

Sebastian A. Kukavica, independent researcher, Croatia

Faustovski okultisti, flannerski detektivi i mučenici dekadencije: tri tipa dekadencija u Velikom bogu Panu i Brdu snova Arthura Machena

Abstract: Faustian Occultists, Flâneur Detectives, and Martyrs of Decadence: Three Types of Decadents in Arthur Machen's The Great God Pan and The Hill of Dreams

Alongside decadent style, form, imagery, and political imagination, decadent subjectivity is one of the defining features of the decadent novel. In Arthur Machen's texts, various types of decadent characters appear – ranging from occult monomaniacs and cursed men of letters, to hedonists and degenerating youth, all the way to dandies and aesthetes. However, the question arises: are all decadent characters necessarily decadent subjects? This article analyses three dominant types of decadent characters – the Faustian occultist, the flâneur detective, and the martyr of decadence – in Machen's most well-known decadent works: the novella *The Great God Pan* (1894) and the novel *The Hill of Dreams* (1907). It will be demonstrated that while the Faustian occultist and the flâneur detective are undoubtedly constituted as decadent seekers of meaning in modernity, they ultimately do not evolve into reservoirs of decadent antimodernism. On the other hand, the character of the saintly martyr of decadence emerges as a fully realized decadent subject. He not only bears witness to the spectacle of the decline of the modern West, but also derives pleasure from this very collapse – including from his own downfall. The martyr of decadence willingly sacrifices his life on the altar of decadent aesthetics in order to enable an act of parrhesia that unveils the essence of modernity.

Keywords: Arthur Machen; decadent subject; decadent aesthetics; antimodernism

1. Arthur Machen između „čudne fikcije” i dekadentske književnosti

Djela Arthura Machena u zadnjih su tridesetak godina žanrovski mahom bila klasificirana ili kao okultni nadnaravni horori, tj. čudna fikcija, ili pak kao punokrvni izdanci dekadentske književnosti. U sada već klasičnoj biografskoj studiji o Arthuru Machenu Sweetser je ustvrdio da se Machenov opus ne može tumačiti kao izdanak tzv. dekadenskog pokreta jer je prvenstveno riječ o „pričama u čudnom i okultnom žanru” (131). Takav književnokritički i književnopovijesni pristup nastavio se i u Joshijevoj analizi Machenovih tekstova u okvirima tradicije takozvanih čudnih pripovijesti (The Weird Tale 11). Zbog „korištenja nadnaravnog kao metafore za različite pojmove koji se tiču svemira i ljudskog života” (Joshi, The Modern Weird Tale 2), zbog zaokupljenosti „veličanstvenim i krajnje nedokučivim misterijima svemira” (Joshi, The Weird Tale 13), zbog poniranja u „horor seksa” (22) i zbog autorove osobne „antimaterijalističke” filozofije (38), Joshi odvaja Machenovu prozu od dekadentske književnosti te je tumači u ključu čudne pripovijesti. S druge strane, odbacujući određenje čudne fikcije kao žanra i naglašavajući da je riječ o heterogenim tendencijama i uopćenoj estetici začudnog, Machin interpretira Machenova djela kao amorfnu vrstu književnih tekstova čija je tematska preokupacija poniranje u primordijalna podzemlja modernih društava. Machin će apostrofirati vezu Machenovih djela s tzv. dekadentskim pokretom, ali – u skladu sa svojom tezom – odbacit će mogućnost žanrovskog definiranja Machenove fikcije kao dekadentske te će u potonjoj nazrijeti tek produbljivanje poeovske estetike začudnosti (144).

Prilikom razmatranja Machenovih djela kao nadnaravnih horora, čudne fikcije ili, krajnje uopćeno, fikcije o začudnom i nadnaravnom, istraživanja su nastojala okultizam i misticizam odrediti kao od dekadentske književnosti odvojene tematske preokupacije Machenove proze. Štoviše, sagledavanje Machenovih tekstova u takvom ključu često biva upotunjeno biografskim pristupom koji ističe osobnu autorovu povezanost s okultnim društvima i praksama (Graf; Poller). Ferguson će, doduše pišući o Machenovoj književnoj kritici, također kao središnju preokupaciju istaknuti okultističke potrage za otajstvima, pri čemu „groteskni eksces može biti vrhunsko sredstvo za

ekstatično stupanje masovne publike u okrilje božanskoga" („Reading with the Occultists" 55).

Freeman će u središtu Machenove proze detektirati traganja za transcendencijom usred scijentifičkog modernog svijeta, pri čemu se Machenov jezik i stil shvaćaju kao alatke prodora u ezoteričnu zbilju ispod modernog svijeta (9). Dovodeći takav argument do kraja, Mantrant ističe da Machenova djela funkcioniraju na razini jezika i stila, kao tekstovi koji ne nastoje rastvoriti otajstvo, već samo literarno dočarati nepрониčni veo otajstvenosti (82).

Uz fiksaciju na okultizam u dosadašnjim se istraživanjima također isticalo da je Machenova proza, na tematskoj razini, zaokupljena prikazima razbuđenih sila degeneracije i regresivne evolucije. Prema Jackson Machen je uzeo degeneraciju za svoju središnju književnu temu, nastojeći „dovesti u pitanje jednostavne dualizme ... uspostavljene između ljudskog oblika i njegove degeneracije te moralnog i devijantnog, sugerirajući da je puno važniji i iskonskiji odnos onaj koji uključuje ... povremeni upad stalno prisutne mogućnosti za transgresiju u udobnost i relativnu stabilnost materijalnog života" (134). Camara je machenovske teme degeneracije i regresije prikazao kao pesimistički odgovor na darvinizam (10). Owens je, na istom tragu, ustvrdila da su fascinacija „primordijalnim, transcendentnim zlom" (119) na tematskoj razini, kao i jezična uronjenost u simbolizam, uz postavljanje Londona kao kulise zla, središnja obilježja Machenove proze, koju je zbog tih svojstava ipak klasificirala kao dekadentsku.

U pristupima kojima se Machenova djela nastoji klasificirati ili kao čudnu fikciju, to jest nadnaravni horor, ili kao žanrovski neodredivu fikciju o okultizmu eventualno se ističe poeovski karakter Machenove estetike začudnog, ali ne dijagnosticira se dublja estetička svrha i smisao. No kako tvrdi Lovatt, Machenova proza sustavno je prezasićena degeneracijom i raspadanjem, jer počiva na estetičkoj postavci da „izrazi modernog svijeta mogu biti predstavljeni isključivo kao ekscen, abnormalnost i diskontinuitet" (21). Lovatt u Machenovim djelima, najzad, pronalazi utjelovljenje „dekadentskog modernizma", koji iskustvo desakraliziranog života u modernom svijetu i potragu za spiritualnošću izvan moderne metafizike literarno dočarava onda kada se uslijed apsorbiranih prezasićenja tekst prenapreže i dovodi do pucanja, pri čemu tekst kao da u sebi samome katalizira raspad kakav se dijagnosticira i u modernom svijetu (21). Kao krajnji cilj estetike Machenova „dekadentskog modernizma" pritom se ističe kritika kartezijanskog dualizma i moderne znanosti:

prekomjernost ekscesa, abominacija i perversija, utoliko, služi kritičkom prokazivanju scijentifičkih i metafizičkih aberacija modernog svijeta. No dekadentska estetika ide i dalje od toga.

Naime, u Machenovoj se fikciji planski otvara pandemonij čudovišnosti, jer je naprosto u prirodi dekadentske književnosti apsorbirati u tekst što je moguće prekomjernije i svetogrdnije transgresije, kako bi se u preobilju ekscesa razotkrila naslućena istina o čudovišnosti epohe moderne i dijaboličnosti projekta moderniteta. Dekadentska imaginacija kritički analizira i tumači moderni Zapad kao civilizaciju konsolidiranu na konstitutivnim mitovima moderniteta – od slobode, individualizma i racionalizma, preko ustroja modernog sebstva i konstitucije moderne države temeljem modernog prirodnog prava, sve do agnosticizma i ateizma kao politickoteološkog obzorja egzistiranja u epohi moderne – a koji se, svi odreda, prokazuju kao aparati očuvanja pakla besmislenosti egzistencije u moderni. Smisao i svrha dekadentske estetike jest saturirati književni tekst svim naznakama urušavanja mitova zapadnog moderniteta, a samim time i vizijama propasti modernog Zapada, jer tek se u paklu življenog nihilizma i kušanja dekadencije spoznaje idealtip predmodernog poretka smisla (Kukavica, „Teorija dekadentskog romana” 47). Dekadentska estetika pretvara jedinstvenu dekadenciju modernog Zapada u „spektakl propasti” (Kukavica, „Meduzina maska bjesomučne civilizacije” 171), čiji je uzvanik posljednjih svečanosti – dekadentski subjekt.

Sjedište dekadentske političke imaginacije, kao antimodernističkog očišta iz kojeg se s užitkom promatra i tumači spektakl propasti modernog Zapada, nalazi se u dekadentskom subjektu. U dekadentskoj književnosti likovi dekadencije pojavljuju se u različitim inkarnacijama: kao letargični aristokrati, kao estete i ekscentrici, kao monomani i grandomani, kao pesimisti i nihilisti, kao puritanci i radikalni hedonisti, kao medijevalisti i proroci apokalipse, kao dendi, flaner i detektiv. No jesu li svi dekadenti ujedno i dekadentski subjekti? Kako bih odgovorio na to pitanje, u ovom ću se članku posvetiti analizi triju tipova likova dekadencije – faustovskog okultista, flanerskog detektiva i mučenika dekadencije – u Machenovim najpoznatijim dekadentskim djelima: noveli *Veliki bog Pan* (1894.) i romanu *Brdo snova* (1907.). Kroz raspravu će se pokazati da dekadenti poput faustovskih okultista i flanerskih detektiva utjelovljuju dekadentski estetski senzibilitet, dekadentski životni stil, pa čak i dekadentski resantiman prema modernom svijetu, no naposljetku samo lik mučenika dekadencije predstavlja punokrvni dekadentski subjektivitet, jer riječ je o

antimodernistu koji crpi užitak iz spektakularne dekadencije modernog Zapada, ali i vlastite propasti.

2. Dekadentski antimodernizam

Danas je u istraživačkom polju tzv. „machenologije”^[1] dominantan pristup koji Machenovu fikciju smješta u okvire dekadentske književnosti, pri čemu se uviđa jasna veza između dekadentske estetike i kritike moderne kao subverzivnog političkog naboja potonje. No u većini analiza o kritici moderne u Machenovim djelima, a koje još uvijek iznenađujuće često posežu i za biografskim pristupom, fokus se prvenstveno stavlja na kritiku moderne znanosti i znanstvenog materijalizma (Ferguson, „Decadence as Scientific Fulfillment”; De Ciccio; Forlini). Također, kritika moderne u Machenovim djelima svodi se i na potragu za kušanjem transcendencije unutar okvira modernog raščaravanja, pri čemu su se groteska „odvratnog i izmučenog tijela” (Milbank 84) predstavlja kao afirmacija arhajskog zlatnog doba. Denisoff je dekadentsku estetiku Machenovih djela shvaćao kao „način zaobilaženja antropocentrizma” („A Disembodied Voice” 185), detektiravši političnost dekadentske estetike u afirmaciji „posthumanističke paradigme” (193). U studiji Dekadentni konzervativizam Alex Murray je, klasificirajući Machenova djela kao folk dekadentsku književnost, ustvrdio da je kritika moderne neizostavni dio dekadentske estetike i da se u Machenovim djelima ona pojavljuje primarno kao kritika „znanosti i materijalizma kao predstavnika šire tendencije u moderni: raščaravanja svijeta” (196). Machenova inačica „folk dekadencije”, tvrdi Murray, u dekadentsku estetiku upija doktrinu konzervativizma kroz „poštivanje tradicije, slavljenje mističnog i neracionalnog u opoziciji spram znanstvene moderne” (174). Stoga, folk elementi Machenova dekadentskog pisanja poprimaju funkciju „rituala koji nudi alternativu iscrpljujućem modernom iskustvu” (174). Doduše, Murray će istaknuti da su Machenova djela izrasla i iz suprotstavljanja modernom liberalizmu (203), no čini se da pod kritikom moderne u Machenovu opusu Murray podrazumijeva dvije stvari: kao prvo, kritiku modernih vremena odnosno moderne kao perioda raščaravanja svijeta te, kao drugo, osjećaj resantimana spram sveobuhvatnog iskustva života u moderni, od religijskog i društvenog do umjetničkog iskustva.

No kritika moderne u Machenovim književnim djelima – i dekadentskoj književnosti uopće – ne zaustavlja se tek na prokazivanju neuralgija i patologija modernih vremena, opustošenosti smisla i

obezdušenosti egzistencije u modernom svijetu, već nastoji demaskirati čitav zapadni modernitet kao metapolitički projekt rata protiv predmodernog poretka smisla. Dekadentski književni tekst upija i načelu literarnosti podređuje specifičnu kritiku moderne: (konzervativni) antimodernizam (Kukavica, „Teorija dekadentskog romana” 46). Antimodernizam je kulturnopesimistička teorija i kritika moderne kao kolosalne dekadencije modernog Zapada te moderniteta kao nihilističkog projekta prevrednovanja konstitutivnih vrijednosti predmodernog poretka smisla. Dekadentski antimodernizam ujedno je i interpretativni okvir demaskiranja dekadencije i nihilizma modernog Zapada, ali estetski okvir uživanja u spektaklu propasti modernog Zapada kao umjetničkog djela u čijoj perverznoj ljepoti uživati umiju samo inicirani članovi dekadentske bratovštine.

Budući da su likovi dekadentskih subjekata ujedno i rezervoari dekadentske političke imaginacije, upravo kroz analizu likova dekadencija i njihove izgradnje kao antimodernista možemo doprijeti do potpunijeg shvaćanja smisla i svrhe dekadentske estetike, napose njezina simbiotskog odnosa s dekadencijom. Dekadencija ima dvostruko značenje: kao u povijesti neviđena, kolosalna propast, ali i kao unikatni spektakl propasti u kojem inicirana duhovna aristokracija dekadencija umije estetski uživati kao u umjetničkom djelu, djelu koje je i samo proizvod dekadentske estetike. Upravo je dekadentski subjektivitet – visoko standardizirani lik dekadenta kao antimodernista – pulsirajuća jezgra dekadentske estetike: istovremeno i teoretičar i kritičar dekadencije, ali i uživatelj u propasti.

3. Dekadentski subjekt i silazak u pakao moderniteta

Dekadentski subjekt u pravilu je radikalni individualist; esteta i larpurlartist; duhovni aristokrat koji s nostalgijom gleda na predmoderne povijesne epohe; connoisseur i kušač nove protuprirodne ljepote u kojoj se ekstaza i uzvišenost prožimaju s čudovišnošću, perverzijom i morbidnošću; opsesivni sakupljač relikvija i fetiša kao artefakata zaboravljenog zlatnoga doba; od vulgarnog modernog društva i bjesomučne rulje odvojen pesimist i mizantrop koji se, zgađen ispraznošću modernoga svijeta, omasovljenjem žudnje i smrću luksuza u okvirima privrede ojačanja potrošnje, osamljuje u svojoj grofoviji preobražavajući je u enklavu dekadentske imaginacije. Kao izdanak modernog sebstva – štoviše: kao ultramoderno sebstvo – dekadentski subjekt ujedno je i teoretičar moderne, ali i rezervoar resantimana prema moderni. Štoviše, dekadentski subjekt onaj je

dekadent koji nije samo protumoderni dijagnostičar neuralgija i patologija modernog svijeta, nego je i radikalni kritičar moderne – (konzervativni) antimodernist – koji u inkvizicijskoj ili pak egzorcističkoj maniri isljeđuje modernitet sve dok iz njega ne istjera zloduha.

Kako je ustvrdio Hanson, dekadentski subjekt zapravo je ultramoderni umjetnik čiji je estetski ideal negacija ideala klasične estetike, budući da dekadentska estetika „smatra propast i raspadanje privlačnim, mističnim, lijepim” (3). Hanson će kao tipičnog dekadenta oslikati esteta privučenog „abercijom” (18), jer tek padom u užas iskustva života u moderni dekadentski subjekt iznalazi ideal zlatnog doba nezaraženog modernom. Osnovno su obilježja života dekadentskog subjekta sveprožimajuća dosada, melankolija, razočarenje i malodušje, to jest iskustvo proživljenog nihilizma, koje ga vitalizira i pretvara u pulsirajuću jezgru dekadentske imaginacije (Pierrot 60). Kušanje ponora nihilizma tjera dekadentskog subjekta ne samo da razumije uzroke i tijek vlastite bolesti, već i prauzrok koji stoji iza utemeljenja epohe i civilizacije u kojima nihilizam postaje općom bolešću. Pierrot zato ističe da su ennui i spleen pokretači dekadentske imaginacije, koja neminovno dopire do veltanšaunga filozofskog pesimizma, radikalnog individualizma, estetike protuprirodnog i bizarnog te kritike moderne (9–10). Dekadentska književnost doista upotrebljava „otuđene pojedince i štetne oblike žudnje kako bi natjerala čitatelje da se suoče s tjeskobom koju stvaraju moderni uvjeti [života] te da razmisle o načinima na koje modernizacija, rastuća individuacija, kao i pojačan osjećaj fragmentacije na kraju stoljeća izobličuju subjektivnost i omogućavaju još stravičnije oblike okrutnosti” (Mahoney 288). No kritika moderne dekadentskog subjekta nije uvjetovana samo osjećajem „gađenja” prema modernom velegradu i modernom životu (Desmarais 104) te ostalim percipiranim neuralgijama moderne poput urbanizacije, omasovljenja, komercijalizacije, to jest, uopćeno govoreći, modernizacije (98). Dekadentski subjekt ne upušta se u raskrinkavanje aberacija moderne ili modernizacije samo poradi zgađenosti, tjeskobe ili traume iskustva života u moderni, već i zbog istraživačke misije povezivanja akutnih neuralgija i patologija s jasnim izvorištem zla u prošlosti. Misija je to koja može biti okončana tek kada se razotkrije ono što dekadentski subjekt vjeruje da je prešućena istina o projektu izgradnje modernog Zapada. Dekadentski subjekt svoju iniciranost u bratovštinu i dovršeni odgoj potvrđuje time što se u potragu za izvorima pakla moderniteta spušta ne samo poradi istine koju je pozvan otkriti, već i poradi užitka u kušanju i vlastitog pada, ali i kolosalne propasti čitave civilizacije. Iako

biva opčinjen iznalaženjem zlatnog doba, dekadentski subjekt dijete je dekadencije: svrha njegove misije i smisao njegova života ne postoje izvan okvira dekadencije modernog Zapada i zato uživa u propasti koja, znakovito, nikad ne biva dovedena do konačnog pada i okončanja. Izvan konteksta dekadencije, i to specifične dekadencije modernog Zapada, dekadentski je subjekt, zapravo, prevladan i izlišan.

Iako u žanrovskom smislu nije riječ o dekadentskom romanu, već prije o katoličkoj paraboli odredivoj kao roman degeneracije, Williamsov Silazak u pakao može poslužiti kao ilustracija dekadentskog užitka u kušanju pakla moderniteta. Naime, u Williamsovu Silasku u pakao antagonist Wentworth oslikan je kao degenerični dekadent kojeg vlastiti radikalni individualizam, egoizam, „odvojenost od svijeta u grobnici vlastite žudnje” (128) i narcisoidno štovanje artificijelnog i protuprirodnog, u konačnici, stropošta u pakao, dovodeći ga pod vlast Sotone. Nasuprot pravovjernim kršćanima integriranim u kolektivističku „Republiku zajedništva i ljubavi” (71) Wentworth mutira u asocijalni individuum koji se obijesno odvaja od spasenja. Pripovjedač će, komentirajući antagonistov proces degeneracije i raščovječenja, primijetiti da bit Wentworthove dekadentnosti, a time i dijagnosticiranog sotonizma, leži u žudnji za svojevoljnim silaskom u pakao: „Jaganjac i anđeli ne zamišljaju kako pakao zadovoljava njihove žudnje niti on ni anđeli ne teže tome, nego samo oni u paklu” (109). Štoviše, Wentworthov silazak u pakao dovodi se u vezu s dekadencijom čitave kulture i civilizacijskom kataklizmom: „Wentworth se spuštao niz uže bez opasnosti i bez nelagode, baš kao što se naša kultura ljulja na užetu s čije omče vise otpadnici civilizacije gušeći se u životu” (125). Naravno, u Williamsovu je romanu taj pad, pa čak i sama pomisao da se svojevoljno žudi kušati pad, odbačen kao plod degeneracije, no u dekadentskoj književnosti upravo taj silazak u pakao postaje nužan kako bi se omogućila naslućena istina o pravoj prirodi dekadencije modernog Zapada.

U istraživačkom polju o djelima Arthura Machena dosad se uvelike pisalo o dekadentskim temama i imaginarijima, kao i o dekadentskoj formi i stilu,^[2] no pitanju izgradnje dekadentskog subjektiviteta posvetilo se značajnije manje prostora.^[3] U nizu je članaka demonstrirano da se lik dekadenta u Machenovoj fikciji pojavljuje u inkarnaciji detektiva i dendija koji u labirintima Londona traga za identitetom, ekstazom i fetišima koji ga uvode u neka svetija vremena (Boyiopoulos 50). Štoviše, lik dekadenta pojavljuje se i u naličju okultista i (pseudo)znanstvenika koji u pustarama moderne traga

za ezoteričnim znanjima onkraj granica racionalno spoznatljivoga (De Cicco 7). MacLeod je upotpunila tipologiju Machenovih dekadencata analizom lika esteticista i larpurlartista koji ljepotu pronalazi u bizarnosti, artificijelnosti i protuprirodnosti, predestiniran za propast, uslijed „krajnje nemogućnosti komunikacije između dekadentskog umjetnika i vulgarne čitalačke publike, posebice u kontekstu suđenja Wildeu” (137). Osim kao boem, dendi, duhovni aristokrat, esteta i meštar „alternativnih, kontrakulturnih životnih stilova” (12) lik se dekadenta pojavljivao u dekadentskoj književnosti, ističe MacLeod, i kao žrtva umjetnosti, kao otpadnik čije pisanje biva okončano u nerazumljivosti i nečitkosti.

Može se ustvrditi da su dosadašnja istraživanja dijagnosticirala tri tipa dekadencata u Machenovoju književnosti: lude znanstvenike i ezoteričare u potrazi za otajstvima onkraj granice spoznatljivog (De Cicco; Poller; Lovatt); dendijeve flaneure kao tumače viktorijanskog Londona (Mordavsky Caleb; Boyiopoulos); te dekadentske umjetnike koji propadanjem u akribično ludilo regresivno evoluiraju u estete i larpurlartiste neshvaćene i odbačene od strane modernog svijeta (MacLeod; Freeman). Sva se tri standardizirana tipa likova podjednako smatraju dekadentima te se zbog sustavnog korištenja jednog ili više od takvih subjekata u Machenovoju prozi pronalazi dodatan razlog da se potonju definira kao izdanak dekadentske književnosti, a ne tek žanrovski neodredivu romantičarsku gotiku, čudnu fikciju ili natprirodni horor. Štoviše, u sva tri tipa pronalaze se obilježja tobože zajednička dekadentskom subjektivitetu: opsjednutost protuprirodnim, morbidnim i artificijelnim senzacijama, fiksnim idejama ili potragama za misterijima; radikalni individualizam i emotivističko samoosmišljavanje na temelju vlastitog estetskog ideala (koji nužno u sebe upija krivost, aberaciju, perversiju); titanomahijsko suprotstavljanje modernim vremenima i modernom svijetu; usmjerenost dekadentske imaginacije na teoretiziranje i tumačenje, kao i kritiku i eventualne pokušaje prevladavanja, različitih oblika degeneracija, propadanja, raspadanja i propasti (od dezintegracije ljudskog tijela preko raspadanja društva do propasti čitave civilizacije).

No nije svaki dekadent nužno i dekadentski subjekt. Dekadentskim se subjektom u Machenovim djelima postaje kroz odgoj i razvoj dekadenta kao antimodernista, kroz dekadentovu inicijaciju u republiku pisama izabranih poznavatelja prave prirode modernog Zapada i mistike predmodernog poretka smisla te kroz dekadentovu estetizaciju vlastitog života i davanje zavjeta vjernosti dekadentskoj estetici kao rukovodećem načelu svoje umjetnosti i života. Kako bi dekadent bio

istinski dekadentski subjekt, nije dovoljno da je samo zaokupljen protuprirodnim artificijelnim utopijama, resantimanom spram određenih aspekata modernog svijeta ili pak vizijom zaboravljenog bitka projiciranog u primordijalno stanje. Dekadentski je subjekt (konzervativni) antimodernist i posljednji uzvanik preobilne svečanosti uživanja u nekrofiliji trupla modernog Zapada. Iz vizure dekadentske političke imaginacije kao konkretizacije dekadentskog antimodernizma dekadencija se poima dvojako: i kao skandalozno i u povijesti neviđeno duhovnopovijesno propadanje civilizacije modernog Zapada u epohi moderne, ali i kao spektakl propasti, umjetničko djelo i bizarni ideal dekadentske estetike, što dekadentskom subjektu predstavlja izvor neslućenog užitka.

4. Faustovski okultisti i flanerski detektivi

U noveli *Veliki bog Pan* pronalazimo dva karakteristična tipa dekadencata u Machenovim djelima. S jedne strane, doktor Raymond lik je faustovskog okultista, mahnitog (pseudo)znanstvenika koji odlučuje podići veo s pričina modernih vremena i prodrijeti u „neotkrivenu zemlju” (Machen, *The Great God Pan* 22), to jest u okrilje totaliteta u kojem je „sakrament tijela i duše razriješen” (23). S druge strane nalazimo Clarkea, dendija i esteta, svjedoka Raymondova pokušaja da se, zahvatom nad Mary, dopre do znanja drevnih naroda, jer su „stari znali što podizanje vela znači: oni su to zvali gledanjem boga Pana” (10). Lik doktora Raymonda konstituira se kao nesuvremeni tragač za drevnim smislom, zaokupljen fiksnom idejom „podizanja vela” i postojanja „zbijskog svijeta, ali iza ove obmane i ove vizije, iza ovih ‘potjera za flamanskim tapiserijama, snovima o karijeri’, iza svega toga kao iza vela” (10). U središtu je njegovih nastojanja, nesumnjivo, iznalaženje ideala zlatnog doba, ali ono što je znakovito za Machenove standardizirane likove dekadentskih ludih znanstvenika jest njihova zagledanost u primordijalnu prošlost, u vrijeme starije od vremena samog.

Doktor Raymond nije tek modernom zgađeni tragač za smislom koji će projicirati zlatno doba u osamnaesto ili sedamnaesto stoljeće, srednji vijek, antiku ili pak šesto stoljeće prije Krista, već je riječ o faustovskom okultistu koji traga za „nepoznatim sferama; kontinentima i otocima i velikim oceanima kojima još nijedan brod nije plovio (moje je uvjerenje) otkad je čovjek prvi put podigao svoje oči i pogledao sunce” (13). Iako njegova istraživanja, doista, proizlaze iz prezira vulgarnosti,

nesvetosti i neautentičnosti aktualiteta, ono što Raymond svojim eksperimentom nastoji otkriti drevnije je od moderne, materijalizma, racionalizma, cjelokupne zapadne metafizike pa čak i vremenitosti. Naime, Raymond biva opčinjen mišlju o otključavanju vrata u svijet onkraj „ovoga svijeta osjeta” (15). Raymond svoju viziju zlatnog doba projicira u prastari sveživot u kojem je bilo moguće izravno gledati Pana. No unatoč svojoj zaokupljenosti paleomisterijem Raymond je konstituiran kao dekadent. Prije svega, Raymond je ekscentrik i radikalni individualist koji se u negativnoj slobodi svog laboratorija prezasićenog „začudnim mirisima” i „bizarnim efektima blještavog svjetla” (19) posvećuje konkretizaciji nedohvatljivog ideala: transfiguracije Mary u biće onkraj čovjeka. Nadalje, riječ je o poznavatelju propuštenom u ezoterična znanja, a koji i Clarkea nastoji unovačiti kako u misterij transfiguracije tako i u dekadentsku imaginaciju: „uzeo je ključ iz svog džepa i otvorio teška vrata i uveo Clarkea u svoj laboratorij” (16–17). U konačnici, Raymond je još samo jedna u nizu žrtava ultramodernosti. Obdarenost imaginacijom koja ne poznaje granice u iznalaženju novih kontinenata pokazat će se kao doktorovo prokletstvo, jer će se njegove fiksne ideje razotkriti kao neprevodive u zbilju, što je generalno obilježje i dekadentskih žudnji. Njegov eksperiment, unatoč jednoj kratkoj epifaniji, završava u fijasku: „[Maryne oči] sjale su groznom svjetlošću, gledajući prema daljini i veliko se čudo spustilo na njeno lice te se njena ruka ispružila kao da će dodirnuti ono što je nevidljivo, ali u trenu čudo nestade, prepuštajući mjesto najgroznijem užasu” (26–27). Umjesto „velikog čuda”, eksperiment okončava prizorom regresivne evolucije i degeneracije: Mary postaje „beznadni idiot” (27).

Baš poput Raymonda, i Clarke gaji „potajnu vjeru u fantaziju” (29). Očaran bizarnošću i mistikom, Clarke je također zaokupljen istraživanjem nedokučivog onkraj granica spoznatljivog svijeta, pri čemu mu je „isključivi užitek bilo čitanje, sastavljanje, uređivanje i preuređivanje onoga što je zvao Memoarima koji dokazuju Postojanje Vraga” (31). Clarke je također obdaren imaginacijom koja počiva na „čuđenju i čudnoj znatiželji koju, unatoč svojim nastojanjima, nije mogao ušutkati” (69). No njegovo „čuđenje”, u konačnici, ne završava u faustovskom pokušaju konkretizacije ideala nego u pokušaju tumačenja i dijagnosticiranja stvarne naravi vremena i društva kojima je okružen i koji produciraju uvjete u kojima njegova imaginacija žudi za ezoteričnim otkrićima. Clarke je okultist poradi toga što u dokazivanju prešućene, ezoterične zbilje ujedno pronalazi i potvrdu mjere u kojoj je moderni svijet sustavno lišen mističkih sastavnica, a time i smislenosti. On je svakako

zaintrigiran Raymondovom idejom „podizanja vela” i otkrivanja tajni koje su modernom sebstvu uskraćene, no ono što ga ponajviše zaokuplja jest sam proces istraživanja. Ne privlači ga toliko završni čin „podizanja vela” koliko perpetualno istraživanje, gomilanje uvijek novih razloga za daljnja „čuđenja”. Clarke zato u tekstu biva nadopunjen likom Villiersa – čije ime, neminovno, podsjeća na najvećeg meštra contes cruels – „[koi] se ponosio time što je bio uvježbani istraživač opskurnih labirinata i sporednih putova londonskog života, a u toj neunosnoj potrazi pokazivao je ustrajnost dostojnu sasvim ozbiljnog zaposlenja” (49–50).

Osim što je dendi i estet, Villiers je i flaner privučen katakombama moderne metropole. Villiersova flanerija proizlazi iz žudnje za iznalaženjem istine kako o prirodi površinskog Londona, tog nezbiljskog grada, tako i o ezoteričnoj zbilji nedostupnoj modernom razumu. Tek u flanerstvu Villiers teleološki dovršava svoj dendizam. Uključivanje u istraživanje zakutaka Londona preduvjet je dolasku do spoznaje da uz nezbiljski London, gordi imperijalni megalopolis, postoji paralelni mistični svijet. Tek istraživanjem ulica Londona Villiers će početi naslućivati „sve što se odvija, danju i noću, u ovom strašnom gradu” (54). Štoviše, počet će naslućivati ono što si „čak ni u svojim najfantastičnijim, najogavnijim snovima ne bi mogao predočiti” (54–55). Tek kroz flanerstvo Clarke i Villiers oplemenjuju svoj dendizam još jednom dekadentskom značajkom – detektivstvom.

Flanerija Londonom neminovno vodi dendija da istražuje još dalje i još dublje, zato će Villiers ustvrditi da u osnovi njegovih šetnji leži žudnja za perpetualnim istraživanjima zakutaka Londona: „osjećao sam se prisiljenim ... istraživati još dalje” (137). Naime, zaokupljeni nizom čudnih događaja koji će uslijediti nakon eksperimenta nad Mary i rođenja Helen, abominacije nastale transcendentnom sodomijom Mary i Pana, Clarke i Villiers upustit će se u flanersku avanturu koja će ih, gotovo po providencijalnom planu, dovesti sve bliže razrješenju misterija. Kao likovi, Clarke i Villiers dosežu krajnost svog smisla i funkcije kada postaju detektivi posvećeni dešifriranju „čudnih” događaja (75), „izvanrednih povijesti” (85), „paklenskih spletki” (120), koje moderni um nije u mogućnosti pojmiti. Villiers je flanerski detektiv koji „zasigurno zalazi u čudna mjesta” (126); štoviše, jedan od najvažnijih djelića popunjavanja slagalice misterija pronalazi, nimalo slučajno, u Queer Streetu – mjestu gdje će pronaći dijaboličnu Helen. Upravo će ga flanerija kroz Queer Street pretvoriti u detektiva kakvog potrebuje moderni velegrad, jer jedino detektiv zaokupljen okultnim, a koji je ktomu i dendi, estet i flaner, otkriva da je moderni velegrad premrežen atavističkim silama.

Samo su Villiers i Clarke sposobni biti detektivi koji uviđaju da imaju posla sa „starim misterijem koji se odigrava u naše vrijeme, na ulicama Londona” (134). Sva „čudna” zbivanja nisu ništa nedokučivo, no da bi ih se dešifriralo, potrebno je doći do spoznaje, prije svega, da je arhiđavo živ i zdrav, te da je moderni velegrad samo novi ciklus pakla. Razrješenje misterija jest spoznaja da modernim velegradom upravljaju „najužasnije i najtajnije sile koje kucaju u srcu svih stvari” (135). Clarke će, „pod trulećim rimskim zidinama izbijeljenima zimama proteklih tisuću i sedamsto godina” (148), doći do stravične vizije neizgovorivog užasa – vizije Helen u abominalnom braku – vizije „užasa na kojeg možemo samo ukazati i kojeg možemo imenovati samo pod nekih likom” (146). Flanerski detektivi jedini imaju dovoljno imaginativne moći, kao i znanja o istinskoj matrici modernih gradova, da dopru do „viđenja” prešućenog užasa: ponora pakla koji se s lakoćom otvara u bilo kojem zakutku moderne. Moderni je velegrad, iz takve perspektive, igračka u rukama demijurških sila nalik gnjevnim poganskim bogovima koji pretvaraju gradove države u njihovoj nemilosti u poprišta spektakularnih nesreća, prokletstava i razaranja.

No ono što flanerske detektive razdvaja od faustovskih okultista njihovo je prudentno poznavanje mjere do koje čak i nesuvremeni um može (i smije) doprijeti. Raymond je žudio podignuti veo s otajstva i restaurirati misterij, no likovi poput Clarkea i Villiersa shvaćaju važnost ostavljanja misterija neizgovorljivim, uviđajući da „takve sile ne mogu biti imenovane, o njima se ne može govoriti, njih se, štoviše, ne može zamišljati, osim pod velom i simbolom, pod simbolom koji se većini nas ukazuje kao staromodna, poetska fantazija” (135). Štoviše, stravičnu spoznaju o pravoj naravi pakla pod površinskom povijesti i morfologijom Londona flanerski detektiv odbija izložiti ili prepričati, ostavljajući je da bude neizgovoriva i neprispodobiva: „vidio je Helen V. kako se igra u travi s ‘čudnovatim golim muškarcem’ kojeg nije bio u stanju dalje opisati” (38). Pakao se, iz vizira flanerskog detektiva, nakratko otvara, da bi što prije bio zatvoren, jer se flanerski detektiv grozi imenovati, a kamoli predočiti ili pak uživati u opisivanju ili prikazivanju tog pakla. Flanerski detektivi nakraju dolaze do spoznaje o opasnosti i nužnosti stvaranja sanitarnog kordona oko Raymondove težnje za ozbiljenjem i kušanjem arhajske istine. Štoviše, na koncu Velikog boga Pana i sam će se Raymond odreći svojih ekstremnih žudnji, uviđajući da je inicirao silazak u pakao koji čovjek ne može kušati, a da ne ostane okljaštren: „Mary je vidjela ono što sam i rekao da će vidjeti, ali zaboravio sam da nema ljudskih očiju koje bi mogle gledati takvu viziju bez nekažnjivosti ... igrao

sam se silama koje nisam razumio" (154–155). Posljedica njegova eksperimenta – Helen – svim londonskim dekadentima u nastajanju, a čija imaginacija ne poznaje mjere, donijet će samo „crnilo beznađa" (121) i „podivljalu žudnju, mržnju nalik na vatru, gubitak svake nade" (120). Stoga – možemo primijetiti da se u Velikom bogu Panu zbiva i ograđivanje i neutraliziranje pakla koji je inicirala monomanija faustovskog okultista; zbiva se prokazivanje degeneričnosti ezoterične imaginacije koja žudi ozbiljiti neizgovoriva otajstva. Može se čak povući i paralela između Velikog boga Pana i Silaska u pakao, jer se čini da, u konačnici, oba djela primarno prokazuju degenerativne procese regresivne evolucije i raščovječenja, a da pritom ne apsorbiraju dokraja ozbiljenu dekadentsku estetiku koja se (psihopatološki) vidi kao izvor bolesti.

Na primjeru Velikog boga Pana možemo primijetiti da ni lik faustovskog okultista (Raymond) ni lik flanerskog detektiva (Clarke i Villiers) ne evoluiraju u punokrvne dekadentske subjekte. Iako su posvećeni ezoteričnim istragama koje demaskiraju raščaranost i vulgarnost modernog Londona kao nezbiljskog grada; iako je, u osnovi, riječ o radikalno individualističkim esteticistima opčinjenima idealima bizarnosti i protuprirodnosti u kojima se spajaju sveto i nesveto, poredak i transgresija; iako su okrenuti kritici nekih aspekata modernog svijeta i iznalaženja arhajskih omfalosa, ni faustovski okultisti ni flanerski detektivi ne prerastaju u teoretičare i kritičare moderne koji s užitkom silaze u pakao moderniteta. U Velikom bogu Panu obračun se s modernom ne dovodi dalje od demaskiranja istine o navodnom mističkom bankrotu modernog Londona kao tvorevine pod čijom površinom ruju sile nepojmljive modernom scijentističkom i instrumentalnom umu. Na početku novele, tijekom eksperimenta, Clarke će doduše zapasti u delirij simuliran otvaranjem pakla, propast će u ekstatičnu viziju neprispodobivog užasa gledanja „prisustva koje nije ni čovjek ni životinja" (22) i slutnje „tame nad tamom onkraj zvijezda" (23), ali kroz čitav se tekst zbiva ograđivanje takvog pada te se, u konačnici, istinsko naličje abominacije ostavlja namjerno prešućenim, neizgovorivim – kako bi se spriječilo širenje tobože toksičnih aspekata sadržanih u ekstremizmu dekadentske imaginacije.

5. Sibaritski martirij dekadencije

Nasuprot faustovskim okultistima i flanerskim detektivima, u Brdu snova pronalazimo lik mučenika dekadencije: pisca Luciana Taylora, koji se u potpunosti prepušta dekadentskoj estetici i

imaginaciji, polažući svoj život na oltaru potonjih. Već od početne rečenice romana – „isijavanje se pojavilo na nebu kao da su se vrata velike peći otvorila” (Machen, *The Hill of Dreams* 1) – do frenetičnog završetka – „plamteće svjetlo prosijavalo je kroz mrtve oči u umirući mozak, u kojem se isijavanje pojavilo kao da su se vrata velike peći otvorila” (309) – Lucian Taylor nalazi se u predestiniranom okviru za ekstazu i propast. I Lucian Taylor je ekscentrik, esteta i flaner u potrazi za „stranim i okultnim teritorijem” (3), još od dječastva privržen „beskorisnom čitanju i neobičnom znanju” (8), fasciniran ruševinama, propašću, „čudnim jezikom nepoznatih i stravičnih stvari” (65). No ono što ga odjeljuje od prethodno analiziranih likova njegova je opčinjenost drevnim (no ne i praiskonskim) vremenima kada su „Britaniju napustile legije” (8), vremenima koje još uvijek može namirisati, zamisliti i opipati tijekom svojih istraživanja velških ruševina. Također, ono što ga čini drugačijim jest i njegovo ekstremno prepuštanje uživanju u propasti: ne samo u ljepotama ruševina, već i u njegovu vlastitom padu, proživljenom usporedo s raspadom konstitutivnih mitova moderniteta.

Iako „zdravi engleski dječaci ne bi trebali imati nikakvog posla s dekadentnim periodima” (9), Lucian Taylor u snatrenjima nad pustarama Walesa i svojom sve većom zadivljenošću ruševinama pronalazi svoju životnu misiju, smisao i izvor stvaralačke moći: on želi biti dekadent, i to dokraja. On želi biti ne tek obični promatrač i tumač, već i kušač propasti koja ga okružuje još od dječastva, prožimajući ga egzaltirajućim senzacijama. Prirođena će ga žudnja za mističnim te inherentna dekadentnost, kao i zaljubljenost u velške pustare koje se, čini se, nisu mijenjale još od povlačenja rimskih legija, nakraju dovesti do toga da će, kao dijete, osjetiti da ga je obljubio Faun „crnih očiju koje su zasjale nad njim, poljubivši ga ljubičastim usnama” (22). Njegova potraga za bizarnim, drevnim i ekstatičnim dovela ga je do toga da je „zgriješio protiv zemlje” (69). Izvor njegova grijeha je – dekadentska estetika. Njegova su ga estetska stremljenja osudila da se osjeća degeneričnim: „on je bio ‘degenerik’, dekadent, sve grube kiše i burni vjetrovi života, koje bi snažniji čovjek ismijao i uživao u njima, za njega su bile ‘tuče i vatreni pljuskovi’” (71–72).

No iako će ga zarana pratiti osjećaj „degradacije” (32) i degeneričnosti, radi (samoskrivljenog, možda i žuđenog) snošaja s Faunom te pronalaska nove, nepojmljive ljepote u toj sodomiji, ono što Luciana čini apoteozom dekadentskog subjekta jest otkriće užitka, egzaltacije i smisla života u svojoj degeneričnosti i dekadentnosti. Kolikogod snošaj – tj. poljubac – s Panom bio abominalan,

suštinski kriv, grešan, ujedno je riječ i o činu hirotonije. Lucian tim činom postaje pomazanik dekadentske estetike, jer jedino dekadent koji je spreman tračak ljepote naći u vrtlogu transgresije (budući da transgresija, u odnosu na inficiranost i krivost svih modernih institucija i mitova koji okružuju dekadentski subjektivitet, ipak u sebi nosi sjećanje na sakralnost koja je u međuvremenu postala nepojmljiva), može imaginativno konstruirati viziju palingeneze. Budući da se duhom ni ne osjeća dijelom modernih vremena i modernog svijeta – „bio je opsjednut žudnjama koje su stoljećima spavale u njegovoj rasi” (73) – Lucian će na koncu romana, dosežući teleološko samoostvarenje kao dekadentski pisac te se time ispisujući iz moderne i moderniteta, shvatiti da je „degeneričnost” kroz čitav njegov Bildung bila izvor njegove originalnosti, autentičnosti, poslanja i rukopoloženosti za velika djela, napose u domeni književnosti. „Degeneričnost” dovodi Luciana do spoznaje da mu je životna misija postati piscem dekadentske književnosti; piscem čija je zadaća „prevesti u englesku prozu formu i misterij ukletih brda, čaroliju okultnih dolina” (52); piscem čija je privilegija kušati jedan sasvim novi tip perverzne, ali ekstatične ljepote, i potom istu prevesti na jezik koji će u svoje tajne, nakon neminovne i poželjne smrti autora, propustiti tek izabrane sibirite.

Ono što se, nakon prikaza Lucianova „degeneričnog” dječastva, razvija kao Künstlerroman, zapravo je metatekst o tvorbi dekadentskog subjektiviteta u dekadentskom romanu uopće. Kako bi postao punokrvnim dekadentskim piscem, Lucian mora postati nešto više od ekscentričnog flanera, nostalgičnog zaljubljenika u ruševine i esteta fasciniranog propašću. On mora upoznati stravično naličje moderne i moderniteta kako bi, toj stvarnosti nasuprot, imaginativno izgradio viziju zlatnog doba nezaraženog modernom, a za što njegova imaginacija ima snage i dara, budući da je još u dječastvu stupila u odnošaj s Panom. Nakon sve češćih sukoba s vulgarnošću modernog svijeta te sve snažnijom slutnjom da rimske ruševine oko Caermaena kriju matricu za izgradnju drugačije kulture spojene s transcendentnim silama, Lucian počinje graditi Siluriu. U Siluriji, Lucianovoj antimodernističkoj utopiji, bivaju prevladane ne samo neuralgije i patologije modernog velegrada, već i nihilizam moderniteta. Siluria je umjetničko djelo dekadentskog antimodernizma: „on je, naime, postupno savnjivao sa zemljom bijedna selišta modernog doba i istovremeno iznova gradio veličanstveni zlatni grad zvan Siluria” (138). Nasuprot raspadajućim modernim kumirima Lucian Taylor konstruirao protuprirodni, umjetni raj „iz kojeg je izgnana dosada modernog života” (139). Štoviše, Siluria je autarkični polis u kojem je pleoneksija kao matrica zapadnog

moderniteta poništena; riječ je o utopiji kojom vlada savršena sinestezija, jer se „svaka impresija dodira, okusa, sluha i vida prevodi u miris”, dok se „glazba [pretvara] u miris ružičnjaka u zoru” (144). U Siluriji je postignuto zasićenje čula i trajno zadovoljstvo bizarnim senzacijama, mjesto je to „oslobođeno od priglupog modernog shvaćanja gradova kao mjesta po kojima ljudska bića žive i zgrću novac, veseleći se ili pak pateći” (147). U Siluriji se i ennui i spleen modernog života, kao i besmislenost kao osmišljeni okvir egzistiranja u moderni, prevladavaju. Ne samo da se život dovodi u savez s transcendentnim, ali i demijurškim silama, već se kao omfalos tog artificijelnog poretka postavlja ništenje atomiziranog sebstva i povampirene žudnje. Život u Siluriji uklapanje je u pulsirajući ideal dekadentske totalne umjetnosti: maksimalističke sinestezije koja omogućava perpetualnu ekstazu. Tek imaginativnom izgradnjom Silurie – činom koji odgovara platonističkom konstruiranju politeie u govoru – Lucian spoznaje politički naboj, ali i mogućnosti dekadentske imaginacije. Dekadentska politička imaginacija „snagom spagiričke umjetnosti bijednu materiju egzistencije može preobraziti u pravo zlato” (151). Kao „začudna draguljarska umjetnina” (151), Siluria je iznađen ideal zlatnog doba tj. predmodernog poretka smisla nezaražen mitovima i tobožnjim vrijednostima moderniteta (napose pleoneksijom).

Otkriće dekadentskog antimodernizma dovodi Luciana i do konačne spoznaje o pravoj prirodi, svrsi i smislu dekadentske estetike. Baš kao što je Siluriu izgradio kao bizarnu „draguljarsku umjetninu” koja otvara vrata u okrilje sasvim drugačije egzistencije i poretka smisla, Lucian shvaća i da svoju književnost mora pretvoriti u „spagiričku umjetnost”, u ekstatičnu književnost. No da bi potonja mogla biti ozbiljena, nužno je svojevoljno sići u pakao zastrašujućih sila koje ruju pod površinom nezbiljskog grada. Nužno je posve istupiti iz moderne, a kako bi se usred moderne otvorila vrata velike peći iz koje prosijava obećanje užasa i ekstaze. Pad u abominaciju sunovraćanje je koje dekadentska estetika nužno katalizira kako bi se pronašao tračak izvorne svetosti koji je projekt moderniteta dokinuo i prevladao svojim mitovima. Utoliko, neizostavan sastojak dekadentske estetike jest otvaranje ponora užitka u propasti. Nimalo slučajno, Lucian otkriva smisao dekadentskog umjetničkog djela nakon epizoda u kojima je osjetio svoju još dublju regresivnu evoluciju te svoje uvlačenje u spektakl propasti. Tek nakon što ga preplavi „smrad propadanja, zakrčene zaparene zemlje, gnjilećeg drveta, pare koja je davila dah” (293), i tek nakon što u tom smradu propasti pronađe ideal bizarne ljepote i izvor inspiracije, Lucian će biti spreman napisati

svoje dekadentsko remek-djelo. Štoviše, u spektaklu propasti pronaći će užitek, „opijenost, ekstazu ushita koja je razorila sva gadna hotentotska sela i staze od blata jednim bijelim bljeskom munje” (300). Lucian Taylor dokraja domišljeni dekadentski subjekt postaje kada svoju sustavno uzgojenu degeneričnost pretvara u izvor pobune protiv nomosa moderniteta, ali i u platformu za kušanje ideala zlatnog doba i perpetualne ekstaze. Lucian nužno mora „konzumirati svoju propast” (305), a sve s ciljem da stvori umjetnost koja jedina može demaskirati nihilizam moderniteta, ali i prizvati ljepotu Silurie. Književnost istkana od „hijeroglifnih rečenica, mističnih i simboličnih riječi” (186) koje „moraju isijavati i gorjeti te biti ukrašene poput rijetkih umjetnina draguljara” (104) jedina umije inicirati ekstazu i kušanje zlatnog doba u okrilju modernog poretka smisla. Lucian je svjestan da će svoju puninu ostvariti u žrtvovanju: estetizirajući svoju egzistenciju dokraja i podređujući svoj život ozbiljenju dekadentske estetike i imaginacije.

Dekadentska estetika otvara „vrata velike peći”, bez sanitarnog kordona katalizira pad u iskustvo moderne egzistencije i ekstreme dekadentske imaginacije; štoviše: osuđuje Luciana na zatočenost u „fantastičnom svijetu u kojem je patio” (260) te inicira njegov silazak u pakao ekstreme moderne žudnje. No dekadentska estetika uvlači Luciana u pakao kako bi na njegovu dnu najzad iznašao ideal (Siluriu), ali i snagu ekstatične (dekadentske) umjetnosti kao enklave usred moderne. Nakraju, Lucian, posve odvojen od svijeta, ostavlja za sobom svoje književno remek-djelo – „prekriveno nečitkim, beznadnim črčkarijama među kojima se, tek tu i tamo, mogla prepoznati pokoja riječ” (308). Posve se posvetivši akribiji, Lucianova imaginacija naposljetku biva uvučena u završnu viziju vještije orgije kao propadanja konzerviranog i rastegnutog u vječnost, ali u kojem se doseže ekstaza: „bili su usred zapetljanog šipražja te su se grčili u plamenovima, nezasitno, zauvijek” (306). Lucian postaje mučenik dekadentske estetike: kada ga nalaze mrtvog, u njegovu umirućem mozgu još se uvijek odvija ekstaza vještijeg sabata: nezasitna, vječna. No time Lucian ujedno postaje i svetac dekadencije: on je dekadentski subjekt koji je prodro ne samo u istinu o besmislu u jezgri moderniteta i nužnosti stvaranja antimodernističke utopije (i to usred moderne), već i u otajstvo dekadentske estetike kao ultramoderno antimodernističke spagiričke umjetnosti koja svojoj djeci pruža smirenje kaosa modernih vremena u pisanju kojim je moguće izaći iz moderniteta te se zavući u dekadentsku politeiu. „Nečitka” umjetnost koju Lucian ostavlja za sobom budućim iniciranim članovima dekadentske bratovštine ima služiti kao baedeker kroz

abominaciju života u epohi moderne, ali i imaginativno iznalaženje antimodernističkih palingeneza i autarkičnih enklava.

5. Poljubac Fauna

Faustovski okultisti i flanerski detektivi tipovi su dekadencije koji se kao standardizirani likovi javljaju ne samo u Velikom bogu Panu, nego i u ostalim djelima Arthura Machena koja se običava klasificirati kao dio dekadentske književnosti, poput romana *Tri varalice* ili priča *Najskrivenija svjetlost i N*, dok lik mučenika i sveca dekadencije svoju apoteozu doživljava u Lucianu Tayloru. *Brdo snova*, stoga, istinski je Machenov brežuljak dekadencije, a kojeg poradi dosljedno sprovedene i pomno osmišljene dekadentske estetike, kao i izgrađenosti ne samo na dekadentskoj formi, stilu, imaginarijima i političkoj imaginaciji, nego i na dokraja razvijenom dekadentskom subjektu, valja smatrati neizostavnim dijelom kanona dekadentskog romana. Ključna razlika između – s jedne strane – likova faustovskih okultista i flanerskih detektiva (a koji se, i u ostalim Machenovim djelima, pojavljuju u paru) te unikatnog lika sveca i mučenika dekadentske estetike i imaginacije u *Brdu snova* može se objasniti različitim prikazom snošaja s Panom. U Velikom bogu Panu suštinski krivi snošaj s Panom iniciran je poradi žudnje faustovskog okultista za dopiranjem do zabranjenog znanja projiciranog u arhaisko doba, čime se, u konačnici, otvara pakao degeneracije i regresivne evolucije. Iako onkrajmoderan, projekt faustovskih okultista za iznalaženjem svetoga i dalje je dubinski usađen u konstitutivno zlo projekta moderniteta: pleoneksiju. Posljedice su Raymondova eksperimenta zato dodatno produbljivanje nihilizma i širenje pleoneksije na omladinu. Flanerski detektivi bivaju uključeni u tekst kako bi se sanitarno ogradila, ograničila i neutralizirala ta pleoneksična aberacija dekadentske estetike te kako bi se istu pokazalo kao degeneraciju. U konačnici, flanerski detektivi u ekstremima dekadentske imaginacije (ekstazi i prekomjernosti), nakon što i sami dođu pred jezovite prizore abominacija koje je pokrenuo okultni eksperiment, pronalaze dovoljne razloge da se dekadentsku estetiku nužno ogradi i neutralizira. Utoliko, flanerski detektivi Panov poljubac ne vide kao izvor dekadentske estetike i potrage za idealom perverzne ljepote, već ga shvaćaju kao silu degeneracije, koju valja prešutjeti, kako se infekcija ne bi proširila. No snošaj – poljubac – s Faunom u *Brdu snova* biva uključen u smisao dekadentskog umjetničkog djela na posve drugačiji način. U *Brdu snova* snošaj s Faunom potvrda

je Lucianove izabranosti i njegove žudnje da bude ne samo dekadent, nego i dekadent dokraja. Poljubac Fauna u Brdu snova postaje posvećenje dekadenta koji ima izrasti u punokrvnog dekadentskog subjekta, a koji će svoj život podrediti bizarnom idealu ljepote dekadentske estetike. Poljubac Fauna zato se u Brdu snova pretvara u temelj za Lucianovu izgradnju kao dekadentskog antimodernista, ali i akolita dekadentske estetike. Utoliko, taj se poljubac u Brdu snova ne pretvara u degeneraciju, već u izvor Lucianove dekadentske imaginacije, kao i simbol perverzne ljepote kojoj jedino lik izgrađen poput Luciana umije pristupiti, a da u njoj umije pritom uživati te je pretvoriti u platformu za teoriju i kritiku dekadencije i nihilizma modernog Zapada kao suštinski abominalne civilizacije.

Bibliografija

- Ambrogiani, Luca. „The Fin-de-Siècle ‘Femme Fatale’ and the God Pan: Tracing Aestheticizing Practices and Orientalist Modes of Discourse in the Female Villains of the ‘Yellow Nineties’.” *Linguae &*, vol. 20, no. 2, 2017, pp. 29–44.
- Boyiopoulos, Kostas. „‘The Serried Maze’: Terrain, Consciousness and Textuality in Machen’s The Hill of Dreams.” *Victoriographies*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 46–63.
- Camara, Anthony. „Abominable Transformations: Becoming-Fungus in Arthur Machen’s The Hill of Dreams.” *Gothic Studies*, vol. 16, no. 1, 2014, pp. 9–23.
- De Cicco, Mark. „‘More Than Human’: The Queer Occult Explorer of the Fin-de-siècle.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 23, no. 1, 2012, 4–24.
- Denisoff, Dennis. „‘A Disembodied Voice’: The Posthuman Formlessness of Decadence.” *Decadent Poetics: Literature and Form at the British Fin de Siècle*, ur. Jason David Hall i Alex Murray, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 181–200.
- Denisoff, Dennis. „Introduction: Arthur Machen’s Chamber of Decadence.” *Decadent and Occult Works by Arthur Machen*, ur. Dennis Denisoff, Modern Humanities Research Association, 2018, pp. 1–28.
- Desmarais, Jane. „Decadence and the Critique of Modernity.” *Decadence and Literature*, ur. Jane Desmarais i David Weir, Cambridge University Press, 2019, pp. 98–114.

- Ferguson, Christine. „Decadence as Scientific Fulfillment.” *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 117, no. 3, 2002, pp. 465–78.
- Ferguson, Christine. „Reading with the Occultists: Arthur Machen, A. E. Waite, and the Ecstasies of Popular Fiction.” *Journal of Victorian Culture*, vol. 21, no. 1, 2016, pp. 40–55.
- Forlini, Stefania. „Modern Narratives and Decadent Things in Arthur Machen’s *The Three Impostors*.” *English Literature in Transition*, vol. 55, no. 4, 2012, pp. 479–98.
- Freeman, Nicholas. „Arthur Machen: Ecstasy and Epiphany.” *Literature & Theology*, vol. 24, no. 3, 2010, pp. 242–55.
- Graf, Susan Johnston. *Talking to the Gods: Occultism in the Work of W. B. Yeats, Arthur Machen, Algernon Blackwood, and Dion Fortune*. SUNY Press, 2015.
- Hanson, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Harvard University Press, 1997.
- Jackson, Kimberly. „Non-evolutionary Degeneration in Arthur Machen’s *Supernatural Tales*.” *Victorian Literature and Culture*, vol. 41, no. 1, 2013, pp. 125–35.
- Joshi, S. T. *The Modern Weird Tale*. McFarland & Company, 2001.
- Joshi, S. *The Weird Tale*. Wildside Press, 2003.
- Kukavica, Sebastian A. „Teorija dekadentskog romana.” *Književna smotra*, vol. 211, no. 1, 2024, pp. 39–55.
- Kukavica, Sebastian A. „Meduzina maska bjesomučne civilizacije: evokacije cara Heliogabala u dekadentskoj književnosti.” *Književna smotra*, vol. 213, no. 3, 2024, pp. 159–84.
- Machen, Arthur. *The Great God Pan and The Inmost Light*. Roberts Bros, 1894.
- Machen, Arthur. *The Hill of Dreams*. E. Grant Richards, 1907.
- Machin, James. *Weird Fiction in Britain 1880-1939*. Palgrave, 2018.
- MacLeod, Kirsten. *Fictions of Britische Decadence: High Art, Popular Writing and the Fin de Siècle*. Palgrave Macmillan, 2006.

Mahoney, Kristin. „The Decadent Novel: Generic Inversions.” *The Oxford Handbook of Decadence*, ur. Jane Desmarais i David Weir, Oxford University Press, 2022, pp. 285–300.

Mantrant, Sophie. „Textual Secrecy: Arthur Machen and ‘The True Literature of Occultism’.”

Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies, vol. 1, no. 2, 2018, pp. 81–96.

McCann, Andrew. *Popular Literature, Authorship and the Occult in Late Victorian Britain*. Cambridge University Press, 2014.

Milbank, Alison. „Huysmans, Machen and the Gothic Grotesque, Or: The Way Up is the Way Down.” *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*, ur. Avril Horner i Sue Zlosnik, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 83–99.

Mordavsky Caleb, Amanda (2012) „‘A City of Nightmares’: Suburban Anxiety in Arthur Machen’s London Gothic.” *London Gothic: Place, Space and the Gothic Imagination*, ur. Lawrence Phillips i Anne Witchard, Continuum, 2012, pp. 41–49.

Murray, Alex. *Decadent Conservatism: Aesthetics, Politics and the Past*. Oxford University Press, 2023.

Owens, Jill Tedford. „Arthur Machen's Supernaturalism: The Decadent Variety.” *Studies in English*, vol. 8, 1990, pp. 117–26.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880–1900*. University of Chicago Press, 1981.

Poller, Jake. „The Transmutations of Arthur Machen: Alchemy in *The Great God Pan* and *The Three Impostors*.” *Literature & Theology*, vol. 29, no. 1, 2013, pp. 18–32.

Sweetser, Wesley. *Arthur Machen*. Twayne Publishers, 1964.

Williams, Charles. *Silazak u pakao*. Edicije Božičević, 2021.

[1] Denisoff demonstrira kako se istraživačko polje o Machenovoj fikciji, iako su prethodno bile pisane monografije o Machenovu životu i djelu, konsolidira u 1980-ima, kada se pokreće časopis Faunus posvećen „machenologiji” te kada jača interes za analizom Machenove fikcije u „rastućoj zajednici istraživača zainteresiranih za okulturu, viktorijanske i dvadesetostoljetne duhovnosti te nedovoljno proučavana strujanja dekadencije” („Introduction” 24).

[2] Prema McCannu Machen koristi prenapregnuti, zasićeni, gusti jezik pun sinestezija i simbola ne samo kako bi se ostvario prodor u dekadentsku imaginaciju protagonista, nego i kako bi se od teksta načinilo poprište iskustva ekstaze onkraj granica pojmljivog i razumljivog (171).

[3] Također, pojavila su se i istraživanja koja su fokus stavila, osim na likove dekadencije, i na figure ženskih objekata dekadentske imaginacije i orijentalističkih fatalnih žena kao utjelovljenja čudovišne drugosti (Ambrogiani 31).



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License