

# Rappioestetiikka elämänfilosofiana

J.-K. Huysmansin *À Rebours* -romaanin dekadentti estetiikka nietzscheläisestä  
näkökulmasta

Saku-Petteri Urpo

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2023

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu  
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

## **Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede**

**Saku-Petteri Urpo**

### **Rappioestetiikka elämänfilosofiana – J.-K. Huysmansin *À Rebours* -romaanin dekadentti estetiikka nietzscheläisestä näkökulmasta**

**Sivumäärä:** 85 sivua

Seuraavassa tutkielmassa tutkimuskohteeksi määrittyy Ranskassa 1800-luvun loppupuolella kukoistaneen dekadenssikirjallisuuden klassikkoteoksena tunnettu J.-K. Huysmansin romaani *À Rebours* (1884). Kulttuurisella ja kielellisellä rappiotematiikalla leikittelevä teos osallistui ilmestyessään vahvasti aikansa taide- ja yhteiskuntakriittiseen keskusteluun ja vakiinnutti nopeasti asemansa eräänlaisena dekadenssin tyyliuntuauksen taiteellisenä ohjelmanjulistuksena ja prototyypisenä esimerkkinä. Tulkinnallisesti *À Rebours* näyttäytyy täten väylänä paitsi dekadenssiestetiikan ominaispiirteiden myös sen kulttuuristen ja filosofisten taustatekijöiden laajempaan tarkasteluun, ja nimenomaan tällaisesta kokonaisvaltaisesta näkökulmasta romaania lähestytään myös tämän tutkielman puitteissa.

Tutkielman metodinen ote on kontekstualisoiva ja 1800-luvun lopun viitekehykseen tiukasti sitoutuva. Dekadenssia ei käsitellä yksin naturalismin ja symbolismin välimaastoon sijoittuvana taiteellisenä tyyliuntuauksena vaan myös yhteiskunnallisen ja tieteellisen keskustelun alueelle ulottuvana yleiseurooppalaisena diskurssina, joka ilmeni laaja-alaisena huolena Euroopan kulttuurisesta surkastumisesta ja urbaanien ihmismassojen biologisesta rappeutumisesta eli degeneraatiosta. Tarkoitus on asemoida sekä Huysmansin romaani että sen päähenkilö, sairaaloinen dandy Jean Floressas des Esseintes, osaksi vuosisadan vaihteen laajempaa ideologista liikehdintää kategorisoitua vastakkainasettelua uskonnon ja skientismin, demokratian ja aristokratian, moderniuden ja sitä vastustamaan nousseen antimoderniuden välillä.

Huysmansin edustaman ranskalaisen dekadenssiajattelun kontekstuaalista kehystä laajennetaan ottamalla vertailukohtaksi niin ikään dekadenssista kiinnostunut saksalaisfilosofi Friedrich Nietzsche. Huysmansin romaanin dekadenttia estetiikkaa ja Nietzschen esteettistä ajattelua analysoidaan samankaltaisista lähtökohdista ponnistavina vastareaktioina eurooppalaisen kulttuurin viimeistään 1800-luvun kuluessa kokemaan materiaalis-postitivistiseen käänteeseen ja sen lietsomaan hengelliseen kriisiytymiseen. Taide saa *À Rebours* -romaanissa hyvinkin nietzscheläisen roolin elämän merkityksellisyyden konstruoijana, mutta romaanin viimeisessä luvussa tapahtuva päähenkilö des Esseintesin henkinen luhistuminen asettaa estetiikan voiman elämän uutena hengellisenä kiintopisteenä lopulta vähintäänkin ambivalenttiin valoon. Tutkielman päätteeksi hahmotellaankin kuvaa dekadentista estetiikasta eräänlaisena omien kulttuuristen ihanteidensa tuhoon resignoituneena performatiivisena kapinana rappiolliseksi koettua modernia yhteiskuntaa sekä sen edustamia aatteellisia arvoja kohtaan.

**Avainsanat:** J.-K. Huysmans, Friedrich Nietzsche, dekadenssi, modernius, antimodernius, dandyismi, fin de siècle

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>4</b>
1.1.	Tutkimuskohde	4
1.2.	Keskeiset käsitteet ja aineistot	5
1.3.	Tutkielman rakenne	9
<b>2</b>	<b>Dekadenssi taiteena ja filosofiana</b>	<b>13</b>
2.1.	Dekadenssin lyhyt käsitehistoria	13
2.2.	Degeneraatio	15
2.3.	Dekadentti Ranska	17
2.4.	Dekadenssin tyyli ja tematiikka	20
2.5.	Nietzschen dekadenssi	29
<b>3</b>	<b>Dandyistä yli-ihmisiin – des Esseintes esteetikona</b>	<b>36</b>
3.1.	Dandyismi – elämä taideteoksena	36
3.2.	Kohti keinottelun estetiikkaa	39
3.3.	Sairaalloinen taide, taiteellinen sairaus	42
3.4.	”Epäuskoinen joka haluaisi uskoa” – estetiikka metafysiikkana	47
<b>4</b>	<b>Dekadentti estetiikka moraalijärjestelmänä</b>	<b>54</b>
4.1.	Rikollinen estetiikka	55
4.2.	Poikkeusyksilö ja ihmiskunta	61
4.3.	Katolinen moraali à rebours	67
<b>5</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>78</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>82</b>

# 1 Johdanto

## 1.1. Tutkimuskohde

Joris-Karl Huysmansin (1848–1907) romaani *À Rebours*<sup>1</sup> ilmestyi ranskalaisen kirjallisuuden kentälle alun perin vuonna 1884 ja jätti merkittävän jäljen vuosisadan vaihteen kirjalliseen kulttuuriin. Teoksen nimi kertoo paljon myös sen tematiikasta: *à rebours* merkitsee ilmaisuna vastapäiseen suuntaan menemistä, päinvastaiseen positioon asettumista, ja juuri tietynlainen vastakkaisuuden asenne määrittääkin vahvasti Huysmansin romaanin kerrontaa, tematiikkaa ja esteettistä muotoutumista. Teoksen kerronta fokuoitetu käytännössä vain yhteen ainoaan henkilöhaamoon, nuoreen ja sairaalloiseen herrtua Jean Floressas des Esseintisiin, ja kuvaa hänen epätoivoista todellisuuspakoaan Pariisin laitamalla sijaitsevan talon sisään rakennetussa värien ja tuoksujen, taiteen ja estetiikan pikkutarkassa pienoismaailmassa. Des Esseintes halveksuu luontoa, palvoo keinotekoisuutta ja ihailee rappiollisiksi miellettyjä taiteilijoita: hän kulkee sananmukaisesti oman aikansa porvarillisia kulttuuri- ja taidekäsityksiä vastaan ja konstruoi, tai ainakin pyrkii konstruoimaan, ympärilleen kokonaan omanlaisensa esteettisen olemisen todellisuuden, omalakisensa vaihtoehdon rappiolliseksi kokemalleen 1800-luvun modernille yhteiskunnalle. Jonkinlainen omanlaisen esteettisen ilmaisumuodon hakeminen heijastuu myös itse teoksen kerrontaan ja tekstiin, joka pursuaa romaanimuodolle enemmän tai vähemmän epätyypillisiä piirteitä luettelomaisesta listauksesta esseemäiseen taidekriittikkiin. *À Rebours* on romaani sairaalloisesta väsymyksestä, esteettisen merkityksen keinotekoisesta tavoittelusta, sielullisesta ja ruumiillisesta rappiosta, sanalla sanoen dekadenssista niin yksilöllisellä kuin kulttuurisellakin tasolla ymmärrettynä.

*À Rebours* -romaanin tarkka sijoittuminen 1800-luvun lopun kirjallisuussuuntausten jatkumoon on jossain määrin avoin kysymys, sillä sitä on aikojen saatossa yritetty istuttaa (myös Huysmansin itsensä toimesta) vaihtelevasti niin naturalistiseen, dekadenttiin kuin symbolistiseenkin viitekehukseen. Esimerkiksi Patrick McGuinness (2003, xxiv–xxv) löytää romaanista paitsi naturalismiin viittaavaa dokumentointia ja pikkutarkkaa kuvailua sekä symbolismiin yhdistyviä eristäytyneisyyden, hienostuneisuuden ja fantastisuuden teemoja myös dekadenssiin linkittyvää pessimismää, kieroutuneisuutta ja kulttuurielitismää. Teos on

---

<sup>1</sup> Tutkielman analyysi perustuu *À Rebours* -teoksen (viitteissä AR) alkukieliseen tekstiin. Sen rinnalla käytetään siteerattaessa myös Antti Nylénin suomennosta *Vastahankaan* (viitteissä VH). Mikäli Nylénin suomennokseen on analyysin yhtenäisyyden varmistamiseksi katsottu tarpeelliseksi tehdä muutoksia, tästä ilmoitetaan aina siteeraamisen yhteydessä.

ilmestymisestään asti saanut osakseen sekä ihailua että parjausta, ja sen epätavallisen rakenteen herättämät tulkintakysymykset ovat vuosikymmenten varrella aiheuttaneet päänvaivaa monenlaisille lukijoille aikalaiskriitikoista myöhempisiin tutkijoihin. Romaania on pidetty hämmäntävänä ja juonettomana, lukujensa ja kerrontansa tasolla irrallisesti ja satunnaisesti jäseneltynä, jopa jonkinlaisena epäromaanina, mutta samalla se on kaikista epäsovinnaisuudestaan huolimatta – ja varmasti myös sen edesauttamana – noussut dekadentin kirjallisuusperinteen kiistattomaksi klassikkoteokseksi. (Pasco 2009, 621–622.) Tällaiseksi se tunnustettiin myös jo omana aikanaan: esimerkiksi brittiläinen kriitikko-runoilija Arthur Symons tituleerasi Huysmansin romaania tunnetusti ”dekadenssin breviaariksi” (”the breviary of the decadence”), ja teoksen on yleisesti katsottu innoittaneen merkittävästi myös englanninkielisen dekadentin kirjallisuusperinteen kärkinimiin lukeutuvan Oscar Wilden vuonna 1890 julkaistua kuuluisaa romaania *The Picture of Dorian Grey* (Creasy 2019).

Jälkikäteen tarkasteltuna *À Rebours* -romaanin merkittävin anti vuosisadan vaihteen kirjalliselle kulttuurille saattaakin olla siinä, miten se rakensi ja muokkasi käsityksiä taiteellisesta dekadenssista eri koulukuntien välissä häilyvänä kulttuurisena ja tyyllisenä virtauksena, jonka piirissä esteettiset kysymykset kohoavat des Esseintesin kaltaiselle prototyyppiselle dekadenssin antisankarille ikään kuin koko olemista ohjaavaksi elämänfilosofiaksi. Kaikkine erilaisine, ja usein ristiriitaisinekin, kulttuuriaineiksineen *À Rebours* onkin ennen kaikkea estetiikan kauttaaltaan lävistämä ja estetiikan koossa pitämä romaani. Se kertoo estetiikan tavoittelusta, esittää teemansa esteettisestä näkökulmasta käsin, toteuttaa dekadenttia estetiikkaa niin kielessään kuin muotorakenteissaankin. Juuri tämän vuoksi myös käsillä olevan tutkielman pääasialliseksi tulokulmaksi on valikoitunut nimenomaan Huysmansin romaanin dekadentti estetiikka, sen tekstinsisäinen rakentuminen, temaattinen muotoutuminen ja sijoittuminen 1800-luvun lopun ranskalaisen ja eurooppalaisen taidekulttuurin laajempaan kontekstiin.

## 1.2. Keskeiset käsitteet ja aineistot

Tutkielman käsitteelliseen keskiöön nousee jo otsikon tasolla Huysmansin romaanin dekadentti estetiikka, ja siksi lähemmän analyysin perusedellytyksenä on väkisinkin ainakin jonkinasteinen dekadenttia kirjallisuutta ja dekadenttia tyyliä koskeva määritelmällinen raja. Dekadenssista on niin kirjallisena kuin yleisluonteisempanakin kulttuuri-ilmiönä kirjoitettu paljon, mutta silti käsite jää usein olemukseltaan häilyväiseksi ja ristiriitaiseksi. Asiaa

mutkistaa entisestään käsitteen monimuotoisuus, sillä toisaalta on mahdollista puhua dekadenssista laveasti määriteltynä, etenkin ranskalaiseen kirjallisuuteen yhdistettynä taidesuuntauksena, toisaalta taas dekadenssista yleisemmin ensisijaisesti länsimaissa vaikuttaneena kulttuurisena ja filosofisena käsitteenä tai jopa yhteiskunnallisena ilmiönä. *À Rebours* sijoittuu kulttuurisena tuotteena tietyllä tavalla dekadenssin taiteellisten ja yhteiskunnallisten ulottuvuuksien risteämäkohtaan: se ammentaa oman aikansa kulttuurisista diskursseista, niputtaa yhteen erilaisia esteettisiä ajatuksia, rakentelee omaa vakiintuneita käsityksiä vastustavaa dekadentin kirjallisuuden kaanoniaan. Vaikuttaa selvältä, että romaanin esteettistä ulottuvuutta analysoitaessa on välttämätöntä käsitellä dekadenssia ei vain jonkinlaisena tekstin sisäisenä tyylipiirteenä vaan myös laajempana 1800-luvun ranskalaiseen ja eurooppalaiseen kontekstiin sijoittuvana ilmiönä, jonka vaikutusten alaisena romaanin kuvaamat aatteet, ajatusmallit ja henkilötyypit ovat muotoutuneet.

Dekadenssiin liitetyt ja sen herättämät ajatukset ovat aina olleet jokseenkin ristiriitaisia ja vähintäänkin monisävyisiä. Käsite popularisoitui 1800-luvun loppupuoliskon kulttuurisissa diskursseissa pitkälti käsi kädessä moderniuden ajatuksen ja sen implikoiman tieteellis-rationalistisen maailmankuvan kanssa, ikään kuin urbaanin moderniuden vastadiskurssina ja valistusajattelusta kumpuavan kehitysuskon haastajana (Gluck 2014, 350). Taiteen tasolla dekadenssi valjastettiin merkitsemään vallitseviin esteettisiin ihanteisiin kohdistuvaa kapinaa, filosofian tasolla yhteiskuntaa kasassa pitävien traditioiden ja uskonnon rappeutumista, lääketieteellisellä tasolla modernin elämän ennennäkemättömän vilskeen aikaansaamaa hermostollista oireilua ja hysteriaan johtavaa aistillista ylikuormittumista (ibid., 353–355). Tästä fundamentaalisesta monisävyisyydestä huolimatta varsinkin taiteellisen dekadenssin varhaista tutkimusperinnettä leimasi kuitenkin usein melko moralistinen ja kielteinen suhtautuminen sen esittämiin epäsovinnaisiin ja kokeileviin teemoihin, mistä on ainakin osittain kiittäminen Max Nordaun vaikutusvaltaista ja lukuisille kielille käännettyä teosta *Entartung* (1892), joka dekadentiksi mielletyn taiteen sitä tuottavien taiteilijoiden biologisen rappion eli degeneraation oireeksi diagnosoidessaan tuli samalla määrittäneeksi tulevien tutkimusten ennakoasetelmia vuosikymmeniksi eteenpäin (Constable et al. 1998, 2–3).

Vaikka 1800-luvun lopun Ranska oli aikanaan dekadenssiajattelun ja siihen liitetyn taiteellisen liikehdinnän kiistaton keskus, jälkimaailman näkökulmasta aiheeseen teoreettisen panoksensa antaneista kirjoittajista tunnetuin on luultavasti saksalaisfilosofi Friedrich Nietzsche (1844–1900), joka erityisesti myöhäiskautensa ajattelussa omaksui ranskalaisvaikutteisen dekadenssiajattelun luontevasti osaksi omaa moraali- ja

taidefilosofiaansa. Charles Baudelairin, Paul Bourget'n ja Théophile Gautierin kaltaisten ranskalaisten taiteellisen dekadenssin määrittelyyn osallistuneiden nimien ohella Nietzschen esteettis-moraalinen ajattelu muodostaakin tutkielmassa pääasiallisen teoreettisen kehyksen, jonka kautta myös Huysmansin romaanin dekadenttia estetiikkaa on tarkoitus lähestyä sekä vertailevassa että keskusteleavassa hengessä. Aiemman tutkimuksen puitteissa suurin piirtein samoihin aikoihin eläneiden ja kirjoittaneiden Huysmansin ja Nietzschen suhde on hivenen häilyvä, selvästi linkittynyt ja kuitenkin etäinen: esimerkiksi kahdessa dekadenssin nykyaikaisemman tutkimusperinteen klassikossa, Matei Călinescun vuoden 1987 teoksessa *Five Faces of Modernity* sekä David Weirin vuoden 1996 teoksessa *Decadence and the Making of Modernism*, Huysmans ja Nietzsche esitetään molemmat kulttuurista ja taiteellista dekadenssia koskevaa ranskalaista ajattelua merkittävästi muokanneina, ikään kuin tässä suhteessa samaan jatkumoon lukeutuvina kirjoittajina, mutta heidän aihetta koskevien näkemystensä keskinäisiä yhtymäkohtia ja eroavaisuuksia ei sen tarkemmin analysoida.

Nietzschen monimuotoisesta tuotannosta juuri tämän tutkielman kannalta relevantiksi lähdeaineistoksi määrittyvät luonnollisesti eritoten hänen estetiikkaa ja dekadenssia koskevat ajatuksensa, jotka Nietzschen tapauksessa tosin ovat elimellisesti sidoksissa myös ajattelijan moraalifilosofiaan. Jo vuoden 1872 esikoisteoksessaan *Tragedian synty (Die Geburt der Tragödie)*, jossa dekadenssi ei vielä sanana esiinny, Nietzsche on hyvinkin dekadentilla maaperällä julistaessaan melkeinpä kuin des Esseintesin maailmankuvaa ennakoiden, miten ”täälläolo ja maailma saavat ikuisen oikeutuksensa vain esteettisenä ilmiönä”, ja kritisoidessaan myyttisyydestä riisutun modernin kulttuurinsa tieteellisen ajattelutavan vauhdittamaa rappiota (Nietzsche 2007, 56). Samassa teoksessa hän esittelee myös esteettisen filosofiansa kannalta merkittävät käsitteet *dionyysinen ja apolloninen*, jotka kuvailevat tietynlaista taiteen ja taiteellisen kokemuksen mahdollistavaa metafyyssistä vastaparia. Ekstaattiseen juopumukseen rinnastuva dionyysisuus kuvastaa käytännössä luonnon ja viettien kaoottisia voimia, uniin ja kauniisiin illuusioihin rinnastuva apollonisuus taas kanavoi taiteen kontekstissa tämän dionyysisen kaaoksen ymmärrettävään, kauniiseen ja ennen kaikkea elämänmyönteiseen esteettiseen muotoon. (White 2002, 184–185.) Etenkin ajatus taiteesta luonnon ja olemassaolon arvaamattomia realiteetteja kauniimpaan ja ymmärrettävämpään muotoon jalostavana illusorisena voimana on hedelmällinen myös Huysmansin dekadentin estetiikan kannalta, ja siihen tullaan palaamaan tutkielman edetessä.

Eräs Nietzschen omassa tuotannossa verrattain maltillisesti käytetty mutta hänen kulttuurisen perintönsä kannalta suorastaan ylivoimaisen tärkeään asemaan noussut käsite on yli-ihminen,

jonka hahmo edustaa tietynlaista dionyysisen ja apollonisen esteettisestä synteisistä kumpuavan elämänmyönteisyyden omaksumista kokonaisvaltaiseksi elämäkatsomukseksi. Yli-ihminen on ikään kuin ihannekuva nietzscheläisen filosofian keskeisen sanoman täydellisesti sisäistäneestä yksilöstä, elämälleen oman esteettisen merkityksensä antavasta itsenäisestä ja luovasta ihmisestä, joka järkkymättömällä tulevaisuudenuskollaan pystyy uskonnon jälkeisessä maailmassakin oikeuttamaan ja syleilemään elämän jokaista osa-aluetta, myös sen rumia, tuhoisia ja absurdeja puolia. (Young 1992, 109–111.) Tutkielman näkökulmasta käsitteen asema eräänlaisena Nietzschen esteettisen ajattelun eri aspektoja yhteen kokoavana symbolina tekee yli-ihmisestä oivan filosofisen vertailukohtan *À Rebours* -romaanin kehittämää dekadenttia estetiikkaa samaan tapaan ilmentävälle des Esseintesille, 1800-luvun lopun ranskalaisen taidekulttuurin arkkityypiselle dandyille.<sup>2</sup>

Nietzscheläisen filosofian, ranskalaisen dekadenssiajattelun ja Huysmansin romaanin spesifimpiin nyansseihin ja yhteyksiin pureudutaan tarkemmin tutkielman edetessä. Aikalaislähteiden ohella teoreettisena taustana toimii tässä yhteydessä kirjava valikoima dekadenssin kulttuurista ilmiötä eri näkökulmista avaavia lähdeteoksia, joista mainittakoon erityisesti Charles Bernheimerin dekadenssia koko Eurooppaa lävistäneenä kulttuurisena diskurssina lähestyvä teos *Decadent Subjects* (2002), Daniel Pickin dekadenssin tieteellistä ulottuvuutta eli degeneraatiota ja sen implikaatioita painottava teos *Faces of Degeneration* (1989) sekä nimenomaan 1800-luvun Ranskan taiteelliseen kontekstiin fokuoituva Louis Marquèze-Poueyn teos *Le mouvement décadent en France* (1986). Ideologisessa mielessä ranskalaisen dekadenssiajattelun ja nietzscheläisen filosofian yhteisenä taustavaikuttajana on syytä tässä vaiheessa mainita myös 1800-luvun eurooppalaisia älymystöpiirejä laajemminkin leimannut kahtiajakautuminen toisaalta valistuksen hengessä demokratiaa ja edistysuskoa ajavan moderniuden, toisaalta sitä henkeen ja vereen vastustaneen antimoderniuden kannattajiin. Myös tätä Huysmansiin ja Nietzscheen vaikuttanutta ilmiötä avataan tutkielmassa tarkemmin tukeutumalla erityisesti Jocelyn Godiveaun kattavaan väitöskirjatutkimukseen *Modernité et antimodernité de la décadence* (2017).

Kuten voi jo huomata, tutkielman teoreettinen skaala on dekadenssin käsitteen ominaisuutta peilaillen sangen laaja ja moninaisille tutkimusalueille kurottava. Punaisena

---

<sup>2</sup> Nykytutkimuksen piirissä hieman samantapaista tulkinnallista lähestymistapaa edustaa esimerkiksi Zachary Simpsonin teos *Life as Art* (2012), jossa dandyismi ja Nietzschen yli-ihminen (muiden filosofin teoksissa esiintyvien hahmojen ohella) nähdään yrityksinä esittää eläminen itsessään ikään kuin yksilön muokattavissa olevana taideteoksena.



lankana säilyy kuitenkin kautta tutkielman keskittyminen nimenomaan *À Rebours* -romaanin rakentamaan esteettiseen kudelman sekä sen suhteutumiseen oman aikansa laajempiin filosofisiin ja ideologisiin kysymyksiin, joiden selvittelyyn nietzscheläisesti orientoitunut perspektiivi tarjoaa vahvan, 1800-luvun kulttuuriselle taajuudelle virittyneen tulkinnallisen kehysten. Näin tarkentuu kuva Huysmansin romaanista sekä sen päähenkilöstä laajempien yleiseurooppalaisten kulttuuridiskurssien ilmentäjinä, mutta toisaalta myös uniikkeina taiteellisina ja ideologisina vaikuttajina, jotka vuosisadan vaihteen ja moderniuden muutosalttiissa kontekstissa ottivat myös aktiivisesti osaa omanlaisensa dekadentin estetiikan luomis- ja vakiinnuttamisprosesseihin.

### 1.3. Tutkielman rakenne

Käsillä olevan johdantoluvun edetessä on käynyt selväksi, että *À Rebours* on oman aikansa kulttuurisia ilmiöitä kuvaavana romaanina erottamattomasti sidoksissa 1800-luvun loppupuoliskon ranskalaiseen ja laajemmassa mielessä eurooppalaiseen yhteiskunnalliseen ja taidefilosofiseen keskusteluun. Eskapistisesta juoniasetelmastaan huolimatta teos on täynnä viitteitä oman aikansa puheenaiheisiin ja ottaa päähenkilö des Esseintesin kuumeisten mielmien välityksellä vahvasti kantaa lukuisiin ranskalaista yhteiskuntaa 1800-luvun kuluessa ravistelleisiin aatteisiin ja ilmiöihin ajan taiteellisista ominaispiirteistä porvariston nousuun ja aristokratian rappioon, demokratian vakiintumisesta tieteen nopeaan kehitykseen ja katolisen kirkon muuttuvaan asemaan. Teoksen tematiikan puitteissa kaikkia näitä moninaisia kulttuurisia säikeitä punoo yhteen alati taustalla pauhaava laajempi ajatus dekadenssista, tuosta vääjäämättömästi etenevästä taiteellisesta, yhteiskunnallisesta ja jopa biologisesta rappiosta, jonka apokalyptisiä värisävyjä vasten romaanin monimutkaista estetiikkaa maalataan. Näiden lähtökohtien valossa tutkielman pääasialliseksi metodologiaksi on luonnollisestikin valikoitunut erityisesti romaanin yhteiskunnallista ja historiallista viitekehystä painottava lähestymistapa, joka pyrkii analysoimaan niin Huysmansin romaanin kuin Nietzschenkin esittämiä ajatuksia niiden 1800-lukuisen aikalaistekstiin suhteutettuina.

Johdannon jälkeen seuraava toinen pääluku on tutkielman metodologisia päämääriä palvellen teorialuku, jonka tarkoituksena on erityisesti avata Huysmansin romaanin perinnön kannalta keskeistä dekadenssin käsitettä niin sen taiteellisissa, yhteiskunnallisissa kuin tieteellisissäkin konteksteissa. Luku tarjoaa toisaalta kokonaiskuvan siitä, miten ympäri 1800-luvun Eurooppaa kiinnostusta herättäneet kulttuuriseen ja biologiseen rappioon liittyvät diskurssit

kehittyivät ja miksi ne löysivät erityisen hedelmällisen kasvualustan nimenomaan vuosisadan lopun Ranskasta, toisaalta taas pureutuu tarkastelemaan dekadenssin käsitteen spesifimpää historiaa nimenomaan taiteeseen ja etenkin kirjallisuuteen sovellettuna erikoisterminä. Näin tutustutaan myös Huysmansin oman ”dekadentin” esteettisen ilmaisun tyyliin ja niiden kehitykseen vaikuttaneisiin kirjallisiin vaikuttajiin, varsinkin runoilija-kriitikko Charles Baudelaireen, mutta toisaalta myös usein hieman harhaanjohtavasti kirjallisen dekadenssin vastakohtaksi miellettyyn naturalismin koulukuntaan. Luvun päättää katsaus Nietzschen dekadenssiajatteluun, jonka piirissä Ranskasta perittyjä skientismin ja materialismin kaltaisia moderneja aatteita vastustavia eli antimoderneja vaikutteita kehitetään eteenpäin kohti Nietzschen omaa esteettistä moraalifilosofiaa palvelevaa näkemystä dekadenssista kokonaisvaltaisena yleiseurooppalaisena kulttuurisairautena, joka oikein käsiteltynä kätkee kuitenkin sisäänsä myös kulttuurisen uudistumisen mahdollisuuden.

Kolmannessa pääluvussa katse kohdistetaan erityisesti *À Rebours* -romaanin päähenkilöön, nuoreen herttua Jean des Esseintesiin, jonka ailahtelevien mielenliikkeiden läpi oikeastaan kaikki teoksen esittämät tapahtumat ja mietelmät suodattuvat. Luku alkaa teoreettisella katsauksella des Esseintesin henkilöhaamon kulttuurisiin juuriin, jolloin erityistä huomiota kiinnitetään etenkin Charles Baudelairen taidekriittisiin ajatuksiin yhdistettyyn dandyismin aatteeseen, joka 1800-luvun kontekstissa hahmottui eräänlaiseksi tavaksi ainakin osittain säilyttää romantiikan ihannoima taiteellinen yksilöllisyys yhä porvarillisemmaksi ja materialistisemmaksi käyvässä modernissa yhteiskunnassa. Maailmaa ja muita ihmisiä avoimesti halveksuvan dekadentin dandyn rooli määrittäytyy keskeiseksi osaksi des Esseintesin henkilöhaamon kulttuurista perimää, ja se säilyy taustalla luvun siirtyessä analysoimaan nuoren herttuan persoonallisuuden ja esteettisen olemuksen muita tärkeitä osatekijöitä: keinotekoisuuden ihannointia, luonnollisuuden halveksuntaa, sairaalloisuuden estetisointia. Samalla kartoitetaan des Esseintesin esteettisen maun filosofisia juurisyytä ja vertaillaan hänen esteettistä todellisuuspakoaan Nietzschen taidefilosofisiin ajatuksiin, joissa samoin korostuu tietynlainen taiteen illusoristen ominaisuuksien arvostus, vaikkakin hyvin erilaisin painotuksin kuin des Esseintesin ruumiillisuutta kammoksuvassa, yltiöpessimistisessä maailmankuvassa. Luvun lopussa otetaan käsitteeseen des Esseintesin estetiikantajun suhde hengellisyteen, erityisesti 1800-luvun ranskalaiseen katolisuuteen, ja tarkastellaan sekä des Esseintesin dandyismiä että Nietzschen yli-ihmisen ihannetta vastauksina paitsi 1800-luvun Euroopassa vaikuttaneeseen maallistumisen prosessiin ja niin sanottuun Jumalan kuolemaan myös saksalaisfilosofi Arthur Schopenhauerin pessimistiseen filosofiaan.

Neljännessä pääluvussa fokus siirtyy uskonkysymysten kautta luontevasti kohti moraaliin liittyviä kysymyksenasetteluita, jotka uskonnollisen varmuuden horjumisen myötä nousevat merkittävään osaan niin *À Rebours* -romaanin kuin Nietzschenkin estetiikassa. Huysmansin hahmottelevan dekadentin estetiikan taustaoletukset perustuvat merkittävilta osin vakiintuneiden taiteellista kauneutta koskevien ihanteiden torjumiseen ja romaanin nimen mukaiseen esteettiseen ”vastahankaan” menemiseen, jolla on monessa mielessä myös moraalin alueelle ulottuvia implikaatioita. Dekadentin estetiikan vähintäänkin jännitteistä suhtautumista oman kulttuuriympäristönsä moraalitodellisuuteen avataan tarkastelemalla des Esseintesin ja Nietzschen tapoja ymmärtää yksilön ja kulttuurin, taiteen ja yhteiskunnan välisiä suhteita sekä kartoittamalla näiden suhteiden kuvastumista *À Rebours* -romaanin kerrontaan esimerkiksi rikollisuuden ja poikkeavuuden äärimmäisyyksiin viedyn esteettisen ihannoinnin muodossa. Dekadentin estetiikan filosofiseen perusainekseen juurtunut yhteiskunnallinen halveksunta ja kapinahengeksi verhottu pessimismi kiteytyy ideologisessa mielessä des Esseintesin koko identiteettiä ja käyttäytymistä määritteleväksi moraali-imperatiiviksi, joka luvun päätteeksi kytketään vuosisadan vaihteen Ranskan katolisen kulttuuriperinteen kontekstiin sekä Nietzschen taiteen, uskonnon ja moraalin keskinäisiä yhteyksiä koskeviin ajatuksiin. Keskeiseksi vertailukohtaksi muodostuu toisaalta des Esseintesin kykenemättömyys irtautua katolisen moraalikäsitteiden kehystämästä luonnollisen ja epäluonnollisen sekä ruumiillisen ja hengellisen kaltaisiin binäärisiin vastapareihin jaotellusta esteettisestä maailmankatsomuksesta, toisaalta Nietzschen painokas kehoitus kristinuskon absoluuttisista moraalikäsitteistä luopumiseen ja uusien moraaliarvojen itsenäiseen esteettiseen luomiseen.

Kaiken kaikkiaan tutkielma pyrkii rakentamaan kuvaa *À Rebours* -romaanin dekadentin estetiikan erityispiirteistä ja taustatekijöistä ei vain puhtaasti taiteen sisäisenä ilmiönä vaan laajempaan kulttuurisena kannanottona, joka kehittyi reaktiona oman aikansa poliittisiin ja filosofisiin kiistakysymyksiin ja jolla siten on myös vahvoja ideologisia implikaatioita. 1800-luvun loppupuolen kontekstissa sekä Huysmansin kuvaama des Esseintes että Nietzschen kuvaama yli-ihminen havainnollistavat esteettisessä mielessä jo romantiikasta periytyvää pyrkimystä korvata arvovaltansa ja uskottavuutensa menettänyt kristinuskon eräänlaisella uudella, yksilökeskeisellä taideuskolla, mutta samankaltaisista, moderniutta vastustavista lähtökohdistaan huolimatta nämä kaksi esteettistä arkkityyppiä johdattelevat kohti hyvin erilaisia johtopäätöksiä. Tutkielman edetessä Nietzschen moraalipainotteinen, elämän itseisarvoa korostava estetiikka toimiikin eräänlaisena metodisena linssinä ja vertailukohtana,

jonka kautta saavutetaan parempi ymmärrys myös Huysmansin romaanin dekadentin estetiikan varsinaisesta sijoittumisesta vuosisadan vaihteen Ranskan ja Euroopan aatteelliselle kentälle. Samalla vastataan kysymykseen siitä, miksi des Esseintesin esteettisen todellisuuspaon täytyy dekadentin estetiikan pessimistisissä raameissa väkisinkin johtaa Nietzschen ennustamien uusien moraalihorisonttien sijaan kohti romaanin lopussa koittavaa vääjäämätöntä luhistumista.

## 2 Dekadenssi taiteena ja filosofiana

### 2.1. Dekadenssin lyhyt käsitehistoria

Dekadenssin käsitteen etymologiset juuret palautuvat latinankieliseen sanaan *decadere*, joka itsessään muodostuu verbistä *cadere* (pudota) ja etuliitteestä *de* (alas). Näin ollen dekadenssin kirjaimelliseksi merkitykseksi saadaan jostakin asemasta alas putoaminen, mikä kuvaa osuvasti myös termin metaforisempia merkitysulottuvuuksia: rappiota, turmeltumista, joksikin alempiarvoiseksi surkastumista. (Desmarais & Weir, 2019.) Myös sanan ranskankielinen muoto *décadence* piti alun perin sisällään kirjaimelliseen putoamiseen viittaavan merkityksen, mutta jo 1600-luvun kuluessa termi alettiin käsittää puhtaasti metaforisena ilmauksena, joka yhdistettiin erityisesti Rooman ja Bysantin valtakuntien luhistumiseen (Marquèze-Pouey 1986, 15).

Historiallisena terminä dekadenssi käsitettiin tietynlaisena sivilisaatioiden siirtymävaiheena, erään aikakauden rappeutumisenä ennen seuraavan nousua, ja juuri tässä myyttis-historiallisessa valossa tietyt 1800-luvun ranskalaiset filosofit ja historioitsijat alkoivat soveltaa käsitettä myös oman aikansa modernissa yhteiskunnassa tunnistamaansa rappiokehitykseen (Godiveau 2017, 9). Näin ranskan kieleen pesiytyivät 1800-luvun loppupuolella myös sanajohdannaiset *décadent* ja *décadentisme*<sup>3</sup>, joissa historiallisen luhistumisen ajatus sai esteettisen ulottuvuuden, kun se valjastettiin kuvaamaan ajan dekadentiksi miellettyä taiteellista liikehdintää ja sen piirissä vaikuttaneita taiteilijoita (Marquèze-Pouey 1986, 16–20). Laajemmassa mielessä on kuitenkin syytä muistaa, että dekadenssin sanallistama ajatus on ollut olemassa jo kauan ennen itse käsitteen syntymistä, ja kuten Matei Călinescu (1987, 151) huomauttaa, myytti menneiden aikojen paremmuudesta ja sittemmin seuranneesta rappiosta toistuu paitsi monissa maailmanuskonnoissa myös jo antiikin Kreikasta periytyvissä teksteissä, vaikka aikakautta totuttiin jälkikäteen ihannoimaan nimenomaan eurooppalaisen kulttuurin turmeltumattomana ideaalitulana.

Dekadenssi on käsitteellisesti ainakin tietyiltä osin negaatio, joka vaatii väkisinkin vertailuparikseen jonkinlaista moraalisesti, terveydellisesti tai esteettisesti korkeampilaatuiseksi luokiteltua kultakautta, siis sananmukaisesti jotakin, mistä ikään kuin

---

<sup>3</sup> Ranskaksi ”décadentisme” (tai nykyään harvinaisempi ”décadisme”) tarkoittaa yleensä nimenomaan *À Rebours* -romaanin jälkeen virinnyttä löyhästi järjestäytyntä kirjallista koulukuntaa erotuksena dekadenssista (”décadence”) yleisempänä ilmiönä. Suomeksi kaikki kääntyvät tyypillisesti dekadenssiksi. Lisää johdannaisten historiasta ja vivahde-eroista ks. Marquèze-Pouey 1986, 15–20.

pudotaan alemmalle tasolle. José Luis Bermúdez huomauttaakin, että historiallisessa mielessä dekadenssin käsite kietoutuu usein osaksi laajempaa kokonaiskäsitystä historiasta kasvun ja kukoistuksen kausista rappion ja taantumuksen kausiin etenevänä lineaarisena prosessina. Tästä seuraa, että myös tietynlaisen taiteen luokitteluun dekadentiksi pohjautuu vahvasti tietynlaisessa yhteiskunnallisessa kontekstissa tapahtuvaan moraalisen-taiteelliseen arvottamiseen, jossa dekadentiksi mielletyt piirteet vertautuvat negatiivisesti klassiseen asemaan nostettuihin ihanteisiin. (Bermúdez 2003, 119–121.) Tällaisesta viitekehystä tarkasteltuna dekadenttius ei siis ole pelkästään taiteen sisäinen ominaisuus vaan ikään kuin oire koko yhteiskuntaa ravistelevasta laajemmasta rappiokulusta. Ajatukseen liittyy läheisesti 1800-luvulla suosittu metafora yhteiskunnasta yhtenä suurena evolutiivisena organismina: dekadenttia taidetta tuottavat dekadentit taiteilijat, dekadentteja taiteilijoita dekadentit yhteiskunnat, dekadentteja yhteiskuntia dekadentit aikakaudet.

Kuitenkin on samalla syytä korostaa, ettei taiteellista dekadenssia edes 1800-luvun lopun kontekstissa yhdistetty yksiselitteisesti vain rappioon ja luhistumiseen. Jo termiä ensimmäisten joukossa aikansa kirjallisuuteen soveltaneen Théophile Gautierin käytössä ”dekadenssin tyyli” (”style de décadence”) oli lähinnä moraalisesti neutraali luonnehdinta Charles Baudelairen lyriikasta, kun taas hieman myöhemmin dekadenssin käsite sai esimerkiksi runoilija Paul Verlainen tuotannossa melankoliseen yleistyteen ja hienostuneisuuteen kallistuvia sävyjä rinnastuessaan kulttuurisen huippunsa saavuttaneisiin antiikin sivilisaatioihin (Marquèze-Pouey 1986, 17–18). Samantapainen ambivalenssi on havaittavissa myös vuosisadan vaihteessa kirjoittaneen esseisti Paul Bourget’n eritoten Baudelairea käsittelevissä ajatuksissa, joissa dekadenssi määrittyy elävään organismiin vertautuvan yhteiskunnan elinvoiman ja -tahdon kuihtumisena, joka kuitenkin yksilötasolla kanavoituu taiteelliseksi luomisvoimaksi ja älylliseksi hienostuneisuudeksi (Bourget 1885, 25–28). Näin erääksi taiteellisen dekadenssin filosofiseksi tunnuspiirteeksi voisi yllä esitettyihin ajatuksiin nojaten nostaa yksilöllisyyden luovuuden ja hienostuneisuuden korostumisen yhteiskunnan kustannuksella, siis tietynlaisen vahvasti sisäänpäinkääntyneen, jopa elitistisen pohjavireen.

Kaiken kaikkiaan on selvää, että jo 1800-luvun lopulla dekadenssin käsite saatettiin kirjallisuuden piirissä kontekstista riippuen käsittää sekä moitteena että arvonantona, toisaalta moraalisesti arveluttavana ja yhteiskunnan arvoja nakertavana rappiollisuutena, toisaalta tyyllillisesti rikkaana ja ylenpalttisen luovana itseilmaisun kuohahduksena. Kummassakin tapauksessa se kuitenkin käsitettiin yhtä lailla myös tietynlaisen dekadentin aikakauden

tuotteena, ja sikäli dekadenssista on myös taiteellisessa mielessä mahdotonta puhua ottamatta huomioon termin yhteiskunnallista ulottuvuutta.

## 2.2. Degeneraatio

Ennen ranskalaisen dekadenssiajattelun tarkempaa käsittelyä on syytä puhua myös degeneraatiosta, toisesta 1800-luvun loppupuolella yleiseen tietoisuuteen nousseesta käsitteestä, joka voidaan tietyssä määrin mieltää dekadenssin tieteen kielelle käännettyksi vastinpariksi. Tieteellisenä pikemminkin kuin tulkinnallisena kulttuurisena terminä degeneraatio tosin on sävyltään dekadenssia kielteisempi termi ja viittaa suoremmin nimenomaan ihmisyyksilön tai kokonaisen kansakunnan biologiseen rappeutumisprosessiin.

Historioitsija Daniel Pick esittää, että degeneraation käsite on vahvasti sidoksissa 1800-luvun kuluessa kehittyneeseen perinnöllisyysoppiin, joka viimeistään vuosisadan puoliväliin tultaessa oli vakiinnuttanut paikkansa lääketieteen ja antropologian keskeisenä käsitteenä ja alkanut näytellä yhä merkittävämpää roolia yrityksissä löytää alkusyy hulluuden ja rikollisuuden kaltaisille kansallisille vitsauksille. Pariisiin ja ajan muihin suurkaupunkeihin ahtautuneita ihmismassoja heikentävän perinnöllisen rappion hypoteesia kehitellyt tutkimuskirjallisuus kasvoi ja kukoisti monimutkaisten poliittisten ja yhteiskunnallisten ilmiöiden ristiaallokossa, muun muassa väestörakenteen muutosten, köyhälistön ja omistajaluokan välisten jännitteiden sekä kapitalismin, sosialismin ja katolisuuden aatteellisen kisailun epävakaassa ympäristössä. Degeneraatioteoria on toisinaan ymmärretty vastauksena 1800-luvulla suurta huolta herättäneisiin mielenterveysepidemioihin, joita ajan psykiatria ei kyennyt muuten selittämään saatikka parantamaan, mutta Pick korostaa, ettei ilmiötä kuitenkaan voi luokitella yksiselitteisesti minkään tietyn vaikuttimen tai vaikuttajan tuotteeksi. Degeneraatio oli ennen kaikkea aikansa kriisiytynyttä ilmapiiriä ilmentävä ideologinen diskurssi, joka alkoi vuosikymmenten kuluessa elää omaa elämäänsä lukuisten puolitieteellisten teosten ja kirjoitusten sivuilla. (Pick 1989, 48; 52–55.)

Charles Bernheimer katsookin, että degeneraation käsite oli tässä mielessä ikään kuin dekadenssin konkreettinen ilmenemismuoto, keino niputtaa 1800-luvun tieteilijöiden havaitsemat yhteiskunnalliset ongelmat – rikollisuus, alkoholismi, seksuaaliset poikkeavuudet, hermostolliset vaivat – tietyn tieteellisesti selitettävissä olevan fysiologisen alkuperän aiheuttamiksi. Degeneraation diagnostiikassa ja taudinkuvassa psykiatrisen

perinnöllisyysopin, darwinismin ja lamarckismin<sup>4</sup> kaltaisten tieteenhaarojen ainekset yhdistyivät dekadenssin ajatuksen laajempaan historialliseen ja sosiaaliseen viitekehykseen. Moraalisesta rappiosta saatiin vedettyä suora yhteys myös fyysiseen rappioon, ja esimerkiksi rikollisissa havaituista ruumiillisista poikkeavuuksista löydettiin vahvistus laajemmalle yhteiskunnalliselle dekadenssille, jonka historiallisia vertailukohtia haettiin muiden muassa antiikin Roomasta ja Ludvig XIV:n hallintokauden Ranskasta. (Bernheimer 2002, 139–141.)

Ei liene sattumaa, että monet Pickin ja Bernheimerin tutkimissa lähdeaineistoissa esiintyvät degeneraation oireet ja tunnusmerkit vastaavat huomattavan osuvasti myös *À Rebours* -romaanin päähenkilön des Esseintesin kirjallista kuvausta. Impotenssi, heikkohermoisuus, aistien yliherkkyys ja feminiinisyys ovat vain joitain esimerkkejä niistä lukuisista psykosomaattisiksi mielletyistä oireista, jotka luetellaan sekä romaanin sivuilla että degeneraation diagnosoimiseen pyrkivissä aikalaislähteissä. Mielenkiintoista kyllä nämä degeneratiiviset piirteet peilautuivat Pickin mukaan Ranskan porvariston mielissä usein Pariisin vaarallisina pidettyihin ja ahtaasti eläviin ihmismassoihin, kun taas des Esseintesin hahmoa karakterisoivat pakkomieltainen eristäytyneisyys, aristokraattisten sukujuurten takaama varallisuus ja porvarillista yhteiskuntaa kohtaan osoitettu syvä halveksunta (Pick 1898, 53–54). Degeneraatio kuvasti siis pelkkien yksilöllisten terveyshuolten lisäksi myös laajempia kauhukuvia, jotka ainakin osittain syntyivät Ranskan epävakasta poliittisesta tilanteesta ja eri yhteiskuntaluokkien välisistä jännitteistä.

Kaikesta huolimatta on, kuten Bernheimer huomauttaa, hyvä kuitenkin muistaa, että samalla kun degeneraation ja dekadenssin pelko 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä pyyhkäisi läpi Euroopan tieteellisten ja kirjallisten piirien saaden huomattavaa jalansijaa myös suuren yleisön mielissä, Ranskassa oli toisaalta käynnissä niin sanottu ”kaunis aikakausi” eli *Belle Époque*, jonka yleistä mielialaa määritteli ennennäkemättömän teknologisen kehityksen ruokkima optimismi ja sen valama usko valoisaan tulevaisuuteen. Monessa mielessä degeneraation vaikutuksista olikin hankala löytää minkäänlaisia perustavanlaatuisia todisteita, ja lukuisista aiheeseen liittyvistä tutkimuksista ja esimerkkitapausten alati kasvavista luetteloista huolimatta minkäänlaisen pitävän tieteellisen konsensuksen muodostaminen siitä, missä loppukädessä kulki degeneraation ja normaaliuden, rappion ja terveyden raja,

---

<sup>4</sup> Lamarckismi on ranskalaisen Jean-Baptiste Lamarckin mukaan nimetty evoluutioteoria, jonka mukaan organismin elinkaarensa aikana kokemat fyysiset muutokset voisivat sellaisinaan periytyä seuraavalle sukupolvelle. Teoria oli 1800-luvulla vaikutusvaltainen, vaikka 1930-luvun jälkeen sen hypoteeseja pidettiin perinnöllisyystieteen piirissä jo laajalti kumottuina. (Encyclopædia Britannica 2023.)



osoittautui käytännössä mahdottomaksi. (Bernheimer 2002, 141.) Degeneraatio jäi lopulta häilymään epämääräiseksi teoriaksi jonnekin biologian, kriminologian ja psykiatrian välimaastoon, mikä toisaalta luultavasti selittää sen kykyä mukautua ja herättää suurta mielenkiintoa hyvinkin erilaisissa tieteellisissä, kirjallisissa ja populaareissa konteksteissa. Daniel Pick summaakin degeneraatioteorialle ominaisen kaksoisluonteen kiinnittämällä huomiota toisaalta sen pyrkimykseen rakentaa spesifejä ja tarkkarajaisia määritelmiä, toisaalta taas sen maalailemaan kauhukuvaan laajalle levinneestä ja vaikeasti määrittyvästä rappiotaudista:

On the one hand, the 'experts' desired to isolate a social threat – to reveal, transport, castrate and segregate 'noxious elements'. On the other hand, it seemed that degeneration lay everywhere, demanding massive campaigns of public hygiene, the closer investigation of whole populations. (Pick 1989, 106.)

Sama ristiriitaisuus voidaan havaita laajemminkin koko 1800-luvun lopun dekadenssia määrittäneissä yhteiskunnallisissa diskursseissa. Samalla kun Ranskassa ja muualla Euroopassa virisi keskusteluita biologisesta ja kulttuurisesta rappiosta, virisi myös keskusteluja tieteen mahdollistamasta hyvinvoinnista ja uudenaikaisesta tulevaisuuden yhteiskunnista. Suurkaupunkien köyhyys vastaan korkeamman elämänlaadun mahdollistava teknologinen kehitys, porvariston ja työväenluokan nousu vastaan vanhat aristokraattiset valtarakenteet, uskonnon perinnerikas asema vastaan positivistinen tietesajattelu – 1800-luku oli ennen kaikkea valtaviin muutosten ja vastakkainasettelujen aikaa, jonka suuria kysymyksiä degeneraatioteoriakin omalla tavallaan peilasi.

### **2.3. Dekadentti Ranska**

Louis Marquèze-Poueyn mukaan valloillaan olevan dekadenssin ajatuksen 1800-luvulla erityisesti Ranskassa nauttimaan laaja-alaisuutta selittävät vuosisataa määrittäneet merkittävät teknologiset ja taloudelliset mullistukset, jotka varsinkin Ranskan kaltaisissa rikkaissa länsimaissa johtivat yhteiskuntarakenteiden muuttumiseen, uudenlaisen työväenluokan syntymiseen ja perinteisten arvokäsitysten rapautumiseen materialismin kehittyessä. Monet kirjailijat olivat ilmaisseet ajatuksia ranskalaisesta dekadenssista jo vuosisadan alkupuolella, mutta varsinaisesti käsitys nimenomaan Ranskasta dekadenssin syöksykierteeseen ajautuneena valtiona tuntui ikään kuin saavan varmistuksensa viimeistään vuoteen 1871 tultaessa. Tuolloin maata ravistelivat lyhyellä aikavälillä Ranskan toisen keisarikunnan luhistuminen, taloudellisen nousukulun päättymisen Preussia vastaan kärsittyyn sotatappioon

ja lyhytikäisen Pariisin kommuunin<sup>5</sup> kiistanalaiset tapahtumat – puhumattakaan vastajulistetun Ranskan kolmannen tasavallan arvovaltaa nakertavista skandaaleista ja eri sosiaaliluokkien välejä hiertävistä jännitteistä. (Marquèze-Pouey 1986, 21–22.) Tutkielman aihepiirin kannalta on huomionarvoista, että monilla edellä mainituista tapahtumista oli hyvin kouriintuntuva vaikutus myös Huysmansiin, joka olisi itsekin joutunut ottamaan osaa Ranskan ja Preussin välisiin taisteluihin, ellei olisi sairastunut punatautiin, ja sai Pariisin piirityksessä henkilökohtaisesti todistaa kaupunkia koettelevaa nälänhätää, kasvavaa rikollisuutta ja katuja murjovia pommituksia. Omasta puolestaan Huysmans suhtautui sotaan kielteisesti ja teki piiritetyn Pariisin tapahtumista yksityiskohtaisia muistiinpanoja. (Baldick 2021, 40–42, 48.)

Erityisesti vuoden 1870 jälkeen ilmestyneessä ranskalaisessa kirjallisuudessa vallinneita dekadenssiin liittyviä diskursseja on tarkastellut lähemmin Pierre Guiral artikkelissaan ”Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914”. Guiral analysoi artikkelissa esimerkiksi Arthur de Gobineau, Hippolyte Tainen ja Ernest Renanin kaltaisten kirjoittajien tekstejä ja sitä kuvaa, jonka nämä antavat maataan oletettavasti piinaavasta dekadenssista ja siihen johtaneista vaikuttimista. Aiemmin siteeratun Louis Marquèze-Poueyn tavoin myös Guiral nostaa Ranskan–Preussin sodan tapahtumat keskeiseen asemaan ranskalaisten dekadenssiin liittyvien diskurssien merkittävänä lietsojana. Ranskan rappiokierteelle esitetään ajan kirjallisuudessa monenlaisia syitä: dekadenssi saa fysiologisen perustansa kansaa vaivaavista periytyvistä sairauksista (eli degeneraatiosta), mutta vähintään yhtä selvästi sitä kuvataan myös Ranskan historiasta juontuvaksi poliittis-sosiologiseksi ilmiöksi. Dekadenttia Ranskaa kategorisoi Guiralin kokoamissa kirjallisissa kuvauksissa hiipuvuus ja elinvoiman puute, heikosti lisääntyvä kansa, joka elää omien ansioidensa sijaan aiemmilta sukupolvilta perityn varallisuuden varassa. Vaikka syyttävät sormet kohdistetaan tyypillisesti Ranskan toiseen keisarikuntaan ja sen harjoittamaan rahvaanomaiseen politiikkaan, dekadenssin todellista alullepanijaa etsitään kuitenkin kauempaa, useimmiten jo vuoden 1789 suuresta vallankumouksesta, joka tuhosi Ranskan valtiollisen jatkuvuuden ja vakauden syöstessään maan yhä uusiin poliittisiin mullistuksiin. Guiralin mukaan lähes kaikkien tarkasteltujen kirjailijoiden ajatuksia yhdistääkin suuri kansanvaltaa kohtaan osoitettu epäluottamus.

---

<sup>5</sup> Pariisin kommuuni oli vuonna 1871 Preussia vastaan käydyn sodan jälkimainingeissa Ranskan rojalistivoittoista hallintoa vastustamaan perustettu vallankumouhallitus. Erilaisten vasemmistoryhmittymien johtama kommuuni ehti olla olemassa vain 72 päivää, kunnes Versailles’n hallituksen joukot toukokuun 21. päivänä marssivat Pariisiin ja tukahduttivat kommunardien toiminnan väkivaltaisesti niin sanotun ”verisen viikon” (”semaine sanglante”) kuluessa. (Encyclopædia Britannica 2023.)

Yhdeksi ranskalaisen dekadenssin merkittäväksi osatekijäksi nousee näin 1800-luvun lopun diskursiivisessa kontekstissa se, että sivistymättömille maalaisille, tuolle ”yhteiskunnan vähiten kehittyneelle osalle” (”la partie de la société la moins évoluée”), on Ranskassa suotu aivan liian paljon poliittista painoarvoa ja päätösvaltaa. (Guiral 1983, 9–15.)

Guiralin tutkimissa teksteissä esiin nousevan demokratiaa ja edistysuskoa kohtaan osoitetun syvän pessimismin jakaa myös des Esseintes, joka Huysmansin romaanissa kuvailee omaa aikaansa muun muassa seuraavalla tavalla:

Après l’aristocratie de la naissance, c’était maintenant l’aristocratie de l’argent ; c’était le califat des comptoirs, le despotisme de la rue du Sentier, la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes. (AR, 312.)

[Syntyperäisen aristokratian oli korvannut rahan aristokratia: kassojen kalifikunta, rue du Sentier’n sortovalta ja kaupan tyrannia, jota rahanahneet ja ahdasmieliset aatteet ja itserakkaat ja luhut vaistot pitivät suitsissaan. (VH, 331.)]

Ideologiset yhtäläisyydet ranskalaisesta dekadenssista huolta kantaneiden kirjoittajien ja ”dekadenssin breviaariksi” kohotetun romaanin päähenkilön välillä voivat vaikuttaa aluksi yllättäviltä, mutta oikeastaan kyse on lähinnä semanttisesta harhaanjohtavuudesta. On muistettava, ettei Ranskassa 1800-luvun lopulla kehittynyt kirjallinen dekadenssi ole suoraan verrannollinen dekadenssiin yhteiskunnallisena ilmiönä, vaikka niiden välillä onkin ilman muuta yhteys. Huysmansin kaltaisia dekadenteiksi luokiteltuja kirjailijoita ei pidä heidän esittämistään rappiota estetisöivistä kuvauksista huolimatta yksiselitteisesti mieltää yhteiskunnallisen dekadenssin kannattajiksi tai dekadenssista kielteiseen sävyyn puhuneiden aikaistensa vastustajiksi, vaan pikemminkin molempia ryhmiä yhdisti sama pessimistinen ja ennen kaikkea moderneja ideaaleja vastustava eli antimoderni suhtautuminen 1800-luvun lopun ranskalaiseen yhteiskuntajärjestykseen.

Antimodernius onkin ranskalaisen kirjallisen dekadenssin kannalta keskeinen käsite, jonka Jocelyn Godiveau määrittää aihetta käsittelevässä väitöskirjassaan ideologiseksi vastareaktioksi alun perin Ranskan vallankumouksen seurauksena syntyneille sosiokulttuurisen moderniuden arvoille, joita olivat optimismi, demokratisoituminen, rationalismi, liberalismi, materialismi, ateismi, positivismi, edistysusko ja skientismi. Siinä missä rationalismin ja positivismien moderneille arvoille rakennetut realismin ja naturalismin koulukunnat ankkuroivat itsensä materiaaliseen todellisuuteen, antimoderni ilmaisu tarkoitti Huysmansin ja muiden ”dekadenttien” tapauksessa yksilöllisen subjektiivisuuden ja mielikuvituksellisuuden korostumista. Modernin ja antimodernin eli dekadentin ilmaisun

välillä on jatkuva jännite: modernin tapaan myös antimoderni pyrkii hylkäämään menneen ja kuluneen, mutta se tekee niin nimenomaisesti oman aikalaiskontekstinsa moderneja arvoja vastustaen, omanlaistaan moderniutta etsien. (Godiveau 2017, 10–12, 15–17.) Călinescu (1987, 41–42) puhuikin 1800-luvun alkupuoliskon kuluessa tapahtuneesta moderniuuden käsitteen rajusta kahtiajakautumisesta toisaalta porvarilliseen käsitykseen moderniuudesta tieteellisen ja teollisen kehityksen sekä kapitalismin tuottamana historiallisena aikakautena, toisaalta kulttuurisesti painottuneeseen ajatukseen (anti)moderniuudesta romantiikan aatemaailmasta versoneena esteettisenä terminä, jonka kuvastama syvä halveksunta porvarillisia ja keskiluokkaisia arvokäsityksiä kohtaan omaksui monia eriäviä ilmaisumuotoja anarkismista aristokraattishenkisen eristäytyneisyyden ihannointiin.

Täten voitaisiin sanoa, että Ranskan dekadenttia kohtaloa valitelleet filosofit, kuten Gobineau, Taine ja Renan, sekä degeneraation turmelema des Esseintes ovat itse asiassa toistensa hengenheimolaisia. Molempien ajatusmaailmoja määrittää sama porvarillisen materialismin halveksunta ja antidemokraattinen elitismi, sama tarve vapautua moderniuudeksi määritellystä dekadenssista. Todellinen ero syntyy siitä, että siinä missä aiemmin esiin tuodut todelliset ranskalaiskirjoittajat käsitelivät maansa dekadenssia ja degeneraatiota kuin heistä itsestään kokonaan irrallisena ilmiönä, joka kosketti lähinnä rahvaanomaisia ihmismassoja ja sivistymättömiä maalaismoukkia, des Esseintes taas ei kaikesta ylemmydentunnostaan huolimatta kykene asettumaan yhteiskunnallista ja kulttuurista rappiota ylhäältä käsin seuraavan tarkkailijan asemaan. Hän on hyvinkin kirjaimellisella tasolla itse osa halveksumaansa degeneraatiota: antimoderni pessimisti ja hermoheikko neurootikko, sanalla sanoen dekadentti. Tässä mielessä hän on kuin ranskalaisen dekadenssidiskurssin kahden eri ääripään tiivistymä, samanaikaisesti sekä degeneraation turmelema ihmisraunio että aristokraattisen ylemmyyden ja yksilöllisyyden nimeen vannova karkäs kulttuurikriitikko.

#### 2.4. Dekadenssin tyyli ja tematiikka

Comme il [des Esseintes] le disait, la nature a fait son temps ; [...] Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer ; [...] À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. (AR, 90–91.)

[Hänestä [des Esseintesistä] luonto oli elänyt aikansa. [...] Yksikään luonnon keksinnöistä ei ollut niin jalo tai suurenmoinen, ettei ihmismieli neroudessaan kykenisi vastaavaan suoritukseen. [...] Oli aivan selvää, että tuo ainainen jaarittelija oli nyt menettänyt todellisten taiteilijasielujen tähänkin saakka kumman suojelemaan

ihailun. Oli tullut aika syrjäyttää se taiteen keinoin niin täydellisesti kuin suinkin mahdollista. (VH, 76–77.)]

Des Esseintesin ajatukset *À Rebours* -romaanin alkupuolella voisi nähdä melkein pä dekadentin kirjallisuuden filosofisena tiivistelmänä tai ohjelmanjulistuksena. Klassinen, luonnollisena pidetty kauneus on elähtänyttä ja auttamattoman kulunutta. Todellista taiteilijuutta ja omaperäisyyttä on luonnon ja luonnollisena pidetyn syrjäyttäminen, kokonaan uudenlaisen estetiikan luominen inhimilliseen nerouteen turvautumalla. Viittaukset nerouteen (”la génie humain”) ja todellisiin taiteilijoihin (”des vrais artistes”) luovat miellelyhtymiä romantiikan neromyyttiin ja siitä kumpuavaan antimoderniin elitismiin: ”todellinen” taide kuuluu vain harvoille ja valituille, ei modernin maailman massoille. Näiden ajatusten ja tutkielmassa aiemmin käsiteltyjen seikkojen pohjalta on jo mahdollista muodostaa alustavaa listaa ainakin joistakin kirjalliseen dekadenssiin usein nivoutuvista tyyllillisistä ja temaattisista piirteistä: elitismi, antimodernius, pessimismi, yksilökeskeisyys, esteettisen omaperäisyyden korostuminen. Silti kokonaisvaltaisemman kuvan saamiseksi on kuitenkin vielä tarpeen kartoittaa tarkemmin, millaisilla tavoilla dekadenssin käsitettä erityisesti 1800-luvun kuluessa kirjallisuuteen sovellettiin ja miten tämä kehityskulku on osaltaan vaikuttanut nimenomaan Huysmansin romaanissa hyödynnetyn dekadentin ilmaisun muotoutumiseen.

Dekadenssin käsitteen varhaista asettamista tyyllilliseen kontekstiin edustaa konservatiivisen kirjallisuuskriitikko Désiré Nisardin vuonna 1834 julkaistu teos *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, joka käsittelee päällisin puolin Rooman valtakunnan myöhäiskauden runotaidetta mutta keskittyy tosiasiaa hyökkäämään vuosisadan alun Ranskassa vallinneen uusklassismin tiukat tyyli vaatimukset hylänneitä romantikkoja vastaan (Călinescu 1987, 157–158). Vaikka Nisardin kaltaisissa varhaisissa kuvauksissa kirjalliseen ilmaisuun sovellettua dekadenssia käytettiin lähes yksinomaan negatiivissävyisenä määritteenä, elämään jäivät alun perin juuri roomalaiseen dekadenssiin assosioidut ja sittemmin Charles Baudelairin lyriikkaan ja Huysmansin kaltaisiin vuosisadan lopun kirjoittajiin yhdistetyt tyylipiirteet kuten rappiollinen ja aistillinen kuvasto, kielellinen kompleksisuus sekä yltiöpäinen koristeellisuus (Hurst 2017, 47). Juurikin Nisardin popularisoimat ”Sorbonnessa tänäkin päivänä tolkutettavat onnettomat läksyt” (VH, 81, suomennosta muutettu, ”les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes”, AR, 95) ovat des Esseintesin tähtäimessä *À Rebours* -romaanin kolmannessa luvussa, jota voisi sitäkin kuvailla eräänlaiseksi kriittiseksi katsaukseksi Rooman latinankielisen kirjallisuuden 100-luvulta aina 900-luvulle ulottuvaan niin sanottuun rappiokauteen – tosin sillä erotuksella, että

des Esseintes kulkee makunsa puolesta systemaattisesti Nisardin kaltaisten kirjoittajien vakiinnuttamaa kaanonia vastaan ja käyttää termiä dekadenssi pikemminkin kunniamerkkinä kuin häpeäleimana (Jourde 2022, 412).

Latinankielisen kirjallisuuden suuret klassikot saavat des Esseintesin tarkastelun alla kovaa ryöpytystä niskaansa: Vergiliuksen mekaaniset heksametrisäkeet etenevät ”prikulleen niin kuin pikkutarkan ja puisevan prosodian järkkymättömät säännöt vaativat” (VH, 82, ”selon l'immuable ordonnance d'une prosodie pédante et sèche”, AR, 96), Ciceron muodollinen tyyli on ”mehevä ja rehevä mutta kuitenkin pyylevä, ytimetön, vailla selkärankaa” (VH, 83, ”charnu, nourri, mais tourné à la graisse et privé de moelles et d'os”, AR, 97) ja Caesarinkin ilmaisu on lakonisuudessaan lähinnä ”niuhottamista ja kiristämistä, hedelmätöntä ynnäämistä, outoa ja täysin aiheetonta pidättelyä” (VH, 83, ”une aridité de pète-sec, une stérilité de memento, une constipation incroyable et indue”, AR, 97). Raymond Chevallier summaa, että des Esseintesin kritiikeissä pääpaino on toistuvasti nimenomaan kirjallisten tyylipiirteiden erittelyssä sekä ilmaisun kekseliäisyyden ja omaperäisyyden arvottamisessa. Vergiliuksen kaltaisten suurnimien edustaman klassisen kauniin ja säännönmukaisen ilmaisun sijaan hänen mielenkiintonsa herättävät toden teolla vasta 300-lukua seuraavien epävakaiden vuosisatojen kynäniekat, joiden teoksissa tyyllilliset raja-aidat alkavat mädäntyä genrejen ja vivahteiden, arkaismien ja uudissanojen, kristillisten ja pakanallisten ainesten päästessä vapaasti sekoittumaan toisiinsa. (Chevallier 2002, 163–164). Rooman valtakunnan kulttuurisen ja poliittisen rappion kanssa käsikynkkää etenevä kielellinen mädäntyminen määrittänyt tätä kautta dekadentin ilmaisumuodon kannalta keskeiseksi metaforaksi, joka siirretään *À Rebours* -romaanissa sellaisenaan 1800-luvun lopun ranskalaiseen kontekstiin:

Au demeurant, la décomposition de la langue française s'était faite d'un coup. Dans la langue latine, une longue transition, un écart de quatre cents ans existait entre le verbe tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius, et le verbe faisandé du VIII<sup>e</sup> siècle. Dans la langue française aucun laps de temps, aucune succession d'âges n'avait eu lieu ; le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle. (AR, 289–290.)

[Ranskan kieli oli lopulta lahonnut yhdessä hujauksessa. Latinan kielen tapauksessa Claudianuksen ja Rutiliuksen laikukkaasta mutta komeasta sanonnasta seitsemänsataaluvun jo pahaksi päässeeseen sanaan oli varsin pitkä siirtymäaika, neljänsadan vuoden harppaus. Ranskan tapauksessa mitään vastaavaa kautta ei ollut, ei erillisiä, perättäisiä tyylikausia: Goncourtin veljesten epätasainen mutta uhkea tyyli ja Verlaine ja Mallarmén jo hieman pilaantunut tyyli veljeilivät sulassa sovussa Pariisin kaduilla; ne elivät samassa ajassa, samaa aikakautta ja samaa vuosisataa. (VH, 305.)]

Tunnusomaisiksi dekadenttia kieltä luonnehtiviksi ilmauksiksi vakiintuvat pilaantumiseen liittyvät sanat, kuten siteeratusta katkelmassa kahdesti esiintyvä ”faisandé”, joka viittaa mädäntymisprosessin alkuvaiheeseen olevaan, ikään kuin ylikypsään lihaan ja sen saamaan ominaismakuun. Mädäntyvän lihan tavoin myös dekadentti kieli on menettämässä yhtenäisyytensä ja ratkeamassa liitoksistaan yhteiskunnallisten mullistusten ja eri puolilta virtaavien kielellisten vaikutteiden ristipaineessa, mutta samalla ilmoille lehahtaa todellisen taiteentuntijan aisteja hiveleviä harvinaislaatuisia tuoksujia. Dekadenssin tyyllinen rikkaus puhkeaa täyteen kukkaansa juuri tässä rappiollisuuden ja hienostuneisuuden häilyvässä leikkauspisteessä, Charles Baudelairin teoretisoimassa ohimenevässä ja pakenevassa taiteellisen omaperäisyyden mahdollistavassa tilassa eli ”moderniudessa” (”modernité”), jonka näennäisestä rumuudesta todellinen taiteilija löytää ”salaperäistä, kätkeytä kauneutta, olipa tuo kauneus miten vähäistä tai pinnallista tahansa” (Baudelaire 2001, 200). Tästä Baudelairin pohjimmiltaan omaperäisyyttä ja ohimenevyyttä ikaikaista kauneutta korkeammalle arvostavasta taidekäsityksestä voi havaita tietynlaisia kaikuja myös yllä siteeratusta romaanikatkelmassa kuvatusta ajallisesta katkoksesta: 1800-luvun lopun Ranskaan saavuttaessa ei voida enää puhua vain yhdestä vuosisatojen kuluessa lineaarisesti rapistuvasta kielestä vaan monista samassa ajassa vaikuttavista, toisiinsa limittyvistä tyyleistä ja ilmaisumuodoista. Moderniuden kiihkeässä käymistilassa kaikki tapahtuu yhtä aikaa ja yhtäläisellä intensiteetillä, klassisen järjestyksen ja kronologisuuden korvaa tyylien, muotien ja aatteiden korviahuumaava kakofonia.

Moderniuden määrittäminen Baudelairin käytössä ikään kuin 1800-luvun konservatiivisia taidekäsityksiä vastustavaksi esteettiseksi asennoitumiseksi nivoutuu osaksi dekadentin kirjallisuuden uudelleenmäärittelyä Désiré Nisardin kaltaisten akateemikkojen moittivasta sävystä kohti Huysmansin romaanin omaksumaa ilmaisun omaperäisyyttä ja kirjavuutta korostavaa esteettistä arvoasetelmaa. Koska modernin taitelijan ensisijainen tehtävä ei ole Baudelairin käsityksen mukaan ikaikaisen kauneuden etsiminen vaan oman ohimenevän aikansa ominaispiirteiden kuvaaminen, iänikuisiin konventioihinsa tarrautuvien professoreiden parjaama ”dekadenssin kirjallisuus” (”littérature de décadence”) kääntyykin kertaheitolla modernin kirjallisuuden malliesimerkiksi, rappiollisen aikakauden dekadentin hengen onnistuneeksi ikuistamiseksi. Onkin tähdellistä korostaa, ettei Baudelaire millään lailla kiistä edistyksistä ja demokratiasta huumaantuneen aikakautensa oletettua rappiollisuutta – hänen mielestään on vain kohtuutonta ja kapeakatseista kritisoida taiteilijaa

tuon rappiollisuuden käyttämisestä taiteellisen ilmaisun ja inspiraation raaka-aineena. (Baudelaire 1884, I–III.)

Nimenomaan Baudelairea on pääasiassa kiittäminen siitä, että sana dekadenssi alkoi kirjallisena käsitteenä muuttua neutraalisävyisemmäksi ja saada tyyllillisiä implikaatioita, jotka eivät enää yksiselitteisesti kantaneet mukanaan ajatusta laadullisesta alemmuudesta. Baudelairelle tässä uudelleenmäärittelyssä oli kyse ensisijaisesti taiteen sisällön moraalista vapauttamisesta, siitä ajatuksesta, että rappion kuvaus on aiheena aivan yhtä arvokas kuin mikä tahansa klassisempi aihekin ja että kirjailijalla on oikeus itse valita omat aiheensa ja tyylikeinonsa. (Rasch 1982, 205, 207–208.) Niinpä kun Théophile Gautier puolestaan vuonna 1868 nimitti Baudelairen ilmaisua dekadenssin tyyliksi, kyse oli jo selvästi arvoneutraalimmasta ja ambivalentimmasta luonnehdinnasta; rappiokuvasto ja mädäntymisen rajamailla liikkuva kieli (josta Gautier käyttää samaa ”faisandé”-adjektiivia kuin Huysmans yli vuosikymmentä myöhemmin) sekä klassisista ihanteista poikkeaminen eivät enää yksinään tehneet taideteoksesta vähempiarvoisempaa tai suoralta kädeltä tuomittavaa (Gautier 1908, 16–17). Tätä Gautierin ja Baudelairen pohjustamaa dekadenssikäsitystä heijastelee myös vuosisadan lopulla vaikuttaneen ranskalaisteoreetikko Paul Bourget’n tekemä määrittely tästä niin kutsutusta dekadenssin tyylistä:

Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot. (Bourget 1885, 25.)

[Dekadenssin tyyllissä kirjan yhtenäisyys rapistuu tehdäkseen tilaa sivun itsenäisyydelle, sivu rapistuu tehdäkseen tilaa virkkeen itsenäisyydelle ja virke taas tehdäkseen tilaa sanan itsenäisyydelle.]<sup>6</sup>

Bourget asettaa jo vakiintuneen mädäntymismetaforan yhä konkreettisempaan kontekstiin: kirjallisen ilmaisun yleisten lainalaisuuksien rappeutuessa teosten sisäinen, ja oletettavasti myös keskinäinen, yhtenäisyys katoaa ja niiden esteettiseltä arvottamiselta katoaa pohja, kaikesta tulee ikään kuin sallittua. Lopputulemana on äärimmäinen taiteellinen vapaus, joka kuitenkin saavutetaan kaikenlaisen ikiaikaiseen kauneuteen tai moraaliseen puhtauteen tähtäävän järjestelmällisyyden kustannuksella. Tässä suhteessa dekadentin kirjallisuuden erityispiirteeksi voisikin nostaa tietynlaisen kirjallisen kaikkiruokaisuuden, erilaisista lähteistä lainattujen piirteiden vapaan yhdistelemisen perinteisistä makukriteereistä ja genererajoista

---

<sup>6</sup> Kirjoittajan oma suomennos.



välittämättä. Bourget'n luonnehdinta on alun perin kirjoitettu hieman ennen *À Rebours* -romaanin julkaisua, mutta etenkin juuri kirjallisuuden tyyllilajien ja kielen rekisterien hämärtymiseen keskittyessään se tuntuu jo ennakoivan Huysmansin teoksen ensyklopedisia sanavalintoja, pikemminkin esseististä kuin juonivetoista rakennetta ja Rooman rappiokauden rehevää ilmaisua ihannoivaa estetiikkaa.

Baudelairen perinnön ohella *À Rebours* -romaanin esteettisiä juuria kartoitettaessa ei sovi unohtaa myöskään romaanin siirtymällistä roolia Huysmansin oman varhaistuotannon edustaman naturalismin ja kirjailijan myöhemmän tuotannon myötä hahmottuneen hengellisen ”supranaturalismin”<sup>7</sup> välillä. Teoksensa vuoden 1903 uusintapainokseen laaditussa esipuheessa Huysmans oikeastaan esittääkin koko *À Rebours* -romaanin enemmän tai vähemmän alitajuisena vastareaktion 1880-luvun naturalismille ja eritoten tyyllisuunnan keulakuvan Émile Zolan näkemyksille, jotka Huysmansin mielestä latistivat kirjalliset henkilöahmot pelkiksi ympäristölleen alisteisiksi, vaistojen ja ärsykkeiden ohjaamiksi sätkynukeiksi (Huysmans 2022, 320–321). Lähes kaksikymmentä vuotta jälkeenpäin kirjoitetussa esipuheessa on tiettyä jälkiviisauden makua, mutta siinä esille tuleva naturalistisen kaavamaisuuden ja luovan mielikuvituksen vastakkainasettelu ei ole täysin tuulesta temmattua, vaan samansuuntaista vertailua todellakin esiintyy myös des Esseintesin kirjallisissa pohdinnoissa:

A une époque où la littérature attribuait presque exclusivement la douleur de vivre aux malchances d'un amour méconnu ou aux jalousies de l'adultère, il [Baudelaire] avait négligé ces maladies infantiles et sondé ces plaies plus incurables, plus vivaces, plus profondes, qui sont creusées par la satiété, la désillusion, le mépris, dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère. (AR, 227–228.)

[Aikana, jolloin elämäntuska liittyi kirjallisuudessa lähes yksinomaan vastakaittoman rakkauden aiheuttamiin sydänsuruihin tai aviorikoksen herättämiin mustasukkaisuuden tuntoihin, hän [Baudelaire] oli hylännyt kokonaan nuo lapselliset sielunsairaudet ja ulottanut tutkimuksensa niihin paljon vaikeammin parantuviin, sitkeämpiin ja syvempiin haavoihin, joita kylläntyneisyys, illuusioiden romahtaminen ja inho viiltävät luhistuneisiin sieluihin, joille nykyhetki on kidutusta, joita menneisyys tympäisee ja joissa tulevaisuus herättää pelkkää pelkoa ja epätoivoa. (VH, 231.)]

---

<sup>7</sup> Huysmansin vuonna 1890 käyttöön ottama termi ”supranaturalismi” (”supranaturalisme”) merkitsi lopullista irtautumista Émile Zolan naturalismin materialistisesta ja positivistisesta taidekehuksesta, pyrkimystä eräänlaiseen hengelliseen naturalismiin. Laajemmin termin suhteesta dekadenssiin ks. Godiveau 2017, 101–103.

Baudelairin psykologinen syväluotaus vastaan realistisen ihmiskuvauksen tympeä pinnallisuus – käytännössä kyse on jälleen tavasta antaa esteettinen ilmaisu moderniuuden ja antimoderniuuden väliselle jännitteelle. Katkelma rakentaa kuvaa ikään kuin kahdesta eriävästä modernin kirjallisuuden jatkumosta, toisaalta yleisiä makuja ja tuntemuksia heijastelevasta realistisesta koulukunnasta ja toisaalta Baudelairin raivaamasta dekadentista tyyliperinteestä, jota des Esseintes luonnollisesti suosii. Naturalismia ei tässä yhteydessä mainita nimeltä, mutta kritiikin sävyssä on helppo kuulla kaikuja ei vain Huysmansin myöhemmän esipuheen eksplisiittisesti Zolaa kritisoidusta argumentaatiosta vaan myös positivistisesti orientoituneen naturalismin kohtaamasta laajemmasta vastustuksesta 1800-luvun lopun ranskalaisissa kulttuuripiireissä. Godiveaun (2017, 101–102) mukaan eritoten juuri Zolan tuotannosta tulikin kirjallisen dekadenssin ja myös symbolismin kannattajien joukossa eräänlainen modernin taiteen materialistisen käänteen ja sen aikaansaaman hengellisen rappion ensisijainen edustaja, jota vastustamaan myös niin sanottu huysmansilainen dekadenssi (”*décadentisme huysmansien*”) itsensä viimekädessä asemoi. Sikäli naturalismi onkin mahdollista kirjallisen dekadenssin antimodernista näkökulmasta mieltää Baudelairista polveutuvan kirjallisuusperinteen ideologiseksi vastavoimaksi ja siten des Esseintesin halveksuman moderniuuden kirjalliseksi airueksi, taiteen pyhää maaperää saastuttavan materialismin ja positivismiin pääasialliseksi äänitorveksi.

Kaikesta tästä huolimatta naturalismin ja kirjallisen dekadenssin vastakkainasettelua ei kuitenkaan pidä ajatella kiveen kirjoitettuna. Esimerkiksi Charles Bernheimer (2002, 58, 70) argumentoi, että vaikka naturalismia on erityisesti ranskalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa totuttu pitämään pitkälti Huysmansin näkemyksiä myötäillen kirjallisen dekadenssin vastakohtana, on suuntauksilla tosiasiaa runsaasti yhtymäkohtia niin tyyllillisellä kuin temaattisellakin tasolla. Bernheimer muun muassa nostaa Zolan tuotannosta esille useampia *À Rebours* -romaanin dekadenttia tyyliä enemmän tai vähemmän ennakoivia, aistillisella kuvastolla sekä luonnosta vieraantumisen tematiikalla leikitteleviä kohtauksia, ja myös David Weir (1996, 52–53; 56) tekee samansuuntaisia huomioita tarkastellessaan Edmond ja Jules de Goncourtin teosten taipumusta inhorealistic turmeltuneisuuden estetisointiin sekä mädäntyvällä tai ylikypsällä (”*faisandé*”) kuvakielellä herkutteluun. *À Rebours* -romania koskevan analyysinsä lopuksi Bernheimer lisää vielä, että des Esseintesin mielenlaatua määrittelevän perinnöllisen oireilun eteneminen teoksen kerronnan kehittyessä noudattaa sekin kauttaaltaan naturalismin determinististä eetosta – jopa siinä määrin, että kun des Esseintes romaanin lopussa joutuu lääkärin määräyksestä palaamaan inhoamaansa Pariisiin,

voisi kohtausta helposti tulkita ikään kuin naturalismin periaatteiden lopullisena voittona dekadenssin eskapismista (Bernheimer 2002, 71).

Nimenomaan kerronnan tasolla Bernheimerin kuvailema naturalistinen pohjavire onkin *À Rebours* -romaanissa läsnä heti teoksen ensimmäisistä lauseista lähtien. Romaanin aloittaa lyhyt prologimainen johdanto, jossa des Esseintesin suvun rappiota dokumentoidaan halki vuosisatojen, kunnes menneisyyden rotevista esi-isistä alkavan jatkumon päässä häämöttää viimein itse päähenkilö Jean des Esseintes, muinoin runsaslukuisen klaaninsa viimeinen vesa, ”hento ja vähäverinen, hermoheikko kolmikymmenvuotias nuorimies” (VH, 50, ”un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux”, AR 66). Tämän jälkeen neutraaliin sävyyn luennoiva kertojaääni siirtyy rakentamaan yksityiskohtaista ja kaunistelematonta diagnoosia des Esseintesin neuroottisen mielenlaadun ja epätavallisen maailmankuvan kehityksestä sekä ympäristöllisten että perinnöllisten tekijöiden alaisuudessa. Esiin piirtyvät sairastelun ja vanhempien välinpitämättömyyden ankeuttama lapsuus, kirjoihin ja haaveisiin uppoutuneena vietetty nuoruus sekä kroonisen hermorasituksen ja veneeristen tautien rasittama aikuisuus. Kuvauksen kohdalla on vaikea puhua minkäänlaisesta naturalistisen lähestymistavan hylkäämisestä: pikemminkin sen voisi nähdä melkein pä malliesimerkkinä Huysmansin myöhemmässä esipuheessaan kritisoimasta, naturalismin ympäristölle ja perimälle alisteisesta henkilökuvauksesta.

Teoreettisesti tätä romaanin johdanto-osuuden kerronnallista perspektiiviä voisi Gérard Genetten (1980, 189–191) narratologista käsitteistöä hyödyntäen nimittää kaikkietäväksi eli fokalisoimattomaksi kerronnaksi, joka kuitenkin varsinaisiin numeroituihin lukuihin siirryttäessä vaihtuu nopeasti des Esseintesin päänsisäiseen kokemusmaailmaan tiukasti kiinnittyvään eli sisäiseen fokalisointiin. Mitä pitemmälle romaanin kerronta (ja des Esseintesin neurologinen oireilu) kehittyy, sitä vaikeammaksi muuttuukin eronteko kertojaäänien ja des Esseintesin henkilökohtaisen ajatustenjuoksun välillä: on kuin päähenkilön sairaalloisuus tarttuisi myös naturalismin objektiivissävyiseen kerrontaan ja suistaisi sen radaltaan kohti kirjallisen dekadenssin häpeilemätöntä subjektivismia. Pierre Jourde (2022, 13–14) kuvaileekin romaanin kerronnallista rakentumista yleisluontoisen realistisuuden etablointiin tarkoitetun naturalistinen dokumentaarisuuden ja pikkutarkkuuden valjastamisena oikeastaan juuri päinvastaiseen tavoitteeseen, todellisuuden kieltämiseen sekä outouden ja poikkeavuuden tutkimiseen. Täten voitaisiin sanoa, että kerronnan tasolla Huysmansin romaania kategorisoi tietynlainen naturalismin keinoin naturalismin periaatteita

vastaan käytävä kamppailu – joka siis kuitenkin päättyy paradoksaalisesti päähenkilö des Esseintesin pystyttämien dekadenttien illuusioiden luhistumiseen.

Loppujen lopuksi naturalismin ja dekadenssin tyyllisiä eroavaisuuksia analysoitaessa onkin parasta välttää liian jyrkkien rajanvetojen tekemistä. Jälkimaineestaan huolimatta *À Rebours* ei varsinaisesti esitä taiteellista dekadenssia minkäänlaisena tarkkarajaisena kirjallisena koulukuntana vaan laajempaa kulttuurisena pohjavirtauksena, jonka vaikutuspiiriin jokainen todellinen taiteilijajänkä moderniuuden vastaisessa pyristelyssään vääjäämättä ajautuu, kun häntä alkaa ”tietämättäänkin vaivaamaan nostalginen kaipuu jollekin toiselle vuosisadalalle” (VH, 278, ”l’artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d’un autre siècle”, AR, 267). Huysmansin dekadenssi on täten kaiken modernin kirjallisuuden sisäänrakennettu piirre, ikään kuin tietyn kirjailijan yksilöllisestä erottumisen ja uutuuden janosta versova vastadiskurssi skientismin, demokraattisuuden ja materialismin moderneille aatteille. Täten des Esseinteskin voi romaanin sivuilla hylätä naturalismin ideologiset periaatteet ja kuitenkin huolelta ylistää Edmond de Goncourtia ja Émile Zolaa yksilöllisinä taiteilijoina, sillä myös heidän naturalisminsa näennäisestä kliinisydestä löytyy säröjä, joista työntyy esiin modernin elämän tasapaksuutta hyljeksivän taiteilijan romanttinen tarve vastustaa kielen tavanomaisia rakenteita ja tavoitella yhä aistikkaampaa ilmaisua, joka kulminoituu kun taiteilijajänkä ”pakenee oman vuosisatansa ahdistavasta tyrnästä niin että rymisee ja kulkee vapaana sieluna kohti toista aikaa” (VH, 278, ”il s’évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans une autre époque”, AR, 267).

Tässä vastustavassa mutta riippuvaisessa, ajastaan vieraantuneessa ja kuitenkin aikaansa kiinnittyneessä suhteessa tiivistyy kirjallisen dekadenssin koko ristiriitainen positio 1800-luvun lopun taiteellisella kentällä. Dekadenssi kieltää sekä menneet ihanteet että parempaa tulevaisuutta ennakoivat odotukset, asennoituu aina altavastajan ja pessimistin asemaan, purkaa oletuksia ja analysoi itsepäisesti toiselta kantilta. Samalla se kuitenkin kykenee todella määrittämään itsensä vasta vastakohtaisuuksiinsa tukeutumalla, sillä ilman moderniuuden rappiollisuutta ei ole myöskään rappiosta johdettua kauneutta, dekadentin taiteen elinehtoa. Temaattisesti ajateltuna kirjallisen dekadenssin varsinaisen määrittäjä onkin pyrkimys koko dekadenssin käsitteen pääläelleen kääntämiseen, jolloin tosiasialliseksi rappiollisuudeksi hahmottuukin kaikki jo kertaalleen koettu ja ihannoitu, kaikki populaari ja porvarillinen. Tätä kautta kirjallisen dekadenssin suoranaisena kohtalona on olla sekä tyyllisessä että temaattisessa mielessä jatkuvasti jännitteisessä ja vähintäänkin epävakaaassa suhteessa paitsi aiempiin kirjallisuusperinteisiin myös muuhun oman aikansa kirjalliseen liikehdintään,

Huysmansin spesifissä tapauksessa eritoten naturalismiin. Minkään tarkkoihin määritelmiin palautuvan "dekadenssin tyylin" sijaan *À Rebours*-romaanin kohdalla olisikin kenties hedelmällisempää puhua kirjallisesta dekadenssista tietynlaisena esteettisenä asennoitumisena, jota paradoksaalisesti määrittää nimenomaan yhteiskunnallisen ja taiteellisen dekadenssin (eli moderniuden) vastustaminen ynnä vakiintuneiden taiteellis-moraalisten järjestelmien dekonstruointi ja uudelleenahmottelu, nietscheläisesti ilmaistuna eräänlainen kaikkien esteettisten arvojen uudelleenarviointi.

## 2.5. Nietzschen dekadenssi

Ranskassa 1800-luvun mittaan kypsyneet dekadentit ja antimodernit diskurssit elivät ja vaikuttivat myös varsinaisen kotimaansa rajojen ulkopuolella. Saksan kielialueella luultavasti tunnetuin dekadenssin omaksi asiakseen ottanut ajattelija on Friedrich Nietzsche, joka rakensi dekadenssin luonnetta koskevat käsityksensä vahvoille ranskalaisvaikutteille, vaikkei toisaalta pelännyt myöskään muokata käsitteeseen sisältyviä merkitysvivahteita omaan filosofiaansa sopivammiksi. Nietzsche tutustui ranskalaiseen dekadenssiajatteluun viimeistään vuosien 1883 ja 1884 välisenä aikana, jolloin hän teki muistikirjojihinsa merkintöjä liittyen muun muassa ranskalaisteoreetikko Paul Bourget'n tuotantoon, jossa pääosaa näyttelevät pohdinnat dekadentin kirjallisuuden keskeisistä teemoista, kuten yksilön ja ulkomaailman ristiriidasta sekä keinotekoisiin aistimaailmoihin suuntautuvasta pessimistisestä todellisuuspaosta. Bourget'hen tutustumisen jälkeen dekadenssin käsite alkoikin saada yhä merkittävämpää näkyvyyttä myös Nietzschen omissa kirjoituksissa, joissa termi ja sen johdannaiset esiintyvät saksankielisessäkin kontekstissa itsepintaisesti nimenomaan ranskalaisissa kirjoitusasuissaan *décadence* ja *décadent*. (Silk 2004, 592–593.)

Hivenen epäsuoremmin Nietzscheä ja ranskalaista dekadenssiajattelua sitoo yhteen lisäksi toinen merkittävä saksalaisfilosofi Arthur Schopenhauer, jonka kirjoituksilla oli huomattava vaikutus sekä Nietzschen että Ranskan antimodernien kirjoittajien ajatteluun. Schopenhauerin syvän pessimistiset, elämän perimmäistä tuskallisuutta ja merkityksettömyyttä korostavat ajatukset löysivät huomattavaa kaikupohjaa 1800-luvun loppupuolen kriisiytyneestä Ranskasta ja vetosivat erityisesti antimoderniuden suuntaan kallistuneisiin ajattelijoihin, myös Huysmansiin, joka *À Rebours* -romaanissa nostaa Schopenhauerin des Esseintesin suosikkifilosofiksi. Schopenhauer nähtiinkin Ranskassa eräänlaisena pessimismin ja antimoderniuden filosofisena keulakuvana ja takuumiehenä, vaikka useimpien ranskalaisten kirjoittajien ymmärrys hänen ajattelustaan rajoittuikin 1880-luvun loppupuolelle asti vain

pienen osan filosofin kokonaistuotannosta käsittäneisiin ranskankielisiin käännöksiin. Kun Nietzsche alkoi 1890-luvun kuluessa, siis noin kymmenen vuotta Huysmansin romaanin ilmestymisen jälkeen, tulla tunnetuksi Ranskassa, hän saikin Schopenhauerin filosofiaa kritisoivasta positiostaan huolimatta pitkälti samankaltaisen aseman modernien aatteiden vastustukselle siunauksensa antavana filosofisena auktoriteettina. (Godiveau 2017, 45–47.)

Alun perin vuonna 1888 ilmestyneen teoksensa *Wagnerin tapaus (Der Fall Wagner)* esipuheessa Nietzsche nimeää ”dekadenssin probleemin” itseään kaikkein eniten askarruttaneeksi filosofiseksi kysymykseksi ja tarkentaa samassa yhteydessä myös henkilökohtaisempaa suhdettaan dekadenssiin: ”Minä olen yhtä lailla kuin Wagner tämän ajan lapsi, siis dekadentti: minä vain tajusin sen, minä vain puolustauduin sitä vastaan.” (Nietzsche 2018, 9.) Huomautus tuo selvästi esille, että Nietzschen ajattelussa dekadenssi on Ranskassa vallinnutta käsitystä myötäillen yksittäisiä taiteilijoita laajempi, kokonaisia yhteiskuntia tai jopa aikakausia koskettava ilmiö. Tässä tutkielmassa aiemmin käsitellyistä ranskalaiskirjoittajista poiketen Nietzsche ei kuitenkaan aseta itseään dekadenssin yläpuolelle, sillä hän tiedostaa olevansa itsekkin oman aikansa leimaama, ja juuri tämä tietoisuus sallii hänen puolustautua dekadenssia vastaan ja täten erottaa hänet taiteellisen dekadenssin perikuvaksi nostetun säveltäjä Richard Wagnerin kaltaisista taiteilijoista, jotka filosofin mukaan ovat dekadentteja sitä itse tiedostamattaan. Kirjallisella rintamalla Nietzsche, aivan kuten Ranskassa romantikkoja vastaan puoli vuosisataa aiemmin hyökännyt Désiré Nisard, asettaa dekadenssin malliesimerkiksi Victor Hugon syyttäen sekä tätä että Wagneria moderniuden yleisempää fragmentaarisuutta peilaavasta eri taiteenlajien autonomisuuden ja sisäisen järjestelmällisyyden murentamisesta (Călinescu 1987, 190–191). Dekadentti taide on Nietzschen mielestä koristeellista aistimaailua ilman todellista sisältöä, pikemminkin mielitelevää ja harhaanjohtavaa näyttelyä kuin aitoa taidetta:

Victor Hugo ja Richard Wagner – he merkitsevät yhtä ja samaa: että alenemisen-kulttuureissa, että kaikkialla, missä päätösvalta päätyy massojen käsiin, aitoudesta tulee tarpeetonta, haitallista, taannuttavaa. Vain näyttelijä herättää vielä *suurta* innostusta. (Nietzsche 2018, 36.)

Nietzschen argumentaatio on antimodernin ideologian viitoittamaa: kansanvalta on kulttuurisen dekadenssin airut, jonka ikeessä taiteellinen ilmaisu rapistuu pelkäksi sekasortoiseksi teatteriksi imagotekijöiden muuttuessa ratkaiseviksi makukriteereiksi. Kuten Jacques Le Riderin analyysi (2006, 15–20) osoittaa, sama arvostelma Wagnerista ja Hugosta suuren yleisön sympatioita kosiskelevina kansankiihottajina toistuu useissa Nietzschen

myöhäiskauden kirjoituksissa, joissa dekadentin taiteen tyylliseksi tunnusmerkiksi määritetty nimenomaan Hugon kielen ja Wagnerin musiikin ilmentämä älyllisyyttä väheksyvä mutta ylikorostunutta aistillisuutta pursuileva tunnemaalailu. Vastaavia vivahteita voi löytää myös *À Rebours* -romaanin kymmenennestä luvusta, jossa kirjoitetun kielen ja parfyymeissä käytettyjen tuoksujen historiallisia kehityskulkuja metaforisesti sekoittava katkelma kuvailee Hugon tyyliä seuraavanlaiseen tapaan:

[P]uis, après l'ennui et l'incuriosité du premier empire [...] la parfumerie se jeta, derrière Victor Hugo et Gautier, vers les pays du soleil ; elle créa des orientales, des selam fulgurants d'épices, découvrit des intonations nouvelles, des antithèses jusqu'alors inosées, tria et reprit d'anciennes nuances qu'elle compliqua, qu'elle subtilisa, qu'elle assortit [...]. (AR, 194–195.)

[Sitten, niin pian kuin oli selvitty ikävyydestä ja mielenkiinnottomasta ensimmäisestä keisarikunnasta [...] parfymeria loikkasi Victor Hugon ja Gautier'n jalanjäljissä kauas auringon suosimille seuduille. Se alkoi luoda omia orientaalisia säkeitään ja moninaisista mausteista räiskyviä selam-sekoituksiaan, löysi uusia intonaatioita, antiteesejä, joita ei ollut vielä milloinkaan ollut uskallettu esittää, penkoi kätköistä ja otti uudelleen käyttöön ammuin unohdettuja nyansseja, joita se edelleen mutkisti, hioi yhä vivahteikkaammiksi ja sovitteli toisiinsa [...]. (VH, 193.)]

Vahvasti des Esseintesin ajatusmaailmaan fokalisoituva kertojaääni tunnistaa Hugon (ja Théophile Gautierin) kielessä periaatteessa samoja elementtejä kuin Nietzschekin, muttei kuvaa eri lähteistä lainaavien tyylikeinojen sekoittumista ja tunneilmaisun ylilatausta suinkaan taiteen sielukkuutta syöväksi riippakivenä vaan pikemminkin uskaliaana ja elähdyttävänä tutkimusmatkana, joka kantaa lukijansa kauaksi edeltävän aikakauden ikävyydestä harmaudesta. Sama pätee myös ”ihmeteltävän” Wagnerin sävellyksiin, joita musiikkiin muuten melko välinpitämättömästi suhtautuva des Esseintes kehuu Baudelairen esimerkkiä<sup>8</sup> seuraten nimenomaan siksi, ettei saksalaissäveltäjän ”oopperoissa ollut yhtään kohtausta, ei edes lausetta, jonka olisi voinut nostaa sijoiltaan kokonaisuutta vaurioittamatta” (VH, 312, ”il n’était pas une scène, pas même une phrase d’un opéra du prodigieux Wagner qui pût être impunément détachée de son ensemble”, AR 295). Vastaavasti Nietzsche wagneriaanisen musiikin ”päättymätön melodia” taas on esteettistä dekadenssia puhtaimmillaan, osoitus siitä, miten ”[o]sa hallitsee kokonaisuutta, fraasi melodiaa, silmänräpäys aikaa [...], paatos eetosta” (Nietzsche 2018, 99–100).

<sup>8</sup> Vuoden 1861 esseessään *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* Charles Baudelaire ylistää saksalaissäveltäjää eritoten tämän pyrkimyksistä useiden taiteenlajien synesteettiseen yhdistämiseen. Baudelairen ajattelun suhteesta Wagneriin ks. Călinescu 1987, 166–167.

Nietzsche ja des Esseintes siis käytännössä palauttavat dekadentin estetiikan ominaispiirteet samankaltaisiin tyyllisiin tuntomerkkeihin mutta tulkitsevat niitä erilaisista arvoasetelmista käsin siten, että Nietzschen kuvauksessa dekadenteiksi luokitellut piirteet näyttäytyvät yleensä negatiivisessa, des Esseintesillä taas positiivisessa valossa. Silti tätäkään rajanvetoa ei pidä mieltää minkäänlaiseksi ehdottoman esteettisen arvoluokittelun kaavaksi; se, että Nietzsche hyökkää vahvasti dekadenssin kulttuurisia ja yhteiskunnallisia implikaatioita vastaan, ei toisaalta estä häntä painottamasta, että dekadenssi on ”sana, jonka [...] ei ole määrä tuomita, vaan vain merkitä”, ja että eritoten taiteellisen ilmaisun tasolla ”dekadenssissakin on luvuttoman paljon puoleensavetävää, arvokasta, uutta, kunnianarvoista” (ibid., 100). Vastaavasti des Esseintesin näkemyksiäkään ei voi pelkistää vain Nietzschen negatiivisena esittämien asioiden positiiviseksi kääntämiseksi, vaan hän ilmaisee muun muassa Victor Hugoa kohtaan myös turhautumista, jota maustavat hyvinkin nietzscheläissävyiset kritiikit demokratiolla ratsastamisesta ja tietynlaisesta kansansuosioon tähtäävästä performatiivisuudesta:

Il [des Esseintes] sortait de leurs livres à jeun, et il en était de même de ceux d'Hugo ; le côté Orient et patriarce était trop convenu, trop vide, pour le retenir ; et le côté tout à la fois bonne d'enfant et grand-père, l'exaspérait [...]. (AR, 277.)

[Hän [des Esseintes] poistui aina nälkäisenä heidän kirjojensa ääreltä, ja samoin oli Hugon laita: tämän orientaalin ja patriarkkamainen puoli oli niin sovinnainen, niin ontto, ettei se kiinnostanut des Esseintesiä, ja ne piirteet, jotka toivat mieleen satusedän ja isoisan, olivat hänestä suunnattoman rasittavia. (VH, 290–291.)]

Des Esseintesin syytökset ovat epäsuorempia kuin Nietzschen, mutta argumentaatio noudattaa käytännössä tuttua linjaa: Hugo on liian sovinnainen, liian mielistelevä, liiaksi kansansuosiossa ryvetetty, asemansa vakiinnuttanut ”isoisähahmo”. Hänen edustamastaan kirjallisuudesta ei ole des Esseintesin nirsojen makuvaatimusten tyydyttäjäksi, vaikka ongelma ei olekaan Nietzschen kritisoidussa liiallisessa koristeellisyydessä ja epäaitoudessa, vaan pikemminkin juuri päinvastaisessa seikassa, nimittäin siinä, ettei Hugo des Esseintesin mielestä mene tyyllissään tarpeeksi pitkälle. Tässä huomiossa havainnollistuu tärkeä näkemys: siinä missä Nietzsche Hugo ja Wagner edustavat jo jonkinlaista dekadentin taiteen kulminaatiota, des Esseintes sen sijaan näkee heissä vasta välivaiheen, suuntaa antavan askeleen kohti todellista dekadenttia estetiikkaa. Nietzsche taiteellinen dekadenssi on ennemminkin laajemmasta kulttuurisesta oireilusta kielivä tyylipiirre kuin omalakisesti määrittynyt esteettinen järjestelmänsä tai suuntauksensa, kun taas Huysmansin romaani nimenomaisesti pohjustaa des Esseintesin välityksellä laajempaa klassisia taidekäsitteitä



vastustavaa dekadenttia estetiikkaa, romantiikan rappeutuessa kypsyyttä modernia ilmaisukieltä, joka on lähes mädäntymispisteeseen jalostuessaan jo menettänyt Nietzschen Hugossa ja Wagnerissa kritisoiman populaarin viehätysvoimansa.

Nietzschen dekadenssiajattelun laaja-alaisuus, samanaikainen kiinnittyminen sekä demokratisoitumisen kaltaisiin yhteiskunnan rakenteellisiin muutoksiin että yksittäisiin taiteentekijöihin ja tyylipiirteisiin, kuvastaa filosofin yleisempää kokemusta siitä, miten dekadenssi on toisaalta koko länsimaista kulttuuria lävistävä, toisaalta akuutin henkilökohtainen ongelma. Paul Bourget'n ajatuksista vahvasti ammentaen Nietzsche näkee dekadenssin kaikkien ilmenemismuotojen takana saman hierarkkisen järjestelmällisyyden murenemisen periaatteen, jossa pyrkimys yksittäisten osatekijöiden väliseen yhdenveroisuuteen ja kohtuuttomaan korostukseen lamaannuttaa kokonaisorganismien toiminnan, samaistetaan tuo kokonaisorganismi sitten yksilölliseen fysiologiaan, taiteelliseen ilmaisuun tai vaikkapa kokonaiseen yhteiskuntaan. Organismimetaforan käyttö lähentää tässä suhteessa myös Nietzscheä aikansa tieteellisiä diskursseja värittäneisiin polveutumista ja degeneraatiota koskeviin teorioihin, mikä antaa hänen kulttuurikriitikilleenkin ajoittain tietynlaisen biologisen pohjavireen. Sikäli ei olekaan erityisen yllättävää, että Nietzschen esimerkiksi Richard Wagnerin persoonassa diagnosoimat dekadenssin oireet – yliherkkyys, feminiinisyys ja niin edelleen – voisivat yhtä hyvin kuvailla myös des Esseintesin oletettuja degeneratiivisia piirteitä. Nietzsche ei kuitenkaan varauksetta allekirjoita ajatusta dekadenssista vain tiettyjä, erityisen rappiollisia aikakausia leimaavana ilmiönä vaan katsoo, että sillä on roolinsa myös terveen organismin tasapainoisessa toiminnassa. Dekadenssin, niin kauan kuin sen vaarat tiedostetaan, ei ole pakko merkitä vääjäämätöntä rappiokierrettä, vaan se voidaan nähdä myös osana luonnollista uudistumisprosessia, sairaalloisuuden kääntämistä elinvoimaisuudeksi, Nietzschele ominaista erilaisten perspektiivien omaksumista. (Bernheimer 2002, 9–13.)

Kuten on käynyt selväksi, dekadenssi on Nietzschele kompleksinen ja monessa mielessä liukuvakin käsite, jonka eriäviä ilmenemismuotoja kuitenkin sitovat yhtenäiset ydinperiaatteet. Călinescu (1987, 187) huomauttaakin osuvasti, että Nietzschen näkökulmasta dekadenssin käsitteellistä arvoa selittää juuri se, että filosofi pystyi termin avulla antamaan tehokkaan yhteisnimityksen monille myöhäisfilosofiansa keskeisistä teemoista sekä kulttuurisista ja terveydellisistä huolenaiheista. Tätä kautta myös niin sanottu dekadenssin ongelma kietoutuu nietzscheläisessä filosofiassa viimekädessä osaksi laajempaa elämän itseisarvoa puolustavaa moraalista kysymyksenasettelua: dekadenssi itsessään ei ole sen

paremmin positiivinen kuin negatiivinenkaan asia, vaan käytännössä tärkeää on, kanavoituuko se kulttuurisessa mielessä elämää puoltavien vai elämää vastustavien moraaliarvojen korostumiseen. Aihetta käsiteltyä Jacqueline Scottia mukaillen yksilön subjektiiviseen kokemukseen perustuvien moraaliarvojen kohottaminen yleispäteväksi laiksi taiteen tai filosofian keinoin on Nietzschen näkökulmasta aina elämän kokonaiskuvan fragmentoimista ja siten tietyntasoista dekadenttia oireilua, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki moraaliarvot olisivat dekadenttiudessaan yhtä paheksuttavia. Oman dekadenttiutensa vaarat tiedostavan (nietzscheläisen) filosofi-taiteilijan rooliksi jää täten korvata toisaalta kristinuskon, toisaalta Wagnerin kaltaisten kansankiihottajien popularisoimat, elämän todellisesta luonteesta vieraannuttavat moraalikäsitteet uusilla yhtä lailla subjektiivisilla arvoilla, joiden moraalisenä mittapuuna ei kuitenkaan enää toimi pelkistävä hyvä vastaan paha -asettelu vaan yksinomaan kysymys siitä, miten hyvin ne pystyvät oikeuttamaan ja palvelemaan elämän näkemistä merkityksellisenä ja elämisen arvoisena. (Scott 1998, 61–66.)

Loppujen lopuksi selkeimmin Nietzschen ja hänen ranskalaisten edelläkävijöidensä antimoderniuden sävyttämää dekadenssiajattelua erottaa nimenomaan dekadenssin suhteuttaminen moraalin alueelle. Vaikka dekadenssin käsitteeseen kuuluu melkein pä määritelmällisesti ainakin jonkinlainen moraalinen ja laadullinen arvottaminen, Nietzschen ajattelun erikoispiirteeksi muodostuu se, ettei tämän arvottamisen ensisijainen kohde ole niinkään dekadenssi itsessään vaan sen takana vaikuttava laajempi moraalinen arvoasetelma. Dekadenssin peruskuvastoon lukeutuvaa sairausmetaforaa käyttäen: jos ranskalaisen antimoderniuden näkökannasta katsoen dekadenssi on kulttuurinen sairaus, joka vääjäämättä johtaa koko yhteiskunnallisen kokonaisorganismien kuolemaan, Nietzsche taas korostaa, että dekadenssin sairaudesta on mahdollista toipua ja että sen sairastaminen saattaa jopa olla välttämätön osa vahingollisten moraaliperinteiden hävittämistä sekä yksilöllisen ja kulttuurisen vahvistumisen prosessia. Tämän perspektiivinvaihdoksen kautta Nietzsche käytännössä kääntää des Esseintesin edustaman äärimmäisen kulttuuripessimismin passiivisen asenteen aktiiviseen luovuuteen kannustavaksi toimijuudeksi: dekadenssi ei olekaan kuolemantuomio vaan uudenlaisen tulevaisuuden kasvualusta, askel kohti hyvän ja pahan tuolle puolen kurottuvaa uudenlaista moraalialue.

Seuraavassa pääluvussa tutkimuksellinen fokus siirtyy dekadenssin käsitteen yleisemmästä luonteesta ja historiasta yhä vahvemmin Huysmansin romaanin sisäiseen maailmaan huomion tarkentuessa erityisesti teoksen päähenkilö Jean des Esseintesin sekä tämän toimintaa ja mielenlaatua valaiseviin esteettisiin taustatekijöihin. Tutkielman edetessä tässä teorialuvussa

hahmoteltu taiteellisen dekadenssin käsitteellinen jatkumo, joka kuvaa muutosta 1800-luvun alkupuolen negatiivisista kuvauksista kohti Charles Baudelairen ambivalenssia ja lopulta vuosisadan vaihteen ranskalaisten kirjoittajien ja saksalaisen Friedrich Nietzschen moninaisia näkemyksiä, pysyy tukevasti eräänlaisena teoreettisena peruskalliona, jonka päälle tulevaa teosanalyysiä lähdetään rakentamaan.

### 3 Dandyistä yli-ihmisiin – des Esseintes esteetikkona

Kaikki kaunis ja ylevä on järjen ja harkinnan tulosta. (Baudelaire 2011, 225.)

*À Rebours* -teoksen estetiikkaa analysoitaessa keskeinen rooli on väkisin suotava romaanin päähenkilölle, eksentriselle herruella Jean des Esseintesille, joka ei ole ainoastaan romaanin päähenkilö, vaan pitkälti myös sen ainoa oman äänensä kuuluviin saava henkilöahmo. Teoksessa kuvatut taidekokemukset, esteettis-moraaliset dilemmat ja dekadentin taiteen olemusta syväluotaavat pohdinnat suodattuvat lukijalle käytännössä poikkeuksetta des Esseintesin ylivirittyneiden aistien ja kuumeisten ajatusten värityksinä, niiden kautta tulkittuina ja ymmärrettyinä. Siksi romaanin konstruoiman estetiikan kokonaisvaltaisen käsittelyn kannalta on ensisijaisen tärkeää käsitellä myös des Esseintesin estetiikkaa: sitä, millaisten periaatteiden varaan hänen estetiikantajunsa rakentuu ja millaiset ideologiset taustatekijät hänen toimintaansa ohjaavat. Des Esseintesin filosofisen perimän kartoittamiseksi on tarkasteltava hänen rooliaan paitsi romaanin tekstuaalisessa todellisuudessa myös sen ulkopuolelta johdettujen kulttuuristen aineiden valossa. Tässä mielessä on luonnollista aloittaa käsittely niin des Esseintesin kuin hänen henkilöahmonsa muotoutumiseen vahvasti vaikuttaneeseen Charles Baudelaireen usein yhdistetystä taidefilosofisesta ideologiasta: dandyismistä.

#### 3.1. Dandyismi – elämä taideteoksena

Zachary Simpson kuvaa teoksessaan *Life as Art* dandyismia alun perin eurooppalaisen aristokratian käyttäytymismalleista juontuneeksi itseilmaisun muodoksi, joka saattaa eri yhteyksissä näyttäytyä niin sosiaalisen kanssakäymisen koodistona kuin myös laajempaan filosofisena katsantokantana. Kontekstista riippumatta dandyismin ytimessä on kuitenkin pyrkimys ylemmyyttä ja sivistyneisyyttä säteilevän imagon luomiseen ja ruokkimiseen tietynlaista esteettistä makua ja korkeaa statusta ilmaisevien rituaalien, esimerkiksi näyttävän pukeutumisen, avulla. Vaikka pinnallisuus ja ulkoisen olemuksen korostuneisuus ovat täten erottamaton osa dandyismin aatemaailmaa, ei kyse ole kuitenkaan yksinomaan sosiaalisesta roolileikistä, vaan dandyismistä kehkeytyi esimerkiksi Charles Baudelairen ja myöhemmin Oscar Wilden kaltaisten kirjoittajien tuotannoissa myös yksilön sisäistä sielunelämää perinpohjaisesti muokkaava elämänfilosofia. (Simpson 2012, 17–18.)

1800-luvun Ranskan kontekstissa Simpson kohottaa dandyismin filosofiseksi päävaikuttimiksi toisaalta sekularisaation ja sen aikaansaaman kristinuskon kulttuurisen alennustilan, toisaalta

aristokratian rappion ja kansanvallan nousun. Ulkoisten hengellistä ja yhteiskunnallista statusta konstruoivien järjestelmien romahtaessa dandyismi kääntää katseensa sisäänpäin ja muuntaa yksilön itsensä palvontaa ja ihailua vaativaksi taide-esineeksi. Omaperäisyydestä, erottuvaisuudesta ja kauneudesta tulee täten kaikki kaikessa. Oikeaoppinen dandy estetisoi elämänsä jokaista osa-aluetta: hän on samanaikaisesti sekä taiteilija että elävä taideteos, joka hakee itsestään korvaajaa valtaistuimeltaan syöstyille Jumalalle, pitää yllä kylmän halveksuvaa suhtautumista demokraattisen yhteiskunnan tasapäistämiin ihmislaumoihin – ja kohottaa samalla itsensä molempien yläpuolelle. (ibid., 19–21.)

On selvää, että filosofisessa mielessä Baudelairen dandyismi on läheistä sukua antimoderniuudelle ja palautuu ideologisesti pitkälti samoihin modernia yhteiskuntajärjestystä koskeviin huolenaiheisiin. Tässä suhteessa dandyismin voikin nähdä ikään kuin käytäntöön sovellettuna antimoderniutena: tapana säilyttää aristokraattinen ylemmydentunne maailmassa, joka on jo pitkälti kääntänyt selkänsä romantiikan korostetun yksilöllisille nero- ja sankarihahmoille. Arkkityyppisenä hahmona dandy on aristokraattisen egoismin symboli, ”sankaruuden viimeinen leimahdus rappion aikoina”, johon kuitenkin sekoittuu melankolinen pohjavire, toisin sanoen murhe siitä, että menneen maailman ihanteet ovat peruuttamattomasti takanapäin (Baudelaire 2011, 221). Porvarillisen yhteiskunnan materialistisessa todellisuudessa dandyismi on takertumista pohjimmiltaan romanttiseen ajatukseen taiteesta ja estetiikasta yksilön hengellisen elämän kiintopisteenä ja keskeisenä merkitysjärjestelmänä, ja tällaisena se tulee esiin myös des Esseintesin henkilöahhossa.

Samat dandyismin piirteet voi löytää myös Huysmansia innoittaneista des Esseintesin todellisista esikuvista. Joukon ilmiselvin nimi on tietysti myös romaanissa runsaasti palstatilaa saava Charles Baudelaire, mutta hänen lisäkseen Huysmansin hyödyntämien tosielämän dandyjen joukkoon lukeutuivat muun muassa koristeltuihin huoneisiinsa linnoittautunut Baijerin kuningas Ludvig II ja kotinsa eksoottisista yksityiskohdista kirjoittanut kirjailijakollega Edmond de Goncourt. Jälkeenpäin kenties selkeimmäksi des Esseintesin esikuvaksi on kuitenkin nostettu Pariisin seurapiireissä ihmetystä herättänyt kreivi Robert de Montesquiou-Fezensac, jonka tarkoin varjellun ja fantastisesti kalustetun kodin sisustuselementtejä Huysmans jäljensi *À Rebours* -romaaninsa sivuille lähes sellaisinaan. Näitä Montesquioulta enemmän tai vähemmän suoraan des Esseintesin asuntoon lainattuja kurioositeetteja ovat muun muassa munkinkammioksi sisutettu huone, laaja harvinaisten kirjojen kokoelma sekä kullattu kilpikonnan kilpi. (Baldick 2021, 121–123.)

Kaikki des Esseintesin todelliset esikuvat olivat itsekin eksentrisiä aristokraatteja tai kyltymättömiä taiteentuntijoita, joka tapauksessa läpikotaisin esteettisiä, populaaria mielikuvitusta kiehtoneita hahmoja. Samalla he edustavat oivasti myös des Esseintesin henkilöahmossa esiin tulevaa kahtiajakoa toisaalta performatiivisen ja julkisen, toisaalta erakkomaisen ja sulkeutuneen dandyismin välillä. Romaanin menneisyyteen sijoittuvissa jaksoissa des Esseintesin edustama estetiikka on räiskyvän näkyvää julkista performanssia, joka ilmentyy omintakeisena pukeutumisena, epätavallisina mieltymyksinä ja kummallisina päähänpistoina:

Il [des Esseintes] s'acquit la réputation d'un excentrique qu'il paracheva en se vêtant de costumes de velours blanc, de gilets d'orfroï, en plantant, en guise de cravate, un bouquet de Parme dans l'échancrure décolletée d'une chemise, en donnant aux hommes de lettres des dîners retentissants, un entre autres renouvelé du XVIIIe siècle, où, pour célébrer la plus futile des mésaventures il avait organisé un repas de deuil. (AR, 77.)

[Hän [des Esseintes] sai eräänlaisen eksentrikon maineen, jota hän itse vain vahvisti käyttämällä valkoisia samettipukuja ja kultabrodeerattuja liivejä, sujauttamalla paitansa avonaiseen kaulukseen solmioliinan asemesta kimpun punaisia orvokkeja tai pitämällä kirjallisille piireille kutsuja, joista kohistiin aina pitkään. Kerrankin hän oli järjestänyt illalliskutsut XVIII vuosisadan hengessä juhlistaakseen erästä aivan vähäpätöistä vastoinkäymistään ja tarjonnut vierailleen hautajaisaterian. (VH, 62–63.)]

Pariisin seurapiireissä des Esseintesin elämä on kuin jatkuvaa performanssitaidetta, jota perimmäisellä tasolla määrittää myös Baudelairen (2011, 220) aikoinaan kuvailema ”dandyn ylhäinen asenne, joka on provosoiva myös kaikessa viileydessään”. Nuori herttua herättää runsaasti huomiota pukeutumisellaan, sisutusratkaisuillaan ja yliampuvilla illanvietoillaan, joiden pääasiallinen funktio on entisestään pönkittää hänen omaa mainettaan omaperäisenä ja ympäristöstään selkeästi erottuvana esteetikkona. Huoleton suhtautuminen sosiaalisiin ja moraalsiin konventioihin, toinen toistaan eksklusiivisimpien taideartikkelien haaliminen ja yhä uusien nautintojen pakkomielteinen jahtaaminen ovat kaikki baudelairelaisen dandyismin tunnusmerkkejä, tietynlaista etäännytettyä ja ironisoivaa kapinaa ympäröivän yhteiskunnan normeja kohtaan, mutta samalla niissä tiivistyy des Esseintesin tapauksessa myös dandyistisen elämänfilosofian rajallisuus ja ontous. Dandyismi on pohjimmiltaan oman voimattomuutensa kipeästi tiedostava, pessimistinen ajatusmalli; siitä ei todellisuudessa ole uskannon korvaajaksi eikä sisintä kalvavan metafysisen kaipuun täyttäjäksi.

Viimekädessä dandyismi – kuten antimodernius ja laajemmassa mielessä koko dekadenssin käsite – onkin väkisinkin sidoksissa oman yhteiskuntansa normeihin ja tapahtuu kaikesta

näennäisestä kapinahengestään huolimatta tiukasti sen asettamissa rajoissa, tarkasti säädeltyinä. Niinpä myös des Esseintes saa lopulta tarpeekseen yhteiskunnan estradilla tapahtuvan dandyismin performatiivisuudesta ja alkaa etsiä radikaalimpaa ja itsenäisempää itseilmaisun muotoa, estetiikkaa, jonka päämääränä on pelkän esittämisen sijaan kokonaan korvata porvarillisen yhteiskunnan ahdistava todellisuus taiteellisesti tuotetulla ideaalimaailmalla.

### 3.2. Kohti keinottelun estetiikkaa

Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. (AR, 90.)

[Kaikkalainen keinottelu oli des Esseintesin mielestä kiistattomin osoitus ihmisen neroudesta. (VA, 76.)]

Saatuana tarpeekseen seurapiirikeikarin elämästä des Esseintes vetäytyy Pariisin laitaseuduilta ostamaansa asuntoon ja antautuu kokonaan esteettisille pyrkimyksilleen. Hän ympäröi itsensä väreillä ja tuoksuilla, koristaa elintilansa toinen toistaan erikoisemmilla taide-esineillä ja karkottaa ulkomaailman – ja sitä kansoittavat ihmiset – mahdollisimman kauaksi omista ajatuksistaan. Entisaikojen dandyismin näyttävä performanssi kääntyy sisäänpäin ja katoaa yhteiskunnan katseilta, kun des Esseintes yrittää korvata ulkoisen todellisuuden sisäisellä haavemaailmallaan, joka rakentuu kokonaan estetiikan ehdoille.

Des Esseintesin esteettisen projektin keskeiseksi tukipilariksi nousee jo varhaisessa vaiheessa ranskankielinen sana *artifice*, monivivahteinen käsite, joka viittaa pääasiassa huiputukseen, totuuden kätkemiseen tai yleisemmin taidokkaaseen menettelyyn, mutta luo samalla miellelyhtymiä myös keinotekoisuuteen ja taiteeseen. Des Esseintesin käytössä *artifice* viittaa tietysti nimenomaan ikävyyttävän reaali maailman kätkemiseen, aistien huiputtamiseen ja todellisuuden taidokkaaseen uudelleenkonstruointiin taiteen ja estetiikan avulla. Tämä tulee varsin selkeästi ilmaistuksi des Esseintesin matkustamista koskeissa ajatuksissa:

Le mouvement lui [des Esseintes] paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à vulgaire réalité des faits. À son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. (AR, 89.)

[Liikkumista hän [des Esseintes] piti kaikin puolin tarpeettomana, ja mielikuviutus kykeni hänestä helposti korvaamaan karuista tosiseikoista rakentuvan vulgaarin todellisuuden. Hänen mielestään ne mielihalut, joiden tyydyttämistä normaalioloissa pidettiin kaikkein vaikeimpana, oli kyllä mahdollista tyydyttää hienoisien

harhautuksen keinoin: luomalla likimääräinen väärennös siitä kohteesta, johon nuo halut suuntautuivat. (VH, 74.)]

Ajatus esimerkiksi juuri matkustamiseen liittyvien kokemusten ja aistimusten väärentämisestä ei jää romaanissa vain teoreettiselle tasolle, vaan myöhemmin siitä saadaan myös konkreettinen demonstraatio. Yksinäisyytensä uuvuttamana ja Charles Dickensin tarinoista intoutuneena des Esseintes päättää lähteä äkkimatkalle Lontooseen, mutta tuleekin viime hetkellä toisiin aatoksiin: hän käsittää, ettei todellinen Lontoo voisi mitenkään vetää vertoja hänen taiteen ruokkiman mielikuvituksensa tuottamille haavekuville, ja siten häntä odottaisi laivamatkan päässä vain varma pettymys. Des Esseintes palaa vielä samana iltana takaisin lumemaailmansa lämpöön. Lopputulemana on, että vieraille maille on paljon käytännöllisempää ja järkevämpää matkustaa turvallisesti omasta nojatuolista käsin, ilman pelkoa pettymisestä tai matkan aiheuttamasta rasituksesta.

Huijaus ja keinottelu on siis elimellinen osa des Esseintesin esteettistä identiteettiä. Kyse on toisaalta tietoisesta itsepetoksesta, mutta toisaalta myös äärimmäisestä uskosta taiteen ja luovuuden voimaan. Mielikuvitus on itsessään tietynlaista valehtelua, ja taiteelliseksi silmänlumeeksi kanavoituna se on inhimillisen nerouden ylivertaisin voimannäyte, kuin suoranaista Jumalan rooliin asettumista. Mitä mielikuvituksellisempaa ja keinotekoisempaa, sanalla sanoen luonnottomampaa, taide on, sitä inhimillisempää se täten myös on. Esteettisen lumemaailman luominen taiteeseen ja mielikuvitukseen tukeutumalla on pohjimmiltaan yrityys antaa merkityksettömäksi käyneelle elämälle kokonaan uusi yksilöllinen merkitys, nousta kertaheitolla porvarillisen yhteiskunnan yläpuolelle ja saavuttaa täten lopullinen voitto dandyismin passiivisesta pessimismistä.

*À Rebours* -romaanissa koko todellisuutta koskemaan laajentuneen ajatuksen taiteesta uskonnollisen kokemuksen korvaajana voi nähdä palautuvan pohjimmiltaan jo romantiikkaan, mutta des Esseintesin esteettiseen maailmankatsomukseen se suodattuu erityisesti saksalaisen Arthur Schopenhauerin pessimistisen filosofian kautta. Des Esseintes vertailee katolilaista ja schopenhauerilaista filosofiaa, arvostaa kummassakin niiden kielteistä suhtautumista materiaalisen maailman todellisuuteen, mutta tulee lopulta siihen johtopäätökseen, että Schopenhauer on sittenkin kirkollisia dogmeja tarkkanäköisempi:

Ah ! lui [Schopenhauer] seul était dans le vrai ! [...] Il ne prétendait rien guérir, n'offrait aux malades aucune compensation, aucun espoir ; mais sa théorie du Pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées ; elle révélait la société telle qu'elle est, [...] vous sauvait des



désillusions en vous avertissant de restreindre autant que possible vos espérances, [...] de vous estimer enfin heureux si, à des moments inopinés, il ne vous dégringolait pas sur la tête de formidables tuiles. (AR, 159–160.)

[Ah! Vain Schopenhauer oli oikeassa! [...] Schopenhauer ei väittänyt tuovansa kenellekään mitään parannusta, tarjonnut vaivaisille mitään hyvitystä, ei mitään toivoa – mutta siltikin pessimismin teoria oli suuri lohduntuoja harvoille ja valituille, jalosieluisille hengille, sillä se paljasti yhteiskunnan todelliset kasvot, [...] säästi meidät tuulentupien romahtamiselta neuvomalla meitä rajoittamaan toiveemme niin vähään kuin mahdollista ja [...] olemaan viimein onnellisia, jos meidät joskus yllättäen päästetään hetkeksikin vetämästä arkisten huoltamme hirmuista kivirekeä. (VH, 152–153.)]

Schopenhauerin filosofiassa taide, varsinkin musiikki, saa erityisen roolin. Vaikka olemassaoloa perimmäisellä tasolla määrittää filosofin mukaan loputtomana kaipuuna ilmenevä vaistonvarainen voima eli schopenhauerilaisin termein ilmaistuna tahto, sen kahleista on mahdollista väliaikaisesti vapautua, kun vaikuttavan taiteellisen kokemuksen kautta päästään yhteyksiin esteettisen objektin platonilaisen tosiolemuksen kanssa. Tällöin välittömästi koettu esteettinen objekti täyttää kokijan tietoisuuden ja tämä unohtaa hetkellisesti itsensä sekä vapautuu tahtonsa tuottamasta kaipuusta, jolloin lopputuloksena on kokonaisvaltainen esteettisen mielihyvän olotila. (Ferrara 1996, 184–185.) Tätä ajatusta seuraillen des Esseintes tuntuu siis pyrkivän esteettisellä itsepetoksellaan käytännössä venyttämään schopenhauerilaisen pessimismin tarjoamaa häilyvää toivonpilkahdusta mahdollisimman pitkäkestoiseksi, mutta näin tehdessään hän menee samalla Schopenhauerin saarnaamaa resignaatiota vastaan. Des Esseintes ei tosiasiassa noudata ylistämäänsä oppia toiveiden ja mielihalujen rajoittamisesta vaan pyrkii aktiivisesti rakentamaan ympärilleen esteettistä turvasatamaa, jonka on pikemminkin tarkoitus suojata häntä elämän tarkoituksettomuudelta kuin johdattaa kohti kyseisen tarkoituksettomuuden hyväksyntää.

Des Esseintesin suhde schopenhauerilaisuuteen on valikoiva: hän omaksuu kyllä mielihyvin Schopenhauerin ajatukset esimerkiksi eristäytymisestä älyllisen ylemmyyden symbolina ja esteettisestä kontemplaatiosta maailmasta vapautumisen välineenä, mutta samalla hän jättää saksalaisfilosofin peräankuuluttaman askeesin ihanteen tyystin omaan arvoonsa eikä millään lailla ota kantaa tämän myötätuntoa korostavaan etiikkaan. Schopenhauerin asemaa 1800-luvun Ranskassa tutkinut René-Pierre Colin huomauttaakin, että des Esseintesin näennäinen schopenhauerilaisuus perustuu enemmän romaanin kirjoittaneen Huysmansin omalle pessimistiselle maailmankuvalle kuin saksalaisajattelijan tuotannon tarkalle analyysille, ja sikäli tämänkaltainen eriytyminen on vain odotettavaa. Pedanttinen jumiutuminen des Esseintesin tulkinnan oikeellisuuteen on tässä mielessä romaanin esteettisen kudoksen

kannalta toissijaista, sillä Schopenhauerin nimeen vetoamisella on jo itsessään esteettistä arvoa: se nostaa des Esseintesin osaksi ylhäisten älykköjen harvalukuista joukkoa, kirkon rahvaaseen vetoavan sanoman sijaan Schopenhauerista lohtunsa löytävää korkeakulttuurisesti kultivoitunutta eliittiä. (Colin 1979, 181–192.) Des Esseintesin henkilökohtaisen maailmankatsomuksen kannalta Schopenhauerin filosofian kokonaisvaltaista omaksumista tärkeämpää onkin sen tarjoaman ideologisen arvon sulauttaminen osaksi hänen omaa esteettistä kokonaisjärjestelmäänsä, ja tässä mielessä nuoren herttuan schopenhauerilaisuus on yhtä keinotekoista kuin hänen estetiikkansa muutkin osa-alueet.

Kiteyttäen voidaan sanoa, että des Esseintes tuntuu, ristiriitaista kyllä, tahtovan samanaikaisesti sekä tunnustaa pessimismin filosofiaa lohduttajana että vapautua sitä leimaavasta fundamentaalisesta merkityksettömyyden tunteesta. Ongelmanasettelu on täten pitkälti sama kuin nietscheläisessä filosofiassa, joka myös kehittyi schopenhauerilaista pessimismistä lähtökohtanaan käyttäen vastaamaan kysymyksiin ihmisen ja taiteen asemasta uskonnon jälkeisessä skientismistä painottavassa yhteiskunnassa. Siinä missä Nietzsche kuitenkin pyrki lopulta palauttamaan filosofiansa fokukseen ruumiillisen olemassaolon ja kääntämään elämään sisältyvän kärsimyksen osaksi taiteen luovaa prosessia, des Esseintesin vastaus on pikemminkin hankkiutua materiaalisesta todellisuudesta lopullisesti eroon yhä täydellisempiä illuusioita sommittelemalla. Loppujen lopuksi kyse on kuitenkin aina vain väliaikaisesta helpotuksesta: mikäli des Esseintes todella uskoo ylistämänsä Schopenhauerin filosofisiin aksioomiin, on selvää, että hän on jo alusta asti ainakin jollain tasolla tietoinen todellisuuspakonsa mahdottomuudesta ja vääjäämättömästä epäonnistumisesta.

### 3.3. Sairaalloinen taide, taiteellinen sairaus

*À Rebours* -romaanin lävistävä pakkomieliteinen pyrkimys keinotekoiseen estetiikkaan saavuttaa tietynlaisen absurdistisen kulminaationsa teoksen kahdeksannessa luvussa, joka keskittyy kategorisoimaan des Esseintesin koristekasveja koskevia mieltymyksiä. Kerronta tuntuu saavan ristiriitaisen vivahteen: des Esseintes iloitsee eteensä tuoduista, toinen toistaan kummallisemmista kasveista ja pitää niitä ihastuttavina, mutta samalla kasvien kuvailuun käytetty kieli puolestaan on sävyiltään groteskia, sekä synteettisiä että orgaanisia elementtejä yhdistelevää:

Des Esseintes exultait.

On descendait des voitures une nouvelle fournée de monstres [...] Ils ressembaient à un sabot, à un vide-poche, au-dessus duquel se retrousserait une langue humaine, au

filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des ouvrages traitant des affections de la gorge et de la bouche ; deux petites ailettes, rouge de jujube, [...] complétaient ce baroque assemblage d'un dessous de langue, couleur de lie et d'ardoise, et d'une pochette lustrée dont doublure suintait une visqueuse colle. (AR, 167–168.)

[Des Esseintes oli haltioissaan.

Vaunuista laskettiin maahan uusi epäsiikiölasti [...]. Kukat muistuttivat puukenkiä tai kontteja, joiden päällä oli kurotteleva ihmiskieli kiristyneine kielijänteineen – se toi mieleen kurkun ja suun tulehdustauteja käsittelevien teosten kuvalliset. Kaksi pientä jujubanpunaista siivekettä [...] antoivat viimeisen silauksen tälle omituiselle kyhäelmälle, johon oli pantu kielen alapintaa, viinisakkamaisia ja siniharmaita sävyjä sekä kiiltävä pussukka, jonka sisäpinnasta erittyi tahmeaa limaa. (VH, 162.)]

Jalostuessaan yhä keinotekoisemmiksi des Esseintesin mielikuvitukselliset kasvit ovat saaneet inhimillisiä ja eläimellisiä piirteitä, mutta jotenkin vääristyneellä ja sairaalloisella tavalla. Romaanin kerronnassa kasvit rinnastuvat toistuvasti sairauden runtelemiin ruumiinosiin, pahoinpidelyihin raajoihin, rupiseen ihoon, tulehtuneisiin kurkkuihin ja niin edelleen. Ne ovat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta hajuttomia, kietoutuvat toistensa ympärille ja dominoivat huonetta räikeine kukintoineen, jotka kurottuvat kohti kattoa kuin ”barbaarien viirit” (VH, 164, ”des fanions barbares”, AR, 169–170). Kuvausten makaaberissa sävyssä on käytännössä kyse samasta ilmiöstä, jota Rune Graulund artikkelissaan ”Restrained Excess” luonnehtii kahden ensi näkemältä vastakohtaisen esteettisen kategorian, liioitteluun ja ylettömyyteen taipuvaisen groteskiuden sekä korostetun hillityn ja itsetietoisien hienostuneisuuden, yhtymiseksi dekadentin estetiikan poikkeuksellisuutta ja erottuvaisuutta korostavan temaattisen kokonaisuuden kontekstissa. Graulundin mukaan tätä kirjallisen dekadenssin taipumusta groteskeihin tyylipiirteisiin selittää lajityypin ja sen dandymäisten henkilöhahmojen pakkomielle hienostuneisuuden ja omaperäisyyden yltiöpäiseen kultivointiin, joka pitkälle vietyinä johtaa yhä täydellisempään luonnollisena ja tavanomaisena pidetystä vieraantumiseen. Tällöin, aivan kuten äärimmäisen keinotekoisiksi hienostuneiden kasvien saadessa irvokkaita ja luotaantyöntäviä piirteitä, myös tietoinen groteskius kääntyy sairaalloisuuteen ja luonnottomuuteen viittaavine vivahteineen tietynlaiseksi totutut esteettiset rajapinnat ylittävän sofistikoituneisuuden tunnusmerkiksi. (Graulund 2015, 348–352.)

Eksoottisen flooran ohella myös faunaa jalostetaan romaanissa hienostuneempaan, ja sitä kautta myös groteskimpaan, suuntaan, kun des Esseintes päättää hankkia huoneensa koristukseksi elävän kilpikonna, jota hän sitten muovaa sisustukseen sopivammaksi kullatessaan ensin eläimen kilven ja upottaessaan siihen sitten japanilaista kukka-asetelmaa jäljitteleviä jalokiviä. Kokeilu päättyy ennalta-arvattavasti kilpikonna kuolemaan:

luontokappale muuttuu säkenöiväksi ja uniikiksi taideobjektiksi, mutta joutuu maksamaan muutoksestaan kalliin hinnan. Se ei kestä esteettisen ylevöitymisprosessinsa painoa eikä pysty sopeutumaan kokemaansa groteskeihin mittasuhteisiin jalostuneen hienostuneisuuden äkilliseen ylilataukseen:

Elle ne bougeait toujours point, il [des Esseintes] la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos [...]. (AR, 122.)

[Se ei edelleenkään liikkunut. Hän [des Esseintes] tunnusteli sitä; se oli kuollut. Epäilemättä se oli tottunut hiljaiseen ja vaatimattomaan elämäänsä säälistävän kuorensa suojissa eikä ollut kestänyt sitä loisteliasta ylellisyyttä, johon se oli pakotettu, sitä säihkyvää viittaa, johon se oli puettu, kaikkia niitä jalokiviä, joilla sen selkä oli päällystetty [...]. (VH, 111.)]

Kasveja ja kilpikonaa käsittelevät episodit havainnollistavat tehokkaasti des Esseintesin pakkomielleltä luonnon esteettiseen hienostamiseen, jopa sen suoranaiseen keinotekoiseksi pakottamiseen kohteeksi valikoituneen eliön terveyttä ja elinkelpoisuutta säästämättä. Kaiken kaikkiaan ei olekaan millään lailla yllättävää, että kilpikonnan tavoin lähes kaikkien koristekasvienkin kohtalona on lopulta kuihtua des Esseintesin ahkerista hoitoyrityksistä huolimatta. Samalla kun eläin- ja kasvimaailman edustajista on tullut des Esseintesin mieltymysten mukaisesti esteettisessä mielessä luonnottomampia ja hienostuneempia, niistä on tullut myös groteskeja ja sairaalloisia, sanalla sanoen dekadentteja.

Kasveja käsittelevä luku päättyy painajaisuneen, jossa des Esseintesiä jahtaa sukupuoleton ja luurankomainen hahmo, ”la Grande Vérole”, syfiliksen ruumiillistuma (AR, 172). Sairaus näyttäytyy des Esseintesin mielessä ihmiskuntaa aikojen alusta asti otteessaan pitäneenä vitsauksena, joka heijastuu myös sairaalloisten kasvien juovikkaille lehdille. Syfiliksestä tulee kuin degeneraation ja dekadenssin käännteinen vertauskuva: siinä missä ihmisrotu ja yhteiskunta rappeutuu, se taas säilyttää elinvoimansa ja siirtyy laimentumatta sukupolvelta toiselle. Samalla vahvistuu mielikuva myös esteettisestä luomistyöstä itsessään ikään kuin sairauden merkkinä ja symptomina. Kuten ylijalostetut kasvilajit ja jalokivitaakkansa luhistama kilpikonna des Esseintesille havainnollistavat, dekadentin estetiikan ytimessä on luonnollisuudesta vieraantuminen, tietystä mielessä luonnollisena pidetyn tietoinen sairastuttaminen ja kierouttaminen:

– Il est vrai, poursuivit des Esseintes, [...] que la plupart du temps la nature est, à elle seule, incapable de procréer des espèces aussi malsaines et aussi perverses ; elle

fournit la matière première, le germe et le sol, la matrice nourricière et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise. (AR, 171.)

[– Todellakin, des Esseintes jatkoi [...] on todellakin niin, ettei luonto kykene yksin luomaan näin sairaalloisia ja kieroutuneita lajeja. Se tarjoaa raaka-aineet, siemenet ja maaperän, ravitsevan muotin ja kasvualustan sekä kasvin osat, joita ihminen voi tämän jälkeen mielensä mukaan jalostaa, muokata, värittää, muovaila. (VH, 166.)]

Katkelma ei ole läheskään romaanin ainoa kohta, jossa sairaalloisuus enemmän tai vähemmän suorasti määrittänyt taiteilijuuden tai esteettisen luomistyön edellytykseksi. Esimerkiksi raamatullisen Salomen todellista luonnetta pystyvät taiteen keinoin kuvaamaan ilmeisesti vain taidemaalari Gustave Moreaun kaltaiset ”järkkyneet, ylivirittyneet henget, joista hermosairaus on tehnyt eräänlaisia näkijöitä” (VH, 115, ”cervelles ébranlées, aiguisées, comme rendues visionnaires par la névrose”, AR, 126), ja myös des Esseintesin omaa hienovaraista taiteellista makua ja esteettisiä mieltymyksiä selittävät osin hänen yliherkät aistinsa ja hermostolliset oikkunsa. Sairauden mahdollistama poikkeavuus on sekin tietynlaista kapinaa luonnollisuuden ihanteita vastaan, yhteiskuntanormien rikkomista ja eri tavalla näkemistä. Sairaalloisuus saa täten miltei profeettallisen roolin: se on hinta, joka on maksettava voidakseen nousta muun maailman yläpuolelle, se on olennainen osa dekadentin estetiikan syntyprosessia.

Des Esseintesin sairaalloisuutta ihannoivat ajatukset eivät ole pelkän dekadentin kirjallisuusperinteen kulttuurista omaisuutta, vaan käsitys hulluuden ja nerouden perinnöllisestä yhteydestä oli jo 1800-luvun puoliväliin tultaessa vakiintunut ajan lääketieteessäkin yleisesti tunnustetuksi totuudeksi, jolla oli vahva vaikutus esimerkiksi des Esseintesin henkilöhahmoa innoittaneiden Goncourt-veljesten naturalistisen ja dekadentin ilmaisun rajamailla liikkuvaan estetiikantajuun (Weir 1996, 47). Sairaus saa samaan tapaan romantisoidun roolin myös nietzscheläisessä estetiikassa, jonka piirissä dekadenssi itsessäänkin rinnastuu sairauteen, jolla on sekä uudistavia että rappeuttavia ominaisuuksia. Nietzsche korostaa filosofiassaan ruumiillisuuden merkitystä taiteelle ja estetiikalle ja näkee kärsimykset ja vastoinkäymiset pikemminkin osana luovuuden elämää myötäilevää prosessia kuin jonakin, mitä tulisi välttää ja minimoida. Sairaus näyttäytyy nietzscheläisessä viitekehyksessä luonnollisena prosessina ja uudistavan luovuuden lähteenä, ei suinkaan varmana merkinä dekadenssin rappiosta. Laajemmassa mielessä des Esseintesin esteettisessä suhtautumisessa sairaalloisuuteen onkin kyse myös suhtautumisesta ruumiillisuuteen yleisemmällä tasolla.

Nietzschen ja des Esseintesin näkökantoja sairauteen ja ruumiillisuuteen käsitellyt Silke-Maria Weineck asettaa artikkelissaan “Digesting the Nineteenth Century” vastakkain erityisesti Nietzschen ja des Esseintesin eroavat suhtautumiset ruoansulatuksen prosesseihin. Nietzschen ruumiillisuutta yhä enemmässä määrin korostavassa myöhäisfilosofiassa ruoansulatuksesta kehkeytyi fysiologiaa ja filosofiaa toisiinsa sitova metafora, joka samalla heijastelee Nietzschen käsitystä dekadenssista niin henkisen kuin ruumiillisenkin rappion ja uudistumisen syklinä. Nietzscheille ruumis ja henki ovat erottamattomasti yhteen kietoutuneita, niin että ajattelukin näyttää filosofille lopulta elintoimintoihin linkittyvänä ruumiillisena prosessina, ikään kuin uusien aatteiden kirjaimellisena sulatteluna. Toistuvista ruoansulatusvaivoista kärsivälle des Esseintesille ruumiintoiminnot sitä vastoin tuntuvat olevan pikemminkin henkisen ja esteettisen elämän vihollisia, ja sama pätee myös syömiseen. *À Rebours* -romaanissa kuvatut kattaukset on usein valmistettu pikemminkin silmänruoaksi kuin aktuaaliseksi ravinnoksi, ja jos ravintoa on pakko nauttia, se tapahtuu mieluiten mahdollisimman keinotekoisin keinoin, mekaanisten tai lääketieteellisten laitteiden avustuksella. (Weineck 2006, 38, 40–42.)

Des Esseintesin estetiikan vaatima vieraantuminen luonnosta merkitsee siis lopulta myös vieraantumista omasta kehosta ja sitä säätelevistä, epäesteettisiksi leimatuista toiminnoista. Siinä missä Nietzsche tulkitsee lopulta ajattelunkin ruumiilliseksi prosessiksi, des Esseintesin esteettinen filosofia taas edellyttää mielen ja kehon, hengen- ja ruumiinravinnon tiukkarajaista erottelua. Des Esseintesin taistelu ruoansulatusvaivoja vastaan päättyy lopulta absurdistiseen kohtaukseen, jossa hän päätyy lääkärin määräyksestä ottamaan kaiken ravintonsa esisulatettuna ja peräruiskeen välityksellä. Ajatus on des Esseintesista suorastaan nerokas:

[Q]uelle énergique protestation contre le bas péché de la gourmandise ! enfin quelle décisive insulte jetée à la face de cette vieille nature dont les uniformes exigences seraient pour jamais éteintes ! [...] on dresserait le couvert, en déposant le magistral instrument sur la nappe et alors, le temps de réciter le bénédicité, et l'on aurait supprimé l'ennuyeuse et vulgaire corvée du repas. (AR, 300–301.)

[Mikä mahtava protesti mässäilyn alhaista syntiä vastaan! Ja mikä röyhkeä, häikäilemätön solvaus luontoa, iänikuista luontoa kohtaan! Sen yksitoikkoiset vaatimukset saataisiin näin kerralla ikuisiksi ajoiksi vaiennettua! [...] pöytä katettaisiin ja tuo suurenmoinen instrumentti asetettaisiin sievästi pöytälinalle – ja kas, aterioinnin ikävyyttävä ja vulgaari urakka olisi hoidettu samassa ajassa, joka tavallisesti meni pelkästään pöytärukouksen lukemiseen. (VH, 318–319.)]

Tätä on *À Rebours* -romaanin kerronnallisissa puitteissa naurettavuuksiin asti viety dekadentti estetiikka: ruumiillisuuden täydellistä kieltämistä, keinotekoisuuden ehdotonta palvontaa ja

esteettisten ihanteiden sairaalloisiin sfääreihin hienostuvaa ylläpitoa henkilökohtaisen hyvinvoinnin ja terveydenkin kustannuksella.

### 3.4. ”Epäuskoinen joka haluaisi uskoa” – estetiikka metafysiikkana

Quoi qu’il [des Esseintes] tentât, un immense ennui l’opprimait. (AR, 72.)

[Mihin tahansa hän [des Esseintes] ryhtyikin, häntä painoi suunnaton tarkoituksettomuuden tunne. (VH, 57.)]

Des Esseintesin esteettistä habitusta määrittelevät ideologiset virtaukset – dandyistinen antimodernius, keinotekoisuuden ihannointi, ruumiillisuuden halveksunta – palautuvat viimekädessä 1800-lukua laajemminkin leimanneeseen kulttuuriseen konfliktiin, jossa sekä uskonnollinen hengellisyys että romanttinen taideusko päätyivät käymään eloonjäämiskampailua porvarillisen materialismin pysäyttämättömältä vaikuttanutta hyökyaaltoa vastaan. Saksassa ajatus uskonnollisen hengellisyyden riittämättömyydestä modernissa maailmassa tiivistyi jo 1700-luvun lopulla metaforaan Jumalan kuolemasta ja patisti monia aikakauden romantikkoja eri puolilla Eurooppaa haaveilemaan kristinuskon alkuperäisen olemuksen taiteellisesta elvyttämisestä tai jopa kokonaan uudenlaisen esteettisen mytologian vakiinnuttamisesta. Sitten sama metafora on yhdistetty eritoten Nietzschen ajatteluun 1800-luvun lopulla, mutta käytännössä sen kuvailema yhteiskunnan materialistinen käänne oli käynnissä koko vuosisadan ajan ja määritti merkittävästi eurooppalaista kulttuurielämää, myös Huysmansin romaanin ranskalaista yhteiskuntakehystä. (Horyna 2020, 2–3, 14.)

Des Esseintes ei *À Rebours* -romaanissa käy suoranaisesti julistamaan Jumalaa kuolleeksi mutta osoittaa kyllä monin muin tavoin olevansa itsekin kivuliaan tietoinen maallistuneen aikakautensa hengellisistä kiistakysymyksistä. Nuoren herttuan monimutkaisen uskontosuhteen temaattiset siemenet kylvetään heti romaanin alkusivuilla biografisesti jäsennellyn kerronnan kuvatessa nostalgisoivaan sävyyn des Esseintesin jesuiittakoulussa saamaa lempeää kasvatusta, minkä jälkeen fokus siirtyy hänen koulupäiviään seuranneen seurapiirielämän kirvoittamiin alati voimistuviin pettymyksen ja merkityksettömyyden tuntemuksiin. Samassa yhteydessä nousee esille myös des Esseintesin esteettisen projektin varhainen hahmotelma, joka hakee muotoaan raamatullisten alluusioiden siivittämänä:

Déjà il [des Esseintes] rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l’incessant déluge de la sottise humaine. (AR, 71.)

[Jo tuolloin hän [des Esseintes] haaveili sielukkaasta piilopirtistä, autuaallisesta autiudesta, liikkumattomasta, vilvoittavasta arkista, jonne hän vetäytyisi ihmisten typeryyden ehtymättömän vedenpaisumuksen tieltä. (VH, 56.)]

Vaikka virke ei ole romaanin mittakaavassa erityisen pitkä, on siihen mahdutettu huomattava määrä kristillistä symboliikkaa: esteettinen eristäytyminen on niin modernin ihmiskunnan typeryyteen vertautuvalta vedenpaisumukselta pelastava arkki ja profeetallisia konnotaatioita kätkevä autiomaa kuin myös syrjäistä kolkkaa merkitsevä ”thébaïde”, joka sanana viittaa etymologisesti Egyptin eteläosia käsittäneeseen, muinoin askeesissa eläneiden kristittyjen suosiossa olleeseen Thebaisin aavikkoiseen alueeseen (Jourde 2022, 402). Des Esseintesin esteettinen erakkomaja ei kuitenkaan ole askeetin karu ja kuiva autiomaa vaan mukava (”confortable”) ja sielukas (”raffiné”) keidas, ei aaltojen armoilla ajelehtiva arkki vaan pikemminkin liikkumaton (”immobile”) turvasatama. Kristillinen kuvakieli rinnastaa des Esseintesin uskoaan harjoittavaan erakkomunkkiin, mutta samalla katkelmassa käytetyt adjektiivit muovaavat perinteistä kuvastoa uudenlaisen hengellisyyden tarpeisiin. Jumalan kuoleman jälkeisessä maailmassa metafyyisistä tyhjiötä ei enää täytetä korkeamman voiman nimissä suoritetulla kurinalaisella askeesilla vaan aistit ylikuormittavalla esteettisellä itsepetoksella.

Perinteikäs uskonto on näivettynyt ja menettänyt uskottavuutensa: siinä missä Nietzschen (2009, 117) alun perin vuonna 1882 ilmestyneen teoksen *Iloinen tiede (Die fröhliche Wissenschaft)* kuuluisassa kohtauksessa esiintyvälle Jumalan kuolemaa julistavalle mielipuolelle nykyajan kirkot ovat enää ”Jumalan hautoja ja hautapatsaita”, des Esseintesin kuumeisissa ajatuksissa katolisesta kirkosta on vastaavasti tullut raunioitunut ja porvarien häpäisemänä ”rojuröykkiö, jota herkeämättä pilkattiin mauttomilla vitseillä ja siivottomilla sukkeluuksilla” (VH, 333, ”un amas de décombres, souillés par d’inqualifiables quolibets et de scandaleuses gaudrioles”, AR, 314). Siitä huolimatta, että kristillisten kirkkokuntien opit saavat niin Nietzschen tuotannossa kuin Huysmansin romaanissakin niskaansa runsasta kritiikkiä, sekoittuu kristinuskon institutionaalista rappiota maalaaviin kielikuviin molemmissa katkelmissa myös tuntuva traaginen säväys. Uskonnollisen varmuuden kadotessa moderni ihminen uhkaa ajautua metafyyisiseen vapaapudotukseen, jonka myötä elämä latistuu pelkäksi korkeammasta merkityksestä riisutuksi tyhjänpäiväiseksi materialismiksi. Des Esseintesinkin tapauksessa kaiken keinottelun, hämäyksen ja dandyistisen itsekorostuksen alta paljastuu lopulta hauras ihminen, joka tahtoisi kipeästi uskoa edes johonkin, mutta jää toistuvasti oman ylianalyttisen egonsa uhriksi:



À mesure même que sa faim religieuse s'augmentait, [...] des idées se pressaient dans son esprit toujours en ignition, repoussant sa volonté mal assise, rejetant par des motifs de bon sens, par des preuves de mathématique, les mystères et les dogmes ! (AR, 309.)

[Hänen hengellinen nälkänsä kasvoi, [...] ja samaan aikaan hänen mieleensä pursuili loputtomasti uusia tulenhehkuisia ajatuksia, jotka kumosivat leikiten hänen hauraan tahtonsa, hylkäsivät joka ainoan mysteerin ja dogmin – terveen järjen perusteilla ja matemaattisilla todistusketjuilla! (VH, 328.)]

Des Esseintesin dekadentin estetiikan taustalla on näin ollen käynnissä myös tietynlainen sisäinen taistelu: modernit tendenssit eivät rajoitu vain ulkomaailmaan, vaan aikakauden hengellinen rappio ulottuu myös dandyn omaan ajatuksenjuoksuun ja muodostuu pistävän henkilökohtaiseksi ongelmaksi. Tässä yhtälössä taiteen on tarkoitus ottaa uskonnon paikka rationaalisen järjen ylittävänä voimavarana, jolla on valta vapauttaa yksilö modernin yhteiskunnan aatteellisista kahleista. Tietoiseksi esteettiseksi itsepetokseksi ymmärretty taide saa tätä kautta des Esseintesin maailmankuvassa melkeinpä pelastusopillisen ulottuvuuden ja lähentelee filosofisessa mielessä varsinkin Nietzschen varhaiskauden esteettisen ajattelun keskeistä näkemystä taiteesta eräänlaisena elämisen kannalta välttämättömänä epätotuutena. Nietzschen antiikin draamaperinnettä mukailevassa esteettisessä järjestelmässä taiteellinen luovuus ammentuu todellisuuden alkukantaisesta ja kaoottisesta dionyysisestä perusolemuksesta, jonka taiteilija sitten kanavoi esteettisesti harkittuun ja yksilöllistettyyn apolloniseen olomuotoon. Näin tehdessään taiteilija pelkistää olemassaolon jatkuvan muutostilan näennäisen ymmärrettäväksi ja säännönmukaiseksi kokonaisuudeksi ja välittää täten taidekokemukseen uppoutuvalle kokijalle todellisuudesta täydellistetyn ja elämää oikeuttavan mielikuvan. (Simpson 2012, 32–34.)

Kuten des Esseintesin ylistämällä Schopenhauerilla, myös Nietzscheillä esteettinen taidekokemus saa miltei mystisen hohdon näyttäytyessään modernia tieteellistä lähestymistapaa voimallisempaa ja välittömämpänä yhteytenä olemassaolon alkulähteille, joita luonnehtivia voimia kuvailemaan Nietzsche tosin valitsee Schopenhauerin tahdon ja mielteiden käsitteiden sijaan nimenomaan esteettisesti suuntautuneet termit apolloninen ja dionyysinen. Tom Stern (2020, 490) huomauttaakin, että vielä varhaisfilosofiansa vahvasti Schopenhauerin ajatuksista ammentavasta näkökulmasta kirjoittaessaankin Nietzsche tekee esikuvaansa kuitenkin taidefilosofiassaan selvän pesäeron puoltaessaan pohjimmiltaan myöntävää suhtautumista elämään Schopenhauerin askeettisen kieltäytyksen sijaan, niin että jos Schopenhauerille korkein esteettinen kokemus simuloi olemassaolon taakasta vapautumista, Nietzscheille se taas merkitsee pelastusta pessimistiseltä resignaatiolta ja

elämän esittämistä elämisen arvoisena. Nietzscheläisessä estetiikassa taidetta määrittelevä valheellisuus on täten valjastettu elämän palvelukseen, tietoisien merkityksellisyyden illuusion luomiseen.

Nietzschen ja Schopenhauerin taidekäsitteitä erottavalla akselilla des Esseintes häilyy jossakin kahden saksalaisfilosofin näkemysten välimaastossa. Hän ei pysty täysin hyväksymään Schopenhauerin kaiken toivon kieltävää pessimismiä, muttei toisaalta saata sen paremmin ottaa askelta kohti nietzscheläistä olemassaolon varauksetonta syleilyä, vaan tuntee vaistomaista vetoa pikemminkin katolista perinnettä mukailevaan ajatusmalliin, jossa korostuu maallisen olemisen ja ruumiillisuuden täydellinen halveksunta, ”sinnikäs ja kiihkeä halu karata tästä irvokkaasta maailmasta” (VH, 188, ”un opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités du monde”, AR, 189). Vaikka sekä Nietzschen että des Esseintesin edustamat näkemykset periaatteessa rakentuvat samankaltaisille perusolettamuksille, muodostuu tämä eriävä suhtautuminen olemassaolon ja elämän perusluonteeseen lopulta ylitsepääsemättömäksi railoksi: koska dekadentin estetiikan pessimismin ja antimoderniuden määrittämään ihmiskuvaan kuuluu kategorisesti ajatus inhimillisen rappingon pysäyttämättömyydestä ja kaikenlaisen kehityksen toivottomuudesta, ei se voi koskaan täysin hyväksyä nietzscheläisen estetiikan elämän itseisarvoa puolustavaa pyrkimystä.

Jos des Esseintesin henkilöahmoa voidaan pitää tietynlaisena baudelairelaisen dandyn prototyypinä, joka vastaa aikansa hengelliseen kriisiin välinpitämättömyydeksi naamioidulla resignaatiolla ja esteettisellä eskapismilla, asettaa Nietzsche puolestaan esteettisen filosofiansa teoreettiseksi päätepisteeksi yli-ihmisen, luovan uudistajan, jonka on määrä korvata kuihdutettu kristinusko kokonaan uudenslaisella moraalis-esteettisellä merkitysjärjestelmällä. Siinä missä des Esseintes janoaa maallista elämää korkeampaa metafysiista merkitystä, yli-ihmisen käsitteelliseen hahmoon tiivistyy Nietzschen estetiikan yhä näkyvämpi käänne schopenhauerilaisesta metafysiikasta kohti immanentimpaa taidekäsitteitä, ajatusta siitä, että elämä itsessään on tietynlaista esteettistä luomistyötä, josta ihmisen on sekä taiteen luovin että tieteen kriittisin keinoin itse veistettävä omat merkityksensä ja arvonsa. Juuri kriittisesti sovellettu taiteellinen illusorisuus antaa arvon yli-ihmisen ihanteelle, jonka edustamaan tulevaisuuteen kohdistettu usko puolestaan oikeuttaa nykyisyydessä tapahtuvan luovan toiminnan. (Simpson 2012, 42–45.)

Yli-ihmisen ja dandyn kulttuurisissa hahmoissa vastakkain asettuvat toisaalta Nietzschen edustama estetisoitu tulevaisuudenusko, toisaalta des Esseintesin henkilöahmoa määrittävä

antimoderni pessimismi. Nietzschen estetiikassa pääosassa on tulevaisuutta pohjustava luovuus, joka rinnastuu metaforisesti vitaalisuuteen, siittämiseen ja lisääntymiseen, kun taas *À Rebours* -romaanin metaforinen kieli maalaa käytännössä päinvastaista kuvaa: des Esseintesin ja hänen taiteellista makuaan toistuvasti karakterisoiviksi sanavalinnoiksi vakiintuvat esimerkiksi uupumista tai loppuun kulumista merkitsevä verbi *épuiser* ja siitä johdettu adjektiivi *épuisé*, epämääräistä tarkoituksettomuuden tunnetta kuvastava substantiivi *ennui* sekä joukko vastaavia henkiseen, ruumiilliseen ja seksuaaliseen väsymykseen tai kyvyttömyyteen viittaavia termejä. Nietzsche taide ja luovuus lähentävät ihmisen ja elämän suhdetta tarjotessaan välillisen pääsyn dionyysisen viettienergian kurimukseen, mutta des Esseintesille päämääränä on pikemminkin elämisen ja olemassaolon realiteeteista etäännyminen. Nietzscheäisiä termejä soveltaen hän tuntee vetoa ainoastaan taiteen apollonisen puolen korostetun yksilöllistettyyn ja täydellistettyyn keinotekoisuuteen, ja sitä kautta hänen esteettisiä mieltymyksiäänkin kategorisoi tietynlainen staattisuus ja ylianalyttisyys. Des Esseintesin henkilöahmo on tässä suhteessa kuin nietzscheläisen yliihmisen rappeutunut versio, pikemminkin menneeseen kuin tulevaan katseensa suuntaava kyynikko, jonka päämääränä ei ole uuden luominen vaan omien elinehtojensa epätoivoinen varjeleminen. Hänessä henkilöityy osuvasti Jocelyn Godiveaun (2017, 20) esittämä laajempi tulkinta taiteellisesta dekadenssista moderniuden hengellisen kriisin ilmentymänä, jossa alun perin romantiikalta perityn runollisen melankolian kohtalona on materialismia metafysiikan kustannuksella kosiskelevassa maailmassa kärjistyä raadolliseksi nihilismiksi.

Godiveaun kuvaileman nihilismin painostavan varjon voi aistia taustalla, kun des Esseintes saarnaa perinteisten arvojen rappeutumisesta, hengellisyyden ja pyhyiden katoamisesta sekä kulttuurin yleisestä latistumisesta, sanalla sanoen moderniudesta. Nietzsche näitä olosuhteet näyttäytyvät sekä uhkana että mahdollisuutena, sillä Jumalan kuoleman luhistaessa totunnaisten kulttuuris-moraalisten arvojen hengellisen perustan saavutetaan teoriassa myös ennennäkemätön vapaus uusien arvojen luomiseen (Stepenberg 2019, 31, 98–99). Des Esseintesin maailmankatsomus kuitenkin kiistää tällaisen luomistyön mahdollisuuden: esteettistä pelastusta etsiessään hän kulkee kyllä samaa filosofista polkua kuin Nietzschekin, mutta on lopulta kykenemätön tekemään kompromissia taiteellisten ihanteidensa ja kestävämmäksi kokemansa materiaalisen todellisuuden välillä. Taiteellisen illusorisuuden ja korostetun piittaamattomuuden alla kytevä hengellinen nälkä kasvaa kasvamistaan, kunnes purkautuu lopulta näyttävästi romaanin viimeisessä luvussa des Esseintesin joutuessa

lääkärinsä määräyksestä jättämään tarkoin jäsennellyn lumemaailmansa näennäisen turvan taakseen:

Il [des Esseintes] appelait à l'aide pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer ; il se répétait le douloureux axiome de Pascal : « L'âme ne voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense », mais les mots résonnaient, dans son esprit comme des sons privés de sens [...] Il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager, que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante. (AR, 313–314.)

[Hän [des Esseintes] haki apua Schopenhauerin lohduttavista viisauksista, yritti lääkittää niillä haavaansa, toisteli mielessään Pascalin murheellista väittämää: ”Sielu huomaa vain ne asiat, joiden ajattelemisen tuottaa sille tuskaa.” Mutta nämä sanat kaikuivat hänen mielessään kuin tarkoituksettomat hälyäänet. [...] Lopulta hänelle valkeni, etteivät pessimismin päätelmät kyenneet huojentamaan hänen mieltään, että mielenrauhan toisi ainoastaan mahdottomalta tuntuva usko uuteen elämään. (VH, 332–333.)]

Näin todellisuuspakoilu osoittautuu lopultakin toivottomaksi, kun usko schopenhauerilaiseen pessimismiin ja keinotekoisien esteetiikan voimaan romuttuu kertaheitolla. Jäljelle jää vain harras kaipuu, joka kajahtaa romaanin viimeisissä lauseissa ilmoille kuin epätoivoisena rukouksena:

– Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! (AR, 314–315.)

[– Herra, armahda kristittyä joka epäilee, epäuskoista joka haluaisi uskoa, elämän pakkotyöläistä joka käy yksin laivaan, yön pimeydessä, kattonaan vain taivas, jota eivät enää valaise ammoisen toivon lohdulliset loistotornit! (VH, 334.)]

Romaanin loppu tuntuu enteilevän des Esseintesille Nietzscheen nähden päinvastaista valintaa, kurottautumista ei suinkaan kohti kuolleen Jumalan paikalle astuvia uusia taide- ja moraalihorisontteja, vaan kohti lapsuusaikojen katolisuuden edustamaa vanhan maailman hengellisyyttä ja sen tarjoamaa ikiaikaista totuutta. Mitenkään varmaksi des Esseintesin tulevaisuutta ei kuitenkaan voi sanoa, sillä loppujen lopuksi hänen esteettinen tutkimusmatkansa päättyy umpikujaan, josta pois johtavat tiet näyttäytyvät kaikki yhtä kestäättömiltä. Des Esseintes on taiteellisia ihanteitaan kuvaavien sairaalloisten kasviensa tapaan itsekin ylijalostunut ja luomiskyvytön niin henkisessä kuin fyysisessäkin mielessä. Nietzscheen visioiman aktiivisesti omaa elämäänsä esteettisesti työstävän yli-ihmisen sijaan hänen roolinsa on olla pikemminkin passiivinen tarkkailija, joka ei kaikesta halveksunnastaan huolimatta osaa tarjota todistamalleen rappiolle käypää vaihtoehtoa vaan luhistuu lopulta itse illuusiodensa mukana. Huysmansin romaanissa hahmoteltu dekadenssi ei Nietzschestä

poiketen pidä sisällään minkäänlaisen elpymisen mahdollisuutta, mutta toisaalta juuri tietynlaisessa romantisoidussa toivottomuudessa piilee myös koko dekadentin estetiikan viehätysvoiman ydin, sillä esteettisessä mielessä juuri vääjäämätön luhistuminen kohottaa des Esseintesiä todelliseksi antimoderniksi dandyksi, romantiikan manttelinperijän arvolle sopivaksi modernin maailman traagiseksi marttyyriksi.

Tässä pääluvussa Huysmansin romaanin päähenkilö Jean des Esseintesiä on tarkasteltu paitsi dekadenttina esteetikkona myös tietynlaisena nietzscheläiseen yli-ihmiseen rinnastuvana ja 1800-luvun kulttuurisia konflikteja heijastelevana diskursiivisena tyyppihahmona. Seuraavassa pääluvussa erityisesti romaanin poikkeuksellisuutta, yksilöllisyyttä ja hengellisyyttä koskevien teemojen analyysiä syvennetään entisestään, kun etualalle nousee kysymys des Esseintesiä harjoittaman dekadenssin estetiikan moraalista luonteesta suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja sitä kansoittaviin ihmisiin. Moraalin alueelle siirryttäessä myös nietzscheläiset kysymyksenasettelut esimerkiksi luovan yksilön ja tätä rajoittavan yhteisön sekä kristillisen moraalijärjestelmän ja vapaamuotoisemman hengellisyyden välisistä ristiriidoista muotoutuvat yhä relevanteimmiksi, ja näistä lähtökohdista käsin aletaan lähenemään tutkielman lopullisia johtopäätöksiä dekadentin estetiikan varsinaisesta taiteellisesta ja ideologisesta luonteesta.

#### 4 Dekadentti estetiikka moraalijärjestelmänä

[E]t rappelle-toi cette parole quasi-évangélique : Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent ; avec cette maxime tu irais loin. (AR, 146.)

[Ja pidä aina mielessäsi tämä melkein pyhä ohjenuora: ”Tee toisille mitä et haluaisi itsellesi tehtävän.” Tämän elämänohjeen avulla pääset pitkälle. (VH, 137.)]

*À Rebours* -romaanin kuudennessa luvussa des Esseintes muistelee Pariisin kaduilla tapaamaansa Auguste Langlois -nimistä köyhää nuorukaista, jota hän kehottaa isällisesti elämään yllä siteeratun ”puolievankelisen” maksiimin mukaisesti. Des Esseintes päättää hetken mielihoiteesta ottaa Langlois'n suojelukseensa ja tutustuttaa tämän väliaikaisesti Pariisiin ylellisten bordellien nautintoihin osana prosessia, jonka lopullisena päämääränä on koulia pojasta murhaaja, ”synnyttää lurjus, yksi uusi vihollinen tälle vihattavalle yhteiskunnalle, joka häikäilemättömästi kiristää meitä kaikkia” (VH, 137, suomennosta muutettu, ”à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne”, AR, 145).

Tapahtumasarja tuo selkeästi esille des Esseintesin kyynisen antimoderniuden kyllästyvän maailmankatsomuksen kaikessa jyrkkyydessään. Des Esseintesin halveksunta modernia, porvarillista yhteiskuntaa kohtaan on niin syvää, että lähes kaikesta sitä ja sen edustamia arvoja vastaan käyvästä toiminnasta tulee hänen mielessään moraalisesti hyväksyttävää ja suorastaan toivottavaa; dandyismin passiivinen ylenkatse kärjistyy hetkeksi lähes aktiiviseksi vastarinnaksi, vaikka Langlois'sta ei loppujen lopuksi sukeudukaan des Esseintesin toiveiden mukaista pahantekijää. Des Esseintesin tarjoama parodinen ohjenuora, ”tee toisille mitä et haluaisi itsellesi tehtävän”, on ilmeinen väännös kristinuskon (ja monien muiden uskontojen) niin sanotusta kultaisesta säännöstä ”tee toisille mitä haluaisit itsellesi tehtävän” ja kannustaa yksilöä käytännössä mahdollisimman itsekeskeiseen toimintaan. Kyse on jälleen dekadentin ideologian kokonaisvaltaisesta omaksumisesta, yksilöllisyyden lähes sairaalloisesta korostamisesta, tällä kertaa eritoten moraalien alueelle sovellettuna.

Langlois'n tapaus tarjoaa erinomaisen väläyksen siitä, miksi myös moraalifilosofiset kysymykset näyttelevät olennaista osaa des Esseintesin esteettisen maailmankuvan rakentumisessa. Koska taiteellinen dekadenssi on ideologisenä virtauksena ennen kaikkea oman kulttuuritodellisuutensa moderneja normeja vastustava ajatusmalli, implikoi sen omaksuminen myös arvoarvostelmaa, jonka valossa kaikki yhteiskunnan vallitsevat moraaliset ja esteettiset arvot osoittautuvat kauttaaltaan vääriksi. Kyse ei ole pelkästä

valikoivasta kyseenalaistamisesta vaan koko järjestelmän periaatteellisesta pääläelleen kääntämisestä. Jos lähtökohtana on modernin yhteiskuntakehityksen ehdoton rappiolliseksi julistaminen ja yksilön esteettisen kokemuksen yksiselitteinen korottaminen porvarillisen yhteiskunnan yläpuolelle, on selvää, että yhteiskunnan vastustamisesta ja vahingoittamisesta (tai ainakin tällaisen toiminnan estetisoimisesta) tulee ideologisen johdonmukaisuuden kannalta ensisijaisen tärkeää. Porvarillisia moraalikäsitteitä vastaan rikkova asennoituminen on täten dekadentissa estetiikassa ikään kuin sisäänrakennettuna: oikeaoppisen dekadentin dandyn on oltava ympäröivän yhteiskunnan säännösten ja yleisen moraalin vihollinen, ellei sitten suoranainen rikollinen.

Samantapainen tarve uudenlaisten moraalikoodistojen hahmottelemiseen on vahvasti esillä myös Friedrich Nietzschen ajattelussa, vaikka tämän päämääränä onkin pikemminkin vakiintuneiden moraalijärjestelmien hylkääminen ja uudelleenmäärittäminen kuin niiden pelkkä pääläelleen kääntäminen. Sekä Nietzschen että des Esseintesin pyrkimys vallitsevien moraalisäädösten ravisteluun ja kyseenalaistamiseen kumpuaa kuitenkin samansuuntaisesta antimodernista skeptisismistä, joka suhtautuu epäillen kaikenlaisiin yksipuolisia moraaliselityksiä pönkittäviin järjestelmiin, olipa kyse sitten kristinuskon dogmeista taikka positivistisesta edistysuskosta. Tämän lisäksi molemmissa näkökannoissa nimenomaan estetiikka saa keskeisen aseman paitsi uudenlaisten moraaliarvojen ilmentäjänä myös niiden varsinaisena vakiinnuttajana. Siksi onkin tarpeen tarkastella des Esseintesin dekadenttista estetiikkaa ja sen suhteutumista Nietzschen esteettiseen filosofiaan myös moraalista näkökannasta, jotta olisi mahdollista saavuttaa syvempi kokonaiskuva dekadentista estetiikasta ikään kuin holistisena maailmankatsomuksena.

#### **4.1. Rikollinen estetiikka**

Auguste Langlois'ta koskevan takauman voi omalla tavallaan nähdä heijastelevan Huysmansin ajan yhteiskunnan laajempaa kiinnostusta erityisesti suurkaupunkien riesaksi miellettyyn rikollisuusepidemiaan ja sen taustatekijöihin, joita etsittiin toisaalta rikollisten poikkeavaa fysiologiaa korostavasta degeneraatioteoriasta, toisaalta kulttuurisen dekadenssin ajatusta heijastelevasta yhteiskunnan yleisemmästä moraalista ja henkisestä rappiokehityksestä. Kerronnallisella tasolla takauma on kuitenkin myös siinä mielessä merkittävä, että se on yksi romaanin harvoista kohtauksista, joissa kuvataan enemmän tai vähemmän spontaania kanssakäymistä des Esseintesin ja työväenluokkaisen ihmisen välillä. Des Esseintesin suhtautuminen Auguste Langlois'hin tarjoaa täten hedelmällisen näkökulman

myös siihen, miten hän soveltaa esteettistä ideologiaansa ei vain vihaamiinsa abstrakteihin kulttuuri- ja aatejärjestelmiin vaan myös modernin yhteiskunnan yhtä lailla kaltoinkohtelemiin yksittäisiin ihmisyksilöihin. Halu muokata köyhästä katupojasta kylmäverinen murhaaja kuvastaa des Esseintesin yleensä käsitteellisellä tasolla operoivan yhteiskunnallisen halveksunnan hetkellistä kärjistymistä suorastaan terroristisia sävyjä saavaksi agitaatioksi, jonka tavoitteena on porvarillisen yhteiskunnan aktiivinen vahingoittaminen pikemminkin kuin sen passiivinen poissulkeminen. Moraalisessa mielessä kyse on jälleen uudesta totunnaisten arvojen dekadentista täyskäännöksestä, kun 1800-luvun lopun degeneraatioteoriasta pontta saaneita yhteiskuntadiskursseja hallinnut parjattu ja pelätty *bête noire*, köyhälistön kansanmassojen kätkemä paatunut rikollinen, kohotetaankin tietynlaiseksi esteettisen tavoittelun kohteeksi.

Huysmans ei ollut läheskään ainoa aikakautensa kirjailija, jonka tuotannossa rikollisen arkkityyppinen hahmo esitetään vähintäänkin ambivalentissa valossa ja tietyiltä osin jopa eräänlaisena yhteiskunnan yleisiä moraalikäsitteitä vastaan käyvän toisinajattelijan symbolina. Esimerkiksi Maïa Stepenberg tuo aihetta avaavassa *Against Nihilism* -teoksessaan esille, miten rikollinen mielenlaatu kaikessa monisäikeisyydessään kiehtoi paitsi Friedrich Nietzscheä myös tämän venäläistä ”vastaparia” Fjodor Dostojevskia, kun kumpikin kirjoittaja etsi omalla tahollaan vastalääkettä uskonnollisen kiintopisteensä menettänyttä yhteiskuntaa uhkaavalle kaikkinielevälle nihilismille. Molempien kiinnostusta rikollisuutta kohtaan lävisti havainto siitä, että hyvän ja pahan käsitteet olisivat Jumalan jälkeisessä moraalitodellisuudessa korvautumassa pikemminkin esteettisellä jaottelulla tavanomaiseen ja poikkeukselliseen, mistä puolestaan oli mahdollista johtaa romantisoitu ajatus rikollisuudesta yksilön tapana osoittaa ylivertaisuutensa suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Samansuuntaisista lähtökohdista huolimatta ilmiön tulkinta kuljetti Nietzschen ja Dostojevskin ajatuksia kuitenkin kohti lähestulkoon vastakkaisia loppupäätelmiä, sillä siinä missä nietscheläistä rikollista määrittää kyltymätön kapinallisuus ja täydellisen itsenäisyyden havittelu, dostojevskilaisen rikollisen kehityskaarta taas alleviivaa *Rikos ja rangaistus* -romaanin päähenkilön Raskolnikovin hengessä lopulta koittava katumus ja kristillisen armon suoma puhdistautuminen. (Stepenberg 2019, 16–19.)

Moraalisessa mielessä koko pahuuden käsite on Nietzscheille – ainakin kristinuskon kontekstissa – ennen kaikkea tapa estää vaaralliseksi miellettyjen toisinajattelijoiden mahdollisuus yhteisöstä itsenäiseen ajatteluun, ja siten rikollisuuden, hulluuden ja patologisuuden kaltaisista yleisen moraalin silmissä tuomituista ominaisuuksista tulee



pinttyneistä ajattelutavoista ja moraalikäsitteistä irtautuneen vapaa-ajattelijan tuntomerkkejä (ibid., 5). Rikollisuudella ja hulluudella leikittelevä kompleksinen symboliikka on Nietzschen tuotannossa vahvasti esillä esimerkiksi *Iloinen tiede* -teoksen katkelmassa, jossa kaupungin torille saapuva mielipuoli julistaa Jumalan kuolleeksi. Kohtaus on väkivaltaista kuvastoa pullollaan: Jumalan kuolema rinnastuu veitsin suoritettuun veriseen surmatyöhön, kun ”te ja minä”, toisin sanoen kaikki modernin, rationalistisen sivilisaation edustajat, leimataan edesmenneen Jumalan kylmäveriseksi murhaajiksi. Jumalan kuolemaa kuvataan äärettömänä tragediana, jonka taakka painaa raskaana ihmiskunnan harteilla, mutta yhtä lailla se on myös tulevan ”korkeamman historian” sarastus. (Nietzsche 2009, 116–117.) Asetelma on perinpohjaisen nietzscheläinen ja kuvastaa oivasti myös Stepenbergin (2019, 7–8) esille tuomaa huomiota siitä, miten Nietzschen ajattelussa tulevaisuuden suuntaa muovaavaan luomisvimmaan sisältyy väistämättä olennaisesti myös tuhoisia, traagisia ja väkivaltaisiakin pohjavireitä. Nietzscheläinen rikollinen on juuri tällaiseen toimintaan kykenevä hahmo, poikkeusyksilö, joka voi kapinallisuudellaan – olipa se sitten konkreettista tai metaforista – horjuttaa yhteiskunnan valtarakennelmia ja kylvää muassaan tuhon siemeniä, joista kuitenkin itää vallitsevien arvoasetelmien kuristusotteesta vapautuneen luovuuden väkevä dionyysinen henki.

Nietzschen estetisoitu suhtautuminen rikollisuuteen ja erityisesti kapinallisen rikollisen hahmoon löytää tietyiltä osin vastakaikua des Esseintesin tavasta nähdä rikollisen hahmossa rappeutunutta yhteiskuntaa vastustavan antisankarin piirteitä, vaikka maailmaa halveksuvan dandyn ajatusmaailmaa värittääkin Nietzschen runolliselle romantisoinnille vieras kyynisyys ja misantropia. Kummassakin tapauksessa rikollisuuden esteettistä vetovoimaa selittää sama yleistä moraalialia ja yhteiskuntajärjestystä vastaan sotiva potentiaali, joka des Esseintesin kohdalla kuitenkin suodattuu dandyistisen pessimismin lävitse ja menettää täten Nietzschen romantisoimat kumoukselliset aineksensa. Des Esseintesin silmissä rikollisuus näyttäytyy näin ollen kyllä yleisesti ottaen toivottavana, koska se on luonteeltaan vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä vastaan rikkovaa, mutta kuitenkin myös jonakin likaisena, alhaisena ja rahvaille kansankerroksille ominaisena. Tämä suhtautuminen läikkyy myös des Esseintesin käyttämään kieleen: hänen aikeenaan ei suinkaan ole luoda Auguste Langlois’sta suoranaista rikollista (”un criminel”) vaan pikemminkin heittiöksi tai lurjukseksi kääntyvä ”un gredin”, jonka halventava sävy ei jätä sijaa sen paremmin Nietzschen romanttiselle kapinalliselle kuin Dostojevskin pelastustaan etsivälle pyhiinvaeltajallekaan.

Selostaessaan köyhän nuorukaisen pään menoksi punomaansa juonta tämän turmelemiseksi valitsemansa ilotalon naisille des Esseintes maalaa kuvaa yhteiskunnasta, ”joka häikäilemättömästi kiristää meitä kaikkia” (VH, 137 ”qui nous rançonne” AR, 145), ikään kuin kaikki paikalla olevat olisivat yhteiskunnan edessä yhtäläisesti kaltoinkohdeltuja, mutta tekee toisaalta käytöksellään selvän eron itsensä ja keskustelukumppaniensa välille. Des Esseintes ei halua liata omia käsiään Auguste Langlois’n koulumiseen vaan pyrkii järjestämään kaiken niin, että tämän säännölliset käynnit ilotalossa voivat kuukausittaisen maksun turvin jatkua ilman hänen henkilökohtaista valvontaansa tai läsnäoloaan. Viimeistään kaksikon erotessa toisistaan bordellivierailun jälkeen des Esseintesin jäähyväissanat tekevät selväksi, ettei hän tunne lyhytaikaista oppipoikaansa kohtaan minkäänlaista todellista sympatiaa tai hengenheimolaisuutta:

– Nous ne nous verrons plus, fit-il [Des Esseintes] ; retourne au plus vite chez ton père dont la main est inactive et le démange [...] Surtout ne sois pas ingrat, donne-moi le plus tôt possible de tes nouvelles, par la voie des gazettes judiciaires. (AR 52.)

[– Me emme tapaa enää, hän [Des Esseintes] sanoi. – Palaahan nyt kiireen vilkkaa isäsi luo. Hänen joutilaat kätensä jo syyhyävät tekemisen puutteesta. [...] Muistathan kuitenkin minua ja kerrot mahdollisimman pian kuulumisistasi. Rikoslehtien palstoilla luonnollisesti. (VH, 137–138.)]

Des Esseintesin sanojen sävy on niiden sisältöön suhteutettuna huomattavan hilpeä ja huoleton: hän vitsailee ohimennen Langlois’n kokemalla perheväkivallalla ja tuntuu pitävän parhaassakin tapauksessa epätodennäköiseltä vaikuttavaa suunnitelmaansa jo käytännössä toteutuneena. Innostuksissaan hän jopa kehottaa Langlois’ta kertomaan vastaisuudessa kuulumisistaan ”juridisten lehtien välityksellä”, vaikkei ole tähän mennessä lausunut tälle sanaakaan anteliaisuutensa todellisista tarkoituseristä. Des Esseintesin mielessä Langlois ei selvästikään näyttäyty itsenäisenä toimijana vaan pelkkänä ulkoisten ärsykkeiden ohjaamana välikappaleena, jonka hän odottaa automaattisesti toimivan oman maailmankatsomuksensa sisäisen logiikan ennakoimalla tavalla. Kun alkaa myöhemmin näyttää siltä, ettei köyhästä katupojasta sukeudukaan mesenaattinsa kyynistä ihmiskuvaa tunnustavaa murhamiestä, des Esseintes soimaa mielessään suojattiaan pikku Juudaaksi (”le petit Judas”) ja valittelee tulleen petetyksi, ikään kuin Langlois’lla olisi ollut jonkinlainen moraalinen velvollisuus toimia hyvän tekijänsä odotusten mukaisella tavalla (AR, 146; VH, 138). Des Esseintesin myöhemmissä muisteluissa koko tapaus tuntuukin näyttävävän hänelle lähinnä tietynlaisena älyllisenä kokeiluna, ei suinkaan todellisten ihmisten kohtaloilla leikittelevänä ja raakaan väkivaltarikokseen tähtäävänä suunnitelmana:

– Ce serait tout de même dommage, se dit-il, car en agissant de la sorte, j'avais réalisé la parabole laïque, l'allégorie de l'instruction universelle qui, ne tendant à rien moins qu'à transmuier tous les gens en des Langlois, s'ingénie, au lieu de crever définitivement et par compassion les yeux des misérables, à les leur ouvrir tout grands et de force, pour qu'ils aperçoivent autour d'eux des sorts immérités et plus cléments, des joies plus laminées et plus aiguës et, par conséquent, plus désirables et plus chères. (AR 52–53.)

[– Vahinko mikä vahinko, hän mietiskeli. – Sillä näin minä tulin luoneeksi sängen maanläheisen paraabelin ja allegorian yleisestä oppivelvollisuudesta, joka ei pyri mihinkään muuhun kuin tekemään kaikista ihmisistä Langlois'n kaltaisia. Sillä sen sijaan, että se armeliaasti ja peruuttamattomasti puhkoisi kaikkien kurjuudessa elävien silmät, se tekeekin kaikkensa avataksaan ne väkipakolla apposen auki, jotta nämä ihmiset havaitsisivat ympärillään suotuisampia elämänkohtaloita, joita ei ole millään teoilla ansaittu, ja siloisempia ja viiltävämpiä ja siten myös haluttavampia, kallisarvoisempia nautintoja. (VH, 138.)]

Kuten tavallista, des Esseintes tuntuu vierittävän toimintansa vastuunkannon yksinomaan yhteiskunnan harteille: yksittäisen katupojan turmeleminen ei sentään ole mitään verrattuna yleisen oppivelvollisuuden laajempaan turmelemisprosessiin, jonka avulla yhteiskunta pyrkii tasa-arvon nimissä kouluttamaan kaikista ihmisistä omaa asemaansa ylittävää elämää himoitsevia, katkeroituneen henkipaton perikuvia. Moraalinen viitekehys vaihtuu kuin lennosta, kun vasta petturiksi solvattu Langlois asetetaankin äkisti kaikkia yhteiskunnan kaltoinkohtelemia ”kurjia” edustavan modernin maailman traagisen uhrin asemaan. Samalla koko Langlois'ta koskeva episodi ajautuu epämääräiseen valoon, sillä samaistamalla oman toimintansa yhteiskunnan toimintaan des Esseintes käytännössä implisiittisesti myöntää, ettei hänen suunnitelmansa onnistumisella tai epäonnistumisella ole alun alkaenkaan ollut minkäänlaista käytännön merkitystä: jos porvarillinen yhteiskunta kerran todellakin muovaa kaikista ihmisistä Langlois'n kaltaisia, on lopputuloksen kannalta täysin yhdentekevää, tuleeko katupojan kaidalta tieltä turmion polulle suistava sysäys des Esseintesiltä vai yhteiskunnalta itseltään. Des Esseintesin kannalta tärkeintä ei olekaan suunnitelman moraalinen luonne tai sen toteutettavuus, vaan nimenomaan sen edistämä esteettinen performanssi.

Langlois'ta koskevan suunnitelman pääasiallisena tavoitteena on pönkittää laatijansa omaa minäkuvaa yhteiskunnan moraalirajoitteista vähät välittävänä dandynä, ei suinkaan muodostaa minkäänlaista tosiasiallista uhkaa vallitsevalle hegemonialle, jonka varaan des Esseintesin vaalima aristokraattisuuskin paradoksaalisesti rakentuu. Siinä missä yleinen oppivelvollisuus tulee tuomita, koska se vaarantaa koko poikkeusyksilön käsitteen, yksittäisen nuorukaisen kohtalolla leikkittely taas on pelkkää harmitonta huvittelua, joka todentaa des Esseintesin

oikeutetun ylemmyyden suhteessa muuhun yhteiskuntaan. Nietzscheläinen tai dostojevskilainen ajatus kapinalliseen rikolliseen samaistumisesta on des Esseintesille täten sula mahdottomuus, sillä kaikenlainen materiaaliseksi vastarinnaksi äityvä kiihkomielisyys saattaisi kyseenalaistaa hänen oman yhteiskunta-asemansa ja olisi maailmaa etäältä ja älyllisen viileästi halveksuvan aristokraattisen dandyn arvolle muutenkin sopimatonta. Des Esseintesin koko elämäkatsomus rakentuu poikkeusyksilön moraalista etuoikeutta korostavalle ylemmydentunnolle, mutta samalla hän on ainakin jollain tasolla tietoinen myös oman poikkeuksellisuutensa häilyvyydestä ja keinotekoisuudesta. Esimerkiksi hieman ironiselta kalskahtavassa viittauksessa köyhälistössä kaunaa herättäviin ansaitsemattomiin elämäntaloihin (”des sorts immérites”) on vaikeaa olla näkemättä yhteyttä väkevämpiluontoisilta esi-isiltään omaisuutensa perineeseen, sukurutsan haurastuttamaan herttuaan itseensä.

Loppujen lopuksi dandyn on oltava yhteiskunnan vihollinen muttei rikollinen, sillä rikollisuus merkitsisi passiivisen ylenkatseen hylännyttä aktiivista vastarintaa; siksi des Esseintesin on ikään kuin ulkoistettava rikollisen rooli nuorelle Langlois’lle, jonka on määrä suorittaa porvarillista moraalialta järkyttävä rahvaanomainen verityö hänen puolestaan. Jos nietzscheläisen rikollisen hahmossa kiteytyy ajatus heroisesta kuvainraastajasta, des Esseintes sen sijaan yrittää koulia Langlois’sta esiin pikemminkin tyhjäpäistä tappajaa. Des Esseintesin käsityksessä rikollinen ei ole traaginen vallankumouksellinen vaan pelkkä halpa lyömäase, jolla ei ole mitään sen syvempää tarkoitusta kuin kivun tuottaminen parantumattomaksi leimatulle mutta yhtä kaikki materiaalisesti välttämättömälle yhteiskunnalle. Des Esseintes ei hetkeäkään elättele harhakuvia siitä, että hänen toiminnallaan voisi olla minkäänlaisia pysyviä vaikutuksia yhteiskunnan kehitykseen, sillä usko vaikuttamisen mahdollisuuteen veisi pohjan hänen omalta dandyistiseltä pessimismiltään ja vaarantaisi hänen etuoikeutetun aristokraattisen asemansa. Langlois’n muuttamisessa murhaajaksi onkin kyse puhtaasti esteettisestä toiminnasta, ikään kuin sisäisen halveksunnan ja ylemmydentunnon ulkoisesta aineellistamisesta. Köyhän katupojan turmelemisen rinnastaminen paraabelin ja allegorian luonnosteluun kohottaa des Esseintesin toiminnan itsessään taiteelliseksi aktiksi, ja aivan kuten hänen muukin luova toimintansa, olipa kyse sitten kasvien hoitamisesta tai kilpikonnien kuoren koristamisesta, myös tämä pyrkimys aktiiviseen toimijuuteen surkastuu lopulta pelkäksi ponnettomaksi mielikuvamaalailuksi.

## 4.2. Poikkeusyksilö ja ihmiskunta

Auguste Langlois'n tapauksesta voi tunnistaa tietynlaisen toistuvan kaavan, joka määrittelee käytännössä jokaista des Esseintesin harvoista romaanissa kuvatuista ihmissuhteista.

Kronologisesti nämä kohtaamiset sijoittuvat poikkeuksetta des Esseintesin menneisyyteen, jolloin hän vielä eli ainakin jonkinasteisessa kontaktissa laajempaan yhteiskuntaan, ja palaavat hänen mieleensä taiteellisten ja filosofisten pohdintojen tai jonkin muun aistillisen virikkeen esiin manaamien takaumien muodossa. Des Esseintes lähestyy kiinnostuksensa herättäneitä ihmisiä hetken mielijohteesta, hakee heistä jonkinlaista virikettä aistinautintojen turruttamalle mielelleen ja kyllästyy lopulta väistämättä heidän tavanomaisuuteensa ja inhimillisyyteensä. Kerronnallisessa mielessä muut henkilöahmot jäävät poikkeuksetta lukijalle läpitunkemattomiksi ja etäisiksi, kauttaaltaan des Esseintesin mietelmien ja muistojen värittämiksi himmeäpiirteisiksi hahmotelmiksi. Kaikenlainen syvempi kuvailu ja oman äänen esiin tuominen pysyvät tiukasti des Esseintesin erioikeutena muiden henkilöahmojen näyttäytyessä lähinnä hänen aatteidensa ja ajatustensa symbolisina jatkeina, pikemminkin paraabeleina ja vertauskuvina kuin yksilöllisinä ihmisinä.

Des Esseintesin mielenkiinto kiinnittyy yleensä yksittäisiin palvonnan kohteeksi kasvaviin ominaisuuksiin tai piirteisiin lähennellen tietynlaista estetisoivaa fetisismiä: amerikkalainen sirkusakrobaatti Miss Urania kiehtoo häntä näennäisellä maskuliinisuudellaan, nimettömäksi jäävä naispuolinen vatsastapuhuja kyvyllään panna elottomat esineet puhumaan ja kadunvarrella tavattu nuori mies homoseksuaalisia sävyjä huokuvalla viehkeydellään. Kussakin tapauksessa yksipuoliset suhteet rakentuvat luonnollisina ja sovinnaisina pidettyjen raja-aitojen ylittämiseksi ja kielletylle alueelle astumiselle. Ei ole lainkaan yllättävää, että edellä mainituista tuttavuuksista juuri kadulla tavatulla nuorella miehellä, johon solmittu suhde olisi ainakin 1800-luvun aikalaiskontekstissa edustanut erityisen räikeää paheellisuutta, on des Esseintesiin kaikista voimallisimmin vaikutus: ”[J]amais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était senti plus douloureusement satisfait.” (AR, 189, ”Eikä hän koskaan ollut kokenut sellaisia vaarantunteita eikä toisaalta milloinkaan saanut haluilleen niin riipaisevaa ja perinpohjaista tyydytystä”, VH, 187.)

Kokoavasti voidaan todeta, että des Esseintesin ajatusmaailmassa muut ihmiset näyttäytyvät pitkälti samassa valossa kuin hänen asumustaan koristavat harvinaiset esineet, joiden merkitys mitataan yksinomaan niiden esteettisessä arvossa. Ihmissuhteet ovat des Esseintesin kaltaiselle dandyille ensisijaisesti esteettisen identiteetin rakennuspalikoita, ja siksi myös

hänen kiinnostuksensa muihin ihmisiin rajoittuu yksilöihin, joista hän tunnistaa jonkinlaista omaa maailmankuvaansa tukevaa ja sovinnaisuussääntöjä rikkovaa, toisin ilmaistuna dekadenttia potentiaalia. Samalla hän kuitenkin pelkistää toiset ihmiset vain oman ideologiansa raameihin soveltuviin ominaisuuksiin ja kieltäytyy näkemästä heitä itsenäiseen toimijuuteen kykeneväisinä yksilöinä, minkä seurauksena des Esseintes joutuu usein pettymään huomattessaan, ettei hänen henkilökohtainen mielikuvansa muista ihmisistä ja heidän toiminnastaan sittenkään vastaa todellisuutta. Esimerkiksi Miss Uranian esityksiä seurattessaan des Esseintes kehittelee mielessään yksityiskohtaista sukupuolenvaihdosfantasiaa, jonka hän peilaa myös itselleen käytännössä tuntemattoman amerikkalaisakrobaatin mielihaluksi:

Cet échange de sexe entre miss Urania et lui [des Esseintes], l'avait exalté [...] En attendant qu'il se décidât à séduire l'acrobate, à entrer, si faire se pouvait, dans la réalité même, il confirmait ses rêves, en posant la série de ses propres pensées sur les lèvres inconscientes de la femme, en relisant ses intentions qu'il plaçait dans le sourire immuable et fixe de l'histrienne tournant sur son trapèze. (AR, 182–183.)

[Des Esseintesiä oli kiihottanut ajatus, että hän ja Miss Urania vaihtaisivat keskenään sukupuolta. [...] Hän odotti sopivaa tilaisuutta, että voisi vietellä tuon naisen ja tehdä tästä kaikesta totta. Hänen haaveensa saivat lisäpontta, kun hän luki omat ajatuksensa naisen pahaan aavistamattomilta huulilta, näki omat aikeensa trapetsilla kieppuvan tempuilijan värähtämättömässä, jähmettyneessä hymyssä. (VH, 179–180.)]

Kyse on samasta periaatteesta, jonka nojalla des Esseintes romaanin aiemmassa kohtauksessa tuntee itsensä verisesti loukatuksi käsitettyään, ettei katupoika Auguste Langlois muovautunutkaan hänen odotustensa mukaiseksi pahantekijäksi. Kummassakin tapauksessa des Esseintes muodostaa kiinnostuksen kohteestaan omaa ihmiskäsitystään vastaavan ihannekuvan, jonka vääjäämättömänä kohtalona on kariutua vastapuolen todellisia luonteenpiirteitä ja käyttäytymismalleja vasten, kun Langlois ei muutukaan murhaajaksi ja Miss Uranian oletettu maskuliinisuuskin paljastuu pelkäksi kuvitelmaksiksi. Des Esseintesiin oma subjektiivinen ideologia näyttäytyy hänelle kuin järkkymättömänä luonnonlakina, jonka esteettis-moraalisia säädöksiä myös muiden ihmisten kuuluisi lähtökohtaisesti noudattaa. Jokainen särö hänen ihmistuntemuksessaan merkitsee tässä suhteessa säröä myös hänen identiteettiään kannattelevaan ylemmyyden olettamukseen: jos vakuuttelut muiden ihmisten peruuttamattomasta typeryydestä ja turmeltuneisuudesta eivät olekaan täysin vedenpitäviä, mitä se merkitsisi des Esseintesiin omalle maailmankuvalle?

Des Esseintesiin yksittäisistä ihmissuhteista voidaan johtaa myös hänen laajemman ihmiskuvansa kaava, jossa kaikuvat hyvinkin nietscheläiset sävyt: koska suuret kansanjoukot

ovat porvarillisen yhteiskunnan moraalikäsitteiden turmelemia ja pyrkimys tasa-arvoon on vain keino latistaa luova yksilö rahvaanomaisten kansanlaumojen tasolle, on yhteiskunnan yläpuolelle suvereenisti nousevalla poikkeusyksilöllä täysi valtuus pystyttää esteettinen rakennelmansa muiden ihmisten hyvinvoinnista piittaamatta ja jopa näiden kustannuksella. Des Esseintesin mielessä yhteiskunta on, tai ainakin sen pitäisi ihanteellisesti olla, ikään kuin tehty poikkeusyksilön ponnahtauslaudaksi, hänen yksilöllisen identiteettinsä vapaasti käytettävissä olevaksi rakennusmateriaaliksi. Niin sanottu tavallinen kansa on pelkkää rekvisiittaa, jota vasten yksilöllinen poikkeuksellisuus pääsee säkenöimään entistä kirkkaampana. Tämän harmaan massan elinolojen parantaminen tai tasapuolinen kouluttaminen on silkkaa resurssien haaskausta ja poikkeusyksilön kiistattoman ylemmyyden harhaista kyseenalaistamista, sillä ”mitä enemmän pyrimme hiomaan köyhien kurjimusten älyä, mitä herkemäksi pyrimme virittämään heidän hermojärjestelmänsä, sitä otollisempaa maaperää me heistä teemme henkisen kärsimyksen ja vihan kauhistuttavan elinvoimaisille siemenille” (VH, 139, ”plus on s'efforcera d'équarrir l'intelligence et d'affiner le système nerveux des pauvres diables, et plus on développera en eux les germes si furieusement vivaces de la souffrance morale et de la haine”, AR, 147).

Tällaisessa yhteisöllisen moraalisuuden yksilön hyväksi hylkäävässä ääri-individualismissa voi nähdä miltei suoria yhtäläisyyksiä Nietzschen yhteiskunnallisiin ajatuksiin, joissa demokratia näyttäytyy pohjimmiltaan luovan yksilön individualismia laimentavan laumahengen ilmentäjänä. Nietzsche lähentyy vahvasti ranskalaista antimoderniutta, ja des Esseintesin ylempänä lainatun sitaatin ajatusmaailmaa, esittäessään, että nimenomaan tasa-arvon ihanteesta siinnyt alemmuudentunteen ruokkima aggressio antoi alun Ranskan suurelle vallankumoukselle, jonka teennäiset ihanteet porvarillinen liberalismi sittemmin sisäisti omiksi arvoikseen. Demokratia ottaa keskinkertaisuuden pääasialliseksi mittapuukseen, jatkaa kristinuskon elämänvastaista moralismia ja imartele kansanmassojen alhaisimpia makuja ja viettejä. Ihanneyhteiskunnan on tarkoitus olla yksilöllisen nerouden kasvualusta, ei keskinäiselle kateudelle ja demagogialle alttiin suuren enemmistön kakofoninen taistelutantere. (Kunnas 2022, 257–259.)

Kristillisen moraalijärjestelmän ja demokraattisen rappiollisuuden välitöntä yhteensitomista lukuun ottamatta Nietzschen ajatukset voisi lähes sellaisinaan laittaa myös des Esseintesin suuhun. Kummallekin pyrkimys tasa-arvoon edustaa keskinkertaisuuden ja tavanomaisuuden kohtuutonta ylistystä, joka taiteellista neroutta ja esteettistä kokemista miltei hengellisenä aktina pitävälle yksilöllisyyden puolestapuhujille näyttäytyy väkisin julkeana rienauksena.

Poikkeusyksilön taiteellinen luovuus – dandyismin näkökulmasta taiteeksi ylevöityvä yksilöllisyys – nousee uskonnollisesta merkitysulottuvuudestaan irti repäistyn elämän uudeksi hengelliseksi polttopisteeksi, vaikka des Esseintesin rahkeet Jumalan korvaajaksi jäävätkin ainakin nietzscheläisestä näkökulmasta varsin kyseenalaisiksi: hän ei ole Nietzschen visioima itsenäinen ja elinvoimaa puhkuva luova nero vaan maailmaa ja elämää väsyneen kyynikon silmin tarkasteleva pessimisti, jonka fysiologinen impotenssi saa romaanin kerronnassa metaforisen vastineen tietynlaisesta hänen kaikkia taiteellisia pyrkimyksiään vaivaavasta luovasta kyvyttömyydestä. Vaikka des Esseintes voisikin siis maailmankatsomuksellisesti allekirjoittaa monet Nietzschen teeseistä, edustaa hänen uupunut, neuroottinen ja steriili persoonansa pikemminkin nietzscheläisen vitaalisena, alkukantaisena ja vaistonvaraisena kuohuvan luovuuden täydellistä antiteesiä.

Dekadentin estetiikan piirissä des Esseintesin kroonisen pessimismin lietsoma ihmisviha tarkoittaa lopulta myös poikkeusyksilön omaan luovuuteen ja identiteettiin keskitetyn uskon horjumista. Muusta ihmiskunnasta erottumisen tarve saavuttaa sairaalloiset mittasuhteet, kun jopa yksilölle itselleen vahingolliset ja suoranaisesti tuhoisat piirteet muuttuvat poikkeuksellisuuden merkkipaaluiksi. Samalla kuitenkin etäännyttään yhä kauemmaksi romanttisen poikkeusyksilön alkuperäisestä ihannekuvasta romantiikan luovan neron ja sitä uuden aikakauden tarpeisiin jalostavan nietzscheläisen yli-ihmisihanteen rappeutuessa dekadentiksi dandyksi, jonka usko ihmisyksilön luovaan potentiaaliin yhtä lailla surkastuu pelkäksi hedelmättömäksi egoismiksi ja ulkomaailmaan suunnatuksi sokeaksi ihmisvihaksi. Des Esseintesin kunnioitus on varattu yksinomaan hänen omaa taiteentajuaan puhutteleville, mieluiten suuren yleisön hyljeksimille ajattelijoille ja taiteilijoille, mutta silloinkin hänen ihailunsa on pyyteellistä ja tiukan konditionaalista lähestyessä pakotetussa yksilöllisyydessään jopa tietynlaista vainoharhaisuutta. Hänen oma esteettinen identiteettinsä on jatkuvassa vaarassa tulla suuren yleisön alhaisen maun tahraamaksi ja syrjäyttämäksi. Puhdashenkisen yksilöllisen taiteentajun säilyttäminen vaatii vaalijaltaan jatkuvaa hätävarjelua ja hienoista konfigurointia. Viha kansantajuista populaarikulttuuria kohtaan nousee esteettisenä kriteerinä varsinaisen taiteellisen arvostuksen edelle, niin että des Esseintesin esteettiset mieltymykset saattavat hetkessä mitätöityä ja vaihtua toisiin, mikäli ne ajautuvat konfliktiin joukosta erottumisen tarpeen ja aristokraatin eksklusiivisuuden maun vaikutelman ylläpitämisen kanssa:

*Cette promiscuité dans l'admiration était d'ailleurs l'un des plus grands chagrins de sa vie ; d'incompréhensibles succès lui avaient, à jamais, gâté des tableaux et des livres*



jadis chers ; devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares, et il les rejetait, se demandant si son flair ne s'épointait pas, ne se dupait point. (AR, 179.)

[Se, että hän joutui jakamaan ihailunsa monien tuiki tuntemattomien kesken, oli itse asiassa hänen elämänsä suurimpia murheita: selittämättömät menestykset olivat usein pilanneet ainoa hänen ilonsa monista taideteoksista ja kirjoista, jotka olivat ennen olleet hänelle rakkaita. Äänivaltaisen väkijoukon antama hyväksyntä sai hänet näkemään noissa teoksissa vaikeasti havaittavia vikoja, joten hän hylkäsi ne ja pohti itseksensä, olisiko hänen vainunsa menettänyt teränsä tai suorastaan pettänyt. (VH, 175–176.)]

Pakkomielle hinnalla millä hyvällä saavutetusta omaperäisyydestä ja poikkeuksellisuudesta varmistaa, ettei des Esseintes voi koskaan antaa itsensä liiaksi lähentyä suuren yleisön plebeijistä makua, ei edes silloin, kun jokin taideteos tai aate muuten olisi hänen mieltymystensä mukainen. Populaarius on laadullisesti yhtä suuri, ellei jopa suurempi, heikkous kuin mikä tahansa tyyllinen vajavaisuuskin. Suuresta yleisöstä tulee mutkan kautta makutuomari, jonka tuomiota sitä halveksuvan dandyinkin on alistuttava noudattamaan – toki käänteisestä perspektiivistä käsin. Pelkkä vihjauskin yleiseen makuun samaistumisesta saa des Esseintesin epäilemään itseään ja hienovireistä taiteellista vainuaan, siis koko estetiikan- ja taiteentajunsa peruspilaria. Jatkuva kansanlauman keskinkertaisuudesta erottuminen on kuin loputonta uuvuttavaa taistelua, sillä demokratisoitumisen ja porvarillistumisen ajama perinteisten hierarkioiden rappeutuminen pilkkoo dandyin poikkeusluonnetta signaloivan käytöksen toistuvasti yhä pienempiin ja pienempiin lokeroihin rahvaan ja ylhäisen, tavallisen ja poikkeuksellisen aineksen toisistaan erottelun käydessä aina vain hankalammaksi. Tämä kehitys pakottaa dandyin etsimään identiteettinsä raaka-aineita entistä spesifisimmistä lähteistä, mikä käytännössä merkitsee myös moraalisesti yhä arveluttavimpien ja ainutlaatuisempien kokemusten jahtaamista. Todellisten taide-elämysten on oltava suurelle yleisölle vieraita, mahdollisimman esoteerisia, vain harvoille valioyksilöille avautuvia. Niistä pitää heijastua katkeamaton halveksunta yhteiskunnan yleisiä taiteellisia, inhimillisiä ja moraalisia ihanteita kohtaan.

Des Esseintesin esteettisen ajattelun misantrooppinen pohjavire tekee kanssakäymisen muiden ihmisten kanssa pidemmän päälle kestävämmäksi. Kun koko ympäröivä yhteiskunta pelkistetään pelkäksi estetisoidun halveksunnan peilipinnaksi, muiden ihmisten moraalisiksi tehtäväksi jää poikkeusyksilön dandyistisen performanssin todistaminen ja siten sen todentaminen, mutta elottomista taide-esineistä poiketen muut ihmiset eivät useinkaan istu aukottomasti des Esseintesin toivomiin esteettisiin raameihin. Inhimillisiä oletuksia,

suhtautumistapoja ja käytöstä on huomattavasti vaikeampi hallinnoida kuin staattisia taideobjekteja, ja siksi muiden ihmisten yksilöllisyys muodostaa dandyn tarkoin kuratoimalle esteettiselle omakuvalla aina tietynasteisen uhan. Tässä mielessä des Esseintesin lopulta koittava totaalinen eristäytyminen on tavallaan ympäristöstään yhä vieraantuneemman dandyismin luonnollinen päätepiste, systemaattinen yritys amputoida elämän julkisesta performanssista kaikki inhimillisten vuorovaikutusten tuottamat epävarmuusalueet. Samalla eristäytyminen tarkoittaa ihmisuskon viimeisten rippeiden murenemista ja misantropian kulminaatiota: ihmiskunnan esteettiset ydinainekset on vuodatettu kuiviin, eivätkä ne kelpaa enää edes dandyn oman egon rakennusmateriaaleiksi.

Nietzschen ajattelussa eristäytymisen voi sanoa kielivän tietynlaisesta tinkimättömyydestä, halusta olla tekemättä yksilön omia päämääriä vesittäviä kompromisseja muiden hyväksi. Samalla eristäytymistä kohti ohjaava henkinen ja moraalinen ylemmydentunto heijastuu kuitenkin takaisin yhteiskuntaan: yksinäinen profeetta varmistaa eristyksellään ajattelunsa itsenäisyyden mutta tahtoo toisaalta myös tulla kuulluksi ja vaikuttaa kokonaisten kulttuurien kehitykseen. Nietzschen myöhäiskauden ajattelussa yksinäisyys ja vieraantuminen vakiinnuttavatkin lopulta yksilöä korkeamman päämääränsä, kun ne valjastetaan pohjustamaan koko yhteisöä ravistelevan yli-ihmisen syntymää. (Kunnas 2022, 252–253, 257.) Des Esseintesin eristäytymistä määrittää Nietzschen tavoin yksilön kykenemättömyys sovittautua yhteiskunnan tasapäistäviin normeihin ja tarve nousta esteettis-moraalisessa mielessä ympäristön yläpuolelle, mutta des Esseintesin eristäytymisen taustalla vaikuttava filosofia on vertailukohdettaan huomattavasti pessimistisempää, misantrooppisempaa ja lannistuneempaa. Des Esseintes ei usko yksilöllisyyden selviämismahdollisuuksiin modernien aatteiden puristuksessa, eikä hän etenkään usko siihen, että yksilö voisi toimillaan todella vaikuttaa ympäröivän yhteiskunnan (rappio)kehitykseen. Hänen eristyksensä on syvän pessimististä eskapismia, jota karakterisoi kaikenlaisen tulevaisuuden- ja ihmisuskon täydellinen puute. Jäljelle jää vain puhdas egoismi, halu balsamoida yksilöllisen ylemmyyden mädäntyvää illuusiota ylläpitävä esteettinen aines omaksi erilliseksi pysähtyneisyyden saarekkeekseen.

Romaanin päätöskatkelmassa des Esseintes kiteyttää tilanteensa lopullisen toivottomuuden kuvaillessaan apokalyptisin äänenpainoin, miten ”[i]hmisten viheliäisyyden mainingit lyövät yli taivaitten kuin hyökyaallot ja ahmaisevat kitaansa tämänkin suojapaikan, jonka patoluukut minä tahtomattani paiskaan selälleen” (VH, 334, ”les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu’au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j’ouvre, malgré moi, les digues”,

AR, 314). Modernin maailman sieluttomuus piirtyy esiin kuin tuomiopäivää enteilevänä ilmestyksenä: Ei ole enää ylevöittävää uskoa Jumalaan, schopenhauerilaiseen pessimismiin, romantiikan neromyyttiin tai mihinkään muuhunkaan ihmisyksilön poikkeuksellisuutta julistavaan. Taide itsessään on kulutettu loppuun, eikä sen illusorinen hohto kykene enää pidättelemään inhimillisen keskinkertaisuuden taivaita hipovia hyökyaaltoja. Jos nietzscheläinen erakkoprofeetta ennustaa yli-ihmisen tuloa ja uudenlaisen moraalien sarastusta, des Esseintesin profetia taas kertoo kaiken yksilöllisen luovuuden ja poikkeuksellisuuden vääjäämättömästä hukkumisesta sieluttoman porvarillisuuden kurimukseen.

Asetelma kuvastaa pähkinänkuoressa dandyismin keskiössä vaikuttavaa traagista paradoksia: yksilö on moderni yhteiskuntaan suhteutettuna kiistattoman yliverlainen, kaikin tavoin sen yläpuolelle nouseva ja sitä kaikessa halveksiva, ja kuitenkin täysin voimaton pysäyttämään sen vääjäämättömästi etenevää rappiokulkua. Romanttinen poikkeusyksilö on samanaikaisesti sekä ihmisyyden korkein ihanne että kuolemaantuomittu menneen maailman artefakti. Tässä mielessä des Esseintesin harjoittama äärimmäisen yksilöllisyyden ylistys törmää lopulta misantropian ja pessimismin läpitunkemattomaan seinämään, kun taas Nietzsche rakentelee Schopenhauerilta ja viimekädessä romantiikalta periytyvän yksilökäsityksensä ympärille uutta mytologiaa ja uskoo vielä vakaasti yksilöön yhteiskunnallisen muutoksen perusyksikkönä. Ristiriita jää lopulta limboon sekä täydellisen itsenäisyyden että modernissa yhteiskunnassa elämisen osoittautuessa aivan yhtä kestäväksi.

### 4.3. Katolinen moraalinen à rebours

1800-luvun loppupuoliskon Euroopan taidefilosofista ilmapiiriä, jonka maaperästä sekä Huysmansin että Nietzschen viljelemät ajatukset itivät, hallitsi vuosisadan tieteellisen ja poliittisen kehityksen kärjistämä rationalismin ja hengellisyyden vastakkainasettelu, joka Ranskassa näyttäytyi suuren vallankumouksen ja katolisuuden perintöjen välisenä ideologisena kädenvääntönä. Protestanttisen Saksan alueella varttuneelle Nietzscheille kristinusko ja yltiöpäinen rationalismi olivat kumpikin vaarallisia dekadenssin airuita, mutta Ranskan antimoderneille ajattelijoille erityisesti katolisuuden diskursiivinen asema vallankumouksellisuuden vastavoimana teki uskonnon, moderniuden ja dekadenssin suhteesta huomattavasti hienovaraisemman. Tämä on nähtävissä myös *À Rebours* -romaanissa, jossa katolisen ja dekadentin estetiikan ristiriitainen suhde kaikkein moraalisiin implikaatioineen nousee temaattiseksi avainkysymykseksi, johon päähenkilö des Esseintesillä itselläänkin on vaikeuksia muotoilla tyhjentävää vastausta.

Romaanin kerronta ohjaa miltei luonnostaan pohtimaan, mikä oikeastaan saa kristillisiä moraalikäsitteitä julkeasti parjaavan ja uskontoa ”suurena silmänkääntötemppuna” (VH, 146, ”une magnifique imposture”, AR, 154) pitävän dandyn kaikesta huolimatta tuntemaan vastustamatonta vetoa juuri katolisuuden puoleen. Des Esseintes syyttää horjunnastaan toisinaan lukemaansa munkkien kirjoittamaa latinankielistä kirjallisuutta, toisinaan jesuiittakoulussa vietettyjä lapsuusvuosiaan, mutta temaattisella tasolla on selvää, että kyse on jonkinlaisesta syvemmästä 1800-luvun polttaviin kysymyksiin kytkeytyvästä ideologisesta kamppailusta. Moderniuden ja antimoderniuden, vallankumouksen hengen ja perinteisten arvojen ottaessa yhteen Ranskan julkisen keskustelun kentillä katolisen kirkon muuttuva asema jätti myös ajan kirjallisuuteen moniulotteisen leiman, jonka luonnetta on syytä lyhyesti avata myös historiallisesta näkökulmasta käsin.

Hervé Serry antaa artikkelissaan ”Littérature et religion catholique (1880–1914)” kattavan kokonaiskuvan katolisuuden ja kirjallisuuden monikerroksisesta suhteesta 1800-luvun ranskalaisessa yhteiskunnassa, jossa Ranskan suurta vallankumousta seurannut diskursiivisten valtasuhteiden muutos salli valistusajattelun ja romantiikan ihmiskeskeisten näkemysten näkyvän nousun kirkon perinteikkään älyllisen itsevaltiuden haastajiksi. Vallankumouksen henki antoi toisaalta tilaa romantiikan taidelähtöiselle hengellisyydelle, mutta samalla valistukseen pohjaavan rationalismin ja romantiikan tunnepainotteisuuden välillä kytevä jännite sysäsi järjen ylivaltaa kammoksuvia romantikkoja luonnostaan kohti kirkon perinteisempää uskonnollisuutta. Näistä lähtökohdista 1800-luvun ranskalaiseen kirjallisuuteen syntyi vastavallankumouksellisia arvoja suosinut katolilainen virtaus, jonka vakiinnuttajaksi Serry nostaa eritoten ranskalaisen romantiikan merkkimiehen François-René de Chateaubriandin ja tämän vuonna 1802 julkaistun teoksen *Génie du christianisme*. Siinä Chateaubriand sementoi osaltaan käsitystä tieteen ja uskonnon, hengen ja materian, perustavanlaatuisesta yhteensopimattomuudesta ja hahmottelee toisaalta eräänlaista kristillistä romantiikkaa, kuvaa poeettisesta ja humanista katolisuudesta esteettisen inspiraation lähteenä sekä keskiajan sivistyneistä munkeista taiteen säilyttäjinä ja suojelijoina. (Serry 2002, 2–3.)

Sommitelmasta voi jo tunnistaa des Esseintesin ajatuksia palvelevia kiintopisteitä: juuri muun muassa Chateaubriandin maalailemien mielikuvien ansiosta katolinen kirkko saattoi materiaalisesti ja positivistisesti suuntautuneiden filosofianteoroiden alleviivaaman vallankumouksen jälkimainingeissa omaksua aseman hengellisten arvojen ja klassillisen kulttuurin jämeränä puolustajana. Varsinkin katolilaisuutta romantiikan tulokulmasta lähestyneisiin kirjailijoihin kirkko vetosikin nimenomaan modernin yhteiskuntajärjestyksen

vastustajana, vaikka todellisuudessa sen sisällä esiintyikin myös tieteen ja valtiovallan kanssa tehtyä sovintoa kannattavaa liberaalimpaa liikehdintää. 1800-luvun kuluessa katolilaisuus kuitenkin vakiinnutti aatteitaan ajaneen maallikkokirjallisuuden ja -lehdistön edesauttamana paikkansa Ranskan älyllisellä kentällä erityisesti hengellisyyden ja klassillisten arvojen puolestapuhujana, tietynlaisena antimoderniuden henkisenä linnakkeena, joka kirjallisuuden piirissä muodosti vuosisadan loppupuolella luontevan vastapainon tieteellistä positivismia korostaneelle ja romantiikan mielikuvituksellisuuden hylänneelle naturalismille. 1880-luvulta lähtien Ranskassa alettiinkin puhua jopa eräänlaisesta ”katolisesta renessanssista” monien vuosisadan taitteen tunnettujen kirjailijoiden (Huysmans mukaan lukien) kokiessa uskonnollisen kääntymyksen. (ibid., 3–5, 7–9.)

Serryn kuvailema historiallinen viitekehys tulee näkyvästi esille varsinkin *À Rebours* -romaanin kahdennessatoista luvussa, josta suurin osa on omistettu 1800-luvun ranskalaisen katolisen kirjallisuuden tarkastelulle. Ajankuvaa heijastellen des Esseintes toteaa, että katolisuutta hedelmällisesti koluavat kirjoittajat tulevat lähes poikkeuksetta kirkon ulkopuolelta, eivät papistosta, jonka käytössä ”kristillisestä kielestä oli [...] tullut hengetöntä. Tuo tyyli oli kangistunut, siitä oli tullut yllätyksettömien nousujen ja laskujen retoriikkaa, samalla muotilla valettujen lauserimpsujen latelua” (VH, 236–237, ”la langue chrétienne avait fini [...] par devenir impersonnelle, par se figer dans une rhétorique aux mouvements et aux repos prévus, dans une série de périodes construites d'après un modèle unique”, AR, 232). Des Esseintes soveltaa sekä katoliseen että maalliseen kirjallisuuteen käytännössä samoja taiteellisia kriteerejä: fokus on eritoten kielessä ja ilmaisun omaperäisyydessä, kun taas uskonopillisen argumentaation pitävyydellä on selvästikin vähemmän merkitystä kuin analysoitavien kirjailijoiden tyyllillisellä taituruudella. Tämän yksilöllisiä maallikkokirjoittajia kirkonmiesten kaavoihinsa kangistunutta kieltä korkeammalle arvostavan lähestymistavan lisäksi des Esseintes kuitenkin löytää katolisuudesta hieman ristiriitaisesti myös nimenomaan tietynlaiseen pysähtyneisyyteen ja ikaikaisuuteen pohjaavaa esteettistä viehätystä, mistä hyvänä esimerkkinä toimii katolisuuteen liittyvien ajatusketjujen ja Gustave Moreaun maalausten hänessä aikaansaama mielikuvien tulva:

[I]l vit s'enfoncer dans des cryptes obscures des files silencieuses de pénitents, il vit s'élever des cathédrales immenses où tonitruaient des moines blancs en chaire. [...] ces spectacles le tenaient sous le charme, courant d'âge en âge, arrivant aux cérémonies religieuses modernes, le roulant dans un infini de musique, lamentable et tendre. [...] c'était une indéfinissable impression de respect et de crainte ; le sens artiste était subjugué par les scènes si bien calculées des catholiques [...]. (AR, 157.)

[Hän näki katumuksentekijöiden hiljaisten rivien vähitellen katoavan hämäräen kryptien uumeniin; hän näki suunnattomien katedraalien nousevan, kuuli valkopukuisten munkkien jyrisevän niiden saarnastuoleista. [...] Nämä näyt lumosivat hänet – ja niiden mukana siirryttiin aikakaudesta toiseen, kunnes päästiin nykyajan uskonnollisiin seremonioihin, jotka tuodittivat des Esseintesin musiikin äärettömään syliin, sen murheelliseen ja hellään huomaan. [...] Tuota määrittelemätöntä elämystä leimasivat yksinomaan kunnioitus ja pelko; katolisen kirkon viimeiseen asti harkitut näytökset käyttivät taitavasti hyväkseen ihmisen synnynnäistä taiteentajua. (VH, 149–150.)]

Kirkko on vuosisatojen pyörteessä sekä turvanantaja että hirmuhallitsija: toisiinsa törmäävät toisaalta kristillisen romantiikan värittävä kuva kulttuuria ja taidetta läpi barbarian vuosisatojen vaaliseen kirkon vaikuttavista riiteistä, toisaalta ajatus institutionaalisen katolisuuden autoritaarisesta olemuksesta, ”joka suhtautui aina yhtä ynseästi todellisiin kykyihin [...] jotka eivät sen mielestä olleet vielä kouliutuneet kyllin nöyristeleviksi ja kyllin mateleviksi” (VH, 248, ”qui se défiait des gens de talent, [...] parce qu'ils ne lui semblaient encore ni assez asservis ni assez plats”, AR, 242). Katolisen kirkon kyky alistaa (”subjuguier”) ihmisen taiteentaju valtaansa herättää des Esseintesissä väkisinkin kunnioitusta mutta myös epämääräistä pelkoa, epäilystä siitä, että hänen oma yksilökeskeisyytensä saattaisi joutua samoin polvistumaan kirkon vuosisataisen estetiikan alttarilla.

Samansuuntainen kaksijakoinen ristiriita toistuu des Esseintesin katolisuutta koskevissa mieltemissä kerta toisensa jälkeen. Hän suhtautuu nyrpeästi kulahtaneita korulauseita suoltavaan papistoon mutta samaistuu turmeltunutta maailmaa luostareihinsa pakeneviin munkkeihin, lumoutuu katolisuuden ritualistisesta estetiikasta mutta kammoksuu siihen sisältyvää kontrollin menetystä. Hän allekirjoittaa monet katolisuuden antimoderniuden kanssa yhteensopivista näkemyksistä ja kaipaa uskonnon tuomaa hengellistä varmuutta, mutta on liiaksi individualisti voidakseen omaksua oppia Jumalan kiistattomasta ylivaltiudesta. Pohjimmiltaan des Esseintesin koko esteettinen projekti rakentuu oikeastaan juuri tälle hengellisyyden kaipuun ja äärimmäisen yksilöllisyyden antitesille – eristäytyminen yksilön sisäistä esteettistä kokemusmaailmaa mahdollisimman tarkasti heijastelemaan lumetodellisuuteen on sekin kuin dandyistinen toisinto luostarielämästä, vaikka des Esseintesin tapauksessa omistautuminen Jumalalle onkin korvattu taiteen keinoin ilmennettävän äärimmäisen yksilöllisyyden kultilla.

Nietzschen filosofian eri aspekteja monipuolisesti tutkinut Julian Young (2006, 1–2) korostaa uskonnollisuuden merkitystä myös saksalaisfilosofin ajattelun keskiössä ja painottaa, että huolimatta Nietzschen vimmaisesta kritiikistä järjestäytyneitä uskontoja ja erityisesti

kristinuskkoa kohtaan tätä kannattaa tulkita pikemminkin uskonnollisena uudistajana kuin uskonnollisuuden yksiselitteisenä vastustajana. Nietzsche ei kiellä uskonnon merkitystä yhteisöllisen arvopohjan kasvualustana vaan päinvastoin pitää tervettä uskonnollisuutta jopa terveen kansalliskulttuurin edellytyksenä. Des Esseintesin tavoin hän ei innostu kristinuskon yksilöllisyyttä polkevista moraalidogmeista, mutta löytää sen sijaan jotain kunnioittamisen arvoista keskiaikaisen kirkon tavasta käyttää taidetta ja rituaalia paikallisten eroavaisuuksien ja pakanallisten traditioiden assimilaatioon osaksi laajempaa kosmopoliittista kudosta, yleiseurooppalaista hengellisyyttä, joka tosin pitäisi riisua kristillisyyden dekadenteista moraalikäsitteistä ja palauttaa lähemmäksi antiikin Kreikan esimerkkiin pohjautuvaa inhimillistä potentiaalia palvovaa elämänmyönteistä polyteismia. (ibid., 191–193, 214–215.) Kirjallisuustieteen emeritusprofessori Tarmo Kunnas (2022, 173) tiivistää saman ajatuksen osuvasti yhteen virkkeeseen: ”Todellinen uskonto on [Nietzschele] pyhyiden tajua, ei moraalisten dogmien ylivertaisuutta saarnaavaa yksijumalaisuutta.”

Selkeä pyhyiden kaipuu, kurottautuminen ”kohti kaukana siintävää autuutta [...] joka herättää meissä yhtä syvää kaipuuta kuin se, josta pyhät kirjoitukset antavat lupauksen” (VH, 147, ”vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures”, AR, 155), on läsnä myös des Esseintesin esteettisissä pyrkimyksissä. Porvarillinen yhteiskuntajärjestys, joka on yhtä kuin ”kaiken älyn häviäminen, kaiken kunniallisuuden pois pyyhkiytyminen, kaiken taiteen loppu” (VH, 331, ”l’écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art”, AR, 312), tarkoittaa elämän henkisen merkitysulottuvuuden surkastumista kulttuurin latistuessa sieluttomaksi massatuotannoksi. Des Esseintesin ensisijainen valinta tämän tyhjiön täyttäjäksi on luonnollisesti yhä ahtaammalle ajettu ”todellinen” taide, mutta erityisesti epäröinnin hetkinä katolisuus kummittelee hänen mielensä taustalla ikään kuin toisena vaihtoehtona. Nietzscheläisen hengellisyyden sävyjä heijastellen des Esseintes ei kuitenkaan saata tyytyä yksilön suvereeniutta rajoittavaan uskonnolliseen dogmatiikkaan vaan hahmottelee mielessään pakanallisia vaikutteita kirkollisiin oppeihin sekoittavaa vapaamuotoisempaa mikstuuraa, katolisuutta, ”jossa on mausteena hyppysellinen magiaa [...] tai hitunen sadismia<sup>9</sup>” (VH, 327, ”un catholicisme salé d’un peu de magie [...] et un peu de sadisme”, AR, 309). Hän tuntuu

---

<sup>9</sup> Markiisi de Saden nimestä johdettu sadismi (”sadisme”) viittaa Huysmansin käytössä ennen kaikkea satanismiin ja pyhäinhäväistykseen. Termin nykyisen merkityksen vakiinnutti Richard von Krafft-Ebing teoksessaan *Psychopathia sexualis* (1886) muutama vuosi *À Rebours* -romaanin julkaisun jälkeen. Lisää sanan historiasta ja merkityksistä ranskan kielessä ks. Pierre Jourden asiaa koskevat kommentaarit: Jourde 2022, 532–533.

kaivelevan katolisesta perinteestä samaa moraalisesti ambivalenttia mystiikkaa, jonka Nietzsche löytää antiikin Kreikasta, ja on sitä metsästäessään valmis ulottamaan kaivuutyönsä myös katolisen kirkon virallisten doktriinien hylkimille ja paheksuimille alueille. Niinpä on vain luonnollista, että aiemmin siteerattua kirkon vuosituhantista valta-asemaa estetisoivaa mielikuvaröppyä, suunnattomina kohoavia katedraaleja ja ukkosen lailla jyriseviä munkkeja, seuraa des Esseintesin ajatuksissa välittömästi sarja päinvastaisia mielleyhtymiä katolisen teologian nurjaan puoleen, sen myyttisiin, pakanallisiin ja rienaaviin aineksiin:

[E]n une rapide volte, des idées monstrueuses naissaient en lui, des idées de ces sacrilèges prévus par le manuel des confesseurs, des ignominieux et impurs abus de l'eau bénite et de l'huile sainte. En face d'un Dieu omnipotent, se dressait maintenant un rival plein de force, le Démon, et une affreuse grandeur lui semblait devoir résulter d'un crime pratiqué, en pleine église, par un croyant s'acharnant, dans une horrible allégresse, dans une joie toute sadique, à blasphémer, à couvrir d'outrages, à abreuver d'opprobres, les choses révérees ; des folies de magie, de messe noire, de sabbat, des épouvantes de possessions et d'exorcismes se levaient [...]. (AR, 157–158.)

[[S]alamannopea käänne sai hirviömäisiä mielikuvia sikiämään hänen sielussaan – mielikuvia pyhäinhäväistyksistä, jollaisista rippi-isien käsikirjassa varoitetaan, rienaavasta ja alhaisesta vihkiveden ja krisman häpäisemisestä. Kaikkivaltiaan Jumalan rinnalle nousi nyt voimaa uhkuva kilpailija, Paholainen – ja des Esseintes sai ajatuksen, että kammottava mahti olisi väistämätön palkinto, jos kristitty tekisi rikoksen keskellä kirkkoa ja ryhtyisi perusteellisesti, väsymättä – kauhistuttavan ilon, sadistisen riemun vallassa – kiroamaan hartaan kunnioituksen kohteita, suoltaisi niiden ylle solvauksia ja hukuttaisi ne vuolaisiin häväistyssanoihin; magian, mustan messun ja noitasapatin mielettömyydet, riivaajien ja henkien manaamisen kauhut nousivat hänen silmiensä eteen. (VH, 150.)]

Des Esseintes käy mietteissään lähellä kerettiläistä ajatusta Jumalan ja Paholaisen tasaväkisyydestä, samaa jumalallisen järjestyksen ja paholaismaisen kaottisuuden kaksijakoisuutta, jonka Maïa Stepenberg (2019, 6–8) rinnastaa Nietzschen teoretisoimaan hallittua kontemplaatiota korostavan apollonisuuden ja hurmoksellista vaistonvaraisuutta painottavan dionyysisyyden väliseen dualismiin. Syntisyyden ja kapinallisuuden ajatukset lietsovat des Esseintesissä eräänlaista ”pöyhkeyttä ja huojennusta” (VH, 150, ”une sorte d'orgueil et d'allègement”, AR, 158), jota kuitenkin suitsii jälleen kerran esiin tuleva epäröinti, kun hän leikittelee hurmioituneen irtioton ajatuksella muttei uskalla asettua todelliseen vastarintaan kirkon edustamaan maailmanjärjestykseen nähden. Siinä missä Nietzsche tunsii filosofiansa kehittyessä yhä suurempaa vetoa nimenomaan dionyysisen alkukantaisuuden ja ruumiillisuuden puoleen des Esseintesin luonnetta leimaa pikemminkin päinvastainen tendenssi, vastustamattomaksi äityvä veto katolisuuden henkeä ja ankaraa säännönmukaisuutta palvovaan apolloniseen estetiikkaan. Hetkellisestä hairahduksesta



huolimatta hän kavahtaa lopulta omia ajatuksiaan ja perääntyy varsinaisen synninteon partaalta takaisin tukevammalle maaperälle:

[I] se berçait ainsi de pensées prudentes et lâches, la suspicion de son âme lui interdisant des crimes manifestes, lui enlevant la bravoure nécessaire pour accomplir des péchés épouvantables, voulos, réels. (AR, 158.)

[Tällaisilla varovaisilla ja pelkurimaisilla mielteillä hän tyynnytteli itseään, sillä hänen epäröivä sielunsa ei antanut hänen syyllistyä ilmiselviin rikkomuksiin, eikä hänellä sen tähden ollut myöskään urheutta, jota pöyristyttävien, tahallisten ja todellisten syntien tekeminen olisi vaatinut. (VR, 151.)]

On syytä kiinnittää huomiota erityisesti siihen, mitä des Esseintes tarkalleen pitää ”ilmiselvänä rikkomuksena”: ei suinkaan menneisyytensä moninaisia seksuaali- ja moraalinormeja tietoisesti loukkaavia edesottamuksia, vaan nimenomaan palvontamenojen ja kulttiesineiden pyhäinhäväistystä, katolisen kirkon riittien ja jumalopin rienaamista. Tästä pyhän estetiikan häpäisystä des Esseintes, ihmiskunnan vihollinen ja paatunut synnintekijä, näyttää viimein löytävän moraalisen raja-aidan, jota edes hän ei ole valmis ylittämään kaikesta kirkon ja papiston niskaan latomastaan kritiikistä huolimatta. Des Esseintesiä eivät kiinnosta katumuksen ja nöyryyden kaltaiset kristilliset hyveet eikä hän liioin tunne ”mitään halua rukoilla Jumalaa, jonka armoon hän suhtautui suurella epäluuloisuudella” (VH, 144, suomennosta muutettu, ”aucun désir d’implorer un Dieu dont la miséricorde lui semblait des moins probables”, AR, 152). Kuitenkin apollonisen ja dionyysisen, Jumalan ja Paholaisen, hengen ja ruumiin välillä vaappuessaan hän päätyy kaikessa vastahakoisuudessaankin kerta toisensa jälkeen takertumaan katolisuuden kuiskattuun lupaukseen ylimaallisesta sielullisesta autuudesta.

Uskonnollista lohtua haikailevien tunteiden heräämisen kanssa samassa tahdissa etenevät myös des Esseintesin tasaisin väliajoin lehahtavat hermoaivat. Vaikka tietynlainen hermostollinen sairaalloisuus ja yliherkkyys hahmottuu useissa romaanin taidekriittisissä katkelmissa taiteellisen nerouden osatekijäksi tai jopa sen edellytykseksi, des Esseintesiä itseään oireilu ei kuitenkaan kannusta luovaan hurmukseen, vaan pikemminkin sairaus riistää häneltä taiteellisen nautinnon mahdollisuuden tehdessään monista hänen aiemmin suosimistaan taideteoksista liiankin aistillisesti kiihdyttäviä ja ylikuormittavia. Ruumiillisen olotilan pahetessa ja taiteelle suodun erityisaseman siten järkkyessä uskonto puhuttelee des Esseintesiä erityisesti potentiaalisena pakokeinona yhä ahdistavammaksi käyvästä materiaalisesta todellisuudesta. Pyhyden, aistinautintojen ja yksilöllisen erottautumisen keskenään sotivat tarpeet purkautuvat neuroosin pahetessa sekavana tunnemyrskynä:

En faisant naître un idéal extrahumain dans cette âme qu'elle avait baignée [...] la religion avait aussi remué l'illégitime idéal des voluptés ; des obsessions libertines et mystiques hantaient, en se confondant, son cerveau altéré d'un opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités du monde, de s'abîmer, loin des usages vénérés, dans d'originales extases, dans des crises célestes ou maudites, également écrasantes par les déperditions de phosphore qu'elles entraînent. (AR, 189.)

[Samalla kun kristinusko saartoi tuota sielua [...] ja sai sen taipumaan ylimaallisten ihanteiden puoleen, se oli heräteltyt siinä myös aivan toisenlaisia, kieroja ihanteita, jotka keskittyivät aistinautintoihin: eroottiset ja uskonnolliset obsessiot kietoutuivat toisiinsa ja vainosivat alati hänen mieltään, jota jatkuvasti kaihersi myös sinnikäs ja kiihkeä halu karata tästä irvokkaasta maailmasta, sanoutua jyrkästi irti kaikesta kunniallisuudesta ja vaipua silmät ummessa alkukantaiseen hurmukseen, heittäytyä hengelliseen ekstaasiin tai kadotuksen tuliseen pätsiin – sillä nämä toisistaan poikkeavat sielulliset tilat sammuttavat järjen pimeässä hämöttävän valon täsmälleen yhtä musertavin seurauksin. (VH, 188.)]

Uskonnollisuus sekoittuu dekadenssiin, katolisuuteen sovellettuna dekadenttia maailmankuvaa karakterisoiva estetisoitu vastavirtaisuus ylevöityy taiteellisesta asennoitumisesta melkeinpä pyhäksi missioksi: kristillisen moraalin rajakokeilut ja katolisen mystiikan kiellettyjen lokeroiden penkominen kääntyikin tavaksi sivuuttaa modernin kirkkoinstituution rappeutuneet rakenteet ja raivata itsenäinen tie jumalallisen pyhyiden alkulähteille. Des Esseintesin käyttämien metodien epäortodoksisuudesta huolimatta sekä hänen henkilökohtaisen hengellisen hapuilunsa että institutionaalisen katolisuuden viitoittamat tiet kaartuvat siis lopulta kohti yhteistä päämäärää eli pakoa materiaalisen maailman ruumiillisesta olemassaolosta. Des Esseintes on kahlittu toisaalta egonsa vaatimaan dandyistiseen itsekorostukseen, toisaalta korkeampaa merkitystä janoavan sielunsa mielihaluun antautua uskon vietäväksi, mutta neuroosin kärjistyessä hänen ideologiansa sisäinen hierarkia kirkastuu: des Esseintesin jahtaama ”yli-inhimillinen ihanne” (”un idéal extrahumain”) on nimenomaan kristinuskon synnyttämä, sillä hänen koko arvomaailmansa on tavalla tai toisella katolisen kasvatuksen ja mielenmaiseman kehystämää. Tätä huomiota täydennetään romaanin myöhemmässä kerronnassa myös eksplisiittisimmin sanamuodoin:

En effet, s'il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n'aurait pas de raison d'être [...] La force du sadisme, l'attrait qu'il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu'on doit à Dieu ; il gît donc dans l'inobservance des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours, en commettant, afin de bafouer plus gravement le Christ, les péchés qu'il a le plus expressément maudits ; la pollution de culte et l'orgie charnelle. (AR, 245.)

[Jos pyhäinhäväistys ja sadismi eivät kuuluisi yhteen, ei jälkimmäisessäkään olisi mitään mieltä. [...] Sadismin voima, sen houkuttelevuus perustuu siis yksinomaan siihen kiellettyyn nautintoon, jota saamme osoittaessamme Saatanalle ne ylistyslaulut

ja rukoukset, jotka olisimme velkaa Jumalalle. Tämä nautinto piilee siinä, että laiminlyömmme kirkon opetukset – joita siis kuitenkin tavallaan noudatamme, vaikkakin vastahankaisesti – rienatessamme Kristusta tietien tahtoen mahdollisimman raskauttavasti syyllistymällä nimenomaan niihin synteihin, jotka kirkko kaikkein ankarimmin tuomitsee: pyhäinhäväästykseen ja ruumiilliseen haureuteen. (VH, 251–252.)]

Siteerattu katkelma on kerronnallisesti osa kirjailija Barbey d'Aurevillyn tuotantoa käsittelevää katsausta, mutta hahmottuu samalla temaattisessa mielessä des Esseintesin oman uskontosuhteen kuvaukseksi. Hengellisiä kirjoittajia käsittelevän luvun päättävä d'Aurevilly on tietynlainen konkreettinen esimerkki des Esseintesin janoamasta katolisten ihanteiden ja yksilöllisen luovuuden hedelmällisestä synteisistä. Hän on katolisen kirjallisuuden itseoikeutettu *enfant terrible*, teoksissaan rietasta satanismia ja harrasta kristillisyyttä saumattomasti sekoitteleva sanataiteilija, jonka kirjoittamat tyrmistyttävät kohtaukset ovat ”siinneet hourenäkyihin vajonneen paastoavan munkin mielen syövereissä” (VH, 250, ”Conçues par un moine à jeun, pris de délire”, AR, 244) ja jonka ”yltiöpäisen romanttinen” kieli on täynnä kirjallisen dekadenssin ”muodottomiksi vääntyneitä sanaparsia, harvinaisia ilmaisuja ja hurjia vertauksia” (VH, 254, ”sa langue d'un romantisme échevelé, pleine de locutions torses, de tournures inusitées, de comparaisons outrées”, AR, 247). D'Aurevillyn teoksiin vahvasti samaistuessaan ja niitä analysoidessaan des Esseintes käytännössä sanallistaa oman suhteensa katoliseen uskoon, joka näyttäytyy hänelle sekä kristillisen romantiikan värittämänä antimoderniuden jatkeena että esteettistä yksilönvapautta rajoittavan dogmatiikan peruskivenä, yhtä kaikki koko hänen esteettis-moraalisen ideologiansa keskeisenä määrittelijänä. Aivan kuten yllä siteeratussa sadismia käsittelevässä katkelmassa todetaan, asettaessaan poikkeuksellisuuden ja epäluonnollisuuden hinnalla millä hyvänsä tavoiteltavaksi ihanteeksi dekadentti estetiikka käytännössä naulitsee itsensä ympäristönsä vallitseviin normeihin ja riistää täten itseltään moraalisen tahdonvapauden mahdollisuuden: vanhaa moraalioppia ei suinkaan hylätä, vaan sitä todellakin noudatetaan lähes orjallisen vastahankaisesti, *à rebours*.

Des Esseintesin ilmentämä kapinahenki on aina tiettyssä määrin ironista ja performatiivista, jo valmiiksi tappioonsa alistunutta. Siinä missä d'Aurevilly on sekä muinaisaikojen hapertuneen latinan ”mätäneviä kohtia ja mustumia, sitä nahistuneen kuoren ja ylikypsän hedelmälihan makua” (VH, 255, ”faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet”, AR, 248) huokuvan tyylin jatkaja että korostetun elinvoimainen ja viriili katolisen kirjallisuuden uudistaja, ”kuin siitosori kaikkien niiden ruunien joukossa, jotka

ultramontanismin<sup>10</sup> talleissa värjöttelivät” (VH, 254, ”ainsi qu’un étalon, parmi ces hongres qui peuplent les écuries ultramontaines”, AR, 247–248), des Esseintes taas on jatkuvasti eksistentiaalisen uupumuksen kalvama ja kauttaaltaan oman pessimisminsä lamaannuttama. Hän ei varsinaisesti kykene uskomaan kristinuskon Jumalaan ja tämän tarjoamaan pelastukseen, muttei toisaalta pysty myöskään repäisemään itseään irti katolisen kulttuuriperimänsä myötävaikuttamasta elämäkatsomuksesta, jonka itsepäisen ”vastahankaiselle” harjoittamiselle hänen koko maailmaa näyttävästi halveksuvan dandyn identiteettinsä pohjimmiltaan rakentuu. Täten hänen koko esteettinen järjestelmänsä ja identiteettinsä perustuu todellisuudessa moraalisille oletuksille, joiden paikkansapitävyys asettuu hänen oman epäuskonsa valossa vähintäänkin epävakaaseen asemaan. Kuten Nietzsche (2008, 62) asian ilmaisee, kristillisellä moraalilla, noudattipa sitä sitten oikeaoppisesti tai itsepäisen käänteisesti, ”on hallussaan totuus vain, mikäli jumala on totuus, – se seisoo ja kaatuu jumalauksen myötä”.

Nietzschen filosofiassa moraalisesta arvottamisesta itsestään tulee lopulta esteettinen ilmiö, joka absoluuttisen totuuden ajatuksen asemasta perustuu subjektiiviseen makuun ja perspektiiviin. Filosofin, uusien moraaliarvojen luoja, on tässä mielessä itsekkin kuin taiteilija, sillä juuri taide osallistuu valikoivasti tietyn tyyppisten arvojen heikentämiseen tai vahvistamiseen, eikä filosofi-taiteilijan tehtävä täten ole löytää jo olemassa olevia objektiivisia totuuksia vaan pikemminkin luoda omat totuutensa. (Scott 1998, 70–72.) Vaikka Nietzschen dekadenssiajattelun piirissä elämän kokonaiskuvan pilkkominen inhimillisen moraalin lokeroihin on aina tietyn määrin dekadenttia toimintaa, kaikki dekadentti toiminta ei kuitenkaan ole samassa määrin rappiollista: kyse ei ole siitä, että esimerkiksi kaikki yksittäiset kristilliset arvot olisivat automaattisesti vahingollisia, vaan siitä, että kristinuskon kokonaisjärjestelmän ja sen mukana tulevan, absoluuttiseksi nimetyn arvosäännösten sokea omaksuminen lietsoo Nietzschen mielestä elinvoimaiselle kulttuuriselle kehitykselle vaaran muodostavaa elämänvastaisuutta.

Tässä suhteessa des Esseintesin edustama ajattelu lähtee kuitenkin Nietzscheen nähden perinpohjaisesti eri polulle, sillä hänelle immoraalisuus (nimenomaan katolisuuden näkökulmasta ymmärrettynä) näyttäytyy jo itsessään tietynlaisena itseisarvona, jonka varaan

---

<sup>10</sup> Ultramontanismi (”ultramontanisme”) on valtiovallan ylittävää paavillista auktoriteettia kannattava katolisuuden suuntaus, jonka ranskalaiset tukijat ryhmittäytyivät 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla aatetta tukeneen *L’Univers*-lehden ympärille. Ranskalaisen katolisuuden liberaalimpaa siipeä edusti vastaavasti lehti *Le Correspondant*. (Jourde 2022, 22–23.)

hän ripustaa oman esteettis-moraalisen ja dandyistisen identiteettinsä. Samalla hän ei kuitenkaan koskaan voi viedä näennäistä moraalittomuuttaan niin pitkälle, että voitaisiin Nietzschen hengessä puhua kristinuskon moraalisen auktoriteetin todellisesta kyseenalaistamisesta, mutta ei toisaalta pysty sen paremmin omaksumaan d'Aurevillyn teosten havainnollistamaa, väkevälle uskolle rakentuvaa kristillis-romanttista mentaliteettia. Kun *À Rebours* -romaanin kerronta saapuu päätökseensä, tämä dekadentin estetiikan elimellinen ristiriita jää yhtä avoimeksi kuin romaanin alussakin: on kuin moraalisisessa mielessä des Esseintesin elämänfilosofian vääjäämättömänä kohtalona olisi vastahankaan kulkemisen innossaan lopulta viedä pohja myös omilta esteettisiltä edellytyksiltään.

## 5 Lopuksi

Joskus elämä ja taide limittyvät toisiinsa yllättävillä tavoilla. Alun perin *À Rebours* -romaaninsa toiseen painokseen laatimassaan esipuheessa Huysmans muistelee, miten teos ”putosi kuin meteoriitti kirjamarkkinoiden keskelle ja nostatti sekä huumaa että suuttumusta”. Ristiriitaisen vastaanoton hyörinässä selvästi näki ilmeisesti vain yksi ainut kirjoittaja, nimittäin des Esseintesinkin suitsuttama katolinen kynäniekka Barbey d’Aurevilly, jonka mukaan Huysmans saattoi moisen romaanin jälkeen ”vain valita, paneeko pistoolin piipun suuhunsa vai polvistuuko krusifiksin eteen”<sup>11</sup>. Tähän haasteeseen Huysmans tarjoaa lähes kahdenkymmenen vuoden jälkiviisaudella kirjoitetussa esipuheessaan yksinkertaisen joskin paljonpuhuvan vastauksen: ”Olen valinnut.” (Huysmans 2019, 359–360.)

*À Rebours* on romaani, jonka sivut huokuvat eskapistisesta premissistään huolimatta vahvasti oman aikansa ja paikkansa ilmiöitä, puheenaiheita ja kulttuurisia diskursseja. Huysmansin oman elämäntarinan ja kommenttien valossa teosta on helppo tulkita korostetun uskonnollisesta näkökulmasta, ikään kuin kirjailijan myöhempää uskoontuloa enteilevänä alkusoittona, mutta tämä ei välttämättä vastaa todellisuutta. Romaania kirjoittaessaan Huysmans ei tuntenut uskoaan harjoitettavia katolilaisia eikä käynyt kirkossa, ja kun teos oli julkaistu, hän kummasteli sen saamaa katolista tukijoukkoa, joka ei lainkaan tuntunut ymmärtävän tekstin ironista latausta (Baldick 2021, 130; Jourde 2022, 20). Vastanotto oli katolisessa leirissä muutenkin kaksijakoinen, sillä siinä missä Barbey d’Aurevilly näki orastavaa uskoa, moni muu kirjoittaja näki katolisuutta pilkkanaan pitävää riettautta ja rienausta (ibid., 19). Varmaa on joka tapauksessa se, että *À Rebours* on ollut alusta asti kontroversiaali teos. Se on kiistattoman kiinnittynyt omaan aikaansa ja kirjoittajansa näkemyksiin, mutta samalla turhan biografinen luenta saattaa johtaa myös harhaan. Vaikka des Esseintesin henkilöahmo monilta osin muistuttaa luojaansa, ei hän kuitenkaan ole yhtä kuin Huysmans.

Käsillä olevassa tutkielmassa juuri des Esseintes on näytellyt itseoikeutetusti pääosaa. Hän on pitkälti Huysmansin romaanin ainoa näkyvä henkilöahmo, sen ainoa aktiivinen toimija ja sen esteettisen tematiikan kiistaton keskipiste. Hänen henkilöahmossaan risteävät monet 1800-luvun ranskalaisia ja eurooppalaisia älymystöpiirejä puhuttaneista kulttuurisista ja poliittisista

---

<sup>11</sup> Huysmans viittaa esipuheessaan Barbey d’Aurevillyn *Le Constitutionnel* ja *Le Pays* -lehdissä 28. ja 29. heinäkuuta 1884 ilmestyneisiin artikkeleihin. Ks. Pierre Jourden kommentaari: Jourde 2022, 580.

diskursseista aristokratian rappiosta porvarillisen demokratian nousuun, näennäistieteellisistä degeneraatioteorioista taidekriittiseen pohdintaan. Kuitenkin kaiken rönsyilyn takana des Esseintesin, ja laajemmassa mielessä Huysmansin koko romaanin, esteettisen rakennelman ytimessä on kerta toisensa jälkeen yhä ponnekkaammin esille pulpahtava kysymys taiteen kautta ymmärretyn hengellisyyden ja sieluttomaksi koetun materialismin suhteesta. Des Esseintesin edustama baudelairelainen dandy on rappeutunut romantikko romantiikan jo hylänneessä maailmassa. Dekadentti estetiikka itsessään on eräänlaista omasta vanhuudenheikkoudestaan tietoista pessimististä romantiikkaa.

Ideologisesti tärkeänä vedenjakajana toimii vuonna 1789 käynnistynyt Ranskan suuri vallankumous. Valistusajan aatteiden hedelmöittävä vallankumouksen henki asetti suuntaviivat kohti demokratialle ja rationalismille perustuvaa modernia yhteiskuntakäsitystä, mutta samalla erityisesti romantiikkaan kallistuneissa piireissä heräsi huoli myyttisen poikkeusyksilön katoamisesta sekä hengellisyyden ja taiteellisen luovuuden murenemisesta luonnontieteellisen maailmanselityksen ja kaupallisen hyötyajattelun hampaissa. Tämä moderneja arvoja vastustava positio, antimodernius, muodostuu dekadentin estetiikan kannalta tärkeäksi ideologiseksi taustatekijäksi ja selittää osaltaan sen taipumusta syvään pessimismiin, sillä kuten des Esseintes romaanin päättyessä antaa ymmärtää, 1800-luvun loppupuolelle saavuttaessa demokraattisen keskinkertaisuuden hyökyaaltoa on enää mahdotonta pysäyttää – moderniuden vastainen ristiretki on jo hävitty. Romantiikan korostunutta yksilöllisyyttä haikailevan ainoa tapa selviytyä on suhtautua omaan perikatoonsa kylmän ironisesti ja etäännytetysti, esteettisen performanssin taakse verhoutuena. Yksilöllisyydestä *à rebours* tulee esteettinen ihanne, joka lopulta kulminoituu harjoittajansa identiteettiä uhkaavan ulkomaailman totaaliseen poissulkemiseen.

Dekadentin kirjallisuuden keskeiset teemat – korostettu yksilöllisyys, vieraantuneisuus, antimodernius – eivät herättäneet keskustelua vain Ranskassa vaan nousivat 1800-luvun kuluessa valokeilaan eri puolilla Eurooppaa. Huysmansin romaanin esteettisen aineksen ja nietzscheläisen filosofian risteämät osoittavat osaltaan, miten laaja-alaisia ja kansainvälisiä tutkielmassa käsitellyt kulttuuriset kysymykset ovat valtioiden kärjistyvän vihanpidon ja voimistuvan nationalismin vuosisadallakin olleet. Vaikka Nietzscheä ei juuri tunnettu 1880-luvun alkupuolen Ranskassa, on huomattava osa hänen ajatteluaan muovanneista kulttuurisista huolenaiheista vahvasti läsnä myös Huysmansin romaanin kerronnassa. Nietzschen huolet hengellisyyden korvautumisesta sokealla tietoisuskolla, yhteiskunnan demokratisoitumisesta sekä porvarillisuuden noususta vaivaavat myös des Esseintesin ja

johdattelevat tätä saksalaisfilosofin tapaan kohti vallitsevien moraalikäsitteiden hylkäämistä ja poikkeusyksilön itseisarvoa korostavaa maailmankäsitystä. Sekä Nietzsche että des Esseintesin edustaman esteettisen ajattelun lähtökohdat palautuvat romanttisesta traditiosta kumpuaviin ja Arthur Schopenhauerin kautta kulkeutuneisiin näkemyksiin taiteen roolista elämän oikeuttajana tai jopa suoranaisena elämisen ruumiillisesta olemassaolosta vapautumisen välineenä, vaikka Nietzsche hylkäsiikin ajattelunsa kypsyessä des Esseintesin yhä ainakin implisiittisesti tunnustamat käsitteet taiteen transsendenttisestä luonteesta sekä ruumiillisuuden ja henkevyuden perinpohjaisesta ristiriidasta. Des Esseintesille, kuten Nietzscheelle, estetiikalla on selkeä moraalinen ulottuvuus: vaikka taiteelliseen dekadenssiin liittyy tietty mielikuva moraalista välinpitämättömyydestä, ei Huysmansin romaanissa konstruoitua dekadenttia estetiikkaa pidä ymmärtää pelkkänä *l'art pour l'art* -henkisenä taiteen itseisarvon julistuksena vaan myös tietoisena pyrkimyksenä omanlaistensa antimodernien moraaliarvojen taidelähtöiseen etablointiin.

Nietzschen filosofian antimoderneja piirteitä puidessaan Tarmo Kunnas (2022, 259) kuvailee, miten 1800-luvun eurooppalaisen älymystön keskuudessa ”[e]pätietoisuus valistusihanteita kohtaan saattoi rappeutua ihmisvihaksi”. Des Esseintesin maailmankatsomuksesta puhuttaessa Kunnaksen varovainen ”saattoi” on ilmeisen tarpeeton: modernin maailman täydellinen tyrmäminen vaatii pitkälle vietyä egoismia, joka kiteytyy itseoikeutetuksi moraaliseksi ylemmydentunnoksi harmaita ihmismassoja kohtaan. Elitistinen ihmisviha on dekadentin estetiikan ehdoton peruspilari, sillä dekadentin maun on äärimmäisessä hienostuneisuudessaan oltava poikkeuksettoman vastavirtaista ja siten kaikkea populaaria halveksuvaa, vaikka dekadentti dandy tuleeikin tätä ohjenuoraa noudattaessaan käänteisesti nauhinneeksi myös oman estetiikantajunsa vihaamansa demokraattisen kansanlauman mieltymyksiin. Dekadentti estetiikka ei ole tällaisista ristiriidoista epätietoinen: pikemminkin sitä jopa määrittää tietynlainen ironinen performatiivisuus, joka huvittuneen omahyväisenä ottaa kaiken irti omasta absurdiudesta.

Vaikka Nietzsche ja Huysmans eivät tietävästi olleet *À Rebours* -romaanin syntyänsä toistensa kirjoituksista tietoisia, on des Esseintesin dandyismi kaikessa uupuneisuudessaan ja steriiliydessään helppo nähdä Nietzscheen ajatuksiin suhteutettuna lähestulkoon parodisessa valossa, melkein kuin nietzscheläisen, äärimmäistä älyn itsenäisyyttä julistavan ja dionyysistä luomisvimmaa puhkuvan yli-ihmisen neuroottisena ivamukaelmana. 1800-luvun lopun ideologisessa kontekstissa Huysmansin romaani ja Nietzscheen filosofia omaksuvatkin jaetusta antimoderniudesta huolimatta lähes vastakkaiset kannat oman aikansa hengelliseen



kriisiin, sillä siinä missä Nietzsche uskoo yhä vimmaisesti ihmiseen (tai vähintäänkin yli-ihmiseen) uskonnosta itsenäisen moraalin luojana, des Esseintes taas ei illuusioidensa luhistuessa lopulta jaksa uskoa edes itseensä. Jumala on todellakin kuollut, mutta ihmisestä ei ole hänen korvaajakseen. Dekadentin estetiikan filosofinen aines käy tässä suhteessa lähellä suoranaista nihilismia, joskin sen hyvin pitkälle estetisoitua ja romanttisesti sävytettyä varianttia. Parodisista, jopa absurdeista ominaisuuksistaan huolimatta des Esseintesissä onkin dekadentin estetiikan edustajana eittämättä myös jotain romantiikan traagisista sankarihahmoista muistuttavaa: hän on kuin kuolettavasti haavoittunut soturi, joka ypöyksin käy tuohon tuomittuun taistoon vihaamaansa modernin maailman sieluttomuutta vastaan. Lienee pitkälti tulkitsijasta kiinni, näkeekö tässä metaforassa eurooppalaisen taidekulttuurin sankarillisen eloonjäämiskamppailun vaiko sittenkin pelkän tuulimyllyjä vastaan käydyn taistelun.

Kaiken tämän jälkeen esiin nousee jälleen kerran *À Rebours* -romaanin dekadentin estetiikan ylitsepääsemätön, fundamentaalinen ristiriitaisuus, josta kuitenkin voi tunnistaa myös omanlaisensa itsepäisen vastahankaisen logiikan. Dekadentti estetiikka on romantiikkaa, joka ei enää usko oman luovuutensa voimaan, katolisuutta, joka on alkanut epäillä Jumalaa, moderniuutta, joka halveksuu itseään. Des Esseintesin ehdyttäessä vuoron perään kaikki modernin maailman tarjoamat taiteelliset resurssit negaatiolle rakentuva arvomaailma mitätöi lopulta vääjäämättä myös itsensä, ja juuri siinä on dekadenssin esteettisen ideologian keskeinen ironia ja traaginen ydin. Jos Nietzschen filosofian on estetiikan ja taiteen keinoin tarkoitus kannustaa aktiiviseen luovaan toimijuuteen eurooppalaisen kulttuurin pelastamiseksi ja uudistamiseksi, dekadentti estetiikka taas valittelee pateettiseen sävyyn todistamaansa kulttuurista rappiota, mutta samalla iloitsee saadessaan olla lajinsa viimeinen edustaja, ikään kuin koko monituhatuotisen eurooppalaisen kulttuuriperinteen viimeinen painava sana. *À Rebours* ei voi eikä suostu rakentamaan visioita tulevaisuudessa koittavasta kulttuurisesta elpymisestä tai vaihtoehtoisista eloonjäämisstrategioista, koska perimmäisellä tasollaan se ei oikeastaan muuta tahdokaan kuin rypeä omassa kuolemansairaudessaan ja itse itselleen konstruoimansa henkisen vankilan totaalisisessa toivottomuudessa, dekadentin estetiikan ominaisimmassa elinympäristössä. Se on samanaikaisesti sekä dekadentin estetiikan kirjallinen kulminaatio ja ohjelmanjulistus että omat taiteelliset periaatteensa kertaheitolla mitätöivä dekadentin estetiikan kuolinilmoitus – joka tapauksessa dekadentti romaani *par excellence*.

## Lähteet

### Primäärilähde

Huysmans, J.-K. 2022 (1884): *À Rebours* [=AR]. Paris: Éditions Gallimard.

Huysmans, J.-K. 2019: *Vastahankaan* [=VH]. Suom. Antti Nylén. Turku:

Kustannusosakeyhtiö Sammakko.

### Sekundaarilähteet

Baldick, Robert 2021: *The Life of J.-K. Huysmans*. Sawtry: Dedalus.

Baudelaire, Charles 2011: *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.

Baudelaire, Charles 1884 (1857): “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. – Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Käänt. Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, I–XIX. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525835f/fl.item>.

Bermúdez, José Luis 2003: “The concept of decadence”. – José Luis Bermúdez & Sebastian Gardner (toim.), *Art and Morality*. Taylor & Francis Group.

Bernheimer, Charles 2002: *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. – T. Jefferson Kline & Naomi Schor (toim.), Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bourget, Paul 1885: *Essais de psychologie contemporaine: Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal*. Paris: Alphonse Lemerre.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96617939/fl1.item>.

Călinescu, Matei 1987: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Chevallier, Raymond 2002: ”La bibliothèque de Des Esseintes ou le latin «décadent» : une question toujours d’actualité”. *Latomus*, 61(1), 163–177.  
<http://www.jstor.org/stable/41542398>. Haettu 8.12.2022.

Colin, René-Pierre 1979: *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

Constable, Liz; Denisoff, Dennis; Potolsky, Matthew 1998: “Introduction”. – Liz Constable, Dennis Denisoff, Matthew Potolsky (toim.), *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1–32.

- Creasy, Matthew 2019: “‘A sort of breviary’: Arthur Symons, J. K. Huysmans and British Decadence”. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 90(9).  
<http://journals.openedition.org/cve/6440>. Haettu 22.3.2023.
- Desmarais, Jane & Weir, David 2019: “Introduction”. – Jane Desmarais, David Weir (toim.), *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–12.
- Encyclopaedia Britannica* 2023: “Commune of Paris”. <https://academic-eb-com.ezproxy.utu.fi/levels/collegiate/article/Commune-of-Paris/58472>. Haettu 10.2.2023.
- Encyclopaedia Britannica* 2023: “Lamarckism”. <https://academic-eb-com.ezproxy.utu.fi/levels/collegiate/article/Lamarckism/101543>. Haettu 20.2.2023.
- Ferrara, Lawrence 1996: “Schopenhauer on music as the embodiment of Will”. – Dale Jacquette (toim.), *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 183–199.
- Gautier, Théophile 1908: “Charles Baudelaire”. – Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire I: Les Fleurs du mal*. Paris: Calmann-Lévy, 1–75.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8571036/f85.item.r=Oeuvres%20compl%C3%A8tes%20de%20Charles%20Baudelaire>.
- Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gluck, Mary 2014: “Decadence as historical myth and cultural theory”. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 21(3), 349–361.  
<https://doi.org/10.1080/13507486.2014.912483>. Haettu 19.2.2023.
- Graulund, Rune 2015: “Restrained Excess: Where Sophistication Meets the Grotesque”. *Philosophy and Literature* 39(2), 338–355. [doi:10.1353/phl.2015.0039](https://doi.org/10.1353/phl.2015.0039). Haettu 19.3.2023.
- Godiveau, Jocelyn 2017: *Modernité et antimodernité de la décadence : De Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley*. Väitöskirja. Nantes: Université de Nantes.  
<http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=11a2ef3a-8bcc-4205-9571-ed3b9c9995ae>. Haettu 14.6.2022.
- Guiral, Pierre 1983: ”Les écrivains et la notion de décadence de 1870 à 1914”. *Romantisme*, 42, 9–22. <https://doi.org/10.3406/roman.1983.4673>. Haettu 18.1.2022.
- Horyna, Břetislav 2020: “The History of the Dead God – The Genesis of ‘the Death of God’ in Philosophy and Literature Before Nietzsche”. *Pro-Fil*, 21(2), 1–17.  
<https://doi.org/10.5817/pf20-2-2178>. Haettu 4.11.2022.

- Hurst, Isobel 2019: "Nineteenth-Century Literary and Artistic Responses to Roman Decadence". – Jane Desmarais, David Weir (toim.), *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 47–65.
- Huysmans, J.-K. 2019 (1903): "Kaksikymmentä vuotta romaanin jälkeen kirjoitettu tekijän esipuhe". – J.-K. Huysmans, *Vastahankaan*. Suom. Antti Nylén. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko, 337–360.
- Huysmans, J.-K. 2022 (1903): "Préface écrite vingt ans après le roman". – J.-K. Huysmans, *À Rebours*. Paris: Éditions Gallimard, 317–337.
- Jourde, Pierre 2022: "Notes". – J.-K. Huysmans, *À Rebours*. Paris: Éditions Gallimard, 397–580.
- Jourde, Pierre 2022: "Préface". – J.-K. Huysmans, *À Rebours*. Paris: Éditions Gallimard, 7–60.
- Kunnas, Tarmo 2022: *Nietzsche ajattelijana: Aamuruskosta epäjumalten hämärään*. Helsinki: Basam Books.
- Le Rider, Jacques 2006: "Nietzsche et Victor Hugo". *Romantisme*, 132, 11–20.  
<https://doi.org/10.3406/roman.2006.6456>. Haettu 14.12.2022.
- Marquèze-Pouey, Louis 1986: *Le mouvement décadent en France*. Paris: Presses Universitaires de France.
- McGuinness, Patrick 2003: "Introduction". – Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*. Käänt. Robert Baldick. St Ives: Penguin Books, xiii–xxxvi.
- Nietzsche, Friedrich 2008 (1889): *Epäjumalten hämärä*. Suom. Markku Saarinen. Helsinki: Delfiini Kirjat.
- Nietzsche, Friedrich 2009 (1882): *Iloinen tiede*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Nietzsche, Friedrich 2007 (1872): *Tragedian synty*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Nietzsche, Friedrich 2018 (1888): *Wagnerin tapaus: Musikantin ongelma*. Suom. Risto Korkea-aho. Helsinki: Books on Demand.
- Pasco, Allan H. 2009: "À REBOURS À REBOURS". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 109(3), 621–644. <http://www.jstor.org/stable/23014176>. Haettu 16.3.2023.
- Pick, Daniel 1989: *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-c. 1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasch, Wolfdietrich 1982: "Literary Decadence: Artistic Representations of Decay". *Journal of Contemporary History* 17(1), 201–218. <http://www.jstor.org/stable/260451>. Haettu 16.3.2023.

- Scott, Jacqueline 1998: "Nietzsche and decadence: The revaluation of morality". *Continental Philosophy Review* 31(1): 59–78.  
<https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1023/A:1010021821358>. Haettu 10.6.2022.
- Serry, Hervé 2002: "Littérature et religion catholique (1880-1914): Contribution à une socio-histoire de la croyance". *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 87.  
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02108926>. Haettu 9.10.2022.
- Silk, Michael 2004: "Nietzsche, Decadence, and the Greeks". *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 35(4), 587–606. <https://search-ebshost-com.ezproxy.utu.fi/login.aspx?direct=true&db=mlf&AN=2004298533&site=ehost-live>. Haettu 14.6.2022.
- Simpson, Zachary 2012: *Life as Art: Aesthetics and the Creation of Self*. Lanham: Lexington Books.
- Stepenberg, Maia 2019: *Against Nihilism: Nietzsche Meets Dostoevsky*. Montreal; Chicago; London: Black Rose Books.
- Stern, Tom 2020: "Nietzsche's Schopenhauer". – Robert L. Wicks (toim.), *The Oxford Handbook of Schopenhauer*. Oxford: Oxford University Press, 479–496.
- Weineck, Silke-Maria 2006: "Digesting the Nineteenth Century: Nietzsche and the Stomach of Modernity". *Romanticism* 12(1), 35–43. <https://search-ebshost-com.ezproxy.utu.fi/login.aspx?direct=true&db=mlf&AN=2006402330&site=ehost-live>. Haettu 16.3.2023.
- Weir, David 1996: *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- White, Michael 2002: "Nietzsche and the Artist". – Smith, Paul; Wilde, Carolyn (toim.), *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell, 183–195.
- Young, Julian 1992: *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, Julian 2006: *Nietzsche's Philosophy of Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.