

# Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu”

XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast

AARE PILV

Siinse kirjutise tõukepunktiks on tõdemus, et Johannes Barbarus ning tema elu-aegne sõber ja mõttekaaslane Johannes Semper alustasid luulega, millel on palju ühist dekadentliku ja estetistliku poetikaga, ja olid samal ajal vasakpoolsete vaadete haritlased, kes lõpetasid nõukogude režiimi funktsionääride ja propagandistlike kirjanikena.<sup>1</sup> Selline estetistlike ja vasakpoolsete hoiakute kooslus ning selline loomingukaar võivad näida vastuolulised, kuid ei pruugi. Vasakpoolsusega seostub kunstilises mõttes pigem mitteindividualistlik, sotsiaalne ja „elulähedane” poetika, mida aga ei saa Semperi ja Barbaruse loomingu kohta öelda (nende kirjavahetuses on tunda isegi esteetilist võõristust 1920. aastate lõpus ilmunud vasakpoolsete

<sup>1</sup> Vasakpoolsus on muidugi mitmekesine nähtus ja XX sajandi alguskümnele erilisel sisemistest vastuoludest küllastatud. Semperi noorusesse jääb paariaastane tegevus Eesti Sotsialistide-Revolutionääride (nn esseeride) Parteis, mis loodi aastal 1917 ja mille esimees oli ajaloolane Hans Kruus (kes oli 1940. aastal Varese valitsuse välisminister); selle juhtivate liikmete hulka kuulus teisigi humanitaare, nagu Gustav Suits, Jaan Kärner ja Hugo Raudsepp. Esseeride ideoloogia oli sotsiaaldemokraatidega (nii enamlaste kui ka vähemlastega) võrreldes rohkem suunatud talurahva poole ning nad olid Marxi järgijad vaid ühiskondlike probleemide lähtepunktide, kuid mitte nende lahendusviiside osas (nad ei pooldanud proletariaadi diktatuuri ega vara natsionaliseerimist, vaid pigem demokraatlikku ja kooperatiivset sotsialismi). Esseerid tegid 1917. aastal koostööd ka enamlastega (Semper oli Eestimaa nõukogude täitevkomitee rahvahariduse osakonna juhataja ehk sisuliselt haridusminister), kuid enamlasted tõrjusid nad varsti kõrvale. Eesti esseeride partei hajus 1920. aastate algul, osa selle liikmetest liitus sotsiaaldemokraatidega, osa illegaalsete kommunistidega, osa (nagu ka Semper) eemaldusid erakonnapoliitikast sootuks. Barbarus ei osalenud parteipoliitikas, aga midagi näitab asjaolu, et ta keeldus vastu võtmast Vabadusristi, mida talle taheti anda tegevuse eest Vabadussõja rindearstina. 1923. aastal kirjutas Barbarus Semperile: „Ka tehti mulle ettepanek (jäägu meie teada) I.S.T.P. [Iseseisev Sotsialistlik Tööliste Partei, esseeride järglaspartei] poolt riigikogu nimekirjan kandidaeri, – aga tunnen end reaalpoliitikan nõrga ja ebakohase olevat, ning loobusin. Ka ei mahu mina yhe erakonna raamidesse ära, – viskan yle pahema, aisa vahel vassakulle” (EEE 2020: 194) Barbaruse ja Varese kirjavahetusest nähtub, et Barbarusel oli mitut puhku vasakpoolsete ajakirjade või koguteoste loomise ideid, mõni neist ka teostus (nt koguteos „Ring” (1936), kus Barbaruselt on essee, milles ta muu hulgas tsiteerib Stalinit), 1932. aastal suhtlesid mõlemad aktiivselt Belgia radikaalsemate vasakpoolsete kirjanikega, et nende väljaannetesse eesti luule tõlkeid organiseerida. Tuleb arvestada, et 1930. aastail (ja ilmselt ka 1940. aasta pöörde ajal) vormis vasakpoolsust üsna tugevasti vastuseis fašismi eri ilmutiskujudele, millele internatsionalistlik vasakpoolsus ja Nõukogude Liidus läbi viidav sotsialistlik eksperiment näisid adekvaatse vastukaaluna. Üldiselt aga oli Semperi ja Barbaruse vasakpoolsus üsna hägusate joontega, pigem intuiitiivne vastuseis kodanlik-kapitalistlikele ühiskondlikele suundumustele kui selgelt konstruktiivse ja programmeeritud ideoloogia järgimine. (Üksikasjalikumalt võib 1920.–1930. aastate Eesti vasakharitlaste kohta lugeda Jaak Valge käsitlusi, nt Valge 2013.)

eluläheduslaste suhtes). Kui püüda seda (näivat) vastuolu üldistes kategooriates kirjeldada, on see vastuolu iseenda tajudele keskenduva sensuaalsuse (sõna kõige laiemas mõttes) ja teistele suunatud empaatilise vahel. Samas võib see konflikt olla illusoorne või miski, mille ületamist konkreetsed loojad ei pea piisavalt oluliseks. Igal juhul pole Barbarus ja Semper estetismi ja vasakpoolsuse ühtepõimijatena erandid, küll aga mõnes mõttes kõige ilmekamad Eesti XX sajandi algupoole üht tüüpi vasakpoolsete loojaisiksuste näited. Lähtun niisiis intuitsioonist, et nende estetism ja vasakpoolsus on võib-olla sisemiselt sidus kooslus, ja püüan visandada, milles see sidusus võiks seisneda. Teen seda rõhuga Barbarusel, kuid pidevalt Semperi juurde põigates. Mu eesmärk pole seletada dekadentsi ja estetismi, vaid pigem XX sajandi alguse eesti haritlasvasakpoolsuse eripära (ja ehk ringiga osutada laiemalt poliitika ja esteetika suhete sõlmedele). Semperi vasakpoolsuse ja hilisema nõukogude kollaboratsiooniga seotud ebalustele teda puudutavais käsitlusis on osutanud Merlin Kirikal (2021: 8–10), siinses essees püüan pakkuda neile ühe võimaliku edasiarenduse.

## „Teekond”. Barbaruse ambivalentsus

Johannes Barbaruse debüütkogus „Fata-Morgana” (1918: 63) leidub noorusluuletus „Teekond”:

Käind läbi maad, küll kiskjana ürglaantes,  
 Ma luurand saaki – hirve, nõtket naist:  
 Ehk tuleb ootamata metsa salaradu,  
 See kaval vingerdaja – põgeneja madu, –  
 Ehk tabaks looma, suruks maha vaist,  
 Naispainsid'va keha, – pöörlev himu soontes!...

Selg küürus, adra taga käinud vaevas,  
 Ma palehigis saavutanud söögi,  
 Käind tapperina sõjalaste reas, –  
 Rind tugev kilbis, kübar raudne pääs;  
 Kui tulin – tõrjund vaenuliste lõögi,  
 Mind ootsid naiste käed, kui laht'ne õnnetaevas.

Nüüd jõudnud ruumi, kalliskivi säras  
 Modernim inime, ta ahnelt täitmas pugu, –  
 Joomlual Vine Champagne; mul toredaim liköör, –  
 Verhaeren'i alkohol – Le Multiple Splendeur.  
 Aus luxuspublikum – modernim ahvisugu,  
 Mind vabanda, sind eitan õudses käras...

Selles tekstis on nii mõndagi ambivalentset, mis on iseloomulik Barbaruse loomingule vähemalt kuni 1930. aastate lõpuni (tema nõukogudeaegne looming on

propagandistlikest taotlustest varjutatud ning pole enam nii ühemõtteliselt loetav, kuid varasemast pärit põhihäälestus kumab sealtki läbi). Pean silmas dekadentliku ja progressivistlik-avangardse kunstimeelsuse vahel liikumist ning ühiskondliku närvi ja estetistliku vaimulaadi vahelist pinget. Barbaruse tollaseid loomingulisi otsinguid ei saa vaadelda lahus tema hea sõbra, Verhaereni-tõlkija Semperi omadest, kuigi nende loominguline areng pole alati olnud paralleelne ega sünkroonne.

„Teekond” on Barbaruse suuremas luulekorpuses vähetähtis, see ongi ilmunud ainult „Fata-Morganas”. Barbaruse kolm esimest luulekogu (lisaks „Inimene ja sfinks”, 1919, ja „Katastroofid”, 1920) on tema hilisemast „kaanonist” välja jäetud. Ta koostas nende põhjal valikkogu „Kolmnurk” (1921), milles ütleb, et neid kogusid ei kavatsenud ta enam edaspidi „teisendada” (Barbarus 1921: 8). „Teekond” jäi juba sellest valimikust välja, kuid tähelepanu väärib „Kolmnurga” eessõna lause, kus „ahv” on taas jõuline sõimusõna seltskonna kohta, keda uus võrsuv inimtüüp peab ületama: „Autori usk inimsoo uuestsünnisse on kindlam, kui kunagi enne: inimene peab röövahvist inimeseks moonduma” (Barbarus 1921: 8). Barbarus ei avaldanud hiljem enam esimeste raamatute tekste, ka sõjaeelse aja loomingulise valikkogu „Vastu voolu” (1946) ei sisalda neid (mõistagi ka selle hilisem kordustruk 1981). Valik neist on olemas Barbaruse „Kogutud teoste” I köites (1948) ja „Väikeses luuleraamatus” (1965), kuid mõlema raamatu koostaja Semper pole neisse valinud „Teekonda”.

Mis selles luuletuses toimub? Lüüriline mina liigub oma minevikust kõneldes alguses piibellikus ja animaalses sfääris (ilmselge on naist estetiseeriv ja seksualiseeriv vaatepunkt, kus naine on korraga nii jahitav hirv kui ka ohtlik madu). Seejärel on ta põllumees ja sõdur, kus taas on tasuks raskuste eest naine kui nauding ja õndsuse allikas. Viimases stroofis jõutakse moodsasse aega, kus valitseb söömise ja joomisega ametis olev kodanlus, „modernim ahvisugu”, millele vastandub poeet, kes joob peenemat alkoholi, nimelt Verhaereni luulet. Enese eristamine tühisest seltskonnast on Barbaruse varasemas luules üldiseltki levinud motiiv ning kujukaima väljenduse saavutab see 1922. aasta luulekogus „Vahekorrad”, eriti tsüklistes „Poeem vajadusest näkku syllata” ja „Poeet estraadil”. Vastandumine kodanlusele on iseenesest ambivalentne juba alguses dekadentis: dekadent on ise sotsiaalse positsiooni poolest kodanlane või selleks pürgija, kes aga ei taha jagada oma klassi esteetilisi ega moraalseid väärtusi. Aga veelgi tähelepanuväärsem sellest, et Barbaruse poeet ei kuulu „ahvide” hulka, on see, et ta ei ole modernne selle sõna halvustavas tähenduses. See paneb vähemasti praegusest perspektiivist küsima, kas Barbarus ei pidanudki end „moderniks”, ja miks nii. Sõna „modern” võib leida veel vaid ühest Barbaruse luuletusest, „Suurlinna fragmentide” teisest osast (Barbarus 1919: 47–48), kus see on ka ambivalentne: modernsus iseloomustab ekstaatiline massilisus, mässuliste tuly („Näe, hüppab postidelle iga õhtu / elekter taltsutatud, mattes taeva kollast, / siis loobume kõik kuu ja tähte kullast / ja tiirastuses kisendame õhku: // Uus aeg on käes – modernim imevärk, / oh oksendage, kümnekordsed majad, / nüüd uulitsaile mässuliste sajad. / Uus aeg on käes, uus algab ajajärk.”), linna tööstuslik laienemine („Kui taevad – vabrikutes aknad säraval, / näe, miitinguile värav neelab rahvast, / säääl agiteeritakse vaimustuses vahvast, / ja jookstaks uulitsaile võidukäral.”), aga ka seksuaalne lodevus („Möbleerit urkais kiskvad paljaks kõhtu / bulvaari naised

niudehigis roojad, / satürinaerul mehed joobnud, soojad / neil pühendavad ühe elu-õhtu...”). Luuletuse finaalis visatakse end aga hoopis „päikse lahkuvasse laeva”. Selles on vaimustust, kuid ka väsimust, mis aeg-ajalt poeeti valdab. Blaseerumus pärast massidest vaimustumist on Barbaruse luules korduv motiiv. Liikuvate ja ähvardavate inimmasside kujutust on Barbarusel omajagu, kuid põhjalikumalt ja lähemalt vaadates ei ole see ühemõtteline poolehoid. Näiteks luuletuses „Väljaspool mind” (Barbarus 1919: 67–68) loetletakse asju, mis jäävad poeedist väljapoole: argipäev, inimeste paaritumine ja paljunemine, virelemine ilma „ilusa patuta”, äriilm, samuti uulitsail kõlavad laulud ning endale tulevikku rajavad võitlevad rahvahulgad. Kuid tõeline mäss käib hoopis poeedi südames: „jalge all hallitanud maakera pall; / vaikind tas tulimäed, kustund vulkaanid, / minus ainult orgiad keevad, – pokaalid / tõstan täis vahutavat joovastavat märga, / asetan pähe omal jumalate pärga, / virgutan okeaanid mässule, mered, / tantsima hullustuses rahvaste pered...” Nii et tänavail nähtav massilisus on vaid võrdkuju, sümbol millelegi veel ülevamale, mis poeedi hinges kohub. Massi väärtus poeedi jaoks on eelkõige selle subliimsus: massiga silmitsi olles võib tunda samasugust ülevustunnet nagu suure loodusliku stiihiaga kokku puutudes. Näiteks „Vahekordades” on koos nii vaimustus mäslevat jõge meenutava revolutsioonilise töörahva massi üle („Töörahvas voolab, – kärestik, kui jõgi, / on kitsad – uhut yle kõrged kaldad; / võim-meri tagurline seda ära'i õgi”; tsükkel „Paberist inimene”, Barbarus 1922: 13) kui ka ekstaatiline ühtesulamine looduse põhistiihiate mulla, mere ja päikesega näiteks sellistes tekstides nagu „Rohelise mere kaldal” (Barbarus 1918: 31), „Analyydiline värss” ja „Analyydiline suvirannik” (Barbarus 1922: 50–55) – need on ühesama müstilise kire erinevad kujud. Inimmass ei koosne niisiis poeedi jaoks pragmaatiliste huvidega üksikinimestest; üksikinimene on ikkagi vaid poeet ise. See on oluline nüanss, kuna see sisaldab pealtnäha vastuolulist pinget: korraga leiduvad selles vasakpoolse haritlase tõmme revolutsiooniliste masside poole ning estetistlik individualism, mis on omane pigem dekadentlikku tüüpi loojale.

Ahvi kujundki Barbaruse luules võtab ambivalentsema ilme „Vahekordade” tsükklis „Ironett eitamisest, jaatamisest”, kus võrreldakse maailma vallutatvat inimestihiat korraga nii hobuste, vagunite kui ka ahvitõuga, see on ühtaegu animaalne ja masinlik (Barbarus 1922: 27–29). Selleski luuletsükklis antakse mõista, et kuigi „[m]a jumaldan kõikvõimsat stiihiat”, siiski „hindan kõrgemalt, kui puhast kulda, / yht päiksekiirt, mis soendab sydammulda”. Selgemal kujul tulevad nii ahvi kujund kui ka poeedi ambivalentsus esile „Geomeetrilise inimese” luuletuses „Koordinaadid” (Barbarus 1924: 41–42): „Mu silmad pimedusse raiutuvad, / kun näen loominimest, röövahvi jõhkrat lõusta, / kel hingen, ajusopin puudub päikse valgus. / Ma inim-päiksena siis tahaks ööst vaid tõusta, / sest meis on kõik, – kõik: hää ja kurja algus, / meis igan kosmos-tervik, päikesega seot / ja sydamookeaan, kun tänni tääki leot: / Suur Arusaamatus.” Röövahvile on vastandatud müstiline ühtsus, mis pole poliitiline revolutsiooniline lahendus, vaid ühtaegu individualistlik ja kosmiline Suur Arusaamatus, st midagi, mis ületab inimhõimuse ja selle loodud eristused. Nii et poeet asub kodanliku „ahvisoo” ja stiihilise inimmassi vahel, olles mõlemaga ambivalentses vahekorras: ühest ta pärineb (üldistatud mõttes, sest reaalselt oli Barbarus taluperemehe poeg, kes liikus linnaintelligentsi hulka) ja põlgab seda, teist ta korraga

ihaleb ja kardab. Ühtlasi on kolmanda, vertikaalse mõõtmena selle juures midagi müstilist, mis on individualismist ja kollektiivsusest kõrgemal, esteetilis-metafüüsiline ideaal.

## „Verhaereni alkohol“

Kui naasta „Teekonna” juurde, siis mis ikkagi on see „toredaim liköör”, „Verhaereni alkohol – Le Multiple Splendeur”? Sellega viidatakse Émile Verhaereni 1906. aastal ilmunud luulekogule „La multiple splendeur”, mis Semperi tõlkes on saanud pealkirjaks „Mitmekordne sära”. Tõenäoliselt luges Barbarus seda omal ajal prantsuse keeles ja väga tõenäoliselt tegi ta seda Semperi õhutusel. Selle luulekogu tekste polnud toleks ajaks veel Semperi tõlkes ilmunud.

Eesti keelde oli selleks ajaks jõudnud Semperi tõlkes viis Verhaereni luuletust. Dekadentlikust ja lopsakalt sensuaalsest debüütogust „Flaamitarid” (1883) pärinev „Veestik” ja Verhaereni loomingu keskpaika esindavast kogust „Elu palged” (1899) pärit „Merele” ilmusid 1912. aastal „Noor-Eesti” IV albumis. Seejuures on huviväärne, et „Merele” tõlke hilisemas, lõplikus redaktsioonis on read „Ju lapsena, mil kujutlesin randu sinas, / kus kohta Karu, Lövi ja Kentaurus õhtu vinas, / kolm taeva looma, / vett õige kaugelt jooma / pea teisest ilmast tulid” (Verhaeren 1929: 138; Semper 1975: 265; 1912. aasta versioonis algas see „kui lapsena ma kujutasin randu sinas”, Verhaeren 1912: 112). Sõnastuslikult sarnanevad need Friedebert Tuglase poemi/miniatuuri algusega, esmatrüki järgi „Ju lapsena igatsesin Merd ääretat mina” (Mihkelson 1908: 2), Tuglase poemi kanooniline kuju ilmus kogumikus „Liivakell” (Tuglas 1913: 302–306). Pole võimatu, et Tuglase samateemalise teksti algus mõjutas Semperi sõnastuse valikut (samuti pole võimatu, et Verhaereni merepoem oli Tuglase teadlik intertekst, aga selle väljaselgitamine nõuaks noore Tuglase lugemuse uurimist). „Merele” taastrükk koos Verhaereni „Illusoorsetest küladest” (1894) pärineva intensiivse luuletusega „Tuul” ilmusid Semperi debüütogus „Pierrot” (1917), moodustades koos Valeri Brjussovi „Tuhkru hobuse” tõlkega kogumiku revolutsioonilis-stiihilise finaali. Samasse perioodi (küll Barbaruse debüüdist hilisemasse aega) jäävad „Siuru” III albumis (1919) ilmunud tõlked Verhaereni luuletustest „Mäss” ja „Hardalt”, mis on vastandlike meeleoludega: üks kirjeldab revolutsioonilist rahvahulka, teine üksildase luuletaja nukrat palvet jumala poole; pärit vastavalt kogudest „Haarmelised linnad” (1894) ja „Murrangud” (1888).

1929. aastal ilmus Semperi tõlkes ja põhjaliku eessõnaga Verhaereni „Valik luuletisi”, mis on tervikuna koos mõne üksikteksti hilisema redaktsiooniga taastrükitud Semperi teoste 10. köites (1975). Autor, kelle nii noorusea dekadents kui ka küpsena ea urbanistlik stiihilisus oli varem noori Johanneseid vaimustanud, leidis nüüd Semperilt blaseerunud vastuvõtu, nagu ta on 1928. aasta juunis Barbarusele kirjutanud: „Lugesin terve Verhaereni otsast lõpuni läbi – E. Kirj. Seltsi ettepanekul, kes tahab, et neile tõlgiks in yhe „Valiku” temast. Leidsin, et see mees huvitav on vaid oma kriisijärgus, kus ta kõhukatarr kosmaare synnitas, viimane periood on aga paberliteratuur, ta hiigla produktsiooni suurem osa tselluloidist.” (EEE 2020: 488)

Barbaruse „Teekonnas” mainitud kogust „Mitmekordne sära” on Semperi valimikku jõudnud vaid kaks teksti, „Pingutus” ja „Rõõm”, kuid need on üsna esinduslikud ning annavad Barbaruse luuletuse mõistmiseks piisava konteksti. „Pingutus” ülistab luuletaja tööinimeste (vabrikutöölise, puuraidurite, põllumeeste, meremeeste, sadamatöölise, kaevurite, seppade) pingutusi ja tugevust, nende käed „[---] vajutavad inimese võimu märgi / Maailma otsaesisele suures hoos / Ning loovad vastsed mered, nurmed, hiiglamäed // Vaid iseenda tahte järgi!” (Verhaeren 1929: 153–154) „Rõõm” on ekstaatiline keha ning seda ümbritseva meeleliselt tajutava maailma ülistus ning lõpeb hõiskega, et sellise rõõmu hetkedel hing „Maailma ühtelaulvate jõudude tiivul / On ise kui jumal” (Verhaeren 1929: 156). Sellelaadne on niisiis see „toredaim liköör”, mida noor Barbarus maitseb: jõulise ja tahtest tulvil inimkeha jumalikkuse kuulutus, midagi eriti elujõulist ja tervisest pakatavat ning sugugi mitte dekadentlikku.

Mida aga *Verhaeren* võib veel Barbaruse luuletuses märkida? Kindlasti kosmopoliitset maitset, liiati kui arvestada, et eesti keelde oli temalt tõlgitud vaid näputäis luuletusi. Verhaeren oli prantsuskeelne belglane Belgia flaamikeelselt alalt, st mitmes mõttes perifeerias pärit autor, kes kirjutas suurkeeles ning avaldas omal ajal Euroopa luulele olulist mõju. See ilmselt innustas perifeerse Eesti noorukite Euroopa-ihalust. Semper oligi Verhaereni esmatutvustaja Eestis, eelmainitud luuletõlked „Noor-Eesti” IV albumis saadavad tema artiklit „Lüüririk ja meie aeg” (Semper 1912, taastrükk väljaandes Semper 1977). Semper peab Verhaereni loomingut kõrgemaks teistest tolle aja uutest luulesuundumustest (futuristidest Brjussovini), ta nimetab Verhaerenit lausa Dante ja Goethega võrreldavaks suurkujuks, kuna tema looming on oma ajastu vaimu kehastus, nagu nood klassikud olid seda oma kaasajal. Semper ütleb: „[---] Verhaeren meie ajast sellest küljest, mis ta õieti lüürikeriks teeb, k a u g e m a l on kui ükski teine: ta on seda teostanud, mis näib absurdum; nimelt, ta lürismuse sisemine tuli on aastasajast kõige ärilikkuse vaimu põletanud, kõik augud lüürika hingeõhuga küllastanud. Ta poemid ei näi üksi etteheide olevat meie aastasajale, vaid v õ i t selle üle, hiilgavam kui ükski teine.” (Semper 1912: 159–160)

Niisiis, „ärilikkus” kui ajastu põhivaim ja „lürismus” kui selle vastumürk on vastamisi seatud. Kui neid võtta tinglike üldnimedena, siis on sellega midagi olulist ehk ära öeldud, ja see meenutab vägagi dekadentlikku ja sümbolistlikku ehk estetistlikku programmi: dekadents ja estetism (kasutan neidki tinglike üldnimetustena, hakkamata neid spetsiifiliselt eritlema) on vastupanu progressivistlikule modernsusele, mis õhtumaist ühiskonda ja kultuuri on viimased kaks sajandit vorminud. Sel taustal on mõistetavam see, miks „modern” on Barbaruse luuletuses selgelt halvustava kõlaga. Poeet vastandub ratsionalistlikule, analüütilisele, arvestavale-arvutavale, ühesõnaga „ärilisele” vaimule. Barbaruse luuletuses on selle põhiiseloostustaja küll oma pugu täitmine, kuid üks ole seegi kogu muu komplekti osa – „modernim ahvisugu” tegeleb maailma liigendamisega hammustatavateks tükkideks.

## Estetism kui vastupanu progressivismile

Teen kõrvalepõike dekadentsi/estetismi n-ö patriarhi Charles Baudelaire'i ühe luuletuse juurde, et illustreerida estetismi kui vastupanu kalkuleerivale progressiusule. „Kurja õite” („Les Fleurs du mal”, 1857) luuletuses „Üleni” („Tout entière”) kirjeldatakse, kuidas demon astub „mu kambrist ülevalt” (seega arutleva mõistuse asupaigast?) luuletaja juurde ning tahab teda eksitusse ajada, nõudes, et ta oma armsama ilu tükkideks võtaks, neid tükke võrdleks ja järjestaks. Luuletaja hing aga vastab, et midagi ei saa eelistada: „liiga peen on harmoonia, / Mis valdab kogu ta kaunist keha, / Et mõni võimetu analüüs / Selle kooskõlad ära loendaks.” Järgneb müstilis-sünesteehtiline kokkuvõte: „Oo müstilist metamorfoosi, / Kus mu meeled kõik sulavad ühte! / Tema hinguse lõhnas on muusikat, / Nii nagu ta häälgigi lõhnab!” (Baudelaire 2000: 121) See on mudeltekst, kus tulevad esile estetismi põhijooned. Sünesteesia kaudu viidatakse estetismi alusele – sellele, et „kunst kunsti pärast” hoiak kasvab välja hoiakust „aisting aistingu enese pärast” (meenutagem, et esteetika tähendab algupära poolest aistingute valdkonnaga tegelemist ning Kanti-järgses kunstikäsituses sai pragmaatikast lahutatud aistingutest kunsti kogemise tuum). Aisting kuulub eranditult subjektiivsesse sfääri, seda ei saa muuta vahetusväärtuseks, iseäranis siis, kui aistingud moodustavad sünesteehtilise terviku ja kui need on kunstiliselt ainuliseks vormitud. Iseloomulik on muidugi ka see, et tajutava maailma võrdkujuks on selles luuletuses ihaldusväärne naine – sellest nähtub estetismile kaua omane olnud mehekesksus, kus naine on peamiselt esteetiliselt, kas siis imetleva-ihaldava või jälestava kogemise objekt; eesti kirjanduses on ses osas silmapaistvaim muidugi J. Randvere „Ruth”, kuid Barbarusegi luules on see hoiak esil.

Kuna dekadents/estetism on vastupanu progressivistlikule kalkuleerivale analüütilisele modernsusele, võib sellest võrsuda ka seletus esmapilgul paradoksaalsena näivale estetismi ühendusele vasakpoolsete hoiakutega, nii nagu need väljenduvad Barbaruse ja Semperi loomingus ja elutundes. Sest kui dekadents on vastus modernsuse sisemisele kriisile, siis seda on ka revolutsiooniline utopism. Vasakpoolne esteet oli XX sajandi alguseks juba omajagu tavaline nähtus (seda oli ka eesti kirjanduselule pikaks ajaks suuna andnud Tuglas). Nii estetism kui ka utopism, mis lihtkõrvutuses oleksid otsekui vastassuunalised, üks subjekti sisemusse ja minevikku, teine ühiskonna ja tuleviku poole kulgev, on mõlemad reaktsioon kapitalistlikule demokraatialle, kodanlikule kalkuleerivale tsivilisatsioonile.

## Üks spetsiifiline loomingukaar

Erinevaid luuletajaisiksusi XIX–XX sajandi vahetuse kandis iseloomustab sarnane loomingu- ja elulooline kaar. Barbarus ja Semper alustasid dekadentlike esteetidena, Barbarus oma kolmes esimeses kogus, Semper oma kahes esimeses raamatus „Pierrot” (1917) ja „Jäljed liival” (1921). Seejärel liikusid nad ühemõttelisemalt vasakpoolse juurde ning katsetasid avangardistliku kunstiga – Barbarus radikaalsemalt, Semper ettevaatlikumalt. Selle pöörde märgid on Barbaruse „Vahekorrad” ja Semperi

„Maa ja mereveersed rytmid”, mis ilmusid 1922. aastal. Need on ainsad Tarapita kirjastuse märki kandvad raamatud (Barbarus rahastas ning Semper tegeles Berliinis trükikoja otsimise ja tiraaži kodumaale toimetamisega). Kuigi mõlemad kogud on nende eelnevast loomingust selgesõnalisema poliitilise häälestusega, ei ole nendestki kadunud dekadentlik-estetistlik alushoovus. Barbarus jätkas avangardismi võtetega („Geomeetriline inimene”, 1924, ja „Multiplitseerit inimene”, 1927), Semper liikus kiiremini puhtestetistlikule rajale tagasi. 1920-ndate lõpus ja 1930. aastail jõudsid nad avarama sünteesini ja mõnes mõttes rahunesid, kuid lõpetasid siiski pärast 1940. aasta pööret üheplaaniiliseks kalduva propagandistliku kunstiga, jõudes krahhi.

Émile Verhaereni looming läbib samasuguse kaare: dekadentlikust noorest Verhaerenist sai rahvahulkade revolutsioonilisele kaasa elav poet (kuigi ta polnud nii ühemõtteliselt vasakpoolne), seejärel saavutas ta erinevate käändude kaudu (kus paralleelselt arenes subjektiivne-intiimne liin ja religioossed toonid) peaaegu et belglaste rahvuspoeedi staatuse, kuid ta lõpetas oma loominguloo siiski maailmasõjajaegse patriootilise propagandistina (Semper ütleb Verhaereni luulevalimiku põhjalikus eessõnas selle kohta „maitsetud virildised” – Verhaeren 1929: 23; selle uustrükk on Semper 1977: 5–14).<sup>2</sup> Samalaadne kaar on jälgitav teise Semperi ja Barbaruse huviobjekti, Valeri Brjussovi puhul: alustanud XIX sajandi lõpus lääne dekadentsist vaimustunud sümbolistina, jõudis ta 1920. aastateks nõukogude riigi oluliste kultuurijuhtide hulka (ta asutas kirjandusinstituudi ja juhatas seda kuni surmani) ning tema loomingulised otsingud, kus ta püüdis sünteesida estetistlikku ning avangardistlik-utopistlikku poetikat, sai omaette stiilinimetuse „akadeemiline avangard”. Tema varane surm 1925. aastal hoidis võib-olla ära tema muutumise sots-realistlikuks propagandistiks – või siis sattumise repressioonide ohvriks, või mõlemat korraga, sest sellinegi saatus polnud tollal haruldane –, nii et ta jäi luuletajaks, kelle loomingut aktsepteerisid hiljem väga erinevad kunstilised „leerid”. On tõenäoline, et selliseid poetide loomingukaari võib tollest ajast leida teisigi, nii et sellest võib kõnelda kui mustrist, mis väljendab spetsiifilist eluhiakulist dünaamikat.<sup>3</sup>

## Estetism, utopism ja ideoloogia

Eelkõige paistab sellisest mustrist välja dekadentliku kunstiloomingu loomupärane sugulus XX sajandi esimeste kümnendite avangardistliku kunstiga, kuigi neid kaht

<sup>2</sup> Paralleel on seda huvitavam, et Barbaruse ja Semperi Teise maailmasõja aegsed „maitsetud virildised” kuulutavad eelkõige eesti rahvuslust ja alles selle taustal abstraktsemat nõukogude patriotismi – „Kalevite rahva” ja saksavastane Jüriöö-motiivistik on seal olulisel kohal. See annab tunnistust ka sellest, et ühiskondlikud piirsituatsioonid – näiteks sõda – suruvad ka kõige subtiilsemaid isiksusi ühemõttelisse kollektiivsesse lamedusse, nii et loomingukaarest rääkides ei tule seda mõista pelgalt iseenesliku valikute reana, kus järgnev tuleneb loogiliselt eelnevast, vaid ühtlasi selle näitena, kuidas uusaegne massiühiskond kriisihetkedel sunnib loojatele peale kaasa mineku vähima ühisnimetajaga, st radikaliseerib nende valikuid, kui nad tahavad oma lugeja jaoks kommunikatiivseks jääda.

<sup>3</sup> Lisagem, et selle loomingukaare teine variatsioon on juhtumid, kus poliitilise ideoloogia asemel suubutakse religioossusse, nt Huysmansi puhul katoliiklusse, mis on üldistades samuti üks utopismi vorme.



on harjutud pigem eristama ja vastandama. Ühendav komponent ongi tegelikult estetism ise. Selle põhi on intuiitiivne äratundmine, et peltsebuli aetakse välja peltsebuliga: progressi estetistlikust eitamisest liigutakse lõpuks progressi estetiseerimise juurde. Kui käsitada XX sajandi algupoole avangardistlikku kunsti<sup>4</sup> Boris Groysi (2019) jälgedes kunstilise tegevusena, mille objekt on tegelikkuse ja ühiskonna ümberkujundamine üleüldiselt utopistlikuks ühiskonnakoraks, mis käsitles inimesi ja reaalsust kui vabalt töödeldavat kunstimaterjali, siis ei ole selline hoiak võimalik ilma sellele eelnenud dekadentliku estetismita. Võib niisiis kujutleda kultuurilist arengut, kus kõigepealt eraldati kunst/esteetika elust omaette valdkonnaks (seejuures ilmneb paradoksaalselt liigendav-analüütiline tung, mille suhtes ollakse tegelikult kriitiline ja tõrjuv) ja seejärel sai ajapikku võimalikuks hakata „kunst kunsti pärast” põhimõttel estetiseerimise objektiks võtma elu ennast. Siinkohal kujuneb keerdsõlm: kantilik esteetikakäsitlus, mille kohaselt esteetiline kogemus on n-ö huvitu, mitte-pragmaatiline ilu- või ülevuselamus, viib selleni, et kunst haagib end lahti kõigepealt loodusest (muutudes nõnda „teiseks looduseks” omaenda seaduste ja loomulikkuskriteeriumidega) ja siis pragmaatilis-moraalsest sfäärist. Seejärel aga tekib idee, et tegelikkust, nii loodust kui ka inimühiskonda, saab kujundada immoraalselt, esteetiliste põhimõtete järgi, mis lõpeb tegelikkuse pragmatismist vabastamisega, utopismi realiseerimisega.

Järgmine aste on utoopia teostamise juurde asumine – aga just see on kriitiline lävepakk, kus head kavatsused muutuvad põrguteeks. Barbaruse puhul võib selle lävepaku näitena, kust ta astub avangardistliku utopismi juurest sammu edasi, tsiteerida tema esseed „Ideelisest vastutustundest loomingus”:

Kirjanik, kui vaimuinimene, peab intensiivsemalt tungima eluprobleemidesse [*sic!*], tema peab sügavamini tunnetama vajadust – elu muuta täiuslikuma vormi, ideaalsema sisu suunas. Kui Stalin võis lausuda kirjanikkde [*sic!*] kohta, et nad on hinge insenerid, siis asetaksin pigemini hinge – eluga. Kas pole juba luuletaja Rimbaud püstitanud fraasi: „*changer la vie*” – muuta elu, kas pole Karl Marx rõhutanud vajadust elu ümber kujundada (*transformer le monde*), veendunud olles, et vaimuinimene võib maailma muuta ja ümbruskonnale mõju avaldada? Mitte ainult, et ta võib. Ei! see on ülim kohustus, ta peab, – sest ta suudab seda teha. (Barbarus 1936: 48)<sup>5</sup>

Siinkohal tekib uus sõlm. Kui utopism realiseerub, siis kaotab ta ühe väga olulise loomujoone, mis teda utopismina hoiab: võimalikkuse, virtuaalsuse.<sup>6</sup> Kui utoopia

<sup>4</sup> Seda tuleb kindlasti eristada Teise maailmasõja järgsest avangardiks nimetatud kunstist, mis oli kaotanud suure osa oma utopistlikust tungist ning toimis pigem sajanditaguse dekadentsiga sarnase varjupaigana.

<sup>5</sup> Kordustrükkis „Kogutud teostes” (Barbarus 1950: 124–130) on see lõik (ilmselt koostaja Semperi poolt) ümber töötatud nii, et Stalini-viide jääb lõigu lõppu ega ole enam Rimbaud’ ja Marxi seisukohtadega vaidlustatud. Omaaegsete lubatavuste piire valgustab ometi nii tõsiasi, et selline Stalini tsiteerimine sai trükkis ilmuda vaikival ajastul Eestis, kui ka see, et peaaegu sama tekst kõlbas avaldamiseks ka kõige karmima stalinistliku tsensuuri tingimustes.

<sup>6</sup> Utopilisest kujutusvõimest ja selle suhetest aktuaalsusega on põhjalikult kirjutanud Jaak Tomberg (2023).

muutub aktuaalseks ja minetab oma avatuse pidevalt-veel-võimalikkuse modaalsusele, siis muutub ta ideoloogiaks, st mõtteviisiks, mis ei taju tegelikkust kompleksse ja avatuna, nagu see on, vaid pigem sunnib tegelikkusele peale ühe kindla fantaasia ning kohtleb tegelikkust, nagu oleks fantaasia juba realiseerunud. Kuid fantaasia, utopia jõud seisneb just selles, et see pole aktuaalsena kivistunud. Sellest tuleneb asjaolu, et aktuaalne ideoloogia (mis on välja kasvanud potentsiaalsusest, utopismist) hakkab oma teadvusest ja mälust välistama oma eelmisi etappe, milles võimalikkusena avatus on veel säilinud. See on ka põhjus, miks nõukogude ideoloogias (mis Groysi järgi võrsus avangardistlikust utopistlikust kunstiprojektist) oli avangardism kahtlane ja dekadents hoopis põlastusväärne. Kui vaadata stalinismi-aegset põlustamisterminoloogiat, siis just süüdistused formalismis, mille alla mahtus ka avangardistlik kunstipraktika, ja dekadentsis olid kaalult üsna rängad. Formalism ja dekadents on eriti ohtlikud, sest need mäletavad stalinistliku ideoloogia päritolu ja seda, et need eelkäijad olid „tajutava jaotuskorra”<sup>7</sup> teisendamisel (st tegeliku poliitika teostamisel) võimekamad ja ohtlikumad kui hilisem fikseerunud võimupositsioonide toetamisele suunatud ideoloogiline kunst.

Niisiis – dekadentsi/estetismi kui utopismi ühendab kogemust estetiseeriv vastu-panu kalkuleerivale kapitalistlikule ratsionalismile, ja see muudab loogiliseks ühe loojatüübi sisemise arengu dünaamika, kuid see dünaamika sisaldab ka sisemise krahhi eeldusi.

## Barbaruse (ja Semperi) valikud

Eelnevast tuleneb võimalus tõlgendada Barbaruse ja Semperi valikuid elu lõpu poole, mitte ainult loominguulisi, vaid paratamatult ka puhtelulisi – pean silmas nende kaasaminekut nõukogude korraga ning muutumist võimufunktsionäärideks. See polnud konjunktuursus ega kaasajooksiklus (nagu tunduks loomulik kalkuleerivale vaimule), vaid vastupidi, see oli esteetiline valik, kaasaminek üleva stiihiaga, mida nad estetistlike kunstnikena olid alati ihalenuid.<sup>8</sup> Nad olid dekadendid, kes pääsesid sel moel resignatsioonist. Barbaruse 1930. aastate luule on üsna resigneerunud meeoluga, isegi depressiivne. Ilmekas näide on kogus „Üle läve” ilmunud „Posthuumne”, kus mina muutub kiviks, millest üle käiakse – „Vedurid ja autobused / söötsid üle minu lauba” –, ka tuleviku inimese jaoks tundub ta „pendind, pehkind”, kuni ta lõpuks segatakse lihtsalt asfalti, millega sillutatakse tuleviku sirge tee (Barbarus 1939: 109–111). Selliste meeolude taustal on arusaadav, et isikulooliselt oli nõukogude võimu pakutav Barbaruse (ja ilmselt ka Semperi) jaoks lunastuslik ning

<sup>7</sup> Viitan siin Jacques Rancière’i (2017) mõistele, mida ta kasutab kunsti poliitilise toime seletamisel.

<sup>8</sup> Kui tekib küsimus, kas nad ehk lihtsalt ei uskunudki selsesse, et tuleb täide viia vägivaldne pööre suure maailmarevolutsiooni ühe sammuna, siis ei oleks selline võimalus vastuolus väitega, et see oli ühtlasi esteetiline valik – just estetism võimaldab mööda vaadata asja moraalsest küljest, sest tegu oleks vaid vahendiga oma esteetilise programmi saavutamisel.

võimaldas järele anda utopia teostumise kiusatusel.<sup>9</sup> Aga lunastus polnud ainult isikuloline, vaid ka maailmavaateline. Maailmavaate all ei pea ma silmas lihtsalt vasakpoolseid vaateid, vaid pigem esteetilis-metafüüsilist vaimset sättumust: see oli „modernima ahvisoo” keskel elava erandinimese püüdlus üleva päikesekogemuse poole. Meenutagem avangardistlikku Barbarust: „Ma inimpäiksena siis tahaks ööst vaid tõusta, / sest meis on kõik [---]: / Suur Arusaamatus” (Barbarus 1924: 42), ja kujutlegem tema viimaste aastate valikute taga seda elutunnet, mis vahepeal pea-aegu lootusetusse vajunult taas pead tõstis. Barbarus ja Semper on ses mõttes eesti kultuuri näited sellest, mida võib täheldada mujalgi, näiteks Marinetti ja Itaalia futuristide, nõukogude avangardistide, osa sürrealistide, Ezra Poundi juures: esteetiline revolutsioon otsib väljapääsu reaalsesse maailma ja leiab selle ideoloogias, mis kohtleb inimesi kui kunstilist materjali, mida võib vabalt töödelda.

Võib püüda Barbarust ja Semperit välja vabandada (eesmärgiga säilitada nende loomingulise pärandi väärtus) mööndusega, et nad ei teadnud tol hetkel, mis saab edasi, ei saa kohut mõista selle põhjal, mida teatakse hilisemast. Kuid on võimalik, et nad ei vaja isegi sellist vabandust, sest see oligi loovasse kaosesse hüppamine, kunstniku tegu – kindlasti mingis mõttes vastutustundetetu, aga ma oletan, et neil ei pruukinudki olla moraalseid kaalutlusi, selle asemel olid utopistlik-estetistlikud, kantilikult immoraalsed kaalutlused. Nende vastutustunde ja kaalutluse keskpunkt ei pruukinud olla seal, kus me seda oma ideoloogilise ja moraalse perspektiivi kohaselt eeldame. Nõnda on Barbarus ja Semper nende paljude reas, kes viisid loogilise lõpuni – krahhini – dekadentsis alanud ja läbi avangardismi arenenud maailma esteetiseerimise projekti. Muidugi oli lõpp kainestav ja kurb, sest lõpetati süsteemis, mis on lihtsalt üks modernse kalkuleeriva teadvuse vorme. Barbaruse sunnitud kalkuleerimise tulemus oli enesetapp ja Semper arvutas endale välja erinevad ellujäämisvõtted.

Minu tõlgenduse põhiiva on niisiis, et Barbaruse ja Semperi valikute alguspunktis oli estetistlik hoiak, kõik poliitiline (nii 1920.–1930. aastate haritlasvasakpoolsus kui ka hilisem poliitfunktsionäärus) oli selle erivorm, püüd erineda „modernimast ahvisoost”, olla loov inimene. See, mis XIX sajandil algas immoralistliku „kunstina kunsti pärast”, jätkus XX sajandil moraaliülese utopismina ja jõudis kriisi utopiliste potentsiaalsuste erinevate aktualisatsioonide kaudu, ning Barbarus ja Semper on selle ehedaimad näited eesti kultuuris.

<sup>9</sup> Ilmekas on see, kuidas Semper (kes oli viimased kümmekond aastat üsna stabiilselt Eesti humanitaaria institutsionaalses kõrgkiihis tegutsenud, olles korraga Loomingu peatoimetaja, Tartu ülikooli esteetikaõppejõud ja Eesti PEN-klubi esimees), tundis endas pärast baaside lepingut tärkamas uut optimismi: „Nad on säääl sõgedusega löödud, nagu poleks vahepeäl kogu elusuund järsult muutunud. Kogu haridus- ja sotsiaalpoliitika nõuaks praegu põhjalikku murrangut, relvastuskulud peaksid edaspidi minema sotsiaalse häaolu ja vaimu teenistusse. Kas meie armas Jüri [Uluots] – formalist, ilma reaalsusetaibuta ja kõhkleja nagu ta on – suudab aru saada uutest ülesannetelt? Vaevalt! Aga ma usun, et meil siiski murrang tulemata ei jää ja see istutab neis närvlikes aegades hinge optimismi. Ma ei ole nende killas, kes eriti nukrutsevad Eesti saatuse pärast muutunud oludes.” (EEE 2020: 1106)

## Epiloog

„Modernim ahvisugu” jätkab tänapäevalgi eesti ühiskondliku pildi kujundamist: kuidas edasi, on nüüd küsimus. Sest tee, mida prooviti kogu XX sajandi jooksul, on osutunud ummikteeks. Ometi ei tähenda see estetismist lahtilaskmist. Tuleb minna selle arengukaare algusjärgu juurde tagasi ning liikuda sealt teises suunas – sest, nagu ütleb Hasso Krull manifestis „Dekadentsi ökoloogia” (2023), avangard andis siiski järele modernsuse kiusatusele asendada kogu loodus inimese loodud uue loodusega (see ongi utopismi elluviimise hind). Krulli manifest osutab ühele võimalikest alternatiividest, „tumedale ökoloogiale”, mis võrsub samuti dekadentlikust estetismist ja eitab samamoodi kõike õgivat ja kalkuleeriv-ratsionaalset modernsust, kuid kulgeb hoopis teises suunas kui XX sajandi utopistlik revolutsiooniline liikumine.

Uurimistööd on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant PRG1667 „Tsiliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940”. Tänan siinse essee algversiooni lugejaid, kelle märkused aitasid teksti paremaks muuta: Mirjam Hinrikus, Merlin Kirikal, Piret Kruuspere, Tanel Lepsoo, Leo Luks, Jaanus Valk ja Märt Väljataga.

## KIRJANDUS

- Barbarus, Johannes 1918.** Fata-Morgana. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Barbarus, Johannes 1919.** Inimene ja sfinks. Tallinn: Auringo.
- Barbarus, Johannes 1920.** Katastroofid (1919–1920). Tallinn: Auringo.
- Barbarus, Johannes 1921.** Kolmnurk (1910–1920). Valik luuletusi kolmest ilmunud kogust, eelsõna, introduksiooni ja nekro-epiloogiga. Tallinn: Varrak.
- Barbarus, Johannes 1922.** Vahekorrad (1920–1922). [Berliin:] Tarapita.
- Barbarus, Johannes 1924.** Geomeetriline inimene. V. kogu värssse. Tallinn: Propeller.
- Barbarus, Johannes 1927.** Multiplitseerit inimene. VI kogu värssse. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus.
- Barbarus, Johannes 1936.** Ideelisest vastutustundest loomingus. – Ring. Esimene. Tallinn: Kirjastusühing „Sõprus”, lk 47–51.
- Barbarus, Johannes 1939.** Üle läve. XI kogu värssse. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Barbarus, Johannes 1946.** Vastu voolu. Valik varemilmunud luulekogudest aastaist 1920–1940. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Barbarus, Johannes 1948.** Kogutud teosed I. Luuletused I. 1910–1939. Vastutav toimetaja Johannes Semper. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Barbarus, Johannes 1950.** Kogutud teosed III. Reisikirjad ja kirjanduslikud artiklid. Vastutav toimetaja Johannes Semper. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Barbarus, Johannes 1965.** Väike luuleraamat. Koost Johannes Semper. Tallinn: Eesti Raamat.
- Barbarus, Johannes 1981.** Vastu voolu. Samm-sammult võidule. Tallinn: Eesti Raamat.
- Baudelaire, Charles 2000.** Les fleurs du mal. Kurja õied. Tlk Tõnu Önnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

- EEE 2020** = Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940. 1.–2. kd. Koost Paul Rummo. Toim ja komment P. Rummo, Abel Nagelmaa, Tiina Saluvere, Ülo Treikelder. Tartu: EKM Teaduskirjastus.
- Groys, Boris 2019.** Stalinismi totaalne kunstiteos. (Bibliotheca controversiarum.) Tlk Kajar Pruul. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Kirikal, Merlin 2021.** „Olin lahti murdunud elule”: modernse soo ja keha kujutamine Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus. (Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 67.) Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Krull, Hasso 2023.** Dekadentsi ökoloogia. Manifest. – Vikerkaar, nr 6, lk 54–57.
- Mihkelson, Friedebert 1908.** Meri. – Ääsi tules I. Kirjatööde kogu. (Peterburi Eesti Üliõpilaste Seltsi toimetused 1.) Peterburi, lk 2–4.
- Rancière, Jacques 2017.** Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika. – J. Rancière, Esteetika kui poliitika. Valik esseid. Tlk Anti Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk 46–87.
- Semper, Johannes 1912.** Lüürik ja meie aeg. – Noor-Eesti IV. Helsingi: Noor-Eesti, lk 146–167.
- Semper, Johannes 1917.** Pierrot. Tallinn: Kirjanikkude Ühingu Siuru Kirjastus.
- Semper, Johannes 1921.** Jäljed liival. Tallinn: Varrak.
- Semper, Johannes 1922.** Maa ja mereveersed rytmid. Luuletused 1920–21. [Berliin:] Tarapita.
- Semper, Johannes 1975.** Teosed X. Luulerännakuid I. Luuletõlkeid. Koost Nigol Andresen. Tallinn: Eesti Raamat.
- Semper, Johannes 1977.** Teosed IX. Mõtterännakuid III. Artikleid ja esseid. Koost Erna Siirak. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tomberg, Jaak 2023.** Kuidas täita soovi. Realism, teadusulme ja utoopiline kujutlusvõime. (Studia litteraria Estonica 24.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Tuglas, Friedebert 1913.** Liivakell. 1901–1907. (Eesti Kirjanikkude Seltsi „Noor-Eesti” toimeetus 22.) Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Valge, Jaak 2013.** Eesti vasakharitlased üle läve: nähtus, uurimisseis, küsimused. – Tuna. Ajalookultuuri ajakiri, nr 1, lk 55–69.
- Verhaeren, Émile 1912.** Merele. Tlk Johannes Semper. – Noor-Eesti IV. Helsingi: Noor-Eesti, lk 111–114.
- Verhaeren, Émile 1929.** Valik luuletisi. Tlk Johannes Semper. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus.

**Aare Pilv** (snd 1976), MA, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur (Kohtu 6, 10130 Tallinn), pilvaare@gmail.com

## On the aestheticist roots of the intellectual Left in the first half of the 20<sup>th</sup> century

**Keywords:** literary studies, aestheticism, avant-garde, Barbarus, Semper, leftism

This article explores how the works and activities of close intellectual companions Johannes Barbarus and Johannes Semper reconcile their alignment with a decadent and aestheticist artistic stance with their leftist views (leading to collaboration with Soviet power and the writing of propagandistic poetry). The discussion begins with Barbarus' poem "Journey" (*Teekond*), where the individualistic poet contrasts with the "modern apes", representing progressivist and calculating bourgeois modernity. The article delves into the internal ambivalence expressed in Barbarus' poetry, revealing simultaneous attraction and repulsion towards large revolutionary crowds; the poet likely perceives the masses primarily as a source of aesthetic sublimity akin to other natural elements. The use of Verhaeren's name in this poem and elsewhere in the works of Barbarus and Semper is then examined. The second half of the article broadens the discussion, exploring the shared grounds of decadence/aestheticism and utopian avant-gardism – an aesthetic resistance to modern progressivist society that ultimately leads to ideological transformation through the actualization of utopia and the internal collapse of initial aspirations. Barbarus and Semper's mid-century choices can also be seen as artists' aesthetic decisions, the fulfilment (but also failure) of aesthetic aspirations originating from decadence. The article concludes with the suggestion that aestheticism rooted in the attitudes of decadence may still be a viable approach to overcome the miseries of modernity – not by merging into revolutionary utopianism, but by assuming the form of "dark ecology".

**Aare Pilv** (b. 1976), MA, Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences, Researcher (Kohtu 6, 10130 Tallinn), pilvaare@gmail.com