

Dekadents teatrisituatsioonis Oscar Wilde'i „Salomé” näitel

TANEL LEPSOO

Artiklis kõrvutan peamiselt kaht teatrisituatsiooni. Esimene pärineb Prantsuse teatrist 1896. aastal, kui leidis aset Oscar Wilde'i tragöödia „Salomé” maailmaesietendus, teine Eesti teatrist, kui tekst jõudis siinmail esmakordselt lavale 1919. aastal ja ka hiljem suurt tähelepanu sai.¹ Samuti heidan pilgu 1990. aastate piirimaile, mil näidend üle poole sajandi pikkuse pausi järel taasavastati. Teatrisituatsiooni all mõtlen siin üsna tavapärase tähenduses teatriteksti retseptsiooni – lavastusviise ning etenduste kohta avaldatud kriitikat. Ent situatsiooni mõiste kätkeb veel muudki: peale sotsioloogilise vaatepunkti ka konkreetsete tegude ja kõnede paigutamist abstraktsesse konteksti, mida filosoofid (ennekõike Jean-Paul Sartre (1973), aga ka nt Hannah Arendt (1998)) nimetavad *inimolukorraks* (pr *condition humaine*, ingl *human condition*).

Nõnda püüan mõista ühe näidendi avaldumisviise dramaatilises kontekstis, kus *dramaatiline* ei tähenda ainult tegelastevaheliste suhete pingestatust, vaid ka lava ja saali vahelist pingestatust, millela esimesel ei saaks olla sügavat mõtet. Näiteks kirjutab lavastaja ning teatrijuht Louis Jouvet 1952. aastal postuumselt avaldatud märkmetes:

Igal päeval, hooajal ning ajajärgul asetab teater situatsiooni, asetab kahtluse alla kõik, mis läheb korda tema poolehoidjatele, ta tekitab neis segadust ja nõrdimust, ta hävitab keskpärase turvatunde, milles nad elavad.

Teater on situatsioonis vaid siis, kui ta lammutab, selleks et taasluua ja meile pakuda inimolukorda.

Teatri enese situatsioon seisneb selles, et tal seda endal ei olegi. (Jouvet 2009: 252–253)

Jouvet on ammutanud inspiratsiooni ennekõike Sartre'i kirjatöödest, kes oli ajavahemikul 1944–1948 lisaks oma filosoofilistele peateostele jõudnud avaldada suurema osa kirjandusteoreetilistest seisukohtadest, mis päädisid monograafiaga „Mis on kirjandus?” (1997 [1948]). Hiljem pöördus Sartre situatsioonis olemise kontseptsiooni juurde tagasi konkreetsetl teatri kontekstis artiklikogumikus „Situatsiooni-teater” (1973). Lühidalt kokkuvõetuna tähendab Sartre'i järgi situatsioonis olemine kirjanikule – ja sellest tulenevalt teosele – väljumist oma miljööst, mis ei saa, erinevalt deterministlikust arusaamast, teda lõpuni määratleda, ning pöördumist nii

¹ Salomé nimekuju on eesti traditsioonis varieerunud, artiklis kasutan ka tsiteerimisel akuudiga varianti.

iseenese kui ka lugeja vabaduse poole. Seda Jouvét silmas peabki, üteldes, et teatril endal (mingit eeldefineeritavat) situatsiooni ei ole.

Teatrisituatsioon osutub põnevaks ja keeruliseks seetõttu, et teater on alati kollektiivne looming. Wilde ei saanud kuidagi mõelda „Salomé” puhul Eesti teatri-publikule, aga ta pidas vägagi silmas Pariisi oma. Paul Pinna ning Linnar Priimägi vaatasid lavastajatena iseenesestmõistetavalt Eesti publiku peale. „Salomé” Eesti laval on seega ühekorraga kantud Wilde’i pöördumisest prantslaste poole (mis on antud juhul veel spetsiifiliselt pöördumine inglise publiku poole, ja ühtaegu sellele publikule selja keeramine), kuid ka rääkimine Elmerice Partsi või Merle Jäägeri suu läbi Eesti teatrivaatajaga. Sartre’i situatsioonis olemise kontseptsioon, mis püüab ühelt poolt vältida marksistlikku ajalooliste protsesside ülehindamist ning teisalt ei soovi piir-duda teoste psühholoogilise tõlgendamisega, on siinkohal tõhus abivahend. Wilde’i tekst, mida võib pidada dekadentsi ilminguks,² ei ole loodud kirjeldamiseks inimeste-vahelisi suhteid igapäevaelus, ent samal ajal ei hõlju see abstraktses sümbolistlikus universaalsuses: tekst on oluline oma ajaloolises kontekstis, mitte ainult esteetiliste eesmärkide poolest, vaid ka seetõttu, et on sotsiaalselt ja poliitiliselt laetud.

Artikli eesmärk ongi vaadelda, kuidas üks kirjanduslik tekst sobitub erinevatesse aegadesse ja kultuuridesse ning kuidas algset struktuuri minetamata võib see rääkida lugu, mida teatud ajahetkel vajatakse, ent see ei ole alati üks ja seesama lugu. Et tegu on müüdiga, tuleb sellele kahtlemata kasuks, kuid siinkohal ei ole mul soovi rõhutada müütide universaalsust ning elujõudu, vaid keskenduda dekadentliku kirjanduse võimalikele ülekannetele, võttes arvesse sotsiaal-kultuurilisi erinevusi XIX sajandi Lääne-Euroopa ning 1920. ja 1990. aastate Eesti vahel. Etteruttavalt võib ütelda, et dekadentsielementide ülekanne Eesti kultuurimaastikule teenib põhimõtteliselt erinevat eesmärki, kui on nendelsamadel elementidel lähtekultuuris, mis kaugeltki ei tähenda, et nende efekt oleks vähem viljakas või teisejärguline. Enne konkreetsete teatrisituatsioonide analüüsi tuleb aga heita pilk prantsuse dekadentsile üldiselt ning vaadata, kuidas paigutub Wilde’i „Salomé” sellele maastikule.

Wilde’i „Salomé”, prantsuse dekadents ning Sartre’i kriitika

Müüdi seitsme loori tantsust, millega jumalanna Ištār lootis teispooldusest tagasi võita oma armastatu, leiab juba Vana-Babülooniast. Ajaloolisel Salomél, kes sündis umbes aastal 15 pKr, on Piiblist pärit Heroodiase tütrega üsna vähe ühist. Viimast Markuse ja Matteuse evangeeliumides nime pidi välja ei tooda, esmamainimine

² Prantsuse teatriloo kasutatakse üldjuhul mõistet *dekadents* harva ja jutumärkides, et vältida sõna häirivat hinnangulisust, ning eelistatakse rääkida sümbolismist. Tänapäeval on märgata vabamat kasutusviisi, kuid sümbolismi mõiste ei ole kadunud. Wilde’i näidend on nii sümbolistlik kui ka dekadentlik, kuid kõik sümbolistlik ei ole dekadentlik. Artiklis kasutan läbivalt mõistet *dekadents*, ehkki prantsuse kultuuriruumi uurimisel oleks täpsem kasutada mõistet *dekadentism* kirjandus- või kunstiestetilisest voolu tähenduses ja rääkida *dekadentsist* kui üldisemalt tunde-maailmale iseloomulikust joonest.

pärib Flavius Josephuselt, selle võtavad üle Seneca, Livius ja Plutarchos.³ Prantsusmaal kujutatakse Salomé paljudes katedraalides, millest erilise tuntuks on võitnud Roueni katedraali portaal, kus Salomé hoiab kandikul Ristija Johannese pead. Suure populaarsuse saavutab müüt aga XIX sajandil, kui pärast Napoléoni sõjaretki Egiptusesse tekib suur huvi idamaade vastu. Gustave Flaubert on üks neist, kes leiab sealt taolisel määral sensuaalsust, kirge ja hukutavust, et see kiirgab ägedalt Stéphane Mallarmé, Jules Laforgé'i, Jules Massenet' jt loomingusse. Flauberti proosapoeem „Püha Antoniuse kiusamine” (1849), romaan „Salammbô” (1862) ja jutustus „Herodias” (1877) on kõik sarnasest atmosfäärist kantud, viimases räägitakse ka otseselt Salomést, kes oli juba 1874. aastal inspireerinud Gustave Moreau'd. Joris-Karl Huysmans'i romaanis „Äraspidi” (1884), mida peetakse dekadentsi piiblikuks ja millel on kindel koht Wilde'i loomingus, on kesksel kohal Moreau maal Salomést. Need on vaid üksikud ja kõige olulisemad näited.

Salomé müüdi selline levimus Prantsusmaal lubab väita, et Wilde sai inspiratsiooni ennekõike prantsuse kirjandusest, ning on ühtlasi põhjus, miks ta kirjutas näidendi prantsuse keeles (seda lugesid ja korrigeerisid tema sõbrad, ennekõike Marcel Schwob). Näidendi suurim erinevus teistest levinud teisenditest seisneb selles, et Salomé ei piirdu tantsuga Herodesele, vaid vastutasuks saadud Johannese (Johanaani) pea on tema selgesõnaline soov ja tahe. Kui Markuse evangeeliumist võib lugeda: „Ja Heroodiase tütar astus sisse ja tantsis. [...] Ja tüdruk läks välja ja ütles oma emale: „Mida ma küsisin?” Aga too ütles: „Ristija Johannese pead!”” (Mk 6:22–25), siis Wilde'i versioonis kõlab: „HERODES: „[...] Ära kuula oma ema! Tema annab sulle alati halba nõu. Ära tee temast välja!” SALOMÉ: „Ma ei tee emast välja. Omaenese lõbuks küsin ma Johanaani pead hõbevaagnal.”” (Wilde 2023: 40) Salomé tegelaskuju individualiseerimisega kirjutab Wilde piiblimüüdi ilmaliku iha konteksti ja seob selle tugevamini juba prantsuse romantismis olulisel kohal oleva *femme fatale*'i müüdiga. Rõhk liigub prohveti ohverdamiselt vastamata kire ja keelatud armastuse valda.

Prantsuse ajakirjanduses on „Salomé” esmane äramärkimine 1891. aasta lõpul, kui teatatakse selle ettelugemisest Wilde'i poolt ning planeeritud etendamisest 1892. aasta veebruaris Théâtre d'Artis, mida juhib Paul Fort (Ollion 2014: 103).⁴ Sellest siiski asja ei saanud ning Wilde plaanis näitemängu esitada Londonis, seekord lausa toonase suurima staari, Sarah Bernardiga peaosas. Millest niisugune otsus, on raske ütelda, sest Wilde pidi teadma, et kristlikke teemasid Inglismaal lavale tuua ei tohi. Proovid algasid, lavakujundust hakati ette valmistama, Prantsusmaalt saabus terve delegatsioon toimuvaga tutvuma, kuid nädal hiljem etendus keelati. Linnar Priimägi (2023: 75–76) oletab, et tsensori jaoks oli tekst selgelt piibliaineline ning lisaks blasfeemiline, kuna moonutab algset sisu.

Näidend avaldati trükkis 1893. aastal kirjastuses Librairie de l'Art indépendant, kuid selleks ajaks oli keelustamisest tekkinud kõmu vaibunud ja tekst ei pakkunud

³ Müüdi kujunemislöö ning Salomé kujutamise põhjaliku ülevaate annab Udo Kultermann (2006).

⁴ Martine Ollioni (2014) väitekirjandus annab tervikliku ülevaate näidendi kujunemislööst ning vastuvõtust.

ajakirjandusele suuremat huvi enne, kui 1896. aastal Aurélien Lugné-Poe, kes oli asunud juhtima sedasama Théâtre d'Arti ja selle ümber nimetanud Théâtre de l'Œuvre'iks, näidendi mängukavva võttis. Tõsi, Wilde'ist endast, tema kohtu- protsessist ja vangistusest oli Prantsusmaal vahepeal olnud palju juttu, suurelt osalt suhtuti Inglismaa puritaanlusse üsna irooniliselt ja üleolekuga, mistõttu Lugné-Poe, kel ei olnud suuremat soovi skandaali tekitada,⁵ üritas algusest peale rõhuda pigem „Salomé” esteetilisele poolele kui autori värvikale isiksusele, seda enam, et Wilde'i ülejäänud looming, ja ennekõike just tema teised näidendid ei ühtinud teatrijuhi ning lavastaja sümbolistlike tõekspidamistega.

Lavastuse kontseptsiooni ning vastuvõtu juurde tulen tagasi allpool, siinkohal teen kõrvalepõike prantsuse kirjandussituatsiooni, tuginedes Sartre'i marksismist mõjutatud käsitlusele. Olgu kohe selgelt üteldud, et oma raamatus „Mis on kirjandus?” kasutab Sartre küll marksistlikku meetodit, mõtestades kirjandust ja kirjaniku rolli klassivõitluse aspektist, kuid ei samasta end marksismi kivilinenud dogmadega. Sartre'i soov on paigutada marksistlik mõistestik filosoofilisse debatti, et seda rikastada ning arendada. Siinse arutelu kontekstis võimaldab just klassiteadvuse vaatluse alla võtmine joonistada selgemini välja XIX sajandil lõpu Prantsuse ning XX sajandi alguse Eesti ühiskonna suurimad erinevused.

Sartre'i mõtiskluse peamine eesmärk on näidata Teise maailmasõja järgse kirjanikkonna asetumist radikaalselt erinevasse situatsiooni võrreldes varasemate perioodidega. Selle kirjeldamiseks võtab ta vaatluse alla kirjaniku staatuse keskajal, feodaalajastul, XVIII sajandi valgustusajastul ning siinkohal huvipakkuvalt ka XIX sajandil. Arutluse nurgakivi on kirjaniku suhe võimul oleva klassiga ning Sartre näitab, kuidas just prantsuse kirjanikele on „XVIII sajand ajaloos ainulaadne õnneaeg ning peatselt kaduv paradiis” (Sartre 1997: 105). Kirjanik on pärit kodanluse hulgast, ent ta ei suhtle kodanlusega kuigipalju, vaid veedab aega aristokraatide seltsis. See võimaldab tal vaimusilmas tõusta oma tegelikust sotsiaalsest seisusest kõrgemale, tunnetada end erilisena, paljuskki lubada endale seda, mida isegi suuraadlikele polnud lubatud. Tema olukorda lihtsustab asjaolu, et „valitsev klass ei usalda enam oma ideoloogiat. Ta on asunud kaitsepositsioonile, ta üritab teataval määral uute ideede levikut aeglustada, aga ei jää ise samas nendest ideedest puutumata.” (Sartre 1997: 105)

Kõik muutub Prantsuse revolutsiooniga, sest aristokraatia on asendunud või asendumas kodanluse võimuga. Kodanlus aga ei soovi enam õpetamist ega valgustamist, vaid tahab kindlustada oma võimu ja ideoloogiat. Demokraatia ning mõttevabadus on formaalselt saavutatud ning kirjanik, kes seni on saanud kirjutada valitseva korra vastu, peaks nüüd hakkama otsekui valitsevat korda kiitma. Seda ta aga teha ei soovi. Ühelt poolt seetõttu, et kirjandus, mis kutsub loomupäraselt üles vabadusele – see on Sartre'i põhithees –, ei saa kinnistada korda, mis põhineb endiselt rõhumisel; teisalt seetõttu, et kirjanik igatseb taga oma varasemat positsiooni ega soovi kodanlusega ühte sulada. Tõsi, osa lepib selle uue olukorraga, ent mitte enamus (ega paremus, ütleb Sartre), kes keelduvad:

⁵ Ainuüksi Wilde'i nimi oli piisav selleks, et soovi korral oleks saanud kes tahes suuremat sorti skandaali üles puhuda. (Vt lisaks Ollion 2014: 230.)

See keeldumine päästab küll kirjanduse, ent paneb paika raamid järgmiseks pooleks sajandiks. Alates 1848. aastast kuni 1914. aasta sõjani pani publiku radikaalne ühtsus autori kirjutama põhimõtteliselt *kõigi oma lugejate vastu*. Ta küll müüb oma teoseid, ent põlgab neid, kes neid ostavad, ning püüab neid oma ootustes pettuma panna. Levinud on seisukoht, et parem on olla tundmatu kui edukas, ja kui kuulsus saabub kunstnikule tema eluajal, on tegu arusaamatusega. Ja kui avaldatud teos juhtumisi ei haava lugejaid piisavalt, siis tuleb sellele lisada solvav eessõna. (Sartre 1997: 124–125)

Siinkohal huvipakkuvatest autoritest vihjab Sartre (1997: 132–133) vastuolulisele Baudelaire'ile, kes „kuulutades maailma dekadentsi, määrab oma uhkusehaavu mõtlemisega postuumsele kuulsusele”, ning peatub korduvalt Flaubertil:

Kodanlik kirjanik ning neetud kirjanik on selle tulemusel samas paadis; nende ainus erinevus seisneb selles, et esimene viljeleb valget psühholoogiat ning teine musta psühholoogiat. Kui Flaubert kuulutab, et ta „kutsub kodanlaseks igaüht, kes mõtleb madalalt”, määratleb ta kodanluse psühholoogiliselt ja idealistlikult, see tähendab sellesama ideoloogia perspektiivist, millest ta väidab end keelduvat. (Sartre 1997: 130–131)

Kodanliku klassi hüvesid nautida sooviv kirjanik, kes põlgab oma lugejat ning püüab oma klassist väljapoole ja ennekõike kõrgemale tõusta, tunneb nostalgiat oma varasema staatuse järele ja reaalse aristokraatia puudumisel püüab teha kujutluses iseenesest vaimuaristokraadi.

Raisa Rexer (2015) näitab Flauberti „Tundekasvatuse” analüüsis, kuidas kirjaniku ühiskonnakriitilise pilgu varjus – hoolimata sellest, et romaani tegevus toimub peaaegselt Pariisis, – peitub idamaise maailma võlude ihalus. Peategelane Frédéric on püsima ja pidevas pettumuse ning minnalaskmise seisundis, sest igapäevaelu ei paku talle võimalust kõrgemale tõusta. Tema romantilisi ideaale põrmustab erootiline kujutlusmaailm, ta suudab leida Pariisist kas ideaali või seksuaalsuse, kuid mitte seda fantaseeritud sensuaalsust, kus need kaks poolust sulanduksid ja mida autor ise käis Egiptuses otsimas. Just sellest teeb Flaubert alternatiivi igapäevaelu madalusele, kodanlikule ahnusele, boheemlaste tühisusele, mida ta põlgab ja millega ta kardab samastuda. Nautides neidsamu hüvesid, mida tema peategelane, loodab Flaubert temast kõrgem olla oma erilise tundemaailma kaudu. Nii jätkab Sartre:

Sellel teeb ta [Flaubert – T. L.] kodanlusele märkimisväärse teene: ta toob koju tagasi need mässajad ja heidikud, kes muidu võiksid proletariaadi poolele üle minna, veendes neid, et on võimalik kodanlane endast välja juurida pelgalt sisemise distsipliiniga – kui nad omaette mõtlevad üllaid mõtteid, võivad nad rahuliku südame-tunnistusega tunda lõbu oma hüvedest ja eelistest; nad elavad endiselt kodanlikul viisil, naudivad kodanlase kombel oma tulusid ja käivad kodanlikes salongides, ent see on üksnes näilikkus, tänu tundmuste üllusele on nad oma seisusest kõrgemale tõstetud. Ühe hooga annab Flaubert ametikaaslastele selle, mis võimaldab neil

säilitada puhta südametunnistuse – suuremeelsus leiab eelistatud väljenduse kunsti-loomingus. (Sartre 1997: 131)

On lihtne mõista, miks „neetud kirjanikud” hakkasid juba üsna varakult pöörduma selliste kodanlike väärtuste vastu, mis vastanduvad kõige selgemalt aristokraatlikele. Kõige selgem viis eristada aristokraatiat kodanlusest ei käi mitte tarbimisharjumuste või riietumistavade, vaid utilitaarsusesse suhtumise kaudu. Aristokraat, aristokraatlik kirjanik või kodanlik vaimuaristokraat vihkab kõike, mis on kasulik. Aristokraatlik eluviis seisneb puhtas tarbimises, äratarvitamises, põletamises.

Kuigi on arvatud, et XIX sajandi lõpu dekadentlik kirjanik ei olnud veel valmis teadlikult eitama progressiideed, sest selleks oli vaja oodata ära bergsonismi ning freudismi sügav mõju⁶ (Godiveau 2017: 42–43), võib utilitaarsusevastasust („kunst kunsti pärast”) leida juba romantismiajastust. Vastuseisu tehnoloogia arengule iseloomustavad küllaltki ilmekalt nii romaan „Äraspidi” kui ka tema autor oma erinevates avaldustes. Intervjuus, mille Huysmans andis *Le Figarole* 1900. aastal, küsib ajakirjanik ettevaatamatult, kas kirjanik on mõelnud asuda tagasi ministeeriumitööle. Sellele saab ta vastuseks pika ja üsna väljapeetud kirjanduslikus stiilis vandumise, mille käigus kirjanik sarjab nii telefoni (mida ta nimetab „räpaseks” ja „kõige jälgimaks leiutiseks”) kui ka laiemalt elektri kasutuselevõttu, mis on elu muutnud väljakannatamatuks – „telefonihelin pidevalt kuklas” (Huret 1900) –, teiste sõnadega liiga kiireks ja efektiivseks. Pole seega imestada, et romaanis eraldatakse progress ning tehnoloogia selle utilitaarsest kontekstist ega nähta näiteks vedurites transpordivahendeid, vaid kiidetakse nende graatsilisi ning erutavaid vorme. Huysmans tõukub selgelt naturalismist, millele nad koos Émile Zolaga olid aluse pannud, pöördudes mitte progressi, vaid nostalgia radadele. Sõltumata ilmselgest irooniast, mis romaanis „Äraspidi” iseloomustab – sest tegu on pigem autori kriitika kui kaasaelamisega peategelase Des Esseintes’i dekadentsi suhtes –, ei soovi Huysmans enam liikuda naturalismi sissetallatud radadel, nagu ta ka raamatu eessõnas märgib:

Mul on meeles, kuidas pärast „Äraspidi” ilmumist veetsin mõned päevad Médanis. Kui me ühel pärastlõunal kahekesi jalutasime linnast väljas, jäi ta [Zola – *T. L.*] korraga seisma, vaatas mulle kurjalt otsa, ning heitis mulle seda raamatut ette. Ta ütles, et olen andnud sellega naturalismile tõsise hoobi, et ma kaldun koolkonnast kõrvale ning et sellise romaaniga ma põletan kõik sillad enda järel. Sest et kirjandus ei saa toimida sellisel, vaid ühesse köitesse kammitsetud viisil. Ja sõbralikult – sest ta on väga tubli mees – õhutas ta mind tagasi pöörduma juba sisse tallatud radadele ning hakkama tegelema olmeteemadega.

Ma kuulasin teda ning mõtlesin, et tal on ühekorraga nii õigus kui ka ta eksib. Tal on õigus mind süüdistada naturalismi õõnestamises ning tagasitee läbilõikamises,

⁶ Henri Bergsoni ega Sigmund Freudi ideed ei sündinud üleöö, ent juba pikka aega hilisromantliste ja sümbolistlike kirjanike mõtlemises juuri ajanud determinismi- ning ratsionalismivastatus leidis endale korraga sobiva sõnavara.

aga ta eksib, sest romaan, mida tema silmas pidas, oli minu jaoks hinge vaakumas, läbi kordamiste kulunud, mõttetu – meeldigu see talle siis või mitte. (Huysmans 2016: 760)

Huysmans (2016: 764) täheldab samas eessõnas, et hoolimata „tohuvaohust”, mida raamat põhjustas, oli siiski üks kirjanik – Barbey d'Aureville –, kes mõistis, et siit enam kaugemale minna ei saa, lausudes: „Pärast sellist raamatut ei jää autorile muud valikut kui kuul pähe lasta või altari ette viskuda.” „Nii tegingi,” mainib Huysmans, kes aastad hiljem läks oblaadina kloostrisse.⁷ Ka Sartre kirjutab:

Teose utilitaarsusest saab täielikult loobuda siis, kui muuta see lõpuks ebainimlikuks. Siis tekib lootus absoluutse loomingu, luksuse ja raiskamise kvintessentsi järele, mis on selles maailmas tarbetu, sest see *ei ole sellest maailmast* ega meenuta midagi – kujutlusvõimet käsitletakse kui oskust tingimusteta *eitada* reaalsust ja kunstiteos sünnib universumi kokkuvarisemisest. Võime leida Des Esseintes'i äärmuseni viidud kunstlikkuse, kõikide meelte süstemaatilise välja lülitamise ning ühes sellega lõpuks keelekasutuse lammutamise. [...] Selle hiilgava ja surnud kirjanduse lõpp-punkt on eimiski. (Sartre 1997: 135–136)

Prantsuse kirjandus võtab hoopis teistsuguse ilme pärast Esimest maailmasõda ning sealt saadud haavadele püüab ühiskonnas pigem leida lepitust ning lootust – kuni järgmise ilmasõjani, mis muudab kirjanikuks ja inimeseks olemise põhimõtteid täielikult. Eesti kirjandus ja kirjanik aga on pärast Esimest maailmasõda hoopiski riikliku ja kultuurilise ülesehituse situatsioonis ning üllataval kombel pöördub selle-sama dekadentliku prantsuse kirjanduse poole, mis äsja oli oma lõpu leidnud. Ent enne selle lähemat käsitlemist tuleb heita pilk „Salomé” esmalavastuse vastuvõtule prantsuse ajakirjanduses.

„Salomé” vastuvõtt Prantsusmaal

Nagu eespool mainitud, lavastas „Salomé” Prantsusmaal Aurélien Lugné-Poe – kõige enam sümbolistlikku teatrit kujundanud teatrijuht. Sümbolismi eelkäijaks teatris peetakse Villiers de L'Isle-Adami näidendit „Axel” (1872), milles autor püüab ühendada mitut erinevat maailma (religiooset, traagilist, kirglikku), mis ei ole eraldi ega üheskoos taandatavad igapäevasele reaalsusele. On loogiline, et sümbolistlik teater pöördub järk-järgult konkreetsetest kujutamiskiividest eemale, abstraktsemate suunas, sealjuures muutub häirivaks kõik materiaalne, koguni näitleja füüsiline keha, mida püütakse sageli peitagi kardinatega ja looride varju. Tulemuseks on ühelt poolt tekstile suurema tähenduse andmine, mis käivitab vaataja kujutlusvõime, kus see maailmade paljusust saaks takistamatult korraga eksisteerida, ning teisalt selge vastasseis naturalistlikule teatril, kus Lugné-Poe õpetaja André Antoine samal ajal

⁷ Oblaat on kristliku ühenduse rüppe võetud ilmalik, kes ei pea täitma kogukonna kõiki reegleid.

demonstreerib lavalt publikule lausa veriseid lihakäntsakaid. Nagu märgib krestomaatiline Prantsuse teatrilugu, on sümbolistlik teater sajandilõpu Prantsusmaal võitlev, vihkav ja põlgav antinaturalistlik teater, mis oma hinge ja vaimukõrguse, varjud, puudumise ja vihjamise vastandab konkreetsele ja naturalistlikule „alakeha teatril“ (Jomaron 1992: 720)

Lugné-Poe soov on paigutada „Salomé“ lavastus sümbolistlikule arengujoonele ja ühtaegu vältida suuremat skandaali, tuues lavale teose, mille autor oli samal ajal amoraalse käitumise tõttu vangis.⁸ Võib arvata, et just see oli põhjus, miks Lugné-Poe pani Herodiase paaži – kelles Wilde näeb meestegelas – mängima Suzanne Després'. Valik oli teravmeelne, sest Després oli juba mänginud nii mõndagi meestegelas, sh Lugné-Poe lavastuses Hamletit, ent selline valik vähendas silmatorkavalt paaži ja noore süürlase vahelist eksplitsiitset homoseksuaalset suhet (HERODIASE PAAŽ: „Ta oli mulle vend, lähemgi kui vend“) (Wilde 2023: 25). Wilde ise seda õigeks ei pidanud, ent suhtus mõistvalt. Skandaali tõepoolest ei tõusnud⁹ ning vastuvõtt toimus üsna tuttavas raamistikus.

Toonase Pariisi teatri tegijad, publiku ja ka kriitika võib lihtsustades jagada kolmeks. Esiteks need, kes ilma igasuguste reservatsioonideta sümbolismikantsi ehk Théâtre de l'Œuvre'i tegevust taevani kiitsid, seejärel need, kelle eelistus oli pigem prantsuse rahvusteater ja kõrgkunst, ning viimaks Antoine'i juhitud Théâtre Libre'i ümber koondunud naturalismi pooldajad, kelle loomulikult vastanduval arvamusel pole siinkohal suuremat mõtet peatuda. Nagu Martine Ollion (2014: 190–195) tähelepanuväärselt välja toob, oli Wilde ise oma kirjas Robert Rossile 10. märtsist 1896 väljendanud huvi peamiselt kolme tähtsa kriitiku arvamuse kohta. Neist esimene, Henry Bauër oli Écho de Paris' veergudel sümbolistide innukas toetaja, Francisque Sarcey (Le Temps) ja Jules Lemaître (Journal des Débats Politiques et Littéraires) aga esindasid pigem esteetilis-konservatiivset peavoolu. Pole üllatav, et just Bauëri sulest võib lugeda vaid kiitvaid ja vaimustunud sõnu.

Kui püüda tabada kiitvate arvustuste kvintessentsi, siis peamiselt ollakse nõus kahes asjas. Esiteks publiku soovivas vastuvõtus ning teisalt Saloméd kehastanud Lina Munte õnnestunud rollisoorituses. Nii kirjutab Bauër:

Me nägime kunstnikku, kes oma kassiliku keha nõtkuses pani Herodesse ihast joobuma. Kui ta oma armunud hulluses suudles mahalõigatud pea veriseid huuli, tõmbus meil sisikond krampi ja tundsimine valu. Oma idamaises hukutavas naiselikkuses, uskumatult traagilises jõus, kõige võõramas metsikuses ta oligi Salomé. Ja oli

⁸ Pärast vabanemist 1897. aastal suundus Wilde Inglismaalt otse Pariisi ega pöördunud kunagi enam saareriiki tagasi (Bristow 2008: 234).

⁹ Tülitsemist, tõuklemist jms loomulikult oli, nagu ikka ajastule kohane: nii olevat muu hulgas viimasel hetkel ära hoiatud Rodolphe Darzensi ja Maurice Maeterlincki duell. Darzens oli pea professionaalne duellant, kes olevat Wilde'i näitemängu kiitnud, erinevalt Maeterlinckist (Ollion 2014: 184). Viimane oli saanud suurema tähelepanu osaliseks tänu „Printsess Maleine'ile“ 1890. aastal ning teistele tekstidele, sh „Pélleas ja Mélisande'i“ esietendumisele 1893. aastal Lugné-Poe lavastuses. Maeterlinck suhtus siiski Wilde'i näidendisse pigem heatahtlikult – ta oli üks neist, kes Wilde'i Londonis külastas –, kuid pingeid võis tekitada asjaolu, et näidend näis tema enda loomingule liigagi lähedane: „Salomé“ avastseen näiteks matkib „Printsess Maleine'i“ algust.

sellega välja teeninud publiku andunud ning entusiastlikud kiiduavaldused. (Bauër 1896)

Kõige vaimustunuma arvustuse leiab aga toona kõigest 22-aastase Jean de Tinani¹⁰ sulest:

[---] mulle näis, et mõõtmatus kõrguses sai temast [Lina Muntest – *T. L.*] sõnul-seletamatu ja jumaldamisväärne olend, kes olles tõusnud kõrgemale oma „rollist”, tõi ellu poeetilise kontseptsiooni, muutus muinasjutuliseks ja reaalseks, hinnaliseks ja ainulaadseks. [---]

See hääl ja ilu tõmbasid mind oma keerises kunsti ja armastuse naudingute kuristikku. Hääle ja žestide kaudu avastasin, et minus peitub säherdune sensuaalsus, raev, õrnus ja ekstaas, mida ma polnud varem kogenud. Olin sedavõrd lummatud, et see tegi haiget. (Tinan 1896)

Kaks ühisjoont torkavad kummagi kriitiku märkustes silma. Esmalt lavastaja suutlikkus tuua vaataja silme ette mitte lihast ja verest seksuaalselt mõjuv maine naine, vaid müütiline figuur („ta oligi Salomé”; „tõi ellu poeetilise kontseptsiooni”) ning teisalt vallandada füüsiline terav afekt („tundsime valu”; „see tegi haiget”). Siin on väike ületõlgendamise oht, sest sarnasus võib tulla toonasest konventsionaalsest keelepruugist ning üleüldisest ootusest teatrietendusele põhjustada sügavaid tundeid, ent kindel võib olla selles, et mis tahes tunded kriitikuid saalis valdasid, siis arvustused näitavad tekstis sisalduvat autorikavatsust ning sellest tulenevat ootushorisonti.

Kui vaadelda ülejäänud kriitikat, siis *Le Figaro* heidab ette aeglast tempot, kuna tekstis on kordused, mida näitlejad veelgi pikemaks venitavad (Fouquier 1896), Sarcey ja Lemaître nimetavad mõlemad näidendit igavaks ning otsekui oleksid nad kokku leppinud, näeb esimene selle autoris Flauberti „tublit õpilast” (Sarcey 1896) ja teine tekstis „Flauberti ja Maeterlincki jälgendavat stiiliharjutust” (Lemaître 1896). Igavus aga näib orgaaniliselt kuuluvat sümbolistliku teatri juurde ning ka asjaosalised pole sellest suuremat probleemi teinud.

Kui otsida dekadentsist madalaid tunge, roppust, meelemürke ja kodanliku moraali teotamist, siis Wilde'i näidend ega veel vähem Lugné-Poe lavastus neid ei paku. Kui aga näha selles vastandumist ratsionaalsele ja deterministlikule naturalismile, maisele igapäevasusele ja lihtsakoelistele kodanlikele väärtustele ning sensuaalse ja müütilise teispoolsuse otsingut, siis leiab dekadents kergesti ühise keele sümbolismiga.

¹⁰ Aasta hiljem avaldas Tinan romaani pealkirjaga „Penses-tu réussir” („Proovi hakkama saada”), mida Mallarmé võrdles Flauberti „Tundekasvatusega”. Tinan suri 24-aastaselt südamehaigusesse.

„Salomé” Eestis

Draamateater tutvustab etendust 22. oktoobril 1919 Päevalehes:

Draamateatri juhatus, olles tingitud Eesti teatri publikumi edenemise tasapinnast praegusel ajal, on repertuaari võtnud peaaesjalikult reaals-psühholoogilisi draamasid. Sellega ühes aga tahab teater katseid teha ka teatrikunsti üldlase edenemise võimaluste sihis tulevikus. Ses mõttes on repertuaari võetud Oskar Wilde „Salomé”, mis reedel 24. skp. esimest korda ette kantakse. Draamateatri juhatus on omalt poolt, hoolimata suurtest ainelistest kuludest, kõik teinud, et selle näidendi ettekanne Eesti teatri elus sündmuseks võiks saada. (Draamateatri büroo 1919)

Teatriajaloolased määratlevadki lavastust eesti teatri- ja kunstimaailmas „sensatsioonina, mida hindasid nii kriitika kui ka laiem publik” (Rähesoo 2011: 134), ja „laineid löönud sündmusena”, mis leidis „üksmeelset tunnustust uudsusi ootavalt kriitikult” (Tormis 1978: 70, 73). Viidates Priit Põldroosi mälestustele, toob Tormis esile, et etendused leidsid tähelepanu kunstilise intelligentsi ning vabameelse haritlaskonna ja noorsoo hulgas, kuid kõitsid ka operetipubliku koorekihti ning lausa väikekodanlust. Selle edu põhjuseks peab Põldroos asjaolu, et „[i]ga üks sai midagi oma maitse kohaselt. Oli veidi moodsat, ekspressionistlikku kunsti, oli tantsu, mida, kui just tahad, võib ka pikantseks pidada. Oli ka Pinnat, mitte just koomilist, aga ikkagi Pinna.” (Tormis 1978: 73; vt ka Põldroos 1985: 160–161)

Eespool viidatud Draamateatri juhatusel märgukiri ilmestab, et suurt sündmust püüti tõepoolest luua mitmel rindel: dekoratsioonid ja kostüümid tegi Ado Vabbe, lavastajaks ja üheks peaosaliseks valiti Paul Pinna, tõlkija oli Henrik Visnapuu ning Salomé rolli oli kutsutud Tartust pärit ja välismaal kogemusi omandanud plastikaõpetaja Elmerice Parts.¹¹ Sellisest heterogeensusest tingitud vastuolud ei jäänud kriitikutele ega asjaosalistele endile muidugi märkamata. Ennekoike joonistub kommentaarides välja erinevus varem vaid tantsijana üles astunud Partsi ja Pinna realistikuma mängustiili vahel. Pinna on Partsi kohta kirjutanud järgmist:

Näitemängus polnud ta kunagi varem esinenud. Kuna aga Salomé osatäitjal oli tähtis just tantsuoskus, siis riskeeriti selle eksperimendiga. Ja see õnnestus. E. Parts ise oli loomult, võiks öelda, dekadentlik olevus. Tema pooleldi laulev kõneviis ja hääle modulatsioon olid omapärased ja ei oleks kuidagi sobinud ühessegi realistikku ettekandesse. Kõik need omadused olid aga sobivad käesolevaks Saloméks ja harmoneerusid Vabbe peaaegu dekadentliku dekoratsiooniga. [...] Mina Herodesena ja Liina Reiman Herodiasena olime Partsiiga võrreldes vahet liiga realistikud, kuid see oli juba paratamatus. Igatahes „Salomé” lõi laineid. Eriti kaasakiskuv oli E. Parts ja tema looritants Herodese ees. (Pinna 1995: 189)

¹¹ Vt lisaks, sh Partsi arengust erootilise tantsu laadis Maripuu 2021, 2023.

Seda erinevust toob üldjoontes kriitika esile kas pigem positiivses võtmes: „Tugevaks vastasmängijaks pr Partsile oli P. Pinna olgugi et ta hoopis teises stiilis oma osa läbi viis” (Jansen 1919) või siis neutraalsemas toonis: „Kuna nüüd üks pool, mida ma pr Partsi pooleks nimetaks, stiliseerides mängis, oli teine pool, Paul Pinna pool nimelt, harilik Estoonia mäng. Herra Pinna mängis Herodest nii nagu ta Jaan Hirm-sat ja Napoleoni mängib.” (Hindrey 1919)

Kui Partsi tants jätab pigem kiiduväärse mulje, siis muus osas tekitab ta pea kõigis vastakaid reaktsioone. Nii mäletab Põldroos (1985: 110), et „Salomé” tantsis ja ainult tantsis Elmerice Parts, sest ta kõnelemine oli võimatu. Ma pidasin seda siis kriiskamiseks ja kõige hullemaks kriiskamiseks lauset: „Anna mulle Johhanaanani pääl!” Ikka nelja ääää-ga. Aga Partsi tantsu neelasin küll silmadega.”

Kõige kriitilisema ülevaate leiab väljaandest Naiste Töö ja Elu Helmi Reiman-Neggo sulest, kes ei ütle midagi halba otseselt Partsi tantsu kvaliteedi kohta, kuid peab seda näidendi temaatikaga kokku sobimatuks: „[---] ka tema tants oma rõõmsa, tralliva tooniga oli hoopis liig vähe sensuaalne” (Reiman-Neggo 2013: 285).¹² Kui Partsi väline ilu ja tantsuoskus vähegi leppimist leiab, siis ülejäänud lavastuse komponentide osas on kriitik halastamatu: „Siis tuli Salomé. Ta avas oma suu ja ma nägin ta kuldseid hambaid. Üleüldse käis ta õhtu otsa ümber irevil hammastega.” (Reiman-Neggo 2013: 283) Partsi mäng, mis tuleb sellest, et „naine, kes sunnitud on näitama omadusi, mida ta üldse ei oma, afekteerib”, on seetõttu „tehtud” ja tema „kõik varanägemine, ka koketerii, mõjub plebeiliselt” (Reiman-Neggo 2013: 284). Allmärkuses arutleb kriitik, miks Parts, kes on „hinge ja keha poolest täiesti kodanlise orientatsiooniga naine, peab [---] isesuguses enesepettes siiski kinni soovist kehastada müütoste müstilisi olevusi” (Reiman-Neggo 2013: 285).¹³ Sarjata saavad Vabbe mujal kiidetud kostüümid: kogu trupp on „kokkulapitud seltskond ilma ilu ja hiilguseta” ja Herodias „mingisuguses hallis kodukleidis” (Reiman-Neggo 2013: 283). Kõige enam aga tekitab pettumust Pinna, kes „katsus kogu aeg istujate (*sic!*) reast välja püüda ja trepil seistes esineda – mis temalt aga viimse kuninglikkuse varjugi rõõvis ja ta mingiks koletuks kollaseks karglejaks nahkhiireks muutis”. Ja autor võtab kokku: „Sääl ta nüüd oli, see „vana kool” *par excellence*, kõige oma paatose ja räuskamisega. Ja nii inetu (sest et naeruväärilik!), nii andeksandmatult inetu!” (Reiman-Neggo 2013: 285)

Ma ei püüa siinkohal kuidagi pettunud teatrivaataja emotsiooni või ühe ebaõnnestunud etenduse põhjal (saalis oli külm ja osa näitlejatest ilmselt veel nohused) vähendada lavastuse ajaloolist väärtust ja uuenduslikkust või vaielda vastu Jaak Rähesoole (2011: 134), kes ütleb, et „sisult toetas näidendi erootikat „Siuru” äsjane meeltepilgar”. Peatun Reiman-Neggo kirjatööl nii pikalt, sest selles on lisaks vahetule

¹² Aja ja mahu puudusel ei ole olnud võimalik vaatluse alla võtta „Salomé” hilisemaid lavastusi Prantsusmaal, kuid on huvitav märkida sarnaseid ootusi ka seal: nt 1921. aastal lavastatud ja kümme aastat hiljem Pariisi toodud Georges Pitoëffi lavastusele heidetakse samuti ette, et Ludmilla Pitoëffi Salomé ei ole kriitiku ootuste kohaselt piisavalt „sensuaalne ja perversne”, vaid nagu „ärahellitatud laps” (Michael 1931).

¹³ Silmas on peetud kuuldust võimalikust Juuditi kehastamisest. Pinna lavastab „Salomé” tuules Hebbeli „Judithi” (1920) ja Tammsaare „Juuditi” (1921), kus mängivad vastavalt Liina Reiman ja Netty Pinna.

vaataja emotsioonile sõnaselgelt kirjas ootushorisont, millele kriitik pühendab kolm pikka lehekülge.

Wilde'i näidendi kohta toob ta välja kaks „meeleolumomenti”: üks neist on „uskumata intensiivse õudustunde järk-järguline tekkimine” ja teine „määratu sensuaalne põnevus [...] mis käib kui leitmotiiv läbi teose”. See peaks päädima pea füüsilise vaatajakogemusega:

Kujutan omale ette, et õigesti instseneerituna, stiilikindlalt läbitöötatuna „Salomé” peaks mõjuma publikumi peale nii hirmsa intentsiteediga, et see õuduse pärast *kisendaks*, ja kole lõpustseen – Salomé purustamine – ainult kergendaks otsekui vabane mine hirmsast luupainajast. (Reiman-Neggo 2013: 280)

Wilde'i teksti üks võimalikest vääriti lugemise viisidest on ka üsna selgelt välja toodud:

Aga meie tahame kõike oma kodanlise ideoloogia seisukohalt „hingeliselt” maitsta! Ja meie katsume vägisi Salomés näha hingeelulist arenemist, mis ta perversiteedi „mõistetavaks” teeks! Ja meie räägime Salomé armastusest... (Reiman-Neggo 2013: 281)

Seega tuleks Reiman-Neggo järgi Wilde'i mütoloogilis-sümbolistliku näidendi puhul välistada nii varasem psühholoogilis-realistlik tõlgendusviis kui ka pigem ekspressionistlik lavakujundus ja mängustiil.

Sama rõhutab eespool viidatud Sotsiaaldemokraadi arvustuses Helmi Jansen, kes kirjeldab esmalt pikalt Wilde'i näidendi idamaist ja tunnetest tulvil atmosfääri, et siis nentida: „Tõsi on ka, et Salomé ei pakkunud seda kuju, mis olid enesele loonud poeedi kujutuse järele. [...] Selleks ei olnud küllalt kohased tema andmed, kuju, millel puudub aprus, hää, millel ei ole kõla, mis madal ja väikese ulatusega.” Kuid – „Pr Parts lõi midagi muud. Peab ütlema, lõi kaunis ümmarguse, terve kuju. See oli teadvuseline naine, naine kõige halvemas mõttes, kirgline, tasumishimuline, õel, kes, maksu mis maksab, oma peab saama.” Üldjoontes on kriitik aga igati rahul nii Partsi mänguga kui ka lavastuse pretensioonikusega tervikuna, mis püüdis enamat „harilikust väikesest igapäevasest käsitööst” ja „näitlejate rahulikust argipäevasest askeldamisest”. (Jansen 1919)

„Salomé” esmalavastuse tegi teatrisündmuseks asjaolu, et oli otsustatud kanda tavapärasemast suuremaid kulutusi, seatud kunstiliselt kõrge eesmärk, kaasatud andekaid kunstnikke väljastpoolt ja eemaldutud tavapärasest mängustiilist. Nimi-osatäitja „dekadentliku olevusena” oli pigem ekspressiivne kui intensiivne, lavastus pigem heterogeenne kui stiilipuhas ja etendused pigem suurejoonelisust kui kammerlikkust taotlevas atmosfääris. Esmalavastuse sellise mõjuga saaks küllap selgitada „Salomé” edasist käekäiku Eesti lavadel, mis jätkus peamiselt vabaõhuetendusena. Seda nii üldse esimese vabaõhuetendusena Eestis Viljandi lossimägedes kui ka hiljem mitmeski teises paigas. Ühtekokku võib ära märkida vaid neli teatrihoonesse

planeeritud lavastust: peale esmalavastuse veel Ugalas 1925. aastal ning Vanemuises 1930. ja 1993. aastal.¹⁴

Kui Andres Tukk visandab Ugalas 1925. aastal „Salomé” eksootiliste ja vaatemänguliste lavastuste laadis¹⁵ – kriitik kiidab „võimsat lavapilti”, „hästi valitud kostüüme”, „kolossaalset lavaarhitektuuri” ning „võrdlemisi häid tuliefekte” (Vaba Maa 1925) –, siis Eduard Türgi lavastus Vanemuises paneb kriitiku mitte ainult imetlema, vaid ka tundma: etendus ei ole seekord pööratud välisele efektile, vaid mõjub kirgliku ja sensuaalsena. Lisaks näib, et see on üks vähestest kordadest, mil Johanaani äralõigatud pea ei tekita vaatajas teatraalset õudust (või nalja¹⁶), vaid osutab Salomé idamaist kirglikkust ja mõjub nii nagu prantsuse kriitikutele ka eesti vaatajale intensiivselt:

Eriti mõjukaks kujunes monoloog Johhanaani peaga, kus õhetav kirekus ja selle raske traagika leidis otsese ja ehtsa tõlgitsuse. Samuti õnnestus kõigiti tantsuosa, millesse oli sõlmitud palju värvikust ja sordiini all mässutsevat kiresööstu. On kahtlematult selge, et eesti laval on M[aria] Türk vast ainuke, kes suudab Salomé kuju kanda, ja ta tegi seda käesoleval esietendusel kõigiti väärikalt. (RJ 1930)

Uuesti jõudis „Salomé” Eesti lavale alles 1988. aastal Andres Lepiku vabaõhulavastusena Ugalas Anu Lambiga peaosas, mille kohta kriitik ütleb, et see on „ühelt poolt traditsioonilises komöödiavõtmes (teatraalsus, vabastav lõpuefekt), teiselt poolt aga jääb vaataja suhtes distantseerituks” (Vihalemm 1988). Linnar Priimäe lavastuses 1993. aastal Vanemuises Merle Jäägeriga peaosas on kavatsuslikult esikohal mitte psühholoogiline, vaid vaimne pingestatus.¹⁷ Ja vähemalt osaliselt õnnestunult, sest nii kirjutab Andrus Laansalu (1993):

Koolitus on ta [Merle Jäägeri – T. L.] loomupäraselt pingestatud meelelaadi muutnud ülitundlikuks nüansside mängimise tarvis. „Johanaan”, ütleb ta, ja veel nime esimene pool kõlab anduva ning õrna ootusena, mille üle küll justkui tume virvendus voogab. Kuid nime teine pool leegitseb juba hävituskires ja kättemaksunaudingus.

¹⁴ Elmerice Partsil oli au mängida veel kolmes „Salomé” vabaõhulavastuses: esmalt Ugalas Hanno Kompuse ja Karl Jungholzi käe all 1920. aastal kaks etendust ja Jungholzi lavastuses 1922. aastal ning siis Draamateatris 1923. aastal Paul Sepa lavastuses (kummalgi korral üks etendus); 1925. aastal mängis Lilli Feldmann Andres Tuki lavastuses Ugalas; 1926. aastal mängis Adele Roman Rudolf Engelbergi lavastuses Draamastuudio teatri vabaõhuetenduses, mis hiljem läks üle statsionaari; Andres Särev tõi Pärnu Töölisteatris näidendi vabas õhus lavale Adele Romaniga ühe etendusena 1928. aastal ning 1929. aastal samuti ühe etendusena Margarete Deinhardtiga peaosas; 1930. aastal toimus üks vabaõhuetendus Eduard Lembergi (Lemmiste) lavastuses Narva teatris, Salomé rollis Ross Teder; 1930. aastal lavastas Eduard Türk näidendi Vanemuises Maria Türgiga peaosas ja 1935. aastal mängiti Eduard Türgi juhtimisel vabaõhulavastus Valga Sädes, samuti Maria Türgiga peaosas. (Tänan siinkohal Piret Kruusperet suure abi eest.)

¹⁵ Kolm aastat hiljem, 1928. aastal Pärnu Töölisteatri vabaõhulavastuses toimus etendus südaööl, millele eelnes eksootilistes kostüümides näitetrupi tõrvikurongkäik läbi linna.

¹⁶ „Stseen, kus timukas keldrist Johhanaani peaga tuleb, on naljakas” (Vihalemm 1988).

¹⁷ Pole üllatav, et selle tõttu ka etteheited igavusest (vt Murutar 1993).

Kuid sarnaselt Pinna lavastusega märgatakse ka selles eklektilisust:

Merle Jääger Saloména ei peta, näitleja on rolli väärt. Aga ta ei saa aidata uppujaid enda kõrval. Pigem ikka vastupidi – tema lavavabadus, teksti- ja mõttevalitsemine paljastavad, et osa mängukaaslast on vette hüpanud ilma, et nad ujuda mõistaksid. Treener-lavastajal on sama häda ning vesi on teadagi sügav. (Tonts 1993)

Wilde'i lavastuse esimene vaatus oli ka tõesti mannetu ja teostuslikult toores, laval (peale nimiosalise) diletandid, kel teksti kuulda ülesütlemisega kiõvasti tegemist, muust rääkimata. (Ehasalu 1993)

Mõlemal juhul heidetakse Priimäele ette, et ta on lavale toonud mitte-professionaalseid näitlejaid, lisaks kõrvalosalistele lausa ühe peaosatäitjana Onu Bella (ehk keemiaõpetajast poplaulja Igor Maasiku). Sarnaselt Elmerice Partsi lisamisega psühholoogilis-realistliku ja väga professionaalse mängustiili kõrvale, püüab Priimägi oma lavastust harjumuspärastest lahendustest võõrutada esteetiliste valikutega. Mitte ainult lavastajana, vaid ka toonase teatrijuhina oli tema eesmärk teatrit uuendada ja tõsta selle kunstilist taset. Nagu märgib lavastaja intervjuus, on ka aeg muutunud: „Sajandi lõpp ja dekadentsimeeleolud on ilmselt jõudnud Eestis teatriseinte vahele” (Priimägi 1993).

Nii võib üldistada, et „Salomé” lavastamisel Eestis on olnud kaks peamist eesmärki. Ühelt poolt näidata idamaist eksootikat (mida sõltuvalt vaataja kombustastmest teinekord ka erootikaks nimetatakse), uhkeid kostüüme ja tulevärki, õudust ja kirge; teiselt poolt teatrit uuendada, seda realistlik-psühholoogilisest kontekstist välja tuua kõrgema kunstilise pretensiooni kaudu. Viimane ei saa toimida kadudeta ning lavastust on paratamatult mõjutanud olemasolev traditsioon, võiks ütelda lausa mateeria, mis on visa painduma soovitud suunas. Teater kui kollektiivne kunst on seetõttu alati muutustele vastupanevam, kui ei ole tegu just väga ühtse trupi programmilise tegevusega, kel õnnestub kiirelt oma publik leida (neid näiteid leiab Eesti teatriajaloost mitmeid). Antud juhul on lavastus olnud suunatud väga laiale publikule ning kriitilised või vastukäivad arvamused näitavad pigem teatrisituatsiooni toimimist kui mittetoimimist. Huvitav on märkida veel seda, et nii Reiman-Neggo kui ka Janseni arvustused sisaldavad üsna sarnast viisi Wilde'i teksti mõista ning selle dekadentlik-sümbolistlikku atmosfääri sisse elada, kuid mõlemad on sunnitud nentima – üks õnnetuna ning teine mõistvana –, et seda lavalt leida ei olnud. See ühtib eespool nimetatud sümbolistliku teatri püüdega viia toimuv vaataja kujutlusesse, ja on selge, et see õnnestub paremini lugejal kui end üles ehitava teatri katsetustes.¹⁸

¹⁸ Käesolev artikkel ei uuri asjaolusid, mille mõjul „Salomé” Eestisse jõudis ja mida eeskujuks võeti, kuid tuleks siiski nimetada Moskva Kammerteatri mõjuvõimsat 1918. aasta lavastust, mida mainib Ants Lauter (1979: 57–58) oma mälestustes ja mis küllap teistelegi teatritegijatele tuttav oli.

Dekadentsi dekadents

Ma ei ole eespool lähtunud naiivsest eeldusest või lootusest, et XIX sajandi lõpul Prantsusmaal ilmavalgust näinud näidend võiks Eestis lavastatuna kakskümmend aastat hiljem kutsuda esile samasuguseid reaktsioone. Pigem huvitavadki mind need arenguloolised erinevused, mis tulenevad märkimisväärselt teistsugustest ühiskondlik-poliitilistest või kultuurilistest oludest (mitte ükski prantsuse teatrikriitik ei lohuta oma lugejat sellega, et küllap ajapikku lähevad asjad paremaks, mis on eesti toonases kriitikas tavaline¹⁹).

Kahe maailmasõja vahel olid Euroopas dekadentlikud meeleolud vähehaaval asendumas uue, kuid üsna sarnase nähtusega, mida Hegeli määratluse järgi võib nimetada „õnnetuks teadvuseks”. „Vaimu fenomenoloogias” asetab Hegel õnnetu teadvuse otseselt suhtesse religioosse maailma taandumisega intellektuaalsest maailmast.²⁰ Kirjanduslikust vaatepunktist on seda kontseptsiooni kasutanud Philippe Chardin, keskendudes sellele osale suurest Euroopa romaanikirjandusest, mis on lahti ütelnud traditsioonilisest balzacilikust intriigipõhisest romaanist, kuid ei ole veel vormitehniliselt n-ö moderniseerunud sel määral, et hüljata lihas ja verest tegelaskujud. Nende romaanide tegelased, aga ka kirjanikud ise, on õnnetud seetõttu, et nad on ise lahti ütelnud Jumalast või on neile kohale jõudnud arusaam, et maailm on seda paratamatult tegemas. Nad on peaasjalikult intellektuaalid, kes kannatavad sõnaohtruse, kergemoelise hullumeelsuse ning enesetapumõtete käes.²¹ Chardini põhiautoriteks on Musil, Proust, aga ka Gorki ning Aragon. Nende tegelased kannatavad enam-vähem samade sümptomite käes mis varasemate dekadentide omad, ent erinevalt Baudelaire'i või Wilde'i loomingust ei domineeri nende maailmas sensuaalsus, meeleetus ega meelemürgid, vaid intellektuaalne targutamine ning füüsiline jõuetus (Chardin 1998: 35–41). Seda üleminekut märkab ka Eestis, piisab kui võrrelda Felix Ormussoni (1915) Indrekuga „Tõe ja õiguse” teisest osast (1929). Jumalateotus, mis näiteks Baudelaire'i ärgitas aktiivsusele, on asendunud passiivse mahajäetuse ning pettumustundega.

Pierre-André Taguieff (2000: 339–392) on näidanud, kuidas dekadentsi on toitnud vastandumine esmalt utilitaarsusele, seejärel selgelt väljakujunenud progressiideele. Õnnetu teadvuse tekkimiseks kirjanduses võiks pidada eemaldumist dekadentsist just kahel põhjusel: esmalt tegelaste intellektualiseerumise ning selle tõttu või sellega seondult kirjanduse apolitiseerumise kaudu. Enne Teist maailmasõda hakkab dekadentsiideed vähehaaval enese poole sikutama natsionalistlik ideoloogia, mis näeb ühiskonna allakäiku poliitiliselt (eliidi närbumine keskklassi kõrval, demokraatia kui allakäik ja labastumine) ning rikastab arutlusi kõikvõimalike rahvatervise

¹⁹ „Tema [Lilli Feldmanni – T. L.] esimest tantsuesinemist ei tahaks siin puudutada, iga algus on raske [---]” (Oma Maa 1925).

²⁰ Õnnetu teadvus tuleb teadvuse kahestumisest (Hegel 2018: 123[122]). Vt lisaks „ilusa hinge” kontseptsiooni, mille puhul tekib ületamatu vastuolu inimese südamepuhtuse ja maailma kole-duse vahel (Hegel 2018: 380[355]–381[356]).

²¹ Olen selles võtmes käsitlenud Reed Morni romaani „Andekas parasiit” ning novelli „Kauguse vang” (Lepsoo 2020).

teemadega (degeneratsioon, pärilikkus jne). Kuid mis ehk kõige olulisem: konservatiivne ja rahvuslusele suunatud dekadents kaotab oma peamise komponendi, milleks on avatus kõigele uuele ja võõrale. Sellest tulenevalt, jäänud ilma kirjanike ja kunstnike toetusest, dekadents mandub, politiseerub ning kaotab vähehaaval ainsa vastase, kuna ühiskonnas hakkab kaduma progressiusk. Progressiideest saab rähklemine (pr *mouvementisme*) ja dekadentsist miski, mida Taguieff²² tähistab mõistega *kibestumine* (pr *ressentiment*),²³ milles on kadunud kõik see positiivne, erootiline ja sensuaalne, mis iseloomustas dekadentsi hiilgeaega XIX sajandi lõpul.

Eestis on dekadentsi arenguprotsessid sootuks erinevad. Mirjam Hinrikus (2020) on esile toonud Friedebert Tuglase vägagi õnnestunud määratluse „teoreetiliselt eurooplane”. See tegelaskuju on ehk kõige selgema vormi võtnud Felix Ormussonis, ent seda võib kahtlemata laiendada möödunud sajandi alguse intellektuaalile ja kirjanikule endale. Ja mitte kitsalt Eestis, vaid ka Põhjamaades. See on uus tõusikute klass – ja sellega on seletatav kirjanike irooniline, sageli eneseirooniline käsitlus –, kes on veel igati teadlik oma talupojakultuurist, kuid kes soovib elada peent linna-inimese elu. Ta erineb oma kodanlikest kolleegidest XIX sajandi lõpu Euroopas, ennekõike Prantsusmaal, kellel on hirm kaotada kättevõidetud vaimuaristokraadi staatus ning kes lisaks soovivad säilitada kodanlikke väärtusi (sealjuures puht-materiaalset varalist väärtust), mida nende perekondades on põlvkondade kaupa talletatud. Eesti usukodanlik urbaniseerunud haritlaste klass on ilma traditsioonideta, ta ei ole kaitsepositsioonil, vaid ehitab üles uut kultuuri. Ta ei ole „päriselt” eurooplane, sest Euroopa on siht tema silme ees, ta tunnetab kohaliku kultuuri nõtrust, vaadeldes ihaleva pilguga Euroopa suurust. Ta elab Tartus või Tallinnas, ehkki tahaks elada Pariisis või Berliinis, või täpsemini tahaks, et Tartu ja Tallinn oleksid nagu Pariis või Berliin. Sellest tulenevalt ei ole ta ka tige ega põlastav oma publiku suhtes nagu prantsuse dekadent, kes tahab tõmmata selge joone iseenda ja publiku vahele ning kellel lastakse seda teha, kuni pole reaalselt ohtu maailmakorrale²⁴ või muljet, et kunsti ei tehtagi üksnes kunsti pärast. Nagu täheldab Sartre, utilitaarsusest keeldumisega annab kirjanik vabatahtlikult oma loomingu puhta meelelahutuse teenistusse, sest kodanlus suudab isegi mitteutilitaarsusest midagi kasulikku välja pigistada, mis näitab, et intellektuaal oma vaimukuses jäi siiski pürjelite kavalusele alla. Eesti vasttärrganud linlik intellektuaal aga ei keeldunud positiivsest ülesehitustööst ja kultuuri arendamisest, tema peamine murekoht, nagu Hinrikus (2020) näitab, seisnes selles, et tema ihad ja soovid olid oma ajast ees. Ta ei taha minna kuhugi kuld-sesse minevikku, vaid vastupidi, ta nuriseb, et maailm talle piisavalt kiiresti järele ei jõua.

²² Vt kibestumise kohta täpsemalt Taguieff 1990.

²³ Mõiste on väga laia tähendusega; Taguieff (oma teisteski teostes) tugineb peamiselt René Girardile ja Gilles Deleuze'ile.

²⁴ Flauberti ja Baudelaire'i kohtuprotsessid said toimuda vaid seetõttu, et Napoléon III aegne režiim samastas moraali poliitikaga ja nägi amoraalses sõnavõtus rünnakut valitseva klassi vastu (Dupray 2007). Samal põhjusel saabus Prantsusmaale dekadents varem kui teistesse riikidesse, sest nii teise vabariigi kui ka teise keisririigi suhtes tunti üleüldiselt suurt pettumust, eriti haritlaskonna hulgas (Godiveau 2017: 10).

Kokkuvõte

Kui näha dekadentsis nostalgiat möödunud aegade hiilguse järele, millest tuleneb nurisemine praeguse üle, siis on suurem osa prantsuse kirjandusest alates Joachim Du Bellay „Rooma muististest” (1558) ja lõpetades Michel Houellebecq’i „Hävitamisega” (2022) dekadentlik, millega sarnast on eesti kirjandusest keeruline leida. Eespool määratlesin, tuginedes ennekõike Sartre’ile ja Taguieffile, dekadentsi anti-teetilisena ehk kolmese vastandumisena: esmalt kodanlikule moraalsele väärtusruumile, teiseks utilitaarsele ja deterministlikule maailmavaatele ning kolmandaks lihtsakoelisele progressiideele. Nii pöördutakse XIX sajandi lõpul romantilise ideaali ammendumisel sensuaalsete ja pahelisemate unistuste poole. Saatusliku naise kuju sobitub nendega hästi, sest seda on võimalik leida nii mütoloogiast kui ka – mis veelgi olulisem – palju konkreetsemast fantasmmeeritud kultuurikontekstist ehk siis idamaadest. Dekadents ei ole seega ilmtingimata minevikuihalus, vaid võib olla üldine teisesuse ihalus, olgu see siis teistsuguse maailma ihalus või suutlikkus näha igapäevastes esemetes muud peale nende esmase kasutusvõimaluse. Kultuuril – näiteks eesti omal – ei pea olema sajanditevanust aristokraatlikku pärandit, et tekiks dekadentsile soodne pinnas, piisab millegi kaugema või kõrgema igatsusest. Pole seega üllatav, et möödunud sajandi alguse eesti dekadents ja kultuuriline ülesehitustöö käisid käsikäes ja et selles oli suur roll tõlkijatel, lavastajatel ja mujalt inspiratsiooni ammutavatel kunstnikel. Teatriajaloo analüüs näitas, et „Salomé” poole pöördutaksegi siis, kui ühiskond ja kultuur on parasjagu suures muutuses ja on tekkinud teadvustatud vajadus tavapärasest erineva ja kõrgema kunstilise väärtuse järele. Nõnda võib rääkida ka dekadentsi lõpust, mis saabub siis, kui positiivne vastandumine kaob ja asendub puhta negatiivsusega: kui kaob usk progressi, ei saa keegi sellele ka vastanduda; kui kaob avatus teisele, siis ühiskond stagneerub ja üheülbastub; kui iha, mis on revolutsiooniline, aetakse segi pelga seksuaalsusega, mille eest hoiatab Deleuze (1995: 95–97), siis kaob ka dekadents oma sensuaalsusega ja järele jääb vaid kibestunud rähklemine. Peab lootma, et nii ei lähe.

Artikli kirjutamist on toetanud Eesti Teadusagentuuri rühmagrant PRG934 „Kriisi tavalisuse kujutamine: diskursus, kirjandus ja pilt”.

KIRJANDUS

- Arendt, Hannah 1998.** *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bauër, Henry 1896.** *Les Premières représentations*. – *Écho de Paris* 13. II, lk 3.
- Bristow, Joseph (toim) 2008.** *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*. Athens–Ohio: Ohio University Press.
- Chardin, Philippe 1998.** *Le roman de la conscience malheureuse*: Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon. Genève: Droz.
- Deleuze, Gilles 1995.** *Dialogues avec Claire Parnet*. Paris: Flammarion.
- Draamateatri büroo 1919.** Oskar Wilde „Salomé” „Draamateari” näitelava – Päevaleht 22. X, lk 4.

- Dupray, Fabienne 2007. Madame Bovary et les juges: Enjeux d'un procès littéraire. – Histoire de la justice, nr 17, lk 227–245. <https://doi.org/10.3917/rhj.017.0227>
- Ehasalu, Tõnu 1993. Oi, sina vana Väinämöinen! – Sirp 19. II, lk 8.
- Fouquier, Henry 1896. Les Théâtres. – Le Figaro 12. II, lk 3.
- Godiveau, Jocelyn 2017. Modernité et antimodernité de la décadence: De Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley. Doktoritöö. Université de Nantes.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2018. The Phenomenology of Spirit. Tlk Terry Pinkard. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781139050494>
- [Hindrey, Karl August] 1919. Oskar Wilde'i „Salomé”. – Päevaleht 25. X, lk 1.
- Hinrikus, Mirjam 2020. Theoretically European and/or upstart. – Nordic Literature of Decadence. Toim Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, M. Hinrikus. New York: Routledge, lk 175–191. <https://doi.org/10.4324/9780429025525-14>
- Huret, Jules 1900. Retiré de la vie: Avec Joris-Karl Huysmans. – Le Figaro 3. II, lk 1.
- Huysmans, Joris-Karl 2016. Œuvres complètes et annexes. Paris: Arvensa Éditions.
- Jansen, H[elmi] 1919. „Salomé” O. Wilde. Draamateater. – Sotsiaaldemokraat 28. X, lk 2.
- Jomaron, Jacqueline (toim) 1992. Le Théâtre en France: Du Moyen Âge à nous jours. Paris: Armand Colin.
- Jouvet, Louis 2009. Témoignages sur le théâtre. Paris: Flammarion.
- Kultermann, Udo 2006. The *Dance of the Seven Veils*: Salome and erotic culture around 1900. – Artibus et Historiae, kd 27, nr 53, lk 187–215. <https://doi.org/10.2307/20067116>
- Laansalu, Andrus 1993. Kuu püüdmise võimalikkusest. – Postimees 9. III, lk 9.
- Lauter, Ants 1979. Käidud teedelt. Artikleid. Koost Helvi Einas. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lemaître, Jules 1896. La Semaine dramatique. – Journal des Débats Politiques et Littéraires, 17. II, lk 1–2.
- Lepsoo, Tanel 2020. Mediated world and attention crisis: Unhappy consciousness a hundred years ago. – Interlitteraria, kd 25, nr 1, lk 110–123. <https://doi.org/10.12697/IL.2020.25.1.11>
- Maripuu, Anne-Liis 2021. Performativity of gender by early modern dancers on and off stage: The case of Elmerice Parts and Gerd Negro. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 27–28, lk 223–243. <https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18450>
- Maripuu, Anne-Liis 2023. Erootikast ja varasest moderntantsust Elmerice Parts'i loomingu näitel. – Ariadne Lõng. Soouuringute ajakiri, nr 1–2, lk 39–60.
- Michael, R. 1931. Salomé, drame d'Oscar Wilde: Danses hindoues. – L'Action républicaine, kd 25, nr 164, lk 4.
- Murutar, Kati 1993. Et millestki varesti aru ei saaks: „Salomé” esietendub 30. jaanuaril „Vane-muises”. – Postimees 3. II, lk 7.
- Ollion, Martine 2014. Face à la critique: Salomé, Oscar Wilde, Lugné-Poe et Richard Strauss. Paris, 1891–1910. Doktoritöö. Université Paris-Sorbonne.
- Oma Maa 1925. „Salomé” uuel lavastusel „Ugala” teatris 14. ja 15. märtsil. – Oma Maa 17. III, lk 1.
- Pinna, Paul 1995. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944. Tallinn: Faatum.
- Priimägi, Linnar 1993. Näen Saloména just Merle Jäägerit. – Liivimaa Kroonika 28. I, lk 7.
- Priimägi, Linnar 2023. Oscar Wilde'i estetism ja dekadents. *An Intention*. – Oscar Wilde, Salomé. Tlk L. Priimägi. Loomingu Raamatukogu, nr 9–10. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 49–78.

- Pöldroos, Priit 1985.** Teel enda ellu. Mälestusi. Tallinn: Kommunist.
- Reiman-Neggo, Helmi 2013.** Salome Tartus. – H. Reiman-Neggo, Kolm suurt õnne. (Eesti mõttelugu 110.) Koost Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 279–285.
- Rexer, Raisa 2015.** Sex education: Obscenity, romanticism, and creativity in Flaubert's letters from the *Voyage en Égypte* and *L'Éducation sentimentale*. – Nineteenth-Century French Studies, kd 44, nr 1, lk 95–110. <https://doi.org/10.1353/ncf.2015.0019>
- RJ 1930.** „Salomé”. Oskar Wilde'i draama. Esietendusena „Vanemuises”. – Postimees 17. X, lk 4.
- Rähesoo, Jaak 2011.** Eesti teater. Ülevaateos. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Sarcey, Francisque 1896.** Chronique théâtrale. – Le Temps 17. II, lk 1–2.
- Sartre, Jean-Paul 1973.** Un théâtre de situations. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul 1997 [1948].** Qu'est-ce que la littérature. (Collection Folio. Essais 19.) Paris: Gallimard.
- Taguieff, Pierre-André 1990.** Nationalisme et réactions fondamentalistes en France: Mythologies identitaires et ressentiment antimoderne. – Vingtième Siècle. Revue d'histoire, nr 25, lk 49–74. <https://doi.org/10.3406/xxs.1990.2224>
- Taguieff, Pierre-André 2000.** L'effacement de l'avenir. Paris: Galilée.
- Tinan, Jean de 1896.** Salomé, un acte d'Oscar Wilde. – Mercure de France, nr 3, lk 415–417.
- Tonts, Ülo 1993.** Publik vaatab tervet etendust. – Hommikuleht 13. IV, lk 18.
- Tormis, Lea 1978.** Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vihalemm, Triin 1988.** „Salomé” Kaevumäel: lubab see midagi. – Rahva Hääl 4. IX, lk 4.
- Wilde, Oscar 2023.** Salomé. Ühevaatuseline tragöödia. Tlk Linnar Priimägi. – Loomingu Raamatukogu, nr 9–10. Tallinn: SA Kultuurileht.

Tanel Lepsoo (sünd 1970), PhD, Tartu Ülikooli prantsuse kirjanduse kaasprofessor (Lossi 3, 51003 Tartu), tanel.leps00@ut.ee

Decadence in the theatrical situation on the example of Oscar Wilde's "Salomé"

Keywords: literary studies, French theatre, Jean-Paul Sartre, symbolism

The article stems from Jean-Paul Sartre's concept of being in a situation, applied to examine two theatrical situations: the premiere of Oscar Wilde's one-act tragedy "Salomé" in France, and the stage productions of the play in Estonia before and after World War II. The article demonstrates, in line with other studies, that in the French context, decadence mainly arises from the reluctance of bourgeois intellectuals to acknowledge their class membership and a yearning for the lifestyle of the aristocracy of the intellect, whereas in Estonia, (French) decadence is harnessed for cultural development and lofty aesthetic goals. It is noteworthy that "Salomé" is introduced to Estonian audiences during the building phases of the nation and hence also cul-

ture, both in 1919 and 1989. Due to spatial and temporal distance, the play's sensuality wanes, and eroticism transforms into an exoticism of sorts. The directors find it challenging, and mostly do not aim, to apply the style and techniques characteristic of symbolism in the broader context of a realistic and psychological theatrical tradition. In conclusion, decadence, with its openness to the Other and inherent opposition to utilitarianism and progress, is inherently positive, and its retreat signals society's stagnation and a pervasive bitterness.

Tanel Lepsoo (b. 1970), PhD, University of Tartu, Associate Professor of French Literature (Lossi 3, 51003 Tartu), tanel.lepsoo@ut.ee