Henri Lemaître on „Esteetiliste vaatamisväärsuste“ („Curiosité esthétiques“) kommentaaris nt öelnud, et Baudelaire'i kristluse idee on läbi imbinud jansenismist ja ilmutab ühtlasi Joseph de Maistre'i mõju, „mis ei jäänud tagasi peegeldumata esteetikas, mis määratleb end hoolikalt kui „spirituaalne““ (Baudelaire 1986, 246).

4 Vihjan siinkohal väljendile „must romantika“, mida on kasutatud Prazi raamatu pealkirja saksanduses („Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik“), aga samuti prantsuskeelses tõlkes („La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19.^e siècle: le romantisme noir“); inglise keelde on see pealkiri tõlgitud kui „Romantic agony“.

lise tõe iseseisvumise ning teadusliku-tehnilise arengu kahtluse alla seadmisega. Romantikute eestkõnelejaks olgu siinkohal valitud Jean-Jacques Rousseau oma teadamtund arengupessimismiga, dekadente esindagu aga Baudelaire oma öelduga visandisse jäänud eessõnas „Kurja lillede“ teisele väljaandele:

[M]a poleks iial uskunud, et meie kodumaa võib sellise kiirusega astuda mööda *progressi* teed. Maailm on omandanud vulgaarse tiheduse, mis annab spirituaalse inimese põlgusele [*au mépris de l'homme spirituel*] kire vägivaldsuse [*la violence d'une passion*]. (Baudelaire 1930, 373; rõhutus originaalis)

Teiseks, nii romantism kui dekadents panustavad kirele ja afektidele, eitades ja lõhkudes olemasolevaid kehalisi konstruktsioone (nii reaalsuse kui kunstikeele mõttes), ja kinnitavad sellega, et tõde, mida nad kuulutavad, on hoomatav pigem põrutava meeleliigutuse kui arenguprotsessidest mõistusliku arusaamise teel. Teisalt aga, kui romantism juhib meid vähemalt mingis mõttes tagasi halva arengu juurest hea looduse rüppe, siis dekadents seda ei tee, väites, et loodus, k.a inimkeha on oma tungides veelgi kuratlikum kui sotsiaalse arengu keha (linn) (vt Desamarais ja Weir 2022, 11), mistõttu ainus mõeldav allesjääv olemisvorm on schopenhauerlik tahte sublimatsioon esteetilise artefakti kujul.

Kõige otsesemalt puudutab meid siinkohal aga dekadentsi ja romantismi kolmas suhtetahk, mis seisneb selles, et need mõlemad pealtnäha ilmalikud ja kirglikkusele ning tungielule rõhuvad kunstivormid tegelevad mingis omas allkihis siiski intensiivselt kristliku problemaatikaga (vt nt Hanson 1997). Romantilise kirjanduse mõttevõlga kristlusele on klassikalisel kujul fikseerinud Arthur O. Lovejoy oma romantismiessees (Lovejoy 1948) ja ma piirduksin selle tegelikult hästituntud teema juures vaid ühe omapoolse märkusega. Nimelt on ülev (*sublime, das Erhabene*) see kunstiteooria mõiste, millest ei saa romantilise ilmavaate kujunemise puhul kindlasti mööda minna ja mille relevantsust on hakanud rõhutama ka dekadentsiuurimus tänapäeval (vt nt Hext 2016). Võrreldes ülevat ja ilu omavahel, annab Immanuel Kant mõista, et kui ilu on miski, mille kaudu adume meelelises vormis maailma eesmärgipärast korrastatust, siis ülev, mida Kant seob küll eeskätt loodusega, rabab meid nimelt oma ülemeeleliskuse korratuse ja mõistust hättajätva seletamatusega (Kant 2004, 135–136). Vähemasti alates 17. sajandist kasutas uusaja kunstiteooria ülevat selleks, et postuleerida kunsti sõltumatust tehnilis-sotsiaalsest progressist, sest ülev seob kunstilise naudingu süsteemi- ja mõistusevälise tunnetusaspektiga. Ülev on see, mille kaudu uusaeg ütleb, et kunst ja teadus ei käi enam sama teed.

Tuleb samas märgata, et ülev ei figureeri sugugi mitte üksnes kunstimõistena, vaid omab algusest peale laiemaid konnotatiivseid tähendusseoseid, eriti religiooniga, mida ta aeg-ajalt esile tõstab ja edasi arendab (vt nt Hache 2000). Ka Kant annab ju

mõista, et ülev, sundides meid mõtlema lõpmatusest, annab meile aimu sellest, mida me hoomata ei suuda, s.o asjast iseenesest, k.a jumalikkusest. Üleva esteetilis-teoloogiline kahepindsus tuleneb esiteks muidugi tõsiasjast, et klassitsistliku stiili vastasvõnkena kultuuris aktiveerib romantism materjali, mida klassitsism alahindas, sh keskaega ja ristiusku. Kuid kindlasti veelgi tähtsam on see, et romantiline panustamine tahtekultuurile ja individuaalsele geeniusel, kes pöörab pahupidi olemasolevad tähendus- ja väärtusskaalad, jookseb mingis olulises osas kokku ristiusu taotlusega presenteerida meile meie keeles hoomamatuks jäävat ainuloojat, tõsi, selle erinevusega, et ühel juhul on väärtuste ümberpöörajaks kunstnik, teisel juhul aga ainujumal. Seda nihet on Rousseau' näitel kirjeldanud tabavalt Jean Starobinski:

Kogu kristluse väline struktuur on deformeeritud või hävitatud, võimaldades Rousseau'l internaliseerida oma religioon kui puhtalt subjektiivne jõud, kooskõlas vabaduse ja individuaalse teadvuse ülistusega. Võrreldes entsüklopedistidega oli Rousseau kristlane. Kiriku silmis ta ei olnud seda. Tema tundlikkus, iseäranis tema ängistus langemise üle, näitavad teda kristluse produktina. Aga ta hülgas maailma, mis oli tema kujundanud, kui ta lakkas uskumast pärispattu. Leidliku kõrkusega omastab Rousseau õiguse taaselada omal viisil läbi patueelne elu ja väljaajamine paradiisist. (Starobinski 1989, 44)

Kakskümmend kaheksa aastat peale Rousseau sündi Genfis näeb Pariisis ilmavalgust Donatien Alphonse François de Sade, lihtsamalt kutsutuna markii de Sade, keda Mario Praz nimetab romantilis-dekadentliku kirjanduse esiisaks, autoriks, kes tõi nähtavale *homo sensualis*'e kurja ja võika poole, „õigupoolest ei teinud ta küll midagi muud, kui andis nime impulsile, mis eksisteerib igas inimeses ja on sama salapärane nagu surm ja sünd, millega ta on lahutamatult seotud“ (Praz 1951, X–XI; vt ka Beilharz 1996). De Sade tõestab, et mõistuslikule progressile vastuastumine tagasiliikumise kaudu ilusa looduse juurde ei tööta, sest ülev, see moodne jumalikkuse aspekt, mida me ka kunstis otsime, pole mitte ainult hea, või vähemasti erapooletu, vaid ta on tegelikult ka kriminaalne, mistõttu üleva tähendus ulatub katma ka kuritegu. Sissejuhatuses oma kaksikromaani „Uus Justine ehk Vooruse õnnetused, saadetuna tema õe Juliette'i loost“ („La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur“, 1797), mis sisaldab endas „Justine'i ehk vooruse õnnetuste“ (1791, vt de Sade 2001) veelgi rämedamaks tehtud varianti, lausub de Sade järgmist:

[M]e hakkame hulljulge jultumusega maalima kuritegu [*le crime*], nagu ta on, see tähendab, alati võidutsev ja ülev [*sublime*], alati rahulolev ja õnnelik, ja voorust, nagu see samuti näib alati pahir ja kurb, pedantne ja õnnetu. (De Sade 1797, 4)

Michel Foucault on võrrelnud de Sade'i rolli moodsa kultuuri tekkes Cervantese omaga üleminekul renessansilt klassikalisele ajastule: kui don Quijote, kes asendab asjade õige nime otsimisel välisilma objekti (hurtsiku) oma peas nimeootusliku representatsiooniga (lossiga), märgib klassikalise ajastu algust, siis de Sade, kes kujutab juba igasuguse representatsiooni piiridest välja murdva iha vägivaldsust, märgib selle ajastu lõppu (Foucault 2015, 337). Ses mõttes etendavad de Sade'i teosed meie kultuuris Foucault' arvates lakkamatu ürgse pomina rolli, mille kaudu põhjendatakse nimeotsingut kui iha keelelist väljendust:

Ainus moment – lubamatu ja kauaks saladusse maetu –, mil nimi oli korraga keele valmissaamine ja substantis, töötus ja toores materjal, jõudis kätte siis, kui ta de Sade'i teostes oli üleni tulvil iha, mille jaoks ta oli ühteaegu ilmutispaik, täitumispaik ja lõputu taastekke paik. Nõnda püsibki de Sade'i loomine meie kultuuris lakkamatu primordiaalse sosinana. Lõpuks iseenda pärast välja öeldud nime raevuka jõu mõjul tõuseb keel esile oma toores olemises [*dans sa brutalité de chose*]. Teised „avaliku kõne osad“ iseseisvuvad samuti, nad pagevad nime ülemvõimu alt ega moodusta enam nime ümber täiendavate kaunistuste rõngast. (Foucault 2015, 204)

Üks pealtnäha silmatorkav Cervantest ja de Sade'i kui autoreid ühendav joon on kindlasti kirjandusliku efekti saavutamine sakraalse temaatika asetamise kaudu madalamasse ilmalikku, s.o hullumeelsuse või pornograafia võtmesse. On huvitav, et see uusaja kirjanduse vähemasti François Rabelais'ni tagasiviidav ateistlik joon, mis aktiveerib keelelises representatsioonis sõnade tähendusliku mitmekülsuse, on Cervantese ja de Sade'i puhul kokkuviidav vastureformatiivse taustaga, mis ju omal moel (nt jesuiitide tegevuses) seda mitmetähenduslikkust (ja inimlikku kujutlusvõime arendamist) propageeris, tõsi, lootes seda küll religiooni hoidmise huvides ära kasutada (Conrod 2008; vt ka Jeangène Vilmer 2008). Ärgem unustagem ka, et de Sade oli saanud hariduse Pariisi parimas jesuiitide koolis, Louis-le-Grand'is, ja sooritas aastatel 1775–1776 reisi Itaaliasse, sh Rooma (kristlikku linna, mis seisab paganlikul vundamendil), millest saadud muljed vormisid tema hilisemat kirjanduslikku loomingut, leides otsesemalt ärakasutamist Justine'i õe, nümfoomaanist ja mõrtsukast Juliette'i loo vormimisel (vt de Sade 2020, XIV; Conrod 2008, 199). Itaalia-reisist endast kirjutas de Sade aga reisiraamatu „Voyage d'Italie“, mis nägi trükivalgust küll alles paarsada aastat hiljem, 1967.

Ehkki sajandivahetuse dekadents võimaldab end niisiis mõista eeskätt estetistlikust vaatepunktist, ühendavad ajaloolised niidid teda kultuuri eri tahkudega, mistõttu Baudelaire'i ettevõetav spirituaalne pingutus – luua ilu mitte hea, vaid kurja lilledest, sest see on raskem – ei asetse mitte hoomamatult kaugel Augustinuse soovist mõelda allakäivas Roomas jumalariigist.

Karl Ristikivi ja dekadentlus

Kui on nii, et üle-eelmise sajandivahetuse dekadents toetub estetismile, siis võiks ju arvata, et estetistliku kalduvuse tuvastamine Karl Ristikivi loomingus lubab meil põhjendada küsimuseasetust Ristikivi dekadentlusest. Järgnevalt püüangi osutada mõnele Ristikivi loomingu joontele, mis võiksid kõnelda selle estetistlik-dekadentlikust tüpaažist.

Ristikivi enda vahest kõige tuntum osutus oma estetistlikele taotlustele pärineb tema kirjast Bernard Kangrole 14. veebruaril 1966:

Mul oli mõni aasta tagasi olnud mõte kirjutada üks romaan nii, et seal ei ole muud kui see, mida iga juuresoleja võiks meeltega tajuda. Teatud mõttes nagu film – ainult lõhnad ja maitsed juure arvatud. See on ainult väga raske, kuigi mitte võimatu. Aga kas autor ei ole sealgi? (Kangro ja Ristikivi 2006, 14)⁵

Maa ilma vastuvõtmine 5-meeelise filmilindina, mis registreerib vahetus kokkupuutes välisilmaga asjade aistingulised signaalid, ilma et kirjutaja määratleks eelnevalt oma autorsuse kaudu nende tõeformaati (mille teostatavuses Ristikivi küll ise kahtleb), on kujund, mis lubab end laiendada Ristikivi loomingule mitmes mõttes. Kõige avaramas filosoofilises tähenduses võtab see kokku Ristikivi üleüldise teelolija staatuse, kirjaniku oma, kelle saatuse on kapseldatud ilmekalt tema enda luuleridadesse: „Meie juured ei ole lapsepõlves, / kodumullas ja maakameras, / murukoplis, / kus aabitsalapsed mängivad. / Meie juured on igas paigas, / kust me kunagi mööda käinud“ (Ristikivi 2023, 46). Kitsamas mõttes aktsentueerib see kujund juhuslikkust kui rändaja maailmataju paratamatut osa, sest sel, kes on teel saatuse tahtel, hingelise kodumaatuse või üksinduse sunnil, pole eelnevast kaasa võtta ei seletust ega nime teekonnal avanevate järjest uute aegruumide tähistamiseks – peale oma isikliku vahetu meeltetaju (vt Undusk 2016a, 620 jj). Tõsi, see meeleline suunatus maailmale ei võta Ristikivil dekadentlikku tahtelis-tungilist kuju, kus aistingute teravus purustab kiresööstus asjade füüsilise olemasolu, vaid jätab ta lihtsalt liiklema teele, kus asjade õigetest nimedest ollakse igavesti lahutatud.

Kui otsida Ristikivilt mõnd otsest märki estetistlikust dekadentsist, siis leiame selle tema loomingut läbivast peategelaste elude nurjumisest, allakäigust ja pessimismist, mida jääb lugeja jaoks siiski saatma neist tegelastest sageli õhkuv silmnähtav idealism. Parafraseerides veelkord Ristikivi luuleridu, võiks öelda, et inimese teekond

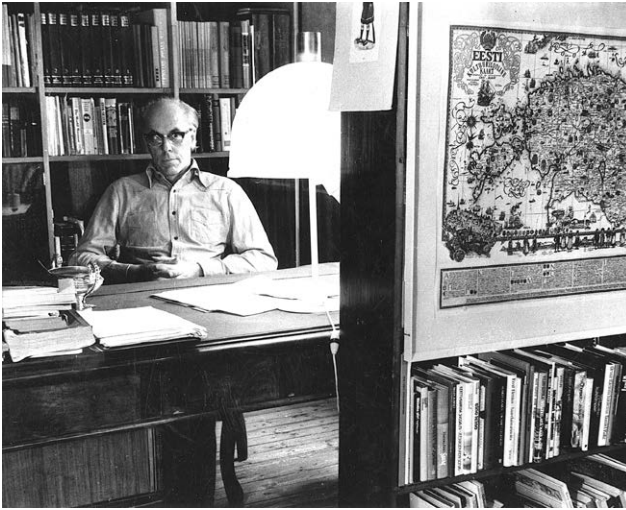
5 Omaette küsimus on, kui palju võis Ristikivi oma romaaniteoreetilises arutluses ammutada tollal populaarsust kogunud ja eeskätt Alain Robbe-Grillet' „uue romaaniga“ seostatud kirjutamistehnikast *chosisme* (vt nt Barthes 1964), mis keskendus nn antiromaanile kohaselt asjade kirjeldamisele vabana neile teadvuse poolt eelnevalt omistatud tähendustest. Sõna *chosisme* oli toonud prantsuse keelde Jean-Paul Sartre oma teoses „Imaginatsioon“ („L'imagination“, 1936). Et Ristikivi käis tollal Robbe-Grillet'd kinos vaatamas, tõendavad tema päevaraamatu sissekanded (vt Ristikivi 2008).



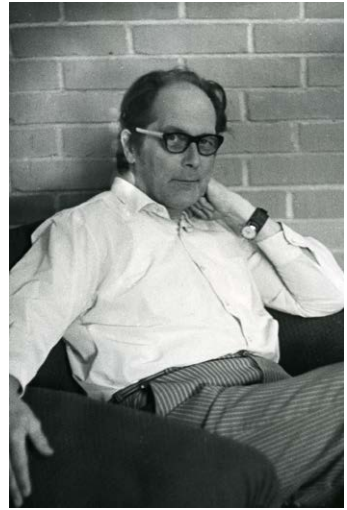
Karl Ristikivi Londonis. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, D-202:12

on nagu sisaliku tee kivil, mis haihtub nähtaval kujul, kuid millest jääb alles mõte, sest „iga mõte, mis tuleb ja läheb, / jääb kuhugi alles“. Ma tahaksin siinkohal minna oma analüüsis siiski märgatavalt konkreetsemaks ja hakata kohe kinni ühest minu ja ilmselt paljude jaoks kõige silmatorkavamast Ristikivi võimalikule dekadentsile viitavast tõsiasjast, nimelt sellest, et kirjanik, kes kirjutab ja osaleb oma pagulasaastatel aktiivselt nii eesti keele- kui kirjandusruumis, on oma loomingu põhi- ja paremas osas Eesti selle geograafilises, ajaloolises, nimelises ja miljöölikes mõttes praktiliselt unustanud. Tõsi, Ristikivi lausub, et ta on asendanud oma teostes Eesti ajaloo lihtsalt Euroopa omaga, sest viimases on materjali rohkem ja Euroopa tagab autorile suurema anonüümsuse (Kangro ja Ristikivi 2006, 13). Kuid mööngem, et see vastus ei kõla eriti usutavalt, sest miks peaks kirjanik, kelle looming on siiski eelduslikult ühe keele- ja kultuuriruumi osa, looma eesti keeles eesti kirjandust võõrastest tegelastest võõral maal, ilma et seejuures antaks lugejale vähimatki vihjet (või kui, siis ülimalt pisike) selle kõige suhestamiseks füüsilise või vaimse Eestiga.⁶ Isegi kui nõustume, et 1960.–70. aastatel, mil Ristikivi ajaloolised romaanid sünnivad, oli kultuurilises mõttes õigustatud eesti pagulaskirjaniku samastumine Euroopa kultuuri kandjaga, siis puudus riiklik-poliitilises mõttes Ristikivi eestikeelsetel Euroopa ajaloo romaanidel nii võimalus

⁶ Tõsi, selle kohta, et Ristikivi väga võõramaise nimekihi allgi võib tegelikult peidus olla mõni väga kodumaine paik, vt nt Kronberg 2018, 688.



Lennart Meri oma töölaua taga 1970. aastatel. Foto: Tõnu Tormis. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-89:442



Jaan Kross 1974. aastal. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-37:3452

kui ka soov kaasa rääkida Eesti (või Euroopa) ajaloos kaasaja positsioonilt.⁷ Ja see viimane tõdemus lisab kindlasti kaalu kahtlusele Ristikivi dekadentluses, sest oleme ju eelnevalt tuvastanud, et riiklik-poliitilise dimensiooni minetamine personaalsete tajuefektide kasuks iseloomustab dekadentsi kui allakäiku kõigis selle vormides.

On väidetud, et Jaan Kross võis saada tõe oma ajalooromaanide kirjutamiseks nimelt rahulolematusest Ristikivi ajaloolise proosaga, mis mäletas küll Sitsiiliat, aga mitte Eestis toimunut (Undusk 2016b, 643–644). Olgu sellega, kuidas on, kuid igal juhul võime öelda, et Eesti ajaloo muutmine Eesti kaasajale ja tema inimestele relevantseks mõtteks on Eesti kultuuriloos olnud tihti eesti kirjanduse kanda (Tamm 2012, 65), roll, mida vaadeldaval perioodil täitsid Eestis tähelepanuväärselt Jaan Kross ja Lennart Meri. Ehkki lähtudes eri positsioonidelt, üks kirjaniku, teine pigem ajaloolase omast, iseloomustas neid mõlemaid eri kirjutusžanride (teaduse ja ilukirjanduse) kokkusegamine, käsikäes siiski vaieldamatu ambitsiooniga rääkida seejuures ajaloost tõtt, s.t toetada iseseisvat Eesti mõtet kaasajas. Ajalugu oli Krossi ja Meri jaoks lihtsalt miski, mis ei mahtunud ära ühe žanri piiresse. Kindlasti ei olnud nad esteedid, kes oleksid kirjutanud ajaloost kunstipärasuse huvides. Ristikivil, vastupidi, mitte üksnes ei puudu igasugune taotlus kujundada oma teostega kaasaja Eesti ajalugu ja jõuda oma mõttega tagasi sinna, kuhu Kross ja Meri ju jõudsid – koju,

7 Mõistan, et sellele võib vastu vaielda väitega Ristikivi sisemisest soovist saavutada paguluses tuntuks nimelt Euroopa kirjanikuna, käsitledes Euroopa ajaloo teemasid, kuid ma jätaaksin selle väite oma argumendi representatiivsuse huvides praegu kõrvale, ja teiseks, mööngem, et selgi juhul oleks olnud Ristikivi võimalus sekkuda reaalselt Euroopa ajaloo kirjutamisse kaduvväike.

vaid ta eelistab lasta ka oma viimase romaani peategelasel Kaspar von Revingenil/Schmerzburgil suunduda 1765. aastal hoopis dekadentide mekasse – Rooma.

Mulle on see tunne [koduigatsus] võõras. Ma ei taha ennast neist lihtsameelsetest inimestest sugugi paremaks pidada. Aga ma olen sellega lihtsalt harjunud, kuna ma kogu oma elu olen veetnud telkide all. Veel enamgi – võõrad paigad on mind alati rohkem enda poole tõmmanud kui tuntud teerajad. [. . .] Või siiski – on üks erand ja see on Rooma. Ja sinna olen nüüd teel. (Ristikivi 1976, 9)

Kross ja Meri leiavad kirjanduslikus keelekasutusviisis vahendi, kuidas väljendada okupeeritud Eestis iseseisvat Eesti mõtet, ja nad ei tee seda mitte meelte mässu õhutamise, vaid ajaloo kujul, s.t leiavad mineviku representeerimisel üles aspektid, mis võimaldavad lugejal nende najal tunnetada oma mõtte iseseisvust kaasajal (ja seega luua sõltumatut riiki, sest ma eeldan, et riik on iseseisva mõtlemise poliitiline vorm). Nagu me hästi teame, tõi Lennart Meri sel eesmärgil oma teostes mängu Kaali meteoriidi, tegelase kosmosest, mis muutis Eesti nähtavaks hilisemale Euroopa ajaloole (Pytheasele Marseille'st), kuid andis ühtlasi sellele Euraasia piirimaale piisava ajalise edumaa, ja mis kõige olulisem, fundamentaalse sõltumatuse oma mõtte ülesehitamisel hilisema ajaloo tõmbetuulte ees. Kaali meteorii on Eesti ajaloo tegelane teisest märgisüsteemist. Kross seevastu, nagu samuti teame, põhjendas Eesti mõtet eeskätt eesti vere imbumisega sinna, kus varem oli nähtud vaid saksa otsustusvõimet. Mõlemad, nii Kross kui Meri pakuvad oma Eesti iseseisva mõtte looga kindlasti tõlgendust ka Eesti ajaloo märgilisele sündmusele – ristsõdadele.

Karl Ristikivi (tema enda sõnu kasutades) „kergemeelne“ (Kangro ja Ristikivi 2006, 21) pöördumine Euroopa ajaloo poole mõjub eelöeldu taustal tõsiselt dekadentlikuna. Tegu ei ole mitte üksnes tähelepanu suunamisega Eestilt Euroopasse, vaid ühtlasi sellelt ristsõdade loodud katkestuselt, mida igasugune Eesti mõtte otsing pidi parandama, ristsõdade sellele küljele, mis Eesti vaatest seda katkestust nimelt lõi (vt ka Kõiv 2024, 303–304; Undusk 2016b, 656–657; Kronberg 2018, 690–691). Nii „Põlev lipp“, „Viimne linn“ kui ka „Surma ratsanikud“ suunduvad temaatikas ju ristsõdade-aegsetele ja -järgsetele Vahemere maadele, kus sündmusi (saksa nurjunud katse taastada Rooma impeeriumi, Akkoni langemine) ei vaadelda mitte paganate, vaid ristsõja, sh *Drang nach Osten*'i initseerijate idealistlikust vaatepunktist, tõsi, fookusega ideaalide langemisel inimlikes tülides. Ristikivi dekadentlus on nii nähtuna vähemasti kahekordne: esiteks unustab Ristikivi Eesti mõtte ristirüütlike kasuks ja teiseks kirjeldab ta kristlikust idealismist kantud riigiidee hukku rāpases inimsuhete võrgustikus. Pidades silmas Ristikivi dekadentluse teist, aga miks mitte ka esimest aspekti, on Jaan Kross seda „Põleva lipu“ näitel iseloomustanud järgmiselt:

Maailm, mida Ristikivi kirjeldab, on tõesti pea peale pööratud maailm. Püha Isa ja kuradikumardajast Egiptuse sultan võitlevad liidus Konstantinoopoli kristliku keisri vastu. Assisi Franciskuse järelkäijad, kelle juht oli lindudele jutlust pidanud ja kõiki elavaid olevusi oma vendadeks nimetanud, värbavad sõdureid Anjou' mõrvahertsogi sõjaväkke. Paavst, kes teab, et üksi noor Hohenstaufen teda tõeliselt austab, paneb Konradini kirikuvande alla. [. . .] Ning kindlus, kuhu süütu Konradin viiakse surmaotsust ootama, kannab nimetust *Castel del Salvatore*. (Kross 1968, 158–159)

Pakkumata niisiis eesti lugejale välja kirjanduslikku keelt oma ajaloo tajumiseks uutes alltekstilistes mõtteseostes, mis kehtivaid poliitilisi ja kirjažanrilisi realiteete õõnestades juhiksid ta ajaloolise initsiatiivi leidmiseni kaasajas, juhib Ristikivi eesti lugeja pigem kaugetesse maailmadesse, mis rabavad nii oma juhuslikkuse, nimevahetuse, hea ja kurja pööratavuse kui ka sellega, et ristirüütli, Eesti ajaloo olulist katkestajat, representeeritakse meile hoopis Euroopa vaimurüütlina. Sellise ristikiviliku vastuaega liikumise tähelepanuväärseks kõrvalnähtuseks on see, et tekst loobub osutusest lugeja kaasmaailmale, sest ei paku selleks piisavalt samastumisvõimalust, ja hakkab toimima omaette immanentse esteetilise maailmana, kutsudes lugejat märkama siduvaid struktuure romaanide sees ja nende vahel. Olles komponeeritud triloo-giatena, on Ristikivi ajalooromaanid ajendanud (ka tema enda osutusel, nt Kangro ja Ristikivi 2006, 41–42) end tihti lugema kirjanduslikus lähivõtmes, lansseerides enese tõlgitsemist näiteks muusikalise või arhitektuurse suletud vormi (fuuga või katedraali) kirjandusliku teostusena (Nirk 1991, 190 jj; Keedus 2014). Seega kui Ristikivi ütleb, et Euroopa juurde jõudis ta lihtsalt seetõttu, et Euroopa on suurem ja Eesti sisaldub Euroopas, siis võiksime täpsustada, vaadeldes asja ka kodueesti ajalookirjanduse taustal, et Ristikivi ei huvita tõesti mitte kirjanduse angažeerimine Eesti ajaloolise initsiatiivi leidmise teenistusse, vaid hoopis, jällegi tema enda sõnu kasutades, Euroopa ühismõtte allakäigu kujutamine alates ristsõdadest (Kronberg ja Melts 2018, 232), mis põhjendab nii nende tekstide (n-ö nimepõhist) võõrandatust Eesti kultuurist, nende teatavat äraspidist ajaloolist perspektiivi kui ka nende aktualiseerumist eesti lugeja jaoks esteetiliselt iseseisvate kunstitekstidena.

Võib ju väita, et Eesti unustamine ja selle asendamine dekadentlik-esteetilise maailmatajuga oli Ristikivi paguluses viibimise otsene tagajärg. Et Ristikivi elas ja rändas oma elu teisel poolel Lääne-Euroopas, siis kirjutas ta muljeinimesena selle väite kohaselt oma romaanid meeleaistingute foonil, mis pärinesid sealt, kus ta viibis ja liikus. Selle väite teine pool ütleb, et kui Ristikivi oleks olnud Eestis, oleks ta lükkinud oma reisimuljed pärlitena ritta Eesti ajalookeel, võib-olla nagu Lennart Meri, kes reisis algul itta, et otsida Eesti juuri, ja seejärel läände, et ehitada Eesti riiki. Paraku räägivad mitmed tõsiasjad sellise oletuse vastu. On enam kui küllalt põhjust arvata, et Ristikivi ei olnud kodus isegi kodumaal olles ja et tema hingeline pagulus,

mida võiksime justkui seletada füüsilise pagulusega, eksisteeris palju sügavamal tema teostes ta kirjanikutee algusest saati, peegeldades üldisemat meelelaadi ja kunstnikuhoiakut. Üsna tähendusrikas on ses suhtes juba Ristikivi esimene, ajalehesabas ilmunud romaan „Viikingite jälgedes“ (1935). Selle peategelasena esineb rannarootslasest minajutustaja Olaf Eerikupoeg, kelle perekond tapetakse loo algul Läänemaal saarlaste poolt muiste vabadusvõitluse aegu, misjärel Olaf rändab loojuva päikese maale Ameerikasse, naastes romaani lõpus kristlasena küll Läänemaale, kuid ainult selleks, et soovida siit uuesti lahkuda:

Ja mu süda on rõõmus lahkudes. Võibolla ei näe ma iial enam Läänemaa tasast randa. Siis jutustagu need lehed ja merelained meist seal kaugel.

Aga siiski – võibolla tulen tagasi siia kaldale veel oma elu viimaseil päevil. Üks side köidab mind ometi siin. (Ristikivi 2007, 185)

See side, mis köidab, on ristiside, sest Olafi eestlasest kallim Urve, kes on vahepeal surnud, on teinud seda kristlasena, olles küll maetud Rootsimaale. Nagu päriselust teame, ei tule pagulane Ristikivi elu viimaseil päevil tagasi Läänemaale ega tee seda ka tema viimase romaani peategelane Kaspar von Revingen, kes küll ilmeka erandina Ristikivi ajalooliste tegelaste galeriis on sündinud Eestis, kuid siit nooruses lahkunud, suundudes elulõpul Rooma, kus tunneb end samuti korraks olevat justkui „koju jõudnud – või vähemalt oma rännakutee lõpule“ (Ristikivi 1976, 21). Kuid tegelikult on tema saatus sarnane Ristikivi esikromaani peategelase omaga – ka tema tunneb endas järjest kasvavat soovi kohalejõutud paigast lahkuda ja aimab oma tegelikku hingesugulust rändavate rüütlitega, kelle „teed ei viinud Rooma“ (samas, 140). Seda korda lahkub romaani peategelane oma näilikuks osutunud kodust, Roomast, seal surres, jättes endast maha – nagu ka Ristikivi rüütlid seda tihti teevad – nurjunud päriselust lootusrikkama märgi paberil: poolelt real katkenud unistuste päeviku ja poolelijäänud pildi, mille maalimiseks muuhulgas oli Kaspar Rooma arvatavasti üldse tulnud.

Roomas olles teeb Kaspar käesoleva artikli vaatepunktist siiski veel ühe märkimisväärsse tähelepaneku, nimelt selle, et rüütlideaal, mis lebab tema hingepõhjas kui tähtsaim siht, mille poole püüelda, pole leidnud tema elus piisavat järgimist, vaid ta on eelistanud pigem järgi anda selle ideaali juba Cervantesest alguse saanud naeruvääristamisele kirjanduses, s.t on eelistanud mõistust ideaalidele:

Ometi olen eilsest saadik korduvalt teile [rüütlitele] mõelnud [. . .] olgugi et neile juba ammu halvaks-panevalt vaadatakse nagu laste mänguasjadele, millega täiskasvanuil ei sobi tegemist teha. Vähemalt sellest ajast peale, kui tuli kurvakujuline rüütel La Manchast ja õpetas meid naerma selle üle, mis meid

varem oli täitnud üleva hirmuga. [...] Nüüd lõbustavad meid hoopis madalamat sorti seiklejad – röövlid, kelmid ja silmamoondajad, kelle seiklusi me jälgime kas lapseliku vaimustusega või targutava üleolekuga. Kui me kuulume viimaste hulka – ja ma kardan, et ma tõepoolest sinna kuulun – hindame üle kõige kainet mõistust. (Ristikivi 1976, 140–142)

See Kaspari tähelepanek on huvitav seetõttu, et konstateerib teatavat dissonantsi rüütlielu ja uusaja kirjanduse vahel üleüldse, õõnestades niiviisi kaudselt ka käesoleva artikli üht peamist postulaati, et Ristikivi on seostatav dekadentlusega eeskätt esteetilise maailma eelistamise tõttu tegelikule maailmale, aga ka põhjusel, et ta näeb head seal, kus peaks olema kuri, ning loobub dekadendile iseloomulikult riigi ülesehitamisest oma meeleaistingute kasuks. Võib-olla otsis Ristikivi lihtsalt tegelikkust ja riiki, mis jääb väljapoole Eesti ajaloo tegelikkuse mõistepiiret? Ehk on Ristikivi estetism lihtsalt eksistentsialistliku maailmataju vorm, nagu taotles olla ka prantsuse 19. sajandi dekadents, mis kujutas küll füüsilise maailma lagunemist ja allakäiku, kuid pretendeeris sellega osutama asjade spirituaalsele sisule Augustinuse eeskujul. Igalt juhul on selge, et kui Ristikivi Kasparis tekib donquijotelik puuhoburatsuri tunne enda võrdlemise teel keskaja rüütliga, siis Friedebert Tuglase Felix Ormusson elab sell sama tunde läbi enda kui kunstnikust uneleja vastanduses oma tegusate kaasaegsetega (vt Hinrikus ja Undusk 2022).

Mõtet, et just Cervantes oli see, kes oma suurteosega pööras asjad Hispaanias allakäigu teele, on väljendanud ka 19. sajandi üks häälekamaid dekadentsi opositsionääre Friedrich Nietzsche. Ühes oma esimestest dekadentsi vaenavatest mõtteavaldustest aastaist 1876–1877 kirjutab Nietzsche nii:

Luuletajad ülistavad tihti, tulenevalt juba oma natuurist, mis on kunstnike, s.o iseäralike erandinimeste oma, mitte seda, mida peavad ülistamisväärsaks teised inimesed, vaid eelistavad pigem seda, mis tundub neile hea kunstnikena. Niisamuti ebaõnnestub neil tihti satiiriline rünnak. Cervantes oleks võinud võidelda inkvisitsiooniga, aga ta eelistas lisaks veel naeruvääristada selle ohvreid, niisiis ketsereid ja igat sorti idealiste. Pärast elu täis õnnetust ja häda oli tal veel himu kirjanduslikuks põhirünnakuks hispaania lugeja vale maitse suundumuse, rüütliromaani vastu. Märkamatu muutus see rünnak tema käes kõigi kõrgemate püüdluste pilkamiseks: ta pani kogu Hispaania, lihtsameelsed kaasaarvatud, naerma ja iseennast targana tundma. On tõsiasi, et mitte ühegi raamatu üle pole naerdud niipalju kui „Don Quijote“ üle. Sedasorti eduga kuulub ta hispaania kultuuri dekadentsi [*in die Decadence der spanischen Cultur*], ta on rahvuslik õnnetus. (Nietzsche 1988, 453–454; vt ka Nietzsche 2024b, 273)

Nietzschegi lootis maailma päästmisel kindlasti esteetikale, kuid mitte dekadentide viisil, lahutades kunsti elust, ega mitte ka rüütli viisil, elades elu ühe teise, jumala riigi nimel, vaid pigem ikka nii, et elu ise siin maamunal muutuks millekski samaväär-

seks kunstiteosega, olles inimtahte poolt kujundatud ning seda kõigiti kaasahaarav. Ja päris kindlasti lootis Nietzsche kunsti abi vormida nii ühiskonda kui ka kujundada riiki. Millise vormi see lootus ajaloos võttis, on iseküsimus.

Kokkuvõtteks

Käesolevas artiklis on vaadeldud dekadentsi kui allakäigu esteetilise õilistamise katset 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris ühe peatükina dekadentsi sotsiaal-kultuurilise mõtestamise pikemas ajaloos, soovides avada nii sajandivahetuse dekadentsi kultuuritüpoloogilist tausta kui ka luua võimalus selle jälgede märkamiseks seal, kus need esmapilgul oma kõige silmnähtavamal kujul ei avaldu. Üheks selliseks autoriks, kelle looming ja eludaatumid otsest põhjust seose loomiseks dekadentsiga ei paku, kuid kelle teosed kannavad oma varjatumas kihis tunnuseid, mida võib nimetada avaramal skaalal dekadentlikeks, on käesoleva artikli väite kohaselt Karl Ristikivi.

Allikad

Augustine. 1998. *The City of God against the Pagans*. Tõlkinud ja toimetanud R. W. Dyson. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Baudelaire, Charles. 1857. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.

———. 1930. *Les fleurs du mal. Les épaves*. Toimetanud Jacques Crépet. Paris: Louis Conard.

———. 1986. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Toimetanud Henri Lemaître. Paris: Éditions Garnier.

———. 2000. *Les fleurs du mal. Kurja lilled*. Tõlkinud Tõnu Õnnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Beilharz, Alexandra. 1996. *Die Décadence und Sade. Untersuchungen zu erzählenden Texten des französischen Fin de Siècle*. Stuttgart: M&P

Bourget, Paul. 2011. *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Loomingu Raamatukogu 21–23. Tõlkinud Heete Sahkai. Tallinn: Kultuurileht.

Bradley, Matthew. 2019. „The Theology of Decadence.“ – *Decadence and Literature*. Toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 216–231. Cambridge. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108550826.014>.

Chauvin, Pierre. 1981. *Histoire et décadence*. Paris: Librairie académique Perrin.

Conrod, Frédéric. 2008. *Loyola's Greater Narrative. The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden Age and Enlightenment Literature*. New York: Peter Lang.

Denisoff, Dennis. 2007. „Decadence and Aestheticism.“ – *The Cambridge Companion to the fin de siècle*, toimetanud Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press.

Desmarais, Jane ja David Weir, toim. 2022. *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press.

Flaubert, Gustave. 1998. *Mémoires d'un fou*. Paris: Editions Mille.

- Foucault, Michel. 2015. *Sõnad ja asjad. Inimteaduste arheoloogia*. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Tallinn: Varrak.
- Gautier, Théophile. 2024. *Ilust kunstis*. Tõlkinud Madli Kütt ja Katre Talviste. Tartu: Ilmamaa.
- Hache, Sophie. 2000. *La langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Hanson, Ellis. 1997. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hext, Kate. 2016. „Decadence and the Fate of Romantic Sublime.“ – *Decadent Romanticism: 1780–1914*, toimetanud Kostas Boyiopoulos, Mark Sandy, 145–159. New York: Routledge.
- Hinrikus, Mirjam. 2017. „Kurja lilledelapsed. Sissejuhatus Eesti dekadentlikku kunsti.“ – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst*, koostanud Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu, 14–55. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk, toim. 2022. *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson“*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- . 2024. „Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 3–26. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.
- Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste. 2008. *La religion de Sade*. Paris: Atelier.
- Kangro, Bernard ja Karl Ristikivi. 2006. *Kirjad romaanist*. Teine, täiendatud trükk. Tallinn: Varrak.
- Kant, Immanuel. 2004. *Kritik der Urteilkraft*, toimetanud Gerhard Lehmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Kass, Lola Annabel. 2017. „Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm.“ – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst*, koostanud Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu, 56–113. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Keedus, Krista. 2014. „Karl Ristikivi ajalooliste romaanide sari: võrdlus Dante Alighieri „Jumaliku komöödiaga.““ – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 13. *Eksiilkirjanduse erinumber*, koostanud Kadri Tüür, Marin Laak, 44–67. <https://doi.org/10.7592/methis.v10i13.1302>.
- Klein, Wolfgang. 2010. „Dekadent/Dekadenz.“ – *Ästhetische Grundbegriffe*, toimetanud Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, 2. kd, 1–40. Stuttgart: Metzler.
- Kronberg, Janika. 2018. „Sõnum Sitsiilia poisile.“ – Karl Ristikivi, *Põlev lipp. Viimne linn. Surma ratsanikud*, 683–697. Tallinn: EKSA.
- Kronberg, Janika ja Brita Melts, koost. 2018. *Krõits ehk Ristikivi. Mälestusi ja vestlusi*. Tallinn: EKSA.
- Kross, Jaan. 1968. „Karl Ristikivi ja Konrad Hohenstaufen.“ – *Vahelugemised I*, 156–160. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kõiv, Madis. 2024. „*Fratres militiae templi*: Karl Ristikivi ja Umberto Eco provokatiivne võrdlus.“ – *Metafüüsiline luul*. Koostanud ja toimetanud Jaan Kangilaski ja Leo Luks, 297–318. Tartu: Vabamõtteleja.
- Le Goff, Jacques. 2000. *Keskaja Euroopa kultuur*. Tõlkinud Margus Ott. Tallinn: Kupar.
- Lovejoy, Arthur O. 1948. „On the Discrimination of Romanticisms.“ – *Essays in the History of Ideas*, 228–253. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Lowrie, Michèle ja Barbara Vinken, toim. 2024. *Paris, a New Rome*. Berlin: De Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *Nachgelassene Fragmente 1875–1879. Kritische Studienausgabe*, toimetanud Giorgio Colli ja Mazzino Montinari, 8. kd. Berlin: De Gruyter.

- . 2024a. *Wagneri juhtum. Nietzsche contra Wagner*. Loomingu Raamatukogu 4–5. Tõlkinud Jaan Undusk. Tallinn: Kultuurileht.
- . 2024b. „Fragmente dekadentsist.“ Tõlkinud Leo Luks. – *Akadeemia* 36 (2): 256–302.
- Nirk, Endel. 1991. *Teeline ja tähed. Eurooplase Karl Ristikivi elu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ortega y Gasset, José. 1974. *Invertebrate Spain*. Tõlkinud Mildred Adams. New York: Howard Fertig.
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Praz, Mario. 1951. *The Romantic Agony*. Tõlkinud Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- Renan, Ernest. 1890. *L'avenir de la science. Pensées de 1848*. Paris: Calmann Lévy.
- Ristikivi, Karl. 1976. *Rooma päevik*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- . 2007. *Viikingite jälgedes*. Teine trükk. Tartu: Fantaasia.
- . 2008. *Päevaraamat 1957–1968*. Tallinn: Varrak.
- . 2023. *Inimese teekond ja muu luule*. Koostanud ja kommenteerinud Janika Kronberg. Tallinn: EKSA.
- de Sade, Donatien Alphonse François. 1797. *La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur*. Holland.
- . 2001. *Justine ehk Vooruse õnnetused*. Tõlkinud Kristiina Ross. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- . 2020. *Journey to Italy*. Tõlkinud James A. Steintrager. Toronto: Toronto University Press.
- Starobinski, Jean. 1989. *The Living Eye*. Tõlkinud Arthur Goldhammer. Jean Starobinski poolt revideeritud tõlge. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Talvet, Jüri. 1995. *Hispaania vaim*. Tartu: Ilmamaa.
- Tamm, Marek. 2012. *Monumentaalne ajalugu. Esseid ajalookultuurist*. Loomingu Raamatukogu 28–30. Tallinn: Kultuurileht.
- Undusk, Jaan. 2016a. „Rüütel, humanist, eksistentsialist. Sisseminek „Hingede öösse.“ – *Eesti kirjanike ilmavaatest*, 588–634. Tartu: Ilmamaa.
- . 2016b. „Mälukaotuskirjandus. Mälukaotuse loovast funktsioonist Karl Ristikivi ajaloolises proosas.“ – *Eesti kirjanike ilmavaatest*, 635–665. Tartu: Ilmamaa.
- . 2017. „Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest.“ – *Sirp*, 8. september, 24–25.

Rein Undusk – MA, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi nooremteadur-doktorant. Tema huviks on olnud ruumi problemaatika kirjanduses ja kultuuris. Viimati on ta avaldanud raamatu „Rhetoric of Culture. The Case of Infinity“ (2022).

E-post: rein[at]utkk.ee

On Decadence, Aestheticism, and Karl Ristikivi

Rein Undusk

Keywords: Decadence, aestheticism, Rome, Augustine, Crusades, Karl Ristikivi

This article consists of two parts. The first part undertakes to present the author's conceptual vision of decadence at the turn of the 19th and 20th centuries, claiming it to have been an essentially artistic ennoblement of decline based on a pre-eminently aesthetical configuration of representation. Alongside this assertion, an attempt is made to place the decadence of the turn of the century within a broader cultural-historical framework, with the aim of making 19th century decadence appear as an actor in a more ample story of thought about decline. Accordingly, the 19th century positive investment in the meaning of decadence is juxtaposed in the article with three historically prior approaches that are characterized not by wilful submission to decadence, as featured in the *fin-de-siècle* culture, but, quite the contrary, by their resisting decadence via proposing a way out of the deleterious situation it conveys. All three, actually along with *fin-de-siècle* culture, had drawn from the fall of ancient Rome as a prototype of decadence, but had interpreted it differently and with different proposals for a solution.

First, the idea of decadence could be embraced as part of a cyclical worldview, implying that the decline of a state and its culture is as legitimate a part of every historical process as is fall in the natural world. Accordingly, the Rome that collapsed once should be remedied and its culture transferred—*translatio imperii*—by the new generations and their states, be it the Carolingian or the Holy Roman Empire, or the Kingdom of France. Second, it could be stated (as in the case of Augustine) that the fall of a secular city is of minor importance as compared to the city of God, which actually gathers strength while the secular city loses it. From this point of view, the ability to read history from another perspective, besides a purely natural or human one, could make us notice ascension where we otherwise see only decline. Third, the stance taken by religious rationalism (Ernest Renan), namely, that decadence is too relative a term to be used for the description of humanity's wayfaring, reflects the strong Enlightenment belief in the growth of human reason in time, which makes decadence in the long run an inappropriate and senseless concept for history studies.

The second part of the article develops the hypothesis that some eminent features of the oeuvre of Karl Ristikivi, related especially to his historical novels, can be viewed as evolving from the decadent nature of his writerly character. The claim builds, first, on the pervasive motif in Ristikivi of being on the road, made expressly manifest by the author in his announcement that his home and his roots are actually everywhere he has passed through in his life, not just in childhood nor in the homeland. Ristikivi's trust in the immediacy of the senses and in the momentariness of action displays an affinity with decadent aestheticism, by being enacted, according to this article, in the same frame of coming to grips with reality in a morally deprived world. To accept reality, distorted or decadent, in artificial form is a way of providing it with sense through representative means.

A peculiar characteristic of Ristikivi's historical novels created in exile is that they lack almost any contact with Estonia, be it understood in the sense of plot, characters, or milieu. The argument of the present article is that this substantial lack in the author, who is otherwise highly engaged in Estonian

exile culture, mirrors the decadent distrust in the material world, which is compensated, again in a decadent way, by the signs of religious hope appearing under the overall decline of matter. Set side by side with the authors of historical fiction in contemporary Estonia, for example with Jaan Kross and Lennart Meri, whose wish to plead historical initiative in their works is undeniable—as is made manifest in their pretension to tell the historical truth about Estonia—, Ristikivi's escapist attitude comes even more into relief. Actually, Ristikivi is not only missing Estonia but overturns in a decadent way some explanatory patterns that Estonian history writing used to lean on. Addressing the Medieval Crusades, a sensitive topic for Estonian history writing, not from the angle of their Northern unfolding, as would concern Estonians, but tackling them instead in idealist terms as events transpiring in the Holy Land, is a mark of relinquishing national history in favour of a decadent perspective. However, let it be stressed, the article asserts the decadence of Ristikivi in no other terms than in the typological sense of culture.

Rein Undusk (MA) is a PhD Student-Junior Researcher at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences. He has been interested in the problem of space in literature and culture. He has most recently published the book *Rhetoric of Culture. The Case of Infinity* (2022).

E-mail: rein[at]utkk.ee

Dekadents ja realism*

Matthew Potolsky

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26296>

1980. aastatest peale, kui dekadents saavutas pärast suhtelise unaruse perioodi uuesti akadeemilise prominentsuse, on kriitikud kaldunud rõhutama selle liikumise konflikte Victoria-aegse miljöoga ning erinevusi sellest. Nad on neid konflikte ja erinevusi tõlgendanud peaaegu ühtmoodi kui eelaimust ja kui tõendeid arengust moodsate kunstiliste, ühiskondlike ja poliitiliste formatsioonide poole. Dekadents aimab ette modernistlikku eksperimenteerimist, paneb alguse moodsale kvääridentiteedile, kuulutab ette vaatamänguühiskonda. Pole kahtlust, et dekadentlikul kirjandusel oligi 20. sajandi kunstile, seksuaalsusele ja tarbimiskultuurile püsiv mõju, kuid pole kerge öelda, kas see etteaimav vaim kuulub dekadentidele enestele või nende hilisematele lugejatele.¹ Käesolev essee võtab uuesti käsitleda üht näidet dekadentsi viktoriaanlusevastasest hoiakust: selle realismivastast poleemikat. Dekadentlik antirealism, mida käsitletakse tavaliselt sammukesena kuninglikul teel modernismi poole, näib vaidlustavat noid liisunud esteetilisi tõekspidamisi, mis kukutati järgmisel sajandil lõplikult. Väidan, et see seisukoht vajab revideerimist. Dekadentide realismi-kriitika ei olnud argument uuenduse poolt, vaid näide sellest, mida Antoine Compagnon on nimetanud antimodernismiks, hoiakust, mis ühendab kirjandusuuenduse ja heterodoksselt konservatiivsed poliitilised vaated.

Kuigi antimodernismi seostatakse tihti poliitilise parempoolsusega, ei ole see lihtsalt reaktsiooniline ja laenab mõnikord ideid ka vasakpoolsuselt. Selle tõeliseks märklauaks on modernsuse vulgaarsus ja materialism. Antimodernistid on moodsad *malgré lui*, nagu ütleb Compagnon, nad on strateegilised konservatiivid, kes manavad esile kadunud kunstiideaale ja poliitilisi formatsioone, et taunida uusi (Compagnon 2005, 10).² Charles Baudelaire, kes pöördus 1850. aastatel katoliiklikku parempoolsusse, on võib-olla modernsusevastase musternäide, kuid selliseks võib nimetada ka

* Tõlgitud artiklist: Matthew Potolsky. 2021. „Decadence and Realism.” – *Victorian Literature and Culture*, 49 (4): 563–582. <https://doi.org/10.1017/s1060150320000248>.

1 Viimase aja käsitlustest dekadentsi püsimise kohta modernismis vt Sherry 2015, Mahoney 2015 ja esseid kogumikus Hext ja Murray 2019.

2 Compagnoni taustsüsteem on prantsuse oma ning võib väita, nagu Murray essee „Dekadentlik konservatism” („Decadent Conservatism”, 2015) teebki, et Briti kirjanduses oleks sobivam termin *konservatiivne*. Mina eelistan siiski terminit *antimodernne* kahel põhjusel: esiteks seetõttu, et Briti dekadendid võtsid oma sõnavõttudes eeskuju prantsuse antimodernistidelt nagu Baudelaire; ja teiseks seetõttu, et antimodernism on selgemini kui konservatism niihästi sotsiopolitiiline positsioon kui ka stiililaad – ja selline, mis kattub mitmeti dekadentliku stiiliga.

sotsialist William Morrist, kes väitis, et tema elutööd ajendavaks jõuks on olnud „moodsa tsivilisatsiooni vihkamine“, mis pani ta pöörduma keskaja ideaalide poole (Morris 1988, 381). Amanda Anderson on hiljuti tuvastanud Victoria-aegses ja moodsas mõtlemises teatava „troostitu liberalismi“ traditsiooni, mis on sügavalt teadlik „jõududest ja tingimustest, mis ähvardavad liberaalsete ambitsioonide teostumist“ (Anderson 2016, 22). Antimodernism on selle küüniline, äraspidine peegelpilt: lähtudes mõnest moodsa elu jõust või tingimusest – selle inetusest, selle demokraatlikest reformidest, selle ratsionaalsuse-vaimustusest, selle tühjast materialismist –, otsib see minevikust printsiipe, mis aitaksid rahulolematust fokuseerida. Realism on dekadentide silmis üks silmatorkav moodsa aja haigus, mandunud ajastu sümptom ning ränk ähvardus kunstivabadusele.

Minu peamine näide käesolevas essees on Oscar Wilde'i dialoog „Valetamise allakäik“ („The Decay of Lying“). See dialoog, mis algelt, 1888. aastal oli kirjutatud kriitika-artiklina ja ilmus 1889. aastal kuukirjas *The Nineteenth Century* ning seejärel ümber-töötatud kujul Wilde'i kogumikus „Kavatsused“ („Intentions“, 1891), võtab kokku, sünteesib ja laiendab rohkem kui veerand sajandit kestnud, Baudelaire'i, Joris-Karl Huysmans'i, Walter Pateri, James McNeill Whistleri ja teiste arendatud realismivastast poleemikat. „Dorian Gray portree“ („The Picture of Dorian Gray“, 1890) ja „Salomé“ (1893) kõrval oli „Valetamise allakäik“ Wilde'i kõige sihikindlam panus dekadentsi diskursusse. Dialoogil oli suur mõju hilisematele kirjanikele Inglismaal ja Prantsusmaal, kes nägid selles oma liikumise söakat manifesti.³ Kuid hoolimata oma mainest modernismi kuulutajana ei kirjuta Wilde kui uuendaja. Ta ütleb: „See, mida me tegema peame, [. . .] on selle vana valetamiskunsti elustamine“ (Wilde 2005, 40).⁴ Dialoog ongi üks harjutus antimodernistliku taaselustamise alal. Realism kehastab kõiki modernsuse eemaletõukavaid omadusi ning vastukaaluks neile rõhub Wilde klassitsistlikule kriitilisele teooriale ja poliitilise vabaduse klassikalistele vabariiklikele eeskujudele. See, mis annab dialoogile uuenduslikkuse tunde, on paradoksaalsel kombel seesama, mis teeb sellest midagi väga modernsusevastast. See asetab vanad ja aegunud ideed uutesse kontekstidesse, silitades oma kaasaja tõekspidamisi vastukarva.

1. Dekadents pole kunagi olnud moodne

Harjumuspärase kriitilise narratiivi järgi nägi 19. sajandi dekadents realismis oma lepitamatut vaenlast. Kui realism sidus ennast tõsiselt mimeesiga, siis dekadents hülgas jäljendamise kunstlikkuse nimel. Ja kui realism püüdis tõsimeeli dokumenteerida olemasolevat ühiskondlikku maailma, siis dekadents taotles unelmat ja fantaasiat kui

3 Wilde'i mõju kohta Prantsusmaal vt Pierrot 1981, 16–24.

4 Olemasolevaid eesti tõlkeid on mõnikord kergelt mugandatud. (Tõlkija märkus.)

kaitsevalle argipäevasuse vastu. „Kunsti sakraliseerimine oli *fin de siècle*’i esteetidel üks viis tõmbuda eemale igapäevasuse ja massikultuuri ärevusest ja palavikulisusest, nagu sageli ka kompleksusest,“ kirjutab Stephen Arata (2007, 182). Dekadendid vihkasid kaasaja maailma ning ei talunud seega realismi, mis püüdis seda tõepäraselt ja objektiivselt kujutada. Otsides oma maitsele paremini vastavaid kujundeid, võtsid nad mimeesi asemel omaks illusiooni ja eskapismi.

Viimase aja dekadentsi-käsitlused kalduvad asetama seda kriitilist narratiivi ühe teise narratiivi peale, mis pärineb 20. sajandi kriitilisest teooriast ja määratleb realismi kui soliidset ja traditsioonilist tausta modernismi esilekerkimisele. Teoreetikutele nagu Theodor Adorno ja Roland Barthes on realism aegunud vorm, mis peegeldab naiivselt pigem reaalsuse ideoloogilist kujutist kui reaalsust ennast. Püüdes pakkuda kiretut pilti igapäevaelust, peegeldab see kõigest oma lugejate läbikaalumata eeldusi. Ainult modernismi ja postmodernismi mitterealistlikud vormid murravad läbi konventsiooni ja tavamõistuse korba, mis hoiab võimul *status quo*’d.⁵ Sellest perspektiivist paistab dekadentide antirealism millegi ennetuslikuna. Näiteks Hilda Schiff (1965, 96–97) tuvastab Wilde’i kiituses kunsti elukaugusele modernistliku impersonaalsuse allikaid. Arata (2007, 184) kirjutab, et Wilde ja teised dekadentlikud autorid aimavad ette „äratuntavalt modernistlikku käsitust sõnakunstist“, mis tõstab mimeesi arvel esile kunstlikkust ja eksperimenteerimist. Jonathan Dollimore (1991, 72–73) väidab, et Wilde’i „transgressiivne esteetika“ andis inspiratsiooni postmodernismi sügavuseta pindadele.

Aga kui Wilde vaatleb „Valetamise allakäigus“ realistlikke teoseid, siis tema ei näe neis traditsiooni ega ideoloogiat, vaid katkestust. Wilde’i kõneleja Vivian, kes dialoogis domineerib, seostab realismi millegi moodsa ja uuega. Võttes dialoogi lõpul kokku oma hukkamõistu realistlikele romaanidele, ütleb Vivian: „Kaks asja, mida iga kunstnik peaks vältima, on vormi modernsus ja aine modernsus“ (Wilde 2005, 43). Me peaksime teda sõnast võtma. Mitme ala õpetlased ongi hakanud vastu astuma teoorias valitsevale realismi-kriitikale ja võib-olla kõige kõnekam näide pärineb postkoloniaalsete kriitikute viimase aja tööst, kes vaidlustavad seda, mida Susan Andrade (2012, 295) nimetab valdkonna refleksiiks „lugeda modernismi pärast“.⁶ Nagu postkoloniaalseid uuringuid, on ka dekadentsi uuringuid vorminud 20. sajandi teooria antirealism ja see distsipliin väärtustab refleksiivselt vormiuuendust kõrgemalt kui realistlikku doku-

5 Debatt on liiga kompleksne, et seda siin üksikasjalikult iseloomustada, kuid mainitagu kahte võtmelist seisukohavõttu: Adorno 1980 ja Barthes 2002. *Fin de siècle*’i realismiteemaliste debattide rollist modernismi hilisemas institutsionaliseerumises vt Esty 2016.

6 Viimased kaks aastakümnet Victoria aja uuringutes on ühtlasi kogenud vastureaktsiooni sellele refleksile, mis oli kujutanud realismi monoliitse ja fataalselt rahvuspõhise vormina. Goodladi (2015, 29) sõnul see refleks „alahindab süstemaatiliselt Victoria-aegse kirjanduse vitaalsust“.

menteerimist. Postkoloniaalsed õpetlased väidavad, et selline eelarvamus ignoreerib muid põlisrahvaste vastupanu vorme ja jätab tähtsad kirjanikud Kolmanda Maaailma kaanonist välja. Dekadentsi uurijate seas on refleksi „lugeda modernismi pärast“ andnud mitmesuguseid problemaatilisi tulemusi, mis on moonutanud dekadentide tegelikke vastuväiteid realismile ning üle hinnanud nende pühendumust progressile ja uuendusele.

Kaalugem Viviani näiteid tekstidest, mis vastavad tema dekadentlikele ideaalidele ja on peaaegu kõik vanad või rõhutatult arhailised. Ta kiidab Elizabethi-aegset tragöödiat, Herodotose kahtlasi ajalookäsitlusi, Marco Polo fantastilisi reisilugusid, Pliniuse entsüklopeedilist loodusteadust, William Shakespeare'i „Tormi“ („The Tempest“) ja Giacomo Casanova kvaasi-fiktionaalseid memuaare (Wilde 2005, 24–25). Tema nägemus kirjanduse valelikust tulevikust on veelgi arhailisem, lähtudes piiblist, fantaasiast ja antiikmüüdist. Kui realism on tõrjutud kõrbe, ütleb Vivian, tõusevad meredest „peemot ja leviaatan“, „Lohed hulguvad kõnnumaadel ja oma tulepesast sööstab õhku fööniks“ (samas, 42). Kunst kutsub esile „tiivulisi lõvisid“, drüaade, faune, kentaure, „kullinäoga“ jumalaid (samas, 28). Valetamine sai alguse koos koopainimestega ja selle parimaks õpetajaks on jäänud Platon. Ainsatel hiljutistel romaanikirjanikel, keda Vivian kiidab, on modernsusega komplitseeritud suhted. George Meredith on „teinud endast romantiku“, ta on „realismi lärmaka pealetükkivuse vastu mässu tõstnud“ selleks, et „elu aupaklikus kauguses hoida“ (samas, 18). Charles Reade'i ainus suurteos „Klooster ja kodukolle“ („The Cloister and the Hearth“, 1861) manab esile vana ja võõramaise konteksti. Honoré de Balzac „lõi elu, mitte aga ei matkinud seda“, ning sel põhjusel ei saa teda nimetada realistiks, kuigi Vivian kritiseerib tema huvi modernsete ainete vastu (samas, 19). Wilde'i dialoogi keskkond manab esile aristokraatliku jõudeaja atmosfääri, mis vastandub teravalt 19. sajandi realistliku kirjanduse põhiosa kaas-aegsele linnakontekstile. Ja kuigi Vivian väidab uhkelt, et tema argument valetamise kaitseks „heidab kunstiajaloole täiesti uut valgust“ (samas, 43), kavatseb ta avaldada oma „protesti“ ajakirjas nimega Retrospective Review.

Wilde'i prantsuse allikad nägid realismi samuti kui mingit soovimatut moodsat uuendust. Baudelaire'i jeremiaad fotograafia vastu „1859. aasta Salongis“ („Salon de 1859“), mis on kirjutatud samal aastal, kui George Eliot avaldas „Adam Bede'is“ oma kuulsa kaitsekõne realismile, on kõige kuulsam näide. Baudelaire mõistab fotograafia hukka kui segadust külvava tehnoloogia, mis ähvardab asendada maalikunstniku visiooni mimeetiliste koopiatega. „Päev-päevalt kahandab kunst lugupidamist ise-enese vastu,“ kirjutab ta, „lõmitab välise tegelikkuse ees ning kunstnik kaldub üha enam ja enam maalima seda, mida ta näeb, selle asemel, et maalida seda, millest ta unistab“ (Baudelaire 2010, 371–372). Fotod on väärtuslikud turisti mälestuste või teadlase uurimistöö talletajatena, aga need ei tohiks kunagi asendada kujutluse tõelist

kohust ega „tungida kombatamatu ja kujuteldava alale“ (samas, 371). Baudelaire'i kurtmisele kajab vastu Huysmans'i „Äraspidi“ („À rebours“, 1884). Huysmans'i pea-tegelane Des Esseintes, moodsast ajast tagasi tõmbunud jõuetu aristokraat, vihjab naturalismi tõusule prantsuse kunstis, öeldes, et põlgab maale, mis kujutavad „Pariisis nelja seina vahel vaevahigi valavat või rahajahil tänavatel ringihulkuvat inimkonda“. Seetõttu otsib ta „mõnd hõrku rafineeritud“ teost, mis „kaugel meie ajast, meie kombeist“ pakuks muistse fantaasia atmosfääri või kannaks vaataja „tundmatusse maailma“ (Huysmans 2013, 50).

Wilde, Baudelaire ja Huysmans esinevad kõik modernsuse eest taganeva traditsiooni vankumatute kaitsjatena. Dekadents on siin kõike muud kui modernistliku uuenduslikkuse ennetus – pigem on hoopis realism see, mis paistab eksperimentaalse ja progressiivse. Fredric Jameson (2015, 143) on hiljuti osutanud realismi „pagemisele klassifitseerimise eest“, selle tungile kujutada iga stseeni ja jutustada iga üksikelu nii konkreetset ja spetsiifilist kui võimalik.⁷ Realistlik impulss otsib ainsuslikku ja sattumuslikku, väljendades seda, mida Jameson nimetab „afektiks“, füüsilise ja kehalise aistingu igavest olevikku. Vastandlik tung, mida Jameson nimetab *récit*'ks, tahab organiseerida sündmused lõpetatud tegevusteks, eraldades need minevikku, mida on vorminud saatuse-taju. Afekt õõnestab *récit*' stabiliseerivaid funktsioone, rõhutades vahetut ja konkreetset, samal ajal kui *récit* surub afektile peale korra, muutes selle narratiivse kaare osaks. Dekadentlikud autorid annavad realistlike vormide kohta väga sarnase käsitluse. „Valetamise allakäik“ kirjeldab võitlust vahetu ja igavese, elu kaootiliste jõudude ja kunstlikkusega kehtestatud korra vahel. Realism tähendab hoolimatut uuenduslikkust, mis heidab kõrvale konventsiooni, *decorum*'i ja maitse oma mõtlematus püüdluses vahetute elukirjelduste poole – selle poole, mida Linda Nochlin (1971, 103) on nimetanud „kaasaegsuse nõudeks“ realistlike kunstnike ja kirjanike seas. Wilde vastustab realismi uuendusi pöördumisega korra ja piirangu poole. Kunst on midagi muud kui reaalsus: „Eemal tegelikkusest ning pilk koopavarjudest kõrvale pööratud, avab kunst omaenda täiust,“ mitte tegelikku maailma (Wilde 2005, 36). Kaasaja realistide suureks veaks on kunsti ja elu ärasegamine, kunsti pakutud konventsionaalsetest struktuuridest loobumine vahendamatus ja konkreetseuse nimel.

2. Wilde'i klassitsism

Arvestades „Valetamise allakäigu“ dialoogivormi ja koomiliselt liialdatud mõtte-avaldusi, oleks sellest järjekindla esteetilise õpetuse tuvastamine võib-olla tühja tuule püüdmine. Sellegipoolest oli Wilde (2000, 386) oma dialoogi üle väga uhke ja

7 Kuid Jameson väidab, et see pagemine läheb alati nurja ning realism sobitub peagi tuttavatesse vormidesse ja žanridesse.

väitis kirjas Violet Fane'ile, et „*au fond* on see muidugi tõsine“. Väidan, et selleks „tõsi-seks“ elemendiks on klassitsistlik tõenäolisuspriintsiip, mille Wilde võtab „Valetamise allakäigus“ üle alternatiivina realismikule tungile vahetu ja konkreetse poole. Kuigi see pannakse sageli kokku realismiga, oli tõenäolisus, *verisimilitudo*, 17. ja 18. sajandi kriitilise teooria võtmesõna, mis kirjeldas hoopis teistsugust viisi fiktsiooni reaalsusest mõtlemiseks. Tähtsustades reeglit, korda ja konventsiooni kõrgemalt kui pelka peegeldust, väidab see õpetus, et kunst peaks olema tõenäoline ja elutruu, kuid mitte kunagi elu otsene jälgendus.⁸ Selle juhtiv teoreetiline väide on Aristotelese („Luule-kunstist“: 1451a36–1451b1) vastandus ajaloolase ja poeedi vahel: kui üks piirdub asjades teada andmisega nii, nagu need toimuvad või on toimunud, siis teine räägib sellest, mis „võib toimuda“, mis on tõenäoline, ja mitte sellest, mis on faktiline. Sel põhjusel võib kunst sisaldada imepärast, legendaarset ja kujutluslikku, mis langeb välja realismi haardest selle 19. sajandi kujul. Siit siis ka draakonite ja fööniksi mainimine Vivianil. Vormides ja korraldades reaalsust maitse ja mõistuse diktaatide järgi, laenab kunst looduselt, kuid ei järgi seda igas üksikasjas.

Nagu on osutanud Stephen Halliwell (2002, 369), ei lükka Wilde'i pealtnäha anti-mimeetilised seisukohavõtud „Valetamise allakäigus“ mimeesi tegelikult kõrvale, vaid „nihutavad selle otstarvet“, omistades jälgendamise akti pigem elule kui kunstile. Õigupoolest on Wilde'i jälgendusteooria selles dialoogis veelgi traditsioonilisem, kui Halliwell mõista annab, korrates klassitsistlike kriitikute nagu Charles Batteux' vaateid, kelle raamat „Kaunid kunstid taandatuna ühelesamale printsiibile“ („*Les beaux arts réduits à un même principe*“, 1747) kuulus 18. sajandi kõige mõjukamate kunstikäsitleluste hulka. Tõenäolisuse doktriiniga kooskõlas hoiatab Batteux kunstnikke, nagu ta ütleb, „toore looduse“ – asjade, nii nagu need on või on olnud – jälgendamise eest. „Kunstid ei jäljenda orjalikult,“ kirjutab ta. „Pigem on nad kujutatavate esemete ja omaduste osas valivad ja kujutavad neid nii täiuslikena kui võimalik“ (Batteux 2015, 11). Kunst ei ole reaalsuse jälgendus mitte sellisena „nagu see on iseeneses, vaid nagu vaim seda kujutleda võib“ (samas, 12). Kunst idealiseerib toorest loodust selle kaunite osade kunstliku kokkuseade ja kunstniku maitse vormiva mõju abil. Teosed, mis püüavad maailma edasi anda vahetult, ilma juhatava käe sekkumiseta, jäävad loodusele liiga lähedale ja kaotavad oma tõenäolisuse. Batteux tugineb vanale loole kunstnik Zeuxisest, kes konstrueeris Aphrodite portree „paljude elavate kaunitaride eraldi tunnustest“, vormides lõpliku kujutise pigem oma sisemise ilutunde kui „millegi tegeliku“ põhjal. Samamoodi ei vaadanud Molière Pariisi ringi, et leida „Misanthroobi“ Alceste'i

8 Wilde otsib kogu aeg kunstilisi näpunäiteid 17. ja 18. sajandist. Peaaegu kõik Wilde'i valitud žanrid – gooti romaan, seltskonnakomöödia, epigramm, muinasjutt – pärinevad või olid eriti populaarsed just tol ajal. Ja kuigi kriitikud viivad „Valetamise allakäigu“ žanri sageli tagasi Platonini, on sellel palju rohkem ühist 18. sajandi dialoogidega, nagu Denis Diderot' „Rameau vennapoeg“ („*Le Neveu de Rameau*“), kui tolle sokraatilise vormiga.

originaali, vaid konstrueeris tolle tegelase „süngemeelsuse“ liitkujutise oma kogemushaarde põhjal (samas). Batteux ütleb: „Miski neis teostes ei ole reaalne [*réel*]“ (samas, 10). Kunsti tõeliseks objektiks ei ole reaalsus, vaid see, mida ta nimetab *belle nature*’iks: „See ei ole tõelus, mis on; pigem on see tõelus, mis saaks olla – kaunis tõelus“ (samas, 13).

Viviani kirjeldused kunstimeetodist kordavad neid klassitsistlikke tuumprintsiipe peaaegu igal tasandil. Ta väidab, et kunstnikud peaksid elule ja loodusele peale suruma oma tahte, vormides neid traditsiooniliste, eneseteadlikult kunstlike esteetiliste printsiiptide järgi ning sisemise ideaali põhjal, mis hõlmab kunstniku maitset ja konventsiooni tundmist. Kunsti puhul ei tohi miski olla vahetu ega sattumuslik: „Kunst võtab elu oma toormaterjaliks, loob selle uuesti ja vormib uudsel kujul“ (Wilde 2005, 21). Kunstnikud seisavad reaalsuse ja publiku vahel, muutes toore looduse segaduse, ebatäiuslikkuse ja korratuse kauniteks kavadeks.⁹ Näiteks portretistid Hans Holbein ja Anthonis van Dyck ei jäljenda oma modelle igas üksikasjas, vaid vormivad kujutise vastavalt sisemisele „tüübile“, mille nad endaga ateljeesse kaasa toovad (samas, 29).¹⁰ Dekoratiivseid kunste saadab edu siis, kui „elu nähtavad asjad on kunstikonventsioonideks muundatud“ looduse seadusetute vormide allutamise ratsionaalsetele printsiiptidele (samas, 24). Elust vajaliku distantssi pakkumisega, millest realism ei hooli, peaks kunst meid kandma argipäevast eemale, mitte seda meie ette seadma. Ainukesed kaunid asjad, väidab Vivian, spikerdades reakese Théophile Gautier’ (1966, 45) eessõnast „Preili du Maupinile“ („Mademoiselle du Maupin“), on need, „mis meisse ei puutu“.¹¹ Kõik, mis on „meie elukeskkonna oluline osa“, tuleb radikaalselt ümber muuta, enne kui see kõljab kunsti aineks. Parimad teosed ei pane kedagi „tugevalt pooldama“; need kutsuvad huvitule kontemplatsioonile, esitades publikule pigem tõenäolisi kujutisi kui otseseid mahakirjutusi (Wilde 2005, 19).

Kirjutades ainult kolm aastat pärast Batteux’i, esitab Samuel Johnson oma ajakirja *The Rambler* 4. numbris Wilde’i realismi-kriitikat ennetava mudeli; ta ütleb:

Õigusega peetakse looduse jäljendamist kunsti suurimaks vooruseks; kuid tarvilik on eristada neid looduse osi, mis on jäljendamiseks kõige kohasemad: suuremat hoolt läheb tarvis, et kujutada elu, mida nii sageli pleegitab kirjg või moonutab nurjatus. Kui maailma kirjeldatakse valimatult, siis ma ei mõista, mis

9 Nagu näitavad Bristow ja Mitchell artiklis „Oscar Wilde’i „kultiveeritud pimedus““ (2018, 104–109), vihjab Wilde’i idee kavandusest selles essee ka oma aja teoloogilistele debattidele.

10 Mõlemad maalijad teenisid õukonnakunstnikena Inglismaal, mis vihjab, et kunsti ja elu vastandamisel kasutas Wilde rahvuslikku allegooriat: Inglise aristokraatia sarnaneb „toore loodusega“, mida idealiseerib kunstniku imporditud tüüp.

11 Rien de ce qui est beau n’est indispensable à la vie [Miski kaunis pole elu jaoks asendamatu].

kasu sellise esituse lugemisest oleks; sama hästi võiks ju pöörata silmad vahetult inimestele nagu peeg-
lile, mis näitab vahet tegemata kõike, mis ennast esitleb. (Johnson 1969, 22)

Wilde'i, nii nagu ka Johnsoni jaoks on elu vormitu ja kaootiline, kirgedest ja oma-
kasust moondunud; kunsti ülesanne peaks olema seda korratust oma publikule pigem
korrigeerida kui seda lihtsalt näidata nagu peeglis, tolles vahetu realismi vanas emb-
leemis. Wilde oleks küll tõrkunud Johnsoni didaktilisuse ees, kuid tema pakutud
kunstivisioon on muus osas seesama.

Kaalugem Wilde'i kriitikat realistlike karakterite suhtes, keda Vivian mõistab hukka
„aine modernsuse“ pärast. Realism tahab haarata inimesi, nagu need tõeliselt on, kuid
Vivian rõhutab, et säärased kujutused on „algusest lõpuni väärad [. . .] kunsti pinnal“,
sest need ei selekteeri ega korrasta toorainet, mida elu pakub (Wilde 2005, 16). Vivia-
nile ei meeldi lugeda jutte „iganädalastest pesunaistest“ või East Endi armetutest
asukatest ning ta kurdab, et lugejad eelistavad veeta „oma päevi räpastel tänavatel ja
meie jäledate linnade jubedates agulites“ (samas, 13, 20). Ta ütleb: „Kirjanduses
vajame me erilisust, sarmi, ilu ja kujutlusvõimet. Me ei taha, et meid piinataks ja tül-
gastataks alamate rahvakihtide toimetuste kirjeldusega“ (samas, 16). Nagu on märki-
nud Lawrence Danson (1977, 49), puudutab realistlike karakterite elitistlik tõrjumine
Wilde'il pigem nende kirjanduslikku kui sotsioloogilist staatust. Need karakterid on
reduktiivsed, ajendatud ainult oma madalatest loomulikest vajadustest ja ihadest,
samal ajal kui nad peaksid olema vormitud autori sisemise ideaaliga. Realism kujutab
inimelu pigem nii, nagu see on, mitte nii, nagu see olla võiks. Émile Zola on „täielikult
tõetruu ja kirjeldab kõike täpselt nii, nagu see on“, kurdab Vivian, aga tema karakterid
on igavad. „Neil on nende igavad pahed ja veel igavamad voorused. Nende elude üles-
tähendused ei paku kõige vähematki huvi. Kellele see korda läheb, mis nendega juh-
tub?“ (Wilde 2005, 16). Guy de Maupassant tahab esitada inimelu nii, et seda ei vahen-
daks kunstniku idealiseeriv puude, kuid ta pakub oma lugejatele ainult inetust ja
piina: ta „rebib elult need vähesed viletsad räbalad, mis seda veel katavad, ning näitab
meile jäledaid vermeid ja mädanevaid haavu“ (samas, 15). Sama käib Paul Bourget'
romaanide kohta, mis tahavad rebida iga oma karakteri eest „maski“ ning paljastada
selletagust reaalsust, kuid näitavad ainult „seda kohutavat universaalset asja, mida
nimetatakse inimloomuseks“. Sarnaselt haavatud inimkehaga on häiritud inimhing
igas ühiskonnaklassis ja üle rahvuspiiride tehtud „ühest ja samast puust“ (samas, 17).
Bourget ja Maupassant püüavad eksponeerida oma karakterite ainsuslikke ja kaas-
aegseid omadusi, kuid neil õnnestub ainult ümber kirjutada toorest loodust. Nende
teosed ohverdavad tõenäolisuse vahendamatusele.

Wilde'i etteheited „vormi modernsusele“ – mimeetilise kujutamise taotlusele –
võtavad märklauaks ka realismi mõõdutu vahendamatus-eiha. Võtkem Viviani kriitika

kaasaja romaania kirjanike kvaasiteaduslikule vaimustusele faktidest ja faktitäpsusest. Vivian lükkab need kirjanikud kõrvale, sest nad vorbivad romaane, „mis on nii elutruud, et keegi ei saa kuidagi nende tõenäolisusse uskuda“ (samas, 14). Näiteks Robert Louis Stevensoni kirjeldus dr Jekylli muundumisest „sarnaneb ohtlikult mõne Lancet’is kirjeldatud eksperimendiga“ (samas); ja Mary Augusta Wardi „Robert Elsmere“ reprodutseerib kogemust vestlusest „mõne tõsise usulise teisitimõtleja peres pärastlõunase eine ajal“ (samas, 15). Realism püüab orjalikult reprodutseerida materiaalselt maailma, esitada pilti asjadest, nagu need on, täpsetes faktilistes detailides otse kui fotodena sõnades.¹² Aga seda tehes annavad kirjanikud kunstniku rolli üle elule ja loodusele, heites kõrvale kujutluse ning loobudes stiili ja konventsiooni otsustavast vahendusest: „Me oleme tõesti alandatud tõug ning oleme oma esmasünniõiguse faktileeme eest maha müünud“ (samas, 20). Viviani „faktileem“ on Batteux’ „toore looduse“ ekvivalent. Realism püüab esitada elu empiirilise täpsusega, kuid jõuab lõpuks jälle välja tõenäolisuse hävitamiseni: „On olemas niisugune asi nagu loo reaalsuse kahandamine selle tõttu, et seda püütakse teha liiga tõetruuks“ (samas, 14). Isegi suured kirjanikud toodavad halba kunsti, kui püüavad minna otse looduse juurde. Shakespeare’i realistlikku faasi markeerib keel, mis on vaheldumisi „tahumatu, labane, liialdatud, fantastiline ja isegi rõve“ (samas, 22). Viviani üsna korratu loetelu reprodutseerib siin seda korra puudumist, mille loodus on Shakespeare’i teostesse sisse toonud. Kunsti muutmine realistlikuks ei tee seda tõesemaks, vaid kõigest kaootilisemaks – see, mis loob korra, on kunstniku selekteerimis- ja vormimisvõime. See on põhjus, miks nii paljud teosed, mida Vivian imetleb, ei ole puhas fiktsioon, vaid ajalood või autobiograafiad: kuna need sõltuvad elust ja viitavad elule, tõstavad need vormid esile viisi, kuidas kunst oma „toorainet“ teisendab.

Niisiis, realism nurjub omaenda edukriteeriumi järgi. Nagu Elaine Freedgood (2019, 99) on hiljuti väitnud, „realistlikku romaani rebestab tema enda kaksikpühendumus fiktsionaalsusele ja osutusele“, mis realismi konventsionaalsuse mainele vastukaaluks sünnitab peadpööritava ontoloogilise paindlikkuse: fiktsionaalsed karakterid jalutavad reaalsetel tänavatel ja ajaloolised kujud osalevad fiktsionaalsetel õhtusöökidel. Wilde väidab, et realism privilegeerib ekslikult osutust fiktsionaalsuse arvel, kõites romaani liiga tugevalt oma aja ja koha külge. Oma vahendamata taotluses muudab ta iseenese aegunuks. Elu ja loodus, väidab Vivian, on möödapääsmatult ja irooniliselt hilinenud, ning seega nende mõju all toodetud teos „on alati vanamoeline, iganenud ning aegunud“ (Wilde 2005, 21). „Pealegi jääb üksnes moodne [*modern*] üldse vanamoodsaks [*old fashioned*]“, ütleb Vivian: „Härä Zola istub maha ja annab meile pildi

¹² Wilde kõrvaldas oma kirjutist avaldamiseks revideerides selle varasematest mustanditest sõna *foto*, justkui juba see sõna ise laseks sisse liiga palju moodsat maailma.

Teisest Keisririigist. Keda huvitab Teine Keisririik praegu? See on aegunud. Elu liigub edasi kiiremini kui realism [. . .]“ (samas, 43). Moe mainimisest hoolimata ei ole need märkused mõeldud vahendamata ja uudsuse kaitseks, sest Viviani kunstiideaalid, nagu eespool märgitud, on antiiksed ja arhailised. Pigem rõhutavad need elu vältimatut suutmatust saavutada vahetut väljendust, mille poole püüdlas realism.

Seevastu valetamine viib klassitsistliku korraimetluse selle loogilisse murdepunkti: valed sarnanevad reaalsega, kuid ei sõltu reaalsest, vaid korrigeerivad seda. 19. sajandi realistid põhjendasid oma reaalsuse-kujutuste tõe ja objektiivsust. „Punases ja mustas“ („Le Rouge et le Noir“, 1830) kaitseb Stendhal realistlikku mimeesi, võrreldes romaani mööda maanteed kantava peegliga, mis mõnikord näitab „taevasina“ ja mõnikord „porilompe teel“ (Stendhal 2005, 419). Peegel haarab kõike kiretult ja romaanikirjanik, kes on ennekõike pühendunud tõe, ei peaks selle pilte joondama konventsionaalsete esteetiliste ja eetiliste ideaalide järgi, nagu kirjutasid ette klassitsistlikud teoreetikud Johnson ja Batteux. Eliot väljendab samasugust mõtet „Adam Bede’is“ (1859):

Noid kaassurelikke, igäihte neist tuleb aktsepteerida sellistena, nagu nad on: te ei saa nende ninasid õgvendada, nende vaimu helgemaks muuta ega meelelaadi parandada [. . .] Mina rahuldun oma lihtsa loo jutustamisega, püüdmata näidata asju paremana, kui need olid; kartmata midagi peale valelikkuse. (Eliot 1996, 176)

Wilde’i jaoks võtavad säärased väited kokku realismi nurjumise oma ainete valikus ja korrastamises. Stendhal ja Eliot näevad traditsioonilist *decorum*’it barjäärina tõepärase kujutamise ees, kunstilise konventsiooni ülendamisena tõest kõrgemale. Wilde tunnistab sellest väitest tulenevaid järeldusi – et konventsioonide järgimine sarnaneb valetamisega – ning kinnitab üle tõenäolisuse ülimumst. Valed on pühendunud üleni sellele, mis „võib toimuda“ Aristotelese mõttes, väärtustades pigem tõenäolisust kui fakti. Vivian küsib: „Sest mis on siis lõpuks elegantne vale? Lihtsalt see, mis on iseenda tõendusmaterjal“ (Wilde 2005, 11). Vale saab alguse loodusest, nagu klassitsismi meelest kogu kunst, kuid lõpuks vabastab see tõenäolisuse igasugusest vastutusest tõe ees.

3. Realism, demokraatia ja mass

Realismi innukat kaitset Stendhalil ja Eliotil on üldiselt võetud millegi enamana kui lihtsalt esteetiliste printsiipide esitusena – see oli ühtlasi argument romaani ühiskondliku missiooni kasuks. Kujutades inimesi sellistena, nagu nad on, arendab romaan sümpaatiat tavalise ja igapäevase vastu. Sellise vaate järgi on realism demokraatia loomulik liitlane – mõte, mida arendab mõjukalt Erich Auerbachi „Mimesis“. Auerbach

(2012, 29) märgib, et vanakreeka kriitiline teooria reserveeris tõenäolise kujutamise ainult suursuguste ja kangelaslike elude tarvis. Seevastu „argipäevase realistlik kujutamine [. . .] on asjakohane ainult koomilises või, hoolikalt stiliseerituna, idüllilises valdkonnas.“ Varasematel perioodidel seostati demokraatiat mitterealistlike vormidega, nagu klassikalises Ateenas, kus populistlikele impulssidele andis hääle komöödia (vt Ruffell 2011). Auerbach näitab, et alles 19. sajandi realismiga kaotab stiilide lahusus oma mõjuvõimu kirjanike üle ning tavainimesed hakkavad pälvima tõsisst mimeetilist tähelepanu, mida varem osutati ainult jõukatele. Realism on demokraatiseerumise saadus ning omakorda generatiivne allikas sellele, mida Isobel Armstrong (2016) nimetab modernsuses ringlevateks „demokraatlikeks kujutlusteks“.

Needsamad suundumused, nagu Jacques Rancière on hiljuti arutlenud, õõnestasid epistemoloogilist ja sotsioloogilist korda, mis oli tõenäolisuse doktriini pikka aega toetanud. Tõenäolisus rajanes kahel põhiprintsiibil: aristotellikul tegevusühtsusel (algust, keskpaika ja lõppu ühendaval loogilisel ahelal) ja tegelase heroilisel ühtsusel (tegelane võis astuda sellest ahelast välja ja näha selle vintsutusi ette). Need printsiibid olid ühtaegu esteetilised ja poliitilised. Tegevusühtsus on tõend asjade ratsionaalsest korrastusest maailmas ja heroiline tegelane on tõend ühiskondliku kihistumise õigluse kohta. 18. sajandi lõpuks, märgib Rancière (2017, 101–102), hakkas see kord lagunema: „Tegevus nõuab lõplikku maailma, piiratud teadmist, põhjuslikkuse kalkuleeritavaid vorme ja määratletud tegelasi,“ kuid moodne maailm „on muutunud liiga suureks“ ja teadmine „liiga peeneks, liiga diferentseerituks“, et olla kujuteldavad ainsusliku tegevuse või probleemitult heroilise tegelase kaudu. Realism võtab selle uue olukorra omaks, asendades vanemad ideed tegevusest ja tegelasest lugude ja rollide demokraatlikuma jaotusega, andes niimoodi hoobi „tõenäolisuse printsiibi poliitilisse südamesse“ (samas, 14).

Dekadendid olid tolle realismi ja demokraatia liidu suhtes sügavalt umbusklikud ning see asjaolu seob neid lähedalt laiema konservatiivse kriitikaga, mida Simon During (2012) demokraatiseerumise ajastus täheldab. Huysmans'i kibestunud tegelane Des Hermies ütleb romaani „Seal all“ („Là-bas“, 1891) avalehekülgedel otsekoheselt välja: naturalism edendab „ideed kunstist kui millestki demokraatlikust!“ (Huysmans 2001, 3). Realistlikust romaanist saab siin demokraatliku korra peegelpilt, selle kunstilise kujutuse täpsusest saab varjatud toetus poliitilise esindamise võrdsusele. Nii nagu realism peegeldab kiretult iga tema vaatevälja langevat eset, kohtleb demokraatlik polis, mis rajaneb omakasupüüdmatutel seadustel ja erapooletutel protseduuridel, iga kodanikku samasugusel moel. Realism muudab universaalse poliitilise võrdsuse printsiibi kunstiliseks imperatiiviks, tehes selekteerimisaktist mitte üksnes midagi kunstiliselt ebatõest, vaid ka antidemokraatlikku. Dekadentlike kirjanike silmis võtab realism kokku moodsa demokraatia peamise poliitilise haiguse: vähemuste

(eliidi) allutamise sellele, mida Alexis de Tocqueville (1995, 154–157) nimetas „enamuse türanniaks“. Avaliku arvamuse ülekaalukas jõud moodsas demokraatias tähendab seda, et igapähe on kunstis sõnaõigus, olgu ta sõnavõtmiseks kvalifitseeritud või ei. „Millist halastamatut diktatuuri kujutab endast demokraatlikes ühiskondades arvamusi!“ hüüatab Baudelaire (2010, 15). Dekadentlikud tekstid kirjeldavad sageli vaenulikke masse, kes ähvardavad ahistatud kirjanikule peale suruda oma madalaid tahtmisi – allegooriana kammitsemata kirgedest, mis kannustavad avalikku arvamust. Naturalism, väidab Des Hermies, on „meie moraalse amerikaniseerumise“ embleem: „Millise kõikelubava alandlikkusega see kummardab masside jubeda maitse ees!“ (Huysmans, 2001, 4). „1859. aasta Salongis“ kirjutab Baudelaire (2010, 371), et fotograafia kasvavas mõjus maalikunstile väljendub „üksikisiku tahtmatu, pealesunnitud kuuletumine hulgate“.

Ka Wilde seisis vastu maitse ja arvamuse demokratiseerimisele, mida realistlik kirjutamine näis ebakriitiliselt õhutavat. „Valetamise allakäigus“ võrdsustab Vivian realistliku fakti kobrutavate rahvahulkadega, keda Huysmans ja Baudelaire täheldavad moodsas linnas: faktid on „anastanud romantika kuningriigi“ ja surunud kujutlusele peale „Ameerika tahumatu kommertsialismi“ (Wilde 2005, 25). Wilde'i kõige löövam lahtiütlemine avalikust arvamusest pärineb aga esseest „Inimese hing sotsialismi ajal“ („The Soul of Man Under Socialism“, 1891). Kuigi seda esseid mainitakse sageli tõestusena Wilde'i sümpaatiale poliitilise vasakpoolsuse vastu, on see ka läbini ebademokraatlik, vähemalt kunsti puudutavates asjades. „Kunagi seostusid demokraatiaga suured lootused,“ kirjutab Wilde, „aga demokraatia tähendab lihtsalt seda, et rahvas peksab rahvast rahva nimel“ (samas, 142). Ta kulutab essees palju ruumi lugeva publiku („Rahva“) kritiseerimisele, keda ta iseloomustab despootliku võimuna, kes tahab kontrolli niihästi looja keha kui ka hinge üle: „Tema võim on pime, kurt, jõle, groteskne, traagiline, naljakas, tõsine ja rõve. Kunstnikul on võimatu koos rahvaga elada. Kõik despoodid annavad altkäemaksu. Rahvas annab altkäemaksu ja toorutseb“ (samas, 160–161). Wilde'i kaootiline loetelu despootia omadustest meenutab „Valetamise allakäigu“ kirjeldust Shakespeare'i kahetsusväärsest pöördest realismi poole. Elu ja looduse vahetu võim rikub kogu kunsti, avaliku sfääri ja isegi loetelu enese.

Wilde'i hukkamõistev suhtumine demokraatiasse ja publikusse ei ole sama järjekindel nagu tema prantsuse allikatel, kuid tõenäolisuse antimodernne kaitsmine „Valetamise allakäigus“ viitab suurel määral samas suunas. Näiteks seostab Wilde realismi sunduse ja mõtlematu kordamisega – tegevustega, mis pole enam vabad, vaid aheldatud. Baudelaire argumenteerib „Modernse elu maalijas“ („Le Peintre de la vie moderne“, 1863), et loodus on kõik see, mida me teeme pigem vaistlikult kui ratsionaalse kavandusega, „loodus ei õpeta midagi või peaaegu mitte midagi, see tähendab, et ta sunnib [contraint] inimest magama, jooma, sööma ning end vaenuliku kesk-

konna eest kaitsma nii hästi-halvasti, kui suudab. Loodus tõukab inimese ka oma ligimest tapma, teda ära sööma, vangistama, piinama" (Baudelaire 2010, 483). Loodus paneb asjad juhtuma, tekitab tagajärgi, kuid ei mõtle; ta „sunnib“ ja „ässitab“, kuid „ei õpeta midagi“. Ainult mõistus ja kultuur viivad heani, andes meile vajaliku distantssi oma ihadest, et teha valik stiimulile reageerimise võimalike viiside seast: „Kurja tehakse pingutuseta, loomulikult, paratamatult; hea sünnib alati mingist kunstist“ (samas, 484).

Ka Wilde'i jaoks kujutavad elu ja loodus endast pigem paljast impulssi kui vaba ja kaalutletud tegu. Vivian kurdab, et loodus „muudkui kordab“ kunstilisi efekte, isegi kui need on ammendunud, mis annab tunnistust tema võimetusest mõelda või oma tegevusi kammitseda (Wilde 2005, 35).¹³ Mitu korda dialoogi jooksul süüdistab ta elu selles, et too, vajununa justkui mingisse poolteadlikku tardumusse, „unustab“ oma võla kunsti ees. Realistlikud kirjanikud võtavad „ettevaatamatult omaks täpsuse kombe“ (samas, 13), mis loovutab kontrolli mingile välisjõule; nad „kummardavad“ fakte ja „nõtkutavad põlvi Baali ees“, mis vihjab mõtlematule väärumalate teenimisele (samas, 18); nende pühendumine tõerääkimisele on „haiglane ja ohtlik“, pigem midagi kehalist kui vaimset (samas, 13). Nende romaanide lugejad langevad ohvriks alateadlikule sundusele. Wilde'i dialoog viitab mitmesugustele viisidele, kuidas inimesed jälgendavad kunstiteoseid: naised galeriides, kes sarnanevad figuuridega Dante Rossetti või Edward Burne-Jonesi maalidelt, poisid, kes äärelinnatänavatel viibutavad laadimata revolvreid, jälgendades lindpriisid, kellest nad seiklusjuttudes lugenud on; üks Viviani sõbratar modelleerinud oma elu William Makepeace Thackeray Becky Sharpi järgi. Vivian jutustab mehest, keda „valdas hirm“, ära tundes, et on tahtmatult uuesti läbi elamas „Dr. Jekylli ja hr. Hyde'i kummalise loo“ avastseeni (samas, 31), ning tuttavast naisest, kes leidis ennast sunnituna järgima „vastupandamatut kihku“ korrata ühe vene jutu kangelanna valikuid (samas, 33). Need naljaga pooleks näited vihjavad, et realism on samuti üks sundmõttelisuse vorme, kunstniku tahte ja elu üle kontrolli loovutamine. Realistlik tegevus on ilma suunata ja segane, selle karakterid on võimetud tõusma elu jämedatest kehutustest kõrgemale ning selle vormid on kõigest mahakirjutused too-rest loodusest. Masside türannia vastu võitlemise asemel realism pigem alistub rõõmuga, andes sellele hoopis võimsa hääle.

4. Vabariikliku vabaduse kunst

Realismi seostamine kompulsiooniga põhineb Wilde'il arusaamal, mida tänapäeva poliitikateoreetikud nimetaksid klassikaliseks või uus-rooma „vabariiklikuks“

13 Väljaandes „Oscar Wilde'i Oxfordi märkmeraamatud“ (1989, 59) viivad Smith ja Helfand sellise nägemuse mitteeneseteadlikust loodusest tagasi Wilde'i kolledži-aegsetele Aristotelese-lugemistele.

vabadusteorიაks. See teooria oli kesksel kohal dekadentlikes ideedes poliitilisest kogukonnast ning on aluseks paljudele väidetele, mida dekadentlikud kirjanikud kunsti ja käitumise kohta esitavad.¹⁴ Erinevalt liberaalsest vabaduse-ideest kui seksumatusest (mis on John Stuart Milli põhipositsioon essee „Vabadusest“) rõhutab vabariiklik vabadus domineerimatust. Väärtustades üle kõige autonoomiat ja enesemääramist, on selle püsimeetafooriks pigem isanda ja orja, *liber'i* ja *servus'e* kujund, mitte valitsuse tsensori kuju. Philip Pettit (2002, 31) kirjeldab, kuidas „vabaduse seisundit“ seletatakse selles traditsioonis „niisuguse inimese staatusega, kes erinevalt orjast ei allu kellegi teise meelevaldsele võimule: s.o niisuguse inimese staatusega, kelle üle ei domineeri keegi teine.“ Liberaalsete ja vabariiklike vabaduse-ideede erinevus võib paista väiksena ja need kaks mudelit on 19. sajandi mõttes tihedalt läbi põimunud, aga kunstiteooriasse tõlgituna on neil silmatorkavalt erinevad järeldused. Dekadentidele tähendab vabadus võimet elada ja töötada ilma välise sunnita, pärinegu sund elu ja looduse tahumata vormidest, sotsiaalse mõju alateadlikest kehutustest või kriitikute ja publiku vastuvõetamatutest nõudmistest.

Vabariiklik vabadusemudel jäi 18. sajandi lõpul varju koos tõenäolisuse korraga, nagu seda kirjeldab Rancière. Pettit märgib, et see teooria lõi kõikuma, kui arvestusse lülitati ka naised ja endised orjad: „Et vabadust kujutada ideaalina kõikidele kodanikele, tuleb vabadus vähenõudlikumalt ümber mõtestada“ (samas). See seletab, miks dekadentlikku antirealismist kuulutavad kõige sagedamini ja kõige häälakamalt meeskirjanikud: selle eelduseks on vanem tegutsemise käsitlus, milles naised, nagu ka rassistid ja koloniaalsed teised, olid pigem passiivsed subjektid kui täielikud ühiskondlikud tegutsejad. Kuigi klassikaline vabariiklik vabadusemudel oli poliitilise teooriana küll suhtelisest aegunud, oli tal sellest hoolimata (või vahest just selle tõttu) lai kandepind estetismis ja dekadentsis. Näiteks raamatus „William Blake: Kriitiline uurimus“ („William Blake: A Critical Study“, 1868) eitab A. C. Swinburne, et kirjandus saaks eales olla moraaliõpetuse „toatüdrukus“: „Kunst ei ole nagu tuli või vesi – hea teenija või halb peremees; pigem vastupidi. Oma teadmiste või vaba tahte poolest ei aita ta mitte milleski: teenuste osas te saate temalt vähem kui eimidagi“ (Swinburne 1970, 90). Kunst peab olema iseene peremees, rõhutab Swinburne: esteetiline autonoomia sarnaneb vabariikliku enesemääramisega. Oma Winckelmanni-essée lõpulehekülgedel argumenteerib Pater (1980, 184), et kirjandus peaks pakkuma oma lugejatele „vabaduse tunnet“ looduseaduste ees, mis ähvardavad nende üle domineerida. Pater kirjutab:

14 Vabariikliku teooria keskset kohta dekadentlikus kirjutuses käsitleb teoses Potolsky 2013. Laiemat konteksti vt Weiner 2005.

Paratamatus ei ole meie jaoks, nagu vanasti, mingisugune mütoloogiline tegelane meist väljaspool, kellega me saame sõidida. See on pigem võluvõrk, mis on kootud risti ja põiki läbi meie [. .] ja mis tungib meisse närvidest peenema võrgustikuga, kandes endas ometi maailma keskeid jõude (Pater 1980, 185).

Need seadused „ajavad meid kimbatusse“, sest paistavad valitsevat me elu üle, võttes meilt vabaduse. Suured kunstiteosed asetavad need jõud publikust kaugele, muutes nende domineerimise „traagiliseks situatsiooniks“, mille pilve all „teatavad suursuguste meeste ja naiste rühmad“ töötavad meie naudinguks välja oma saatusi (samas).

Pateri kirjelduse võtmesõna on „suursugune“ [*noble*]: kirjandus annab lugejatele vabaduse aristokraatliku privileegi välisolude ees. Aristokraat on isandlikkuse traditsiooniline musternäide, kes kehastab just täpselt seesugust vabadust, mida realism ähvardab varjutada. Kuigi Pateri kirjeldatud traagilised karakterid alluvad paratamatusele, jäävad lugejad tegevusest väljapoole; nende esteetiline distants teeb nad vabaks, olgu see vabadus tegelikult kui tahes piiratud. Nagu on väitnud Linda Dowling (1996, 95), kujutas Wilde'i aristokraatlik poos endast hilist sekkumist lord Shaftesbury'st alguse saanud filosoofilisse debatti esteetilisuse ühiskondliku funktsiooni üle. Aristokraatia on metafoor, mis on „mõeldud tõlkima vanemasse järgu ja staatuse keelde Wilde'i veendumust, et esteetiline teadvus kujutab endast kõrgeimat olemasoluviisi – iseäranis moodsa massi- või tööstusühiskonna troostituses“. Wilde kujutab tõelisi kunstnikke kui oma ainete vaieldamatuid isandaid – sõna ja kujunduse aristokraate. Valides ja korrastades neid vastandlikke elemente, mida nad elus ja looduses kohtavad, leiavad kunstnikud ühtsuse ja teatava heroilisuse selles, mis muidu jääks võistlevate jõudude segadikuks. Vivian väidab, et „kunsti vaim“ seisnebki valikus (Wilde 2005, 22) ning kunstnikud on seetõttu vabariikliku vabaduse musternäited – siit ka Wilde'i sageli väljendatud imperatiiv elada oma elu nagu kunstiteost. Seevastu realism on Viviani sõnul „vangla“, mille ebakriitiline sõltuvus reaalsest allutab kunstnikud välisjõududele (samas, 26). Realism annab enese orjaks elule.

Bourget'lt (2011, 18) pärineb kuulus määratlus dekadentlikust stiilist kui teatavast anarhiast, milles teose iga element – sõna, lause, lõik, lehekülg – iseseisvub orgaanilist vormi trotsides. Olen väitnud, et Wilde'i käsitluses kunstivabadusest on hoopis realism, mitte dekadents see, mis sarnaneb kõige enam stiililise anarhiaga, niihästi esteetiliselt kui ka poliitiliselt. Vivian nimetab stiili kunsti „põhitingimuseks“; see on tema jaoks Pateri laadis enesedistsipliini ja askeetliku ohjelduse praktika. Seevastu realism on „tõeline dekadents [. .] ja selle all me nüüd kannatamegi“ (Wilde 2005, 22). Valetamine ei ole mitte uusim mood, vaid iidne ideaal, mille võidukat taastulekut Vivian kujutab ette kui lahtiütlemist inetust ja kaootilisest olevikust – iidse vastumürgina moodsatele halbustele. Ta kuulutab: „Ja kui see päev koidab või päikeseloojang

punetab, küll me siis kõik rõõmustame! Fakte peetakse siis häbiväärseks, tõde nähakse siis leinamas oma kammitsate kohal ja romantilisus oma imelise meelelaadiga pöördub me maale tagasi“ (samas, 42). „Valetamise allakäik“ sooritab ootamatu, kuid Wilde'ile iseloomuliku ümberpööramise: realism ja dekadents vahetavad koha, nii et realism jääb süüdi anarhia külvamises ellu ja kunsti ning dekadentsi kujutletakse hiilgava restauratsiooni avangardina. Sellisest perspektiivist oleks modernismi tõeliseks ettekuulutajaks realism, mitte dekadents.

Tänan Rachel Teukolskyt ja Dennis Denisoffi käesoleva essee tähelepaneliku lugemise eest.

Inglise keelest tõlkinud Märt Väljataga

Allikad

Adorno, Theodor. 1980. „Reconciliation under Duress.“ Tõlkinud Rodney Livingstone. – *Aesthetics and Politics*, 151–176. London: Verso.

Anderson, Amanda. 2016. *Bleak Liberalism*. Chicago: University of Chicago Press.

Andrade, Susan Z. 2012. „Realism, Reception, 1968, and West Africa.“ – *Modern Language Quarterly* 73 (3): 289–308.

Arata, Stephen. 2007. „Realism.“ – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, toimetanud Gail Marshall, 169–187. Cambridge: Cambridge University Press.

Aristoteles. 2024. *Luulekunstist (Poeetika)*. Tõlkinud Jaan Unt, toimetanud Ivo Volt. Tallinn: Postimees Kirjastus.

Armstrong, Isobel. 2016. *Novel Politics: Democratic Imagination in Nineteenth-Century Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Auerbach, Erich. 2012. *Mimesis. Tegelikuse kujutamine õhtumaises kirjandus*. Tõlkinud Kalle Kasemaa. Tartu: Ilmamaa.

Barthes, Roland. 2002. „Reaalse efekt“. Tõlkinud Indrek Koff. – *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*, 105–116. Tallinn: Varrak.

Batteux, Charles. 2015. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Tõlkinud James O. Young. Oxford: Oxford University Press.

Baudelaire, Charles. 2010. *Mõtisklusi minu kaasaegsetest*. Tõlkinud Katre Talviste. Tartu: Ilmamaa.

Bourget, Paul. 2011. *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Loomingu Raamatukogu 21–23. Tõlkinud Heete Sahkai. Tallinn: SA Kultuurileht.

Bristow, Joseph ja Rebecca N. Mitchell. 2018. „Oscar Wilde's 'Cultivated Blindness': Reassessing the Textual and Intellectual History of 'The Decay of Lying'.“ – *Review of English Studies* 69 (288): 94–156.

Compagnon, Antoine. 2005. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.

- Danson, Lawrence. 1997. *Wilde's Intentions: The Artist in His Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Dollimore, Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Oxford University Press.
- Dowling, Linda. 1996. *The Vulgarization of Art: The Victorians and Aesthetic Democracy*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- During, Simon. 2012. *Against Democracy: Literary Experience in the Era of Emancipations*. New York: Fordham University Press.
- Eliot, George. 1996. *Adam Bede*. Toimetanud Valentine Cunningham. Oxford: Oxford University Press.
- Esty, Jed. 2016. „Realism Wars.“ – *Novel* 49 (2): 316–42.
- Freedgood, Elaine. 2019. *Worlds Enough: The Invention of Realism in the Victorian Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Gautier, Théophile. 1966. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier.
- Goodlad, Lauren M. E. 2015. *The Victorian Geopolitical Aesthetic: Realism, Sovereignty, and Transnational Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- Halliwel, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Hext, Kate ja Alex Murray, toim. 2019. *Decadence in the Age of Modernism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Huysmans, Joris-Karl. 2001. *The Damned (Là-Bas)*. Tõlkinud Terry Hale. London: Penguin.
- . 2013. *Äraspidi*. Tõlkinud Leena Tomasberg. Tallinn: Koolibri.
- Jameson, Fredric. 2015. *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- Johnson, Samuel. 1969. „The Rambler.“ – *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. Toimetanud W. J. Bate ja A. B. Strauss. New Haven: Yale University Press.
- Mahoney, Kristin. 2015. *Literature and the Politics of Post-Victorian Decadence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, William. 1998. *News from Nowhere and Other Writings*. Toimetanud Clive Wilmer. London: Penguin.
- Murray, Alex. 2015. „Decadent Conservatism: Politics and Aesthetics in The Senate.“ – *Journal of Victorian Culture* 20 (2): 186–211.
- Nochlin, Linda. 1971. *Realism*. London: Penguin.
- Pater, Walter. 1980. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Toimetanud Donald L. Hill. Berkeley: University of California Press.
- Pettit, Philip. 2002. *Republicanism. A Theory of Freedom and Government*. Oxford: Clarendon Press.
- Pierrot, Jean. 1981. *The Decadent Imagination, 1880–1900*. Tõlkinud Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press.
- Potolsky, Matthew. 2013. *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Rancière, Jacques. 2017. *The Lost Thread: The Democracy of Modern Fiction*. Tõlkinud Steven Corcoran. London: Bloomsbury.
- Ruffell, Ian. 2011. *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*. Oxford: Oxford University Press.
- Schiff, Hilda. 1965. „Nature and Art in Wilde's 'The Decay of Lying.'” – *Essays and Studies*, toimetanud Sybil Rosenfeld, 83–102. London: John Murray.
- Sherry, Vincent. 2015. *Modernism and the Reinvention of Decadence*. New York: Cambridge University Press.
- Smith, Philip E. ja Michael S. Helfand, toim. 1989. *Oscar Wilde's Oxford Notebooks. A Portrait of Mind in the Making*. New York: Oxford University Press.
- Stendhal. 2005. *Punane ja must: XIX sajandi kroonika*. Tõlkinud Johannes Semper. Tallinn: Tänapäev.
- Swinburne, Algernon Charles. 1970. *William Blake. A Critical Study*. Toimetanud Hugh J. Luke. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Tocqueville, Alexis de. 1995. *Tähelepanekuid Ameerika demokraatiast*. Tõlkinud Henno Rajandi. Tallinn: Hortus Litterarum.
- Weiner, Stephanie Kuduk. 2005. *Republican Politics and English Poetry, 1789–1874*. Basingstoke: Palgrave.
- Wilde, Oscar. 2000. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Toimetanud Merlin Holland ja Rupert Hart-Davis. New York: Henry Holt.
- . 2005. *Esseed. Readingi vangla ballaad*. Tõlkinud Krista Kaer ja Peep Ilmet. Tallinn, Varrak.

Matthew Potolsky on inglise kirjanduse professor Utah' ülikoolis. Ta on avaldanud raamatu „The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley“ (University of Pennsylvania Press, 2013) ja kaastõimetanud kogumiku „Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence“ (University of Pennsylvania Press, 1998). 2021. aastal toimetab ta trükki Walter Pateri kreekateemaliste esseede väljaande pealkirjaga „Classical Studies“, mis kuulub Oxford University Pressi väljaandesse „Collected Works of Walter Pater“. Lisaks raamatutele *fin de siècle*'i kirjandusest ja kultuurist on Potolsky kirjutanud veel raamatud „Mimesis“ (Routledge, 2006) ja „The National Security Sublime: On the Aesthetics of Government Secrecy“ (Routledge, 2019).

Järelmõtteid dekadentsist, modernsusest, vabariiklusest

Märt Väljataga

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26297>

Matthew D. Potolsky on Utah' ülikoolis õpetav Ameerika kirjandusteadlane, kelle uurimistööl on olnud kaks põhifookust. Esmajoones on ta süüvinud dekadentsi kui kultuurinähtuse ajaloolisse kirjeldamisse ja tõlgendamisse. Selle kohta on ta avaldanud raamatu „The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley“ („Dekadentlik kirjasõna vabariik: Maitse, poliitika ja kosmopoliitiline kogukond Baudelaire'ist Beardsleyni“, University of Pennsylvania Press, 2012) ja kaastoimetanud kogumiku „Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence“ („Lakkamatu häab. Dekadentsi esteetikast ja poliitikast“, University of Pennsylvania Press, 1998). 2021. aastal toimetab ta trükki Walter Pateri antiigiteemaliste esseede kogu „Classical Studies“, mis kuulub Oxford University Pressi väljaandesse „Collected Works of Walter Pater“. Potolsky teises huvikeskmes on mimeetiline kujutamine kirjanduses ja selle teooriad, millest ta on andnud ülevaatliku sissejuhatuse „Mimesis“ (Routledge, 2006, sarjas „New Critical Idiom“). Lisaks on ta avaldanud sotsiokultuurilisi analüüse arusaamadest privaatsuse ja riigisaladuse kohta, näiteks raamat „The National Security Sublime: On the Aesthetics of Government Secrecy“ („Rahvusliku julgeoleku ülevus. Riigisaladuse esteetikast“, Routledge, 2019).

2017. aasta augustis pidas Potolsky plenaarettekande Tallinna ülikoolis konverentsil „End Games and Emotions: The Sense of Ending in Modern Literature and Arts“ („Lõpumängud ja emotsioonid. Lõputaju moodsas kirjanduses ja kunstis“). Sel puhul ilmus Mirjam Hinrikuse vestlus Potolsky ja Pirjo Lyytikäineniga „Kulg nõrkuse, melanhoolia, jälkuse ja pessimismi vaimus“ (Sirp, 9. september 2017).

Methise toimetuse valikul eespool tõlgitud ettekanne sõlmib kokku Potolsky kaks peamist huvilõime, dekadentsi ja mimeesi, ning lisab neile kolmandana arutluse 19. sajandi arusaamadest poliitilise vabaduse ja demokraatia üle. Essee esitab poleemilise sihiga argumendi kahe 19. sajandil esile tõusnud kultuurivoolu, realismi ja dekadentsi vahekorra kohta. Potolsky silmis on dekadents pigem antimodernsuse ilming kui modernismi ja 20. sajandi ühiskondlike arengute eelaimus ja teerajaja. See tõttu on olnud valejälgedel need tõlgendajad ingliskeelses kirjandusuurimises, kes püüavad dekadente tagantjärele edumeelsuse ridadesse värvata ning näevad dekadentsi vaenus toonase realismi vastu midagi uuendusmeelset, modernistlikku. Arendades oma vastust sellisele vaateviisile, valib Potolsky dekadentsi prototüüpseks esindajaks Oscar Wilde'i, kes oma kriitilistes esseeades ei rünnanud realismi üldsegi mitte selle konservatiivsuse või aegumuse pärast, vaid, vastupidi, mõtlematu uuendus-

likkuse ja anarhilisuse eest. Potolsky näeb Wilde'i kunstivaadete juuri klassitsismis, klassikalises tõenäolisuse-doktriinis. Selle õpetuse kohaselt peaks kunst toorest loodust või elu vormima ideaali järgi, mitte kopeerima-dokumenteerima. Vahetu kujutamise taotlus toob kunstile kahju, sest kunsti olemus seisneb vahendatuses, vormimises, seleksioonis. Potolsky meenutab, kuidas realismi tähtsamaid eestkõnelejaid on lisaks eksperimentaalsele soovile reaalsust vahetult tabada kannustanud tugev sotsiaalpoliitiline tendents, poolehoid lihtsale inimesele ja demokraatialle. Seevastu realismi-vaenulikud dekadendid vastandusid oma poliitilistes vaadetes massidele, taunisid egalitaarseid ja pooldasid elitaarseid väärtusi. Nende hoiakute taustana aimab Potolsky klassikalise poliitilise vabariikluse ideaale. Erinevalt liberalismist tõlgendas klassikaline ja ka 19. sajandi vabariiklik poliitikateooria vabadust mitte vabadusena sekkumisest, vaid vabadusena domineerimise alt. Estetismi soovimatus loovutada kunsti ühiskondlike huvide teenistusse on kooskõlas ja suguluses just vabariikliku vabadusaatega. Potolsky jõuab Wilde'i vaimus paradokslevale lõppjärgeldusele: kui Paul Bourget oli seostanud dekadentlikku stiili anarhiaga, siis Wilde'i silmis on hoopis realism see, mis on anarhistlik, kaootiline ning sellisena tõeliselt allakäinud ehk dekadentlik – aga ühtlasi ka moodsa elu vaimuga kokkusobivam.

Niisiis saab Potolsky esseet võtta kokku kolme põhiteesi: 1) dekadents ei ole modernsete, progressiivsete püüdluste ennetus, vaid reaktsioon neile; 2) Oscar Wilde'i – kui prototüüpse dekadendi – esteetilised vaated ei olnud niivõrd uuendusmeelsed ja tulevikku vaatavad, vaid lähtusid vanast klassitsistlikust tõenäolisuse-doktriinist; 3) Wilde'i ja teiste dekadentide ja esteetide arusaam vabadusest on suguluses pigem vabariikluse kui liberalismiga. Arvan, et teesidest esimene on peaaegu enesestmõistetav. Seevastu teesid üldiselt dekadentide ja eriti Wilde'i seosest klassitsistliku tõenäolisuse-doktriini ning vabariikluse poliitilise ideestikuga on üllatavamad ja ka kahtlased. Omaette järelemõtlemist vajaksid ka küsimused, kui hästi sobib kogu dekadentsivoolu eestkõnelejaks just Oscar Wilde ning kuivõrd keske tähtsusega oli realismis arusaam tegelikkuse üksiknähtuste vahetust, otsesest kopeerimisest sellisena, nagu neid eest leitakse. Järgnevas keskendungi nende teeside ja küsimuste vaagimisele.

1. Esse argument on sihitud USAs või laiemalt ingliskeelses kirjandusloos viimasel poolsajandil väidetavalt esiletõusnud arvamuse vastu, nagu oluks dekadents olemuselt midagi moodsat ja edumeelset, s.t uusi aegu, 20. sajandi progressiivseid suundumusi ennetav vool, mis vastandus realismile kui kodanlik-soliidseid tavaarvamusi truult järgivale meetodile. Tegelikult polnud dekadents mitte uuenduslik sammuke realismist edasi kunstide üldarengu teel, vaid midagi tagurlikku – reaktsioon omaaegsele kodanlikule maailmale, tärkavale demokraatialle ja sellega kaasnevale lamedusele. Sellisena sobib dekadents laiemasse antimodernsuse hoovusse, mida on oma

2005. aasta raamatus tuvastanud ja lahanud Antoine Compagnon. Compagnon arvab sellesse hoovusse kuulujateks terve plejaadi kirjamehi alates verejanulisest reaktsionäärist Joseph de Maistre'ist kuni kelmika strukturalisti Roland Barthes'ini ja uneleva postsürrealisti Julien Gracq'ini, sealhulgas veel Chateaubriand'i, Baudelaire'i, Ernest Renani, Prousti, Léon Bloy, Julien Benda jt. Antimodernset voolu iseloomustab Compagnon kuue põhitunnusega: a) irooniline kontrrevolutsioonilisus, vastuseis võrdsuse, demokraatia ja üldise valimisõiguse ideele, b) valgustusevastasus, c) pessimism, d) usk pärispatu sisse, e) ülevuse esteetika ning f) vituperatiivne ehk siunav-sajatav stiil.

Kohe torkab silma, et Oscar Wilde'i juhtumile need prantsuse kriteeriumid kuigi hästi ei kohaldu. Wilde oli hoopis teistsugune vaim, kellel puudus tõmme melanhoolia, jälkuse, pessimismi – võib-olla isegi nõrkuse – poole, kui nimetada veel üht dekadentsi iseloomustuseks toodud tunnustekomplekti. Tal oli liiga frivoolne, kerge-meelne, mänglev ja sangviiniline temperament. Tõsi, „antimodernne“ pärispatu taju saatis ka Wilde'i. Wilde võis mõnikord küll elu kunsti arvel alavääristada, aga jäi ikkagi pigem elujaatajaks. Prantsuse dekadentide mõjud Wilde'ile on küll ilmsed ja avalikud, aga nende tagajärjel võttis kuju hoopis iselaadne eksistentsiaalne visioon ja looming, mis võimaldab tõepoolest ka lülitamist 20. sajandi n-ö progressivistlike – soorollide õõnestamise, individualismi, „hominterni“, boheemkohanluse (bobode) – ürituste teenistusse.

Potolsky märgib, kuidas 20. sajandi akadeemilist kriitikat Läänes on üldiselt iseloomustanud umbusk realismi ja mimeesi suhtes, „lugemine modernismi nimel“, s.t soov kirjandusmassist väärtuslikena esile tõsta ennekõike nähtusi, mis on tõlgendatavad eksperimentaalsete, modernistlike ja antirealistlikena. Alles viimastel kümnenditel olevat hakanud seda tendentsi vaidlustama Kolmanda Maailma kirjanduste eestkõnelejad, kellele läheb (taas) rohkem korda kirjanduse vabastuslik jõud selle teistsugusel, realistlik-naturalistlikul ehk mimeetilisel kujul.

Siinses maailmanurgas on kirjandusliku realismi ja selle vastasmängija – uusromantismi, dekadentsi, formalismi, igasuguste modernistlike ismide – vahekorda käsitletud 20. sajandi kestel valdavalt vastupidiste rõhkudega. Vähemasti ametlik prioriteet on kuulunud realismile – pikki aastaid koos täiendiga „sotsialistlik“ –, mille kõrval alternatiive sellele kas tauniti või toleeriti kõrvalteedena.

Mõlema hoiaku tingisid lõppkokkuvõttes poliitiline reaalsus ja kõlbelis-poliitilised kaalutlused. Realismi väärtustajad, eriti idablokis, nägid selles kogu kunsti arengu loomumast püsitendentsi ning kaldusid seda seostama – realismi viljelejate eneste vaadetest isegi hoolimata – demokraatia ja lihtrahvalikkusega ning muude poliitiliselt õigete üritustega. Need, kes tahtsid ka realismikaugele kunstile õigustust leida, tõlgendasid sedagi realistlikuna, nii nagu György Lukács käsitles realistina Shakespeare'i ja Goethet, Erich Auerbach Homerost ja Dantet või Roger Garaudy Kafkat.

Idabloki kirjanduskriitika peavool, nagu ka alalhoidlikum keskmine maitse Läänes, pole dekadentsis näinud enamasti midagi edumeelset, vaid pigem manduva kodanluse sümptomit, allakäiku, millesse võib suhtuda kvalifitseeritud kaastundega, nagu haigusse, kuid mida ei tuleks toetada, soosida ega imetleda. Dekadentsi ja kodanluse allakäigu sotsioloogiline seos, mida rõhutasid muuhulgas Georgi Plehhanov ja Anatoli Lunatšarski, arusaam dekadentsist kui kodanluse pöördumisest iseenese, oma moraali ja maitse vastu ning kui soovist samastuda aristokraatlike või lumpenlike hoiakutega, võis paista sajand tagasi ka sotsioloogiliselt usutav. Kuni ühiskonna mõtestamises domineeris veel klassiprintsiip ja kodanlust sai käsitleda kindlapiirilise klassina, tundus kunstilise dekadentsi korreleerimine kodanluse mandumisega vähemalt kaalumisväärne hüpotees.

Seevastu läänebloki akadeemilise kirjanduskriitika peavoolus – mitte küll tingimata kirjanduses eneses ega lehekriitikas – peeti realismi 20. sajandil, nagu Potolsky märgib, millekski ületatuks, liisunud kodanlike konventsioonide ja eelarvamuste väljenduseks, illusionismiks, mis produtseerib kõigest „reaalse efekte“. Modernismi – dekadentsi sealhulgas – käsitleti aga millegi progressiivsena, kuna see revolutsioneerib – jällegi autorite eneste tegelikest taotlustest sõltumatult – kirjanduslikke võtteid, õõnestab kodanlikke norme ja vorme, kummastab käibekeelt ning toob sellega lähemale inimkonna ja indiviidi vabanemise või muud progressiivsed sihid. Kui taheti realistlikule kunstile õigustust anda või seda esile tõsta, tõlgendati sedagi modernismi vaimus – immanentselt, tekstikeskselt, dekonstruktiivselt.

Igal juhul on niihästi realismi vääristamises ja dekadentsi-modernismi alavääristamises, nagu ka selle vastandhoiakus olnud puhtesteetiliste või loogiliste kaalutluste kõrval mängus implitsiitsed ja eksplitsiitsed poliitilised kaalutlused. Mõlemal juhul on need olnud peamiselt progressivistlikku laadi, s.t lähtunud üldarusaamast, et kirjandus ja ühiskond edenevad, liiguvad kusagile edasi. Ühtede meelest on realism olnud progressiivne, sest on demokraatlik, võrdõiguslik, humanistlik, tervikut tabav ja elujaatav. Teiste meelest on progressiivne hoopis dekadents-modernism, sest on revolutsiooniline, õõnestuslik, utoopilisi perspektiive avav, kriitiline, vähemustesõbralik või läänevastane. See, et kirjanduslikku väärtustusse murravad lõpuks – või kohe alguses – sisse poliitilis-kõlbelised väärtustused, on võib-olla paratamatu. Väärtushinnangu põhjendamine ei saa ju jääda tiirlema üksnes kirjanduse immanentsesse sfääri, vaid peab selle lõpuks ületama.

Potolsky essee üheks, võib-olla kavatsematuks lisaväärtuseks on tähelepanu suunamine kirjanduslooliste käibearusaamade poliitilistele lähtepunktidele. Tema taasavastatud vana käsitlus dekadentsi modernsusevastasest, reaktsioonilisest üldhoiakust on veenev, õigupoolest enesestmõistetavgi, ehkki Oscar Wilde ei tarvitse selle illustreerimiseks, nagu allpool osutatakse, kõige esinduslikum näide olla. Samas tasub

pidada silmas ka seda, et konservatiivset modernsusevastasust – vaenulikkust kodanliku äri-, ajakirjandus- ja poliitikamaailma vastu – ei ilmutanud üksnes dekadendid, vaid ka paljud hilisemad modernistid.

2. Oscar Wilde'i modernsusevastasuse rõhutamiseks tõstab Potolsky tema kunstialastes vaadetes esile sarnasusi klassitsistliku poetikaga. See peaks pakkuma lisatõendust seisukohale, et Wilde'i pilk polnud niivõrd tulevikku avastav ja teedrajav, vaid oli pööratud troostitult kaasajalt klassikalisse minevikku. Klassikalise ja klassitsistliku esteetika üks keskseid mõisteid on tõenäolisus, *verisimilitudo*, *vraisemblance*. Selle lähtekohaks on Aristotelese „Poeetika“ mõiste *eikos* (1451a36 jm). See mõiste, mida võib lahti mõtestada ka usutavuse või veenvusena, on ikka veel suundaandev praeguseski kirjanduskriitikas. Tõenäolisus – ehk tõesarnasus ehk tõena näivus – eristub omakorda päris tõest enesest. Elus võib juhtuda palju tõeseid asju, mis kirjanduslikult kujutatuna mõjuvad ebatõenäoliste, uskumatute ja kohatutena. Teisalt suudab kirjandus kujutada tõenäolisena ehk usutavana asju, millel pole eales võimalik tõeks saada. Ebausutavus, ebatõenäolisus on tänapäevani üks rängemaid etteheiteid, mida romaaniintriigidele või -tegelastele, isegi ulmelistele ja fantastilistele, teha annab. *Verisimilitudo*, *vraisemblance*'i klassitsistlik kontseptsioon kätkeb ühtaegu kahtkolme spetsiifilisemat tähendust. See võis tähistada teatavat üldist korrapärast mustrit, mis vastandub üksikule, juhuslikule ja korrapäratule. See võis tähistada normi, ideaali – seda, mis peab olema. Ja eelkõige tähistas see seda, mis vastab avalikule üldarvamusele (vt nt Genette 2018; Mahhov 2020; Morgan 1986). Esimesed kaks tähendust seostuvad mimeesi ehk jäljendusega, viimane tähendus retoorilise veenvusega. Eriti viimases tähenduses tõenäolisuse kriteeriumid on muidugi varieeruvad, sõltudes publikust. „Tõenäoline jutustus on [. . .] jutustus, milles tegevused vastavad [. . .] publiku seas tõestena omaks võetud maksiimide kogumile,“ ütleb Gérard Genette (2018, 90). See tähendab konformsust publiku ootustega – nurjatu kuninga, aruka teenri, õpetatud naise kujutamine mõjunuks 17. sajandi prantsuse publikule ebatõenäolisena ja seega tõsisel kirjanduses sobimatuks (samal, 87, 89). Tõenäolisus seisnes kombekohasuses, *decorum*'is, *bienséance*'is.

Tõenäolisuse printsiip jäi teisendatud kujul püsima ka realismis, mis küll oma esimestes avalikes manifestides võis väita end eelarvamusvabalt peegeldavat või fotografeerivat valimatut ja vahetut tõde ennast, sellisena, nagu see kirjaniku vaatevälja satub. Realismi teoorias teises tõenäolisuse-doktriin tüüpilisuse-doktriiniks. Tüüpilisust, mis ühendab üksikut ja üldist ning mida teoreetikud eristasid „pelgalt“ tavalisest, normaalsest ja keskmisest, hakati realismis – iseäranis sotsialistliku realismi doktriinis – mõistma võtmetunnusena, mis tagab realistliku kirjanduse tunnetusliku üldistusjõu.

Eksperimendid tegelikkuse justkui valimatu ja juhusliku registreerimise, ülesmärkimise, dokumenteerimisega, mida ei suuna ükski n-ö tööhüpotees, kuuluvad pigem realismikaugesse avangardkirjandusse. Selle näideteks võiksid vahest olla tekstid, nagu Apollinaire'i kuulus luuletus „Esmaspäeval Christine'i tänavas“ (1918), mis registreerib kohvikuvestluse katkeid, või Georges Pereci proosapala „Katse ammendavalt kirjeldada ühte kohta Pariisis“ (1974). Aga needki eksperimendid näitavad lõpuks eeskätt seda, kuidas vahendaja tahes-tahmata mõjutab vahendatut. Nagu Potolsky Fredric Jamesonile viidates mainib, jääbki vahendamatus, „stseenilise olevikulisuse“ taotlus, püüdlus maksimaalse konkreetse ja spetsiifilise poole realismile üldiselt kättesaamatuks. Selle nurjumisest omakorda võib olla tingitud avangardismide ja modernismide vastumeelsus realismi suhtes – kui Wilde'i jt dekadentide silmis oli realism oma tõe-taotluses liiga vahetu ja seega vormitu ja kaootiline, siis hilisemate modernistide silmis oli ta just nimelt liiga vahendatud, oma eelarvamuste ja tööenõolisuste tõttu liiga konventsionaalne ja ebatõene.

Dekadentsi seostamine ajast ja arust klassitsismiga oli 19. sajandi lõpu poleemikates üsna tavaline võte. Aga Wilde'i kunstiliste põhimõtete sidumine just klassitsismi tööenõolisuse-mõistega on ikkagi üllatav, arvestades selle mõiste tihedat seost avaliku arvamuse ja viisipärasuse järgimisega. Tendents, mida Wilde'i loomingus on tagantjärele üksmeelselt esile tõstetud, on ju täpselt vastupidine: Wilde'il õnnestus oma salongikomöödiates ja muinasjuttudes hiilgavalt vaidlustada ja pea peale pöörata seltskondlikke norme ja soolisi stereotüüpe – selle asemel et neid ustavalt järgida. Wilde'i loomingu põhivõtteks oli paradoks, mis sõna-sõnalt tähendabki ju seda, mis käib üldisele arvamusele vastu. Wilde'i loomingu pinge klassitsistliku tööenõolisusega ei tarvitse muidugi välistada muid ühisjooni dekadentsi ja klassitsismi vahel, näiteks rõhuasetust idealiseeritusele ja üldisusele.

3. Realism ammutas oma olemasoluõigustuse viimises instantsis tõepoolest sotsiaalsetest ideedest. See reaalsus, mida realistlik kirjandus tõsiduse, tõepärasuse ja tööenõolisusega kujutada püüdis, oli eelkõige lihtsate tavainimeste ning tõusvate ja langevate ühiskondlike jõudude reaalsus. Erich Auerbachi „Mimesis“ lausa defineeribki realismi demokraatlikkuse ehk väikese inimese tõsiseltvõtmise kaudu. Selline tendents lõi otsustavalt lahku aastatuhandeid valitsenud klassikalisest stiilide lahuses õpetusest, mille järgi sobis väikest inimest kujutada üksnes koomilises (või pastoraalses) võtmes.

Dekadentide esteetiline hoiak ei vastandunud üldiselt mitte ainult kodanlusele, vaid ka „pesemata massidele“ – ehkki nii mõnedki dekadendid-sümbolistid võisid tunda poliitilist poolehoidu ka Pariisi Kommuuni, anarhismi ja radikalismi vastu. Oscar Wilde'i ühiskondlikud vaated ei olnud sama troostitud nagu tema prantsuse anti-

modernsetel eeskujudel. Kogu oma snobismile, individualismile, kapriisusele ja eliitaarsusele vaatamata kaldus tema muidu pigem järjekindlusetu vaim järjekindlalt reformimeelsuse, kodanikuallumatuse, kolonialismivastasuse ja radikalismi poole. Deaglán Ó Donghaile hiljutine monograafia Wilde'ist kui radikaalist mõistab teda kaotsiläinud revolutsionäärina. Ó Donghaile kirjutab marksist Terry Eagletoni hinnangut korrates, et Wilde'i radikaalne stiil edendab pühendumuse ja identiteedi progressiivseid ideid ning et Wilde'i estetism oli mõeldud arendama avalikku maitset ja vastuvõtlikkust kõige selle suhtes, mis on maa peal kaunis (Ó Donghaile 2020, 231). Potolsky ettekanne, mis ilmus Ó Donghaile raamatust aasta varem, püüab sellist progressivistlikku tõlgendusviisi vaidlustada. See pole just hõlbus ülesanne. Wilde võis oma kunstimaitstes olla antidemokraatlik, aga tema essee „Inimhingest sotsialismi ajal“ on siiski üsna otsesõnaliselt utoopilis-sotsialistlik manifest. Nii nagu Potolsky seostab Wilde'i kirjanduslikud vaated klassitsistliku tõenäolisuse doktriiniga, seostab ta Wilde'i poliitilised vaated klassikalise vabariikliku vabadusekäsitusega, mida on viimastel aastakümnetel eritlenud ja elustada püüdnud poliitikafilosoofid Philip Pettit (vt nt 2022), Quentin Skinner (vt nt 2022) ja Charles Taylor (vt nt 2022).

Vabariiklust, republikaanlust kui poliitilist ideestikku on kaunis raske määratleda, sest viimasel paaril sajandil on see avaldunud väga mitmekesisel kujul väga erinevates kontekstides, alates Türgist, Poolast ja Ladina-Ameerikast, liri Vabariiklikust Armeest, USA Vabariiklikust parteist kuni Res Publicani Eestis. Üldiselt paigutub see nüüdisaegsel poliitilisel skaalal liberalismist paremale, aga võtab igal maal omad eritunnused. 19. sajandi Prantsuse kontekstis näiteks „tähendas *republicain* seda, kes kaitses Prantsuse revolutsioonis väljendunud ajatuud printsiipe, mis kehtivad kõikide rahvaste jaoks, kuid hindas Prantsusmaad nende printsiipide ülimalt kehasusena kõikidest rahvastest kõrgemalt“ (Lilla 1994, 9). Philip Pettiti ja Quentin Skinneri käsitluses eristub republikaanlik vabadus liberalismi pelgalt negatiivsest vabadusest sellega, et mõistab vabadust vabadusena domineerimisest, allumisest teiste inimeste tahte või meelevaldale. Nii näiteks oleks töödandjast sõltuv palgatöötaja vabariikliku vabadusmõiste järgi mittevaba, liberaalse negatiivse vabadusmõiste järgi seevastu vaba (Volberg 2022, 365).

Kui aga vabaduse mõistele keskendumise asemel võtta laiem vaade ning püüda tabada poliitilise vabariikuse üldilmet, torkab silma selle ideoloogia korduv seostamine selliste väärtustega nagu ühiskondlik vaim ehk kodanikuvoorus, aktiivne osalemine poliitikas ning kodanikukohuse tajumine ja järgimine. Raske on kujutleda midagi Oscar Wilde'i temperamendile vastukäivamat kui need kolm väärtust – olguigi et Wilde poolehoid kuulus liri vabariiklaste üritusele Briti monarhia vastu.

Oma elegantse ja intrigeeriva essee mõttelõnga kerides jõuab Potolsky paradoksidesse. Ta usub Wilde'i eeskuju võtvat klassitsistlikust tõenäolisuse doktriinist. See

doktriin pidas silmas kunstilise kujutamise kooskõla avaliku arvamusega. Wilde'i loomingu põhivõtteks on aga just paradoks – see, mis läheb arvamusega vastuollu ning pöörab seltskondlikud normid ja eelarvamused pea peale. Potolsky seostab Wilde'i elitaarsed, rahvamasside maitse ja mõju suhtes kriitilised hoiakud klassikaliselt vabariikliku vabaduse-käsitusega. Kuid ajaloolise vabariikluse keskmesse kuulusid poliitika aktiivse osalemise ja kodanikukohuse ideaalid, mis olid esteet Wilde'ile vastu karva. Sellegipoolest tõstab essee esile dekadentsi ideede ja hoiakute vastuokslikkust ning ärgitab vaatama sügavamale toonaste püüdluste ja tänaste pürgimuste pealispindse kokkulangevuse taha. Geneeriline dekadents ei tarvitse mõtte- ja kirjanduslooläbivalgustamisel olla kasutu kontseptsioon – tingimusel, et ollakse teadlik, kuidas sarnased seemned võivad eri pinnastele langedes kanda vilju, mis võivad küll astuda ka piirideülesesse dialoogi, kuid mille funktsioon ja tähendus jäävad oma kasvukonteksti tõttu mõnikord radikaalselt eriilmelisteks. Samasugune antimodernism, mis iseloomustas (mõningaid) prantsuse dekadente, ei tarvitse käia anglo-iiri – või eesti – dekadentide kohta.

Allikad

Genette, Gérard. 2018. „Tõenäolisus ja motivatsioon.“ – *Tekstist teoseni*, tõlkinud Anti Saar, 85–114. Tallinn: EKSA.

Lilla, Mark. 1994. „Legitimacy of the Liberal Age.“ – *New French Thought: Political Philosophy*, toimetanud Mark Lilla, 3–35. Princeton: Princeton University Press.

Mahhov, Aleksandr. 2020. „Kategorija pravdopodobija v literaturnoi teorii francuzskogo klassicizma.“ = Махов А. Е. „Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма.“ – *Studia Litterarum* 5 (2): 10–33.

Morgan, Janet. 1986. „The Meanings of *Vraisemblance* in French Classical Theory.“ – *The Modern Language Review* 81 (2): 293–304.

Ó Donghaile, Deaglán. 2020. *Oscar Wilde and the Radical Politics of the Fin de Siècle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Pettit, Philip. 2022. „Vabadus koos auga: vabariiklik ideaal.“ – *Esseid vabadusest 20. sajandi poliitikafilosoofidelt*, koostanud Tanel Vallimäe, 187–211. Tartu: Vabamõtletaja.

Skinner, Quentin. 2022. „Vabaduse kolmas mõiste.“ – *Esseid vabadusest 20. sajandi poliitikafilosoofidelt*, koostanud Tanel Vallimäe, 323–337. Tartu: Vabamõtletaja.

Taylor, Charles. 2022. „Mis on negatiivsel vabadusel viga.“ – *Esseid vabadusest 20. sajandi poliitikafilosoofidelt*, koostanud Tanel Vallimäe, 187–211. Tartu: Vabamõtletaja.

Volberg, Mats. 2022. „Temaatiline sisujuht.“ – *Esseid vabadusest 20. sajandi poliitikafilosoofidelt*, koostanud Tanel Vallimäe, 339–366. Tartu: Vabamõtletaja.

Märt Väljataga – Vikerkaare toimetaja, kirjandusteadlane ja tõlkija.

E-post: [mart\[at\]vikerkaar.ee](mailto:mart[at]vikerkaar.ee)