

J. Randvere „Ruthist” – eesti kirjandusliku dekadentsi ühest esimesest näitest¹

Mirjam Hinrikus

Sissejuhatus

19/20. sajandi vahetus oli periood, mil euroopa kirjanikud ja kunstnikud hakkasid end tajuma kultuuri hilisfaasi esindajatena. Palju räägiti „varakult vanaks saamisest” ja „üleküpsusest”, moesõnadeks olid *fin-de-siècle*, dekadents ja degeneratsioon, kultuuri feminiseerumine ja närvikultus.

Osutatud rääkimis- ja identifitseerimisvormid ei olnud üksnes mööduva moevoolu tunnistuseks ega seostunud pelgalt kitsa kunstivoolu või koolkonnaga.² Sellise sõnavara kasutamine – dekadentsist kui allakäigust ja lagunemisest kõnelemine, mõtlemine, kirjutamine (k.a dekadentlike hoiakute praktiseerimine erinevate käitumismudelite kaudu) sisaldas varjatult ühiskonna- ja kultuurikriitilisi positsioone, mis kõikusid skeptitsismist põlguse ning radikaalsest kriitikast reaktioonilise hukkamõistuni. *Fin-de-siècle* ehk sajandi lõpp seostus dekadentsi ajalise mõistmisega, hiljaksjäänud teadlikkusega ja 19. sajandi lõpu tajumisega allakäigu ajastuna. Kultuuri „hilisfaas” viitas 19. sajandi lõpus ülipopulaarsetele kultuuride universaalse „bioloogilise” arengukaare ideedele – ajaloo ilmnemisele kultuuriorganismide tärkamise, õitsemise ja lagunemisena –, mille üheks hiliseks võrseks oli Eestis laialdast vastukaja leidnud Osvald Spengleri „Õhtumaa allakäik” I–II (1918, 1922). Degeneratsioon, kultuuri feminiseerumine ja närvikultus olid kultuuri allakäigu märgid ehk dekadentsi negatiivsed vasted nii loodus- ja meditsiiniteaduslikes kui ka sotsiaal-kultuurilistes diskurssides³.

1 ETF grandii nr 7271 ja sihtteema nr SF0230032s08 toetusel.

Täna oma juhendajat prof Tiina Kirssi julgustuse ja inspiratsiooni eest ning Heete Sakkaid prantsuskeelsete tsitaatide tõlgete korrigeerimise eest.

2 Küsimus dekadentsi koolkonna olemasolust on siiani lahtine. Prantsusmaal rajas Anatole Baju (koos Jules Barbey d'Aureville', Paul Verlaine'i, Maurice du Plessys'i jt) ajakirja *Le Décadent* (1886–1889) selleks, et oleks mingi ametlik organ nende liikumise toetuseks. Kuid paljud kõige tuntumad dekadendid olid selleks ajaks juba surnud (Baudelaire) või ei tahtnud seda nime eriti tunnistada (Mallarmé, vähemal määral Huysmans) ja ajakiri eksisteeris üksnes lühikest aega. Inglismaal komplitseerib „koolkonna” küsimust asjaolu, et ajakiri (*The Yellow Book*), mida praegu samastatakse dekadentsiga, avaldas tihti esseid ja jutte autoritelt, kel oli eeldatava dekadentsiliikumisega vähe pistmist. Arthur Symonsi esseed „Decadent Movement in Literature” võib kõige rohkem pidada inglaste dekadentsi manifestiks, kuid see tegeleb peaaegu ainuüksi prantsuse kirjanikega ja selle tõrjus hiljem kõrvale Symonsi raamat sümbolismist. Saksakeelses kultuurikontekstis on olukord veelgi keerulisem. Peaaegu ükski saksa keeles kirjutav autor, keda dekadentsiga seostatakse (Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Nietzsche, Arthur Schnitzler, Thomas ja Heinrich Mann, varane Rainer Maria Rilke, Eduard von Keyserling jt), ei moodustanud mingit koolkonda või liikumist. Teiste maade, nagu Venemaa, Itaalia ja erinevate Ladina-Ameerika rahvaste dekadentlikud kirjanikud määratlevad end, vaatamata oma kohalikele huvidele ja probleemidele, oma prantsuse ja inglise „isade” järelkäijatena (Constable jt 1999: 12–29).

3 *Diskursuse* mõistet kasutatakse siinses artiklis kujul *diskurss* autori tahtel. – Toim.

Kuivõrd eesti kultuur on üle-eelmisel sajandivahetusel tugevalt põimunud saksa kultuuriruumiga, olgu mainitud, et dekadents tiheneb Saksamaal diskursiks⁴ umbes 1890. aastateks ehk siis ajal, mis langeb kokku dekadentliku liikumise lõppemisega Prantsusmaal. Nii *fin-de-siècle*'i pärilikkusteooriate (kus lagunemist ja degeneratsiooni nähakse isalt pojale kulgevana), tüteooriate (eugeenika) kui ka inimkonna arengulugude keskmes on arusaam allakäigust kui looduse ja inimeste elu ringkäigu olemuslikust osast, mis rõhutab, et nii nagu looduses, toimub ka inimese ja inimkonna või kultuuri elus sündimisi, lagunemisi ja surmasid. Mitmetes 19. sajandi lõpu inimkäitumise ja psüühika tõlgendustes tähistab dekadents moraalsete ja füüsiliste jõudude allakäiku, degenerantide määratlemise ja defineerimisega tegeleb omaaegne kriminoloogia, ja ka 19/20. sajandi vahetuse sotsioloogid vaatlevad ühiskonda organismina, mille koostisosade/inimeste individualiseerimises ja nende psüühika muutumises nähakse „ühiskondliku organismi” lagunemise ohtlikke tendentse.

Selle diskursi juured ulatuvad osaliselt 19. sajandi esimesse poolde, seostudes Theophile Gautier' ja Charles Baudelaire'i nimega. Nende traditsioonis on mõiste *dekadents* positiivselt laetud ja mahult palju kitsam. Seda kasutatakse esteetilise mõistena – klassikalisele kunstiarusaamale oponeeriva modernse kunstimõistmise tähenduses, mille keskmes on kunsti autonoomia nõue. 19. sajandi lõpus, kui *dekadentsist* saab rääkida diskursina, on esteetiline dekadents aga vaid üks paljudest *dekadentsi* konnotatsioonidest.⁵ Sel perioodil toimub *dekadentsi* mõiste ümberhindamine ja -mõtestamine.⁶ Positiivsed konnotatsioonid taanduvad negatiivsete, allakäiguga seostuvate allusioonide ees ning esteetiline dekadents antropologiseerub (individua-

4 Kasutan *diskursi* mõistet foucault'likus traditsioonis, viidates dekadentsiga teatud võrgustikule teemadest ja kõnelemisviisidest, mis alates naturalismist ei seostunud lagunemise, allakäigu, langusega jne üksnes ilukirjan-duslikus diskursis, vaid ka paljudes teistes sotsiaal-kultuurilistes diskurssides.

5 *Dekadentsi* mõiste kasutus ulatub 19. sajandist palju varasemasse aega (vt Klein 2001).

6 Selle mõiste ümberhindamise ühe tagajärjena viiakse osa Gautier'-Baudelaire'i traditsioonis *dekadentsile* omis-tatud konnotatsioonidest (dekadents kui moodne keelekunstiline meetod) mõiste *sümbolism* alla. *Sümbolismi* kasutuselevõtt toetab hiljem, 19. sajandi lõpus, poleemilisi rünnakuid dekadentsi provokatiivse sisu vastu, mis-tõttu sajandipöörde kirjanikud hakkavad vähehaaval *dekadentsi* mõistet vältima või ütlevad sellest täiesti lahti. Ka üle-eelmise sajandipöörde kirjandusteadus võtab *dekadentsi* vastu just selle pejoratiivsete konnotatsioonide kaudu, vaadates mööda omaaegsete kunstnike, kirjanike ja filosoofide mõistetarvitusest. Seetõttu ei ole dekadentsi 20. sajandi vältel uuritud niivõrd ühtse poliitilise või filosoofilise positsioonina, vaid pigem moesõna või pisendava epiteedina ning allusioonide kogumina, mispuhul näiteks kirjanduslikku dekadentsi kui dekadentsidiskursi üht väljendusvormi on seostatud eelkõige morbiidsuse, kunstlikkuse kultuse, eksotika või seksuaalse nonkonformis-miga, mille esindajaks on peetud äärmuslikku ja lühiajalist kirjandusvoolu enne modernismi (Kafitz 2004, Con-stante jt 1999, Potolsky 2004, Lyytikäinen 1997, 2003). Kõik see kehtib täiel määral ka meil Noor-Eesti perioodi algusaegadest kuni tänapäevani. „Noor-Eesti” I albumis ilmunud Johannes Aaviku artiklis „Charles Baudelaire ja dekadentism”, mis toob ilmselt esimesena selle mõiste eesti kultuuriruumi, võib *dekadentsi* vastena, lisaks negatiivsele degeneratsioonile, välja lugeda ka positiivse *modernismi* ja *sümbolismi* mõiste. „Ruthis” aga, mille kaudu dekadentsi diskurss võimsalt kõneleb, me *dekadentsi* mõistet enam ei kohta. Juhan Luiga kasutab oma tekstides läbivalt *degeneratsiooni* mõistet. Kirjandusteaduses on piiratud ja pejoriseeritud dekadentsikäsituse vii-masteks näideteks Katre Talviste (2006) ja Katrin Ennuse (2006) artiklid.

liseerub, psühholgiseerub), muutudes üha enam taju- ja kogemispsühholoogiliste momentide tähistajaks (Kafitz 2004).

See ümberhindamis- ja mõtestamisprotsess on osaliselt seotud modernsuse (moderniseerimisprotsesside ning modernsete kunsti- ja kirjandusvoolude ühisnimetaja) kogemisega millegi äärmiselt kiire, põgusa ja fragmentaarsena. Just seetõttu kleepuvad *dekadentsi* külge sellised konnotatsioonid nagu aeg, muutumine ja üleminek ning selle tulemuseks on orgaaniliste muutuste ja mitmesuguste moderniseerumise tendentside esiplaanile nihkumine ja omavahel seostumine.⁷ See protsess viib *dekadentsi* üha suurema sidumiseni kultuurilise allakäiguga, kuni lõpuks samastatakse see mõiste kultuurilis-konservatiivse degeneratsiooniga. *Dekadentsist* saab moderniseeruvale olevikule väljakutse esitamise ja selle n-ö ajaloolisustamise vahend (Constable jt 1999, Potolsky 2004, Kafitz 2004).

19. sajandi lõpu dekadentsidiskursis pääsevad mõjule Gautier'-Baudelaire'i traditsioonis tagaplaanil olnud dekadentsi sisulised aspektid. Hiljemalt 1890. aastail omandavad dekadentsi konnotatsioonidena keskse koha kindlad teemavaldkonnad, meeleolud, figuurid, näiteks üksiku (või detaili) domineerimine terviku üle nii dekadentliku stiili kui ka (suurlinnas elamise kogemusest välja kasvava) modernse psüühika tähisena, müstilise sügavuse sugereerimine mitmete feminiiseeritud märkide n-ö mõistatuslikustamise kaudu või teatud eriliste lõhnade armastus kui meelte tundlikkuse tõstmise stiimul. Ajalisele muutumisele viitavad valmisoleku ja lõppemise meeleolud, näiteks sügis kui väljasureva looduse või õhtu kui päikseloojangu sümbol ning meloodilise ja kurnatud muusika eelistamine. Naiskujutuses domineerivad oma äärmustes varaküpsuse või üleküpsusega seotud tundlikud ja närvilised naistüübid (nn saatuslik naine *femme fatale* ja habras naine *femme fragile*). Meestegelasi (dekadente-diletante) iseloomustab lisaks närvilisusele (ülitundlikkusele) tahtenõrkuse sündroom, subjekti kahestumine jpm (Kafitz 2004).

Teaduskirjanduses peetakse *dekadentsi* mõiste vahendajaks Saksamaale alates umbes 1880. aastate keskpaigast Paul Bourget'd.⁸ Sel ajal on dekadents Prantsusmaal juba moenähtus (vt viide 2), mis tähendab, et Saksamaale jõuavad Prantsuse dekadentsi hilisfaasist pärit kirjandusproduktid ehk siis mitte Gautier ega Baudelaire, vaid Huysmans (vt Ennus 2006) ja Bourget, kellest viimane on üks olulisemaid dekadentsi ümbermõtestajaid ja -hindajaid (Kafitz 2004: 47).⁹

7 Ka sugude- (s.t meeste ja naiste) ning generatsioonidevahelisi konflikteid suhteid iseloomustatakse *fin-de-siècle*'i perioodil sageli *dekadentsi* mõiste abil, kusjuures dekadentlikuna tajutakse paradoksaalselt nii oma aja ära elanud ja seega minevikku kuuluvaid kui ka moodsaid, s.t modernse aja pulssi tunnetavaid suhte- ja/või ühiskonnavorme ja -distsipliine (Krobb 2004).

8 Saksakeelses kultuuriruumis on Bourget' dekadentsikäsituse mõjud selgelt äratuntavad nii Friedrich Nietzschel, keda Kafitz peab teatud mõttes saksa dekadentsidiskursi „rajjaks” (*Diskursivitätsbegründer*, vt Kafitz 2004), Hermann Bahri teoreetilistes kirjutistes kui ka mitmel üle-eelmise sajandi vahetuse kirjanikul (vt Kafitz 2004, vt Stoupy 1996).

9 Tõlkija ja esseist Marie Herzfeld väidab ajakirjas Wiener Literatur-Zeitung (1891), et Bourget oli (Henrik Ibseni, Émile Zola, Lev Tolstoi „Kreutzeri sonaadi”, Sebastian Kneippi raamatu „Meine Wassercur” ja Julius Langbehni „Rembrandt als Erzieher” kõrval) üks kuuest enim müüvast kirjanikust ja teoreetikust üle-eelmise sajandivahetuse Saksamaal ja Austrias (Vt Fewster 1992: 259–275).

Kaheosalises teoreetiliste artiklite kogumikus „Essais de Psychologie Contemporaine” (1883, 1886; „Esseed kaasaegsest psühholoogiast”), kus Bourget analüüsib enda generatsiooni kuuluvate prantsuse kirjanike (nagu Charles Baudelaire, Ernest Renan, Gustave Flaubert, Hippolyte Taine)¹⁰ loomingut, samastab ta uuritavad autorid Bourget’ meelest nende loomele tunnuslike vaimsete sättemustega (näiteks dekadents, diletantism, kosmopolitism, melanhoolia, analüütiline meel, tahtenõrkus)¹¹ – eri moderniseerumistendentside ehk dekadentsi väljendustega. Nõnda muutuvad need kirjanikud ülitsiviliseeritud prantsuse kultuuri (laiemalt kogu moderniseerunud Euroopa) sümboliteks, niinimetatud *dekadentideks-diletantideks*,¹² keda Bourget ühelt poolt üli-moderniseerunud/tsiviliseerunud ühiskonna esindajatena imetleb, kuid teisalt kritiseerib.

Bourget küsib: „Ehkki dekadentsi kodanikud on vähemväärtuslikud oma maale suuruse toojatena, kas ei ole nad ülemad oma hinge sisemuse kunstnikena? Ehkki nad on era- ja avalikus tegevuses saamatud, kas ei ole nad ülisosavad üksinda mõtlema? Ehkki nad on tuleviku generatsiooni halvad reprodutseerijad, kas ei ole see mitte sellepärast, et peente tunnete üliküllus ja haruldaste tunnete erakordsus on teinud neist naudingute ja valude virtuoosid, kes on küll steriilsed, aga rafineeritud? Ehkki nad on võimetud sügavale usule pühendumata, kas ei ole see mitte sellepärast, et nende intelligents on liiga kultiveerituna vabastanud nad eelarvamustest, ja olles teinud ringi peale kõigile ideedele, mis legitimeerib kõik doktriinid ja välistab igasuguse fanatismi, kas ei ole nad jõudnud selle ülimalt erapooletu võrdsuseni?” (Bourget 1883: 27; minu tõlge – M. H.)

Tsiteeritud lõik Bourget’ esimese essee „Charles Baudelaire” kolmandast alaosast („Théorie de la décadence”) toob hästi esile tema ambivalentse dekadentsikäsituse, olles samas selgeks märgiks ajaloolise transformatsiooni läbi teinud *dekadentsi* mõistest. Gautier’-Baudelaire’i traditsioonis põhiliselt stiili ja vormi aspektidega seostunud dekadentsi konnotatsioonid on Bourget’ esseedes taandunud sisuliste motiivide valdkonna ees. Paljud neist motiividest, näiteks äärmuslik refleksioon, kahestumine, fragmentaarne tegelikkuse tajumine on omistatud ühele dekadentsi ajastule olemuslikule inimtübile, niinimetatud dekadendile-diletandile – ülisosavale üksinda mõtlejale, oma hinge sisemuse kunstnikule, peente ja haruldaste tunnete omanikule ja „ülimalt erapooletu võrdsuse” kehastusele (s.t skeptikule, relativistile).¹³ Dekadent-diletant on ühtaegu nii

¹⁰ Ainus mitteprantslane on Ivan Turgenev (teisest esseede kogumikust). Bourget’ esseid olen mõnevõrra tutvustanud artiklis „Noor-Eesti intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist” (vt Hinrikus 2007).

¹¹ Need kalduvused on paljudes aspektides üksteisest üleulatuvad, olles kõik dekadentsi erinevad ilmnemisviisid. Iseäranis puudutab viimati öeldu diletantismi, mis suuresti dekadentsile omistatud tunnustega kattudes aetakse üle-eelmisel sajandivahetusel sageli segi *dekadentsi* mõistega. Pealegi said esseed Baudelaire’ist (kus Bourget esitab oma dekadentsiteooria) ja Renanist (mille keskmes on *diletantismi* mõiste) Saksamaal kõige suurema retseptiooni osaliseks. Sama näib paika pidavat Soomes (vt Kafitz 2004, Lyttikäinen 1997).

¹² Vt viide 11.

¹³ Ülimalt erapooletu võrdus eri vaatepunktide relatiivsuse tähenduses seostub Bourget’i *diletandi* mõistega, mis on tematiseeritud ka Felix Ormussoni representatsioonis Tuglase samanimelises romaanis (vt Hinrikus 2007).

kultuuri suurima rafineerituse saavutamise sümbol kui ka ühiskonna/kultuuri allakäigu märk,¹⁴ sest sarnaselt paljude oma kaasaegsetega tähistab dekadents Bourget'i organismis valitseva süsteemi lagunemist. Ühiskonnale projitseerituna viitab see sotsiaalse koherentsi kokkuvarisemisele. Individualiseerumise tagajärjeks on asotsiaalsus, eskapism, usutunde nõrgenemine ja viljatus, mis ähvardab sotsiaalse elu välja suretada – loeme ülal tsiteeritud lõigust.

Seega bourget'likult ambivalentne dekadentsikäsitlus on ühtlasi ambivalentse modernsus-kogemuse väljendus. Sellise vastuolulise kogemuse esiletuleku üheks põhjuseks on asjaolu, et vaatamata moderniseerumisprotsesside arengutempo nihetele erinevais Euroopa nurkades, tajutakse seda igal pool ühtemoodi kiirena (Felski 1995: 11). Hirm, et moderniseerumisega ei suudeta sammu pidada, viib paradoksaalsete modernsus-kogemuse väljendusteni paljude üle-eelmise sajandivahetuse kirjanike ja kunstnike loomingus. Eesti kirjanduses on varamodernsuse vastuolude parimaks näiteks Tammsaare looming. Tema tekste punase niidina läbiv mõte, et „maailm on muutunud, kuid inimese psüühika on jäänud üsna endiseks”, viitab modernse inimese vastuvõtvõime piiridele. Tammsaare tajus end selgelt dekadentliku üleminekuaja lapsena. (Tulen selle teema juurde artikli kokkuvõttes.)

Eesti kultuuriruumis võib ambivalentse modernsus-kogemuse esimesi selgemaid kajastusi jälgida alates Noor-Eesti küpsusperioodi algusest (umbes 1909. aastast, kui ilmub „Noor-Eesti” III album) – see on ajal, kui siinsed (põhiliselt Noor-Eestiga seotud) kirjanikud ja kunstnikud suhestuvad dekadentsi diskursi kaudu kirjutavate euroopa teoretikute ja kirjanike tööde abil vähem või rohkem teadlikult *fin-de-siècle*'i kultuuriga. Modernsus-kogemuse kriitika seisukohalt on olulised kolm märksõna, mis Friedebert Tuglas ütleb välja oma ehk kõige tsiteeritumas essees „Kirjanduslik stiil” (1912): „[---] linn, uus elutempo, uus psühholoogia, mis tõeliselt määrabki kirjaniku isiklikke kalduvusi ning uut kirjandusvoolu, ei jäta ka siin oma mõju avaldamata. [---] Uus, teadlikum eluenergia nõuab enesele uut, teadlikumat kirjanduslikku vormi. See leiab enesele uue tehnika ja meetodi, uue keelelise ning stiililise valiku.” (Tuglas 1996: 53.)

Lisaks linna, uue elutempo ja uue psühholoogia esiletoomisele äratub selles tsitaadis tähelepanu ka noorelastele iseloomulik kultuurilise mahajäämuse taju. Tuglasega eesotsas ollakse üliteadlikud sellest, et osutatud kolm teemavaldkonda tulevad Gautier'-Baudelaire'i traditsiooni kuuluvate kirjanike loomingus esile juba 19. sajandi esimesel poolel.

Teisalt on Pariis (mille modernsus-kogemust Baudelaire lugejaile oma paljudes tekstides, k.a „Kurja lilledes” vahendab) 19. sajandil teistest Euroopa tsentritest moderniseerumise mõttes

¹⁴ Lõplikult muutuvad *dekadentsi* konnotatsioonid Bourget' loomingus negatiivseks pärast esseekogumike ilmumist. 1893. aastal ilmunud ja ümbertöötatud kaheosalises kogumikus „Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires, édition établie” on ambivalentne dekadentsikäsitlus taandunud kultuurikonservatiivse dekadentsikäsitluse ees. Seda illustreerivad ka mitmed Bourget' ilukirjandusteosed, eelkõige „Le Disciple” („Õpilane”), mille sissejuhatuses esineb ainult mõiste *diletantism* ja mille tõlkis eesti keelde Johannes Aavik. Samas toetus Bourget' retseptioon Kafitzi järgi, vähemalt Saksamaal, 1883.–1886. aastate esseede väljaannetele (Kafitz 2004). Ka soome kirjandusliku dekadentsi näidete analüüsimise alustekstideks on Bourget' sama perioodi esseed (vt Lyytikäinen 1997).

mitmes aspektis ees.¹⁵ Väljapoole prantsuse kultuuri jõuavad (suur)linna¹⁶, modernse ajataju ja psühholoogia kajastused palju hiljem, umbes 19. sajandi lõpus, 20. sajandi alguses. Eesti kultuuris aga leiame ambivalentse modernsuskogemuse jälgi veelgi hilisemast perioodist. Kuigi kirjandusliku dekadentsi¹⁷ näidetele saab osutada juba Noor-Eesti küpsusperioodi alguses ja varemgi¹⁸, võib kirjandusliku dekadentsi küpsusest rääkida alles alates 1915. aastast. Sel ajal ilmub Tuglase „Felix Ormusson”¹⁹, mille keskmes on kõik kolm Tuglase osutatud teemat.²⁰ Noor-Eesti küpsusperioodi algusaegadest pean aga üheks olulisemaks tekstiks J. Randvere „Ruthi”, mis, võrreldes „Ruthi” lähiümbruses ilmunud ilukirjanduslike töödega, peegeldab kõige paremini 19. sajandi lõpus ümbermõtestatud ja -hinnatud dekadentsikäsitust.

L. Onerva „Mirdja” ning J. Randvere „Ruth”

„Ruth” ilmub soome kirjandusliku dekadentsi küpsusperioodi märgist ja tippnäitest, L. Onerva „Mirdjast”²¹ (1908) aasta hiljem „Noor-Eesti” III albumis. Ilmselt ei ole päris juhuslik, et nii nagu

15 Samas oli London Pariisist industrialiseeritum ning üle-eelmisel sajandivahetusel jõuavad Pariisile ja Londonile järele ka mitmed teised Euroopa metropolid, kas või Berliin ja Peterburi, kus ka eesti intelligents üha rohkem viibis. Modernsuskogemusi käidi ammutamas ka Helsingis, mis aga 20. sajandi alguses modernse suurlinna mõõtu välja ei andnud.

16 Tuglas peab tsiteeritud essee „Kirjanduslik stiil” silmas nimelt suurlinna kui modernse psühholoogia sünitajat. Suurlinna ja modernsuse seoste kohta vt Hennoste 2004, Kurg 2004; vt ka Nikolai Triigi illustreerimisi „Suurlinn I–II” „Noor-Eesti” IV albumis, mille keskmes on suurlinna elutempo, muutumise ja kiiruse kogemuse väljendamine.

17 Varasemas uurimuses naturalismijärgsete kirjanduslike voolude tähistajana kasutatud *uusromantismi* mõiste on tänapäeva kirjandusteaduses üha enam taandumas *kirjandusliku dekadentsi* mõiste ees. Põhjuseks on selle seotus romantismiperioodiga, mille esteetikale varamodernne dekadentsikirjandus suuresti vastandub. Ehkki kui selle all mõelda romantismi teatud liikide ja materjalide hõlmamist, antiigi, keskaja või rahvusliku mütoloogia armastust, saagasiid ja muinasjutte, on seda mõistet võimalik kasutada veel ka tänapäeval kirjanduse spetsiifiliste nähtuste tähistamiseks (Kafitz 2006: 181–184).

18 Varasemateks näideteks Tuglasel „Vilkuv tuli”, „Midia” ja mitmed hilisemad novellid ning romaan „Felix Ormusson”. A. H. Tammsaare (üliõpilas)novellid ja Jaan Oksa looming. Nõrgemalt leiab dekadentliku elutunde kajastusi paljude sel ajal kirjutavate kirjanike (kas või Eduard Vilde, Oskar Lutsu, Bernard Linde, hiljem näiteks August Gailiti) loomingust ning loomulikult Noor-Eesti kunstnike Erik Obermanni, Nikolai Triigi, Kristjan ja Paul Raua, Konrad Mägi, Aleksander Tassa jt töödest.

19 Lisaks „Felix Ormussonile” pean eesti kirjandusliku dekadentsi küpsuse näideteks sellest perioodist Tuglase novelli „Maailma lõpus”, aga ka Tammsaare novelle „Varjundid”, „Kärbes” ja näidendit „Juudit”, millest viimasest, nagu paljudes euroopa kirjandusliku dekadentsi näidetes, projitseeritakse ambivalentne modernsuskogemus minevikku.

20 Vt selle kohta: Hinrikus 2007; Tammsaare novelle olen analüüsinud artiklis „Spleen the Estonian Way” (vt Hinrikus 2006a).

21 Pirjo Lyytikäinen väidab, et „Mirdjas” kulmineeruvad mitmed sajandivahetuse sümbolismi ja dekadentsi teemad ja võimalused ning hilisem kirjandus ei lisa suurt midagi uut (Lyytikäinen 1999: 147–149).

„Ruth”, nii kujutab ka „Mirdja” endast unistust uuest inimesest universaalse olendina, kes ilmub naise kujul (vt L. Onerva 2002). Samuti koosneb „Mirdja” nimategelane, nagu Ruthki, paljudest omavahel vastuolulistest minadest. Mirdja on lagunenud subjekt, dekadent-diletant²² (keda on kasvatatud mehed, peamiselt meesdekadendid-diletandid) ning saatuslik naine, *femme fatale*,²³ ühes isikus. Erinevad minarollid seostuvad Mirdja nartsissistlike kalduvustega – oma mina ja keha kummardamise ning peegelpiltide otsimisega.²⁴ Need kalduvused omakorda tugevdavad mitmekordselt Mirdja vajadust samastuda nii dekadentliku fragmentaarse, kõikuva ja mitmekujulise minaga (kes loob androgüünseid ja seksuaalseid fantaasiaid ja samastub nendega) kui ka selliste objektistatud dekadentlike naiskujudega nagu *femme fatale*.

Keskseks teemaks on „Mirdjas” nitschelik väärtuste ümberhindamine just naise vaatepunktist.²⁵ Näiteks mehekeskselt käsitletud naiseliku nartsissismi lammutamine (viide 23), mis on misogüüniliste seksuaalsuskäsituste ümberkirjutamise üheks osaks. Nende ümberkirjutuste hulka kuulub ka Mirdja seksuaalsuse lahutamine reproduktioonist.²⁶ Oma kehalikkust avalikult naudiva *femme fatale*’ina lõhub Mirdja representatsioon ettekujutusi naiselikust seksuaalsusest kui patumärgist.

Ka Ruthi seksuaalsus on reproduktioonist lahutatud ning tema suhe oma seksuaalsusega on rõhutatult teadlik. Kuid vaatamata sellele erineb tekstuaalse autori ja (temaga suuresti

22 Dekadenti (diletanti) peetakse esimeseks ilukirjanduslikuks antihumanistliku subjekti näiteks, kes subjekti klassikaliste esitamisviisidega (kartesiaanlik, humanistlik, valgustuse subjekt) võrreldes ei allu mõistuse ja teadvuse ülemvõimule (Kosonen 2003: 181–182).

23 *Femme fatale*’i ja Ruthi seoste kohta: vt Kivimaa 2006.

24 Nartsissism on üle-eelmise sajandivahetuse kirjandusliku dekadentsi subjekti üheks tunnuseks, viidates modernse individualismi eri ilmnemisviisidele: eneseküllasusele, enesekeskusele, solipsismile, egoismile, esteetismile ja naudingihale, mis sünnitab ka *hilismodernse* inimese problemaatika ehk küsimused subjekti suhetest sotsiaalse ja eetilise ühiskonnaga (Lyytikäinen 1997: 11). Üle-eelmisel sajandivahetusel on *nartsissism* ka tugevalt soolisustatud mõiste. Kuna naist kujutatakse põhiliselt passiivse ja vaimuseta olendina, kes seisab loodusele palju lähemal, tähendab naiselik nartsissism tol perioodil oma keha kummardamist. Mehelik nartsissism viitab aga (erinevalt n-õ minatutest naistest) oma mina kummardamisele ja enese peegelpiltide otsimisele naistes. Rõhutatult nartsissistlikud on paljud Tammsaare (nii mees- kui naissoost) tegelaskujud; nartsissistlikest ja minatutest naistest A. H. Tammsaare loomingus: vt Hinrikus 2005.

25 Paaril viimasel aastakümnel on (iseäranis angloameerika) kirjanduskaanoni feministlik kriitika üha rohkem „avastanud” ja uurinud naisvaatepunktist kirjutatud kirjandusliku dekadentsi näiteid (vt Showalter 1993). Huvitav, millisel positsioonil oleks selle naistraditsiooni taustal L. Onerva „Mirdja”? Teost peetakse soome kirjandusliku dekadentsi tipuks ehk siis võrdväärseks paradigmaatiliste dekadentsikirjanduse näidetega alates Joris-Karl Huysmans’i romaanist „À Rebours” („Vastuvoolu”), Oscar Wilde’i „Dorian Gray portreest” kuni Gabriele d’Annunzio, Thomas Manni jt 20. sajandi alguses ilmunud teosteni, mis olid kõik meeskirjanike loodud.

26 Feministlike teoreetikute väitel oli veel üle-eelmise sajandivahetuse kontekstis traditsioonilistes naise-representatsioonides seksuaalsus kindlate kontratseptiivide puudumise tõttu lahtutatult seotud reproduktiooniga (Lappalainen 2003: 215).

kokkulangeva) jutustaja mehelik positsioon „Ruthis”²⁷ oluliselt „Mirdja” omast. „Mirdja” tähistab naiseks olemise tingimuste uurimist – nende alternatiivide esitamist ja lõhkumist, mida üle-eelmise sajandivahetus naisele pakkus. Ruth (kes iial iseseisvalt ei tegutse ega mõtle, sest elustub üksnes meheliku subjekti – nõrga ja eluvõõra dekadendi-jutustaja – androgüünsetes ja seksuaalsetes fantaasiates) on aga loodud mehe jaoks ja mehe tingimustel, taandudes üle-eelmisel sajandivahetusel levinud Pygmalioni müüdi ühe variatsioonina²⁸ (vrd: „Õiguse poolest on see mina ise, kui ma naesterahvas oleksin” (J. Randvere 1980: 9)) kokkuvõttes dekadentliku meesesteedi ihade ja fantaasiate teenimiseks.²⁹

„Ruthi” ja eesti kirjandusliku dekadentsiga seoses laiemaltki on aga oluline veel üks „Mirdjaga” seostuv aspekt. Nagu suur osa kirjandusliku dekadentsi näiteid, on ka „Mirdja” n-õ õpitud töö ehk see toetub pigem kultuurilistele intertekstidele kui kogemusliku maailma otsesele vaatlusele.³⁰ Paljud „Mirdjasse” peidetud otsesed või kaudsed vihjed on tagasi viidavad selliste dekadentliku elutunde sünteesijate tekstideni nagu Baudelaire, Bourget, Nietzsche, Weininger jt. Samuti viidatakse selles romaanis mitmele euroopa kirjandusliku dekadentsi näitele, mis mõistagi sisaldasid nii implitsiitselt kui ka eksplitsiitselt tsitaate dekadentsi diskursi kaudu kõnelevailt teoreetikult.

See „õpitus” iseloomustab (lisaks mitmele Tuglase novellile) ka „Felix Ormussoni”, mis tunnistusena Tuglase sügavast sajandipöörde euroopa kultuuri tundmisest ei jää kahtlemata alla L. Onera „Mirdjale”. Ja nii nagu „Mirdjast”, leiab ka „Felix Ormussonist” vihjeid juba mainitud teoreetikute dekadentsikäsitustele.³¹

Eesti kirjandusliku dekadentsi geneesi seisukohalt tuleks aga rõhutada, et üks esimesi tekste, milles osutatud „õpitus” ilmneb, on J. Randvere „Ruth”. Seetõttu peangi seda iseenesest üliõhukest ning euroopa paradigmaatiliste kirjandusliku dekadentsi näidete kõrval veel mitmes

27 Antifeministliku diskursi kohta „Ruthis”: vt Hinrikus 2006b; 2006c.

28 Vt Kirss 2006.

29 Naise vaatepunktist on Pygmalioni müüdi interpreteerinud näit Lou Andreas-Salomé 1895. aastal oma jutustuses „Ruth”, mida tasuks J. Randvere „Ruthiga” seoses uurida.

30 Pirjö Lyytikäinen peab seda kirjandusliku dekadentsi üheks kõige olemuslikumaks tunnuseks (Lyytikäinen 2003: 15).

31 Vt Hinrikus 2007. See võimaldab omakorda hõlpsasti leida ühenduslülisid paljude euroopa kirjandusliku dekadentsi näidetega. Tammsaare raamatukogus leidub Tammsaare ääremärkustega „Felix Ormussoni” esmatrükk, kus ta lisaks Bourget’le viitab sellistele dekadentsi diskursi kaudu kõnelevalle kirjanikele nagu Leonid Andrejev, Søren Kierkegaard, August Strindberg ja Charles Baudelaire. Felix Oinas leiab „Felix Ormussonist” Ivan Turgenevi mõjusid (Oinas 1979: 195–200). Elo Lindsalu viitab Tuglase novelli „Maailma lõpus” ja soome kirjandusliku dekadentsi autori Volter Kilpi kahe novelli seostele (Lindsalu 2004: 324–335).

mõttes abitud „Ruthi”³² tänuväärseks materjaliks hilisemas eesti varamodernses kirjanduses domineerivate diskursside (sh dekadentsi) jälgede ajamisel ja analüüsimisel, samuti nende diskursside edasiarenduste ja katkestuste otsimisel eesti küpse modernismi näidetest.³³

Afirmatiivsest esteetilisest *dekadentsi* mõistest J. Randvere „Ruthis”

„Ruthi” kaudu 19. sajandi lõpu dekadentsidiskursi analüüsimisel ei saa mööda minna Gautier’-Baudelaire’i esteetilisest *dekadentsi* mõistet, mis, nagu juba viidatud, oli 19. sajandi lõpus pejori-seeritud dekadentsi tähenduste kõrval üheks dekadentsi positiivseks (ehkki taanduvaks) konnotatsiooniks. Niisiis – mil määral võib „Ruthis” leida esteetilise dekadentsikäsituse jälgi?

Fin-de-siècle’i perioodil on Huysmansi romaan „À Rebours” (1884, „Vastuvoolu”) nii Saksamaal kui ka mujal Euroopas kirjandusliku dekadentsi ja tema peategelane des Esseintes³⁴ dekadentliku meesesteedi prototüübiks. Lisaks muudele tunnustele iseloomustab seda mees-tüüpi kalduvus luua esteetiliselt täiuslik keskkond üksnes isiklikuks kasutuseks, mis väljendub kreatiivse kunsti tegemise asemel esteetilise naudingu otsimises ja esteetilise lahutamises eetilise-st. 19. sajandi lõpus on selliste omaduste rõhutamine varjatult individualiseerumise (ja muude moderniseerumise aspektide) kritiseerimise teenistuses, Gautier’-Baudelaire’i traditsioonis seostu-sid need des Esseintes’i kalduvused aga pigem dekadentliku (modernse) kunstikontseptsiooniga.

Selles traditsioonis on dekadents uue modernse kunstikäsituse kehtestamise vahendiks, mis oponeerib klassikalisele sümbolsele korra ja orgaanilise terviklikkuse ning stabiilsete väärtushierarhiate tähistele. Looduse imiteerimise asemel rõhutatakse kunsti imiteerivat rolli ehk siis kunsti(kirjandus)teoste aluseks ei ole enam sisemine või väline loodus/loomus, vaid teised kunsti-teosed, milles loodus/loomus esineb juba kunstiliselt interpreteerituna (Kafitz 2004: 20–21).³⁵

Selline antimimeetiline suhe tegelikkusega on „Ruthis” eksplitsiitselt esil. Sellele viitab kas

32 „Ruth” on veel kahtlemata kaugel neist modernsele (mees)inimesele iseloomulikest alateadvuse ja fantaasia valitsetud sisemistest maailmadest, mida üle-eelmise sajandivahetuse proosa kujutas ja kus peategelast ümbritsev maailm muutus tema hingeseisundite sümboliks, nii nagu näiteks „Felix Ormussonis”. Kuid ilmselge liialdus on Cornelius Hasselblatti väide, et „Ruth” kutsus esile poleemika üksnes tänu selle teksti ilmutamisele „Noor-Eesti” albumis (vt Hasselblatt 2006: 359–360).

33 Eesti modernne proosa enne Teist maailmasõda väga radikaalseid vorme ei võta. Piirduakse loo tasandiga, mis tekstiloomel mehhhanismideni enamasti ei ulatu (Annus 2001: 273).

34 Huysmansi kohta: vt Enns 2006; vt ka viide 3.

35 Esteetilise *dekadentsi* mõiste sisu avamise seisukohalt on oluline Gautier’ eessõna („Préface”) tema enda romaani „Mademoiselle de Maupin” (1835), kus Gautier veel ei kasuta *dekadentsi* nimetust. Samuti Gautier’ „Notice” Charles Baudelaire’i „Kurja lilledel” sissejuhatusena (1861). „Notice’is” kordab Gautier’ juba mitmeid eessõnas esinenud ideid ning seob need *dekadentsi* mõistega. Baudelaire’i enda, mitmes aspektis Gautier’ dekadentsikäsitusega kattuv dekadentsiarusaam avaneb nii tema luules kui ka õige mitmes teoreetilises tekstis, kas või „Notes nouvelles sur Edgar Poe”, „Le Peintre de la vie moderne” jt (vt Kafitz 2004). Baudelaire’i kunstikäsituse kohta vt Talviste 2004.

või prantsuskeelne moto Sully Prudhomme'ilt „Ruthi” alguses: „*J' imagine! ainsi je puis faire / Un ange sous mon front mortel! / Et qui peut dire en quoi diffère / L'être imaginé du réel.*” (Randvere 1980: 5).³⁶ „Ruthi” nimitegelase konstrueeritus ilmneb näiteks jutustaja sõnades „see nii eba-realne, nii konstrueeritud isik” (samas, 23) ning tegelikult kogu Ruthi kirjeldust saatvas retoorikas, mille kaudu üha toonitatakse sellise ideaalse naise fiktsionaalsust: „[---] ta ühendab eneses kaks omadust, mis tõelikus elus endid näivad välja sulguvat: kõrgema, tõesti meheliku mõistuse ja naiseliku iseloomu meeldivuse” (samas, 14). Samuti vastandub Ruthi välimus – tema nägu, mis ei ole „absolutlikult korrapärane ja täielik iludus”, ning tema välimuse kirjeldust saatev jutustaja kommentaar: „See avaldab mulle ikka natuke puist ja külma mõju; see on nõnda ütelda ametlik ja akademilisk iludus [---]” (samas, 22–23) – mimeetilist tegelikkusesuhet esindavale klassikalisele kunstikäsitusele (täpsemalt klassikalisele iluideaaliile).³⁷

Antimimeetiline positsioon seostub Gautier'-Baudelaire'i traditsioonis ettekujutusega kunstiautonoomiast kui positiivsest vastandpositsioonist degenereerunud tegelikkusele ja mitteligipääsetavale loodusele. See väärtushoiak saadab mimesise-kontseptsiooni ehk elu tagasi-pegelduse asendamist kunsti enesele-viitavusega (millega seletub ka kirjandusliku dekadentsi „õpitus”).³⁸ Ka ülaltoodud tsitaadid „Ruthist” ei illustreeri üksnes teadlikult konstrueerivat suhet, vaid on ühtlasi (argi)tegelikkusele oponeerimise näited, peites endas vajadust tegelikkust muuta või kunstlikult kosmeetiliste vahenditega täiustada, estetiseerida.

Selles opositsioonis sisaldub implitsiitselt ka kodanluse (kodanliku pragmaatilise maailma-vaate) kriitika, mis tuleb hästi esile juba Gautier' romaani „Mademoiselle de Maupin” eessõnas („Préface”).³⁹ Gautier naerab seal välja kodanliku utilitaristliku ja progressiusust kantud kunsti-kriitika, mis hindab kirjandust üksnes kasuprintsiibist lähtuvalt: „Raamatust ei saa teha želatii-niga suppi, romaan ei ole õmblusteta saapapaar ja sonett ei ole pidevvooluga süstal; draama ei

36 „Ma kujutlen, seega saan luua / Oma sureliku lauba all ingli / Ja kes oskaks öelda, kuidas nad erinevad / Kujutletud olend ja reaalne olend?” (minu tõlge – M. H.).

37 Ruthi välimusele juhib selles seoses tähelepanu Katrin Kivimaa (2006).

38 Kirjandusliku dekadentsi esteetika seisukohalt ei ole sellisele kirjandusele olemuslik kogemuste laenuslik mitte puudus, vaid voores. Võrdle Ele Süvalepa väitega, mille järgi Tuglase loomingus esineb teinekord „häirivat literatuursust” (Süvalep 2001: 195). Kuid Euroopa perifeeriaste ilukirjanduses on see konstrueeritus ehk veelgi tuntavam, sest suurlinnade puudumise tõttu laenati siia modernsuse kogemusi läbi mitmekordse filtri. Tuglas on öelnud: „Et meil suurlinnu pole, siis oleme suurmaailma kultuurimeeleolusid õigupoolest liiga teoreetiliselt, kaudselt, hariduse ja võõra kirjanduse ning kunsti abil omandanud” (Tuglas 1996: 52). Eesti 20. sajandi alguse kultuurisituatsioon sarnaneb mitmes mõttes Soome omaga, kus samuti puudusid suurlinnad, kuid mille varamodernsusse kirjandusse (kas või „Mirdjas”) modernne suurlinnaelu ja/või sellega seotud modernne psüühika sageli „laenati”. Eesti kirjandusliku dekadentsi näidetest on suurlinnalik ajataju ja psüühika varjatult tematiseeritud ka Tammsaare üliõpilasnovellides ning novellides „Kärbes” ja „Varjundid” (Hinrikus 2006a).

39 Erinevalt „Notice’ist”, mille keskmes on dekadentsi stiili iseloomustus, ründab Gautier' oma eessõnas põhiliselt moraalsetest hindamiskriteeriumitest lähtuvat kunstikriitikat (Kafitz 2004).

ole raudtee, mis kõik on oma olemuselt tsiviliseerivad ja viivad inimkonda progressi teel edasi.” (Gautier 1876: 18; minu tõlge – M. H.)⁴⁰

„Ruthis” ilmneb see utilitarismi ja progressiusu kriitika⁴¹ näiteks jutustaja vaatepunkti kaudu, kes avas oma unistusteraamatu iga kord, „kui ümbrus mind vähe huvitas ehk mind tegevusetusele sundis nagu kirikus, igavas, võõras seltskonnas, koolis” (J. Randvere 1980: 7). Seda n-ö naiivset, ebateadlikku reaalsustunnetust, mis võrdsustas „tegelikkuse” ja kunsti, representeerivadki antud juhul kirik, kool ja seltskond. Radikaalsemaks kodanliku maailmavaate õrritamise võtteks, nii nagu „Mirdjaski”, on „Ruthis” naise eneseteadliku seksuaalsuse positiivne väärtustamine⁴², samuti varjatud opositsioon abielule kui kodanliku elukorralduse sümbolile.

Kodanlikule maailmavaatele vastandub aga varjatult ka Ruthi ebatavaline maitse, mis puudutab kirjandust ja muusikat (Lippus 2006: 40–54), Ruthi nõrkus teatava eksootilis-erandliku hõnguga kohtade (maja linna ääres) vastu, Ruthi elustiil, mis lähtus sisemisest sunnist end argitegelikkusest eraldada ja luua selle asemel esteetiliste elamuste abil estetiseeritud „reaalsus” ning Ruthi (k.a „Ruthi” jutustaja) rõhutatud fantaseerimislust⁴³ (mis on lahutamatu ka Ruthi seksuaalsuseväljendusest). Kõik viidatud näited on ühtlasi traditsioonilises poetikas domineerinud looduse kui eelistatud motiivide varasalve taandumise märgiks ehk siis „Ruth” kui kunstiteos ei suhtle „reaalsusega”, vaid reageerib teostatud kunstitegelikkusele (nii nagu „Ruthi” jutustaja suhtleb oma fantaasiatega).

Seega Gautier'-Baudelaire'i traditsioonis on kunsti autonoomia teenistuses esteetilise taju eelistamine moraalsetele mõõdupuudele ja kasu kaalutlustele, millest tuleneb keelekunstiliste vahendite rõhutamine ehk keele poetika kui omaette väärtuse domineerimine sisu üle. Tegelikkusreferentside tagaplaanile jäämine on antud juhul paratamatu. Sisu relativeerub – kõik muutub samaväärseks, sest tänu kreatiivsele fantaasiale ja keelekujundlikule võimele võib mis

40 *„Un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, un seringue à jet continue; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.”*

41 Allakäiguretoorika on ühtlasi regressiusu väljendus.

42 Feministliku diskursi mõjusid „Ruthis” ei tasu otsida üle-eelmise sajandivahetuse naisliikumise peavoolust, vaid selle marginaalsest osast, mis nõudis naisele õigust seksuaalseks naudinguks ja püüdis kummutada tol ajal väga levinud müüte naise aoseksuaalsusest. (Saksamaal oli selle liikumisega seotud ka Lou Andreas-Salomé, vt viide 29.) See seletab ka eesti naiskirjanike ja ühiskonnategelaste, nt Anna Haava, Marta Lepa (osaliselt ka Aino Kallase) negatiivset „Ruthi” retseptiooni.

43 Fantaasiat, mis oli abivahendiks oma isikliku tegelikkuse konstrueerimisel ja kuulus lahutatult 19. sajandi lõpu kunstniku identiteedi komponentide hulka, peab teksti jutustaja vajalikuks rõhutada ka iseenda kirjeldamisel. Samasugust fantaseerimiskalduvust luua esteetiliselt täiuslik keskkond ainuüksi isiklikuks kasutuseks, „tegelikkuse objektide” ja iseenda estetiseerimist kreatiivse kunsti tegemise asemel ilmutab ka Aaviku poolelijäänud jutustuse „Angelika” minategelane (Aavik 2006: 259–298, vt ka Hinrikus, R. 2006: 299–309).

tahes nähtus süžee mõttes huvi äratada. Tähelepanu pöördub näivalt kõrvalisele, ebaharilikule, üldkehtivatele ootustele vasturääkivale (Kafitz 2004: 19).

Sellist tüüpi kõrvalekaldumisi tajume Ruthi välimuse äärmiselt detailsetes impressionistlikes kirjeldustes. Kuid dekadentlikule stiilile iseloomulik fragmentaarsus ilmneb ka „Ruthi” struktuuri tasandil. „Ruth” on kirjutatud tol ajal vähemalt Eestis veel harjumatus, kehtivaid kirjandusžanrite hierarhiaid (mille tipus oli mimeetilisele „tegelikkussuhtele” toetuv realistlik romaan) ja nende kompositsioonireegleid lammutavas, intiimpäeviku vormis: „See on nagu tükk päevaraamatust, ehk õigem, kirjutatud ühekõne, jutuvestmine iseenesega, ilma kompositsiooni ehk plaani mureta, sihita edasi minev, kuhu jalad kannavad, kõiki värvisid ja lõhnasid maitsev, kõiksuguseid nähtusi uudishimulikult vaatlev, kõikide küsimuste juures peatav, mis mind huvitavad ehk piinavad. Nõnda olen ma juba aastate kaupa teinud, olen omad vaimustused välja laulnud ja oma vihkamistele maad annud [---]. [---] ja seda kõike võimalikult erapooletult, ilma ilustamata [---]. [---] Kuid sellest piiramata vabadusest aine valikus ja kõige sunduse ja kitsenduse äraolekust hoolimata, [---] heitlen siiski vahel [---] ülesaamata raskustega [---], et vormi sisule adäkvaatlikuks ei saa,” loeme kohe „Ruthi” alguses. (J. Randvere 1980: 5–6.)

Lisaks 19. sajandi ilukirjanduslike žanrikonventsioonide ja -hierarhiate rikkumisele võimaldab seesugune teksti fragmentidest ülesehitamine (mille parimateks näideteks 20. sajandi alguse eesti kirjanduses on „Felix Ormusson”; A. H. Tammsaare „Varjundid”) „Ruthi” jutustaja sõnusi „piiramata vabaduse aine valikus”. Kuid päevikuvormis teksti ülesehitamine tähendab ka seljapööramist romaanižanris reeglina valitsevale polüfoonilisusele. „See on nagu [---] kirjutatud ühekõne, jutuvestmine iseendaga” (samas, 5–6).

Enamik kirjandusliku dekadentsi näiteid kujutab endast „jutuvestmist iseendaga”. See solipsismi moment kui individualiseerumise üks tunnus on vajalik tegelaste kunstlike maailmade loomise ning nende nartsissistlike kalduvuste esiletoomiseks, aidates samuti kaasa sisu objektide relativeerimisele. Subjektikeskne esteetiline vaatepunkt võib muuta iga objekti tähendusrikkaks, olenemata selle hinnangulisest sisust ehk siis „Ruthi” jutustaja sõnusi: „See on nagu [---] ilma kompositsiooni ehk plaani mureta, sihita edasi minev, kuhu jalad kannavad, kõiki värvisid ja lõhnasid maitsev, kõiksuguseid nähtusi uudishimulikult vaatlev, kõikide küsimuste juures peatav” (samas, 5–6).⁴⁴ Ka on detailide domineerimine terviku üle nii stiili kui ka struktuuri tasandil looduse kunstilise töötlemise ilmseks näiteks.

Gautier keskendub dekadentliku stiili⁴⁵ kirjeldamisele põhiliselt oma Baudelaire’i loomingu käsitluses („Notice”). „[---] taoline on selliste rahvaste ja tsivilisatsioonide paratamatu keel, kus

44 Selles näites on varjul midagi ka suurlinliku flanööri (Walter Benjamini tähenduses) problemaatikast, ehkki see jääb „Ruthis” välja arendamata. Flanööri kohta: vt Kurg 2004.

45 Dekadentliku stiili kirjeldustes fragmentaarsusele ja detailide terviku üle domineerimisele viitamine iseloomustab ka 19. sajandi lõpu dekadentliku stiili definitsioone. Bourget’ vastava definitsiooni kohta: vt Hinrikus 2007.

kunstlik elu on asendanud loomuliku elu ning kujundanud inimestel seni tundmata vajadusi,⁴⁶ väidab ta seoses Baudelaire'i loominguga, millest saab Gautier' silmis teadmiste kuhjumise ja komplitseerituks muutunud eksistentsi näide (Gautier 1861: XVI; minu tõlge – M. H.). Sellise keelekasutuse toob kaasa naiivse ja kodanlusele iseloomuliku kogemisi viisi aegumine (millele Gautier viitab ka juba „Preface'is”) ning reflekteeriva eluhoiaku hädavajalikkus (Kafitz 2004: 32), mis leiab väljenduse *dédoublement*'is ehk kahestumises.⁴⁷ Baudelaire muutub oma elu pealtvaatajaks (*spectateur de la vie*), kes jaguneb kaheks (*il se dédouble*), milles tema tundmustest saab analüüsobjekt (*Toute sensation lui devient motif d'analyse*) (Gautier 1861: XI).

Afirmatiivse esteetilise *dekadentsi* mõiste kriitika „Ruthis”

19. sajandi lõpus kuulub kahestumine (reflekteeriv eluhoiak) lahutamatu dekadent-diletandi⁴⁸ omaduste hulka. Dekadent-diletant on üliarenenud ajaloolises arengustaadiumis, kogemuste mitmekesisumise ja psühholoogilise subliimeerumise kaudu üha rohkem kaotamas võimet naiivselt kogeda. Tema kogemustes teadvustub üksik, ta uurib iseennast. Reflekteeriv taju ja kogemus astub vahendamata tegelikkuse seose asemele (Kafitz 2004: 22).

Kahestunud on ka „Ruthi” jutustaja, kes projitseerib oma kahestunud taju osaliselt oma samastumis- ja idealiseerimisobjekti Ruthi. Ruthi „juures [on] mõtlemise võime, pääaju tegevus äärmiselt edenenu”. Ta on „omale suure hulga teaduslikka ja kirjanduslikka ideesid ning faktisid [---] mälestuse salvedesse kogunud” (J. Randvere 1980: 14). Seetõttu on „iseteadlik olek [---] tema juures kuni äärmiste piirideni aetud” (samas, 16). Tema „superioriteet” seisneb „pääasjalikult selles, et ta ühe mõtte lõpmata väikseid nüanssisid ehk ühe nähtuse mitmesuguseid külgi märkab; ta oskab asju iga vinkli all vaadata, [---] neis niisuguseid vahekordi [---] leida, mida kellegile enne ei ole meelde tulnud tähele panna” (samas, 17). Baudelaire'ilik refleksioonile ja rangele mõistuse kontrollile allutatud keelekunstiline meetod, mis romantikute spontaansele luulekäsitusele vastandus, on osutatud näidetes individualiseeritud, kuuludes ülearenenud refleksioonivõime näol tsivilisatsiooni hilisfaasi sümboliseerivale dekadendile-diletandile – ühele osale Ruthi representatsioonist.

Selle dekadent-diletantliku osa väljajoonistamiseks toetub Randvere-Aavik mõistagi Bourget' esseedele,⁴⁹ millele viitab otseselt Renaniga seotud mõiste *diletantism* esilekerkimine: „Ehk Ruth

46 "[---] tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus.”

47 Luulega seoses järgneb sellele kahestumisele seljapööramine vahendamata kogemislulele, reflekteerimata igapäevakeelele, diskursiivsele teaduskeelele ning konventsionaalsele klassikalisele kunstikeelele (Kafitz 2004: 33).

48 Vt viide 12.

49 Peidetumalt kas või lausest: „Ta on kõrgel kraadil i n t e l l e k t u a l n e, selles spetsiaalses tähenduses, mis sellele sõnale Prantsusemaal antakse [---]” (J. Randvere 1980: 14). Üldteada on ka Aaviku suur Bourget'-vaimustus, pealegi oli Bourget tema siiani kadunud magistriväitekirja teemaks.

küll teadusega tegemist teeb, ei ole ta mitte niisugune, kes ennast ühe piiratud spetsialiteedi kitsasse kambrikesesse vabatahtlikult vang'i paneb [---]. Ruth on, [---] üleüldine vaim [---]. Ta ideal on enam Renani diletantism, mis kõige kohta huvitust tunneb [---]" (samas, 45) ja „ühe mõtte lõpmata väikseid nüanssid ehk ühe nähtuse mitmesuguseid külgi märkab" (samas, 17).

Bourget' järgi tuleb diletantism esile üksnes „väga intelligentsetel ja iharatel" – ääretult tundlikel, mitmekordistunud taju- ja refleksioonivõimega isikuil, kes teevad oma „hingest mosaiigi" (Bourget 1883: 59, 70). See on „palju vähem doktriin kui vaimu kalduvus, mis kallutab meid kordamööda elu erinevate vormide poole ja juhivad meid laenama endid neile vormidele neist mitte ühelegi andumata" (samas, 59). Ja veel selgub, et „kogu oma poeesiat" ilmutab diletantism „alles rasside elu hilisstaadiumis, kui äärmuslik tsiviliseeritus on vähehaaval hävitanud loomisvõime, asendades selle mõistmisvõimega" (samas, 60). Seega dekadentsi ühe avaldumisvormina on diletantismi sisse kirjutatud moodsa suurlinna elu (ja laiemalt moodsa ühiskonna) mitmekesisuse kogemus, mis sunnib end elu eri vormidele laenama, tuues mõistmisvõime näol kaasa kõigi vaatepunktide võrdsustumise (Ruth „oskab asju iga vinkli all vaadata").⁵⁰

Sarnaselt dekadentsiga käsitleb Bourget ka diletantismi kui ühte dekadentsi väljendust ambivalentset. „Rasside elu hilisstaadiumis avalduv diletantismi poeesia" teeb Ruthist kui „üleüldisest vaimust" küll tsivilisatsiooni tipu sümboli, kuid sarnaselt Bourget'ga hoiatab „Ruthi" jutustaja, et diletantlik mõistmisvõime võib muuta loomisvõimetuks: „Kuid see superioriteet võib talle ka nõrkuse põhjuseks saada: just selle läbi, et ta ühe asja juures [---] lõpmata hulka nüanssid silmab, tunneb ta sagedasti kahklemisi, kõhklemisi, kui tarvis järsku otsust formuleerida [---]. See saab talle mõnikord tülikaid sisemise võitluse silmapilkusid valmistama. Kuid teiselt poolt toob see uue superioriteedi kaasa sellega, et selle läbi ta juba muidugi õrn sensibilitet kuni äärmisuseni suurtuguneb ja peeneneb." (J. Randvere 1980: 18.) Niisiis on mõistmisvõimena avalduv vaatepunktide relativeerumine küll universaalse vaimsuse väljendus, kuid lagundab samal ajal tervikliku tunnetuse, mis võib viia tahte-, otsustus- ja kokkuvõttes loomingu võimetuseni.⁵¹

Ometi vastanduvad Ruthi mitmed omadused selgelt dekadentlik-diletantlikele eluhoiakutele. Ruth tõuseb hommikuti vara, pühendab palju aega teadustööle (k.a klaveril improviseerimisele) ning läheb enamasti ka aegsasti magama. Ka kaasnevad nende vastandustega väärtushoiakud, mis taanduvad kokkuvõttes võnkumiseks negatiivse haiguse ja positiivse tervise märkide vahel. Selliste väärtushoiakute päritolu mõistmiseks tuleks teha veel üks kõrvalepõige Gautier'-Baudelaire'i traditsiooni.

⁵⁰ *Diletantism* ei tähendanud 19/20. sajandi vahetusel kitsalt amatöörlikkust nagu tänapäeval. Sel mõistel olid palju ulatuslikumad konnotatsioonid. Vt viited 14, 15.

⁵¹ „Ruthis" ilmneb dekadentlik loomisvõimetus selgemalt vaid jutustaja representatsiooni kaudu: „[---] nendest unistustest tuln välja, pää segane ja mõte laisk, võimetu vaimlikku tööd tegema [---]" (J. Randvere 1980: 7). Kuid Tuglase „Felix Ormussonis" on diletantism lahutamatu seotud loomingu võimetusega, nii nagu Tammsaare üliõpilasnovellides, eelkõige novellis „Kärbes" (vt Hinrikus 2006a) ja osaliselt ka Tammsaare hilisemas loomingu.

Baudelaire'i luulet iseloomustades ja looduse-kunsti opositsiooni selgitades osutab Gautier oma „Notice'is” mitmel pool Baudelaire'i pildile, kus klassikaline ja modernne kunst taanduvad kaheks tüdruku kujutiseks. 19. sajandi modernne naine kui kunstifiguur näib väga kaugel romantilisest loomulikkuse ideaalist (Gautier 1861: LIII–LIV, XXV). Baudelaire väidab: „Mulle tundub, et mulle esitletakse kahte naist, ühte talunaist, eemaletõukavalt tervet ja vooruslikku, stiilitut, pilguta – lühidalt, kelles pole midagi, peale lihtsa looduse; teist, üht neist iludustest, kes valitsevad ja ikestavad mälu, ühendades oma sügava ja originaalse sarmiga kogu tualeti kõnekuse, valitsedes oma hoiakut, olles endast teadlik ja iseenese valitsejanna” (Baudelaire 1980b: 589; minu tõlge – M. H.).⁵²

Gautier'-Baudelaire'i traditsioonis on romantismile iseloomuliku opositsiooni negatiivne linn *versus* positiivne maa hierarhia ümber pööratud. Looduse esindajana nähakse kehaliselt tervet ja moraalselt ühtset naiskuju, keda kui ebahuvitavat positiivselt ei väärtustata. Huvitav on hoopis see, kes kunstiliste vahenditega oma algupärast olemust muudab ja oma käitumist, häält, pilku kontrollib.⁵³ Sellise naiskuju juures on oluline esteetiline intentsioon, kunstiilu konstrueerimine, mis vastandub looduslikule.

Kuigi Ruth on jutustaja silmis ühelt poolt ideaalne konstruktsioon, pealaest jalatallani esteti-seeritud ning sellisena reaalsele naisele vastanduv, leiame „Ruthist” palju sellise konstrueerituse kriitikat. Näiteks sellised kohad, kus „Ruthi” nime tegelast iseloomustab „nooruse ja tervise lõhn”, ehkki jutustaja ruttab baudelaire'ilikult täpsustama: „[---] kuid see ei ole mitte seesugune labane ja vulgäär tervis, mis nagu ülekäte on läinud ja oma häbemata küllusega otse haavavalt mõjub” (J. Randvere 1980: 25). Samuti teame, et Ruthil on hea seedimine, kõõlavaba peanahk, terved hambad jne ning ta ei armasta ennast meikida, „[---] terve olles ei tarvitse tal mingisuguste kosmetiliste abinõude abiksvõtmisega oma aega viita” (samas, 45–46).⁵⁴ Samasugune ambitsioon peitub ka Ruthi tagasihoidlikkuse rõhutustes (nii riietumises kui käitumises), viidetes tema häbitunde, edevuse ja ironia puudumisele, aga ka tema vajaduses „[---] õrnas ja koduses rohelises puhata ja oma hinge värskendada” (samas, 45).

Ülaltsiteeritud näidete varjatud intentsiooniks on kritiseerida Gautier'-Baudelaire'i traditsioonist pärit positiivset esteetilist *dekadentsi* mõistet. Samaaegselt laieneb see ülmodernse (ja seega

52 „Il me semble que deux femmes me sont présentées: l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, ne devant rien qu'à la simple nature; l'autre, une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et originel toute l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente et reine d'elle-même.”

53 Ühes kohas kirjeldab Gautier Baudelaire'i eelistatud naiskujusid kui tüüpe (*plutôt des types que des personnes*), kes peaksid representeerima igavest naiselikkust (*l'éternel féminin*; vt Gautier 1861: XXXIV). Need tüübid, demonlik ohtlik ilu, metsik eksootiline ilu ja spirituaalne ilu, vastavad naiskujudele, keda kirjanduslik dekadents tunneb *femme fatale*'i ja *femme fragile*'i all (Kafitz 2004).

54 Vrd Baudelaire'i ülistust minkimisele tema artiklis „Éloge du maquillage”, mis kiidab kunstilist, kosmeetiliste vahendite abil saavutatud ilu (Baudelaire 1980: 809–811).

haiglasliku, allakäiva) kultuuri/tsivilisatsiooni kriitikaks. Opositsiooni positiivne linn/kultuur vs. negatiivne maa hierarhia on jällegi teisipidi pööratud ning ideaalse Ruthi teatud jooni esitatakse just seetõttu positiivsena, et need on looduslik-loomulikud, tervislik-tervikud. Selliste väär-
tusettekujutustega nagu tervis, normaalsus, tegutsemisvõime, edevuse, iroonia puudumine jne⁵⁵ oponeeritakse dekadentlikule konstrueeritusele ja üle-eelmise sajandipöörde dekadentsikirjanduse põhitüübile dekadent-diletandile kui pessimistliku regressusku eluhoiaku kandjale.

Seega on tervise-haiguse märkide⁵⁶ vahel kõikumine „Ruthis” selgeks märgiks 19. sajandi lõpu dekadentsi diskursi mõjustest.⁵⁷ Ruthi töökus ja terveolek (ehkki viimast ei saa võrdsustada terveolekuga, mis iseloomustab baudelaire'ilikult eemaletõukavat tervet talunaist) viitavad dekadentlikele hoiakutele ning kultuuri hilisfaasi eeldatavalt iseloomustavatele valmisoleku, lõppemise meeleoludele vastandumisele, nende neutraliseerimise ja ületamise vajadusele.

Kokkuvõtteks: „Ruth” ja A. H. Tammsaare looming

Miks on oluline seda 1890. aastatel Euroopas (Saksamaal) diskursiks tihenenu dekadentsi „Ruthi” näitel analüüsida? Seetõttu, et kui küsime, millal ja milliste teoreetikute kaudu eesti kirjandus suhestub ülemöödunud sajandipöörde modernsuse kriitikaga, tuleks vastuste otsimisel kõigepealt pöörduda „Ruthi” poole.

19. sajandi lõpus oli dekadents eri moderniseerumistendentside (muutuste) metafoor, mille konnotatsioonid ulatusid kehalise tervise allakäigust, ühiskondliku sidususe kadumisest kuni kõr-
genenud ajateadlikkuse ning modernse luule üha suureneva keerukuseni. Dekadentsi ajalisele mõistmisele viitavad mitmed dekadentsi sünonüümid (vt artikli algus). Kuid teisalt sisalduvad muutumise ja ülemineku aspektid, aga ka opositsioon lõpp/algus (vana/uus, allakäik/taassünd) varjatult juba mõiste *dekadents* etümoloogias (*de+cadere* tähendab ära langema, kõrvale kalduma). Niisiis kirjeldab see mõiste definitsiooni järgi ajalist vastandumist või võrdlust. Mingi keha, ühiskond või kunstivorm kaldub kõrvale millestki eelnevast ja sageli paremaks peetavast (Potolsky 2004). Osalt just seetõttu on kirjanduslikku dekadentsi nimetatud ka üleminekuajastu kirjanduseks: ühelt poolt sisaldab kirjanduslik dekadents endas ambitsiooni „kõik väärtused nietschelikut
ümber mõtestada”, kuid modernsuskogemuse kriitika teenistuses muutub selline kirjandus kultuuri ja ühiskonna moderniseerimise vastaseks.

55 Selle sõnavara kaudu toimub „Ruthis” rahvusliku diskursi ülesehitamine.

56 Haigus kui normist kõrvalekalle oli üle-eelmisel sajandivahetusel üheks negatiivseks dekadentsi sünonüümiks. Haiguse-tervise retoorikat on võimalik jälgida nii Bourget' esseedes kui ka Nietzsche hilisloomingus. Prantsuse ja itaalia kirjandusliku dekadentsi näiteid uurinud Barbara Spackman väidabki, et dekadents kujutab endast tervise ja haiguse vahel võnkuvat olukorda (vt Spackman 1989).

57 Taoline diskurss on jälgitav paljude euroopa kirjanike töödes. Vt Schoolfield 2003, mis analüüsib 23 riigi (sh Iirimaa, Hollandi, Norra, Belgia, Soome, Taani, USA, Islandi, Venemaa ja Poola) kirjandusliku dekadentsi näiteid.

Selliseid paradoksaalsusi on põhjendatud sellega, et üle-eelmise sajandivahetuse Euroopas ollakse situatsioonis, kus uued väärtused veel ei kehti, vanad enam ei kehti, kus Jumal on kuulutatud surnuks, samas ollakse haiged Jumala järele. See periood osutab siis mingile permanentsele väärtuskriisi seisundile, mistõttu *dekadentsi* on püütud kehtestada ka eraldi perioodi mõistena, selliste suurte epohhitähiste kõrval nagu *romantism* ja *modernism*.⁵⁸

Eesti kirjanduses suhestusid selle üleminekuajastuga kõige teadlikumalt Tuglas ja Tammsaare. Teisalt, kuigi alates 1920. aastatest eesti kirjandus teiseneb ning muutub järjest realistlikumaks, ei kao dekadentsi diskurss oma mitmesuguste komponentide (representatsioonid nagu dekadent-diletant, *femme fragile*, *femme fatale*, retoorika, metafoorid, hierarhilised opositsioonid jne) näol, vähemalt Tammsaare loomingust, kuhugi. Kui „Juudit” kõrvale jätta (mis on veel ehe kirjandusliku dekadentsi näide)⁵⁹, võiks osutada kas või „Kõrboja peremehele”, mille tegelased, näiteks varakult vanaks saanud Katku Villu ja tahtejõuetu unistaja Kõrboja Rein ning teatud määral Anna oma neurootilise liikuvusega muutuvad samuti kultuuri hilisfaasi märkide ja teadvuse kandjaks. Ka tema hilisemate romaanide vurlestunud matsitüüpidesse on sageli istutatud terve hulk dekadent-diletandi omadusi. Üleküpsenud kultuuri esindajaina on nad (enamikul juhtudel meestegelased) kahestunud, ülirefleksiivsed, neurootilised ja nartsissistlikud. Tammsaare mitme naistegelase kujutust on aga inspireerinud *femme fragile*'i, *femme fatale*'i representatsioonid⁶⁰ ja seetõttu peaks Tammsaare tekstides võimsalt esile tuleva (dekadentsi diskursiga põimunud) antifeminismi juuri otsima nimelt üle-eelmisest sajandivahetusest.⁶¹

See tõestab järjekordselt, et *fin-de-siècle*'i perioodil ei olnud dekadents mingi kitsa voolu, koolkonna, klassi või sotsiaalse staatuse tähistaja, vaid diskurss, mille funktsiooniks oli eelkõige moodsa ühiskonna ja kultuuri kriitika. Rita Felski sõnastuses tähendas modernne olemine üle-möödunud sajandivahetuse kontekstis sageli antimodernne olemist: enese identifitseerimist selges opositsioonis oma ajastul domineerivate normide ja väärtustega (Felski 1995: 11). Et Tammsaare tajus end, nagu juba varem osutatud, selgelt üleminekuajastu lapsena ja ka samastus osaliselt

58 Varasemaist dekadentsi uurijaist on Jean Pierrot viidanud sellele, et dekadents kujutab endast teatavat üleminekut klassikaliselt esteetikalt modernistlikule esteetikale (Pierrot 1981: 119–143). David Weir juba lausa soovib oma raamatus „Decadence and The Making of Modernism” mõelda kirjandustraditsiooni periodiseerides sellest ajajärgust kui romantismi ja modernismi (ehk avangardistlike kunstivoolude) vahelisest üleminekuperioodist, mis väljendub samaaegselt nii jõuetu kui ka mässava meeleseisundina (Weir 1996). Ka osa soome dekadentsikirjanduse uurijaid räägib sajandivahetuse perioodist kui teatavast vahealast, mis Lääne-Euroopa kontekstis tähistab hääbuva aristokraatia ja tärkava demokraatia, Soome oludes (vrd Eesti situatsiooniga) aga agraarse talupojajätkehiskonna ja kasvava linnamentaliteedi vastuolude peegeldusi (Kurikka 1998: 127–142).

59 „Juudit” on kirjutatud Esimese maailmasõja lõpus, kuid ilmub 1921. aastal.

60 Sonjal, Miraldal-Ramildal, Tiinal, Erikal, Irmal jt on mitmeid *femme fragile*'ile iseloomulikke jooni nii käitumises kui ka välimuses; Aino, Karin ja Juudit (osaliselt ka Anna, kes on üheks vähestest „uue naise” näidetest) seostuvad silmanähtavalt *femme fatale*'iga (vt Hinrikus 2003).

61 Vt Hinrikus 2003, 2005.

antimodernsusega, seda ei kinnita üksnes tema looming, vaid ka mitmed väljakirjutused tema võõrkeelse lugemise kaustast, kas või üks saksakeelne tsitaat ühelt omaaegselt saksa filosoofilt Theobald Zieglerilt. See tsitaat võtab mingis mõttes kokku need ambivalentsid, mida ma „Ruthi” kaudu püüdsin analüüsida.⁶²

Iga ajastu on üleminekuajastu. Kuid kunagi varem ei ole ükski generatsioon ühe perioodi lõpus nii selgelt mõistnud, nagu praegu, et tulev sajand omandab [---] mingi teistsuguse, eelkõige mingi konkreetse ja silmapaistva karakteri. Ja nõnda elame me mitte üksnes faktiliselt üleminekuajastul, vaid – see on *fin-de-siècle*’i sügavam mõte – me tajume endid ka üleminekuinimestena. Üleminekuajastu on aga halb aeg eelkõige seetõttu, et meie mõtted ja tunded on muutunud igas punktis kahemõtteliseks. [---] ühelt poolt närvikultus, mis seal kus kangelane puudub, muutub orjameelsuseks, teisalt ühiskonna demokraatiseerumine, mis elustab ka vanad ahistorilised ideed absoluutsest inimlikust võrdsustest.

Kahetised oleme ka kommete ja moraali osas: sotsiaalne vaim, mis nõuab kõigilt samasugust andumust terviku heaoluks, on üha enam südameid ja päid vallutanud, kuid selle kõrval on nietschelilik individualism [---] vaimustatud liitlasi leidnud. Jutt on uuest eetikast rohkem kui ühes mõttes. Kahetised oleme ka kunsti ja poeesia valdkonnas: klassitsistlikku kasutatakse ja austatakse ikka veel kujutusvahendina [---] kuid selle kõrval ärapäordumine klassikaliseist ideaalist kui sisemiselt ebatõesest ja realistlik tung tõe järele ilu eest hoolitseva kunstivormi hinnaga. Ja kahetisus lõpuks ühiskonna aluste suhtes ja sellest läbitungiva kultuuri suhtes üldse: kinnihoidmine ja klammerdumine püsiva külge [---] ja teisalt selle püsiv ründamine [---]. Sajandi ajaloolise mõtte vastu astus revolutsiooniline torm ja tung. Nõnda käärivad ja pulbitseb meie ümber ja see haarab meid kõiki oma keerisesse. *Fin-de-siècle* on seega maailm täis vastuolusid, kus kõik kaootiliselt üksteise kõrval vahutab, karneval ja tuhapäev samaaegselt, jõuliselt esiletungiv renessanss ja pessimistlikult väsinud dekadents, „rahatuse ja ärrituste puudumise all kannatamise” aeg, aga ka rahu vajamise ja ärritustest küllastumise aeg, välismaailma pihustumisse kadumise ning sisemise taasleidmise ja ühtsuse igatsemise aeg.

(Ziegler 1911: 521–522; minu tõlge – M. H.)

Tsitaadis loetletud kahetisi hoiakuid modernsuse suhtes leiab ohtralt juba Bourget’ 1883.–1886. aastate esseedest – *dekadentsi* mõiste kultuurikonservatiivse redutseerimise esimestest tähistest. See protsess süveneb Saksamaal alates 1890. aastatest, kui seelses kultuurikontekstis tiheneb *dekadents* diskursiks (Kafitz 2004). Eestisse jõuab see diskurs – tõenäoliselt suuresti läbi saksa filtri nii dekadentsi teoreetikute Gautier’, Baudelaire’i, Bourget’, Nietzsche, Weiningeri, Nordau’ jt kui ka euroopa kirjandusliku dekadentsi näidete kaudu – 20. sajandi esimese kümnendi teisel poolel, Noor-Eesti küpsusaja alguses. Sel perioodil on eesti kirjandusliku dekadentsi kõige ilmekamaks näiteks J. Randvere „Ruth”. Selles tekstis on veel selgelt äratuntav Gautier’-Baudelaire’i afirmatiivne esteetiline *dekadentsi* mõiste, kuid seda on summutamas 19. sajandi lõpust pärit kultuuri üleküpsuse ja allakäiguga seostuvad *dekadentsi* negatiivsed

⁶² Tsitaat pärineb Ziegleri raamatust „Die geistigen und sozialen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts” (1899). Tammsaare väljakirjutuse leiab Anton Hansen Tammsaare Muuseumist (ATM 403/Ar 308).

konnotatsioonid, mis tulevad esile varjatud vastandumises dekadentlik-diletantlikele eluhoia-kuile, mille kandjaks „Ruthis” on tekstuaalne jutustaja, kuid osaliselt ka nimegelane Ruth. Nende vastandumiste varjatud funktsiooniks on kritiseerida ülmoderniseerunud ja seetõttu alla-käivat Euroopat.

Kirjandus

Aavik, Johannes 2006. Angelika. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 259–298.

Annus, Epp 2001. Proosakirjandus 1920–1944. – Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 270–320.

Baudelaire, Charles 1980a. Éloge du maquillage. (Le Peintre de la vie moderne.) – Baudelaire. uvres complètes. Paris: Robert Laffont.

Baudelaire, Charles 1980b. Notes nouvelles sur Edgar Poe. – Baudelaire. uvres complètes. Paris: Robert Laffont.

Bourget, Paul 1883. Essais de Psychologie Contemporaine. Gallimard.

Constable, Liz, Dennis Denisoff, Matthew Potolsky (Eds.) 1999. Introduction. – Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, lk 1–32.

Ennus, Katrin 2006. Johannes Aavik ja dekadentism. Üks vastuoolu mineku juhtum eesti kirjandusloos I. J. Randvere „Ruth” ja Joris-Karl Huysmansi „Vastuoksa” („À rebours”). – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 170–192.

Felski, Rita 1995. The Gender of Modernity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fewster, J. C. 1992. Au Service de l'ordre: Paul Bourget and the Critical Response to Decadence in Austria and Germany. – Comparative Literature Studies, Vol. 29, No. 3, lk 259–275.

Gautier, Theophile 1835/1876. Préface. – Mademoiselle de Maupin. Paris: Charpentier et C^e, lk 1–35.

Gautier, Theophile 1861. Notice. – Les Fleurs du Mal. C. Baudelaire. Edition Définitive. Paris: Calmann-Lévy, lk 1–73.

Hasselblatt, Cornelius 2006. Kapitel V. Diversifizierung (1900–1918). – Geschichte der estnischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter, lk 347–423.

Hennoste, Tiit 2004. Liha linna lihast. – Vikerkaar, nr 4–5, lk 76–83.

Hinrikus, Mirjam 2003. Tammsaare „lapsnaised”. – Haridus, nr 11, lk 12–17.

Hinrikus, Mirjam 2005. Weiningeri minatud naised A. H. Tammsaare loomingus. – Vikerkaar, nr 1–2, lk 87–118.

Hinrikus, Mirjam 2006a. Spleen the Estonian Way. Estonian Literary Decadence in J. Randvere's „Ruth”, Friedebert Tuglas' „Felix Ormusson”, and Anton Hansen Tammsaare's novellas „Noored hinged” and „Kärbes”. – Interlitteraria, No 11, Vol II, lk 305–321.

Hinrikus, Mirjam 2006b. J. Randvere „Ruth” ja Otto Weiningeri „Geschlecht und Charakter”. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 145–169.

- Hinrikus, Mirjam** (koost) 2006c. J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Hinrikus, Mirjam** 2007. Noor-Eesti intellektuaalide dekadentlikust Euroopa-identiteedist: J. Randvere „Ruth” ja Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”. – Looming, nr 11, lk 1713–1730.
- Hinrikus, Rutt** 2006. Ruthi öed. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 299–309.
- J. Randvere** [Johannes Avavik] 1980. Ruth. (Loomingu Raamatukogu 34/35). Tallinn: Periodika.
- Kafitz, Dieter** 2004. *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kafitz, Dieter** 2006. Jahrhundertwende. – *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik.* (II Auflage.) Erich Schmidt Verlag, lk 181–184.
- Kirss, Tiina** 2006. Ruthi öed: sajandipöörde naiste reaalsus ja fantaasia. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 71–98.
- Kivimaa, Katrin** 2006. Ruthi tegelaskujust *fin de siècle*’i kunstiideaalide taustal. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 215–226.
- Klein, Wolfgang** 2001. Dekadent/Dekadenz. – *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden II.* Hrsg. K. Barck. Stuttgart, Weimar: Metzler, lk 1–41.
- Kosonen, Päivi** 2003. Subjekt. – *Võtmesõnad: Kümme sammu feministliku uurimiseni.* Koost M. Liljeström, A. Koivunen. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 179–206.
- Krobb, Florian** 2004. Die Kunst der Vater totet das Leben der Enkel: Decadence and Crisis in Fin-de-Siecle German and Austrian Discourse. – *New Literary History*, Vol. 35, No. 4, Autumn, lk 547–562.
- Kurg, Andres** 2004. Flanööri mitu elu. – *Vikerkaar*, nr 4/5, lk 105–114.
- Kurikka, Kaisa** 1998. „Elämä on tulikuuma kultavuode...”. Irmari Rantamalan Harhaman dekadentti tila. – *Dekadenssi vuosisadan vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa.* Toim. P. Lyytikäinen. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Lappalainen, Päivi** 2003. Seksuaalsus. – *Võtmesõnad. Kümme sammu feministliku uurimiseni.* Koost M. Liljeström, A. Koivunen. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 207–223.
- Lindsalu, Elo** 2004. Tuglas, Volter Kilpi ja õnne saar. – *Keel ja Kirjandus*, nr 5, lk 324–335.
- Lippus, Urve** 2006. Kirjeldused Ruthi muusikaharrastusest kui eesti muusikaloo allikas. – J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 40–54.
- L. Onerva [Eino Leino]** 2002. Mirdja. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo** 1997. Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo** 1999. Symbolismi ja dekadenssi. – *Suomen Kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan.* Toim. L. Rojola. Helsinki: SKS, lk 136–149.
- Lyytikäinen, Pirjo** (Ed.) 2003. *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de siècle.* Helsinki: Finnish Literature Society.
- Oinas, Felix J.** 1979. Tuglase „Felix Ormussoni” eeskujudest. – *Kalevipoeg kütkeis ja muid esseid rahvaluulest, mütoloogiast ja kirjandusest.* Kalevipoeg in Fetters and Other Essays on Folklore, Mythology and Literature. Toronto: Mana, lk 193–200.

- Pierrot, Jean** 1981. *The Decadent Imaginations 1880–1900*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Potolsky, Matthew** 2004. Introduction. – *New Literary History*, Vol. 35; Autumn, No. 4, lk V–XI.
- Schoolfield, George C.** 2003. *A Baedeker of Decadence. „Charting A Literary Fashion, 1884–1927”*. New Haven, London: Yale University Press.
- Showalter, Elaine** (Ed.) 1993/2006. *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-Siècle*. London: Virago Press.
- Spackman, Barbara** 1989. *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D’Annunzio*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Stoupy, Joëlle** 1996. *Maître de l’heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur. Bd. 35)*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Süvalep, Ele** 2001. „Noor-Eestist” aastani 1944. – *Epp Annus*, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 159–200.
- Talviste, Katre** 2004. Raiped teetähisteks. Kaugematest ja lähematest Baudelaire’i lugemistest. – *Vikerkaar*, nr 12, lk 91–104.
- Talviste, Katre** 2006. Johannes Aavik ja dekadentism. Üks vastuvoolu mineku juhtum eesti kirjandusloos II. Aaviku dekadentsikäsitusest. – *J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Koost M. Hinrikus, toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 193–203.
- Tuglas, Friedebert** 1988. *Felix Ormusson*. – *Friedebert Tuglas, Kogutud teosed*. 3. kd. Toim A. Eelmäe. Tallinn: Eesti Raamat, lk 7–142.
- Tuglas, Friedebert** 1996. Kirjanduslik stiil. Lehekülgi eesti salmi ja proosa ajaloost. – *Friedebert Tuglas, Kogutud teosed*. 7. kd. Kriitika I. Kriitika II. Toim Ü. Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 13–54.
- Weir, David** 1996. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Ziegler, Theodor** 1899/1911. *Die geistigen und sozialen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Georg Bondi.

Käsikirjalised allikad

Kaust väljakirjutustega A. H. Tammsaare poolt loetud teostest ajavahemikust 1905–1934. – ATM 403/Ar 308.

Mirjam Hinrikus – Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse doktorant; doktoritöö teemaks A. H. Tammsaare ja modernsuse kriitika. Õppinud vahetusüliõpilaseks Tampere ja Toronto ülikoolis ning Freie Universitätis, täiendanud Helsingi ja Konstanzis ülikoolis. Koostanud artiklilogumiku „J. Randvere „Ruth” 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris” (2006); toimetanud (koos Epp Ehasaluga) artiklilogumiku „Võtmesõnad. Kümme sammu feministliku uurimiseni” (2003), tõlkinud E. Fox-Kelleri „Mõtisklusi soost ja teadusest” (2001).

E-post: mirjam.hinrikus@mail.ee