

Meduzina maska bjesomučne civilizacije: evokacije cara Heliogabala u dekadentskoj književnosti

1.

U francuskoj književnoj kritici zrelog devetnaestog stoljeća, apologetski nastrojenoj prema novim i estetički skandaloznim – dekadentskim – tendencijama u književnosti, lik i djelo jednog se rimskog cara, iz plejade ludih imperatora, iz kataloga materoubojica i trovača, mizantropa i sadista, kagana i satrapa, kambiza i megabiza, glutona i nimfomana, koprofaga i nekrofila, posebice spominjalo kako bi se prisposodobilo ili opisalo svrhu, smisao i važnost dekadentske estetike: ono cara Heliogabala. Pronalazeći u *Cvjetovima zla* jedan sasvim novi književni spektakl, u kojem se bizarno i morbidno, zlo i porok, ali i ljepota i ideal, odmazda i zlatno doba spajaju u aporijsku umjetničku senzaciju oslikavanja “zadnjih sati civilizacije”, Gautier će (1915: 36), u afirmaciji Baudelaireove estetike evocirati dvojicu tzv. ludih cezara: Nerona i Heliogabala. Baudelaireova je estetika, prema Gautieru, jedna sasvim inovativna, legitimna i nasušno potrebna metoda prodora u skrivenu istinu o paklu *ennuija* kao trajnog stanja moderne egzistencije, a koja uspijeva iznova oživiti neronovske i heliogabalovske orgije kao svetkovine na kojima se odzdravlja neminovnoj propasti mrtvog carstva:

Knjiga otpočinje pjesmom posvećenom čitatelju, kojem pjesnik ne pokušava laskati [...] već mu govori apsolutnu istinu. Optužuje ga, unatoč svoj njegovoj licemjernosti, da posjeduje poroke za koje okrivljuje druge i da u svom srcu hrani to ogromno moderno čudovište: Dosadu, koja, s buržoaskim kukavičlukom, sanja o okrutnosti i razvratnostima Rimljana, o činovniku Neronu i trgovcu Heliogabalu. (*ibid.*: 36)

Gautier uočava da Baudelaire uspijeva stvoriti jedno sasvim novo književno djelo koje prodire u bit modernog društva progonjenog “čudovištem Dosade” time što razbuđuje razvratni duh Nerona i Heliogabala u uljuđenim modernim sebstvima, demaskirajući pritom istinu o modernom sebstvu kao spremniku istih tiranskih strasti koje su gospodarile i carevima okrutnosti i razvrata. Evokacija ludih careva, posebice onih koji su u svojoj mahnitosti otišli najdalje, služi, u konačnici, kako bi

se razotkrilo da u epohi moderne, kao političkoteološkom obzorju ateizma, egzistiranje biva svedeno na *ennui* i *spleen*, dok se u žudnjama modernog sebstva dijagnosticira ista neutaživa pohlepa za počinjenjem još stravičnije transgresije kakva karakterizira i Nerona i Heliogabala. Na istom tragu, Georges de Rodenbach slavnog pariškog dendijskog Roberta de Montesquioua usporediti upravo s Heliogabalom, uviđajući da je Montesquiou izdanak loze “složenih bića, također amfibijskih, koja osciliraju između genija i ludila [...] kao što su Heliogabal, Gilles de Rais, Karlo Šesti i, nadasve, Ludvig Drugi” (2016: 82). Ono što Montesquiou čini istinskim duhovnim sljedbenikom i reinkarnacijom svih tih genijalnih luđaka, prema Rodenbachu, upravo je njegova bizarna i nečuvena estetika proizašla iz “sanja o izvrsnom i rijetkom” (*ibid.*: 83). U Montesquiouovu “žrtvovanju prirode umjetnosti” (*ibid.*: 81), kao i u pretvaranju dendijske egzistencije u “materijalizaciju poetske vizije” (*ibid.*: 82), Rodenbach pronalazi utjelovljenje biti estetike transgresije i začudnosti koja, uz dlaku modernim prijestolnicama dosade i grijeha, posjeduje moć zasnivanja vlastite artificijelne satrapije u kojoj život biva podčinjen kapricu “poetske vizije”. Heliogabal se, u tom kontekstu, vidi kao ultimativni dekadentski tiranin koji je od Rima i čitavog Zapada načinio vlastitu satrapiju: sve transgresije grofa Montesquioua, od harema hortenzija do kornjače optočene draguljima, tek su odjek arhetipskih Heliogabalovih političkih i religijskih transgresija kojima je Rim, tijekom četiri godine, pretvoren u umjetničko djelo dekadencije. “Možda će biti razočaravajuće saznati da [Montesquiou] nije pripitomio lavove, da cvijeću ne ubrizgava krv, da ne posjeduje, na policama, konzervirane zvijezde” (*ibid.*: 80), zapisat će Rodenbach, svjestan da je grof tek imitacija imitacije Heliogabala.

Barbey d'Aurevilly također evocira život i djelo cara Heliogabala kako bi legitimirao estetiku koja namjerno i sustavno upija sve značajke “prekomjernih civilizacija, čije je dijete – Dosada” (1883: 207), s ciljem prokazivanja poodmaklog stadija raspadljivosti civilizacije i njezina predstojećeg kolapsa. Jedino je netko poput Heliogabala mogao u svom liku i djelu utjeloviti i parodijski odraziti istinu o čudovišnosti stadija prekomjerne civilizacije. Barbey d'Aurevilly ističe: “Apokalipsa, u svim svojim užasima, ne poznaje strašnijeg zmaja od ljubičaste zvijeri s nekoliko Cezarovih glava, glava Tiberija, Kaligule, Karakale, Nerona, Heliogabala, te meduzine maske bjesomučne civilizacije, matere pomahnitale dosade” (*ibid.*: 211). Heliogabal se pritom shvaća kao dio tradicije ludih careva i okrutnih tirana koji su u svojim transgresijama zapravo razobličili pravu istinu o *ennuiju* kao okviru egzistiranja unutar čudovišnog vremena i zastrašujući prekomjerne civilizacije. Kao “meduzina maska bjesomučne civilizacije”, Heliogabal se zamišlja istovremeno i kao odraz dekadencije epohalno zle civilizacije, ali i kao samosvjestan dendi i dekadent koji od dekadencije stvara spektakularno umjetničko djelo, prostituirajući se i plešući u slavu katastrofe. Upravo će zato Barbey d'Aurevilly za Heliogabalom ponovno posegnuti u afirmativnoj književnoj kritici *Cvjetova zla*, ustvrđujući da je Baudelaire uzgodio jednu sasvim novu – dekadent-

sku – estetiku koja uspijeva apsorbirati sve značajke života u doba jedne groteskno prekomjerne civilizacije. Iako *Cvjetovi zla* upijaju u sebe sotonizam i nihilizam moderne i moderniteta, to jest Okcidenta izraslog u odumiruću civilizaciju, djelo samo po sebi trijumf je “neočekivanog moralizma” (Barbey d'Aurevilly 1868: 366), jer “proizvodi apsolutno suprotan učinak od onog kojeg se pribojavamo” (*ibid.*). Bit se dekadentske estetike, uviđa D'Aurevilly, nalazi u isprepletenosti transgresije i poretka, dekadencije i ideala zlatnog doba, jer *Cvjetovi zla* upravo time što dopuštaju klijanje svih patologija *spleenom* i *ennuijem* pogonjenog života u epohi moderne, time što dopuštaju sotonizmu i nihilizmu da izrastu do krajnosti, zapravo moralistički utiru put afirmaciji ideala zlatnog doba. Barbey d'Aurevilly, u apokaliptičkom zanosu dostojnom De Maistre, ocjenjuje da su *Cvjetovi zla* djelo:

... svemoguće Providnosti same, koja šalje kaznu nakon zločina, bolest nakon prekomjernosti, grižnju savjesti, tugu, dosadu, sve sramote i sve boli koje nas degradiraju i proždiru zbog kršenja njezinih zakona. Pjesnik *Cvjetova zla* izrazio je, jednu po jednu, sve te činjenice božanske osvete [...] Bog, to je beskonačna odmazda. Željeli smo zlo, i zlo klija. Smatrali smo dobrim otrovni nektar i uzeli smo ga u tolikoj mjeri da ljudska priroda puca od njega i jednog se dana ima potpuno raspasti! Posijali smo gorko sjeme, sad sakupljajmo kobno cvijeće. (*ibid.*: 367)

“Bog, to je beskonačna odmazda”; Bog kakvim ga zamišlja D'Aurevilly ultimativni je dekadentski tiranin, suveren koji zaziva što strmoglaviju i bezbožniju dekadenciju civilizacije i pad svoje djece u Sodomu kako bi odmazda iskupljenja bila što okrutnija, palingeneza što snažnija, a uskrsnuće ideala što potpunije. Utoliko, Heliogabal i ludi carevi pojavljuju se na pozornici povijesti kao istinske sile Providnosti: njihove okrutnosti, mahnitanja i ekscesi otvaraju *maelstrom* prekomjernosti, u kojem se ogleda prezrela civilizacija, a čija je naglašeno moralistička svrha potaknuti zlo cvijeća da proklija do krajnosti samo kako bi, nakon toga, obnova ideala bila što besprekornija. Za D'Aurevillyja Baudelaire, kao pionir nove estetike prokazivanja prekomjernosti zapadne civilizacije, službenik je iste one poetske vizije koja je, inkarnirana u tzv. ludim carevima, poticala što veće sunovraćivanje u dekadenciju kako bi ideal, iznađen na dnu iskustva življene dekadencije, bio što savršeniji. Ono što u svojoj književnosti radi Baudelaire, prema D'Aurevillyju, sutonski je heroizam. Baudelaire sebe pretvara u inkarnaciju Heliogabala kako bi porodio djelo koje moralističkim čini upravo to što Boga pronalazi u krajnosti sotonizma i nihilizma moderne i moderniteta: “taj duboki sanjar koji se krije u svakom velikom pjesniku zapitao se u gospodinu Baudelaireu što bi poezija postala prolazeći kroz glavu organiziranu, na primjer, poput Kaliguline ili Heliogabalove, i *Cvjetovi zla* – ti monstruozi cvjetovi – procvjetali su za našu pouku i poniznost; jer nije beskorisno, vjerujte, znati što može procvjetati u đubrištu ljudskog mozga, prerovanog našim porocima” (*ibid.*: 370).

Među iniciranim članovima transnacionalne bratovštine rafiniranih poznavatelja smisla, svrhe i poslanja dekadentske estetike, koju Potolsky prikladno

naziva “dekadentskom republikom pisama” (2013: 4) predstavljajući je kao “podzemnu [književnu] zajednicu premreženu zajedničkim ukusom i zgađenošću modernom” (2020: 156), omraženi je i naširoko ocrnjeni car, odbačen od historio-grafa kao najgori od ludih careva, bio prihvaćen kao heroj i mučenik dekadencije. Štoviše, pozivanje na lik i djelo cara Heliogabala za članove je “dekadentske republike pisama”, nesumnjivo, bio šibolet koji propušta inicirane u krug *connoisseurs*, jer u dekadentskoj književnosti, kao i u književnoj kritici koja je potonju afirmativno poduprla i legitimirala, car Heliogabal – homoseksualac, nimfoman, transvestit, svetogrdnik i ubojica djece, kakvim su ga izvori oslikavali – odjednom je, za dekadente, postao heroj i mučenik, bivajući pozitivno prevrednovan i pojmljen ne kao pomahnitali suveren, već radije kao ultimativni umjetnik dekadencije, kao dekadent-tiranin koji priređuje spektakl što je moguće razornije propasti civilizacije, a sve s ciljem kako bi njezino pročišćenje – kroz odmazdu – bilo što milenarističkije. De Gourmont će zato, suprotno hegemonijskim prikazima, Heliogabala vidjeti kao “cara ekstravagancije” (1903: 9), hirovitog dječaka čije je poslanje bilo prekoračivati i izvrtati društvene, političke i vjerske norme, radeći od njih lakrdiju.

U dekadentskoj se književnosti zbiva zanimljiv fenomen: notorni car, najgori od svih ludih rimskih careva, prevrednovan je i shvaćen kao heroj, avangarda i blještav uzor, u usporedbi s kojim se svi dekadentski subjekti – od dendija poput Montesquioua, Baudelairea i D'Aurevillyja preko Des Esseintesa i Doriana Graya sve do dekadentskih suverena poput Hadrijana Sedmog i Ludviga Drugog – javljaju tek kao imitacije ili odjek veličanstvenog arhetipa koji je stoljećima bio sotoniziran. Martijn Icks izvrsno primjećuje: “umjesto kao zli tiranin, kakvim ga se običavalo shvaćati do 1850, dekadentni je car [Heliogabal] bio empatično razmatran u vezi s pojmovima androginije, ‘orijentalizma’, *ennuija* i propasti” (2013: 149). Ključno pitanje, stoga, postaje: zašto je upravo Heliogabal postao heroj i mučenik dekadencije te uzor u čijem je skandaloznom životu i djelu upravo dekadentska književnost, kao jedna sasvim specifična i prgava trajektorija moderne književnosti, pronašla utjelovljenje svojih ideala. U ovom ću radu nastojati pokazati da odgovor leži – u dekadentskoj estetici. Dekadentsko književno djelo nužno počiva na provociranju što mračnije propasti u dekadenciju, to jest nužno nas uvlači u ponor patologija života u moderni, od dosade do pleoneksičnih strasti, jer upravo u stadiju krajnosti raspadljivosti zapadne civilizacije izrasle iz skandalozne prekomjernosti iznalazi se temelj za moguću buduću kulturnu palingenezu. Heliogabal, u tom smislu, barem za dekadente, prerasta u pulsirajuće središte prekomjernosti, u odraz dokraja saturirane civilizacije, ali koji upijajući u sebe svu bjesomučnost civilizacije zapravo nastoji anihilirati tu bjesomučnost prizivajući odmazdu nad Sodomom.

2.

Unutar žanra biografije rimskih careva postoji vrlo jasan i standardiziran podžanr biografija ludih careva. Riječ je o tekstovima u kojima se na gotovo senzacionalistički način nastoje predočiti svi ekscesi, mahnitavanja i prekomjernosti onih careva koje se obično uzima za primjere loših vladara, pa čak i okrutnih i iracionalnih tirana, sociopata, razvratnika i uzurpatora imperijalnog trona. Tekstovi u okviru tog podžanra poseban naglasak stavljaju na mjeru u kojoj je ludi car, kao uhapšenik svog bolesnog kaprica, prekoračio granice koje su već prešli njegovi ludi predšasnici. Svetonije će tako u biografiji o Kaliguli, kao psihopatologiji ludog cezara koji je Tiberijevu okrutnost doveo do razine neslućenog ludila, učiniti značajan prijelom u biografiji, ustvrđujući da je, nakon prve trećine teksta (posvećene Kaligulinoj vladavini, reformama i politikama u periodu dok je još djelovao kao uzoran vladar), ipak nužno u nastavku teksta, koliko god to šokantno bilo, progovoriti o Kaliguli kao pomahnatalom tiraninu. Stoga u ključnom dijelu biografije ističe: “toliko o Kaliguli kao vladaru, a sada treba pripovijedati o njemu kao čudovištu” (1978: 169); uobičajenoj je biografiji time došao kraj, a započeo je prodor u psihopatologiju dekadenta-vladara. Svetonije uočava da je ono što Kaligulu čini čudovištem njegova prekomjernost, pleoneksija koja u trenutku kada izrasta u tiranina postaje još nakaradnija i goropadnija. Osnovno je Kaligulino obilježje to što je “bio preko mjere neobuzdan” (*ibid.*: 184). Moto kojim se rukovodi Kaligula u životu i vladavini jest: “treba bili ili umjeren čovjek ili Cezar” (*ibid.*: 179). Za Kaligulu Rim nije ništa doli mehanizam pokrenut kako bi ugađao bizantizmu njegovih kaprica. Štoviše, za ludog cezara država nije zajednica općeg dobra i očuvanja života njezinih članova, već je ona sadistički zamak u kojem se izvode svečanosti mučenja i krvoprolića kako bi se ublažio cesarov *ennui* i barem na trenutak zadovoljilo njegovu pleoneksiju. Budući da Kaligula “ništa nije tako vruće želio izvesti kao nešto što se smatralo neizvedivim” (*ibid.*), država se pretvara u njegov privatni kupleraj u kojem se ono neizvedivo teži konkretizirati.

No logika biografije ludoga cara uvlači nas, iz epizode u epizodu, u još morbidnije transgresije, koje, koliko god kolosalne bile, san o dosezanju bizarnog ideala “neizvedivosti” čine sve daljim, jer čak i kada počini najgore opačine, poludjeli car time nije zadovoljan i žudi za orkestriranjem zločinstava na veličajnijoj razini: “izvršio je [Kaligula] užasna nedjela, a još užasnija snovao, jer je bio odlučio [...] da poubija sve najviđenije ljude viteškog i senatorskog staleža” (*ibid.*: 185). Krajnji je san ludoga cezara, stoga, nužno bespoštedna anihilacija: “njegovoj vladi prijeti zaborav, jer svuda vlada blagostanje. Zato je češće poželio poraz svojih vojska, glad, kugu, požare, ili kakav potres s provalijom zemlje” (*ibid.*: 176).¹ Istu

¹ U Camusovoj tragediji Kaligula je vladar sasvim svjestan svoje uloge ludog cara, štoviše, Camusov Kaligula djeluje kao glumac koji izvodi ulogu tragičkog junaka do savršenstva; on je spremnik žudnje

čudovišnost Svetonije detektira i u Neronu čija biografija također prerasta u praćenje tijeka ludila i sve morbidnijih cesarovih transgresija. Neron nema mjere: “Neron nije više poznavao nikakva izbora ni granice u ubijanju” (*ibid.*: 243). Propadanje u pakao pleoneksije Nerona naposljetku dovodi do sna o ultimativnoj transgresiji, o tanatopolitičkoj žudnji za anihilacijom Rima, jer mu se to zločinstvo čini jedinim preostalim načinom dosezanja užitka:

... odlučio je Neron, kako se vjeruje, počinuti mnoge grozote, ali u potpunom skladu sa svojom naravi: opozvati zapovjednike vojska i namjesnike provincija i dati ih potajno smaknuti [...] poubijati sve prognanike, što ih igdje ima, i sve ljude galskoga podrijetla [...] čitavu Galiju prepustiti vojskama da je opljačkaju; cjelokupni senat otrovati na gozbama; zapaliti Rim i pustiti zvijeri na narod kako bi se teže mogao spašavati. (*ibid.*: 248)

Podžanr biografije ludih careva ima svoje zakonitosti (standardiziranog protagonista, strukturu pada u vrtlog transgresija, stil saturacije, kao i standardizirani sadržaj te sveprožimajući moralistički ton osude bolesti cezara) koje ga pretvaraju, kako demonstriraju kritički, to jest skeptički historiografski pristupi tumačenju antičkih izvora, u posebnu vrstu pripovijesti sklonih upijanju ne samo tračeva ili preuveličanih anegdota već i čiste fikcije (De Arrizabalaga y Prado 2010: 3).² Kako

za nemogućim i beskonačnim: “iznad bogova je ono što danas želim iz sve duše: da vladam kraljevstvom u kojemu će gospodovati nemoguće” (1999: 23). Kaligula je sasvim svjestan da pleoneksija kojoj robuje nikad neće biti utažena, već će ga, nakon svake nove transgresije, tražiti da posegne za još nedohvatljivijim idealom, no on joj se svejedno prepušta kako bi uloga ludoga cara bila odigrana dokraja. Camus pruža prikaz posve drugačijeg Kaligule od onog kojeg nalazimo u antičkim izvorima; riječ je melankoličnom tiraninu koji svoju žudnju dosljedno dovodi do krajnosti – do žudnje za anihilacijom ne samo Rima već i života samog: “logiku, Kaligula, moraš slijediti logiku. Vlast do kraja, prepuštanje do kraja. Ne, natrag se ne može, treba ići do konačnog uništenja” (*ibid.*: 53).

² Zagovarajući “skeptički pristup”, De Arrizabalaga y Prado tvrdi da je biografije ludih careva potrebno podvrgnuti “metodi unakrsnog ispitivanja” (2010: 12), to jest izvore je potrebno usporediti s raznim povijesnim artefaktima (npr. kovanicama) kako bi se pronašle nedosljednosti, preuveličavanja ili posve fiktionalni dijelovi biografije. Na istom tragu, Kemezis zagovara kritičko tumačenje biografija ludih careva naglašavajući važnost razumijevanja kako političkih okolnosti i interesa elita iza ocrnjivanja određenih vladara tako i partikularnih interesa i animoziteta biografa prema određenim carevima (2016). Sidebottom također zagovara kritički pristup biografijama kao izvorima zbog pristranosti i osobnih interesa pisaca te političkih okolnosti i svrhe nastanka takvog teksta: “naši izvori nisu nastojali nepristrano rekonstruirati prošlost pod njezinim vlastitim uvjetima. Umjesto toga crpili su materijal povijesti za svoje ciljeve u suvremenosti. Pripovijedali su priče ili kako bi iznijeli ozbiljne političke i kulturne argumente ili kako bi pružili zabavu; u idealnom slučaju postizali su oboje” (2022: 21). Afirmirajući kritički pristup, Herz tvrdi da Heliogabal “zaslužuje glas koji mu je povijest oduzela” (2024: 419), što je moguće postići ako se, na temelju *queer* teorije, kritički pristupa dosadašnjim demonizirajućim prikazima cara. S druge strane, povjesničari poput Greena, oslanjajući se primarno na biografije kao izvore, dolaze do zaključka da su mnogi od notornih ludih careva doista patili od određenih bolesti i poremećaja. Green će zaključiti da je Heliogabal zasigurno patio od “narcisoidnog poremećaja osobnosti” (2006: 59), a da su Komod, Karakala i napose Heliogabal bili potvrđeni robovi “ugađanju svojim hirovima, raskalašenosti i tiraniji; što ih je dovelo do ruba ludila, a vjerojatno i preko njegova ruba” (*ibid.*: 33).

bi istaknuo fikcionalnu narav biografija ludih careva, Sidebottom poseže za slikom *Heliogabalove ruže* Alma-Tademe koja senzualno dočarava prizor carevih orkestriranih orgija za vrijeme kojih se uzvanici guše pod tisućama i tisućama ružinih latica – prizor kakav biva opisan u *Historia Augusta*, jednom od najutjecajnijih antičkih izvora o Heliogabalovu životu. No problem je, ističe Sidebottom, što je “nepoznati autor [*Historia Augusta*] [...] adaptirao tu anegdodu s Neronove večere, koju je pronašao u Svetoniju, riješivši se motiva parfema i uvevši smrtnost” (2022: 15). Utoliko, Sidebottom pristupa Heliogabalovoj biografiji u *Historia Augusta* na isti način kao i *Heliogabalovim ružama*, shvaćajući naime oba djela kao fikciju. Heliogabalovu će biografiju čak predstaviti kao pripovijest ili roman: “Heliogabalov je život najbolje tumačiti kao antički povijesni roman koji miješa provjerene podatke s uopćavanjima, bujnim izmišljanjem te lukavim, učenjačkim književnim aluzijama i šalama” (*ibid.*: 19). Pripovijest ili roman o Heliogabalu, u skladu s tom pretpostavkom, biva tumačen kao, kroz dugu tradiciju prepisivanja, prenošenja i nadograđivanja biografija careva ovjereno, moralističko “stravično upozorenje vladarima i onima nad kojima se vlada [...] o krajnjim ekscesima autokratske moći” (*ibid.*).

Svrha i smisao biografije o ludom caru potvrđuju se upravo u upijanju prekomjernosti tiraninovih ekscesa i njihovih umnožavanja kroz čitav tijek teksta, jer se tek kroz senzacionalističko razobličavanje krajnosti do koje dovodi jednom pokrenuta tiranija (“logiku, Kaligula, moraš slijediti logiku”) afirmira i katarzična opomena o zlu tiranije. Zbog svega navedenoga valja učiniti i korak dalje u teoretiziranju o fikcionalnoj biti biografija ludih careva, uviđajući da je riječ o izvjesnim antihagiografijama u kojima je sve podređeno logici sve besramnijeg uveličavanja opacine i poroka inficiranog cezara, pri čemu valja uočiti sličnosti tog žanra sa satirom razobličavanja poroka i devijacija prezrelih civilizacija na samrti (npr. *Satirikon*) te s posebnim žanrom moderne satire što ga običavamo nazivati dekadentskim romanom, razlikujući potonji i od juvenalovske satire i od *Satirikona* (Kukavica 2024). Kao dalekog srodnika biografije ludih careva ima se uzeti i krajnje standardizirani žanr, za latinskoamerički i afrički kontekst iznimno važan, romana o diktatoru, u kojem je logika teksta također podređena praćenju i apsorpiranju nizanja ekscesa i maštarija diktatora, pri čemu se svrha i smisao takvog teksta potvrđuju u satiričkom demaskiranju biti tiranije kao hladnog pogona diktatorove žudnje za konkretizacijom ideala neizvedivosti.

Antičke izvore o životu i vladavini ozloglašnog cara Heliogabala – četrnaestogodišnjeg svećenika boga Sunca iz Emese koji spletkama svoje bake Julije Meze biva ustoličen kao car, uz potporu i aklamaciju vojske, kao navodno kopile cara Karakale – valja shvatiti upravo u okvirima skiciranog žanra biografije ludih careva. Štoviše, u antičkim se izvorima upravo Heliogabal predstavlja kao najgori od svih ludih rimskih careva, kao dekadent-tiranin koji je, od svih careva, otišao najdalje u perverziji. Kasije Dion utoliko će Heliogabala prikazati kao cara toliko nečuveno transgresivnog da bi o njegovim ludostima ponajbolje bilo šutjeti. No

svejedno će nastaviti činiti upravo suprotno od prešućivanja, nastavit će uživljeno opisivati i nizati sve prekomjernije Heliogabalove transgresije, jer je to, naprosto, usađeno u bit žanra biografije ludog cara:

... neću opisivati barbarske pjesme koje je taj Sardanapal, zajedno sa svojom majkom i bakom, pjevao Elagabalu, ni tajne žrtve koje mu je prinomio ubijajući dječake i koristeći se čarolijama, ni kako je žive u božjem hramu zatvorio lava, majmuna i zmiju, bacajući među njih čovječje genitalije, vršeći pritom druge bogohulne obrede, dok je čitavo vrijeme nosio bezbrojne amajlije. (Kasije Dion 1927: 461)

Iako su Heliogabalovi zločini neizgovorljivi i neprispodobivi, Kasije Dion ih je ipak, unatoč tomu što ih zapisati ne želi, dužan prokazati, u punini užasa; štoviše, logika teksta je takva da se čitatelje naprosto mora uvesti u najtamnije žudnje ludoga cara, od ubojstava djece preko svetogrđa do careve seksualnosti. Baš kao i Kasije Dion, i Herodijan u Heliogabalu pronalazi utjelovljenje anarhije, vrhunac čega je carevo ismijavanje religijskih zakona: “ne zadovoljavajući se time da ismijava ljudski brak, [Heliogabal] čak je tražio ženu za boga čiji je svećenik bio [...] poslao je po kip Uranije koju posebno štiju Kartažani i Libijci [...] Libijci tu božicu zovu Uranija, ali Feničani je štiju kao Aštratu, identificirajući je s mjesecom” (1961: 147). Prema Herodijanu, ne samo da je Heliogabal ismijao i izokrenuo religijske norme uspostavom kulta Heliogabala već je anarhiju unio i u političke institucije, izokrenuvši postojeće hijerarhije time što je “postavljao na najvažnije položaje u imperiju kočijaše, lakrdijaše, mimičare [...] dodjeljujući prokonzulske provincijske uprave robovima i oslobođenicima, ljudima ozloglašanima zbog sramnih djela” (*ibid.*: 150). Utoliko, i za Kasija Diona i za Herodijana, Heliogabal nije tek jedan u nizu zlih careva pomračena uma, već je riječ o anarhistu i razoritelju normi kakvog Rim ne pamti; riječ je o najgorem od najgorih.

Ocjena je to koja će se stoljećima povezivati s Heliogabalom, upravo na temelju navedenih izvora. U *Slabljenju i propasti Rimskoga carstva* Gibbon će Heliogabala staviti u red pomahnitalih i okrutnih careva poput Komoda i Karakale, no ipak će u njemu pronaći ludilo koje nadilazi granice što su ih postavili njegovi prethodnici: Heliogabalova “neizreciva besramnost nadilazi u tome bilo koju epohu ili državu” (2009: 154).³ U Gibbonovu prikazu Heliogabal je čudovište, naj-

³ Interesantno je primijetiti da Montesquieu u *Razmatranjima o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti*, analizi razloga dekadencije Rima koja prethodi i utire put Gibbonovoj studiji (pri čemu se dvije knjige obično uzimaju kao začetak modernog historiografskog, politološkog i sociološkog izučavanja dekadencije), Heliogabala ipak ne prikazuje kao ultimativno čudovište i utjelovljenje zla anarhije, već se tek napominje da “ničim se nije bavio negoli ogavnim svojim nasladama” (1917: 62), što je uvelike nalik na ocjenu Komoda kao “nakaze koja se podavala svim strastima svojim” (*ibid.*: 58). U Montesquieuovoj studiji, čini se, puno se omraženijima čine Cezar, Kras, Pompej ili pak Tiberije, jer ih se tumači kao uništavatelje Republike, a samim time i kao inicijatore dekadencije.

gori od svih careva, anarhist i nihilist, utjelovljenje pleoneksije koja nadilazi epohe, čiji je režim bila “hirovita strahovlada” (*ibid.*: 157), a čiji je život, baš kao i vladavina, bilo idolopoklonstvo prekomjernosti: “s neumjerenim žarom prepustio se najvulgarnijim zadovoljstvima i domalo usred tih uživanja osjetio gađenje i zasićenost [...] [a] među njegove najslade zabave spadalo je pobrkati redosljed godišnjih doba i podneblja, poigravati se strastima i predrasudama podanika i izokrenuti svaki zakon prirode i pristojnosti” (*ibid.*: 153–154). Iako je u Karakali dijagnosticirao “divlju ambiciju i najcrnje strasti” (*ibid.*: 141), iako je u Komodu detektirao “neograničenu slobodu udovoljavanja vlastitim putenim prohtjevima” (*ibid.*: 101) te iako je period od Komoda do Heliogabala opisao kao vrijeme “najgore izopačenosti ljudske vrste”, kada su carevi bili “čudovišta” (*ibid.*: 86), Gibbon u Heliogabalu ipak pronalazi najčudovišnijeg cara, najgoru od najgore izopačenosti, inkarniranu anarhiju.

Antički izvor koji je nesumnjivo izvršio presudan utjecaj na predodžbu Heliogabala kao najluđeg od ludih careva već je spomenuta *Historia Augusta*, kompilacija biografija careva od Hadrijana do Karina i Numerijana, na koju se izravno poziva i Gibbon. *Historia Augusta*, baš kao i Svetonijevih *Dvanaest rimskih careva*, počiva na razdvajanju dobrih vladara, to jest istinskih cezara i zlih vladara, odnosno tirana i čudovišta, pri čemu se biografije potonjih pretvaraju u senzacionalistički spektakl prekomjernosti i preuveličavanja užasa. Heliogabal se u *Historia Augusta* prikazuje kao dio tradicije tirana i čudovišta: “život Heliogabala Antonina [...] nikad ne bih opisao da nitko ne dozna da je on bio rimski prvak, da prije njega ta ista država nije imala Kaligule, Nerone i Vitelije” (1994: 194). Pisac Heliogabalove biografije u *Historia Augusta* (Elije Lampridije, navodno) polazi od iste teze kao i Kasije Dion: o Heliogabalu bi najbolje bilo šutjeti, ne spominjući njegovo ime i osuđujući ga na neizgovorljivost, no budući da je Heliogabal samo nastavak čitave tradicije ludila careva, o njegovim se transgresijama naprosto mora progovoriti; štoviše, one moraju biti opisane u tančine, u punini svojih ekstravagancija, kako bi moralistička osuda takvog tipa vladavine i života bila sasvim jasna. Kao tiranska čudovišta bit će prikazani, među ostalima, i Karin – “najodvratniji od svih ljudi, bludnik koji je često zavodio mladež” (*ibid.*: 431) – i Maksimin Trački – “na svijetu nije bilo okrutnijeg stvorenja [...] iako je živio kao zvijer, postao je još divljiji i suroviji zbog urote nekog konzulara [...] nije ga moglo zasititi ni ubojstvo četiriju tisuća ljudi” (*ibid.*: 256–257) – i Karakala – “njegova je strast narasla do granice zločina” (*ibid.*: 168) – i Komod – koji “već od ranog djetinjstva bio je besraman, nevaljao, okrutan, razuzdan, bludom osramoćenih usta” (*ibid.*: 96) te je, nastojeći prevladati *ennui*, “dao sebi donijeti dva grbavca koji su ležali na srebrnom poslužavniku zaliveni gorčicom” (*ibid.*: 102) – ali upravo će se Heliogabal, među svima njima, apostrofirati kao luđak koji je u prekomjernosti nadmašio sve prethodne izdanke carske degeneracije. Heliogabal je, bilježi se, prema denuncijaciji svog vlastitog bratića i nasljednika na tronu, cara Aleksandra Severa, bio “onaj najprljaviji ne samo među

dvonošcima, nego i među četveronošcima [koji se] razmetao imenom Antonin – iako je sramotom i rastrošnošću nadmašio Nerone, Vitelije, Komode” (*ibid.*: 217); štoviše, “od Komoda je gori samo Heliogabal” (*ibid.*: 216).

Podžanr biografije ludih careva u *Historia Augusta*, u skladu sa svime navedenim, svoj vrhunac doseže u biografiji Heliogabala. Iako su i Komod i Karakala i Karin bili prikazani u punini svojih transgresija i izljeva ludila, pripovijest o Heliogabalu književni je tekst u kojem se zbiva spektakl dekadencije, jer pribilježene bivaju “neizgovorljive” transgresije. Heliogabalovi ekscesi i zločini, za razliku od zločina ostalih careva, u toj biografiji bivaju oslikani uživiljeno, gotovo dekadentski, sa silnim katalozima detalja svih ekscesa, koliko god oni preuveličano zvučali, u prenapregnuću onoga što bi se moglo nazvati dekadentskim stilom: takav tekst, neodjeljiv od fikcije, naprosto s užitkom priziva sve transgresije (stvarne ili izmišljene) najluđeg cara među carevima kako bi moralističko upozorenje bilo što jasnije i kako bi najčudovišnije od čudovišta bilo prisposobljeno. Na početku se biografije već ističe da će riječ biti o jedinstvenom tekstu, o tekstu koji će morati proširiti metode bilježenja kako bi se registrirale sve Heliogabalove transgresije: “bio je to od svih najsrमतniji čovjek koji je po nekoj volji sudbine izobličio rimsku državu. Ali o njemu ću govoriti posebno, jer je toga mnogo” (*ibid.*: 192). No osim što se pojavljuje kao anarhist, oskvrnitelj normi i Klisten (organizira “gozbene srećke, ispisane na puževima, [koje] nekom su davale deset deva, drugomu deset muha” (*ibid.*: 204)), Heliogabal se u *Historia Augusta* predstavlja i kao dekadent; kao radikalni individualist posvećen estetizaciji svoje egzistencije, ali i pretvaranja Rima u materijal koji će oblikovati u svoje umjetničko djelo; kao dendi zatočen u artificijelnom raju svoje imaginacije u kojem nastoji ozbiljiti bizarni ideal ljepote te ga, napose, utisnuti u Rim; kao istančan poznavatelj luksuza fasciniran bojama, parfemima, sinestezijama, potragom za neobičnim i neiskušanim; kao esteta koji prirodu, a u konačnici i društvo, preoblikuje u skladu sa svojom kapricioznom poetskom vizijom nekušane ljepote u koju se još nitko nije usudio kročiti. Štoviše, u svojoj je dekadentnosti, prema piscu te biografije, Heliogabal “uspio nadmašiti Vitelijeve i Apicijeve gozbe” (*ibid.*: 205): priredio je, navodno, sutonske svečanosti za civilizaciju na smrti, jer su njegove prekomjernosti savršeno odrazile istinu o stadiju raspadnutosti Rima. Car koji daje načiniti “konopac spleten od grimiznih, svilenih i crvenih vlakana da na njemu okonča život [...] govoreći da mu i smrt treba biti skupa i odgovarati njegovoj raskoši, tako da se ni za koga ne može reći da je tako poginuo” (*ibid.*: 210), stvara od vlastite tragičke propasti spektakl propasti čitave civilizacije – riječ je, doista, o sutonskom dendiju, posljednjem odblesku heroizma epohe na umoru.

3.

Dekadentska je književnost u Heliogabalu, upravo onakvom kakav biva demoniziran i preuveličan u antičkim izvorima, pronašla istinskog heroja i lučonošu dekadentske estetike. Weir uočava da je dekadentska književnost, zbog svojih estetičkih postavki, od standardiziranog sadržaja preko forme do stila, gajila posebnu simpatiju prema likovima čudovišnih careva, pronalazeći u njima svoje estetičke preteče, jer su “zbog političkog kvarenja i pretjeranog hedonizma određeni rimski carevi – Kaligula, Neron, Heliogabal, među inima – zavrjedili epitet dekadentata” (2018: 24). No među svim ludim carevima dekadentska je književnost svog heroja našla upravo u Heliogabalu, “caru koji je najviše slavljen u dekadentskoj kulturi devetnaestog stoljeća, što je status koji je, barem djelomično, zavrjedio zbog Gibbonova opisa mladićeve transvestitske homoseksualnosti” (*ibid.*: 46). Studiji dekadencije demonstrirali su kako je dekadentska umjetnost prisvojila omraženu figuru cara Heliogabala i od njega načinila ne samo “*queer* ikonu” (Nugent 2008) već i duhovnog preteču dendija, larpurlartista i esteta, pri čemu su “dekadenti aktivno iznova oživljavali Heliogabala kao zrcalo u kojem će se diviti sebi samima” (Wyke 2018: 227). Vance ističe da su dekadentski pisci prisvojili i prevrednovali Heliogabala stoga što je “bio još spektakularnije dekadentan i delinkventan od Kaligule ili Nerona, bivajući živo i ozbiljno oživljen na temelju neprijateljskih klasičnih izvora o njemu kao čudovištu” (2022: 49). Ono što je dekadente posebno privuklo caru Heliogabalu bile su one karakteristike njegova života i vladavine koje su u antičkim biografijama bile osuđene zbog perverzije, anarhičnosti i svetogrđa: u onome što se stoljećima bespogovorno smatralo čudovišnošću dekadenti pronalaze “primamljiv dekadentski ideal” (Malik 2018: 315). Hurst tvrdi da je dekadentska književnost uživljeno crpila i upijala sadržaj i stil onih dijelova antičkih izvora u kojima se demonizirala perverzija i moralistički prokazivala čudovišnost, jer joj je “usredotočenje na ekstravaganciju, slabosti i seksualne devijacije careva poslužilo kako bi bila izložena perverzija po kojoj je dekadentna kultura poznata” (2019: 62). Boulby pokazuje kako se lik Heliogabala u *Algabalu* Stefana Georgea pretvara u apoteozu dekadenta koji “traga za začudnim, egzotičnim, novim, za svom suptilnošću čuvstava i iskustava” (1957: 78) – za idealom “crnog cvijeta, završnog savršenstva artificijelnosti” (*ibid.*).

Kao najpodrobniju studiju o prikazima i evokacijama Heliogabala u književnosti, u istraživačkom polju dosad, valja uzeti *Heliogabalove zločine* Martijna Icksa.⁴ Za znanost o književnosti, a napose za studije dekadencije, Icksova je

⁴ Kao najvažnije historiografske studije o Heliogabalu, a koje počivaju na kritičkom pristupu prikazima cara u antičkim izvorima, posebice se ističu: Hay 1911 (studija u kojoj se afirmira pionirska revizionistička interpretacija života i djela cara Heliogabala); De Arrizabalaga y Prado 2010; Sidebottom 2022.

studija izrazito značajna ne samo zato što čitavo poglavlje posvećuje analizi prikaza Heliogabala u dekadentskoj književnosti već i zato što donosi iscrpnu listu djela, i to ne samo književnih, u kojima se evocira ili pojavljuje lik Heliogabala: od Gautiera i Poea preko Simeona Solomona i Lawrencea Alma-Tademe do Mishime i Alfreda Duggana. Icks uviđa da su “u Elagabalu [dekadenti] pronašli junaka na raskrižju ‘Istoka’ i ‘Zapada’, politeizma i kršćanstva, muškosti i ženskosti, ekstremne mladosti i izmorenosti, uzvišenog i prizemnog – sve one kontrastne parove čije su ih kombinacije oduševljavale” (2013: 164). Fokusrajući se na analizu Georgeova *Algabala*, *Agonije* Jeana Lombarda i *Brda svjetlosti* Louisa Couperusa, kao tri dekadentska teksta izabrana za interpretaciju, Icks pokazuje kako je Heliogabal u tim djelima pretvoren u dekadentskog junaka i heroja dekadencije: u esteta, dendija, androgina, etičkog emotivista koji proglašava trijumf artificijelnog nad prirodom i koji usred Rima podiže vlastitu artificijelnu utopiju.

Dakle, kako su studiji dekadencije dosad pokazali, Heliogabal je pretvoren u heroja dekadencije zbog svih onih obilježja zbog kojih je njegovo ime stoljećima bilo ozloglašeno i ocrnjivano. Baš zbog njegove seksualnosti (homoseksualnosti ili biseksualnosti), individualizma, dendijevske etike samoosmišljavanja, emotivističke izgradnje vlastite religije (uzdizanja sebe samoga u boga) te, povrh svega, zbog nove, nečuvene i skandalozne, estetike transgresije iza koje stoji potraga za bizarnim i morbidnim idealom, za idealom koji Heliogabal, još kao četrnaestogodišnjak, nastoji ozbiljiti, i to ne – kao u slučaju ostalih dekadentskih subjekata – u okvirima izolirane negativne slobode, već u okvirima jednog čitavog imperija, Heliogabala je dekadentska književnost uzela za svog mesiju. No fascinacija dekadencije Heliogabalom proizlazi ne samo iz careve seksualnosti, hermafroditizma, demontaže društvenih i religijskih normi, ekscentričnog odijevanja, hedonizma ili ustoličenja vlastitog kulta već podjednako i iz Heliogabalova pretvaranja čitavog Rimskog Carstva u poligon za estetičke kaprice dekadentske imaginacije. Heliogabal je dekadent-suveren koji svoj estetički ideal nastoji konkretizirati u okvirima političke zajednice; njegov dekadentizam nije tek samodovoljni esteticizam, već politički prevrat i projekt dekadentskog pokoravanja polja političkog. Vance stoga s pravom primjećuje da dekadente ludim carevima privlači ideja političke subverzije imperija – privlači ih ideja da trijumf cara poput Nerona “nije bio vojni ili politički uspjeh, već spektakularna perverzija njegova života kao predstave [...] dekadencija kao perverzni javni spektakl ili teatar imala je očitu privlačnost za autora *Salomé*” (1999: 124).

Valja tomu nadodati: dekadentska estetika nužno je privučena, u potrazi za duhovnim precima i uzorima, dekadentima-suverenima koji estetizaciju vlastite egzistencije proširuju na polje političkoga, to jest na podčinjavanje čitavog imperija kapricima dekadentske imaginacije, a sve s ciljem priređivanja spektakla dekadencije imperija na samrti. Upravo taj aspekt dekadentske suverenosti, svjesno igranje uloge tiranina koji obznanjuje pravu istinu o propasti civilizacije time što sam postaje ultimativni dekadent i time što od svoje tiranije priređuje spektakl

dekadencije – kao glutonijsku svetkovinu na kojoj se demaskira istina ne toliko o čudovišnosti ludog cara koliko o bjesomučnosti prekomjerne civilizacije na umoru – ključni je razlog zašto je Heliogabal postao dekadentski svetac i mučenik. Heliogabalov Rim biva evociran u dekadentskim djelima kao satirička parezija o raskrinkanoj prekomjernosti civilizacije, a samim time i kao model u skladu s kojim se ima demaskirati jedna još bjesomučnija civilizacija – moderni Zapad. Heliogabal je idealtip dekadenta: dijete dekadencije jedne bjesomučne civilizacije, dendi koji rastezanjem dekadencije do krajnosti življenog nihilizma (“logiku, Kaligula, moraš slijediti logiku”) zapravo skida masku s civilizacije i u spektaklu tog čina prokazuje njezinu istinsku, čudovišnu, međuzinu bit. Zadaća je dekadentske književnosti da ovlada Heliogabalovim majstorstvom kako bi od dekadencije Zapada napravila još groteskniji spektakl propasti.

Heliogabalovo majstorstvo sastoji se u igranju uloge dekadenta-suverena do logičke krajnosti, pri čemu se njegova vladavina pretvara u teatar spektakla dekadencije bjesomučne civilizacije. Antonin Artaud naglašava upravo taj aspekt teatralnosti u svojoj interpretaciji careva života i djela. Naime, Artaud tumači Heliogabala kao utjelovljenje anarhije, jer je kao “rođeni anarhist, javni neprijatelj poretka, neprijatelj javnog poretka, prvi prakticirao svoju anarhiju na sebi samome i protiv sebe samog” (2003: 89). No Heliogabal je poetski anarhist – uništavatelj hijerarhija, potpirivač rata između suprotstavljenih načela (muško – žensko; bog – čovjek) objedinjenih u njegovu liku, glasnik anihilacije života i raspada civilizacije – koji “pokreće anarhiju, anarhiju [koja] je u točki do koje je Heliogabal dovodi – ostvarena poezija” (*ibid.*: 90). Artaud uočava da se u Heliogabalu spajaju transgresija i poredak; pokretanje i ozbiljenje anarhije, a zatim i dovođenje anarhije do krajnje točke anomije i raspadnutosti put je k afirmaciji poretka, put stupanja u okrilje bitka, put k svetome:

Poezija, kao uskrsnuće poretka, isprva oživljava neporedak, nered u prividima plamena, uzrokujući sukobljavanja pojava kako bi bile vraćene u jednu jedinu točku [...] Obnoviti poeziju i poredak u svijetu čije je samo postojanje prijetnja poretku znači povratiti rat i trajnost rata; znači uvesti u stanje nametnute okrutnosti, probuditi bezimenu anarhiju, anarhiju stvari i pojava koje se bude prije nego što ponovno potonu i rastope se u jedinstvu. No onaj koji razbudi tu opasnu anarhiju uvijek je njezina prva žrtva. A Heliogabal je marljiv anarhist koji na početku izjeda sebe samog, a skončava žderući svoj izmet. (*ibid.*)

Heliogabal upravo time što pokreće pijavice anarhije usred Rima – time što oskvrnjuje vestalku, postavlja kočijaše i robove za imperijalne namjesnike, prostituira svoje tijelo, izokreće rodne uloge – priziva obnovu pročišćenog, svetog poretka, to jest izgubljenog i zaboravljenog ideala (zlatnog doba, bitka). Artaud zato Heliogabalovu vladavinu, suprotno dominantnim predodžbama o tiraniji, tumači kao “poeziju i teatar” (*ibid.*: 99): car svjesno igra ulogu ludog tiranina do krajnosti, čineći sve prekomjernije i morbidnije transgresije, inicirajući propadanje

cijelog Rima u ponor dekadencije, dovodeći anarhiju do logičkog kraja, ali sve to čini kako bi proživljavanjem anarhije (nihilizma) uspio pronaći i kušati ideal. Ideja anihilacije, koja se javlja kao logična krajnost pokrenute anarhije, u imaginaciji se dekadencija-suverena poput Heliogabala, Nerona ili Kaligule kristalizira kao najviši stadij svjesnosti o idealu i kao preduvjet za palingenezu poetskog ideala. Artaud zato zaključuje: “meni se čini da su njegove ludosti i akti djetinjaste besmislenosti zapravo materijalni i rigorozni dokazi o njegovoj poetskoj religioznosti” (*ibid.*: 109). Heliogabalova gnjusna smrt njegov je čin svetosti i mučeništva, čin kojim je vlastito meso i izlučevine dao rasuti, iskasapiti, raskomadati dok su ga vukli po cirkusu, a zatim i anihilirati dajući se ugnječiti u kanalizacijski otvor i bezgrobno se raščlaniti u Tibru; no ujedno je to i njegovo kušanje ideala, stupanje u okrilje istinskog poretka. Artaud zato u Heliogabalovoj smrti vidi završni čin careva teatra okrutnosti i krajnost u kojoj se anarhija promeće u kušanje svetoga: “izmet se miješa s krvlju, rasprskava se s krvlju na mačevima koji se hrane u mesu Heliogabala i njegove matere” (*ibid.*: 118). Time što dvostruko tijelo suverena, kao i tijelo sijamskih blizanaca suprotstavljenih počela (muško – žensko; Sunce – Mjesec; bog – čovjek), daje raščerečiti, rasuti, dovesti do krajnjeg stadija raspadljivosti Heliogabal dovodi prekomjernost tiranina do samoponištenja, dokida tiraniju, a time i na vrhuncu spektakla dekadencije bjesomučne civilizacije, ulogu čijeg je tragičkog junaka svjesno igrao, otvara procjep – bezgrobnu prazninu u Tibru – kroz koji isijava obećanje palingeneze nakon neminovne propasti civilizacije, koju je car svojim teofagijskim obredom prizvao usred Rima ugušenog pod ružama njegove darežljivosti.

4.

Suštinu dekadentske estetike predstavlja imperativ Julesa Barbeya d'Aurevillyja: “ne treba petljati s meduzinom glavom, već je treba hrabro pokazati, s prednje strane, u veličanstvenom užasu njezine ljepote” (1964: 159). Na drugom sam mjestu ustvrdio da je “dekadentska estetika ovisna o prezasićenju, pretjerivanju, intenziviranju, preuveličavanju i neobuzdanom gomilanju senzacija, sciljcem kako bi se ostvario prodor ne samo u iskustvo života u epohi moderne i civilizacije modernog Zapada već i u samo srce tame moderniteta: u pleoneksiju, kojoj se u dekadentskom romanu dopušta da govori, štoviše, da se mahnito račva, grozničavo sunovraćuje u svoju prekomjernost” (Kukavica 2024: 46). Budući da je estetička svrha i smisao dekadentske književnosti upijanje prekomjernosti poradi prokazivanja prekomjernosti civilizacije, u dekadentskom je tekstu nužno otvoriti ponor dekadencije, to jest dovesti dekadenciju do krajnosti, a time i do stadija u kojem će biti dokinuta, uvlačeći u svoju crnu rupu i cjelokupnu civilizaciju koja je slijepo uživala u prekomjernosti i ne sluteći da se bliži kraj. Dekadentski tekst, utoliko, usvaja istu logiku umnožavanja transgresija i strmoglavog pada u eksces koju

nalazimo i u žanru biografija ludih careva. Ludi su carevi prototipovi dekadentskih junaka, svih tih esteta, dendija, flanera, onemoćalih aristokrata, sadista, tragača za užicima i ljepotama uz dlaku modernom svijetu, a koji svi redom, proživljavajući *ennui* dokraja i rastežući *spleen* do dna iskustva života u moderni, nužno prizivaju propast civilizacije. No dok su Kaligula, Neron, Komod i Heliogabal bili dekadenti koji su demaskirali meduzu bjesomučne civilizacije, moderni dekadenti vjeruju da imaju još grandioznije poslanje: prokazivanje čudovišta civilizacije čija se prekomjernost ne može mjeriti ni s jednom civilizacijom koju povijest pamti, jer moderni Zapad, od samog svog začetka, nije počivao ni na kakvoj mjeri. Čak su i pionirska moderna istraživanja o uzrocima dekadencije Rima – Montesquieuova i Gibbonova studija – polazila od pretpostavke da je Rim počivao na ispravnoj mjeri (*nomosu*) uređenja političke zajednice, ali da je, u određenom periodu razvoja rimske kulture, nakon prijeloma s konstitutivnim vrijednostima potonje, nastupio period dekadencije koji se očituje u padu u prekomjernost.⁵ No iz očista modernog dekadenta zapadni je modernitet u samoj svojoj biti bio pogrešno utemeljen, jer je njegova konstitutivna mjera bila – pleoneksija, tj. anomija.

U Gautierovu romanu *Gospođica de Maupin* protagonist D'Albert žudi pronaći ljubavnicu koja će biti utjelovljenje ideala uzgojenog u njegovoj dekadentskoj imaginaciji. No ideal ženstvenosti koji žudi iznaći, a zatim i utisnuti u svoju ljubavnicu, nije tek posljedica običnog pigmalionskog kaprica, već je riječ o logičkoj krajnosti dekadentske potrage za unikatnim, bizarnim i morbidnim idealom, još neviđenim i nekušanim idealom koji se iznaći može samo “padom u čudovišno i neprirodno” (Gautier 1900: 38). Kao tipični dekadentski subjekt koji “sanja o začudnim pustolovinama, divljim strastima, deliričnim ushićenjima” (*ibid.*: 75), a koji u iznalaženju bizarne i artificijelne ljepote žudi prevladati *spleen* i *ennui* kao osnovna obilježja životnog stanja u moderni, D'Albert nakraju idealtip ženstvenosti pronalazi u viziji hermafrodita, viziji koja ga ispunjava užitkom, ali i strahom pred vlastitom homoseksualnošću. Štoviše, u svojoj potrazi za sve nedohvatljivijim idealom D'Albert će postati punokrvno ultramoderno dijete dekadencije: gloton za bizarnom ljepotom i još nekušanim artificijelnim ljepotama, senzualist koji se želi izmjestiti iz vulgarnog modernog svijeta ozbiljenjem čistog ideala. No u ključnom dijelu romana – najzad osjećajući da je puki rob i igračka *ennuija* i *spleena*, osjećajući se “toliko umorno, kao da sam iskusio sva Sarda-

⁵ Uzrok se dekadencije Rima, prema Montesquieuu, ima naći u činu kršenja mjere (*nomosa*) pravednosti na kojoj je Republika bila utemeljena: “dok je gospodstvo Rima bilo ograničeno na Italiju, mogla je republika lako postojati [...] ali kada su legije prebacile Alpe i more, izgubiše vojnici [...] s vremenom osjećanje rimskoga građanina, a vojskovođe [...] osjetiše svoju moć i ne mogahu više slušati” (1917: 32). Prema Gibbonu, Rimsko je Carstvo propalo prvenstveno zbog toga što je, u svojim ekspanzijama, išlo onkraj mjere, tj. “duha umjerenosti”, koju je uspostavio August: “svojim je nasljednicima [August] kao najdragocjeniju baštinu ostavio savjet da Carstvo održavaju u okvirima onih granica koje kao da mu je postavila priroda kao trajne bedeme i međe” (2009: 14).

napalova rasipništva” (*ibid.*: 90) – D'Albert upoznaje prirodu svoje žudnje, žudnje za nemogućim i nedostižnim, žudnje u kojoj se razbuđuje duh ludih rimskih careva i tirana pod vlašću megalomanskih fiksnih ideja:

Zaposjela me je bolest koja zahvaća narode i moćne ljude u njihovoj starosti – ono nemoguće. Sve što mogu učiniti nema za mene nimalo privlačnosti. Tiberije, Kaligula, Nerone, veliki Rimljani Carstva, o, vi koji ste bili tako neshvaćeni i koje progone zavijanja gomile retora, patim od vaše bolesti i žalim vas svom svojom preostalom samilošću! I ja bih želio izgraditi most preko mora i popločati valove; sanjao sam o paljenju gradova kako bih osvijetlio svoje festivale; želio sam biti žena kako bih upoznao novu nasladu. Tvoja pozlaćena kuća, o, Nerone! samo je blatna staja pored palače koju sam podigao; moja je garderoba bolje opremljena od tvoje, Heliogabale, i daleko sjajnija. Moji su cirkusi glasniji i krvaviji od vaših, moji mirisi oštriji i prodorniji, moji robovi brojniji i bolje građeni; i ja sam upregnuo nage kurtizane u svoju kočiju i gazio ljude s prezirom poput vašeg. Kolosi antičkog svijeta, ispod mojih slabih prsa kuca srce jednako veliko kao vaše, i na vašem mjestu učinio bih što i vi, možda i više. Koliko sam Babilona nagomilao jedan na drugi da doznam nebo, pljusnem zvijezde i pljunem na stvaranje! Zašto nisam Bog, kad ne mogu biti čovjek? Oh! Mislim da će biti potrebno stotinu tisuća stoljeća ništavila da se odmorim nakon ovih dvadeset godina života. Bože nebeski, koji ćeš kamen na mene svaliti? [...] Jesam li osuđen da bljujem vulkan iz usta i izazivam potrebe kako se okrećem? (*ibid.*: 91)

D'Albert shvaća da se nalazi u paklu pleoneksije: njegova žudnja za bizarnim idealom žudnja je za nemogućim. Riječ je, ukratko, o prekomjernosti kao tipičnoj bolesti civilizacija na samrti, bolesti koja je pogodila i Rimsko Carstvo, a koju su savršeno utjelovili i doveli do krajnosti Kaligula, Neron i Heliogabal. No važno je primijetiti da, iako evocira lude rimske careve, smatrajući se njihovim dalekim duhovnim srodnikom, D'Albert svoju žudnju za nemogućim shvaća kao još mahnitiju, još prekomjerniju žudnju od bjesomučnosti ludih careva. D'Albert evocira Nerona i Heliogabala ne samo kako bi usporedio svoje doba s njihovim i svoju funkciju kušača dekadencije s njihovom već i kako bi dijagnosticirao da njegovo doba pati od stravičnije bolesti nego što je to bio slučaj u svim prethodnim umirućim civilizacijama kroz povijest. Naime, D'Albert osjeća da je njegova nezasićna žudnja za nemogućim, prekomjernost usađena u moderno sebstvo kao njegova druga priroda, to jest pleoneksija, daleko veća, nezasićnija i pohlepnija čak i od najtamnije žudnje Heliogabalove: “kolosi antičkog svijeta [...] na vašem mjestu učinio bih što i vi, možda i više” (*ibid.*). U epohi moderne svako sebstvo posjeduje tiransku megalomaniju, jer je pleoneksija sustavno uzgojena u njemu; i to je nešto što D'Albert u tom momentu, prizivajući Heliogabala, jasno shvaća. Taj kratkotrajni bljesak pakla usred modernog svijeta razotkriva skandaloznu čudovišnost moderniteta. U *Ispovijedi djeteta svoga stoljeća* dekadentski subjekt Octave također otpočinje svoj pad u pakao moderne žudnje evokacijom cara Heliogabala. Octave svoju avanturu proživljavanja svih ekstrema života u moderni započinje

potragom za bizarnim idealom ljepote – u kojem vjeruje da će iznaći lijek za smirenje bolesti dosade i osjećaja besmislenosti – no u jednom se trenutku njegova potraga pretvara u obijesni hedonizam, u čistu prekomjernost, inspiriranu upravo likom i djelom najluđeg od ludih careva: “prije nego što vidjeh prežderavanja, bijah slušao priče o Heliogabalovim gozbama i o gozbi nekog filozofa iz Grčke, koji je od putenog uživanja izgradio neku vrstu religije prirode” (De Musset 2005: 76).

Tek kada i sam postane rob prekomjernosti – prežderavanja, razvrata, srdžbe – Octave će najzad početi “razumijevati svoje stoljeće i saznavati u kakvu vremenu živimo” (*ibid.*: 79). Heliogabal je u Octaveovoj imaginaciji raskrvario procjep kroz koji isijava ideal zlatnog doba i poretka smisla u kojima se pojedinac, nekoć davno, mogao teleološki ostvariti i postići smisao. Utoliko, Octave se kao istinski dekadent – kao ultramoderno dijete dekadencije, ali i kao njezin tumač i kritičar – pojavljuje tek kada s namjerom prodire još dublje u transgresiju, još bestidnije u porok, još odlučnije u sotonizam, kako bi iskusio puninu iskustva modernog egzistiranja, a sve s konačnim ciljem da, razotkrivanjem mjere u kojoj je modernitet odijeljen od mjere, stupi u okrilje idealtipa predmodernog poretka. Octave, čini se, u potpunosti usvaja Heliogabalov poučak: shvaća da se stupanje u okrilje ideala zbiva u krajnosti transgresije. Pad u ekstreme modernog života kojem se Octave prepušta kao kulturnopesimistički teoretičar i kritičar moderniteta zapravo se pokazuje kao igranje uloge u teatru spektakla propasti modernog Zapada. Octave sebe pretvara u spremnik prekomjernosti, upijajući u sebe sve moderne poroke, kako bi se nihilizam modernog svijeta – u kojem “živimo samo od krhotina, kao da je blizu kraj svijeta” (*ibid.*: 35) – doveo do kraja i nadišao. Tek proživljavanjem bolesti “odvlačenja [sebe] sve dalje prema ponoru” (*ibid.*: 246), sve do osjećaja opsjednutosti “zlim duhom [...] koji je stanovao u meni” (*ibid.*), Octave najzad okončava “mnoge silaske u sebe” (*ibid.*: 225), upoznavši čudovište pleoneksije u modernom sebstvu.

Sadistički libertini u De Sadeovoj *Juliette*, posebice kada razlažu svoj filozofski nauk o Prirodi i opravdanosti činjenja nepravde i zločinstva, nerijetko posežu za primjerima notornih povijesnih silnika i despota, napose ludih rimskih careva, kako bi logički dokazali da svi ti zločinci djeluju u skladu sa zakonima Prirode. Noirceuil, jedan od Julietteinih kvaritelja, opravdat će zločin kao djelo koje koristi Prirodi evocirajući pritom velikane zločina, među inima i Heliogabala:

... zašto bi nam [Priroda] podarila otrove ako bi bila zabrinuta kako se njima ljudi služe? Zašto bi uopće uzrokovala rađanje Tiberija, Heliogabala, Andronika, Heroda, Vjenceslava ili svih ostalih velikih zlikovaca ili junaka (oni su sinonimi) koji su bili pošast ove zemlje; osim ako pustošenja koja su činili ti krvoločni ljudi nisu bila ispunjenja Njezinih zahtjeva i promicanja Njezinih ciljeva? Zašto istovremeno s tim huljama, kako bi oni djelovali u skladu s njima, šalje kuge, ratove, mrazove i nestašice; zašto, osim ako nije esencijalno da Priroda uništava te da su zločin i uništenje neodvojivi od Njezinih zakona? Ako je, stoga, esencijalno da Ona uništava, zašto bi

onda onaj koji se osjeća pozvanim uništavati odolijevao svojim sklonostima i odu-pirao se svojim dužnostima? (De Sade 1991: 172–173)

Noirceuil će Heliogabala predstaviti kao jednog od najrevnosnijih službenika Pri-rode koji svojoj gospodarici najpotpunije služi onda kada provodi u djelo anihila-ciju svojih podanika, jer Priroda tek u pustošenjima, tvrdi se, iznalazi moć za buduća stvaralaštva i regeneracije. Na drugom mjestu u romanu zločinka Clairwil, koja žudi za uništavanjem muškaraca, također će Heliogabala tumačiti kao agenta Prirode: “Ijudi poput Denisa, Nerona, Luja Jedanaestog, Tiberija, Vjenceslava, He-roda, Andronika, Heliogabala, maršala De Raisa temeljili su svoju sreću na sličnim načelima, i ako su, bez drhtanja i bez grižnje savjesti, umjeli činiti sve što su činili slijedom zvjerstava, onda su očito ovladali vještinom iskorištavanja zločina poradi ciljeva požude [...] [jer] iz gledišta Prirode i Njezinih diktata oni su bili tek oruđa Njezinih namjera” (*ibid.*: 283–284).

Sadistički libertin u Heliogabalu, stoga, kao i u drugim ludim suverenima, vidi vrhovni uzor koji je potrebno imitirati; zato svaki sadistički libertin, koji je također dekadentski subjekt, teži uspostaviti vlastito gospodstvo koje će sličiti satrapiji pod vlašću kaprica dekadenta-suverena: zamišljeni je to ograđeni prostor vršenja perpetualne nepravde i zla nad slabima od strane jakih, a koji se neminovno pretvara u gubilište na kojem će slabi biti anihilirani, jer gospodari više neće pronaći nijedan drugi način zadovoljenja žudnje, no čak im ni to neće utažiti pomahnitale žudnje, već će ih dodatno razdražiti i ukazati im koliko su minorni i beznačajni u usporedbi s Prirodnim izabranicima poput Nerona ili Heliogabala koji pak dobivaju u amanet čitave imperije da ih pretvore u svoje klaonice. Saint-Fond će ustvrditi, izražavajući pritom esenciju moderne žudnje, da je “postati tiraninom primarna žudnja koju u nama razbuđuje Priroda [...] [jer se] najveća moguća mjera sreće nužno nalazi u najjasnijim učincima despotizma i tiranije, iz čega proizlazi da će najokrutniji, najdivljiji, najpodmukliji, a bogami i najzlobniji čovjek biti najsretniji; i to je logično” (*ibid.*: 316–317). Evokacija se Heliogabala, među inim tiranima, u *Juliette* pojavljuje kako bi se, u konačnici, satirički prokazala tragedija libertinske žudnje za postizanjem zadovoljstva u političkoteološkom obzorju ateizma i etike hedonizma, jer se upravo kroz likove libertina, koji si umišljaju da će organizirati anihilacije i orgije dostojne Nerona, prokazuje njihova beznačaj-nost, kao i bijeda njihove filozomatije. De Sadeovi libertini imitacije su imitacija ludih careva, ali neovisno o tome transgresije koje provode u djelo čine se kao da slijede Heliogabalov poučak o nužnosti dovođenja transgresije do krajnosti (anihi-lacije) kako bi se prizvao ideal poretka smisla koji će predstaviti izlazak iz deka-dencije.

Paradoksalno, iako sadistički libertini bivaju shvaćeni kao ateisti i amoralisti, oni imaju funkciju dekadentskih subjekata: samim time što dovode moderni ateizam (filozomatiju) do krajnosti, samim time što razotkrivaju pleoneksiju kao bit moderne civilizacije te samim time što sebe predstavljaju kao od teologije oslo-

bođena moderna sebstva koja se prepuštaju pleoneksiji legitimiranoj filozomatijom oni postaju tragički junaci koji, dokraja proživljavajući dekadenciju i najzad spoznajući da u moderni neće postići ugodu kakvu su postigli ljudi rimski carevi, afirmiraju ideal poretka i života onkraj moderne. Sadistički libertin pada u ponor pleoneksije, no jedino što nalazi u tom rudniku neuhvatljivih zvijezda jest frustracija uslijed spoznaje da ne može spaliti Sunce i sodomizirati svemir, čime se daje razorna kritika moderne kao epohe u kojoj se čak ni zločinačko sebstvo ne može realizirati bez pratnje *ennuija* i *spleena*. Spektakl anihilacije koji prizivaju sadisti heliogabalovska je svetkovina na kojoj se modernitet dovodi do logičke krajnosti, dok se zapadna civilizacija prokazuje kao hladni pogon pleoneksije.

U *Uzvaniku posljednjih svečanosti* bogati aristokrat Von H..., još jedna žrtva moderne monomanije, dosadu i frustraciju pred nemogućnošću dohvaćanja ideala u moderni nastoji nadvladati time što postaje krvnik. Potraga za bizarnim idealom i ljepotom baruna Von H... dovodi do toga da sav svoj imetak troši na putovanja svijetom kako bi, od Pariza do Kine, kao krvnik sudjelovao u spektaklima okrutnosti i kažnjavanja. Valja primijetiti da je pripovjedač priče pisac čiji je senzibilitet također naglašeno dekadentski, jer ga barunu Von H... privlači upravo to što je bizaran, što se doima kao netko tko krije morbidnu tajnu. Poeovska estetika makabrističnosti i morbidne ljepote pripovjedača nužno dovodi do barunova “čudnovatog slučaja ludila” (Villiers de l'Isle-Adam 1983: 82), do tog umjetnika zločina u kojem su se “uzburkali nagoni okrutnosti koja nadilazi uobičajene sposobnosti poimanja” (*ibid.*: 84). Barun će, stoga, neminovno biti uspoređen s Heliogabalom. Štoviše, njegova će potraga za užicima u mučenjima i prekomjernim okrutnostima biti dijagnosticirana kao žudnja na još višoj razini ludila od Heliogabalovih transgresija, a u čemu se i nalazi makabristička jeza priče, jer se u modernom čovjeku – uljuđenom modernom sebstvu, potpisniku društvenog ugovora, članu političke zajednice utemeljene na općem zakonu – pronalazi čudovište pogonjeno pleoneksijom, čudovište s apetitima i tiranskim fiksnim idejama koje nadmašuje čak i lude careve: “profinjenost i pretjeranost kojima ga je, u tim okolnostima, nadahnula njegova sve veća monomanija nadmašile su, svom visinom Apsurda, Tiberijevu i Heliogabalovu prepredenu okrutnost – kao i sve one koje se spominju u ljudskim ljetopisima” (*ibid.*: 85).

Prekomjernost skrivena iza krinke uglađenog uživatelja u teatru razotkriva se kao prekomjernost kakva se čak ni u biografijama o ludim carevima ne spominje – riječ je o prekomjernosti endemičnoj za epohu moderne. Iza svakog čovjeka rulje, tako nezamjetno stopljenog s masom, u modernom se velegradu krije mogući Jack Trbosjek ili barun krvnik. Zato će se u Poeovoj kasnoj satiri *Mellonta Tauta* civilizacija omasovljenja rulje prikazati kao stadij nezabilježene dekadencije u kojem je svaki čovjek rulje praktički postao tiranin – i to tiranin s mahnitošću većom od Heliogabalove: “čovo po imenu Rulja koji je uzeo stvar u svoje ruke i uspostavio despotizam prema kojemu je despotizam Zera i Helofagabalusa bio mila majka [...] bio je pravi gorostas – bestidan, grabežljiv, pokvaren, imao je đon

umjesto obraza, srce hijene i mozak pauna. Umro je napokon od prekomjernog rasipanja snage” (1986b: 280). U priči *William Wilson* naslovni će se junak također pojaviti kao ukleti rob prekomjernosti koji će iz običnih okrutnosti i opačina vrlo brzo pasti pod vlast heliogabalovske prekomjernosti, pa čak i nečeg još strašnjeg: “iz razmjerno ništavna nevaljalstva zagazio sam divovskim koracima u gnusobe jednog Heliogabala” (Poe 1986a: 204). William Wilson je, nimalo slučajno, još od djetinjstva sitni suveren koji se zanosi “vrhovnim i neograničenim despotizmom” (*ibid.*: 208); zato i ne čudi što u svojem padu u porok, u kasnijem dijelu života, odlazi toliko daleko da je “u rasipništvu nadmašio i Heroda” (*ibid.*: 217).

Heliogabal će se kao bauk pojavljivati u nizu dekadentskih romana. U Lorrainovu *Gospodinu De Phocasu* bit će prizvan kako bi se opisalo naslovnog protagonista, dendija, hedonista i besciljnog tragača za bizarnom ljepotom u smiraj civilizacije na samrti: “taj je čovjek [De Phocas] živio prije, u prastarim vremenima, za vladavine Heliogabala, Aleksandra Četvrtog i posljednjih Valoisa” (Lorrain 1994: 32–33). Heliogabal, iznova, biva evociran kao inicijator pada u dekadenciju života u epohi moderne radi pronalaženja ideala zlatnog doba na dnu življenog nihilizma. U romanu *Naopako* car se spominje u kontekstu Des Esseintesove afirmacije latinske književnosti iz perioda dekadencije, pri čemu Heliogabal biva predstavljen kao car koji je “hodajući po srebrnu prahu i zlatnu pijesku, glave ovjenčane tijarom, u odjeći prošaranoj draguljima, među svojim eunusima obavljao ženske poslove, zahtijevao da ga zovu caricom i spavao svake noći s drugim carem, birajući ga najradije među brijačima, kuharskim pomoćnicima i cirkuskim kočijašima” (Huysmans 2005: 68–69). Car je, utoliko, ponovno prizvan kao pulsirajuća jezgra i dekadencije i anarhije, čiji anarhizam zapravo biva upregnut u službu raskrinkavanja specifične prekomjernosti zapadne civilizacije. U *Slici Doriana Graya* Heliogabal se evocira u ključnom, jedanaestom, poglavlju, poglavlju koje počinje opaskom o padu Dorianove imaginacije “pod utjecaj one knjige [*Naopako*]” (Wilde 2008: 125), a završava dijagnozom da je Doriana “otrovala [ta] knjiga” (*ibid.*: 142). U jedanaestom poglavlju zapravo pratimo tijek Dorianove “zaraze” dekadentskom estetikom, no upravo je ta bolest ono što ga transformira u punokrvnog dekadentskog subjekta, jer će Dorian tek nakon “zaraze” u sebi iznaći pakao prekomjernosti koji ga čini ultimativnim djetetom moderne dekadencije.

Baš kao i Heliogabal, i Dorian će postati glumac na pozornici svijeta koji proživljavanjem poroka što ga nudi moderno doba zapravo od dekadencije stvara umjetničko djelo; njegov pad u porok mučenički je čin tragača za posljednjim ljepotama civilizacije na samrti kojim ideal postaje još čišći: “osjećao je da je poznavao sve one čudnovate i užasne spodobe koje su prošle preko pozornice svijeta, učinivši grijeh toliko divnim” (*ibid.*: 140). Kao svoje duhovne preteče Dorian će, utoliko, vidjeti lude rimske careve, jer mu se čini da njegova (i Des Esseintesova) uloga odgovaraju ulozi tih tirana. Fascinirat će ga Kaligula – koji je “po konjušnicama pijančevao s konjušarima” (*ibid.*: 141) – Domicijan – “sav

bolestan od dosade” (*ibid.*) – Neron – koji je “kroz svijetli smaragd zirkao na ona krvava klanja u areni” (*ibid.*) – te napose Heliogabal, koji je “s preslicom u ruci, našminkana lica, bio među ženama i dopremio Mjesec iz Kartage te ga vjenčao u mističnom braku sa Suncem” (*ibid.*). Ludi su carevi, u tom kontekstu, prototipovi dekadencije čije su svečanosti prekomjernosti modeli koje moderni dekadenti moraju slijediti kako bi na estetički ispravan način prokazali bolest epohe i civilizacije, ali i kako bi u spektaklu dekadencije ujedno prizvali i uništenje takve epohe i civilizacije.

U *Ispovijedima maske* protagonist Kochan, baš poput Doriana, dekadentski je subjekt kojeg je još zarana zarazila dekadentska estetika. Kochan je također estetski opsjednut potragom za bizarnim i još nekušanim idealom ljepote koju pronalazi u sintezi perverzije, okrutnosti i užitka. Zato će ga privlačiti “ispražnjivač fekalija, Djevica Orleanska i vonj oznojenih vojnika” (Mishima 2003: 27). Štoviše, Kochan će upravo u toj sasvim novoj sintezi perverzije, okrutnosti i užitka – koju iznalazi u ponorima vlastite dekadentske imaginacije – pronaći procjep iz kojeg prosijavaju sveto i božansko, sjećanje na idealtip poretka smisla i zlatno doba. Upravo zbog svoje dekadentske estetike sebe će vidjeti kao duhovnog srodnika, pa čak i nasljednika veličanstvenog Heliogabala, posebice zbog naglašenog homoerotskog esteticizma: “tek mnogo kasnije otkrio sam da je sklonosti jednake mojima imao i Heliogabal, rimski car u vrijeme propasti Rimskog Carstva, taj uništavatelj drevnih rimskih bogova, taj dekadentni i bestijalni vladar” (*ibid.*). Osim što će ideal ljepote pronaći u tijelu svetog Sebastijana, u toj umjetnini nasilja i ekstaze koju savršenom čini to što “strijele bacaju svoje smirene i elegantne sjene na njegovu glatku kožu nalik sjenama grana” (*ibid.*: 46), Kochana će potraga za idealom dovesti i do zamišljanja svetkovina anihilacije: “premda još nisam bio saznao za djela de Sadea, opis Koloseuma u romanu *Quo Vadis* ostavio je dubok dojam na mene, tako da sam smislio vlastiti način mučenja u areni, a tamo, na mojem borilištu, mladi rimski gladijatori zabavljali su me nudeći mi svoje živote, i sve smrti koje su se tamo događale ne samo što su pljuštale od krvi već su također morale biti izvedene prema točno određenom obredu” (*ibid.*: 93).

Meduzina glava zapadne civilizacije biva prikazana, slijedeći D'Aurevillyjev imperativ, u punini svoje užasne ljepote u *Zabludjelom poroku* Jeana Lorraina, čiji je protagonist, grof Noronsoff, slika i prilika inkarniranog Heliogabala. Štoviše, u romanu se grof Noronsoff pojavljuje kao utjelovljenje modernog ludog cara u suton samourušavajuće civilizacije koji svoju vilu na francuskoj rivijeri pretvara u dekadentsku enklavu, u poprište štovanja zakona njegove raspojasane imaginacije. Priča o Noronsoffovima, koju pripovjedaču pripovijeda grofov doktor, moderni je pandan biografiji ludog cara, priča o Noronsoffovima je “kronika jedne dinastije; priča koja otpočinje kao začarana priča, a završava kao poglavlje iz Svetonija” (Lorrain 2018: 95). Wladimir Noronsoff moderni je “Neron [...] Heliogabal na koncu devetnaestog stoljeća” (*ibid.*: 99), čija se od države odvojena vila pretvara u njegovu vlastitu satrapiju uređenu po ukusu “barbarina odgojenog u carskom

luksuzu” (*ibid.*: 108). Njegova je vila uređena tako da arhitektura prati i zadovoljava kaprice pomahnitalog satrapa, što se posebice očituje u salama za svečanosti u kojima se ne organiziraju bilo kakve zabave, već divlje raskalašenosti “kojima se obnavlja duh svetkovina iz doba dekadencije Rima” (*ibid.*). Noronsoff, taj “pravi car najblatnijeg i najraskalašenijeg Rima, s okrutnošću Augustova unuka i skorojevićkom obiješću dostojnom jednog Trimalhiona” (*ibid.*: 109), opsjednut je oživljavanjem i orkestriranjem “Tiberijevih svetkovina” (*ibid.*: 111). On u svojoj enklavi, iz otvorenog prkosa “modernim vremenima ružnoće i vulgarnosti” (*ibid.*: 116), nastoji režirati ultimativnu svetkovinu, gozbu koja će nadmašiti Trimalhionova prežderavanja, orgiju koja će biti zapetljanija i parfimiranija od Neronove ili Komodove, festival bizantizma u smiraj devetnaestog stoljeća, na umoru zapadne civilizacije. Iako kroz tekst najviše biva uspoređivan s Neronom i Tiberijem, car koji ipak najbolje utjelovljuje smisao i svrhu grofove dekadentske estetike je, naravno, Heliogabal. Nakon što inscenira svoju inačicu još prekomjernije Trimalhionove gozbe, poslužujući gole istetovirane muškarce na pladnju, a koja će se pokazati kao fijasko, Noronsoff će težiti prirediti svetkovinu nad svetkovinama, svoje krajnje umjetničko djelo dekadencije, shvaćajući da on nije toliko sljedbenik Neronove dekadencije, već Heliogabalove “azijske” dekadencije. Zato svoju završnu večeru osmišljava kao ritual “pogreba i uskrsnuća azijskog efeba” (*ibid.*: 236). Ritual i večera trebaju biti okupljeni oko hermafroditskog dječaka, efeba, u kojem grof nalazi utjelovljenje vlastitog ideala bizarne ljepote, ideala koji u sjećanje priziva Heliogabalovo štovanje androginije:

... zamislite samo Heliogabala, Domicijanovo dječastvo, Bakhov trijumf; ne možete ni zamisliti veličanstvenost tog našminkanog lica i velikih zvjezdanih očiju pod dijademom [...] Njegov kostim? [...] Doista je neopisiv, sumanut, kao kostimi Sallammba u Gustavea Flauberta ili Heliogabala iz *Agonije* Jeana Lombarda; Gustave Moreau je slikao na isti način [...] prsni pojas ametista sapinje mu torzo, a ogromna je kruna načinjena od razmetljivih ljubičastih makova: makova tame s rubinskim tučcima, nešto toliko čudovišno i ludo, ali predivno, carev san, pjesnikov izum, apoteoza boga. (*ibid.*: 243–244)

Svetkovina grofa Noronsoffa istinski je spektakl dekadencije, usklađen s Heliogabalovim poučkom: nije riječ tek o običnoj gozbi kao izrazu tiranskog kaprica dekadenta obuzetog prekomjernošću – grof će kazati: “život me ne može obuzdati, jer je preuzak, a moje su žudnje neizmjerne” (*ibid.*: 264) – već je, prvenstveno, riječ o satiričkom prodoru u duh moderne dekadencije. Iako je izvorno grof Noronsoff nastojao tek imitirati ili iznova oživiti gozbe iz doba rimske dekadencije, svojim odmicanjem od Tiberija i Nerona kao uzora, a prihvaćanjem “Azijata” Heliogabala kao cara s kojim se može poistovjetiti (i čije kaprice, dapače, može nadmašiti) Noronsoff postaje istinski dekadentski umjetnik, režiser teatra prekomjernosti koji funkcionira kao satiričko raskrinkavanje jedne specifične vrste prekomjernosti kao čudovišnosti skrivene iza maske zapadnog moderniteta: pleo-

neksije. Iako je od početka romana bio radikalni individualist i estet zatvoren u negativnoj slobodi “ognjene barokne imaginacije” (*ibid.*: 107), okružen “eklozima Grčke [koji] bili su evocirani u posve identičnim okvirima [...] snagom kaprica, radi užitka, velikog kozmopolitskog aristokrata, inspiriranog napuljskim muzejem, pompejskim freskama i radovima učenih Nijemaca o Tiberiju i Neronu” (*ibid.*: 106), tek zamišljanjem jedne sasvim nove vrste svetkovine, koja neće biti imitacija ni Trimalhionove gozbe ni Tiberijevih orgija na Capriju, već će u svojoj žudnji za upijanjem što više ekscesa tjerati dalje od tih primjera, grof prerasta u punokrvnog dekadentskog subjekta. Predmet grofova interesa, utoliko, nije imitiranje antičke dekadencije pretvorene u obični dekor propadanja, već je to satiričko raskrinkavanje specifičnosti dekadencije Zapada.

Zato i njegova završna gozba postaje bizantska i azijska, satrapska i mogulska, jer je naprosto potrebno iznaći dovoljno veliku saturu kao pehar preobilja zapadne civilizacije na umoru, a kako bi se svaki aspekt veličanstvenog raspadanja te civilizacije prikazao zaleđen, ovjekovječen, poput jedne od milijun latica koje guše uzvanike Heliogabalovih posljednjih svečanosti. Slijedeći svoj antički uzor, grof Noronsoff priređuje spektakl dekadencije; vlastito tijelo i vlastiti dvor pretvara u ponore prekomjernosti u kojima se ogleda bit zapadnog moderniteta, a na vrhuncu prekomjernosti, raspadajući se i sam zbog pleoneksije apsorbirane u svoje tijelo, to sveto i mučeničko tijelo koje je pleoneksiju proživjelo do krajnosti, zaziva anihilaciju Zapada: “njegovi su se barbarski instinkti najzad probudili, pozivajući barbare da izvrše kaznu; zazivao je Atiline Hune i Džingis-kanove Tatare, horde žute rase, da pobiju, poharaju, popljačkaju i masakriraju stanovnike Nice, doktore, Gourkaua te njega samoga i njegovu majku” (*ibid.*: 287).

LITERATURA

- Artaud, Antonin. 2003. *Heliogabalus or, The Anarchist Crowned*. London: Creation Books.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée. 1883. *Les ridicules du temps*. Pariz: E. Rouveyre et G. Blond.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée. 1868. Lettre et article de Barbey d'Aurevilly. U: Baudelaire, Charles. *Fleurs du mal*. Pariz: Michel Lévy frères.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée. 1964. *Le XIXe siècle des oeuvres et des hommes*. Pariz: Mercure de France.
- Boulby, M. 1957. Nietzsche's Problem of the Artist and George's “Algabal”. *The Modern Language Review* 52, 1: 72–80.
- Camus, Albert. 1999. *Drame*. Zagreb: Alfa.
- De Arrizabalaga y Prado, Leonardo. 2010. *The Emperor Elagabalus: Fact or Fiction?*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Gourmont, Remy. 1903. Préface. U: Duviquet, Georges. *Héliogabale raconté par les historiens grecs et latins*. Pariz: Société du “Mercure de France”.
- De Musset, Alfred. 2005. *Ispovijed djeteta svoga stoljeća*. Zagreb: Naklada Jurčić.

- De Sade, Donatien Alphonse François. 1991. *Juliette*. London: Arrow Books.
- Gautier, Théophile. 1900. *Mademoiselle de Maupin and One of Cleopatra's Nights*. New York: Random House.
- Gautier, Théophile. 1915. *Charles Baudelaire, His Life*. New York: Brentano's.
- Gibbon, Edward. 2009. *Slabljenje i propast Rimskoga carstva. Svezak I*. Zagreb: Stih.
- Green, Vivian. 2006. *Ludilo kraljeva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Hay, John Stuart. 1911. *The Amazing Emperor Heliogabalus*. London: Macmillan.
- Herodijan. 1961. *History of the Roman Empire*. Berkeley: University of California Press.
- Herz, Zachary. 2024. How to Do the History of Elagabalus. U: *The Routledge Handbook of Classics and Queer Theory*: 408–422. Ur. Ella Haselswerdt, Sara Lindheim i Kirk Ormand. London: Routledge.
- Historia Augusta*. 1994. Zagreb: Antibarbarus.
- Hurst, Isobel. 2019. Nineteenth-Century Literary and Artistic Responses to Roman Decadence. U: *Decadence and Literature*: 47–65. Ur. Jane Desmarais i David Weir. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huysmans, Joris-Karl. 2005. *Naopako*. Zagreb: Litteris.
- Icks, Martijn. 2013. *The Crimes of Elagabalus: the Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor*. London: I. B. Tauris.
- Kasije Dion. 1927. *Roman History. Vol. IX*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kemezis, Adam. 2016. The Fall of Elagabalus as Literary Narrative and Political Reality: A Reconsideration. *Historia* 65, 3: 348–390.
- Kukavica, Sebastian A. 2024. Teorija dekadentskog romana. *Književna smotra* 211, 1: 39–55.
- Lorrain, Jean. 1994. *Monsieur de Phocas*. Sawtry: Dedalus.
- Lorrain, Jean. 2018. *Errant Vice*. London: Snuggly Books.
- Malik, Shushma. 2018. The Criminal Emperors of Ancient Rome and Wilde's "True Historical" sense. U: *Oscar Wilde and Classical Antiquity*: 305–320. Ur. Kathleen Riley, Alastair Blanshard i Iaria Manny. Oxford: Oxford University Press.
- Mishima, Yukio. 2003. *Ispovijedi maske*. Zagreb: Litteris.
- Montesquieu, Charles. 1917. *Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti*. Zagreb: Naklada Hrvatskog štamparskog zavoda.
- Nugent, Mark. 2008. From "Filthy Catamite" to "Queer Icon": Elagabalus and the Politics of Sexuality (1960–1975). *Helios* 35, 2: 171–196.
- Poe, Edgar Allan. 1986a. *Priče. Knjiga prva*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Poe, Edgar Allan. 1986b. *Priče. Knjiga druga*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Potolsky, Matthew. 2013. *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Potolsky, Matthew. 2020. Decadence and Politics. U: *Decadence: A Literary History*: 152–166. Ur. Alex Murray. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodenbach, Georges. 2016. *Georges Rodenbach: chroniqueur parisien de la Belle Époque*. Braine-l'Alleud: Joël Goffin.
- Sidebottom, Harry. 2022. *The Mad Emperor: Heliogabalus and the Decadence of Rome*. London: Oneworld Publications. EPUB.
- Svetonije, Gaj Trankvil. 1978. *Dvanaest rimskih careva*. Zagreb: Naprijed.
- Vance, Norman. 1999. Decadence and the subversion of empire. U: *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*: 110–124. Ur. Catharine Edwards. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vance, Norman. 2022. Ages of Empire: Pinnacles of Decline. U: *Oxford Handbook of Decadence*: 39–60. Ur. Jane Desmarais i David Weir. Oxford: Oxford University Press.

- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. 1983. *Uzvanik posljednjih svečanosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Weir, David. 2018. *Decadence: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. EPUB.
- Wilde, Oscar. 2008. *Slika Doriana Graya*. Zagreb: Europapress holding.
- Wyke, Maria. 2018. The Pleasures and Punishments of Roman Error: Emperor Elagabalus at the Court of Early Cinema. U: *Roman Error: Classical Reception and the Problem of Rome's Flaws*: 209–232. Ur. Basil Dufallo. Oxford: Oxford University Press.

SUMMARY

MEDUSA'S MASK OF A FRENZIED CIVILIZATION: EVOCATIONS OF THE EMPEROR HELIOGABALUS IN DECADENT LITERATURE

As a particular genre of ancient biographies of sovereigns, the biographies of mad emperors aim to depict all the excesses, frenzies and indulgences of rulers commonly considered as the epitomes of bad governance, atrocious tyranny, debauchery, godlessness, norm defilement, and usurpation of the Caesar's mandate. These anti-hagiographies, intertwined with fiction, follow the standardized narrative matrix of intensifying exaggerations of the mad Caesars' perversions and ferocities taken to the utmost level of extremity, videlicet to the tyrannical desire for annihilation. Portraying the lives and deeds of the mad emperors as emblematic of the period of the empire's decadence, biographies of the mad emperors ultimately serve as a moral warning against the dangers of arbitrary rule and subjugation of the state to a private interest for satisfying the whims of a suzerain. Among all the mad Roman emperors, Heliogabalus has been widely regarded as the most frantic of all, as well as the epitome of excess, overindulgence and perversion, both in ancient sources and modern declinist studies on the causes of Rome's decadence. However, an interesting phenomenon occurred in the nineteenth century: once abominated, expunged and execrated for centuries, the life and rule of Heliogabalus were suddenly re-evaluated, gaining positive connotation within a field of the transnational decadent republic of letters. Due to the depictions of Heliogabalus as a dandy and a decadent obsessed with the ideal of morbid and unnatural beauty; due to the maelstrom structure of biographies of the mad emperors absorbing all aspects of decadence; due to the content related to the perversions and transgressions of the decadent-tyrant; as well as due to the style of saturation, which, absorbing all the excesses of the mad Caesars, itself becomes overstrained and bulky; therefore, the decadent literary criticism, as well as decadent literature, found in Heliogabalus their paragon and spiritual antecedent. This article aims to explore why Heliogabalus, among all other mad emperors,

Znanstvene rasprave

became crowned as the saint and martyr of decadence in decadent literature. The answer lies in the nature of decadent aesthetics, closely related to the genre of biographies of mad emperors. Key decadent texts will be analyzed, demonstrating how evocations of Heliogabalus in fact legitimize decadent aesthetics from the works of Gautier, Sade, and Musset through Villiers de l'Isle-Adam, Poe, and Huysmans to Wilde, Mishima, and Lorrain.

Keywords: Heliogabalus, the mad emperor biography, decadent aesthetics, tyranny, annihilation