

Demonični Apolon – Dekadentna umetnost*

V zadnjih desetletjih 19. stoletja je literaturo in umetnost napolnila seksualna persona dekadence. Pesem Alberta Samaina iz leta 1893 napoveduje "dobo androgina", ki se kot antikrist bohota nad kulturo. Seks zavračajoči androgin dekadence je apoloničen zaradi svojega nasprotja naravi in svoje visoke poduhovljenosti, sicer značilne za "Zahod". Je bolj mrk in šibak kot pa sijoč. Colette pravi takšnemu tipu androgina "hrepeneč in zastrt", večno potr, sledeč "svojemu angelskemu trpljenju, svojim lesketajočim se solzam". Na podoben način vidi Jung v ženski glavi Mitre ali Atisa iz Ostie "sentimentalno resignacijo", pasivno samopomilovanje. Androginost ni, kot namigujejo nekatere feministke, rešitev vseh človekovih tegob. V "*The Time Machine*" (1895) H. G. Wells že predvidi nevarnosti kolektivne androginosti. Družba se je razdelila v delavski razred, v grde, podtalne Morlocke in v brezdelni razred, poženščene Eloi, lepe, šibke in apatične. Eloi, zgornje-slojevci, so apolonični paraziti estetike, nad produktivnim htoničnim območjem, ki ga poganjajo nizkotni koristolovci. Wellsov popotnik skozi čas sprva občuduje androginost Eloijevih, kasneje pa mu postanejo odvrtni prav zaradi njihove dekadentne izrojenosti. Moderni androgin, ki išče le samouresničitev, izgubi penserjansko energijo opozicije in nasprotij.

Dekadentna umetnost trpi isto usodo kot akademsko slikarstvo Salona, odplavljeno z zmago avantgarde in modernizma.

** Prevod iz knjige
***Sexual Personae –
Art and Decadence
from Nefertiti to
Emily Dickinson***,
Camille Paglia, Vintage
Books, New York 1991,
str. 489-511.*

V zadnjih dvajsetih letih smo bili priče ponovni mednarodni obuditvi figurativnega slikarstva. Muzeji brišejo prah z založenih kletnih zbirk. Prav sedaj potrebujemo ponovni pregled umetnostne zgodovine, kar bi potrdilo, kako zelo je bila umetnost avantgarde pravzaprav dekadentna pozna romantika: precej od Whistlerja in Maneta, vse od Toulouse-Lautreca, Muncha in Gaudija ter celo Seuratova *“La Grande Jatte”* s svojo dekadenco negibnostjo in klavstrofobijo.

Dekadentna umetnost je ritualistična in epifanična. Njena vsebina: romantična seksualna persona, hierarhi, malikovalci in žrtve demonične narave. Celo ko upodablja epizode iz poezije, ni nikdar samo ilustracija. Dramatizira prevladujočo podobo “Zahoda” in seksualno podreditev agresivnega očesa. Dekadentna umetnost razvija v gledalcu borbene zahteve. Njen stil je poganski spektakel in poganska gizdavost. Za najslabšo dekadentno sliko so kompleksne romantične predpostavke o naravi in družbi, ki so jih učbeniške sodbe o umetnosti 19. stoletja povsem spregledale. Modernistični kulturni junaki, kot Cezanne, so preveč poudarjeni. Cezannove nedvoumne in “poštene”, domačijske protestantske vrednote sodijo v rousseaujevsko-wordsworthovsko linijo. Dekadentna umetnost, tako kot proti-reformacijski barok, pripoveduje velike laži. Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Gustave Moreau in Aubrey Beardsley bi morali dobiti višji položaj. Navkljub kratki popularnosti v šestdesetih, je Beardsley, velik slikar, šokantno odsoten v učnih načrtih in slikovnih zbirkah ameriških univerz. Enako kot Sade je bil cenzuriran od liberalne humanistike.

Prerafaelitska bratovščina, osnovana leta 1848, je trajala le pet let, vendar pa sta njen stil vsrkali tako umetnost kot oblikovanje poznega 19. stoletja po celem kontinentu. Inspirirani z Ruskinom, so prerafaeliti želeli ponovno odkriti srednjeveško enostavnost in čistost, ki sta postali značilni, so čutili, prav z Rafaelom, in ki sta se izgubili s poganskim razkošjem umetnosti visoke renesanse. Za razliko od njihovih dekadentnih potomcev, so izpričevali kolektivne družbene vrednote. Edini član bratovščine, ki ga prepoznavam kot že dekadentnega, je Rossetti, katerega italijanska kri je *kar prekipevala*. A v celotnem prerafaelitskem slikarstvu obstaja vznemirljiva napetost med formo in moralno vsebino.

Prerafaelitsko slikarstvo se začne s keatsovsko strastjo za podrobnostmi organske narave. A namesto energije ali dinamičnih procesov visoke romantike dobimo zastajanje pozne romantike: prerafaelitsko slikarstvo se, kot manirizem, moteče izogiba piktorialnemu fokusu. Naše oko ni avtomatično vodeno k človeškemu likom, temveč se je prisiljeno klatiti prek mikroskopskih podrobnosti. Barve so neosenčene in nanesene v ločenih celicah, kot pri bizantinskem mozaiku ali Gautierjevih

sijajnih barvnih enotah. Cvetovi in travnata stebila so blesteče izbrušena, površina slike tako bogato obdelana, da je med preraphaelitskim naturizmom in dekadenco briljantno spretnostjo Gustava Moreauja le en sam korak. V preraphaelitskem slikarstvu je videti vse *preveč jasno*. Oko je povabljeno, a hkrati prisiljeno. Del nadvladuje celoto in nelagodno pritiska na gledalca. Pokrajina je zagrnjena v *nenaravno tišino*, kar ustvari dekadenci zmrznjeni prizor. Sončne panorame zastanejo v dekadenci zaključkih, spenserjanskih osenčenjih. Preraphaelitsko slikarstvo duši celo tedaj, ko slavi. Osebe in stvari so kandirane, mumificirane, miniaturizirane.

Preraphaeliti so oživili Blaka, ki je umrl nepoznan. Swinburne je promoviral Blakovo demonično poezijo in Rossetti njegovo umetnost. Leta 1847 je Rossetti kupil zvežčič, kjer Blake napada *chiaroscuro* ter povelja "trdno in jekleno linijo odkritosti", tisto apolonično črto, ki sem jo sledila iz Egipta in Grčije do Botticellija in Spenserja. Renesančno *chiaroscuro* prav tako zavrača Ruskin. Preraphaelitska ostrost podrobnosti je torej polemična apoloničnemu. Preraphaelitska mumifikacija je apolonična objektivifikacija in fiksacija, iz česar Rossetti ustvari svoj glavni princip za seksualno persono. Rossetti je, za razliko od preostalih, imel težave s slikanjem pokrajine iz narave in jo je včasih moral z domišljijo poustvariti iz dekadentne ritualne osamljenosti s črnim žametom zastrte sobe.

Ko je Rossettijeva kariera napredovala, ali se, kot nekateri pravijo, izrodila, se je njegovo slikarstvo obsedeno vrnilo k posameznemu subjektu, k ženski somnambulističnih kopnenj (sl. 37). Rossettijeva ženska se upira viktorijanskim konvencijam, njeni razpuščeni lasje in neurejeno srednjeveško ogrinjalo padajo z lirično svobodo. Z ozkega vratu se dviga težka glava. Njeni dolgi gosti lasje so zapeljiva past Belle Dame Sans Merci. Njene polne ustnice bodo, po zaslugi Burne-Jonesa in Beardsleyja, postale univerzalni motiv dekadentne umetnosti. Rossettijeva vampirska usta ne morejo govoriti, imajo pa svoje lastno življenje. Polne so krvi žrtev. Enako kot Blakova hrepeneča vrtnica, je Rossettijeva ženska ognjena v tihe in vlažne, zasebne užitke.

Rossetti je obredno obeležil obraz Elizabeth Siddal, melanholične tuberkulozne bolnice, ki je umrla zaradi prekomerne uporabe opija kmalu potem, ko se je poročil z njo. Sedem let kasneje je izkopal njeno truplo, da bi obvaroval sveženj pesmi, ki ga je – čisto romantično – pokopal skupaj z njo. Siddalovo je risal in slikal venomer, pred njeno smrtjo in po njej. Njegov prijatelj Ford Madox Brown je v dnevnik zapisal: "Kot bi bil z nečim čisto obseden." Rossettijev brat je govoril, da je bila *Ophelia* (1852) Johna Everetta Millaisa še najbolj zvesto podobna Siddalovi. In veste kaj: sama Siddalova potemtakem sploh ni bila takšna, kot je na Rossettijevih slikah! Kaže, kot bi umet-

nik bil v navezavi s Poejevo Ligeio, katere podoba obvladuje vse živeče ženske. Enako kot Leonardo je bil tudi Rossetti navdahnjen z nekim arhetipskim izvirnikom, najverjetneje romantično senco matere. William Holman Hunt je o obdelavi njegovih kasnejših modelov dejal: "Rossettijeva tendenca skiciranja obraza je bila preobrniti poteze modela v njegov najljubši idealni tip, in če je s takšnimi potezami končal, je bila slika skrajno ljubka, čeprav si moral močno verjeti, da si videl podobnost; če pa modelove značilnosti ne bi pristajale k predpisani obliki, je šel skozi fazo nasprotnih vijuganj linij in razmerij, da je naredil zadovoljivo sliko." Obsesija je duševna skrajnost, dekadencijska deformacija realnosti. Kaj v Siddalovi je vzbudilo Rossettijevo fanatično predanost? Njena krhkost se je drugim zdela ženska. Rossetti je, kot njegov soimenjak Dante v Beatrice, videl daljno hermafrodiško zazrtost čudovitega dečka, kruto perfekcijo solipsistične lepote. Iz razmišljajoče dekliške-fantovske Elizabeth Siddal je izšla dokončna seksualna persona dekadentne umetnosti.

Italijanski katolicistični zastrti paganizem se je skozi Rossettija ponovno obelodanil, četudi je nanj vplivala poezija visoke romantike. Njegovo slikarstvo je začelo drseti od preraphaelitskega srednjega veka proti poganski preteklosti, romantični regresiji. Symons vidi usodno transformacijo Rossettijevih žensk v "idole": Venera postaja "bolj in bolj azijska"; njegove sanje so "mesečeve, fantomske, temne in nerazumljive pretnje." Z vrnitvijo k Sibili Rossetti demonizira srednjeveško čaščenje ženske in preobrne angleški romanticizem iz visokega v poznega. S Swinburnom se strinjata o ženski vsemoččnosti. Speči vampirji iz njegovih poznih slik so hladna pozaba moškega, iz katerega so se že napili. Rossetti postopno dodaja mršavi Elizabeth Siddal postraphaelitsko baročno težo. Romanticistično šibko skulpturalno nadomešča tako, da daje svojim ženskim osebam skulpturalno čvrstost z izražanjem skritih mor preraphaelitske narave. Najočitnejša izmed njegovih *objets de culte* je *Astarte Syriaca*. Temačna boginja ter dva demonska angela imajo enak obraz, kombinacijo Siddalove in Jane Morris, ki je – glede na fotografije – imela moško trdost. Chiaroscuro, ki jo je zgodnji preraphaelizem izgnal, se je vrnila k mračnim srcem in dušam.

Rossetti in njegov učenec Burne-Jones sta prakticirala alegorično preobilo, kar je tudi moja oznaka Leonardove *The Virgin and Child with St. Anne*. Podvojeni ženski obrazi vedno označujejo incestuozni padec identitet, htonični podzemni tok. V *The Bower Meadow*, za katero menim, da je Rossettijeva verzija Botticellijeve ujete *Primavera*, se ista ženska pojavlja štirikratno, z različno barvo las in stilom, kot spreminjajoča se ptica. Štiri ženske pojejo in plešejo z obrnjenimi obrazi. Čustveno nepovezane drsijo skozi križajoče se ploskve vizij

proti oddaljenim prostorom. Van den Berg trdi, da se je samo 19. stoletje razletelo ali "pluraliziralo". Tako v *Astarte Syriaca* kot v *The Bower Meadow* se duša razdrobi v ženske večkratnike, v mazohistična samopreganjanja romantičnega sestrskega duha. Ti odtujeni dvojčki razkrivajo njihovo vsemogočno moč čez mrtvi prostor snovnosti pozne romantike. Rossetti ponavlja isti obraz trikrat v *Rosi Triplex* in *La Ghirlandati*. Je to Blakova čarovniška trojna ženska? V *The Blessed Damozel* se isti obraz pojavi v različnih obdobjih. Fantomski ljubimci strmijo v lastne dvojnike v *How They Met Themselves*. Rossetti dramatizira preobilje romantične identitete. Določa spenserjansko prizorišče romantične krize: naravo kot senčno trato, tako prostrano kot zamejeno, večno premikajoča se tla rojstva in smrti.

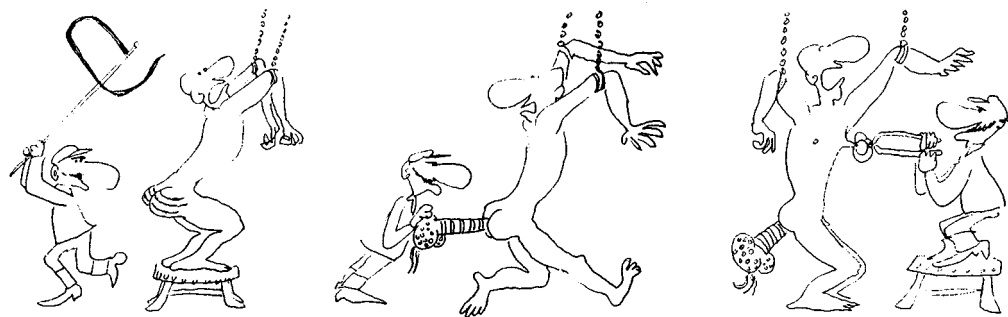
Burne-Jones je nasledil Rossettijeva izkrivljanja. Martin Harrison in Bill Waters sta sledove hermafroditizma v slikarstvu Burne-Jonesa našla pri Swinburnu in Simeonu Solomonu: "Takšna dvoumna interpretacija spolov nikakor ni prisotna v Rossettijevi umetnosti." In vendar so vse Rossettijeve ženske hermafroditi. Vzemimo *Beato Beatrix* (1863), kjer mrtva Elizabeth Siddal, jasnovidna Beatrice, z zaprtimi očmi moli k božanski ideji same sebe. Je kot Shelleyjev androidni hermafrodit, ki sam sebi miže mrmra in se smehlja. Kot sem dejala že za Nefertiti, je brezosebnost in čustvena mrtvobnost v ženski moška abstrakcija. Siddalova dekadentna androginitet je v njeni solipsistični zasenčenosti, v njeni skrivnostni avri. Dekadenca govori o slepih ulicah. Tisti medievalizem, pri katerem se je Rossetti zadržal v svojem poznem obdobju, je Dantejev veličastni kultizem mrtve Beatrice. V seksualni hierarhiji *Vite Nuove* se je Dante podredil hladni narcisistični najstnici, za kar lahko prisežem, da se nikomur v Firencah ni zdelo kaj posebnega. Latentni sadomazohizem je v tem smislu postal očiten pri Rossettiju, o katerem je Burne-Jones dejal: "Gabriel je bil napol ženska." Zahodni umetniki ritualizirajo seks, ker zahodna umetnost ritualizira naravo.

Burne-Jones je spretno popačil preraphaelitski medievalizem z italijanskim renesančnim stilom, posebno Mantegnajevo iz Donatella izvirajočo apolonijsko trdoto. Vse njegove persone, moške in ženske, so imele obraz Elizabeth Siddal. Rossettijeva obsedenost je povsem vdrla vanj in ga vsega prežela. Burne-Jonesov zamišljeni Sir Galahad (ca. 1857) je, na primer, očitna Siddalova kot vitez na konju. Zmagoslavni St. George je tako ženski, da bi ga kdo lahko zamenjal za Devico Orleansko. V *Perseus and the Graiae* (1892) je deški heroj manj moški kot arhetipske ženske, ki jih je drzno zapeljeval. Mladi *Pygmalion* ima enak obraz kot dekle Danae. Ljubimca *Cupid and Psyche* sta zrcalni podobi. Octave Mirbeau je o Burne-Jonesovih obrazih dejal: "Podočnjaki ... so v celotni zgodovini umetnosti enkratni;

nemogoče je reči, ali so posledica masturbacije, lezbištva, običajnega ljubljenja ali tuberkuloze." Takšne muke polne črne oči izvirajo od bolehnega Siddalove. Njih lepotni prenos k velikim herojem zahodnih sag usmerja moško motivacijo in akcijo k njihovim lastnim virom. Burne-Jonesovi vitezi so obsedeni nespečniki, ki zrejo čez zaton kulture.

Burne-Jonesov transseksualni svet naseljuje krvoskrunsko, samo-razmnoževajoče se bitje. Smo v še eni poznoromantični senčni uti, a brez sence pod sivim nebom. Ritualna meja na njegovih seksualnih personah je dekadencijski kraj, ki našim očem ne dopušča pravice do dostopa k drugim človeškim tipom. *The Golden Stairs* (1880) še dalje razvija Rossettijeve trojke in četvorke. Preplavi nas plaz identičnih žensk, osemnajst vseh skupaj, ki se razmnožujejo in napadajo oči. Preobilje lepote ustvarja dekadencijske prebavne motnje. Sadomazohistični prikaz *The Wheel of Fortune* množi moškega. Orjaška Fortuna obrača svoje mučilno kolo, v niz priklenja lepe mladeniče, moške odaliske v bolečin polnem Michelangelovem poznem stilu. Vsakdo je videti kot medli dvojček naslednjega, z udi, iztegnjenimi v čutnem trpljenju.

Burne-Jonesova senčna narava je sprožila Art Nouveau, ki se je razcvetal od leta 1880 do prve svetovne vojne. Nato je moderna strojna kultura geometrizirala organski vzorec v Art Deco. Tako se je Spenserjeva dinastija, ki se je podaljševala v visoki in pozni romanticizem, nepričakovano izšla v Chrysler Building in Radio City Music Hall. Burne-Jonesove vijugaste linije prihajajo od Blaka, katerega požrešne ognjene rože razkrivajo pretanjene seksualne pomene arabesque Art Nouveauja. Gostobesednim zgodovinarjem Art Nouveauja manjka psihološki uvid. Pred dvajsetimi leti sem bila osupla spričo popularnosti Art Nouveauja med moškimi homoseksualnimi esteti, med katerimi ni bilo potrebno niti tega niti Beardsleyja ponovno obujati, saj ju niso nikdar pozabili. V vsaki zvezdi, stilu ali umetniškem delu, ki ga ti aleksandrijski homoseksualci častijo, je vedno skrit hermafroditizem. Tako je tudi z Art Nouveaujem, najbolj dvospolnem stilu po manirizmu.



Art Nouveau – za razliko od islamskega vzorca – ni vrednotno nevtralen. A nenazadnje, nič v umetnosti ni vrednotno nevtravno. Stil je vedno zasenčena emanacija idej o naravi in družbi. Art Nouveau je prečiščen izraz dekadentnega nazora. Ukrivljeni ritmi valovijo prostore ali stavbe, kar predstavlja seksualne subverzije zahodnjaške volje, ki vse od Egipta dalje opira svoje javne monumente na stabilne, štirikotne zasnove moške misli. Glavne poteze zahodne arhitekture so racionalna organizacija, za razliko od hinduističnih templjev s svojimi labirintskimi zmešnjavami in številnimi pročelji. Gaudijevi Art Nouveau prostori ter vdolbine so arhaični kot ženske nabrekline. Art Nouveau je aktiven, a steril. Lističi in vitice, nasnuti po vratih, mreže, svetilke, šipe ter knjigoveški slog so vrtovi moralnega mraka, pragozd, ki se zoperstavlja človeškemu delu. Enako kot Huysmansov *A Rebours* prikazuje Art Nouveau naravo v njenem najnerazumnejšem in najbolj nepoduhovljenem, prvobitnem prepletu neopazno prikradlega brstenja. Art Nouveau je *rast brez sadežev*. Keatsejansko bohotno venenje in krčenje. Art Nouveau je žetev trnov in bodic. Prikazuje moderno mesto kot Sodomo v črnih plamenih. Prikazuje naravo kot mrzlo biologijo, zvijajočo se v poslednjih krčih. Art Nouveau združuje primitivno z umetelnim, dekadentno tehniko, izraslo iz helenistične umetnosti, usmerja v kruto zabavo in igre rimskih cesarjev.

Kritiki omalovažujejo Burne-Jonesovo slikanje kot preveč "izumetničeno". Vendar je to elegantna samo-zavest manirizma. Celo Whistlerjevi ljubki japonski interierji imajo maniristično linearnost; njegove čiste, urejene linije prinašajo anatomistično sporočilo. Stavba in telo imata analogen pomen vse od rojstva arhitekture. Obilna in prsata viktorijanska *grande dame* je oblazinjena sofa. Visoka, ploska prerafaelitska Nova Ženska, katere zgled je biseksualna Sarah Bernhardt, je koščen Mackintoshev stol: čaj in simpatije na škotski natezalnici. Maniristični Art Nouveau zanika žensko obilnost in domačijskost. Njegove železne spirale zamrznjene vegetacije izničujejo plodilno vlažnost narave. Njegovi nenadni, sdomazohistični okrasni pičijo oko.



Art Nouveau se bojuje s htoničnim, a ga posnema in tako pretvarja v umetnost. Art Nouveau je poznoromantični apolonični stil, ki preobrača večno gibanje narave v otipljivo negibnost.

Burne-Jones, predhodnik Art Nouveauja, prikazuje Meduzino glavo narave v vsem njenem uničevalnem neredu. Lepi vitezi iz *The Briar Wood* sipajo omrtvičenost izven Trnjulčinega gradu. Raztresen oklep leži zamotan v fantastično čvrsto robidovo goščavo, Botticellijeve rešetkaste borovce, znova obujene v srednjeveški tapiseriji. Zremo v zmago matere narave nad moškim. V *The Doom Fulfilled*, Burne-Jonesovi največji sliki, je Perzej Laokont v prijemu bohotne narave. Risba obuja iluminirana pisma iz "The Book of Kells", saj je romanticizem sveta podlaga kulta narave. Perzej je vržen v lačno žrelo blakovskega cveta. Slika potrjuje, da so razraščajoče se vitice Art Nouveauja abstraktna verzija demonične narave, ki se divje prebujata, da bi ujela in udušila človeka. Burne-Jonesova predrzna kačasta linija je okrasek na železju Art Nouveauja. Organsko je nepremagljivo kovinsko, medtem ko Perzej nosi vizionarski oklep iz listne vegetacije. Grški heroj postane Spenserjev travnati vitez Artegall, ki se znova in znova vrača k naravi. Zato se o Burne-Jonesovi sliki moramo vprašati: je dotik htonične kače Perzeja zastrupil? Je narava trenutek v preobratu moškega nazaj vanjo? Legenda pravi, da Perzej zmaga. Vendar pa slika upodablja arhetipski moment dvoma, v kakršnega smo ujeti mi vsi v naših vsakodnevnih borbah z naravo.

Preostale prerafaelite so problemi v zvezi s seksom in naravo manj zanimali. Holman Hunt ilustrira nekrofilično Keatsovo pesem v *Isabella and the Pot of Basil* (1867), v kateri žalujoče dekle umiva ljubimčevo težko glavo s svojimi solzami. William Morris prevzame obraz, polne ustne in bujne lase Elizabeth Siddal za *The Archangel Gabriel* (1862). Simeon Solomon jo prelije v *Until the Day Breaks* (1869), katere bledopolta, androgina brat in sestra napovedujeta homoerotične efebe Jeana Cocteauja. Njuna zasanjana, incestuozna intimnost je večje prenesena v navdušena mornarska dvojčka, ki se obje-



mata v Madonninem izrednem peep-show videu "Open Your Heart" (1986), ki potrjuje mnogo mojih zamisli o simbiozi umetnosti in pornografije.

Rossettijev kontinentalni zaveznik je Gustave Moreau, rojen dve leti pred njim. Moreau ravna z byronovskim Delacroixom enako kot preraphaeliti s Keatsom: toplino in energijo preobrne v fiksacijo in konec. Moreaujev statični, lapidaren orientalizem izhaja iz Flauberta, ki pa ga je dobil od Gautiera. Draguljaste inkrustacije njegovih mračnih slik so nanosi dob in trdih izkušenj "Starih". Gangrenozne površine so pikčasto razdeljene v drobce duha, dekadentne atomizacije. Moreaujeva nadomestitev neorganskega z organskim ilustrira premik esteticizma od likvidnosti. Njegov bogat bizantinski stil je kot Balzacov "črni diamant", bratranec Bette, apolonijski kristal, strjen s htonično temo. Visoka dekorativnost poznih faz umetnosti je relief iz družbenih napetosti znotraj vlog in spolov. Površina je nasproti telesu in nasproti seksu. Zato je Moreaujeva prednostna persona logično androgin. Huysmans je zarisal slikarja, nasprotujočega dekadentni tradiciji, v *A Rebours*, kjer Des Esseintes hvalijo in kupujejo dve sliki *Salome*, ki bosta ustvarili Wildovo igro in Straussovo opero.

Moreaujeva glavna tema je usodna ženska – Judita, Dalila, Helena, Kleopatra, Mesalina, tebanska Sfinga. Moj najljubši Moreau je briljantno olje *Helen at the Scaean Gate*. Grobo obdelane, hitre poteze so videti prav preroško abstraktno-ekspresionistične. Zdi se, kot bi ob visokem obzidju Troje pohajkujoča gigantska Helena zasenčila samo mesto. Ima prazen manekenski obraz. Njena oblačila so ponesnažena s škrlatnimi madeži. Daleč spodaj je Trojanska ravnina, prekrita z brezobličnimi rdečimi gomilami in kadečimi se pogrebnimi grmadami. Helena se sprehaja kot elegantna poulična dama, odvrtačajoč svoj pogled od propada civilizacije, ki ga je sama povzročila. Huysmans, ki vsepovsod govori o "duhovnem onanizmu" Moreaujevih žensk, pravi o Heleni v zadnji verziji: "Razlikuje se od strašnega obzorja, poškopljenega s fosforjem



in obarvanega s krvjo, odeta v obleko, obloženo z dragulji kot svetinja; ... velike oči so odprte, nepremične, odrevenele.”

Moreaujeva Helena je kruti idol poganske narave.

Moreau je naklonjen androgenosti Burne-Jonesovih moških. Njegov Jason ima dekliško krhko, belo telo, brez dlačic ter lase do ramen, dolge kot Medeja. Pesniki, kot Orfej in Hesiod, imajo ženske obraze in lase ter gladke najstniške prsi. Najbolj presenetljiva serija je *The Poet and Nature* (1894), kjer androgin, krasen deček, omamljen pada v vodo. Nad njim stoji titanska mati narava, z obrazom v blaznem strmenju. Pesnikovo glavo prijema kot kegljaško kroglo, ga hkrati ubija in navdihuje. Na sebi nosi le dolgo, predolgo ogrinjalo iz lišajev. Leonardo je vremenoslovec Moreaujevega nevihtnega neba. Ta srhljiva alegorija je del mojega htoničnega močvirja, prvobitnega barja, prepletenega s španskim mahom in progastim, mehkim morskim rastlinjem.

Moreau uporablja hermafroditski simbolizem, da bi revidiral svoje francoske predhodnike. Njegov neupogljiv, možat Jacob se bojuje z brezskrbnim, dolgolasim angelom v biserni tuniki in v plamenečem siju, ki – kot Delacroixov Sardanapalus – naslanja svoj komolec na skalo in brezbrizno zre v obzorje. Vizionarska in hermafroditska zmaga nad moralo in moškostjo. Ali prihaja tale prikupen angel iz Balzacove *Seraphite*? V *The Suitors* strog, maščevalen in širokousten Odisej pomori mlade povzpetneže, katerih gladka trupla so androginična verzija Sardanapalusovih ubitih odalisk. Lebdeča v zraku, v zvezdnatem medaljonu, ki je videti kot bizantinski sij, je Odisejeva zaščitnica Atena. Videti je, kot bi jo v višino nosila velika kača Erechtheus, falično štrleča iz njenega telesa. *Jupiter and Semele* je predelava Ingresove *Jupiter and Thetis* (1811). Mogočen, bradat bog oče postane nališpan in poženščen Hindu, škilav v solipsistični ekstazi. Jupiter je helenistični Apolon, ki halucinira preko svoje lire. Michelangelo, ki brije Kristusovo brado za drugo vstajenje, jo nadomesti tako, da mu da krepke prsi in heroično energijo. Moreaujev bog, posut z dragulji in biseri, je dolgolasa huriska. Semelina groza, ko njen drobní lik drsi iz božjega naročja, izhaja iz njenega prepoznanja ženske nepomembnosti pri tako popolnem božanskem hermafroditizmu. Sliko obliva moralno dvoumna podvodna luč, kot Patrov “padli dan”.

Lepi dečki so v dekadenci umetnosti relativno redki. V *Orpheusu* (1893) Jeana Delvilla pesnikova glava, ki jo krasijo Menade, pluje na liri proti Lesbosu. Njegov ženski obraz, orgazmično zaslepljen od posvečene mesečine, je zasnovan po obrazu slikarjeve žene. Njegovo široko, nasladno razprto grlo ponovno oživlja alabasterni vrat Michelangelovega Giuliana, enega izmed mojih hermafroditov. Bodite pozorni na romantični preobrat renesančnih tem: junak sedaj ni krvnik, temveč

okrvavljen. Glavno poslanstvo dekadentne umetnosti je zapisovanje načinov ženske moči. Njena tema je izpoved o hierarhičnosti, o jasnih karizmatičnih državah. V tem smislu je slikarstvo zaradi nemega ikonizma učinkovitejše kot literatura. Demonične epifanije dekadentne umetnosti so odgovor na pretirano moralno čiščenje ženske v kulturi 19. stoletja kot posledice Rousseaujeve utopične psihologije. Tako postane ženska poganjalka nasilne, primitivne sadovske narave. Večina takšnih del tehnično ni dekadentnih v kompoziciji; kar pomeni, da so monadne, da jih obvladuje posamezen subjekt. Dekadentno slikarstvo sodi med najbolj obsesivno ritualistične stile v zgodovini umetnosti.

Dekadentni simbolizem se je na kontinentu razcvetel okrog leta 1890. *Sin* Franza von Stucka, Evin portret, se gledalcu ironično smehlja. Pogled ji vračamo, dokler nenadoma ne opazimo – med množico gostih črnih las, ki uokvirjajo njene bele prsi in trebuh – ogromnega udava, ki nas pribije s svojimi zlonamernimi očmi. Eva je moderna Meduza, ki nosi kačo kot kožo. Von Stuck odkrije v Rossettijevem motivu dolgih ženskih las grozeče nakane. Njegova *Sphinx* je prav tako pošastna: kruta, gola ženska se, s trebuhom na odeji, preteguje kot panter. Njena ljubka, agresivno inteligentna glava in obilen trup posnemata prežečo držo moške Velike Sfinge. Za njo je Leonardova pusta pokrajina skal in voda. V *The Kiss of the Sphinx* prsata, polživalska ženska upogiba klečečega, nemočnega moškega in se s svojimi usti prisesava k njegovim. Von Stuckove hermafrodiške podobe ohranjajo žensko očarljivo telesno lepoto, kateri se je nečednosti izganjajoč Huysmans odrekal. Sfingino tradicijo, ki se je začela z Baudelairom in Moreaujem, nadaljuje tudi Fernand Khnopff. Njegov Ojdip ima ženski Burne-Jonesov obraz ter rožnate ustnice. Khnopffove ženske so – v romantični incest poudarjajoči reminiscenci na Kleista – oblikovane po njegovi sestri.

Stil Gustava Klimta, še enega dekadentnega simbolista, je s svojimi nadrealističnimi raztezi in premiki globin preoblikovan v Khnopffovi *The Offering* (1891). Klimtove slepeče bizantinske ploskve izhajajo iz Moreauja. Spretno premeša enolične mozaične oblike s stvarnim naturalizmom. Z drugimi besedami, skupaj zgnete različne faze zgodovine umetnosti, dekadentni sinkretizem, umetelen in klavstrofobičen. Klimt pokaže persone, ki obtičijo v stvarnem svetu, pol-rojene, pol-požrte. Narava in umetnost se bojujeta za nadzor. Močno sofisticiran obraz njegove gole *Salome* (1909) izhaja iz ležeče Sfinge Von Stucka. Ob vzhodu je, napol skrita, odsekana glava Janeza Krstnika. Moški je zahajajoče sonce, ki ga zatemnjuje polni mesec ženske fatalnosti. *Judith* ponavlja takšen seksualni vzorec. Židovska junakinja florentinske umetnosti je sedaj cinična

demimondka z ledenim, trdim obrazom Joan Crawford. Z nasmehom si gre s prsti skozi mrtve holoferneške lase in tako parodira romantično nežnost. Njene bele obsežne prsi in trebuh ter porogljiv pogled izhajajo iz *Eve* Von Stucka. Klimtova *Pallas Athene* (1898) je eno redkih postklasičnih del, ki spominja na militantno androginitetno amazonske boginje. Atena – s svojo veliko sulico ob strani – nosi maski podobno bronasto čelado, skozi katero se mirno svetijo njene oči. Na prsih nosi svojo barbarsko podobo duha, arhaično Gorgono z iztegnjenim jezikom. V njeno zaščitno verižno srnjico so všiti zlati kovanci, Zeusovo seksualno darilo Danaji. Klimtova domina Atena je materialistična mestna boginja površnega findesieclovskega Dunaja.

Whistler je bil očiten mednarodni promotor esteticizma, ki se je napajal iz Ruskinovih karambolov. Njegov *The Little White Girl* (1863) je preraphaelitski po načinu in stilu, romantični pojav, ki lebdi po viktorijanskem salonu. Ironično je, da je njegovo najslavnejše delo, *Arrangement in Gray and Black* (1872) – katerega popularna domišljija je označila *Whistler's Mother* – domnevno manj pomembno. Predlagam jo za še eno vampirsko pozne romantike, ustvarjeno leto dni pred Patrovo *Mona Lisa*. Za vzdržljivo moč slike obstaja dober razlog: večna materina podoba. Whistlerjeva mati je ledena, polmrtva, z obrazom, obrnjenim stran od lastnega potomstva. Je Sfinga, sedeča na trdnih kockah kot kamnit faraon, pokopan v redke prestolne sobane dekadence negibnosti. Mumificirana je v suhoparnem viktorijanskem dekorju kot nagačena mati iz *Psyche*. Dolgotrajna popularnost umetniških del vedno razodeva skrito poetiko arhetipa. To je Whistlerjeva *Mona Lisa*. Takšen blag, domiselni naziv želi objektivirati mater ter obrzdati njeno emocionalno moč. A zaman. Demonično se razcveta v vsaki apolonijski tesnobi.

Edvard Munch je – po krivici – razvrščen med prihajajoče ekspresioniste namesto med sodobne dekadente. Njegovo delo – kot v *The Vampire* – se loteva poznoromantičnih tem o pretnjah seksualnosti. Njegova gola *Madonna* oživlja Von Stuckovo *Evo* v svojem brezsravnem samorazkazovanju mirne ženske moči. Moški je plašen, sestradan fetus, drhteč pri tleh. Ob robovih brzi niz spermijev, brez upanja na vstop. Radovedna sem, ali so *Madonna* navdihnile Strindbergove besede: "Vse vas, ženske, smatram za svoje sovražnice. Moja mati ni želela, da pridem na svet, ker bi ji moje rojstvo povzročilo bolečino. Bila je moja sovražnica. Že kot zarodek me je oropala hranjenja, zato sem se rodil nepopoln." Munchov fetus, zatiran spričo ženske veličine, se spet pojavi v agorafobični paranoidnosti v *The Scream* (1895). Zledenel na mostu zgodovine nad breznom narave, je blazni Pierrot brez lasi hermafrodit, duševno in telesno pohabljen. Fetus kot seksualno persono prav tako upora-blja Beardsley: o eni svojih slik pravi: "Mali beraški stvor *ni*

otrok, temveč nezadušen splavljenec." Fetus je skrajna romantična regresija. Shelley se posveča srečni družbi incestuoznega dvojčka v njegovih prednatalnih sanjah, medtem ko Munchov brezspolni fetus trpi v brezstrastni moderni pustoti.

Beardsley, zadnji umetnik dekadence, simbolizira obdobje okrog leta 1890, desetletje mauvizma. Spengler je v nekem drugem kontekstu dejal: "Vijolična barva, rdeča, ki prehaja v modro, je barva žensk, nič več sočnih, ki kot duhovnice živijo v celibatu." Samski, puščavniški Beardsley je bil meniški pornograf, ki je spreminjal barve in veličine matere narave v neplodno črno in belo. Kot Keats je staknil tuberkulozo in umrl pri petindvajsetih letih. Njegovih del, kjer se dva *Fausta* kosata v množici androginov, angelov, lepih dečkov, efebov, evnuhov, amazonk, furij, vampirjev, mater zemelj, je osupljivo mnogo. Ustvari prostrano, vase zaprto področje ezoteričnih seksualnih person. V Beardsleyevi erotični duhovnosti doseže Rousseaujeva samorefleksivnost bolečo skrajnost. Beardsley – kot Whitman in Genet – poživlja svoj seksualni univerzum z masturbacijskim principom Khepere, egipčanske prve sile. Prisilna samovselitev umetnosti si prisvaja moč narave.

Prevelik prah se dviga Beardsleyjevemu dolgu francoskemu rokokoju. Začel je kot učenec preraphaelitov. Od Burne-Jonesa je prevzel spenserjansko goščavo senčne narave, ki jo preoblikuje kot elegantno križišče perverzne seksualne persone. Rokoko je svež, liričen. Beardsleyjeve ostre linije so rezke in blakovske; so nadaljevanje demoničnega apolonijstva Art Nouveauja. Htonična grožnja je vedno blizu, v rokokoju nikdar. Pri Beardsleyju se – kot poklonitev Rossettiju in Burne-Jonesu – skozi in skozi pojavlja obraz Elizabeth Siddal pri obeh spolih. Njene ustnice podarja svojemu zgodnjemu ljubemu Hermaphroditusu; prav ona je Venera na naslovnici swinburnovske *Venus and Tannhauser*; prav ona so trije dolgolasi paži v prvi *Toilette of Salome*. Pa še ena nenavadnost: Siddalova kot Venera je videti natančno tako kot Jacqueline Kennedy Onassis. Torej kot vsi živeči miti, ena najslavnejših žensk našega časa obuja hermafrodita. Cecil Beaton to potrjuje z omenjanjem Jackiejeine "sence brčic" ter njenih "velikih fantovskih dlani in stopal".

Spol je pri Beardsleyju venomer dvomljiv. V seriji *Salome* imajo moški in ženske nerazločne obraze. Homoseksualni pari se nagibajo k ženskemu. *The Woman in the Moon* je Oscar Wilde s podbradkom. Gautierjev D'Albert je bolj ženski kot razvratna ljubimka Mademoiselle de Maupin. Poloblečena lady iz *Earl Lavender* elegantno šviga z bičem po golem hrbtu klečalca, katerega glava je plašno privzdignjena pri robu slike; spol pasivnega komunikanta bo, kot običajno pravijo v televizijskih sporedih, napovedan. Brigid Brophy se sprašuje, ali so Beardsleyjeve ženske transvestitke "ženske ošabnice",

“poženščene ženske” ali “razposajeni moški, frkljasti moški, možati fantje”. Beardsleyjevi pošastneži so škratje, pritlikavci, zarodki, bledolični, golobradi evnuhi, podrepniški dvorni hermafroditi mrtvih režimov. Njegovi androgini so zločesti spački zgodovine in dediščine. Kot Huysmansovi venerični cvetovi so pokvarjena flora poznih faz kulture.

Najbližje samemu Beardsleyju so njegovi jalovi dvorjani in ponujajoči se efebični sodomiti. Samoportret nam ga pokaže kot palčka s pretkanim pogledom, ki mahedra s falično ostjo svojega peresa. Prav tako brezspolen je kot nezemeljski David Bowie. Beardsley je o sebi dejal, “nekoč evnuh, vedno evnuh”. Rad je imel falične ženske. V dveh različicah Swinburnove ploske Atalante ji doda umetni penis, lovski lok ali poganja-jočega lovskega psa, kar je navdihnila, mislim da, Moreaujeva kačjespolna divja Atena. Salome nosi bojno krono iz čekanov, trnov in polmesecev. Videti je polježevka, pol pa divji oven, ki trka glave s Krstnikom, ki se kar umika pred takšno strah vzbujajočo prikaznijo. Je Venera Barbata, moj izraz za zajedljive prepirljivke takšnega tipa, kot ga je igrala Bette Davis v *All About Eve* in Elizabeth Taylor v *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Beardsleyjev hermafroditski homunkulus ni vedno prepoznaven. Ponavljajoča se persona je hruškast moški z izbočenimi kolki, zadnjico in stegni. Duhovnik iz *Under the Hill* je ošaben, v muf odet dandy v šepavi drži kujavega prismodeta. Moško-ženska mesenost je lahko poudarjena s pretiranimi kostumi, kot pri *Lady Gold's Escort*, s falango ruskih dekadentov v gizdavih oblekah z dolgimi suknjiči in ozkimi hlačami. Edina analogija, ki jo najdem, je metafora Shakespearjevega Thersitesa: “hudičevo razkošje, s svojo debelo zadnjico in krompirjastimi prsti” (T. C. V.ii.53-54). Beardsleyjevi kalipigijski moški so podobni Willendorfski Veneri, s kot vreteno tankimi nogami ter napihnjnim pasom. Videti je, kot bi se Velika Mati zlila s svojim sinom/ljubimcem. Sin privzame njen obris kot dejanje simpatetične identifikacije, kot Sibilini kastrirani svečeniki, ki se ogrinjajo v njena oblačila. Da je takšna napihujoča se moška anatomija zasnovana po ženskem izvirniku, potrjuje Beardsleyjev ekslibris: gol, po knjigah listajoč hermafrodit, ima široko rit ter drobcena, zakrnela vimenaa.

Paradoksalno je, da je Beardsleyjeva Velika Mati, kadarkoli se pojavi, običajno odvrtna. Herodias je, na primer, matrona s prašičjimi očmi, razparanim nosom, ki bojvito suva svoje nedrje predse kot ladijski kljun rimske galeje. Njene prsi so napeti mehurji, pokriti z žilami. Plešoča Salome suva svoj brezoblični trebuh naprej, tako da smo prisiljeni premišljevat, kako je videti kot iznakažen, ovenel trebuh v spolovilu. Njene bradavice štrljo kot diamantni gumbi. Njen pajčolan, ki se suka izmed njenih stegen v falični spirali, se razpenja kot mehurčki

orgazmičnih fantazij. V *John and Salome* so Salomine dojke kot razdraženi cvetovi, njen črni popek vulvičen, vitičast, nekako insektomorfičen. Cesarica Mesalina je širokorita britanska ribažena, ki s stisnjenimi pestmi razsaja v zgornjih nadstropjih. Njene razvnete prsi vodijo koničaste bradavice. V *The Fat Woman*, satiri o Whistlerjevi ženi, ogromno oprsje, ki se opira v čajno mizico kot vreča pšenice, duši gledalca s svojim belim prostranstvom. Wagnerjeva *Erda* je izčrpana, topoumna zemeljska mati, zapletena v gladko, črno ogrinjalo las, ki težko padajo na blatna tla. *The Wagnerites* je Beardsleyjeva Medičejska Kapela: občinstvo furij s širokimi rameni in moškimi bicepsi napolnjuje klavstrofobično svetišče umetnosti.

Beardsley poistoveti zrelo žensko z ogabnim presežkom mesenosti. Ženska je nagomilana, prvobitna materija. Njegova bizantinska puščobnost predira prokreativno žensko v dve dimenziji, medtem ko ona še vedno ruši s svojimi nestanovitnimi nabuhlostmi. Beardsleyjeve žlahtne linije sodijo med najgibljivejše v umetnostni zgodovini. To je paterijanska gibljivost, ki se pretaka čez površje brez globine, ki izloča žensko notranjost. Esteticizem se je tako znova svobodno izvil iz gobastih razsežij htoničnih, vlažnih področij. V *The Black Cape*, ki ne ponazarja ničesar – razen seksualne hierarhije – iz Wildove *Salome*, je žensko telo povsem izločeno. Ta dama, s svojo napihnjeno, visoko lasuljo, je vampirski netopir, Kraljica Noči v čudnem, brezčasnem kostumu. Je to Swinburnova transhistorična Dolores, zunaj, v noči? Njena zapletena, tesno prilagočena obleka, z nizi epolet in nagubano "palačinkasto" vlečko, je videti, kot da jo bo kar sama dvignila v zrak. Njena drzna oblika prikriva spol. Moški bi lahko nosil takšno obleko z enakim namenom, kot neke vrste masko za telo. V Beardsleyjevih osupljivih risbah je prikrit transvestizem. Boginji iz *Venus and Tannhauser* manjkajo prsi. Njena elegantna obleka brez naramnic razkriva njena ramena, za žensko nekoliko preširoka. Kot Botticellijeva Flora bi to lahko bilo mladeniško preoblačenje za ples v maskah.

Opazila sem, da je transvestizem precej bolj običajen med moškimi, saj izvira iz primarnega odnosa med materjo in sinom. Pred nedavnim premikom v seksualnih vlogah je bila ženska hierarhinja v ženski obleki tista, ki se je mudila na koncu duhovnega tunela vsakega otroka. *A Child at Its Mother's Bed* bi lahko bilo edino patetično delo hladnociničnega Beardsleyja. Oblečen kot klovn, se deček z oblakom blakovskih belih las približuje svoji speči materi, ki ima enega izmed Beardsleyjevih zmaličenih ženskih obrazov – motne oči, dvojni podbradek, boksarsko razbit nos. Takšen budoar je svetišče matere boginje, njen oltar je viden v ozadju: dolgo ogledalo, ob straneh z dvema visokima cerkvenima svečama na kozmetični mizici. Je

to Beardsleyjeva različica pobožne vdanosti Thackerayjevega mladeniča naduti Becky Sharp? Beardsleyjev bled otrok, umetnikov portret, je majhen, plosk in lahek. Vendar pa je mati, s svojim črnim oklepom težkih las, sečišče gnijoče snovnosti. Nikjer ni bolj očitno, da je Beardsleyjev ploski risarski stil čiščenje ženskega zatiralskega obsega.

Beardsleyjev pogled na prsi kot na agresivni objem vojne je del njegove kritike večne megalomanije ženske moči. Spomnimo se na šilaste bradavice Baudelairove furije ali bradavic, ki se spreminjajo v predirne vampirske oči Shelleyjeve žene prihodnosti. Z večprso efeško Artemis, ki si jo sposoja pri Moreauju, Beardsley simbolizira animalizem prokreativne ženske. Njegova ambivalenca do matere je očitna pri njegovih swinburnovskih Madonah. Zapeljiva Devica iz *The Ascension of St. Rose of Lima* ni alma mater. S svojo žebljasto špansko baročno krono je videti nasršena kot črni maček. Njene obscene poteze, s katerimi nagovarja privijajočo se St. Roso, imajo izvir pri Leonardu. Hlepeča, simpatična svetnica je lezbični Ganimed. Devičino veliko črno ogrinjalo, ki požrešno valovi v vetru, jo vleče proti nebesom neomadeževano belo. Beardsley ponavlja vzorec na trdnih tleh v *A Christmas Card*: črna Madona, ki se postavlja s svojo nenavadno, doma izvezeno krono, se poigrava z belim otrokom v svojem naročju. Celotna slika je črna kot nočne more, od zakletga gozda, v katerem Botticellijevi borovci prenašajo populacijsko eksplozijo, do Devičinega žalnega oblachila, s hermelinom obrobljenega črnega žameta s posrebljenimi filigranskimi cvetovi. Utopljeni beli otrok je krhka Perzefona v peklenskih strasteh.

Sedaj lahko interpretiramo Beardsleyjev nenavaden avtoportret iz *The Yellow Book*, v katerem leži sam v postelji. Razbiram ga kot sofisticirano, abstraktno različico njegovih slik Madone. Deček v nepravilnem belem turbanu kuka čez rob svojega pregrinjala. Čezenj je poveznjen visok črn baldahin, posut z izvezenimi rožami. Motiv gotovo izvira iz *Dream of Constantine* Piera della Francesce, kjer cesar spi v svojem poljskem šotoru, z belim fezom na glavi. Edina odkrita prisotnost žensk v Beardsleyjevih slikah se kaže kot zanikrna, parkljasta kariatida na posteljnih stranicah. Šotorsko zavetje dečka-umetnika je črno telo materinske narave, okrašene z odrezanimi cvetovi ter zamejene z resastimi, popkovinastimi vrvmi. To je Beardsleyjev sestop v vrtinec, v maternico arhaične noči. Infantiliziran moški je zakopan v senčno stran matere narave, skrajno dekadenco točko. Narava daje in narava jemlje, spuščajoč zastor nad svojim tuberkuloznim sinom.

Prevod: Nataša Velikonja