

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 kutsus 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 iseenese 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 spetsiifiliselt 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 realismile 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 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 „Misantroobi“ 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 esteetilisete 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 kirm 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 romaani 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 materiaalsel maailmal, 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 reaalsel 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 tõsisit 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“ (sammas, 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“ (sammas, 13), mis loovutab kontrolli mingile välisjõule; nad „kummardavad“ fakte ja „nõtkutavad põlvi Baali ees“, mis vihjab mõtlematule väärtumalate teenimisele (sammas, 18); nende pühendumine tõerääkimisele on „haiglane ja ohtlik“, pigem midagi kehalist kui vaimset (sammas, 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 (sammas, 31), ning tuttavast naisest, kes leidis ennast sunnituna järgima „vastupandamatut kihku“ korrata ühe vene jutu kangelanna valikuid (sammas, 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 mittemeneteadlikust 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 staatusest, kes erinevalt orjast ei allu kellegi teise meelevaldsele võimule: s.o niisuguse inimese staatusest, 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 (Lä-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).