

Dekadentsist, estetismist ja Karl Ristikivist

Rein Undusk

Teesid: Artikli esimeses osas esitatakse kontseptuaalne arusaam 19.–20. sajandi vahetuse dekadentsist, käsitledes seda kui allakäigu kunstilise õilistamise esteetilist teooriat. Ühtlasi asetatakse sajandivahe- tuse dekadents avaramasse kultuuriajaloolisse allakäiguteooriate raamistikku. Artikli teises osas püsti- tatakse hüpotees Karl Ristikivi kirjanikukarakteri dekadentlikust iseloomust, põhjendades seda Ristikivi loomingule läbivalt omase teelolemise kujundiga, aga eeskätt Eesti kui koha puudumisega Ristikivi olulisimas, pagulasaja loomingus. Toetudes tõsiasjale, et allakäigu mõtet ajaloos on alati iseloomusta- nud riiklik-poliitilise mõtte nõrkus, visandatakse pilt Ristikivist kui dekadendist, ilmestades seda kõrvu- tuse kaudu Jaan Krossi ja Lennart Meriga.

Võtmesõnad: dekadents, estetism, Rooma, Augustinus, ristisõjad, Karl Ristikivi

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26295>

Käesolev artikkel seab endale kaks eesmärki. Esiteks püütakse selgitada seisukohta, et 19. ja 20. sajandi vahetuse prantsuse algupära kultuurinähtus dekadents põhines *décadence*'i (< lad *de* 'alla, lahu' + *cadere* 'kukkuma') kui ajaloos allakäigu faasi ees- kätt estetismi teooriast lähtuval väärtustamisel kultuuriloos.¹ Sel eesmärgil heide- takse pilk ka dekadentsi mõiste varasematele kasutus- ja tõlgendusviisidele ajaloos. Artikli teises osas püütakse visandatud dekadentsiarusaama valguses vaadelda Karl Ristikivi kohta Eesti kirjandusloos, pidades silmas eeskätt tema ajalooromaane ja -tõlgendust. Ristikivi loomingu estetistlikku iseloomu põhjendatakse nii Ristikivi enda väljaütlemiste kui ka Eesti temaatika lüngaga tema valdavalt muljelisusele ja võõrapärasusele keskenduvates romaanides. Siit johtuvalt püstitatakse hüpotees Karl Ristikivi kirjanikutüpaži sugulusest üle-eelmise sajandivahetuse dekadentliku kultuuriga.

Dekadents ja estetism

Soovides dekadentsi kui üle-eelmise sajandivahetuse kultuurinähtust asetada avaramasse ajalooraami, tundub otstarbekas teha vahet n-ö kahel dekadentsil: ühel, mis eksisteeris enne 19. sajandi *fin de siècle*'it ja mis märkis selle sõna leksikaalsele põhitähendusele vastavalt allakäiku negatiivses võtmes, püüdmata seda kuidagi ilus-

¹ Vt selle kohta näiteks Wolfgang Kleini head ja üksikasjalikku ülevaadet dekadentsi mõiste ajaloost (2010). Klein gru- peerib materjali antiigist kuni 19. sajandini seejuures järgmisel viisil: 1) põhikonstellatsioon: tsükliline ajaloomõtlemine ja selle lagunemine; 2) üleminek esteetilisele mõistele; 3) esteetilise mõiste väljendused 19. sajandil.

tada, ja teisel dekadentsil, mille kujunemisest saame hakata prantsuse kontekstis rääkima vähemalt alates Théophile Gautier'st ja mille põhitunnuseks on allakäigu vääristamine esteetilisel alusel, s.t allakäik leitakse endas sisaldavat teatavat varem märkamatuks jäänud iluvormi (vt Denisoff 2007, 33–36; Desmarais ja Weir 2022, 2–3, 21). Vastuseks küsimusele, kust tekkis ilu, mida varem ei olnud, võib osutada uutele vastu-seisudele (kapitalismile, kodanlusele, tehnilisele progressile, vt Hinrikus 2017, 17 jj), mida dekadents kaasaja ühiskonda trotsides väljendas, kuid vahest kolm olulisimat dekadentliku esteetika allikat on järgmised.

Esiteks, et iga allakäik on loogiliselt võttes määratletav kui loodusliku või sotsiaalse arenguprotsessi pöördumine paremusest halvemusse, siis järelikult ei huvitanud allakäiku ilustavat dekadentsi mitte selle nähtuse protsessuaalne aspekt, vaid allakäik kui arenguprotsessist separeeritav ja iseseisvat tunnetusväärtust omav elu külg. Teiseks, et dekadendid hakkasid väärtustama teose kunstnikupoolset teostust (*l'art pour l'art* – 'kunst kunsti pärast') kõrgemalt kui teose mistahes sisulist osutust natuurile, siis minetas allakäik teda allakäiguna põhjendava orgaanilise osutuse kehalisele lagunemisele – sest kunstnik võib ju ilusasti kujutada ka kõdunevat või ebatervet natuuri – ja allakäik ülendati, vastupidi, esteetiliselt väärtuslikuks tunnetusobjektiks (vt Kass 2017). Kolmandaks, ehkki dekadendid hindavad kunsti alati kõrgemalt kui loodust ja kujutavad viimast üksnes selleks, et rõhutada kunstniku vaimset üleolekut temast, siis ei ütle nad dekadentidena loodusest ometi mitte lahti (sest miks muidu kujutavad nad nii ohtralt kehi!), vaid eitavad teda tema enda allakäigu esteetiliselt nauditavas vormis.

Olenemata sellest, kas peame silmas negatiivset või positiivset dekadentsi, on dekadentsi enesemõtestamisel ikka ja jälle keskset osa etendanud Rooma, isegi nii kesksest, et Rooma riigi allakäiku on olnud põhjust pidada kõikide dekadentside ajalooliseks või sisuliseks prototüübiks (Chaunu 1981, 252; Desmarais ja Weir 2022, 31–35; vt ka Lowrie ja Vinken 2024). Dekadentsi esimeses, negatiivses tõlgenduses ilmutas Rooma end eeskätt allakäinud impeeriumi kujul, mille hiilgust püüdsid talle järgnevad monarhiad (Frangi riik → Saksa Rahvuse Püha Rooma keisririik → Prantsuse Kuningriik) nn *translatio imperii et studii* ('võimu ja õpetuse ülekande') printsibiil asjatult taastada ja näitlikustasid sel viisil allakäigu möödapääsmatust ajaloos (vt Le Goff 2000, 63). 19. sajandi dekadentsile seevastu pakkus Rooma allakäik pigem sensuaalselt ja irratsionaalselt hinnatavat näidisainest, millele oma esteetilistes ambitsioonides ja maailmapildis toetuda. Tuleb tähele panna, et dekadents esimeses, negatiivses tähenduses figureerib paljuski tsüklilise ajaloo- ja kultuuriteooria osana, vihjates sellisena tõsiasjale, et tsivilisatsioon toimib looduse eeskujul sünni ja surmana, millega iga uus kultuurorganism soovib küll võidelda, korrates veelgi paremal viisil oma eelkäija Rooma saavutust, kuid ilmselgelt tühisest lootuses ja olematute

võidušanssidega. Seevastu 19. sajandi dekadents, mida iseloomustab usaldamatus looduse vastu, ei soovi taastada Rooma imperiaalset hiilgust, küll aga naudib ta, eirates Rooma ajaloolist saatust, kõike seda, mis tsüklilise ajalooteooria kohaselt viis nimelt Rooma allakäigule. Gustave Flaubert on oma noorusaja autobiograafilises (vahel ka romaaniks nimetatud) jutustuses „Ühe hullu memuaarid“ („Les mémoires d'un fou“, 1838) võtnud selle Rooma-vaimustuse kokku järgmiselt:

Aga see oli Rooma, mida ma armastasin: orgiates püherdav ilus kuninganna, oma kauneid rõivad määriv ohjeldamatuse veinis, olles pigem uhke oma pahede kui oma vooruste üle. Nero! Nero ühes oma teemantkaarikutega lendamas läbi areeni, oma tuhande vankri ja tiigriarmastuse ning hiigelpidusöökidega. Kaugel klassikalistest õpetustest, juhiti mind ääretute naudingute, veriste illuminatsioonide, põletavate meelelahutuste poole – Rooma. (Flaubert 1998, 20)

Kui Rooma riigi allakäigu asetamine puhtalt esteetiliselt mõõtkavasse oli see, mis võimaldas 19. sajandil hakata dekadentsis nägema omaette kultuurilist väärtust, siis tuleb tähele panna, et ühe võimaluse ja vaatepunkti Rooma allakäigu vabastamiseks selle negatiivsest sotsiaalkultuurilisest tähendusest oli tegelikult välja pakkunud juba Rooma riigi kaasaegne püha Augustinus. Sest tema „Jumalariigist“ („De civitate dei“) on kirjutatud V sajandi algul pKr nimelt eesmärgiga tõestada, et maise Rooma allakäik (ja selle rüüstamine läänegootide poolt 410. aastal) on väheoluline fakt võrreldes ristiusu poolt töötatava jumalariigi ootusega, mille pealinn ehk uus Jeruusalemm ei asu mitte maa peal, vaid taevas. Asetades seega Rooma kui maisel enesearmastusel rajaneva riigi vastakuti Issandat armastava jumalariigiga, loob Augustinus oma teoses jumalariigi kujul pahelise Rooma vaimse vastandi (De civitate dei 14.28; 20.17, vt Augustine 1998). Et Rooma on kristlikult lineaarse ajataju kontekstis vaid üks vahejaam palju tähtsamas taevariigi ootuses, siis pole Augustinuse arvates mõtet tema pahelisust ka üle tähtsustada, vaid selle võib ära kannatada ajaloo üllama eesmärgi nimel. Teisisõnu, kristlane Augustinus annab Rooma allakäigule mõtte, mis on väljaloetav ühel ajaloo kõrgemal tähendustasandil, samal ajal kui sajandivahetuse estetistlik dekadents leiab selle mõtte oma tähelepanu koondamises Rooma meelelisele vahetusele, impulsiivsusele ja naudingutele. Nimetagem neid kahte dekadentsi vääristamise võimalust vastavalt ajaloo teoloogiliseks ja esteetiliseks perspektiiviks.

Tegelikult eksisteerib ajaloos küll veel vähemalt kolmaski dekadentsi kultuuristamise võimalus, omamoodi segu tsüklilisest ajateooriast ja progressiusust, mida väljendab valgustuslik veendumus, et allakäiku on võimalik vältida inimhõimustuse täiustamise ja maailma asjadest järjest parema arusaamise abil. Et inimkond areneb selle tõekspidamise järgi laias laastus pidevalt, pole tegelikult põhjust ka allakäigust rääkida. Seda seisukohta esindab näiteks prantsuse orientalist ja kultuuriloolane Ernest

Renan (1823–1892), kes oma viimases, 1890. aastal trükivalgust näinud raamatus „Teaduse tulevik“ („L’Avenir de la science“) – mida ta, tõsi küll, oli alustanud juba varases nooruses rohkem kui viiskümmend aastat varem – kirjeldab dekadentsi järgmiselt:

Inimkonna seisukohalt pole dekadentsi olemas. Dekadents on sõna, mis tuleks filosoofiaajaloost löpli-kult pagendada. Kust algas Rooma allakäik? Kitsarinnalised, keda huvitab vanade harjumuste ja tavade säilitamine, väidavad, et see toimus peale Puunia sõdasid [. . .] Need, kes tegelevad vabariigi ideega, asetavad saatusliku joone Aktioni lahingusse [. . .] Kas dekadentsi võib rohkem paigutada IV sajandisse, kui Rooma assimilatsioon toimis täies jõus, või V sajandisse, kui Rooma määras oma rahva barbaritele, kes sisse tungisid. [. . .] Seega on tõsi, et dekadentsil pole mingi tähendust, välja arvatud kitsalt poliitiline või rahvuslik, aga mitte sugugi suur ja avar, mis peaks silmas inimkonna eneseteostust [l’œuvre humanitaire]. (Renan 1890, 73–74).

Kui kõik kolm kirjeldatud dekadentsi ületamise viisi püüavad leida ühtviisi rohtu looduse kehalise kaduvuse poolt justkui ettekirjutatud kultuurilis-riiklikule allakäigule, siis erinevalt teoloogilisest ja valgustuslikust perspektiivist, mis teevad seda, tuues mängu vastavalt jumaliku ettenägevuse või inimese mõistuse, lähtub 19. sajandi dekadents oma ületamiskatses ainukesena dekadentsist endast, sest väidab, et dekadentsis on peidus väärtus ja filosoofia, mis ei avane mõistuslik-protsessuaalsele vaatepunktile, küll aga esteetilisele. Selle esteetilise vaatepunkti esmaseks tunnuseks on lähtumine aistingute vahetusest ja subjektiivsusest ja sealt alguse saavast tähenduste individuaalsest kulgemisest, mis toimib mittekooskõllaliselt kehtivate sotsiaalsete sisude ja väärtustega.

Sajandivahetuse dekadentsi peaaegu et üheks krestomaatiliseks definitsiooniks on saanud Paul Bourget’ 1883. aastal sõnastatud sedastus (millele sekundeerib ka Friedrich Nietzsche, vt Nietzsche 2024a, 21), et nii nagu dekadentsi iseloomustab orgaanilises mõttes rakulise tasandi iseseisvumine organismist, nii iseloomustab teda kirjanduslikus mõttes sõnade iseseisvumine lausetest ja lausete sõltumatuks muutumine tekstist (Bourget 2011, 17). Kohe järgmises lõigus rakendab Bourget selle dekadentsi omaduse ka Rooma allakäigu seletuse teenistusse, öeldes, et Rooma kodanike peenenenud nautimismeel ja rafineeritud pessimism lõi ühiskonda haava, mis lammutas riigi. Ainult et, jätkab Bourget oma mõttekäiku, dekadendi jaoks eksisteerib paratamatult küsimus, kas riigi kui terviku kadumist tuleb tingimata kahetseda edasimineku kõrval, mida saavutati individuaalse esteetilise rafineerituse vallas, sest kes võib kinnitada, et ühiskonna heaolu ja edasikestmine on kindlasti rohkem väärt kui üksikindiviidi peenetundeline, ehkki jätkusuutmatu hetkenauding (samas, 17–19).

Sõltumata sellest, millises ajaloomõistmise raamistikus Rooma allakäiku käsitleti, tuleb möönda, et riiklik-poliitilise mõtlemise nõrgenemine keskvoimu lagundavate

jõudude ja asjaolude sunnil (barbarite pealetung, kristluse levik, võimukandjate lukuse ihalus ja omavahelised tülid, asiaatluse invasioon) on miski, millele Rooma allakäigu kirjelduses ikka ja jälle osutati ja mis leidis estetikustlikus dekadentsis just nimelt kõrgelt hindamist oma eripära, individualistliku rõhuasetuse ja eeldatava eluloogika eiramise tõttu. Olgu öeldud, et samasugust dekadentsi seostamist riikliku mõtlemise nõrkusega kohtame 20. sajandil mitte ainult sotsialistlikus kunstiteoorias, vaid seda teeb ka näiteks hispaania elufilosoof José Ortega y Gasset, kes nimetab oma teoses „Selgrootu Hispaania“ („España invertebrada“, 1921) kogu viimase nelja sajandi Hispaania ajalugu allakäiguks:

[N]äeme, et kõik, mis on juhtunud Hispaanias alates aastast 1580, on allakäik ja disintegratsioon [*decadencia y desintegración*]. Ühendavad protsessid jätkusid kuni Felipe II võimuletulekuni. Tema valitsemise kahekümnendat aastat võib pidada veelahkmeks poolsaare saatuses. Kuni selleni oli Hispaania ajalugu tõusev ja kasvav [*ascendente y acumulativa*]. Sealt alates kuni kaasajani on Hispaania ajalugu dekadentlik ja hajuv [*decadente y dispersiva*]. (Ortega y Gasset 1974, 34; vt ka Talvet 1995, 222)

Esteedist dekadent allakäigu positiivse mõtestajana pole samuti huvitatud ei omaenese ega oma riigi kehalisest säilimisest, vaid pigem elu- ja surmatungi lõimimisest leegiks, mis keha hävitab, kuid ta teeb seda põhjendusega, et tõde ei asu mitte materias, vaid selle kunstilises representatsioonis ehk idees. On väga oluline tähele panna, et kehalise allakäigu estetiseerimine, olgu siin mõeldud siis kas riiki või indiviidi, toimus sajandivahetuse dekadentsis käsikäes sooviga tuua välja asjade spirituaalne tähendus, s.t kehaline allakäik on tegelikult miski, mida representeerides kunstnik selle oma hinges justkui ületab ja teostab niiviisi osutuse vaimumaailmale (Hinrikus ja Undusk 2024, 10). Selle mõtte on kirja pannud juba Charles Baudelaire märkusena oma ladinakeelse luuletuse „Franciscæ meæ laudes“ („Ülistuslaul mu François'ile“) juurde „Kurja lillede“ esmaväljaandes 1857:

Kas lugejale ei tundu nagu mullegi, et ladina viimase dekadentsi keel – tugeva isiku viimane ohe, kes on juba muutunud ja valmis spirituaalseks eluks – on kummaliselt kohane väljendamaks kirge, nagu seda mõistab ja tunneb moodne luuleilm? Müstika on selle magneti teine pool, millest Catullus ja tema salk, brutaalsed ja vahetud luuletajad, olid tundnud ainult sensuaalset poolt. Selles oivalises keeles näivad mulle solötsism ja barbarism andvat edasi kire forsseeritud lohakust, mis unustab ja naeruvääristab reegleid. Sõnad, kasutatuna uues tähenduses, ilmutavad põhja barbari šarmantset kohmakust, kes põlvitab rooma ilu ees. Kas ei esita mitte kalambuuri oma pedantses kogelemises meile lapspõlve metsikut ja barokset graatsiat? (Baudelaire 1857, 125; vt ka Baudelaire 2000, 497–498)²

2 Seda märkust tsiteerib ka Théophile Gautier oma eessõnas „Kurja lillede“ kolmandale väljaandele (1868), mis on hiljuti ilmunud eesti keeles (Gautier 2024, 211); vt ka Undusk 2017, 24. Siin on märkus antud minu tõlkes.

Kui nii – et ka esteetiline dekadent otsib tegelikult kehade lagunemise kujutamises märki spirituaalsest maailmast –, siis tekib põhjendatult küsimus, mille poolest, ja kas üldse, erineb esteetiline dekadents sellest allakäigu ületamise katsest, mille pakkus välja juba Rooma kaasaegne Augustinus oma jumalariigi ideega. Esmapilgul provokatiivne küsimus minetab palju oma provokatiivsusest, kui tuletame meelde nii mitme 19. sajandi dekadendi usulisi pöördumisi (Paul Verlaine, Joris Karl Huysmans, Oscar Wilde, vt Hanson 1997; Desmarais ja Weir 2022, 583–597) kui ka tegelikult seda üldist võnkumist satanismi ja katoliku usu vahel, mida sajandivahetuse dekadents üldisemalt üles näitab (Paglia 1991). Teiseks, Augustinuse usuõpetuse üheks kõige nähtavamaks kultuuri läbi aegade mõjutanud küljeks oli olnud tema vaidluses Pelagiusega sõnastatud õpetus pärispatust ja vabast tahtest, mille kohaselt Aadama ja Eeva pattulangemine juhatas sisse inimkonna päritava, füüsilise nakkuse kujul edasi antava tahteväärastuse ajastu, millest inimesel pole pääsu ei omaenese vaba valiku (tahte) ega oma tegude, vaid üksnes jumala armu läbi. 17. sajandil mõjutas augustinism prantsuse kultuuri suuresti läbi jansenismi, selle mõjust Baudelaire'ile ja dekadentsile on aga põhjust rääkida seoses katoliku filosoofi ja politoloogi Joseph de Maistre'iga (1753–1821), keda Baudelaire luges ja hindas (Bradley 2019, 219–220).³ Et mõista, kuidas estetistlik dekadents seedis ja kasutas ära ajaloo teoloogilise perspektiivi poolt väljapakutud dekadentsi vääristamise vorme, tuleb veidi lähemalt silmata estetistliku dekadentsi enda ajaloolisi juuri.

Itaalia kirjandusteadlane ja disainiloolane Mario Praz (1896–1982) alustab oma 1930. aastal ilmunud väärtuslikku ülevaadet sajandivahetuse dekadentsist „Keha, surm ja kurat romantilises kirjanduses“ („La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica“) tõdemusega, et „selle raamatu põhiliseks eesmärgiks on uurida romantilist kirjandust (millest sajandivahetuse dekadentlik liikumine moodustab vaid ühe suuna) lähtuvalt selle kõige iseloomulikumast omadusest – erootilisest tundlikkusest [*la sensibilità erotica*]“ (Praz 1951, VII).

Lisaks Prazi sedastatud erootilisele kammertoonele – olgu see siis helgema või tumedama kõlaga⁴ – on veel vähemalt kolm põhjust, miks vaadelda sajandivahetuse dekadentsi romantilise konfiguratsiooni osana. Esiteks iseloomustab nii dekadentsi kui ka romantismi ühine vastuseis ühiskonna väidetavale järjest kasvavale täiustumisele ajalises plaanis ja mõlemad väljendavad seda sallimatust progressi vastu kunsti-

3 Henri Lemaître on „Esteetiliste vaatamisväärsuste“ („Curiosité esthétiques“) kommentaaris nt öelnud, et Baudelaire'i kristluse idee on läbi imbinud jansenismist ja ilmutab ühtlasi Joseph de Maistre'i mõju, „mis ei jäänud tagasi peegeldumata esteetikas, mis määratleb end hoolikalt kui „spirituaalne““ (Baudelaire 1986, 246).

4 Vihjan siinkohal väljendile „must romantika“, mida on kasutatud Prazi raamatu pealkirja saksanduses („Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik“), aga samuti prantsuskeelses tõlkes („La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19.^e siècle: le romantisme noir“); inglise keelde on see pealkiri tõlgitud kui „Romantic agony“.

lise tõe iseseisvumise ning teadusliku-tehnilise arengu kahtluse alla seadmisega. Romantikute eestkõnelejaks olgu siinkohal valitud Jean-Jacques Rousseau oma teadamtund arengupessimismiga, dekadente esindagu aga Baudelaire oma öelduga visandisse jäänud eessõnas „Kurja lillede“ teisele väljaandele:

[M]a poleks iial uskunud, et meie kodumaa võib sellise kiirusega astuda mööda *progressi* teed. Maailm on omandanud vulgaarse tiheduse, mis annab spirituaalse inimese põlgusele [*au mépris de l'homme spirituel*] kire vägivaldsuse [*la violence d'une passion*]. (Baudelaire 1930, 373; rõhutus originaalis)

Teiseks, nii romantism kui dekadents panustavad kirele ja afektidele, eitades ja lõhkudes olemasolevaid kehalisi konstruktsioone (nii reaalsuse kui kunstikeele mõttes), ja kinnitavad sellega, et tõde, mida nad kuulutavad, on hoomatav pigem põrutava meeleliigutuse kui arenguprotsessidest mõistusliku arusaamise teel. Teisalt aga, kui romantism juhib meid vähemalt mingis mõttes tagasi halva arengu juurest hea looduse rüppe, siis dekadents seda ei tee, väites, et loodus, k.a inimkeha on oma tungides veelgi kuratlikum kui sotsiaalse arengu keha (linn) (vt Desamarais ja Weir 2022, 11), mistõttu ainus mõeldav allesjääv olemisvorm on schopenhauerlik tahte sublimatsioon esteetilise artefakti kujul.

Kõige otsesemalt puudutab meid siinkohal aga dekadentsi ja romantismi kolmas suhetahk, mis seisneb selles, et need mõlemad pealtnäha ilmalikud ja kirglikkusele ning tungielule rõhuvad kunstivormid tegelevad mingis omas allkihis siiski intensiivselt kristliku problemaatikaga (vt nt Hanson 1997). Romantilise kirjanduse mõttevõlga kristlusele on klassikalisel kujul fikseerinud Arthur O. Lovejoy oma romantismiessees (Lovejoy 1948) ja ma piirduksin selle tegelikult hästituntud teema juures vaid ühe omapoolse märkusega. Nimelt on ülev (*sublime, das Erhabene*) see kunstiteooria mõiste, millest ei saa romantilise ilmavaate kujunemise puhul kindlasti mööda minna ja mille relevantsust on hakanud rõhutama ka dekadentsiuurimus tänapäeval (vt nt Hext 2016). Võrreldes ülevat ja ilu omavahel, annab Immanuel Kant mõista, et kui ilu on miski, mille kaudu adume meelelises vormis maailma eesmärgipärast korrastatust, siis ülev, mida Kant seob küll eeskätt loodusega, rabab meid nimelt oma ülemeeleliskuse korratuse ja mõistust hättajätva seletamatusega (Kant 2004, 135–136). Vähemasti alates 17. sajandist kasutas uusaja kunstiteooria ülevat selleks, et postuleerida kunsti sõltumatust tehnilis-sotsiaalsest progressist, sest ülev seob kunstilise naudingu süsteemi- ja mõistusevälise tunnetusaspektiga. Ülev on see, mille kaudu uusaeg ütleb, et kunst ja teadus ei käi enam sama teed.

Tuleb samas märgata, et ülev ei figureeri sugugi mitte üksnes kunstimõistena, vaid omab algusest peale laiemaid konnotatiivseid tähendusseoseid, eriti religiooniga, mida ta aeg-ajalt esile tõstab ja edasi arendab (vt nt Hache 2000). Ka Kant annab ju

mõista, et ülev, sundides meid mõtlema lõpmatusest, annab meile aimu sellest, mida me hoomata ei suuda, s.o asjast iseenesest, k.a jumalikkusest. Üleva esteetilis-teoloogiline kahepindsus tuleneb esiteks muidugi tõsiasjast, et klassitsistliku stiili vastasvõnkena kultuuris aktiveerib romantism materjali, mida klassitsism alahindas, sh keskaega ja ristiusku. Kuid kindlasti veelgi tähtsam on see, et romantiline panustamine tahtekultuurile ja individuaalsele geeniusel, kes pöörab pahupidi olemasolevad tähendus- ja väärtusskaalad, jookseb mingis olulises osas kokku ristiusu taotlusega presenteerida meile meie keeles hoomamatuks jäävat ainuloojat, tõsi, selle erinevusega, et ühel juhul on väärtuste ümberpöörajaks kunstnik, teisel juhul aga ainujumal. Seda nihet on Rousseau' näitel kirjeldanud tabavalt Jean Starobinski:

Kogu kristluse väline struktuur on deformeeritud või hävitatud, võimaldades Rousseau'l internaliseerida oma religioon kui puhtalt subjektiivne jõud, kooskõlas vabaduse ja individuaalse teadvuse ülistusega. Võrreldes entsüklopedistidega oli Rousseau kristlane. Kiriku silmis ta ei olnud seda. Tema tundlikkus, iseäranis tema ängistus langemise üle, näitavad teda kristluse produktina. Aga ta hülgas maailma, mis oli tema kujundanud, kui ta lakkas uskumast pärispattu. Leidliku kõrkusega omastab Rousseau õiguse taaselada omal viisil läbi patueelne elu ja väljaajamine paradiisist. (Starobinski 1989, 44)

Kakskümmend kaheksa aastat peale Rousseau sünni Genfis näeb Pariisis ilmavalgust Donatien Alphonse François de Sade, lihtsamalt kutsutuna markii de Sade, keda Mario Praz nimetab romantilis-dekadentliku kirjanduse esiisaks, autoriks, kes tõi nähtavale *homo sensualis*'e kurja ja võika poole, „õigupoolest ei teinud ta küll midagi muud, kui andis nime impulsile, mis eksisteerib igas inimeses ja on sama salapärane nagu surm ja sünn, millega ta on lahutamatult seotud“ (Praz 1951, X–XI; vt ka Beilharz 1996). De Sade tõestab, et mõistuslikule progressile vastuastumine tagasiliikumise kaudu ilusa looduse juurde ei tööta, sest ülev, see moodne jumalikkuse aspekt, mida me ka kunstis otsime, pole mitte ainult hea, või vähemasti erapooletu, vaid ta on tegelikult ka kriminaalne, mistõttu üleva tähendus ulatub katma ka kuritegu. Sissejuhatuses oma kaksikromaanii „Uus Justine ehk Vooruse õnnetused, saadetuna tema õe Juliette'i loost“ („La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur“, 1797), mis sisaldab endas „Justine'i ehk vooruse õnnetuste“ (1791, vt de Sade 2001) veelgi rämedamaks tehtud varianti, lausub de Sade järgmist:

[M]e hakkame hulljulge jultumusega maalima kuritegu [*le crime*], nagu ta on, see tähendab, alati võidutsev ja ülev [*sublime*], alati rahulolev ja õnnelik, ja voorust, nagu see samuti näib alati pahir ja kurb, pedantne ja õnnetu. (De Sade 1797, 4)

Michel Foucault on võrrelnud de Sade'i rolli moodsa kultuuri tekkes Cervantese omaga üleminekul renessansilt klassikalisele ajastule: kui don Quijote, kes asendab asjade õige nime otsimisel välisilma objekti (hurtsiku) oma peas nimeootusliku representatsiooniga (lossiga), märgib klassikalise ajastu algust, siis de Sade, kes kujutab juba igasuguse representatsiooni piiridest välja murdva iha vägivaldsust, märgib selle ajastu lõppu (Foucault 2015, 337). Ses mõttes etendavad de Sade'i teosed meie kultuuris Foucault' arvates lakkamatu ürgse pomina rolli, mille kaudu põhjendatakse nimeotsingut kui iha keelelist väljendust:

Ainus moment – lubamatu ja kauaks saladusse maetu –, mil nimi oli korraga keele valmissaamine ja substantis, töotus ja toores materjal, jõudis kätte siis, kui ta de Sade'i teostes oli üleni tulvil iha, mille jaoks ta oli ühteaegu ilmutispaik, täitumispaik ja lõputu taastekke paik. Nõnda püsibki de Sade'i loomine meie kultuuris lakkamatu primordiaalse sosinana. Lõpuks iseenda pärast välja öeldud nime rae-vuka jõu mõjul tõuseb keel esile oma toores olemises [*dans sa brutalité de chose*]. Teised „avaliku kõne osad“ iseseisvuvad samuti, nad pagevad nime ülemvõimu alt ega moodusta enam nime ümber täiendavate kaunistuste rõngast. (Foucault 2015, 204)

Üks pealtnäha silmatorkav Cervantest ja de Sade'i kui autoreid ühendav joon on kindlasti kirjandusliku efekti saavutamine sakraalse temaatika asetamise kaudu madalamasse ilmalikku, s.o hullumeelsuse või pornograafia võtmesse. On huvitav, et see uusaja kirjanduse vähemasti François Rabelais'ni tagasiviidav ateistlik joon, mis aktiveerib keelelises representatsioonis sõnade tähendusliku mitmekülsuse, on Cervantese ja de Sade'i puhul kokkuviidav vastureformatiivse taustaga, mis ju omal moel (nt jesuiitide tegevuses) seda mitmetähenduslikkust (ja inimlikku kujutlusvõime arendamist) propageeris, tõsi, lootes seda küll religiooni hoidmise huvides ära kasutada (Conrod 2008; vt ka Jeangène Vilmer 2008). Ärgem unustagem ka, et de Sade oli saanud hariduse Pariisi parimas jesuiitide koolis, Louis-le-Grand'is, ja sooritas aastatel 1775–1776 reisi Itaaliasse, sh Rooma (kristlikku linna, mis seisab paganlikul vundamendil), millest saadud muljed vormisid tema hilisemat kirjanduslikku loomingut, leides otsesemalt ärakasutamist Justine'i õe, nümfoomaanist ja mõrtsukast Juliette'i loo vormimisel (vt de Sade 2020, XIV; Conrod 2008, 199). Itaalia-reisist endast kirjutas de Sade aga reisiraamatu „Voyage d'Italie“, mis nägi trükivalgust küll alles paarsada aastat hiljem, 1967.

Ehkki sajandivahetuse dekadents võimaldab end niisiis mõista eeskätt estetistlikust vaatepunktist, ühendavad ajaloolised niidid teda kultuuri eri tahkudega, mistõttu Baudelaire'i ettevõetav spirituaalne pingutus – luua ilu mitte hea, vaid kurja lilledest, sest see on raskem – ei asetse mitte hoomamatult kaugel Augustinuse soovist mõelda allakäivas Roomas jumalariigist.

Karl Ristikivi ja dekadentlus

Kui on nii, et üle-eelmise sajandivahetuse dekadents toetub estetismile, siis võiks ju arvata, et estetistliku kalduvuse tuvastamine Karl Ristikivi loomingus lubab meil põhjendada küsimuseasetust Ristikivi dekadentlusest. Järgnevalt püüangi osutada mõnele Ristikivi loomingu joontele, mis võiksid kõnelda selle estetistlik-dekadentlikust tüpaažist.

Ristikivi enda vahest kõige tuntum osutus oma estetistlikele taotlustele pärineb tema kirjast Bernard Kangrole 14. veebruaril 1966:

Mul oli mõni aasta tagasi olnud mõte kirjutada üks romaan nii, et seal ei ole muud kui see, mida iga juuresoleja võiks meeltega tajuda. Teatud mõttes nagu film – ainult lõhnad ja maitsed juure arvatud. See on ainult väga raske, kuigi mitte võimatu. Aga kas autor ei ole sealgi? (Kangro ja Ristikivi 2006, 14)⁵

Maa ilma vastuvõtmine 5-meeelise filmilindina, mis registreerib vahetus kokkupuutes välisilmaga asjade aistingulised signaalid, ilma et kirjutaja määratleks eelnevalt oma autorsuse kaudu nende tõeformaati (mille teostatavuses Ristikivi küll ise kahtleb), on kujund, mis lubab end laiendada Ristikivi loomingule mitmes mõttes. Kõige avaramas filosoofilises tähenduses võtab see kokku Ristikivi üleüldise teelolija staatuse, kirjaniku oma, kelle saatuse on kapseldatud ilmekalt tema enda luuleridadesse: „Meie juured ei ole lapsepõlves, / kodumullas ja maakamars, / murukoplis, / kus aabitsalapsed mängivad. / Meie juured on igas paigas, / kust me kunagi mööda käinud“ (Ristikivi 2023, 46). Kitsamas mõttes aktsentueerib see kujund juhuslikkust kui rändaja maailmataju paratamatut osa, sest sel, kes on teel saatuse tahtel, hingelise kodumaatuse või üksinduse sunnil, pole eelnevast kaasa võtta ei seletust ega nime teekonnal avanevate järjest uute aegruumide tähistamiseks – peale oma isikliku vahetu meeltetaju (vt Undusk 2016a, 620 jj). Tõsi, see meeleline suunatus maailmale ei võta Ristikivil dekadentlikku tahtelis-tungilist kuju, kus aistingute teravus purustab kiresööstus asjade füüsilise olemasolu, vaid jätab ta lihtsalt liiklema teele, kus asjade õigetest nimedest ollakse igavesti lahutatud.

Kui otsida Ristikivilt mõnd otsest märki estetistlikust dekadentsist, siis leiame selle tema loomingut läbivast peategelaste elude nurjumisest, allakäigust ja pessimismist, mida jääb lugeja jaoks siiski saatma neist tegelastest sageli õhkuv silmnähtav idealism. Parafraseerides veelkord Ristikivi luuleridu, võiks öelda, et inimese teekond

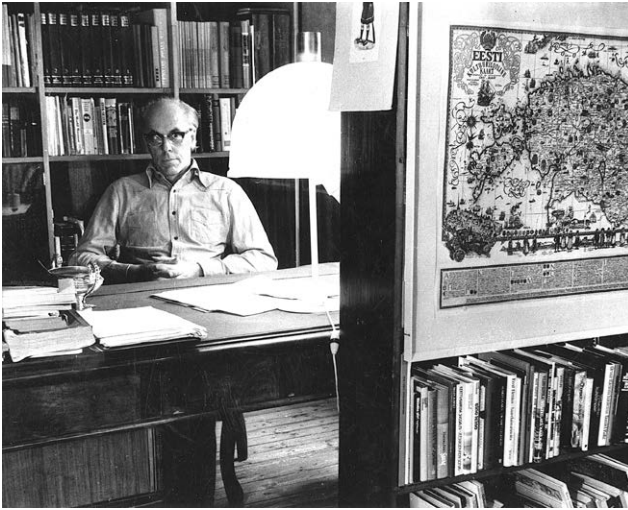
5 Omaette küsimus on, kui palju võis Ristikivi oma romaaniteoreetilises arutluses ammutada tollal populaarsust kogunud ja eeskätt Alain Robbe-Grillet' „uue romaaniga“ seostatud kirjutamistehnikast *chosisme* (vt nt Barthes 1964), mis keskendus nn antiromaanile kohaselt asjade kirjeldamisele vabana neile teadvuse poolt eelnevalt omistatud tähendustest. Sõna *chosisme* oli toonud prantsuse keelde Jean-Paul Sartre oma teoses „Imaginatsioon“ („L'imagination“, 1936). Et Ristikivi käis tollal Robbe-Grillet'd kinos vaatamas, tõendavad tema päevaraamatu sissekanded (vt Ristikivi 2008).



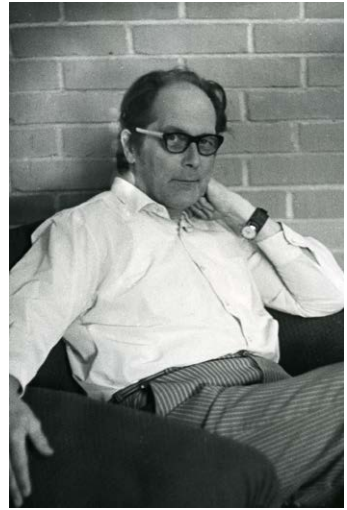
Karl Ristikivi Londonis. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, D-202:12

on nagu sisaliku tee kivil, mis haihtub nähtaval kujul, kuid millest jääb alles mõte, sest „iga mõte, mis tuleb ja läheb, / jääb kuhugi alles“. Ma tahaksin siinkohal minna oma analüüsis siiski märgatavalt konkreetsemaks ja hakata kohe kinni ühest minu ja ilmselt paljude jaoks kõige silmatorkavamast Ristikivi võimalikule dekadentsile viitavast tõsiasjast, nimelt sellest, et kirjanik, kes kirjutab ja osaleb oma pagulasaastatel aktiivselt nii eesti keele- kui kirjandusruumis, on oma loomingu põhi- ja paremas osas Eesti selle geograafilises, ajaloolises, nimelises ja miljöölises mõttes praktiliselt unustanud. Tõsi, Ristikivi lausub, et ta on asendanud oma teostes Eesti ajaloo lihtsalt Euroopa omaga, sest viimases on materjali rohkem ja Euroopa tagab autorile suurema anonüümsuse (Kangro ja Ristikivi 2006, 13). Kuid mööngem, et see vastus ei kõla eriti usutavalt, sest miks peaks kirjanik, kelle looming on siiski eelduslikult ühe keele- ja kultuuriruumi osa, looma eesti keeles eesti kirjandust võõrastest tegelastest võõral maal, ilma et seejuures antaks lugejale vähimatki vihjet (või kui, siis ülimalt pisike) selle kõige suhestamiseks füüsilise või vaimse Eestiga.⁶ Isegi kui nõustume, et 1960.–70. aastatel, mil Ristikivi ajaloolised romaanid sünnivad, oli kultuurilises mõttes õigustatud eesti pagulaskirjaniku samastumine Euroopa kultuuri kandjaga, siis puudus riiklik-poliitilises mõttes Ristikivi eestikeelsetel Euroopa ajaloo romaanidel nii võimalus

⁶ Tõsi, selle kohta, et Ristikivi väga võõramaise nimekihi allgi võib tegelikult peidus olla mõni väga kodumaine paik, vt nt Kronberg 2018, 688.



Lennart Meri oma töölaua taga 1970. aastatel. Foto: Tõnu Tormis. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-89:442



Jaan Kross 1974. aastal. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-37:3452

kui ka soov kaasa rääkida Eesti (või Euroopa) ajaloos kaasaja positsioonilt.⁷ Ja see viimane tõdemus lisab kindlasti kaalu kahtlusele Ristikivi dekadentluses, sest oleme ju eelnevalt tuvastanud, et riiklik-poliitilise dimensiooni minetamine personaalsete tajuefektide kasuks iseloomustab dekadentsi kui allakäiku kõigis selle vormides.

On väidetud, et Jaan Kross võis saada tõuke oma ajalooromaanide kirjutamiseks nimelt rahulolematusest Ristikivi ajaloolise proosaga, mis mäletas küll Sitsiiliat, aga mitte Eestis toimunut (Undusk 2016b, 643–644). Olgu sellega, kuidas on, kuid igal juhul võime öelda, et Eesti ajaloo muutmine Eesti kaasajale ja tema inimestele relevantseks mõtteks on Eesti kultuuriloos olnud tihti eesti kirjanduse kanda (Tamm 2012, 65), roll, mida vaadeldaval perioodil täitsid Eestis tähelepanuväärselt Jaan Kross ja Lennart Meri. Ehkki lähtudes eri positsioonidelt, üks kirjaniku, teine pigem ajaloolase omast, iseloomustas neid mõlemaid eri kirjutusžanride (teaduse ja ilukirjanduse) kokkusegamine, käsikäes siiski vaieldamatu ambitsiooniga rääkida seejuures ajaloost tõtt, s.t toetada iseseisvat Eesti mõtet kaasajas. Ajalugu oli Krossi ja Meri jaoks lihtsalt miski, mis ei mahtunud ära ühe žanri piiresse. Kindlasti ei olnud nad esteedid, kes oleksid kirjutanud ajaloost kunstipärasuse huvides. Ristikivil, vastupidi, mitte üksnes ei puudu igasugune taotlus kujundada oma teostega kaasaja Eesti ajalugu ja jõuda oma mõttega tagasi sinna, kuhu Kross ja Meri ju jõudsid – koju,

7 Mõistan, et sellele võib vastu vaielda väitega Ristikivi sisemisest soovist saavutada paguluses tuntuks nimelt Euroopa kirjanikuna, käsitledes Euroopa ajaloo teemasid, kuid ma jätaaksin selle väite oma argumenti representatiivsuse huvides praegu kõrvale, ja teiseks, mööngem, et selgi juhul oleks olnud Ristikivi võimalus sekkuda realselt Euroopa ajaloo kirjutamisse kaduvväike.

vaid ta eelistab lasta ka oma viimase romaani peategelasel Kaspar von Revingenil/Schmerzburgil suunduda 1765. aastal hoopis dekadentide mekasse – Rooma.

Mulle on see tunne [koduigatsus] võõras. Ma ei taha ennast neist lihtsameelsetest inimestest sugugi paremaks pidada. Aga ma olen sellega lihtsalt harjunud, kuna ma kogu oma elu olen veetnud telkide all. Veel enamgi – võõrad paigad on mind alati rohkem enda poole tõmmanud kui tuntud teerajad. [. . .] Või siiski – on üks erand ja see on Rooma. Ja sinna olen nüüd teel. (Ristikivi 1976, 9)

Kross ja Meri leiavad kirjanduslikus keelekasutusviisis vahendi, kuidas väljendada okupeeritud Eestis iseseisvat Eesti mõtet, ja nad ei tee seda mitte meelte mässu õhutamise, vaid ajaloo kujul, s.t leiavad mineviku representeerimisel üles aspektid, mis võimaldavad lugejal nende najal tunnetada oma mõtte iseseisvust kaasajal (ja seega luua sõltumatut riiki, sest ma eeldan, et riik on iseseisva mõtlemise poliitiline vorm). Nagu me hästi teame, tõi Lennart Meri sel eesmärgil oma teostes mängu Kaali meteoriidi, tegelase kosmosest, mis muutis Eesti nähtavaks hilisemale Euroopa ajaloole (Pytheasele Marseille'st), kuid andis ühtlasi sellele Euraasia piirimaale piisava ajalise edumaa, ja mis kõige olulisem, fundamentaalse sõltumatuse oma mõtte ülesehitamisel hilisema ajaloo tõmbetuulte ees. Kaali meteorii on Eesti ajaloo tegelane teisest märgisüsteemist. Kross seevastu, nagu samuti teame, põhjendas Eesti mõtet eeskätt eesti vere imbumisega sinna, kus varem oli nähtud vaid saksa otsustusvõimet. Mõlemad, nii Kross kui Meri pakuvad oma Eesti iseseisva mõtte looga kindlasti tõlgendust ka Eesti ajaloo märgilisele sündmusele – ristsõdadele.

Karl Ristikivi (tema enda sõnu kasutades) „kergemeelne“ (Kangro ja Ristikivi 2006, 21) pöördumine Euroopa ajaloo poole mõjub eelöeldu taustal tõsiselt dekadentlikuna. Tegu ei ole mitte üksnes tähelepanu suunamisega Eestilt Euroopasse, vaid ühtlasi sellelt ristsõdade loodud katkestuselt, mida igasugune Eesti mõtte otsing pidi parandama, ristsõdade sellele küljele, mis Eesti vaatest seda katkestust nimelt lõi (vt ka Kõiv 2024, 303–304; Undusk 2016b, 656–657; Kronberg 2018, 690–691). Nii „Põlev lipp“, „Viimne linn“ kui ka „Surma ratsanikud“ suunduvad temaatikas ju ristsõdade-aegsetele ja -järgsetele Vahemere maadele, kus sündmusi (saksa nurjunud katse taastada Rooma impeeriumi, Akkoni langemine) ei vaadelda mitte paganate, vaid ristsõja, sh *Drang nach Osten*'i initseerijate idealistlikust vaatepunktist, tõsi, fookusega ideaalide langemisel inimlikes tülides. Ristikivi dekadentlus on nii nähtuna vähemasti kahekordne: esiteks unustab Ristikivi Eesti mõtte ristirüütlike kasuks ja teiseks kirjeldab ta kristlikust idealismist kantud riigiidee hukku rämpses inimsuhete võrgustikus. Pidades silmas Ristikivi dekadentluse teist, aga miks mitte ka esimest aspekti, on Jaan Kross seda „Põleva lipu“ näitel iseloomustanud järgmiselt:

Maailm, mida Ristikivi kirjeldab, on tõesti pea peale pööratud maailm. Püha Isa ja kuradikumardajast Egiptuse sultan võitlevad liidus Konstantinoopoli kristliku keisri vastu. Assisi Franciskuse järelkäijad, kelle juht oli lindudele jutlust pidanud ja kõiki elavaid olevusi oma vendadeks nimetanud, värbavad sõdureid Anjou' mõrvahertsogi sõjaväkke. Paavst, kes teab, et üksi noor Hohenstaufen teda tõeliselt austab, paneb Konradini kirikuvande alla. [. . .] Ning kindlus, kuhu süütu Konradin viiakse surmaotsust ootama, kannab nimetust *Castel del Salvatore*. (Kross 1968, 158–159)

Pakkumata niisiis eesti lugejale välja kirjanduslikku keelt oma ajaloo tajumiseks uutes alltekstilistes mõtteseostes, mis kehtivaid poliitilisi ja kirjažanrilisi realiteete õõnestades juhiksid ta ajaloolise initsiatiivi leidmiseni kaasajas, juhib Ristikivi eesti lugeja pigem kaugetesse maailmadesse, mis rabavad nii oma juhuslikkuse, nimevahetuse, hea ja kurja pööratavuse kui ka sellega, et ristirüütli, Eesti ajaloo olulist katkestajat, representeeritakse meile hoopis Euroopa vaimurüütlina. Sellise ristikiviliku vastuaega liikumise tähelepanuväärseks kõrvalnähtuseks on see, et tekst loobub osutusest lugeja kaasmaailmale, sest ei paku selleks piisavalt samastumisvõimalust, ja hakkab toimima omaette immanentse esteetilise maailmana, kutsudes lugejat märkama siduvaid struktuure romaanide sees ja nende vahel. Olles komponeeritud triloo-giatena, on Ristikivi ajalooromaanid ajendanud (ka tema enda osutusel, nt Kangro ja Ristikivi 2006, 41–42) end tihti lugema kirjanduslikus lähivõtmes, lansseerides enese tõlgitsemist näiteks muusikalise või arhitektuurse suletud vormi (fuuga või katedraali) kirjandusliku teostusena (Nirk 1991, 190 jj; Keedus 2014). Seega kui Ristikivi ütleb, et Euroopa juurde jõudis ta lihtsalt seetõttu, et Euroopa on suurem ja Eesti sisaldub Euroopas, siis võiksime täpsustada, vaadeldes asja ka kodueesti ajalookirjanduse taustal, et Ristikivi ei huvita tõesti mitte kirjanduse angažeerimine Eesti ajaloolise initsiatiivi leidmise teenistusse, vaid hoopis, jällegi tema enda sõnu kasutades, Euroopa ühismõtte allakäigu kujutamine alates ristsõdadest (Kronberg ja Melts 2018, 232), mis põhjendab nii nende tekstide (n-ö nimepõhist) võõrandatust Eesti kultuurist, nende teatavat äraspidist ajaloolist perspektiivi kui ka nende aktualiseerumist eesti lugeja jaoks esteetiliselt iseseisvate kunstitekstidena.

Võib ju väita, et Eesti unustamine ja selle asendamine dekadentlik-esteetilise maailmatajuga oli Ristikivi paguluses viibimise otsene tagajärg. Et Ristikivi elas ja rändas oma elu teisel poolel Lääne-Euroopas, siis kirjutas ta muljeinimesena selle väite kohaselt oma romaanid meeleaistingute foonil, mis pärinesid sealt, kus ta viibis ja liikus. Selle väite teine pool ütleb, et kui Ristikivi oleks olnud Eestis, oleks ta lükkinud oma reisimuljed pärlitena ritta Eesti ajalookeel, võib-olla nagu Lennart Meri, kes reisis algul itta, et otsida Eesti juuri, ja seejärel läände, et ehitada Eesti riiki. Paraku räägivad mitmed tõsiasjad sellise oletuse vastu. On enam kui küllalt põhjust arvata, et Ristikivi ei olnud kodus isegi kodumaal olles ja et tema hingeline pagulus,

mida võiksime justkui seletada füüsilise pagulusega, eksisteeris palju sügavamal tema teostes ta kirjanikutee algusest saati, peegeldades üldisemat meelelaadi ja kunstnikuhoiakut. Üsna tähendusrikas on ses suhtes juba Ristikivi esimene, ajalehesabas ilmunud romaan „Viikingite jälgedes“ (1935). Selle peategelasena esineb rannarootslasest minajatustaja Olaf Eerikupoeg, kelle perekond tapetakse loo algul Läänemaal saarlaste poolt muiste vabadusvõitluse aegu, misjärel Olaf rändab loojuva päikese maale Ameerikasse, naastes romaani lõpus kristlasena küll Läänemaale, kuid ainult selleks, et soovida siit uuesti lahkuda:

Ja mu süda on rõõmus lahkudes. Võibolla ei näe ma iial enam Läänemaa tasast randa. Siis jutustagu need lehed ja merelained meist seal kaugel.

Aga siiski – võibolla tulen tagasi siia kaldale veel oma elu viimaseil päevil. Üks side köidab mind ometi siin. (Ristikivi 2007, 185)

See side, mis köidab, on ristiside, sest Olafi eestlasest kallim Urve, kes on vahepeal surnud, on teinud seda kristlasena, olles küll maetud Rootsimaale. Nagu päriselust teame, ei tule pagulane Ristikivi elu viimaseil päevil tagasi Läänemaale ega tee seda ka tema viimase romaani peategelane Kaspar von Revingen, kes küll ilmeka erandina Ristikivi ajalooliste tegelaste galeriis on sündinud Eestis, kuid siit nooruses lahkunud, suundudes elulõpul Rooma, kus tunneb end samuti korraks olevat justkui „koju jõudnud – või vähemalt oma rännakutee lõpule“ (Ristikivi 1976, 21). Kuid tegelikult on tema saatus sarnane Ristikivi esikromaani peategelase omaga – ka tema tunneb endas järjest kasvavat soovi kohalejõutud paigast lahkuda ja aimab oma tegelikku hingesugulust rändavate rüütlitega, kelle „teed ei viinud Rooma“ (samas, 140). Seda korda lahkub romaani peategelane oma näilikuks osutunud kodust, Roomast, seal surres, jättes endast maha – nagu ka Ristikivi rüütlid seda tihti teevad – nurjunud päriselust lootusrikkama märgi paberil: poolelt real katkenud unistuste päeviku ja poolelijäänud pildi, mille maalimiseks muuhulgas oli Kaspar Rooma arvatavasti üldse tulnud.

Roomas olles teeb Kaspar käesoleva artikli vaatepunktist siiski veel ühe märkimisväärse tähelepaneku, nimelt selle, et rüütlideaal, mis lebab tema hingepõhjas kui tähtsaim siht, mille poole püüelda, pole leidnud tema elus piisavat järgimist, vaid ta on eelistanud pigem järgi anda selle ideaali juba Cervantesest alguse saanud naeruvääristamisele kirjanduses, s.t on eelistanud mõistust ideaalidele:

Ometi olen eilsest saadik korduvalt teile [rüütlitele] mõelnud [. . .] olgugi et neile juba ammu halvaks-panevalt vaadatakse nagu laste mänguasjadele, millega täiskasvanuil ei sobi tegemist teha. Vähemalt sellest ajast peale, kui tuli kurvakujuline rüütel La Manchast ja õpetas meid naerma selle üle, mis meid

varem oli täitnud üleva hirmuga. [...] Nüüd lõbustavad meid hoopis madalamat sorti seiklejad – röövlid, kelmid ja silmamoondajad, kelle seiklusi me jälgime kas lapseliku vaimustusega või targutava üleolekuga. Kui me kuulume viimaste hulka – ja ma kardan, et ma tõepoolest sinna kuulun – hindame üle kõige kainet mõistust. (Ristikivi 1976, 140–142)

See Kaspari tähelepanek on huvitav seetõttu, et konstateerib teatavat dissonantsi rüütlielu ja uusaja kirjanduse vahel üleüldse, õõnestades niiviisi kaudselt ka käesoleva artikli üht peamist postulaati, et Ristikivi on seostatav dekadentlusega eeskätt esteetilise maailma eelistamise tõttu tegelikule maailmale, aga ka põhjusel, et ta näeb head seal, kus peaks olema kuri, ning loobub dekadendile iseloomulikult riigi ülesehitamisest oma meelegaistungute kasuks. Võib-olla otsis Ristikivi lihtsalt tegelikkust ja riiki, mis jääb väljapoole Eesti ajaloo tegelikkuse mõistepiiret? Ehk on Ristikivi estetism lihtsalt eksistentsialistliku maailmataju vorm, nagu taotles olla ka prantsuse 19. sajandi dekadents, mis kujutas küll füüsilise maailma lagunemist ja allakäiku, kuid pretendeeris sellega osutama asjade spirituaalsele sisule Augustinuse eeskujul. Igalt juhul on selge, et kui Ristikivi Kasparis tekib donquijotelik puuhoburatsuri tunne enda võrdlemise teel keskaja rüütliga, siis Friedebert Tuglase Felix Ormusson elab selle sama tunde läbi enda kui kunstnikust uneleja vastanduses oma tegusate kaasaegsetega (vt Hinrikus ja Undusk 2022).

Mõtet, et just Cervantes oli see, kes oma suurteosega pööras asjad Hispaanias allakäigu teele, on väljendanud ka 19. sajandi üks häälekamaid dekadentsi opositsionääre Friedrich Nietzsche. Ühes oma esimestest dekadentsi vaenavatest mõtteavaldustest aastaist 1876–1877 kirjutab Nietzsche nii:

Luuletajad ülistavad tihti, tulenevalt juba oma natuurist, mis on kunstnike, s.o iseäralike erandinimeste oma, mitte seda, mida peavad ülistamisväärsaks teised inimesed, vaid eelistavad pigem seda, mis tundub neile hea kunstnikena. Niisamuti ebaõnnestub neil tihti satiiriline rünnak. Cervantes oleks võinud võidelda inkvisitsiooniga, aga ta eelistas lisaks veel naeruvääristada selle ohvreid, niisiis ketsereid ja igat sorti idealiste. Pärast elu täis õnnetust ja häda oli tal veel himu kirjanduslikuks põhirünnakuks hispaania lugeja vale maitseisuundumuse, rüütliromaanide vastu. Märkamatu muutus see rünnak tema käes kõigi kõrgemate püüdluste pilkamiseks: ta pani kogu Hispaania, lihtsameelsed kaasaarvatud, naerma ja iseennast targana tundma. On tõsiasi, et mitte ühegi raamatu üle pole naerdud niipalju kui „Don Quijote“ üle. Sedasorti eduga kuulub ta hispaania kultuuri dekadentsi [*in die Decadence der spanischen Cultur*], ta on rahvuslik õnnetus. (Nietzsche 1988, 453–454; vt ka Nietzsche 2024b, 273)

Nietzschegi lootis maailma päästmisel kindlasti esteetikale, kuid mitte dekadentide viisil, lahutades kunsti elust, ega mitte ka rüütli viisil, elades elu ühe teise, jumala riigi nimel, vaid pigem ikka nii, et elu ise siin maamunal muutuks millekski samaväär-

seks kunstiteosega, olles inimtahte poolt kujundatud ning seda kõigiti kaasahaarav. Ja päris kindlasti lootis Nietzsche kunsti abi vormida nii ühiskonda kui ka kujundada riiki. Millise vormi see lootus ajaloos võttis, on iseküsimus.

Kokkuvõtteks

Käesolevas artiklis on vaadeldud dekadentsi kui allakäigu esteetilise õilistamise katset 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris ühe peatükina dekadentsi sotsiaal-kultuurilise mõtestamise pikemas ajaloos, soovides avada nii sajandivahetuse dekadentsi kultuuritüpoloogilist tausta kui ka luua võimalus selle jälgede märkamiseks seal, kus need esmapilgul oma kõige silmnähtavamal kujul ei avaldu. Üheks selliseks autoriks, kelle looming ja eludaatumid otsest põhjust seose loomiseks dekadentsiga ei paku, kuid kelle teosed kannavad oma varjatumas kihis tunnuseid, mida võib nimetada avaramal skaalal dekadentlikeks, on käesoleva artikli väite kohaselt Karl Ristikivi.

Allikad

Augustine. 1998. *The City of God against the Pagans*. Tõlkinud ja toimetanud R. W. Dyson. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Baudelaire, Charles. 1857. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.

———. 1930. *Les fleurs du mal. Les épaves*. Toimetanud Jacques Crépét. Paris: Louis Conard.

———. 1986. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Toimetanud Henri Lemaître. Paris: Éditions Garnier.

———. 2000. *Les fleurs du mal. Kurja lilled*. Tõlkinud Tõnu Õnnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Beilharz, Alexandra. 1996. *Die Décadence und Sade. Untersuchungen zu erzählenden Texten des französischen Fin de Siècle*. Stuttgart: M&P

Bourget, Paul. 2011. *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Loomingu Raamatukogu 21–23. Tõlkinud Heete Sahkai. Tallinn: Kultuurileht.

Bradley, Matthew. 2019. „The Theology of Decadence.“ – *Decadence and Literature*. Toimetanud Jane Desmarais ja David Weir, 216–231. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108550826.014>.

Chauvin, Pierre. 1981. *Histoire et décadence*. Paris: Librairie académique Perrin.

Conrod, Frédéric. 2008. *Loyola's Greater Narrative. The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden Age and Enlightenment Literature*. New York: Peter Lang.

Denisoff, Dennis. 2007. „Decadence and Aestheticism.“ – *The Cambridge Companion to the fin de siècle*, toimetanud Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press.

Desmarais, Jane ja David Weir, toim. 2022. *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press.

Flaubert, Gustave. 1998. *Mémoires d'un fou*. Paris: Editions Mille.

- Foucault, Michel. 2015. *Sõnad ja asjad. Inimteaduste arheoloogia*. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Tallinn: Varrak.
- Gautier, Théophile. 2024. *Ilust kunstis*. Tõlkinud Madli Kütt ja Katre Talviste. Tartu: Ilmamaa.
- Hache, Sophie. 2000. *La langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Hanson, Ellis. 1997. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hext, Kate. 2016. „Decadence and the Fate of Romantic Sublime.“ – *Decadent Romanticism: 1780–1914*, toimetanud Kostas Boyiopoulos, Mark Sandy, 145–159. New York: Routledge.
- Hinrikus, Mirjam. 2017. „Kurja lilledelapsed. Sissejuhatus Eesti dekadentlikku kunsti.“ – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst*, koostanud Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu, 14–55. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Hinrikus, Mirjam ja Jaan Undusk, toim. 2022. *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson“*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- . 2024. „Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 3–26. <https://doi.org/10.54013/kk794a1>.
- Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste. 2008. *La religion de Sade*. Paris: Atelier.
- Kangro, Bernard ja Karl Ristikivi. 2006. *Kirjad romaanist*. Teine, täiendatud trükk. Tallinn: Varrak.
- Kant, Immanuel. 2004. *Kritik der Urteilkraft*, toimetanud Gerhard Lehmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Kass, Lola Annabel. 2017. „Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm.“ – *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst*, koostanud Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu, 56–113. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Keedus, Krista. 2014. „Karl Ristikivi ajalooliste romaanide sari: võrdlus Dante Alighieri „Jumaliku komöödiaga.““ – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 13. *Eksiilkirjanduse erinumber*, koostanud Kadri Tüür, Marin Laak, 44–67. <https://doi.org/10.7592/methis.v10i13.1302>.
- Klein, Wolfgang. 2010. „Dekadent/Dekadenz.“ – *Ästhetische Grundbegriffe*, toimetanud Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, 2. kd, 1–40. Stuttgart: Metzler.
- Kronberg, Janika. 2018. „Sõnum Sitsiilia poisile.“ – Karl Ristikivi, *Põlev lipp. Viimne linn. Surma ratsanikud*, 683–697. Tallinn: EKSA.
- Kronberg, Janika ja Brita Melts, koost. 2018. *Krõits ehk Ristikivi. Mälestusi ja vestlusi*. Tallinn: EKSA.
- Kross, Jaan. 1968. „Karl Ristikivi ja Konrad Hohenstaufen.“ – *Vahelugemised I*, 156–160. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kõiv, Madis. 2024. „*Fratres militiae templi*: Karl Ristikivi ja Umberto Eco provokatiivne võrdlus.“ – *Metafüüsiline luul*. Koostanud ja toimetanud Jaan Kangilaski ja Leo Luks, 297–318. Tartu: Vabamõtteleja.
- Le Goff, Jacques. 2000. *Keskaja Euroopa kultuur*. Tõlkinud Margus Ott. Tallinn: Kupar.
- Lovejoy, Arthur O. 1948. „On the Discrimination of Romanticisms.“ – *Essays in the History of Ideas*, 228–253. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Lowrie, Michèle ja Barbara Vinken, toim. 2024. *Paris, a New Rome*. Berlin: De Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *Nachgelassene Fragmente 1875–1879. Kritische Studienausgabe*, toimetanud Giorgio Colli ja Mazzino Montinari, 8. kd. Berlin: De Gruyter.

- . 2024a. *Wagneri juhtum. Nietzsche contra Wagner*. Loomingu Raamatukogu 4–5. Tõlkinud Jaan Undusk. Tallinn: Kultuurileht.
- . 2024b. „Fragmente dekadentsist.“ Tõlkinud Leo Luks. – *Akadeemia* 36 (2): 256–302.
- Nirk, Endel. 1991. *Teeline ja tähed. Eurooplase Karl Ristikivi elu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ortega y Gasset, José. 1974. *Invertebrate Spain*. Tõlkinud Mildred Adams. New York: Howard Fertig.
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Praz, Mario. 1951. *The Romantic Agony*. Tõlkinud Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- Renan, Ernest. 1890. *L'avenir de la science. Pensées de 1848*. Paris: Calmann Lévy.
- Ristikivi, Karl. 1976. *Rooma päevik*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- . 2007. *Viikingite jälgedes*. Teine trükk. Tartu: Fantaasia.
- . 2008. *Päevaraamat 1957–1968*. Tallinn: Varrak.
- . 2023. *Inimese teekond ja muu luule*. Koostanud ja kommenteerinud Janika Kronberg. Tallinn: EKSA.
- de Sade, Donatien Alphonse François. 1797. *La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur*. Holland.
- . 2001. *Justine ehk Vooruse õnnetused*. Tõlkinud Kristiina Ross. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- . 2020. *Journey to Italy*. Tõlkinud James A. Steintrager. Toronto: Toronto University Press.
- Starobinski, Jean. 1989. *The Living Eye*. Tõlkinud Arthur Goldhammer. Jean Starobinski poolt revideeritud tõlge. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Talvet, Jüri. 1995. *Hispaania vaim*. Tartu: Ilmamaa.
- Tamm, Marek. 2012. *Monumentaalne ajalugu. Esseid ajalookultuurist*. Loomingu Raamatukogu 28–30. Tallinn: Kultuurileht.
- Undusk, Jaan. 2016a. „Rüütel, humanist, eksistentsialist. Sisseminek „Hingede öösse.“ – *Eesti kirjanike ilmavaatest*, 588–634. Tartu: Ilmamaa.
- . 2016b. „Mälukaotuskirjandus. Mälukaotuse loovast funktsioonist Karl Ristikivi ajaloolises proosas.“ – *Eesti kirjanike ilmavaatest*, 635–665. Tartu: Ilmamaa.
- . 2017. „Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest.“ – *Sirp*, 8. september, 24–25.

Rein Undusk – MA, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi nooremteadur-doktorant. Tema huviks on olnud ruumi problemaatika kirjanduses ja kultuuris. Viimati on ta avaldanud raamatu „Rhetoric of Culture. The Case of Infinity“ (2022).

E-post: rein[at]utkk.ee

On Decadence, Aestheticism, and Karl Ristikivi

Rein Undusk

Keywords: Decadence, aestheticism, Rome, Augustine, Crusades, Karl Ristikivi

This article consists of two parts. The first part undertakes to present the author's conceptual vision of decadence at the turn of the 19th and 20th centuries, claiming it to have been an essentially artistic ennoblement of decline based on a pre-eminently aesthetical configuration of representation. Alongside this assertion, an attempt is made to place the decadence of the turn of the century within a broader cultural-historical framework, with the aim of making 19th century decadence appear as an actor in a more ample story of thought about decline. Accordingly, the 19th century positive investment in the meaning of decadence is juxtaposed in the article with three historically prior approaches that are characterized not by wilful submission to decadence, as featured in the *fin-de-siècle* culture, but, quite the contrary, by their resisting decadence via proposing a way out of the deleterious situation it conveys. All three, actually along with *fin-de-siècle* culture, had drawn from the fall of ancient Rome as a prototype of decadence, but had interpreted it differently and with different proposals for a solution.

First, the idea of decadence could be embraced as part of a cyclical worldview, implying that the decline of a state and its culture is as legitimate a part of every historical process as is fall in the natural world. Accordingly, the Rome that collapsed once should be remedied and its culture transferred—*translatio imperii*—by the new generations and their states, be it the Carolingian or the Holy Roman Empire, or the Kingdom of France. Second, it could be stated (as in the case of Augustine) that the fall of a secular city is of minor importance as compared to the city of God, which actually gathers strength while the secular city loses it. From this point of view, the ability to read history from another perspective, besides a purely natural or human one, could make us notice ascension where we otherwise see only decline. Third, the stance taken by religious rationalism (Ernest Renan), namely, that decadence is too relative a term to be used for the description of humanity's wayfaring, reflects the strong Enlightenment belief in the growth of human reason in time, which makes decadence in the long run an inappropriate and senseless concept for history studies.

The second part of the article develops the hypothesis that some eminent features of the oeuvre of Karl Ristikivi, related especially to his historical novels, can be viewed as evolving from the decadent nature of his writerly character. The claim builds, first, on the pervasive motif in Ristikivi of being on the road, made expressly manifest by the author in his announcement that his home and his roots are actually everywhere he has passed through in his life, not just in childhood nor in the homeland. Ristikivi's trust in the immediacy of the senses and in the momentariness of action displays an affinity with decadent aestheticism, by being enacted, according to this article, in the same frame of coming to grips with reality in a morally deprived world. To accept reality, distorted or decadent, in artificial form is a way of providing it with sense through representative means.

A peculiar characteristic of Ristikivi's historical novels created in exile is that they lack almost any contact with Estonia, be it understood in the sense of plot, characters, or milieu. The argument of the present article is that this substantial lack in the author, who is otherwise highly engaged in Estonian

exile culture, mirrors the decadent distrust in the material world, which is compensated, again in a decadent way, by the signs of religious hope appearing under the overall decline of matter. Set side by side with the authors of historical fiction in contemporary Estonia, for example with Jaan Kross and Lennart Meri, whose wish to plead historical initiative in their works is undeniable—as is made manifest in their pretension to tell the historical truth about Estonia—, Ristikivi's escapist attitude comes even more into relief. Actually, Ristikivi is not only missing Estonia but overturns in a decadent way some explanatory patterns that Estonian history writing used to lean on. Addressing the Medieval Crusades, a sensitive topic for Estonian history writing, not from the angle of their Northern unfolding, as would concern Estonians, but tackling them instead in idealist terms as events transpiring in the Holy Land, is a mark of relinquishing national history in favour of a decadent perspective. However, let it be stressed, the article asserts the decadence of Ristikivi in no other terms than in the typological sense of culture.

Rein Undusk (MA) is a PhD Student-Junior Researcher at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences. He has been interested in the problem of space in literature and culture. He has most recently published the book *Rhetoric of Culture. The Case of Infinity* (2022).

E-mail: rein[at]utkk.ee