

Fenomen žiznjetvorčestva u fin de siècle Rusiji

Tokić, Antea

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:666470>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Diplomski rad

FENOMEN ŽIVNJETVORČESTVA U *FIN DE SIÈCLE* RUSIJI

Antea Tokić

Mentor:

doc. dr. sc. Filip Šimetin Šegvić

Komentor:

prof. dr. sc. Željka Čelić

Zagreb, 2024.

Posvećujem i zahvaljujem svima koji su me trpjeli
tijekom istraživanja ove teme.

Sadržaj:

1. Uvod.....	4
Pojavni oblici	7
Metoda, struktura, cilj	11
Pitanje transkripcije/transliteracije ruskih imena.....	12
2. Uzori	15
Byron.....	16
Baudelaire	21
Wilde.....	26
3. Zasićenost suvremenošću.....	31
4. Kulturno ozračje.....	45
5. Filozofija.....	61
Schopenhauer	62
Nietzsche.....	66
Solovjov	76
6. Zaključak.....	79
Literatura.....	81
Sažetak	89
Abstract	89
Резюме.....	90
Životopis	92

1. Uvod

Postoji li uopće originalan izraz vlastitog ja? Ili je i on doli biljka izrasla iz svoje okoline, zalijevana kulturnim predodžbama. Devetnaesto je stoljeće vidjelo mnoge mijene, sve brže i obuhvatnije, te svoj kraj dočekalo u povišenom stanju raznih raskida s tradicijom, novih početaka, strahova, nadanja, melankolije, dekadencije. Modernizam trebamo shvatiti kao kulturu koja izražaj nalazi koliko u tradicionalnim umjetnostima (slikarstvo, poezija ...), toliko i u „tretiranju svakodnevnog života kao medij za kreativno izražavanje putem estetski značajnog ponašanja. Ta praksa, uobičajena u Rusiji, slijedila je isti krajnji cilj kao druge vrste modernističke kreativnosti – transformaciju ljudskog stanja, koja je kontinuirano utjecala na samostilizaciju ruskih modernista u nešto 'mnogo više od umjetničkog pokreta'.¹ Ruska se modernistička kultura općenito može okarakterizirati *panestetskom*; ona je doživljavala čovjeka i svijet u estetskim kategorijama, te je upravo umjetnost služila spoznaji i transformaciji, bila put i sredstvo očekivane „revolucije duha“.² Kada Andrej Bjeli 1908. piše „umjetnost je umjetnost živjeti“, izražava u kulturnim krugovima tada raširen pogled na život kao „objekt umjetničkog stvaranja ili kao kreativni čin“.³ Mada ta ideja nalazi izvorište u, kako bi je Jurij Lotman nazvao, poetici ponašanja⁴ romantizma, u Rusiji je upravo *fin de siècle* razdoblje najveće zaokupljenosti tim fenomenom.

Njegovu je suštinu najbolje definirao Dennis Ioffe – „radikalno stvaranje osobnog života kao umjetničkog djela“ te „stilizacija ponašanja i interpretacija života u smislu umjetnog narativa.“⁵ Skupina ruske kulturne elite, pjesnici-simbolisti, doveli su općeeuropsko kretanje esteticizma do svog vrhunca brišući granice među tijelom i tekstem⁶: bilo konstrukcijom umjetničko-životnih *ménage à trois*, ili primanjem i igranjem određene maske, primjerice Harlekina, putem rituala, primjerice dionizijskih misterija, ili modeliranjem vlastitog života po već

¹ Leonid Livak, *In Search of Russian Modernism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018), str. 7.

² Isto, 17.

³ Irina Paperno, „Introduction“, u: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, ur. Irina Paperno, Joan Delaney Grossman (Stanford: Stanford University Press, 1994), str. 1.

⁴ „Govoriti o poetici svakodnevnog ponašanja znači tvrditi kako je ruska kultura osamnaestog stoljeća određene aspekte uobičajenog života precrtavala s normi i pravila kojima se vode umjetnički tekstovi, te ih je doživljavala izravno kao umjetničke forme.“ Jurij Lotman, „Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века“, *Труды по знаковым системам* 8 (1977), str. 65.

⁵ Dennis Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour. The Interaction of Life and Art in Russian Modernism (1890-1920)“ (Ph.D. diss., Universiteit van Amsterdam, 2009), str. 6.

⁶ Isto, 318.

postojećim uzorima.⁷ Međutim, ništa se ne javlja u vakuumu i nema razloga simbolističko *žiznjetvorčestvo* (жизнетворчество, hrvatska prevedenica bila bi živototvorstvo) gledati kao fenomen odvojen od proste ljudske mase. Radije, treba ga promatrati kao najviši stupanj, svojevrsnu hipertrofiju općeg trenda estetizacije života, duboko ukorijenjenu u *Zeitgeist* toga doba. Poznato je da se tijekom devetnaestog stoljeća kao prominentna stavka javlja, u više europskih država, pojam prakticiranja *samokulture* (njem. *Selbsterziehung*). Ona je u sebi nosila i pedagošku i socijalnu notu, no njeno izvorište – individualizam – usmjerila ju je k cilju usavršavanja i razvoja vlastite osobnosti, vlastite prirode, kao dugu prema samome sebi, usuprot ustaljenosti i nemaštovitom slijeđenju društvenih konvencija.⁸

Ne treba zaboraviti ni na strjelovit uzlet psihologije kao znanosti krajem stoljeća. Poniranje u ljudsku psihu općenito i svoju vlastitu posebno obilježje je i znanosti i umjetnosti toga vremena. Psihološki roman, psihološke drame, frenologija, Freud, Lombroso – može li nas uopće začuditi što je patološka introspekcija kojom je bila nasićena kultura potaknula onu privatnu? Freudova psihoanaliza, tvrdi Richard Rorty, omogućila je stvaranje novog samoopisa: izvan uobičajenih kategorija, koristeći *vlastiti* vokabular. Štoviše, piše, Freud je omogućio da svaki život vidimo kao pjesmu punu simbola koje treba odgonetnuti, da svaki čovjek ima mogućnosti naučiti novi jezik, alate, te naći vrijeme za samodeskripciju. I pritom ne treba papir i olovku; svaki naš čin može biti simbol, umjetnički detalj, te sam život postaje *tekst* – čovjek sebe piše i promatra kao nekog književnog lika.⁹

Rusija koju ćemo istražiti, ona prijelaza iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, država je s mnogo lica i jednako toliko naličja. Vrijeme je to političke represije i dubokih promjena (čega ćemo se dotaknuti u drugom poglavlju), i mnoštva svjetova koji se počinju sudarati, posebice kao rezultat ukidanja kmetstva 1861. godine i širenja obrazovanja. Primjerice, prema popisu stanovništva iz 1897. godine čak je 26.5 posto stanovništva starijeg od deset godina tvrdilo da je

⁷ Najpotpunije istraživanje živototvorskkih postupaka pojedinih figura nalazi se u gorenavedenoj disertaciji Dennisa Ioffea.

⁸ Yvonne Ivory, „The Urning and His Own: Individualism and the Fin-de-Siècle Invert“, *German Studies Review* 26/2 (2003), str. 333. Jerrold Seigel piše kako je općenito „moderni Zapad debatu o individualnosti i sebstvu postavio na središnje mjesto svojih kolektivnih pokušaja samodefinicije. Zato oni koji pripadaju ovoj kulturi ili koji su potaknuti zamišljati sebe u odnosu na nju – čak i kada je taj odnos odbacivanje – imaju mnogo razloga voditi brigu o *sebi*. Jerrold Seigel, *The Idea of Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), str. 4.

⁹ Prema Ted Preston, „The Private and Public Appeal of Self-Fashioning“, *Journal of Nietzsche Studies* 31 (2006), str. 12-13.

pismeno. Postotak je naravno bio veći u gradovima – ne samo zbog većih obrazovnih mogućnosti, već i priljeva pismenog ruralnog stanovništva u njih. Broj urbanog stanovništva povećan je sa 7 na 28 milijuna u razdoblju između ukidanja kmetstva i početka Prvog svjetskog rata, što je dovelo do veće povezanosti sela i grada, te dodatno ojačalo protok informacija. Naime, ruralno stanovništvo koje se prelijevalo u gradove nije kidalo veze sa selom, dapače, trudilo se što duže zadržati zemlju i domaćinstvo. Zaradu su slali kući, te se i sami vraćali pomagati u radu, primjerice za žetve. Povećanje pismenosti potaknulo je i proliferaciju tiskovina: popularnih novina i listova, popularne i bulevarske književnosti, pogotovo nakon popuštanja cenzure 1905. godine. Oni koji nisu znali čitati poznavali su nekoga tko jest. Javna i skupna čitanja (te diskusije nakon) bila su iznimno raširena, te su omogućila značajan utjecaj pisane riječi i na ranije njoj nedostižne klase.¹⁰

Ukoliko pogledamo brojke, pronalazimo kako se naklada novina početkom dvadesetog stoljeća brojala u stotinama tisuća; broj časopisa se sa 170 godine 1860. popeo na 606 godine 1900., a objava knjiga, povećavši se više od petnaest puta, s 2085 1860. godine na 32 338 godine 1914. *Javnost* se stvarala i uključivala u dijaloge otvaranjem muzeja i izložbi, stvaranjem društava posvećenih sportu, umjetnosti, diskusijama... i to ne samo obrazovana. Radnici, čiji je postotak pismenosti cijelo vrijeme rastao (u Sankt Peterburgu je prešao 50 posto) nisu se organizirali samo u sindikate – stvarali su i klubove posvećene bogaćenju svojeg obrazovanja ili slobodnog vremena. Možda i najvažnije u razvoju civilnog društva bila je uspostava *zemstava*¹¹ koji su otvorili put demokratizaciji, te dodatno povezali selo i grad privlačeći obrazovane službenike i otvarajući novo područje širenju modernih ideja. Velika glad 1891. godine, jedan od prijelomnih trenutaka u kasnoj fazi Ruskog Carstva, pokazala je svu nemoć države i potrebu sudjelovanja cjelokupnog društva u njezinu rješavanju.¹²

Dakle, uza sve prepreke, civilno je društvo u Rusiji ipak nastajalo i razvijalo se. No, na način različit od onoga u zapadnoeuropskim državama – bez velike srednje klase i bez precizne politike, s radikalizmom i utopizmom kao zamjenom za konsenzus i koalicije. Inteligencija je bila preuzela ulogu moralnog autoriteta i opozicije državi. Ona je predstavljala alternativu državi: alternativne ideologije, protivljenje njenoj dominaciji, i preuzimanje njene dužnosti da služi

¹⁰ Sarah Badcock, Felix Cowan, „Lower-Class Reading in Late Imperial Russia“, *The Russian Review* 82/4 (2023), str. 650-651, 665. Orlando Figes, *The Story of Russia* (London: Bloomsbury Publishing, 2022), str. 167.

¹¹ Organi lokalne samouprave. Sustav zemstava uspostavio je car Aleksandar II. 1864. godine

¹² Christopher Ely, „The Question of Civil Society in Late Imperial Russia“, u: *A Companion to Russian History*, ur. Abbott Gleason (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), str. 232-234.

društvu. No, kao i sve, i inteligencija je prolazila kroz promjene. Ako je ranije pripadnost inteligenciji podrazumijevala određeni skup pogledā, na prijelazu stoljeća njoj su se pribrajali svi pripadnici profesija koje su zahtijevale više obrazovanje. Zahvaljujući modernizacijskim mjerama, ne samo da je broj njenih članova doživio strelovit uzlet, već se promijenio i njen društveni sastav, pa su tako sve klase (izim onih najnižih) bile vrlo dobro zastupljene u njenim redovima. Prijašnji aristokratski način i opozicijska ideologija, tako karakteristični za rane stadije inteligencije kao društvenog sloja, još su preživljavali, no javne su rasprave među intelektualcima (kao i uvijek) odražavale razvoj njenih pogledā: u njima vidimo želju za potpunom reimaginacijom svijeta, te karakterističan diskurs koji se ne bavi *određenim* i *odijeljenim* problemima i fenomenima, nego povezuje i miješa znanost, religiju, umjetnost u raspravama o velikim, ali općenitim pitanjima.¹³

Pojavni oblici

Predlažemo dva pojavna oblika *živototvorstva* – kazalište i književnost: javno i privatno, gestu i misao. Kazalište se javlja glavnim modelom elitnoga, simbolističkog žiznetvorčestva; indikativno je kako tada teorija o teatralnosti kao urođenom čovječjem instinktu postaje popularna. Na kraju, jedan od temeljnih manifesta simbolizma nosi naslov *Teatralizacija života*.¹⁴ S druge strane, prosječan pripadnik inteligencije nije imao luksuz očito teatralnog i flambojantnog ponašanja. Njegova se životna drama, ili bolje rečeno životni roman, odvijao unutar. Dok kulturna elita svoj život stavlja pred širu publiku i od njega stvara visoku umjetnost, običan čovjek proživljava privatni teatar, u kojemu je sam često jedini gledatelj – njegova je estetizacija života najviše *psihološki* konstrukt. Iz toga se nameću dva modela estetizacije života: paradigma kazališta na elitnoj razini, i paradigma romana na općoj.

Patološka estetizacija života možda je svoj vrhunac našla u *fin de siècle* – no njeni korijeni, kao i inspiracija, sežu u prethodni prijelaz stoljeća. Romantički kult neshvaćenog umjetnika, uronjenost u sebe i svoje osjećaje, kao i imitacija književnih uzora nagoviještali su gotovo opće stanje svijesti inteligencije i koju stotinu godina kasnije. Ruska književnost, kao tribina kulturnih i društvenih kretanja, zarana je uočila taj fenomen te ga propisno opisala ili

¹³ Isto, 236, 239-240. George Fischer, „The Intelligentsia and Russia“, u: *The Transformation of Russian Society. Aspects of Social Change Since 1861*, ur. Cyril E- Black (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960), str. 262-263.

¹⁴ Schamma Schahadat, *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XIV – XX веков*, prev. s njem. na ruski A. I. Žerebin (Moskva: Новое литературное обозрение, 2017), str. 13, 38-39.

parodirala: među najpoznatije primjere spadaju Puškinova *Mećava*, u kojoj je junakinja „bila odgojena na francuskim romanima, te posljedično zaljubljena“¹⁵, kao i Ljermontov u osobi Grušnickog, kojemu je cilj „postati junakom romana. Toliko je često nastojao uvjeriti druge da nije stvoren za ovaj svijet, i da je osuđen za nekakve tajne muke, da je gotovo i sam sebe u to uvjerio. (...) Njegov dolazak na Kavkaz također je posljedica romantičkog fanatizma.“¹⁶ Dostojevski, želeći „iznijeti našoj javnosti pred oči (...) jedan karakter iz nedavne prošlosti. (...) [Osobu koja] se u našoj sredini pojavila i morala pojaviti“¹⁷ opsuje *paradoksalista*, lik ostarjelog, zakašnjelog romantičara. I upravo tu nalazimo *leitmotiv* patološke okrenutosti sebi, promatranja sebe poput književnog lika. Tako on u svom „dnevniku“ zapisuje: „Sva gadljivost odjednom, iz čista mira, nestane. Tko zna, možda je u mene nikada nije ni bilo, nego je samo namještena, napabirčena iz knjiga?“¹⁸ Književni uzor postaje model ne samo ponašanja, već i osjećaja i mišljenja. Nije to karakteristika samo Rusije – i francuska se književnost obimno bavila motivom pogibeljnog utjecaja romana i čitanja, osobito na prijelazu stoljeća i – što je zanimljivo, za žrtve narativa birajući mladiće, time umjetnički uobličujući vrlo raširene strahove.¹⁹ Možemo se sjetiti još Werther-samoubojstava, ili hrvatskih upozorenja u brojevima *Napretka*, posvećenih već tradicionalnoj zabrinutosti za duše djevojaka. Književnost dakle uistinu postaje jedan od temeljnih stupova konstrukcije života – dajući ne samo privlačan model, već i vokabular i okvir razmišljanja unutar kojega je čovjek mogao analizirati svoja iskustva.

„Na krevetu, mrtvački blijeda, ležala je Slava Kalmanson. S desna, Mina [Kalmanson] sjedila je za klavirom. Njena je glava visjela blizu glave Marije Lure, koja joj je sjedila do nogu, zamrznut joj osmijeh na licu. Naginjala se na klavir koji joj je bio s desna. Oči su joj bile otvorene. Na stolu su čaše za votku i boca bili prevrnuti... čitavo brdo pisama... Na klaviru su stajale note Chopinova posmrtnog marša...“²⁰ Da ne znamo da je citat tiskan u izvještaju o trostrukom samoubojstvu u *Peterburškom listu* (Петербургский листок) 1910., zvučalo bi poput pasaža iz lošeg romana. Ako je tadašnju javnost zaokupljao razlog, mi ovdje primjećujemo izvanrednu

¹⁵ Aleksandar Sergejevič Puškin, *Povesti Belkina* (Moskva: ИМЛИ РАН Наследие, 1999), str. 19.

¹⁶ Mihail Jurjevič Ljermontov, *Junak našeg doba*, prev. Zlatko Crković (Zagreb: Školska knjiga, 2012), str. 82.

¹⁷ Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, prev. V. Gerić. (Koprivnica: Šareni dućan, 2003), str. 6.

¹⁸ Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, 68.

¹⁹ François Proulx, *Victims of the Book: Reading and Masculinity in Fin-de-Siècle France* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2019), str. 83.

²⁰ Citirano prema: Susan K. Morrissey, „Suicide and Civilization in Late Imperial Russia“ *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 43/2 (1995), str. 201.

sceničnost, režiserski potpis. Simbolizam bijelih haljina, detalji poput nota Posmrtnog marša odaju estetizaciju samoubojstva, režiju po književnim motivima, ili točnije – internalizaciju i reprodukciju književnih postupaka. Ruska je mladež uopće bila dobro upućena u literarna pitanja i strujanja već po interesu i postavkama ruskog kulturnog literaturocentrizma. Ruske su gimnazije (ali i realne škole) u drugoj polovici stoljeća pa sve do 1917. ekstenzivno podučavale književnost, služeći se u tome dvjema hrestomatijama – Galahovljevoj iz 1843. te Buslajevoj iz 1852. Obje su, mada je propisani državni program od 1872. završavao *Junakom našeg doba* i *Mrtvim dušama*, sadržavale velik broj suvremenih i neafirmiranih pisaca (Galahovljeva je već u prvom izdanju imala 400 takvih tekstova, odnosno 30%).²¹

Još je zanimljivija bila metoda poučavanja koju je razvio Vladimir Stojunjin 1860-ih, a koja je ostala, s raznim izmjenama, u praksi još početkom dvadesetog stoljeća. Utilitarna, ona se nije bazirala na proučavanju estetske vrijednosti teksta, već na diskusiji o liku – njegovim idejama, ponašanju, i odabirima, time svojevrsno postavljajući književnost na mjesto izvora moralnih standarda. Zadaća učenika bila je „postaviti se na mjesto književnog lika i modelirati vlastite životne odluke pod zadanim okolnostima“.²² Ta je metoda, zajedno s jednako raširenom metodom estetske hermeneutike Ostrogorskog i Skopina (koja se bazira na proučavanju „čiste umjetnosti“, to jest apsolutizira estetsku formu, zanemarujući kulturno-povijesne aspekte određenog djela) pridonijela sakralizaciji literature u ruskoj kulturi.²³ Romantičnom razmišljanju pridonosila i tadašnja forma komunikacije – pismo (kao i dnevnik) zahtijeva iznošenje misli, osjećaja, iskustava u verbalnoj, određenoj formi, a takvo „oknjiževljenje“ zauzvrat mijenja izvornu percepciju događaja i ideja. Još važnije, lirizira ih, prenosi iz sfere svakodnevnih trica i kućina u područje književnosti, umjetničke obrade.

Pažljivo odabrane geste i poze, izbor (najčešće neobične, dendijevske, ili estetske) odjeće – točnije kostima, koji karakterizira svoga nositelja, *naglašenost* riječi i ponašanja, sve to odiše kazalištem. Na elitnoj razini postoji publika; predstava je pojedinac sam. Kada govorimo o kazališnoj formi, kao okosnica nam se nameće Richard Wagner. Nije li, na kraju, živototvorstvo u svojoj suštini jedan *Gesamtkunstwerk*? Wagner je krajem stoljeća bio u rangi Napoleona i Krista,

²¹ Alexey Vdovin, „Dmitry Tolstoy's Classicism': and the Formation of the Russian Literary Canon in the High School Curriculum“ *Ab Imperio* 4 (2017), str. 116-117.

²² Isto, 119.

²³ Isto, 122.

fenomen koji se ugradio u tadašnju kulturu, nemoguć za izbjeći, nedefiniran (što je dopuštalo interpretacije i odabir aspekata), osobnost za koju se vjerovalo da je sposobna preoblikovati umjetnost i svijet, središte kulta, što potvrđuje brojnost tadašnjih revija posvećenih upravo njemu. Ne samo njegova glazba, već i kritička djela napajala su umjetnike; wagnerizam je u svojoj srži nosio sjeme nade, poticaj za novu umjetnost koja će nadići svoj sadašnji materijalni oblik. Wagnerove opere dale su svoj prinos tadašnjem medievalizmu u povojima (mnogi su mladići u Parizu pri samom isteku devetnaestog stoljeća, primjerice, imitirali Parsifala i ostale Wagnerove junake odjećom i interesima); Baudelaire ga je, oduševljen, još 1861. okrstio najistinitijim predstavnikom modernosti. Njegovi su ga kritičari pak povezivali s glorifikacijom senzualnosti, golicanjem erotskih pobuda (osobito tabuiziranih), dekadencijom.²⁴

U Rusiji, mada ju Wagner posjećuje 1863. godine i sam dirigira izvedbama, carska su kazališta iznimno rijetko i nerado postavljala njegove opere do sezone 1899./1900. – nakon čega odmah postaje modom, dapače fascinacijom. Ruski wagnerizam započinje umjetničkom grupom *Svijet umjetnosti* (Мир искусства), koja je zagovarala krajnji esteticizam, no najveći utjecaj njemački je skladatelj imao na književnike, pritom osobito na mlađe simboliste: na Vjačeslava Ivanova, Aleksandra Bloka, Andreja Bjelog. Ono što ih je privlačilo bile su koliko melodije, još i više „mitološki subjekti koje je odabrao kao okosnicu konstrukcije svojih glazbenih drama, inherentna simbolika tih tema i ritualni elementi inherentni bilo kojoj umjetnosti temeljenoj na mitu. Ti su pisci bili poneseni krajnjom senzualnošću Wagnerovih napisa, univerzalnošću njegovih tema, a, jer im je percepcija metafizičkih stvarnosti bio prevladavajući interes, i skladateljevo uporno zanimanje za nesvjesna komešanja njegovih protagonista. Oduševio ih je i Wagnerov *unendliche melodie*, prividan nedostatak forme njegovih djela koji je sugerirao značajnu struju svijesti, i njegovo pristupanje umjetnosti kao religiji.“²⁵ U visokoj kulturi nasićenoj koliko europskim dekadentizmom, toliko i pravoslavnim misticizmom, nije čudo što su suvremenici tvrdili kako će upravo Rusi zbog svoje žeđi za umjetnosti koja je mitska, gotovo religiozna, najbolje razumjeti i cijiniti Wagnera.²⁶

²⁴ Jed Rasula, „Wagnerism: A Telephone from the Beyond“, *The Georgia Review* 65/2 (2011), str. 400-401, 406, 413-414. Ne smijemo, kada govorimo o kritici Wagnera, izostaviti spomenuti *Nietzsche contra Wagner* Friedricha Nietzschea, tada daleko najutjecajnijeg filozofa – napad/polemiku koja je uslijedila nakon početne, mladenačke oduševljenosti skladateljem.

²⁵ Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), str. 1, 66-69.

²⁶ Isto, 111.

Wagner je dakle utjecajan bio na filozofskom planu; no upravo je njegova ideja *Gesamtkunstwerka*, da se vratimo na prvotni argument, najprimjenjivija na živototvorstvo. Ukoliko sadržaj njegovih opera i napisa shvatimo kao jedan od aspekata ideološke podloge, forma (i njegova teorija o integriranoj umjetnosti budućnosti, uostalom vrlo raširena i utjecajna u drugoj polovici devetnaestog stoljeća) dali su praktični okvir živototvorstvu. Teatralizacija zaista jest bila jedna od glavnih sastavnica filozofsko-estetske koncepcije živototvorstva, može se reći i cijelog simbolističkog pokreta – ruski se *fin de siècle* ponekad naziva periodom „teatrokracije“, zahvaljujući (među ostalim) činjenici kako su svi vidovi umjetnosti u nekoj mjeri bili inspirirani i privučeni kazalištem i njegovim mnogobrojnim aspektima, posebice književnici ruskog srebrnog vijeka dramom. Nadalje, upravo „igranje kazališta“ dopušta ostvarenje programa Vladimira Brjusova „Neka pjesnik stvara ne svoje knjige, nego svoj život“ – memoari nam otkrivaju kako je maska bila način života, način prikriivanja sebe, no možda još više konstrukcije. Kulturna je elita sazdavala predstave za sebe i za publiku. ili, možda bolje rečeno predstavu, u jednini. Jer, moda teatralizacije koja ih je pokorila osjećala se u kolektivu; ukoliko je svatko tražio i vlastiti izraz, uvijek se osjećalo zajedništvo, pripadanje jednom zajedničkom estetskom procesu.²⁷

Metoda, struktura, cilj

Fenomen žiznetvorčestva nikako nije *terra incognita* – pa ipak vrijedi reći kako su se dosadašnja proučavanja fokusirala većinski na njegovu praktičnu primjenu. To jest, na pojedince, njihov život te njihova djela. Ovdje ćemo pokušati produbiti one „usputne napomene“ te razjasniti *zašto* je došlo do toga fenomena. Što je potaknulo toliki broj ljudi da svoj život pokuša umjetnički organizirati? Odakle potreba za time? Odakle ideja? Gotovo svi pojmovi vezani uz ovu temu vrlo su neodređeni. Među ostalim, vremensko razdoblje koje obuhvaća. Ulaziti u rasprave što točno obuhvaća naslovni *fin se siècle* nema smisla, budući da već postoji obimna građa rasprava i pokušaja njegova definiranja²⁸; vrlo karakteristično, nejasno ćemo natuknuti kako se bavimo

²⁷ O. K. Straškova, „Феномен театрализации в жизни и искусстве как форма воплощения концепции жизнетворчества в эстетике модернистов“, *Вестник Ставропольского государственного университета* 39 (2004), str. 154-155, 160.

²⁸ Termin je izrazito evokativan jer, uz (ne)određivanje vremenskog raspona za sobom vuče još mnoštvo konotacija: dekadenciju, prerafiniranost, esteticizam, propast... i upravo je zato pogodan. Ne imajući točne definicije ni periodizacije, koristi se uglavnom za označavanje kulturnih osjećaja kretanja od početka 1880-ih; odgovara donekle njemačkom pojmu *Jahrhundertwende*. Za označavanje razdoblja prijelaza stoljeća općenito postoji mnoštvo termina, svaki s različitom konotacijom i točnim intervalom koji obuhvaća. Nailazimo tako često na *Belle Époque*, naziv kasnijeg nastanka za razdoblje Treće Francuske Republike; zadnjih trideset godina 19. stoljeća u Americi se naziva *Gilded Age*; u Njemačkoj *Wilhelminische Epoche* označava razdoblje 1890.-1918. U Rusiji je pak najprihvaćeniji

razdobljem dvadeset do trideset godina oko prijelaza iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Budući da je područje našeg interesa nerazdvojivo povezano s umjetnosti (osobito književnosti) mogli bismo ga također definirati i književnim razdobljima, povezati s trajanjem ruskog simbolizma²⁹.

Nismo mehanički cjepkali komponente koje smo detektirali kao ključne za ovo istraživanje. Razdvojili smo ih, radi jasnoće i pokušaja potpunog opisa, na četiri poglavlja pisana više esejistički – *uzrok* tomu svemu (detektiran u zasićenosti sadašnjicom), opće kulturno okružje i raspoloženje u tadašnjoj Europi i Rusiji, prevladavajuće filozofije, te *uzore* koje su naši živototvorci imali za modele. Ograničenja diplomskog rada ne dopuštaju nam da dublje uđemo u sve važne faktore (primjerice, pitanje obrazovanja), no trudili smo ih se barem zagrepsti i navesti. Pjesme i drugi vidovi umjetničkih djela, kao i članci, korišteni su kao svojevrsni primarni izvori, jer su izravni zapis tendencija i raspoloženja promatrane epohe. Svi su prijevodi, ukoliko nema indikacije o suprotnom, vlastiti; pri prijevodu poezije (prepjevu) pokušale su se zadržati metrička shema i rima – o uspješnosti toga pothvata sudit će čitatelj.

I, napomena za kraj: uza sve paralele s Europom i uz kozmopolitizam vremena kojima se neprestano vraćamo, čitatelj ne smije izgubiti iz vida činjenicu da su gotovo sve osobe koje spominjemo bile uronjene u rusku tradiciju i vjerovale u rusku posebnost – ona se jasno očituje i u njihovim literarnim i dnevničkim pismima, u filozofiji Vladimira Solovjova koja je toliko utjecala na prijelaz stoljeća, u mističnim sustavima pjesnika o njenoj apokaliptičnoj namjeni, na kraju i u ruskoj pravoslavnoj tradiciji.

Pitanje transkripcije/transliteracije ruskih imena

U određenim se krugovima sve glasnije zahtijeva „točno“, transliterirano prenošenje ruskih imena na latinično pismo. Debata o transkripciji, odnosno transliteraciji, naravno nikako nije nova. U hrvatskom jeziku vlada svojevrsni nered – Igor Živković detektira pet oblika prenošenja ruskih riječi: tradicionalnu kroatizaciju, transkripciju, mješavinu transliteracije i transkripcije,

naziv *srebrni vijek* (Серебряный век) koji se odnosi pretežito na rusku poeziju zadnjeg desetljeća devetnaestog, i prva dva dvadesetog stoljeća, koji se onda proširio i na kulturu općenito. Odgovara pojmu *moderna* u hrvatskom slučaju.

²⁹ Problemi postoje doduše i na književnom planu, s primjenom pojmova poput „simbolizam“ ili „neorimantizam“ – Aleksandar je Flaker svojedobno predlagao korištenja termina „dezintegracija realizma“ za prvi, a „modernizam“ za drugi dio ovoga razdoblja. Aleksandar Flaker, „Književnopovijesni pojmovi u srednjoevropskim i istočnoevropskim književnostima 20. stoljeća“, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 7/7-8 (1976), str. 19-22.

transliteraciju bez transkripcije, te stranu transkripciju.³⁰ Ni hrvatski pravopisi ne daju jednoznačno rješenje – Alemko Gluhak pokazuje promjene nastale u propisima tijekom posljednjih stotinjak godina, te nesustavnost koja vlada ne samo među njima, već čak i unutar jednog izdanja.³¹ On za korištenje predlaže transliteraciju, vrlo sličnu, no ne jednaku odredbi ISO 9: 1995 (razlika kako transliterirati slova ю, я, ш).³² *Hrvatski pravopis* Matice hrvatske iz 2008. godine (još uvijek jedan od važećih), predlaže svoju kombinaciju transkripcije i transliteracije.³³ Živković daje vrlo argumentiran i racionalan prijedlog pisanja ruskih imena transliterirano, s navođenjem njihove transkribirane, akcentirane varijante u zagradama³⁴, koji pokriva i očuvanje ruskog izvornika, i potrebe hrvatskog govornika. Ipak, čini nam se nezgrapnim za korištenje unutar tekstova, jer se ne vodimo sličnim postupkom s imenima izvorno na latinici, a čiji se izgovor također razlikuje od hrvatskog izgovora tih grafema. Branka Barčot i Ivana Peruško pišu kako se zalažu „ponajprije za transliteraciju te nastojimo argumentirano i dosljedno (!) provesti tzv. Načelo 1:1 za svako slovo ruske azbuke“³⁵, no svoj članak završavaju s: „Navedeni su problemi zasigurno dovoljno snažni argumenti za nemogućnost prihvaćanja predloženih inovativnih rješenja po načelu 1:1 u svim tekstnim vrstama i to na dosljedan način.“³⁶ Željka Čelić, analizirajući postupke koje pronalazimo u hrvatskim tekstovima, navodi da apsolutna transliteracija ima kulturološke i jezikoslovne prednosti – očuvanje vlastitog imena, što je pravo svakog čovjeka, i nezadiranja hrvatskog u ruski jezik (ne dolazi do transmorfemizacije).³⁷ Jednako tako utvrđuje kako se tijekom vremena i pod utjecajem kulturoloških i jezičnih veza između Rusā i Hrvatā oblikovao tradicionalan princip kombinacije transliteracije koji uključuje i transfonemizaciju i transmorfemizaciju osobnih imena i prezimena³⁸

³⁰ Igor Živković, „Ruski i hrvatski: transliteracija i/ili transkripcija“, *Strani jezici* 37/2 (2008), str. 125.

³¹ Alemko Gluhak, „Ruska i neka druga imena u hrvatskom jeziku danas“, *Folia onomastica Croatica* 12-13 (2003), str. 164-175.

³² Isto, 177-178.

³³ Ivan Marković, Krešimir Mićanović, Lada Badurina, *Hrvatski pravopis* (Zagreb: Matica Hrvatska, 2007), str. 281-282.

³⁴ Živković, „Ruski i hrvatski“, 132-135.

³⁵ Branka Barčot, Ivana Peruško, „Transliteracija – (ne)dosljedno od A do Я na primjeru ruskih vlastitih imena i toponima u prijevodima književno-umjetničkih i administrativno-pravnih tekstova“, u: *Slavenska filologija. Prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića* (Zagreb: FF press [i. e.] Filozofski fakultet, Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti, 2016), str. 283.

³⁶ Isto, 289.

³⁷ Željka Milanovna Čelić, „Проблема реализации транслитерации с русской кириллицы на хорватскую латиницу“, *Язык. Словесность. Культура. Филологический журнал* 4 (2012), str. 94-95.

³⁸ „Итак, на основе традиционных культурологических и языковых связей между русскими и хорватами сформировался уже традиционный принцип транслитерации русских фамилий, отчеств и имен, содержащий

Nama se najboljim rješenjem za sve vrste tekstova osim pravno-administrativnih (gdje nema bojazni od potencijalno zbunjujućih padežnih oblika) čini nastavljati tradicionalan hrvatski i dosada korišten spoj transkripcije i transliteracije. Mi ovdje ruska imena donosimo u formi u kojoj su već poznata hrvatskom čitatelju, kako (među ostalim) i propisuje važeći *Hrvatski pravopis* Instituta za hrvatski jezik³⁹, uz dodatak izvornog ćiriličnog oblika u zagradama. Odlučujemo se za ovu metodu iz dva razloga: prvi, kako bi bilo što lakše dalje se informirati o određenim osobama; drugo, kako neuobičajen zapis imena ne bi odvlačio od samoga teksta rada. Ponudit ćemo ipak i (nekorišteno) vlastito rješenje problematičnih grafema: predlaže se ćirilični znak *u* prenositi crnogorskim „mekim š“ – *ś*, koji je nositeljima hrvatskog jezika ako ne već poznat, onda intuitivan, po analogiji *č* – *ć*, a najbliži je zvuku ruskoga fonema. Nadalje, *ю, я, ъ* pisati: *ju, ja, y*; *ѐ* pisati *jo*, osim iza *ч, ж, ш, џ* (*č, ž, š, ś*) kada ga prenosimo kao *o*. Tvrdi znak *ѣ* uvijek ispustiti, meki znak *ь* ispustiti, osim u slučajevima kada se nalazi ispred „mekog vokala“, primjerice u: Прокофьев – Prokofjev (dakle, na njegovo mjesto stavljamo *j*), ili kada se nalazi iza *н* i *л* (*n, l*), koje palatalizira, te ih takve pišemo kao hrvatske palatale dvoslovima *nj, lj*. Što se tiče „mekih“ *e* i *i* (*e, u*): na početku imena pisati s dodanim *j* ispred; jednako kada se nalaze iza vokala, te *н, л, с, в* (*n, l, s, v*), u ostalim slučajevima prenositi jednostavno kao *e* i *i*. Predlažemo također dodati *j* ispred tih vokala *i* u naglašenog slogu (primjerice, Медведев – Medvjedev).

трансфонемизацию и трансморфемизацию с учетом правил хорватского языка. Этот принцип до настоящего времени используется наиболее часто, хотя и не является всеобъемлющим, поскольку зависит от конкретной личности и времени, в которое она стала известна хорватам.“ Željka Čelić, „Непоследовательность реализации принципов транслитерации русских имен собственных хорватской латиницей“, u: *Славянские языки и культуры в современном мире. II Международный научный симпозиум* (Москва: Издательство Московского университета, 2012), str. 349.

³⁹ *Hrvatski pravopis* (Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2013), str. 70-71.

2. Uzori

Među brojnim imenima i veličinama koji su obilježili 19. stoljeće općenito i na planu estetizacije života, izdvajaju se trojica književnika George Gordon Byron, Charles Baudelaire, i Oscar Wilde. Njima bismo više nego opravdano mogli pridružiti i Friedricha Nietzschea – što i hoćemo, no u pregledu utjecaja filozofije, mada je i sam život velikog filozofa služio kao uzor za daljnje živototvorske podvige. Zašto baš navedena trojica zaslužuju posebno mjesto? Snaga je njihove osobnosti, jednako kao i njihovih djela, toliko velika i jarka da uzori koje su postavili stotinu ili dvjesto godina unatrag još uvijek definiraju opća shvaćanja slike pjesnika ili umjetnika. Obrasci njihova ponašanja, mišljenja, tema i u suvremenom su im okruženju (ne bez opozicije, naravno) prihvaćeni kao oličenje artističkog duha, ingenioznosti; sami su postali orijentir i uzor nebrojenim pjesnicima, društvenim i političkim radikalima, libertincima, mladim aristokratima, inteligenciji. Zajedničko im je svima i to, što je u misli njihove publike granica među *osobom* autora i njegovim djelom izbrisana; osobnost im je popunjavana ulomcima i opisima junaka koje su stvorili.

Od razdoblja romantizma pjesnik, taj najživopisniji predstavnik inteligencije, preobražen je u, kako piše Svetlana Boym, „spektakularnu figuru, vlastitog romantičnog junaka. Romantičari su savjesno radili na samostilizaciji, kultivirajući ograničeni repertoar likova – od demonskog byronskog tipa do melankoličnog 'osjećajnog čovjeka'“. ⁴⁰ Ta se slika protokom vremena mijenjala te, na prijelazu stoljeća, razvila u pogled na pjesnika kao „gotovo pa anakronističku figuru – otuđenog mučenika pisanja, apolitičkog dendija, ili antisocijalnog boema“; no ipak je romantička, gotovo mitska slika nastavila biti primarna te je svojim postojanjem i pozicijom dalje utjecala na gledišta autorā i o autoru. ⁴¹ Tek Wilde sam pripada razdoblju koje mi promatramo. Lord Byron umire 1824. godine, a vrhunac se njegove popularnosti i utjecaja nalazio u 1820-ima i 1830-ima; već desetljeće kasnije polagano jenjavaju. Baudelaire također umire ranije, 1867. godine. Pa ipak, njihovo je naslijeđe na prijelazu stoljeća itekako živo, utjecaj snažan. Inteligencija i kulturna elita obraćala se njima kao izvoru inspiracije i uzorima: nekonformizam, izražajnost vlastite osobe, sjedinjavanje ličnosti s umjetnošću koju su stvarali te mit koji ih okružuje pokazali su se izrazito

⁴⁰ Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet* (Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1991): str. 4.

⁴¹ Isto, 8, 11.

privlačnima. Melankolija i teatralnost, kao i nešto (samoprogllašeno) demonsko u njima te slobodarske tendencije sačinili su legendu; dapače, da se poslužimo terminologijom Rolanda Barthesa, postali su, kao svoje apstrakcije (možemo li reći, donekle i karikature?) kulturni mit: romantik, boem, esteta, svaki nasljeđujući nešto od aure prethodnika.

Byron

Lorda Byrona, kao i ostale subjekte ovog poglavlja, ne treba promatrati samo kroz ono što je bio – naprotiv, trebamo ga shvaćati kao skup percepcija i stvorene slike, sastavljen od poznatih ulomaka iz njegovog života, zaključaka koje nameću njegova djela, konteksta vremena. U Rusiji je Byron rano postao poznat – već 1822. godine nije bilo premca njegovoj popularnosti i čitanosti, kako u prijestolnici tako i u provinciji, jednako među izdavačima i čitateljima, a osobito među onima koji su i sami imali spisateljskih pretenzija, među plemstvom. Engleski je bard poput svojih junaka utjelovljavao pokret romantizma, postao idol i svjetlonoša mladim europskim pjesnicima i liberalima. Do 1825. godine postajao je to i sve brže rastućoj ruskoj čitateljskoj javnosti. Na književnom tržištu bili su dostupni brojni prijevodi – najviše na francuskom, jeziku obrazovanih elita, no ubrzo i na ruskom; jednako tako i parafraze Byrona na francuskom, te nova djela pisana po njegovom uzoru.⁴²

Byronova osoba bila je toliko snažna da je u narednom vremenu nadmašila njegovu poeziju, koja ga je proslavila. Ona je pak sama postala odvojena od lorda Byrona kao kompleksnog, (nekada) živućeg pojedinca, što ne čudi ako se uzmu u obzir neke okolnosti. Komercijalni uspjeh *Hodočašće Childea Harolda* autor je popratio nasljednicima sa sličnom formulom egzotičnih mjesta i privlačnih, erotičnih junaka, buntovnih aristokrata. Sličnost Byronovog života s najjarkijim motivima njegovih djela i likova teško je ne zamijetiti. Već je na početku opće pomame za Byronom to uočeno: činjenica da je sam pisac bio mladi plemić, romantični pustolov koji je putovao u daleke krajeve, uvjetovala je neprikosnoven interes za *Childea Harolda*. Publika ga je identificirala s likom spjeva; daljnja djela nisu dovela do distance između pjesnika i njegovih likova, dapače, a skandali koje je Byron redao samo su ga još jače vezala uz određenu personu. U nekome je smislu postao vlasništvom svojih čitatelja koji su u

⁴² G. R. V. Barratt, „Somov, Kozlov, and Byron's Russian Triumph“, *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 1/2 (1974): str. 104-108.

njemu prečesto vidjeli samo, prema terminologiji Matthewa Arnolda, „teatralnog Byrona“.⁴³ I u Rusiji je njegova poezija smatrana autobiografskom – Aleksandar Puškin u *Evgeniju Onjeginu* (Евгений Онегин) ironično napominje kako uvijek rado zamjećuje razlike među sobom i svojim junakom, kako ga ne bi optužili da je „našarao svoj portret, poput Byrona, pjesnika ponosa“.⁴⁴

Sam je Byron nastojao stvoriti sliku sebe-pjesnika kao aristokratskog, lepršavog i dovitljivog genija, te čovjeka od akcije koji je pisao jednako kao što je živio: brzo, dinamično i nagonski.⁴⁵ U svojim je djelima, osobito *Hodočašću Childea Harolda* i, još više, *Don Juanu*, koristio „samodramatizaciju i samokreaciju kroz kombinirano samorazotkrivanje i samoprikrivanje“; svjestan svoga mita, nastavio ga je stvarati postupkom „istine kroz masku“.⁴⁶ Oba lika imaju nešto zajedničko sa svojim autorom, u radnjama se parafraziraju određeni trenutci iz pjesnikova života i, iako se on sam pozicionira najbliže pripovjedaču, publika ga preslikava i na naslovne junake. Svjestan toga, mistificira svoj život pružajući čitateljima smjesu istine i laži, iz kojih izranjaju dvije jednako snažne slike Byrona: lik melankoličnog, mračnog i poročnog plemića-lutalice (osobito to vrijedi za treći i četvrti canto, napisane nakon što se njihov autor proslavio), i lik sofisticiranog, libertinskog zavodnika. Život se miješa s umjetnošću. Zašto to Byron podržava, nije teško dokučiti: u vrijeme kada mu objavljuju prvi spjev, nalazio se izvan modernih, plemićkih krugova – a asocijacija s privlačnim i mračnim romantičnim herojem otvorila mu je njihova vrata. Svojim djelima mogao je upravljati slikom o sebi.⁴⁷ Isto možemo reći i za portrete koje je naručivao – znalo je dolaziti do trzavica s portretistima, jer je Byron tražio da ga se naslika u romantičnoj, melankoličnoj pozi, odsutna izraza lica.⁴⁸ Indikativno je pritom da su karakteristike njegovih portreta, a osobito njegova kosa, vrlo brzo prenesene na ilustracije njegovih

⁴³ Frances Wilson, „Introduction: Byron, Byronism, and Byromaniacs“, u: *Byromania. Portraits of the Artist in nineteenth- and Twentieth-Century Culture*, ur. Frances Wilson (London – New York: Palgrave Macmillan, 1999), str. 4-6.

⁴⁴ „Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной, / Чтобы насмешливый читатель / Или какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы, / Сличая здесь мои черты, / Не повторял потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, гордости поэт, / Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом.“ Aleksandar Sergejevič Puškin, *Евгений Онегин* (Moskva: «Детская литература», 1973), str. 78.

⁴⁵ Wilson, „Introduction: Byron, Byronism, and Byromaniacs“, 8.

⁴⁶ Peter W. Graham, „His Grand Show: Byron and the Myth of Mythmaking“, u: *Byromania. Portraits of the Artist in nineteenth- and Twentieth-Century Culture*, ur. Frances Wilson (London – New York: Palgrave Macmillan, 1999), 28-29.

⁴⁷ Graham, „His Grand Show“, 29-32.

⁴⁸ Christine Kenyon Jones, „Introduction“, u: *Byron: The Image of the Poet*, ur. Christine Kenyon-Jones (Newark: University of Delaware Press, 2008), str. 19.

junaka.⁴⁹ Peter je Thorslev u pravu kada tvrdi da Byron postaje jedan od svojih junaka *post factum*: on nije „projicirao život na književnost ni približno u toj mjeri u kojoj je projicirao književnost na život“.⁵⁰

Iz Byronovih je zapisa vidljivo koliko se brinuo o vlastitoj slici: nailazimo na dokaze o izvanrednoj brizi o težini, dijetama, vježbanju (volio je jesti i dobar je dio života bio podeblji – no ipak je njegova teško postignuta mršavost obilježila *byronovski* izgled), o prikrivanju deformacije stopala čemu je pridavao osobito veliku važnost, o poznatoj bljedoći, o svojoj kosi. Da odjeća koju je nosio bude prikladna, bilo mu je toliko važno da su njegove financije patile kako bi uvijek imao dostojno odijelo „s nijansom dendizma“. Taj je dendizam, treba naglasiti, bio u stilu Beaua Brummela – ustegnuta rafiniranost; ni približno *byronovski*, neuredni i romantični izgled⁵¹ koji povezujemo s pjesnikom. Radu na projekciji svoje slike posvećivao se jednako kao pisanju stihova; i oba ta medija služila su mu za stvaranje umjetnosti – poezije, ali jednako tako i estetizacije, „umjetnosti“ sebe.⁵² Dapače, čak se i pri pisanju svojih djela, kako neki tvrde, on najviše brinuo o *stvaranju figure poeta*.⁵³ U svjetlu toga zanimljivo je primijetiti da je Byronov ironični odmak od figure romantičnog pjesnika ostao izvan ruskoga shvaćanja. Nemaran odnos prema pisanju, proglašeni diletantizam i dendijevska poza prijezira prema ozbiljnom, mučnom stihoslaganju zasjenile su romaneskne crte koncepta njegove osobe.⁵⁴

Ruskim generacijama toga vremena Byron je bio „učitelj, vođa, prorok i, nakon smrti kraj Mesolongija, mučenik. Od početka je bio ono što u ruskim očima i danas ostaje: utjelovljenje ponosnog i ranjenog individualizma, žrtva pokvarenog, sitničavog društva, tražitelj apstraktne Slobode za čovječanstvo“.⁵⁵ Njegov se utjecaj u Rusiji proteže kroz cijelo 19. stoljeće, a upravo je *fin de siècle* razdoblje ponovnog buđenja većeg interesa za nj. Početkom 20. stoljeća pojavljuje se

⁴⁹ Christine Kenyon Jones, „Fantasy and Transfiguration: Byron and his Portraits“, u: *Byromania. Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*, ur. Frances Wilson (London – New York: Palgrave Macmillan, 1999), 110.

⁵⁰ Peter L. Thorslev, Jr., *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965), str. 12.

⁵¹ Upravo je Byron postavio jedan od temelja kasnijeg bohemskog izgleda, začetak kojega nalazimo 1830-ih godina: osobito je poznata bila njegova poznata bljedoća. Naime, postalo je moderno biti zelenkasto blijed, pomalo nalik na leš, jer je to ostavljalo byronovski – strastven, pokajnički – utisak. Elizabeth Wilson, „Bohemian Dress and the Heroism of Everyday Life“, *Fashion Theory* 2/3 (1998), 228.

⁵² Thorslev, Jr., *The Byronic Hero*, 112-119. Kenyon Jones, „Introduction“, 19.

⁵³ Philip W. Martin, *Byron: A Poet Before His Public* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1984), str. 5.

⁵⁴ Young Yin Byun, „Three Versions of Russian Decadent Dandyism: Demonism, Hellenism, and Theatricality“ (Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 2012), str. 12-13.

⁵⁵ Barratt, „Somov, Kozlov, and Byron's Russian Triumph“, 112.

cijeli niz novih prijevoda njegovih djela; Aleksej Nikolajevič Veselovski, profesor, akademik, i stručnjak za zapadnoeuropsku književnost 1902. izdaje knjigu *Byron: biografska studija*, a drugo mu izdanje izlazi već 1914. godine.⁵⁶ Aleksandar Blok i nakon Oktobarske revolucije, u svibnju 1918. godine, potaknut jednim pjesničkim kružokom kojem je prisustvovao piše: „Dakle, to je on – ruski dendi 20. stoljeća! Njegov proždirući plamen zapalila je jednom iskra malog dijela Byronove duše; u cijelom tjeskobnom stoljeću koje nam je prethodilo tinjao je u raznim Brummelima, odjednom bljesnuvši i oprživši krila krilatih: Edgara Allana Poea, Baudelairea, Wildea; bila je u njemu velika napast – napast „antifilistarstva“. (...) Kod nas je iz 'Moskovljanina u Haroldovom plaštu' on posegnuo osušiti korijenje, pretvarajući stoljetne javorove i hrastove plemenitih parkova u trulo, mlohavo drvo birokracije.“⁵⁷ Byron je privlačio jednako snažno kao i stotinjak godina prije: njegovo naslijeđe i aureola romantičnog, buntovnog antijunaka – jer, život autora bio je poput književnog djela – postali su određeni *tip*, prepoznatljiv plašt kojim se može ogrnuti vlastitu osobu. Takvo teatralno oponašanje opisao je još Ljermontov gradeći u *Junaku našeg doba* lik Grušnickog; očito, slični su se primjerci mogli naći i desetljećima kasnije.

Vjačeslav Ivanov Byronu posvećuje dva eseja – *Byron i ideja anarhije*, i nama važniji *Bajronizam kao događaj ruskog duha* iz 1916. godine. U njemu piše: „Engleska je dala Zapadu početke građanskog ustroja; mi, Slaveni, crpili smo iz njedara engleskog duha javno otkriće pojedinca. To je otkriće bio bajronizam.“⁵⁸ Byron je u Ivanovljevim očima mitološki, „biblijski“ borac za slobodu, koji dostojanstvo čovjeka istinski osjeća i koji zastupa anarhistički pristup nepodložnosti ni pojedincu ni mnoštvu. Byronov je problem slobode „problem samopotvrđujućeg se bića i samoodređujućeg se karaktera“; njegova je poezija od izrazitog značenja u obliku „odgajajuće sile u životu ruskog duha“.⁵⁹ Možda su još indikativniji napisi Dmitrija Merežkovskog, koji Byrona vidi i opisuje u svojim *Vječnim suputnicima* (Вечные спутники;

⁵⁶ Nadezhda Prozorova, „Byron and Silver-Age Russian Culture“ https://www.internationalassociationofbyronsocieties.org/files/proceedings/london_2013/prozorova.pdf, pristupljeno 25. 2. 2023. Potpuni preslik drugog izdanja *Байрон, Биографический очерк* dostupan je na internet-stranici <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003814185?page=1&rotate=0&theme=white>.

⁵⁷ Aleksandr Blok, *О литературе* (Moskva: «Художественная литература», 1980), str. 229.

⁵⁸ Vjačeslav I. Ivanov, „Байронизм, как событие русского духа“, u: *Собрание сочинений. Том 4.* (Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1987), str. 292.

⁵⁹ Ivanov, „Байронизм“, 292-296.

zanimljivo, ne donosi njegov portret) kao „novi mit, vječnog suputnika čovječanstva“, ili Bloka koji u njemu nalazi „simbol svog romantičnog ponosa i arogancije“.⁶⁰

Interes za Byrona otkriva jednu važnu stranu kulture ruskog srebrnog vijeka: njenu povezanost s kulturom romantizma. Uopće, to se razdoblje u europskoj kulturi ponekad obuhvaća nazivom neoromantizam – revolt prema do tada prevladavajućim naturalizmu i pozitivizmu dovodi do novog okretanja čovjekovoj nutrini i nadnaravnome, nepoznatome. „Neoromantičarskomu pjesništvu svojstvena su raspoloženja pesimizma, rezignacije i umora, ali i simbolički oblikovan sadržaj.“⁶¹ Mada neki smatraju da se ruska i uopće slavenska književnost ne može s pravom nazivati neoromantičarskom, jer slavenski modernizam ne dijeli s romantizmom karakterističnu filozofičnost, već je više usmjeren na estetsko,⁶² paralele i naslijeđe su nepobitni: od shvaćanja umjetnika kao pojedinca s posebnim darom, shvaćanje prirode kao oduhovljenog entiteta, naglasak na simbolizmu okolnog svijeta, do postavljanja umjetnosti na prijestolje višeg stupnja spoznaje.⁶³ Već spomenuti Merežkovski svoje suvremenike karakterizira: „To su tužna, bolesna djeca bolesnog vijeka. Njihova djela ne odgovaraju njihovim zamislama. Dok se ne pojavi istinski Prorok, Ujedinitelj neoromantičkih stremljenja, dotad će oni biti tajanstveni i mutni, dotad se ne smije uvjereno presuditi što je to: porođajne ili smrtne muke, kraj staroga ili početak novog svijeta?“, te: „samouvjereni sanjari kojima je svojstveno predavati se preuveličanim nadama“⁶⁴ Naziv *romantičari* koji su im suvremenici pridijevali ruski pjesnici-simbolisti su i sami rado prihvaćali ili nadijevali svojim suvremenicima. Među ostalima marksistički književni kritičar Pjotr Semjonovič Kogan 1911. piše o estetici modernizma kao o renesansi romantizma – željom individualca osloboditi se malograđanskog svijeta; pjesnik Ivan Ivanovič Konjevskoj (Orraeus) tvrdi, uspoređujući svoje suvremenike s romantičarima prethodnog prijelaza stoljeća, kako prvi mnogo jače proživljavaju *Weltschmerz* od potonjih.⁶⁵ I doista, romantičarski pogled na svijet raspoznajemo kod dobrog dijela ruskih pisaca prijelaza stoljeća; tragove nailazimo i u drugom

⁶⁰ Prozorova, „Byron and Silver-Age Russian Culture“.

⁶¹ neoromantizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 18. 2. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43399>>.

⁶² Dmitrij Čičevskij, *Comparative History of Slavic Literatures*, prev. na eng. Richard Noel Porter i Martin P. Rice (Nashville: Vanderbilt University Press, 1971), str. 178.

⁶³ J. D. West, „Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetic“, *The Slavonic and East European Review* 51/124 (1973): str. 413-415.

⁶⁴ Dmitrij S. Merežkovski, *Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы* (Sankt-Peterburg: «НАУКА», 2007), str. 584.

⁶⁵ West, „Neo-Romanticism“, 416-418.

njihovom velikom uzoru, Baudelaireu.⁶⁶ Povezan s novim životom romantizma je i povratak tipa *suvišnog čovjeka* (лишний человек) – u ruskoj književnosti najvidljiviji u Čehovljevim djelima, a koji svoje korijene nalazi u Byronovim antijunacima. Uzimajući u obzir te činjenice, tadašnja duhovna i društvena sredina oslikava nam se u nešto izraženijim bojama.

Baudelaire

Ukoliko se ikoga može nazvati začetnikom i junakom modernizma, to je zacijelo Charles Baudelaire.⁶⁷ Mada je ruska carska cenzura zabranila objavljivanje *Cvjetova zla* već 1859. godine, i nije ga dopustila sve do 1906., prijevodi su se počeli pojavljivati i zasebno objavljivati već početkom 1860-ih. Dapače, 1895. godine izlazi i zbirka Baudelaireovih pjesama u prijevodu revolucionara i pjesnika Pjotra Filipoviča Jakuboviča (koji se tada nalazio u sibirskom zatvoru), no pritom su cenzurirani svi dijelovi za koje je smatrano da bi mogli uvrijediti moral ili religiju – time ih ironično čineći još skandaloznijim, jer svatko je mogao u glavi nadopuniti praznine raznoraznim idejama koje su zahtijevale cenzuru. Zanimljivo je primijetiti da su prvi prijevodi izlazili u okrilju radikalne inteligencije, daleke od ideja dekadencije, kao i da je Jakubovič postao velik protivnik simbolista i njihovog čitanja omiljenog mu pisca.⁶⁸ Baudelaireova su djela u Rusiji, kako tvrdi Adrian Wanner, izazvala „iznenađujuće različite ruske predodžbe o Baudelaireu: sliku društvenog kritičara, dekadenta, simbolista, anarhista, reakcionara, esteta, pornografa, nihilista, revolucionara, proroka, koje poput lakmus papira indiciraju milje u koji je uronjen“.⁶⁹

Baudelaireova teorija dendizma velik je doprinos teoriji i praksi živototvorstva. Dendizam se kao pojava i u Rusiji javlja u vidu pobjede forme nad sadržajem, povezan s nastojanjem aristokrata očuvati svoj poseban status pred nadirućim jačanjem buržoazije. Važnost dakle koja se posvećivala pomno slaganoj vanjštini, vičnosti u dendizmu, odjeljivala je i stvarala auru ekskluzivnosti, pristup nepisanim pravilima i najnovijem ukusu – znanjima koja su bila teže dostupna od materijalnih dobara. S druge je strane važnost forme štitila od navale novih ideja ili

⁶⁶ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 91.

⁶⁷ Peter Gay, *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond* (London: Vintage Books, 2009), str. 33.

⁶⁸ Vl. A. Lukov i V. P. Trikov, „«Русский Бодлер»: Судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России“, *Вестник Международной академии наук. Русская секция* 1 (2010), str. 48. Adrian Wanner, „Populism and Romantic Agony: A Russian Terrorist's Discovery of Baudelaire“, *Slavic Review* 52/2 (1993), str. 289-301.

⁶⁹ Adrian Wanner, „Metamorphoses of Modernity: Russian Readings of Baudelaire“ (Ph.D. diss., Columbia University, 1992), str. 10.

vrijednosti kakve se javljaju u razdobljima temeljitih promjena (kakvo je Rusija, zbog diskrepancije naprasno nametnutih europskih modela na tlo starih tradicija, tada još proživljavala – a modernizacija i slaba industrijalizacija će ga produžiti). U jezgri se tog novog načina nalazi sljedeće: „obožavanje sebe, uzvisivanje sebe nad drugima, i unutar sebe uzvisivanje estetskog elementa nad onima intelekta, volje, i emocija“.⁷⁰ Dendizam koji se javlja na prijelazu stoljeća nije naravno taj isti dendizam od prije stotinu godina; radije, on je njegova reimaginacija. No, kult sebe i vlastite vanjštine ostao je u njegovom središtu.

Baudelaire je u više svojih eseja iznosio i ilustrirao vlastito shvaćanje dendizma. Među ostalima, u eseju *Slikar modernog života* definira ga na sljedeći način: „To je prvo i osnovno goruća potreba stvoriti za sebe osobnu originalnost, ograničenu jedino granicama umjesnosti. To je vrsta kulta sebe koja bez obzira na to može preživjeti potragu za srećom u nekom drugom – ženi, primjerice (...). To je radost začuđivanja drugih, i ponosno zadovoljstvo toga da sâm nikada nisi začuđen. (...) [To je] doktrina elegancije i originalnosti (...).“⁷¹ *Dandy* je određena vrsta aristokrata duha, koji živi na način da postupci i misli točno odražavaju njegov estetski i intelektualni ideal – mora sebe uvijek disciplinirano promatrati, kao u ogledalu, u svakome trenutku. *L'homme sensible moderne*, kako ga naziva, nervozan je i strastan, obrazovan, senzibilan, originalan i ekscentričan⁷², on je esteta, junak našeg modernog doba koji se svojim postojanjem suprotstavlja malograđanskoj buržujskoj kulturi. On nema profesiju, niti se zamara ičim svjetovnim, već se bavi jedino „lijepim, te vlastitim estetskim sposobnostima“.⁷³ Možda je još indikativnija za shvatiti težnje živototvorstva Baudelaireova misao o lijepom: „ali ono što je meni iznimno važno (...) jest moralni i estetski osjećaj svoga vremena. Ideja ljepote koju čovjek stvara za sebe otiskuje se na cjelokupno njegovo ruho, zgužva ili ukruti njegovu odjeću, zaokruži ili izravna njegove geste, i dugoročno čak suptilno prodire u same crte njegovog lica. Čovjek na kraju izgleda kao svoj ideal.“⁷⁴ Prožimanje vanjskog i unutarnjeg, bolje rečeno prodiranje vanjskog u unutarnje koje se posljedično usuglašeno preobražava jest *modus operandi* procesa samostilizacije

⁷⁰ Frank Friedeberg Seeley, „The Heyday of the 'Superfluous Man' in Russia“, *The Slavonic and East European Review* 31/76 (1952), str. 98.

⁷¹ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, 2. izd., prev. na eng. Thom Mayne (London: Phaidon Press, 1995), 27-28.

⁷² Baudelaireu ekscentrizam doduše ne označava ekscentrike u uobičajenom smislu, već stvari koje se čine normalnima, primjerice sportove. S. A. Rhodes, „Baudelaire's Philosophy of Dandyism“, *The Sewanee Review* 36/4 (1928), 390.

⁷³ Isto, 390-391.

⁷⁴ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, 2.

života: namećući estetski okvir svojem ponašanju, čovjek vlastitom silom preobražava čitavog sebe u skladu s određenom idejom.

Kako je američki kritičar James Huneker ustvrdio još 1919., legenda o Charlesu Baudelaireu – sumornom i iritabilnom, dijaboličnom pjesniku, blasfemičnom pijanici i libertincu – legenda koju je dijelom i sam stvorio, a koju su propagirali njegovi biografi, čini se neuništivom.⁷⁵ No ni on ju sam ne prekida: naziva ga „svetcem zaštitnikom ennuija“⁷⁶, navodi kako je, „u razdoblju kada mu je krv još živo kiptjela bio perverznan i hotimičan“⁷⁷, pripovijeda kako je pri kraju života „postojano, ili radije nepostojano išao prema dnu: očajnička figura, *dandy* u otrcanoj odjeći. Izlazio je tek nakon pada mraka, opsjedao vanjske bulevare, družio se s noćnim pticama. Pio je bez žeđi, jeo bez gladi, kako je sam izjavio. Tužna dekadencija ovog aristokrata života i pisma. Najžalosniji od grešnika, turobna slast bičevala je njegove živce i iznuđivala najmračniju glazbu iz njegove lire“.⁷⁸ Reprezentativna slika, neograničena prostorom i vremenom. Baudelaire ju je dijelom sam izgradio – najprije temama i načinom svoga pisanja, pa sudskim procesom kojega je (makar podsvjesno) tražio: jer on mu osigurava određenu reputaciju, izdvaja ga. Njegovi su mu suvremenici u djelima iščitavali sotonizam, seksualnu abnormalnost, i čisti autobiografizam. Glasine su oblikovale Baudelairea, neke od njih imajući ishodište u samome pjesniku. U jednom svom pismu po dolasku u Bruxelles on piše kako je pokrenuo glasine da je homoseksualac, da je špijun, da je ubio svog oca – i dodaje da su mu u sve gadosti koje je o sebi izrekao povjerovali.⁷⁹ Pisao je i kako su Belgijci, upoznavši ga kao pristojna i rezervirana čovjeka, protivnika slobodoumnika, proglasili kako on nije autor svojih djela; očekivali su naime, suglasno glasinama, ekscentrika i čudovište, jer jedino je takva osoba mogla napisati *Cvjetove zla*.⁸⁰ Poslije

⁷⁵ James Huneker, „Charles Baudelaire“, u: *The Poems and Prose Poems of Charles Baudelaire* (New York: Brentano's, 1919), str. 2-3.

⁷⁶ Isto, 17.

⁷⁷ Isto, 16.

⁷⁸ Isto, 19.

⁷⁹ Nicolae Babuts, „Baudelaire and the Identity of the Self“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 47/3 (2014), str. 162, 168-169. Još je ranije iskonstruirao priču o mladenačkom putovanju u egzotične orijentalne krajeve (u dijelu kojih doduše jest bio, primjerice na Mauricijusu), prema prijatelju iz djetinjstva radi stvaranja aure misterij misterija oko sebe. Françoise Lionnet, „Reframing Baudelaire: Literary History, Biography, Postcolonial Theory, and Vernacular Languages“ u: *French Cultural Studies: Criticism at the Crossroads*, ur. Marie-Pierre Le Hir i Dana Strand (Albany: State University of New York Press, 2000), str. 155.

⁸⁰ Rhodes, „Baudelaire's Philosophy of Dandyism“, 395. Nasuprot tomu, bližom analizom i samih *Cvjetova zla*, da ne spominjemo pjesnikovih privatnih zapisa, vidljivo je kako opisi izopačenosti proizlaze iz njegovih čvrstih moralnih uvjerenja, zamaskiranih onime što Edward K. Kaplan naziva „etičkom ironijom“ – on opisuje najniže porive, postupke, misli, s ciljem da, pokazujući ih, ne izazove samo moralnu pobunu protiv nemoralna, već i da izazove konvencionalnu, simplistički shvaćenu opoziciju dobra i zla, te buržujsko licemjerje. Edward K. Kaplan,

njegove smrti pak pojavljuje se mnoštvo „Baudelairea“ – jer, razne su ga grupacije shvaćale na različit način. Njegovo je djelo promatrano kroz prizmu „mitova i klišeja“, pa nailazimo Baudelairea ateista, kršćanina i sotonista, realista i simbolista, revolucionara i dekadenta.⁸¹ Upravo je Baudelaireova samostilizacija u pisanjima kao dekadenta, kršitelja društvenih normi i tabua ostavila najveći utjecaj, općenito i na aspirante na estetski život. U *Cvjetovima zla* naime čitatelj nailazi na neskriveni erotizam i dekadenciju, opise najnižih slojeva društva koje autor proglašava kralježnicom grada – prostitutke i beskućnike, otuđenje, patnju, grijeh, gađenje, fascinaciju smrću. Baudelaireov užitak u šokiranju građanskog društva vulgarnošću, kao i sklonost mistifikaciji najnižih poriva još je jedan od načina *dandyja* ukazati na svoju posebnost i superiornost.⁸²

Brjusov, Baljmont, Blok u svojim su se djelima predstavljali kao, među ostalim, pohoditelji bordela, dekadentima u najvulgarnijem smislu. Takvo kršenje prihvatljivih normi ponašanja i iznošenje tabuiziranog ponašanja u javnost, takva samostilizacija izravan je citat na Baudelairea (te njegove sljedbenike) – francuski im je model bio dobro poznat, pa tako u Brjusovljevoj noveli *Dekadent*, kojoj je dao pečat autografičnosti, nailazimo „konceptualno paralelnu strukturu ponašanja i djelovanja, kao i verbalnu i poetsku sferu rada“.⁸³ Pasaže koji opisuju pijanstvo, pohođenje bordela i druženja s prostitutkama, lutanja po gradu, nailazimo također u dnevnicima spomenutog. Takvo oponašanje nije čudno, naime, izvore kulture srebrnog vijeka može se izravno naći u Baudelaireu i njegovim francuskim sljedbenicima.⁸⁴ Njihovi se utjecaji isprepliću; na početku novog stoljeća, razdoblju vrhunca Baudelaireove popularnosti i čitanosti u Rusiji moglo ga se poznavati, dapače biti pod njegovim utjecajem bez da se pročitao iti jedan njegov stih. Produkcija o francuskom pjesniku se uveličava: tako 1890. godine Viktor Ivanovič Bibikov izdaje knjigu *Tri portreta: Stendhal, Flaubert, Baudelaire* u kojoj, osim kratke biografije, donosi neka njegova pisma i dijelove dnevnika. Godinu kasnije u *Enciklopedijskom rječniku Brokgauza i Efrona* Zinaida Vengerova u natuknici o Baudelaireu podcrtava sljedeće značajke: dekadenciju, dendizam, idealizam. Godine 1892. izlazi joj u časopisu *Vestnik Evropy* (Вестник Европы) članak *Pjesnici-simbolisti u Francuskoj* koji će zadobiti izuzetnu važnost u upoznavanju Rusā s modernim

„Baudelairean Ethics“ u: *The Cambridge Companion to Baudelaire*, ur. Rosemary Lloyd (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 87-100.

⁸¹ Babuts, „Baudelaire and the Identity of Self“, 170.

⁸² Rhodes, „Baudelaire's Philosophy of Dandyism“, 394.

⁸³ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 121.

⁸⁴ Isto, 60, 121-124.

francuskim simbolističkim tendencijama; u njemu naziva Baudelairea prvim pravim dekadentom i podcrtava njegovu neurotičnu osjećajnost. Dodamo li tome citate iz pjesme Merežkovskog *Nova umjetnost*, a u kojoj opisuje „sumračnog Baudelairea“ i učinak njegove poezije:

Al njenih cvjetova miris smrtonosan	Зато ее цветов смертельный аромат
Nadugo bolestan naraštaj otravio je.	Надолго отравил больное поколение.
Svjetina sanjara, pijana, priznala je	Толпа мечтателей признала в опьянении
Тебе вождом, Baudelaire... One su preslika	Тебя вождем, Бодлер... Романтиков бывших
Bezumni hrabrosti bivših romantika	Отвага буйная напоминала в них...

ili predgovor već spomenutom prvom ruskom prijevodu zbirke iz pera Baljmonta, a u kojem čitamo njegovo impresionističko shvaćanje u kojem su naglašeni smrt i trulež, ljepota zla i dekadencije (no Baudelaireov „idealizam“ ipak u njemu nalazi mjesta, za razliku od revidirane verzije tog eseja desetak godina kasnije, u kojoj mjesto tračka moralizma nailazimo amoralizam), samo iz ovih primjera možemo pretpostaviti većinsko shvaćanje lika Baudelairea u ruskoj obrazovanoj javnosti – *dekadent* je njegova glavna apozicija 1890-ih. Treba također imati na umu da je ruska inteligencija izvrsno poznavala francuski jezik, te da su pjesnika mogli čitati i u originalu – a jednako je tako bila upoznata i s francuskom književnom kritikom. Kako bi u potpunosti razumjeli rusko shvaćanje Baudelairea moramo se okrenuti i *francuskim* izvorima: legendi koju smo opisali i esejima Théophilea Gautiera i Paula Bourgeta, esencijalnim za francusku recepciju, a bivajući ujedno i gradivnim blokom za rusku. Potonji, naslovljen *Teorija dekadencije* u kojem raspravlja o Baudelaireovom nihilizmu preveden je na ruski već 1888. godine. Važnost je pak prvospomenutoga teško precijeniti, naime gotovo svi posljedično izašli tekstovi o Baudelaireu barem u nekome obliku preuzimaju stavove izražene u njemu, da ne spominjemo članke koji su čista parafraza.⁸⁵ Gautier 1868. godine predstavlja pjesnika aristokratom duha i umjetnosti, čovjekom koji nije slikao moderne perverzije i izopačenost kako bi ga slavio, dapače; čistim pjesnikom i ljubiteljem svega umjetnoga – umjetne ljepote posebice –

⁸⁵ Wanner, „Metamorphoses of Modernity“, 13, 25, 79-93, 99-101. Dekadentom, no s velikom osudom, Baudelairea proglašava i Lav Nikolajevič Tolstoj krajem stoljeća u svom poznatom eseju *Što je to umjetnost?* – drži ga jednim od najočitijih pojava dekadencije, čiji uspjeh počiva na dotada u književnosti nekorištenim pornografskim detaljnostima. Puno je povoljnije mišljenje Andreja Bjelog, koji ga smatra osnovnim nosivim stupom tadašnjeg duhovnog ozračja. A. N. Taganov, „Бодлерские отзвуки в русской литературе конца XIX – начала XX века“, *Соловьевские исследования* 1/49 (2016), str. 124-125.

nad prirodnim.⁸⁶ Taj sentiment možemo prenijeti na živototvorstvo prijelaza stoljeća: kako rumenilo i ruž ženskom licu pridaju misterioznu strast svećenice, ili kao što puder koji uklanja nesavršenosti približava ljudsko biće kipu, odnosno nečemu višem i božanstvenom, da se poslužimo Baudelaireovim izravnim citatom⁸⁷, tako i uobičajen život dodacima literarnih i inih nadogradnji postaje ljepši, opojniji, umjetničkiji.

Wilde

Oscar je Wilde u tom dobu pisao da „Književnost uvijek anticipira život. Ne preslikava ga, nego ga oblikuje za svoje svrhe. Devetnaesto stoljeće kakvo nam je poznato većinski je Balzacov izum. Naši Lucieni de Rubempréi, naši Rastignaci i De Marsayi prvi su se put pojavili u *Ljudskoj komediji*. Mi tek izvršavamo, s fusnotama i nepotrebnim dodacima, hir ili maštariju ili stvaralačku viziju velikog romanopisca.“⁸⁸ Ozračje *fin de sièclea* zato bi mogli označiti Wildeovim izumom – Valerij Brjusov 1900. definira svoje vrijeme kao „vrijeme Ibsena i Wildea“. Kao najpoznatiji i najjarkiji predstavnik engleskog esteticizma, a pripadajući možda još više tradiciji francuske dekadencije⁸⁹, Wilde i u Rusiji postaje model novog čovjeka i novog, „poetiziranog života“ prijelaza stoljeća, rađajući fenomen koji su već suvremenici nazivali *wildeizmom*.⁹⁰ O Wildeu, koji je pažnju privlačio jednako svojim životom, ponašanjem i odjećom kao i svojim djelima, pisano je u Rusiji od 1893. godine. Od početka se i fenomen *žiznjetvorčestva* povezivao s njegovom figurom. Wildeova su djela često prevedena, objavljivana i čitana, a usporedno s time stvarana je i biografska legenda koja ga je predstavljala kao „subjekt suštinski modernističkog života“. Dapače, njegov doprinos kulturi ruskog modernizma „primarno leži upravo u konceptu života kao

⁸⁶ Théophile Gautier, „The Life and Intimate Memoirs of Charles Baudelaire“, u: *Charles Baudelaire. His Life*, prev. na eng. Guy Thorne (London: Greening&co, 1915). Gautier među ostalim opisuje „spokoj u njegovom nervoznom, grozničavom, i mučućem se talentu“, i kako je bolest od koje je i umro „uzrokovana ničim drugim do izmorenošću, *ennuijem*, tugom, i stidom inherentnima *ljudima od knjige* čiji talent ne priznaje običan rad, kojega je lako prodati – poput novinarskog, i čija djela svojom originalnošću straše bojažljive urednike revija“. Isto, 27, 69.

⁸⁷ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, 33-34. Baudelaire drži da je „sve ono lijepo i plemenito plod razuma i kalkulacija“; tako da vanjština potpomognuta umjetnim sredstvima zapravo svjedoči o plemenitosti ljudskoga duha; pritom „nije važno jesu li smicalice i lukavstva svima poznati, ukoliko je njihov uspjeh zajamčen i njihov efekt uvijek neodoljiv“. Isto, 32-33.

⁸⁸ Oscar Wilde, „Ocvat laganja“ u: *Intencije*, prev. Damjan Lalović (Zagreb: Disput, 2009), str. 31. Lalović izvornu sintagmu „an invention of Balzac“ prevodi kao „plod Balzacove mašte“ – ovdje je promijenjeno kako bi više odgovaralo smislu originala.

⁸⁹ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 94.

⁹⁰ Betsy F. Moeller-Sally, „Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism“, *The Slavic and East European Journal* 34/4 (1990), str. 459-460.

umjetnosti – žiznjetročestva“.⁹¹ Konstantin Baljmont u svome eseju *Poezija Oscara Wildea* specificira: „No ja govorim sada samo o poeziji njegove osobnosti, o poeziji njegove sudbine“.⁹²

On postaje paradigmatikom osobom ruskog živototvorstva na nekoliko razina; uzor, i potom moda. Među ostalima su Aleksandar Dobroljubov i Valerij Brjusov bili njegovi sljedbenici, Baljmont je nosio i cvjetove u zapučku po uzoru na slavnoga esteta,⁹³ Nikolaju Jevrejinovu je utjelovljavao njegovu koncepciju teatralizacije života, uzor-osobu koja ne samo da je pretvorila vlastiti život u umjetničko djelo, već ga je i neprestano postavljala pred publiku.⁹⁴ Uzor je bio i izvana prepoznat – mnoge moderniste proglašavali su „ruskim Oscarom Wildeom“, a kasnije, 1914., neki su kritičari čitavu skupinu peterburških ego-futurista nazivali „Oscar Wildeovima“.⁹⁵

Na Wilde se gledalo kao na utjelovljenje idealnog dendija, no njegov se dendizam žestoko razlikovao od tradicionalnog modela koji se razmetao odmjerenošću i disciplinom u odijelu i izgledu, strogim krojevima i neutralnim bojama. Ženski uzori: meki, raskošni, ženski materijali poput svile i čipke, fluidnost figure, ženstvenije boje, duga kosa, povijesni komadi odjeće bezuvjetno su ga smještali izvan okvira viktorijanske muževnosti.⁹⁶ Wilde je sebe profilirao u osobi *esteta*, personifikacije cijelog esteticističkog pokreta. Pa ipak, ta je *osoba* daleko od njegova izuma: „reinovacija stereotipa esteta, karikatura karikature, plagijat stereotipizirane osobnosti esteta iz pera antiesteticističke javnosti“. On integrira klišeje – efeminaciju i uronjenost u ženske interese, larpurlartizam, pseudoaristokratsku galantnost – te „ispunjava očekivanja javnosti kako bi se esteticistički pjesnik trebao ponašati i odijevati“ postajući parodijom tradicionalne slike pjesnika romantizma.⁹⁷ Njegov tipični kostim koji je sadržavao hlače do ispod koljena (pumperice,

⁹¹ Isto, 462-464, 469.

⁹² Konstantin D. Baljmont, „Поезия Оскара Уайльда“ u: *Горные вершины* (Moskva: Книгоиздательство «Гриф», 1904), str. 114. U samom eseju Baljmont čitatelju prenosi kratki sadržaj i značenje triju velikih Wildeovih djela: *Ribar i njegova duša*, *Slika Dorigana Graya*, i drama njegovog stvarnog života. Pritom, prve dvije služe podrobnijem, metaforičkom opisu potonjeg.

⁹³ Byun, „Three Versions of Russian Decadent Dandyism“, 57, 59.

⁹⁴ Schamma Schahadat, *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XIV – XX веков*, prev. s njem. na ruski A. I. Žerebin (Moskva: Новое литературное обозрение, 2017), str. 40.

⁹⁵ Byun, „Three Versions of Russian Decadent Dandyism“, 179, 185.

⁹⁶ Talia Schaffer, „Fashioning Aestheticism by Aestheticizing Fashion: Wilde, Beerbohm, and the Male Aesthetes Sartorial Codes“, *Victorian Literature and Culture* 28/1 (2000): str.45-46.

⁹⁷ Waleska Schwandt, „Oscar Wilde and the Stereotype of the Aesthete: An Investigation into the Prerequisites of Wilde’s Aesthetic Self-Fashioning“ u: *The Importance of Reinventing Oscar*, ur. Uwe Böker, Richard Corballis, Julie A. Hibbard (Leiden: Brill, 2002), str. 91.; Byun, „Three Versions“, 20.

breeches), svilene čarape te kratki, često baršunasti sako⁹⁸ svojom je nekonvencionalnošću posve zadovoljavao i oprimjerivao mentalne slike tadašnje javnosti. Pa ipak, izigravanje stereotipa i teatralnost u službi su iskrenog i čvrstog ideala i vjere u životnu važnost umjetnosti (točnije rečeno, viđenja umjetnosti kao „vrhovne stvarnosti“)⁹⁹ – zato je i sam postao model plagiranja. Baljmont piše: „Oscar Wilde volio je Ljepotu i samo Ljepotu, vidio ju je u umjetnosti, u nasladama, i u mladosti (...) poznavao je sreću postupnog širenja svoje osobe (...).“¹⁰⁰

U ruskim se kulturnim krugovima brzo proširila moda a la Wilde – muškarci su davali šiti sakoe po njegovom uzoru, ili prsluke s cvjetnim motivima, imitirali su ugladenost. Imitacija je nadilazila sferu odjeće; Brjusov i Durnov imitirali su Wildeov način vođenja razgovora i aforizme; još je popularnije (a i jednostavnije) bilo izravno citiranje – Bjeli tako u opisu Moskovskog literarno-umjetničkog kružoka kao čitavu kategoriju navodi studente s „Wildeom na usnama“, a u memoarima mu nailazimo na mnoštvo osoba za koje ističe da citiraju Wildea, pravilno ili nepravilno. Raširenost takve estetike dovela je naravno do njene trivijalizacije, pa ona postaje i predmetom prijezira kulturnih elita: dovoljno je pogledati stihove jedne Blokove pjesme, koji u prijevodu glase:

Ja sam tek vitez i poet,
potomak sjevernoga skalda.
A muž tvoj nosi svezak Wildea
škotski plaid, prsluke na cvijet
tvoj je muž – prezrivi estet.

Я только рыцарь и поэт,
Потомок северного скальда.
А муж твой носит томик Уайльда,
Шотландский плэд, цветной жилет...
Твой муж – презрительный эстет.¹⁰¹

Bivajući više od nekakvog modnog *trendsetera*, Wilde je postavio primjer javne teatralizacije života. Svako pojavljivanje bila je svojevrсна scena, teatar – kazalište mu je služilo kao „model estetske preobrazbe života“ u njegovoj koncepciji „života kao umjetničkog djela.“¹⁰² Jer, postajući kazališnim komadom postao je sama umjetnost – odatle i ekscentrična odjeća: oblačio se za publiku, nebitno koju, sve dok postoji. Ostaje zapamćen događaj kada su neki dječaci,

⁹⁸ Sarah Burns, *Inventing the Modern Artist: Art and Culture in Gilded Age America* (New Haven – London: Yale University Press, 1996), str. 92.

⁹⁹ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 71.

¹⁰⁰ Baljmont, „Поэзия Оскара Уайльда“, 115.

¹⁰¹ Moeller-Sally, „Oscar Wilde“, 466-468.

¹⁰² Schahadat, *Искусство жизни*, 33.

vidjevši ga sa ženom u šetnji (oboje u estetskoj odjeći), doviknuli da se šeću Hamlet i Ofelija.¹⁰³ Takav način postojanja izražavao je senzibilitete ruske kulturne elite, obuzete idejom da je umjetnik utjelovljena Riječ, kako se izrazio Bjeli.¹⁰⁴ Teorija i praksa Jevrejinova o kontinuiranoj teatralizaciji života ima jednak cilj. Utemeljuje ju na, kako kaže, primordijalnom kazališnom instinktu – odnosno instinktu preobrazbe, čiju puninu primjene vidi u raznim primjerima dandizma. Zrcaleći i pozivajući se na Wildeovu misao o obvezi čovjeka preobraziti se u umjetničko djelo¹⁰⁵, ta je teorija najjasniji, no daleko od jedinog, pokazatelj Wildeovog utjecaja na rusku estetizaciju života.

Wilde je smatrao da se jastvo stvara stilskim gestama, te mijenja u odnosu na odgovor okruženja – odnosno, makar ono počinje kao unutarnja kategorija, prepoznatljiva je tek nakon što izađe na površinu; ne više u čistom obliku ideje već u materijalnim, donekle izvještačenim pozama i izgledu, te nakon što je od nekoga promatrana. Pritom *osoba* ne mora biti ni autentična ni nepromjenjiva – dapače, Wildeova je u konstantnoj mijeni i razvija se kako bi uvijek donosila nešto novo, kako *ne bi* bila odmah prepoznatljiva.¹⁰⁶ Jedan je od primjera revizije Wildeove samostilizacije prelazak iz „Oscara prvog razdoblja“ – dugokosog esteta koji je pisao uglavnom poeziju, u „Oscara drugog razdoblja“, čija je kosa ošišana po rimskom uzoru i koji pretežito piše prozu. Imidž se mijenja zajedno sa spisateljskim senzibilitetima; točnije rečeno, život se pokušava prezentirati kao tekst. Ne čudi onda što ga se takvime i shvaćalo – Wildova se biografija prezentirala u kalupu klasične tragedije i tropa *pada u grijeh*: „on kao žrtva, suđenje¹⁰⁷ kao njegov pad, godine provedene u Italiji i Francuskoj kao trenutci intenzivne katarze“. Autor života, jednako kao autor teksta kontrolira narativ – no, umjetnost je nužno društveno uvjetovana, jer samo u njemu postoji. Narativ čim izađe pred publiku samim tim činom oduzima tvorcu mogućnost gospodstvovanja nad shvaćanjem svoga djela. Zato se i promjene u njemu mogu shvaćati kao reakcija na odgovor javnosti. Iz tog razloga Russell Jackson i Ian Small karakteriziraju Wildeovu sklonost nošenju i mijenjanju javnih maski kao konzumerističku, analogno njegovom revidiranju

¹⁰³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (New York: Vintage Books, 1988) prema Schaffer, „Fashioning Aestheticism“, 46.

¹⁰⁴ Irina Paperno, „The Meaning of Art: Symbolist Theories“, u: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, ur. Irina Paperno, Joan Delaney Grossman (Stanford: Stanford University Press, 1994), str.19.

¹⁰⁵ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 253-254.

¹⁰⁶ Nikhil Gupta, „Oscar Wilde's Hair: Phobic Reactions and Novel Self-Fashioning at the Turn of the Century“, *Modernism/modernity* 25/1 (2018), str. 74.

¹⁰⁷ 1895. godine osuđen je na dvije godine teškoga rada za „gross indecency“ – homoseksualne činove.

vlastitih tekstova, držeći da su one odgovor na određene, konkretne okolnosti, a ne rafiniranje postojećeg. Wildeove maske, drže, treba vidjeti simultanima, njegove osobe fazama.¹⁰⁸

Wildeova je slika u Rusiji sagledavana kroz prizmu Nietzscheove filozofije (morala, i života kao estetskog fenomena), bilo pozitivno, bilo negativno. Sudski proces i posljedična kazna evocirali su Nietzscheovu patnju, njegove izjave i živopisno ponašanje bili su praksa filozofovih ideja o mjestu umjetnosti u stvaranju života, a zajedno uzeti prizivali su pasaže o konceptu moralnosti kao izabranom sredstvu kontrole inferiorne većine.¹⁰⁹ Baljmont tvrdi da se „u smislu zanimljivosti i originalnosti ličnosti njega [Wildea] ne može smjestiti na istu razinu ni sa kime, osim s Nietzscheom. Samo Nietzsche svojom ličnošću označava punu nesputanost književnog stvaralaštva u sjedinjenju s asketizmom osobnog ponašanja, a bezumni Oscar Wilde (...) u svojem je ponašanju bio toliko dalek od općepriznatih pravila da je, bez obzira na svoj ogroman utjecaj, bez obzira na svu svoju slavu, on završio na dvogodišnjoj robiji. Kako je to definirajuće za naše zbunjeno doba, koje traži i ne pronalazi, što su dva genija dviju velikih država u svojim žudnjama došli – jedan do ludosti, drugi do robije!“¹¹⁰ Akim L. Volinski, urednik časopisa *Severnyj vestnik* (Северный вестник) koji se priklonio novim strujanjima, piše o Wildeu: „odjednom njegov život, izvana briljantan, no skrivajući u sebi unutarnje gnojne rane, odigrao se kao depresivna drama s odvratnim zločinačkim krajem“.¹¹¹ Odabir metafore kazališta nije slučajna – on možda i nesvjesno upire prstom u točan model i ideal Wildeovog života.

Wilde pridonosi i slici jednog novog tipa *osobe* u tadašnjem društvu: homoseksualca. Zahvaljujući prominentnosti svog slučaja i težini dodijeljene mu kazne, on ubrzo postaje „opće mjesto tog novog diskursa“, odnosno u javnosti se javlja slika „Wildeovskog“ *sodomita*, prema kojoj su se odlučili stilizirati i neki pripadnici ruskih homoseksualnih krugova (promatrajući Wildeovu patnju u ničeanskim kategorijama, a miješajući i ideje kršćanskog misticizma, neki dolaze tako daleko da ga promatraju u smislu svetca, kristovske figure).¹¹²

¹⁰⁸ Russell Jackson, Ian Small, „Oscar Wilde: A 'writerly' Life“, *Modern Drama* 37/1 (1994), str. 4-7.

¹⁰⁹ Evgenij Berštejn, „Русский миф об Оскаре Уайльде“, u: *Эротизм без берегов*, ur. Margarita Mihajlovna Pavlova (Moskva: Новое литературное обозрение, 2004), str. 36-37.

¹¹⁰ Baljmont, „Поэзия Оскара Уайльда“, 124.

¹¹¹ A. Volinski, „Оскар Уайльд“, *Северный вестник* br.12 (1895): str. 312-313, prema: Berštejn, „Русский миф об Оскаре Уайльде“, 36.

¹¹² Berštejn, „Русский миф об Оскаре Уайльде“, 44-45.

3. Zasićenost suvremenošću

Ipak, kako bismo doista razumjeli zašto bi pojedinci na kraju 19. stoljeća podlegli utjecaju knjiga, filozofija, te inih duševnih tvorevina, trebamo se zagledati i u prozaičnije, materijalno okruženje. Političko, gospodarsko, i društveno stanje *fin de siècle* nisu jednoznačni niti ih se takvima može prikazati. No, ono što se ne može osporiti jest da je to vrijeme iznimne sekularizacije zapadnoga svijeta koji je ušao u proces industrijalizacije – napredci u znanosti su usporedno s oduševljenjem i obećanjem progressa izazivali strah i, što je još važnije za naše promatrano područje, lišavali svijet određene čari koja je nekada prije postojala (makar samo u kolektivnom umu inteligencije). Na toj se razdjelnici razdvajaju i dva tipa tendencija „izgradnje života“. Prvi, u ruskome jeziku označen kao *жизнетворчество* (žiznjetvorčestvo), koji smo okarakterizirali u *Uvodu* i koji promatramo; te *жизнестроение* (žiznjestrojenje, hrv. životogradnja) – projekt koji će zaživjeti u sovjetsko doba. Artikulirana prvi put početkom dvadesetog stoljeća od strane književnika i marksističkog revolucionara Anatolija Vasiljeviča Lunačarskog, pod utjecajem Nietzscheovih ideja, teorija *životogradnje* može se ukratko definirati kao ideja stvaranja novoga, vitalnoga života zasnovanog na herojskom principu, postignuta revolucionarnom borbom radi svega veličanstvenog, lijepog i dobrog, te društva zasnovanog na tim principima. Čovjek je u stalnom razvoju, te je „čovjek sutrašnjice utjelovljenje punine života, najveće snage i ljepote cijele ljudske rase“.¹¹³ Pogled u budućnost negira sadašnjost u istoj mjeri koliko i pogled u prošlost, ili pogled onkraj sadašnjosti. Devetnaesto je stoljeće prateći razvoj mehanike i znanosti raširilo ateizam – ali i brojna ezoterična učenja, od kojih su možda teozofija i antropozofija bile najpoznatije, no nikako i jedine.

Je li jedan od razloga bijega iz stvarnosti u sebe činjenica da je devetnaesto stoljeće akutno osjećalo samo sebe? Asa Briggs navodi kako je ono prvo stoljeće koje je u mislima svojih žitelja posjedovalo broj, te je od svojega početka analiziralo samo sebe: svojom je sredinom, u Francuskoj, ono označavalo stanje uma više no vremenski period.¹¹⁴ *Ennui* i melankolija kao pokazatelj duboke duševne krize i beznađa dobili su naziv *mal du siècle*, termin upotrebljavan još od pada Prvog Carstva; *enfant du siècle*, mladić dušom i tijelom bolestan od melankolije i nervoze

¹¹³ *Жизнестроения теория*, u: *Словарь философских терминов*, pod redakcijom V. G. Kuznjecova (Moskva: ИНФРА-М, 2005), str. 166-167.

¹¹⁴ Asa Briggs, „The 1890s. Past, Present and Future in Headlines“, u: *Fins de Siècle: How Centuries End 1400-2000*, ur. Asa Briggs, Daniel Snowman (New Haven – London: Yale University Press,), str. 159-160.

i koji se, mučen besciljnošću, povlači iz života, reprezentativna je figura jedne ere koja zajedno s militantnim romantizmom počinje jenjavati tek nakon 1849. godine.¹¹⁵ Prijelaz stoljeća donio je *encore*. *Fin de siècle* je, Eugen Weber navodi, naziv kojim su Francuzi posljednja dva desetljeća 19. stoljeća nazivali svoje vrijeme i same sebe; naziv koji nagoviješta da se „ne samo stoljeće, već i doba, era, način života, svijet, bliži kraju“.¹¹⁶ Ukoliko je ispočetka i označavao modernost i sofisticiranost, ta se konotacija pomalo gubila pod navalom negativnih karakteristika – poroka, dekadencije, morbidnosti, pomutnje, prevlasti tjelesnog nad duhovnim; a uz to, možda podcrtavajući navedeno, i frivolnosti. Nova bolest stoljeća na njegovom kraju, *maladie du siècle*, ovoga je puta imala (otkrivajući znanstvenost svoga doba) i službenu dijagnozu, pritom poprilično modernu, čak pohvalnu: neurastenija.¹¹⁷

Najpoznatija i najutjecajna obdukcija kraja stoljeća ona je Maxa Nordaua: „*Fin de siècle* naziv je koji obuhvaća i ono karakteristično za mnoge moderne fenomene i temeljno raspoloženje koje u njima nalazi svoj izražaj. (...) *Fin de siècle* ujedno je ispovijed i žalba. (...) [raspoloženje *fin de sièclea*] jest impotentan očaj bolesnog čovjeka, koji osjeća kako umire usred vječno živuće prirode koja cvjeta, drsko zauvijek. To je zavist bogatog, prosijedog sladostrasnika koji vidi par mladih ljubavnika u zabačenom šumskom kutku; to je mrcvarenje iscrpljenog i nemoćnog izbjeglice od firentinske kuge, koji u začaranom vrtu traži iskustva Dekameronu, no uzalud nastojeći ugrabiti još jedan čulni užitak od neizvjesnog časa. (...) Ovaj pomodni izraz ima potrebnu neodređenost koja mu pristaje, kako bi prenio sve polusvjesno i nejasno strujanje tekućih ideja. (...) sam po sebi *fin de siècle* ne znači ništa, različita značenja dobiva u skladu s različitim mentalnim horizontima onih koji ga koriste. (...) Svima on pak znači kraj uspostavljenog reda koji je tisućama godina zadovoljavao logiku, sputavao izopačenost, i u svakoj umjetnosti doveo do izražaja neku ljepotu.“¹¹⁸ O Nordauovim će teorijama i njihovom utjecaju više riječi biti kasnije, ovdje ćemo upozoriti na osjećaj vremena koji nadilazi državne granice; pritom ne mislimo samo

¹¹⁵ Armand Hoog, „Who Invented the *Mal du Siècle*?“, prev. na eng. Beth Brombert, *Yale French Studies* 13 (1954), str. 42-44, 48-50.

¹¹⁶ Eugen Weber, *France, Fin de Siècle* (Cambridge, MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), str. 1.

¹¹⁷ Isto, 9-12. Walter Laqueur, „Fin-de-Siècle: Once More with Feeling“, *Journal of Contemporary History* 31/1 (1996), str. 5.

¹¹⁸ Max Nordau, *Degeneration*, prev. na eng. George L. Mosse (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1993), str. 1-5.

na attribute pesimizma, kraja starog svijeta i sl., već i na samu činjenicu *osjećanja i kontempliranja* (duha) doba.

Pojam *Zeitgeist* postoji i njime se barata još od 18. stoljeća, no tek je kraj devetnaestoga potaknuo raširenu kontemplaciju o njemu. Suvremenost je vukla za sobom i optimizam potaknut opipljivim napretkom i pesimizam zbog njegovih posljedica i promašenih iluzija. Rusi su se izdvajali svojim uvjerenjem kako je potonje viša istina, koje nadvladava i zasjenjuje bilo kakvo zadovoljstvo života u modernom vremenu. Urbani autori, kako ih Mark Steinberg naziva, uza sve svoje razlike dijelili su nevjerovatno istovjetna shvaćanja i koristili iste izraze, slike (poput vrlo popularnog *ruba bezdana*; a klišeji, dobro zapaža, i neoriginalnost novinskih tekstova „bolji su pokazatelj *Zeitgeista* od riječi najoriginalnijih i najdarovitijih), te bili „bolno svjesni kako je ono što proživljavaju suvremenost“.¹¹⁹ I doista, u Rusiji je duh *fin de sièclea* bio sumračniji no drugdje u Europi; kulturu toga razdoblja može se opisati kao „fluidni mentalitet izvan vremenskog okvira, karakteriziran fascinacijom temama zlosutnosti, propadanja, degeneracije, raspadanja i kraja“.¹²⁰ Na pitanje o uzroku takvog raspoloženja dobiva se odgovor da je ono, možebitno, „simptom pregovaranja o suvremenosti, koje se istovremeno odlikuje ekstremima optimizma i pesimizma. Tjeskoba i slutnja kraja svijeta njegovale su kulturu gledanja na današnjicu kao vrijednu prijezira, mjesto nje privilegirajući utopijsku potragu pojedinca za smislom i fizičkim i metafizičkim sredstvima“.¹²¹ Postojano osjećanje suvremenosti dovelo je do zasićenja i gađenja; jedina opcija bio je bijeg, kakav god bio.

Ne smije se zanemariti uloga tehnologije i znanosti kada govorimo o osjećanju vremena, jer su ga, na prijelazu stoljeća, upravo one stubokom promijenile. Nikada prije homogenost vremena nije dovedena u pitanje. Izum telefona i telegrafa, diktat željezničkih rasporeda, uspostava standardnog vremena izmijenili su doživljaj sadašnjeg trenutka; pod njihovim su utjecajem umjetnici počeli istraživati simultanost kroz vlastita djela. 1884. godine uspostavljen je nulti meridijan, i, iako je trebalo dugo da ga sve države prihvate, počelo je nagrizanje tradicionalnog poimanja vremena; nikada prije egzaktnost vremena nije bila toliko važna ni toliko sveprožimajuća. Predmetom diskusije postale su i promjene kalendara: tjedana i mjeseci. Razvijala

¹¹⁹ Mark D. Steinberg, *Petersburg Fin de Siècle* (New Haven, CT: Yale University Press, 2011), str. 3, 6-7, 10.

¹²⁰ Ani Kokobobo, Katherine Bowers, „Introduction: The Fin-de-Siècle Mood in Russian Literature“, u: *Russian Writers and the Fin de Siècle. The Twilight of Realism*, ur. Ani Kokobobo, Katherine Bowers (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), str. 2.

¹²¹ Isto, 3.

se distinkcija, koju je 1912. razradio Émile Durkheim, privatnog i javnog vremena, jer – vrijeme je nužno povezano s društvom i njegovim ritmom. Tadašnja se psihijatrija zanimala za subjektivne načine percipiranja vremena – a s njima i cijela četa eksperimentalnih psihologa te liječnika u klinikama. Nekadašnje se zdravorazumsko poimanje vremena kao linearnog, putujućeg prema naprijed, postojano i nepovratno urušavalo i izvan ustanova; umjetnici su i intelektualci počeli propitivati sve njegove karakteristike: i nepovratnost, i postojanost. Kako i ne bi? Oko njih je električno svjetlo brisalo razlike dana i noći, a filmska montaža produžavala trenutak (ili pak naučila publiku shvatiti kako se dvije scene, proizašle jedna za drugom, zbivaju u istome trenutku) te ga čak vraćala unatrag. Rašireno mišljenje o vremenu kao cjelini sastavljenoj od odvojenih dijelova možda je nastavila živjeti u shvaćanju javnog vremena, no počelo se urušavati u gledištu na privatno, koje poprima značaj pravog i fluidnog. Vrijeme je postalo predmet sve većeg broja radova, filozofskih, književnih i inih, što su suvremenici smatrali osobito važnim (možda je indikativno da hrvatska moderna počinje upravo temom simultanosti i vječnog postojanja trenutka, novelom *Misao na vječnost* Janka Leskovara). Čudi li onda da je tada najviša umjetnost bila glazba? Jer upravo je ona bila uzor simultanosti drugim umjetnostima. Iskustvo opernog pjevanja različitog teksta u istome trenutku naslijedila je simultanost dva tonaliteta (primjerice u *Tako je govorio Zaratustra* Richarda Straussa iz 1896.) i daljnji eksperimenti; sve što dokazuje kako je prijelaz stoljeća iznjedrio i raširio ideju o simultanosti koja je zamijenila sukcesiju te, posljedično, svojevrsno širenje sadašnjeg trenutka.¹²²

Boem se kao tip osobe pojavio u Parizu na početku procesa industrijalizacije i u razdoblju političke razočaranosti uz koje se uzdizala buržujaska klasa i konzumerističko društvo. Produkt toga stanja i njegova opozicija, on se zaogrtao sumornim romantizmom i umjetničkom hrabrošću.¹²³ Na kraju stoljeća industrijalizacija je zahvatila sve krajeve Europe; gotovo da nije bilo osobe koju promjene potaknute njome nisu dotaknule. Osobito su izmijenjeni gradovi, s novim proleterskim naseljima, novim zagađenjem i prenaseljenošću, no ni sela nisu bila pošteđena – makar u vidu depopulacije u korist gradova. Do zasićenosti dolazi relativno brzo – u najindustrijaliziranoj zemlji Europe, Velikoj Britaniji, u drugoj se polovici stoljeća javlja pokret *Arts and Crafts*. U njegovom se temelju nalazi osuda industrijalizacije i pokušaj bijega od njenih plodova: pogled na

¹²² Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983), str. 2-6, 11-20, 29-34, 75, 81, 88.

¹²³ Wilson, „Bohemian Dress“, 225-226.

industrijalizirano društvo pokazao je da napredak mehanizacije dovodi do degradacije i uništenja osjećaja svrhe, lijepog, na koncu i života; a sve to uz pratnju nevjerojatne ljudske bijede. Zamišljen kao društveni, moralni i estetski pokret, nastojao je naglaskom na individualan i unikatan ručni rad boriti se protiv sve brže rastuće industrije i iz nje izraslog otuđenja te ružnoće.¹²⁴ Rusija je kaskala za Zapadom u industrijalizaciji, pa tako procesi i duševna stanja koja su se u primjerice Francuskoj razvijali sredinom stoljeća, u nju stižu krajem; a među njima i potreba za bijegom iz suvremene mōre.

Sredinom stoljeća Rusija je osjetno ekonomski zaostajala, što je njenim vladarima postalo jasno nakon neuspjeha u Krimskom ratu (1853.-1856.); ekonomski razvoj u Rusiji nužno je morao zadovoljavati dva preduvjeta: osigurati carski režim, i osigurati prevlast plemstva u društvenom i gospodarskom polju. Zato su tek veći potresi mogli potaknuti promjene. Budući da je preduvjet za razvoj industrije slobodna i pokretna radna snaga, ona je nemoguća u zemlji s kmetovima kakva je Rusija bila do 1861. godine. I tada je proces tekao relativno sporo – sumnjičavost države prema razvoju kapitalističkih odnosa gušila je poslovnu klimu, posljedično nadređujući raznorazne privilegije i utjecaje tržišnim silama. Ne čudi stoga da su nova i velika postrojenja većinom započinjala stranim kapitalom i bila u rukama stranih poduzetnika. Ipak, do 1890-ih počinju s radom veće tvornice, a zbog tendencije ka koncentraciji tvorničkih postrojenja na istih nekoliko područja u središnjoj Rusiji pojavljuju se tvornički gradovi; Sankt Peterburg se industrijski razvija u nevjerojatnom obujmu¹²⁵. Izgradnja željezničkih pruga bila je jedan od poticajnih faktora tim procesima, no, ruska je privreda svejednako zaostajala za onima u razvijenim europskim državama. Međutim, i spora modernizacija ukorjenjivala je temelje proletarizaciji: u Rusiji uskoro seljaci postaju ovisni o najamnome radu kako bi pribavili novčana sredstva, i o samome tržištu koje bi zadovoljavalo njihove potrebe i na kojem bi trgovali; broj stanovništva je brzo rastao, za razliku od (lošeg) životnog standarda, što je tipičan proces u svim zemljama u prvoj fazi

¹²⁴ Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: a Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory* (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), str. 7-8.

¹²⁵ Prijestolnica koja se na početku stoljeća nalazila u redu srednje velikih gradova, na njegovom je kraju bila osmi najveći grad na svijetu s milijun i pol stanovnika te značajno industrijsko sjedište prepuno raznih tvornica i postrojenja. No, njegov je razvoj u mnogim aspektima kasnio za gradovima sličnoga ranga – primjerice, na poljima razvoja javnog prijevoza ili vodoopskrbe. Tisuće radnika i drugih siromašnih žitelja grada živjelo je stisnuto u malim prostorima, vodu crpeći iz dvorišnih bunara ili iz Neve. Nije stoga čudo što su zarazne bolesti poput kolere i tifusa harale, ponekad bivajući čak polovinom svih uzroka smrti. Tvornički dimnjaci dizali su se jednakom brzinom kao sirotinjske četvrti. Brzo su se produbljivale i podjele, rastao je strah i gađenje prema tim novim građanima; primjer koji je vidljiv i u činjenici da su mnogi javni parkovi zabranjivali ulaz, uz psima, vojnicima i seljacima. Peter Fritzsche, „The City and Urban Life“ u: *The Fin-de-Siècle World*, ur. Michael Saler (London-New York: Routledge, 2015), str. 30, 33, 41-42.

industrijalizacije. Rapidna industrijalizacija dolazi u Rusiju tek krajem 1880-ih i nastavlja se 1890-ih godina nadalje, ispresijecana, kako je vrijeme prolazilo, sve češćim krizama i stagnacijama.¹²⁶

Diskurs o suvremenosti punio je stranice novina i listova – povezujući ju s krizama i bolešću, izražavajući zabrinutost već ranije poznatu u zapadnoj Europi, da napredak nije donio poboljšanje, već naprotiv doba raspadanja, patnje i nesigurnosti. Nasuprot kraju i propadanju, suvremenici su na široj razini te nove bolesti pripisivali onom novom; sentiment već poznat u drugim dijelovima kontinenta, u Rusiji se pronosio mnogo intenzivnije i šire u društvu.¹²⁷ Slika europskih gradova, zahvaljujući nagloj urbanizaciji nesigurnih, zagušljivih i prenapučenih bila je rano poznata i u Rusiji. Pa ipak, takve se slike nisu stvarale ni o Moskvi, ni o Sankt Peterburgu: uz činjenicu da je tamo modernizacija došla kasnije zaslužna je i službena režimska ideologija prema kojoj je Rusija bila, zahvaljujući carskim socijalnim projektima, sretna i stabilna država. Predstaviti ruski grad kao London ili Pariz sa svim njihovim problemima značilo je nazvati režim neuspjehom i laži.¹²⁸ Tek nakon Krimskog rata i posljedice poljuljanosti vjere u službenu ideologiju otvaraju se vrata prikazima moskovske prljavštine i truleži. Reforme koje su ukinule kmetstvo i širenje mreže željeznica dovele su do naglog rasta populacije grada – i taj se rast prikazivao kao krivac u posljedičnim izvještajima policijskih liječnika, no nije bio glavna briga: to je bilo sveopće nerazumijevanje higijene. Uskoro je Moskva i u diskursu postajala sve sličnija Parizu: otvoreno se raspravljalo o objektivno sve gorem i većem smradu i nečistoći. Krahom vjere u režim, koji je promovirao reprezentaciju Moskve kao čistog grada, nestalo je i javne tišine s tim u vezi.¹²⁹ Krajem je stoljeća ta konverzacija višestruko intenzivirana; simbolom suvremenosti i smjera kojim Rusija stupa bio je Sankt Peterburg, sa svim problemima koji su ga mučili. Steinberg tvrdi da, ako su moderne metropole poput New Yorka i Berlina smatrane „mjestom ispreplitanja strave i užitka“, peterburški se pisci (svih provenijencija – od autorā žutog tiska naviše) zadržavali na stravi. Stapajući vlastitu, rusku tradicionalnu skepsu prema napretku s postojećim europskim kritikama u vremenu teških životnih prilika i sve većeg javnog prostora, rezultat je očekivan: slika

¹²⁶ Tom Kemp, *Industrialization in Nineteenth-Century Europe*, 2. izd. (London-New York: Routledge, 2013), str. 118-119, 126-135, 141.

¹²⁷ Steinberg, *Petersburg Fin de Siècle*, 1.

¹²⁸ Alexander M. Martin, *Enlightened Metropolis: Constructing Imperial Moscow 1762-1855* (Oxford: Oxford University Press, 2013), str. 264.

¹²⁹ Alexander M. Martin, „Sewage and the City: Filth, Smell, and Representations of Urban Life in Moscow, 1770-1880“, *The Russian Review* 67/2 (2008), str. 258, 270, 272.

suvremenosti kao kaosa. Dijeljena od većine, vukla je za sobom uvjerenje kako će sadašnjost poroditi jedino urušavanje.¹³⁰

Industrijalizacija je i potkopavala temelje koji su je omogućavali postojanje ruske inteligencije kao zasebne klase. Čak je i nakon oslobođanja kmetova u Rusiji postojao višak ruralne populacije, koji je nastavio pružati zalihu jeftine hrane i posluge, što je obrazovanome čovjeku, čak i siromašnome, omogućilo usmjeriti svu svoju pažnju na kulturni i intelektualni rad¹³¹. Kombinacija velike površine države i maloga broja educiranih nadalje je osiguravala relativno dobar posao i onome bez neke specijalizacije, ukoliko je prošao školovanje. Uz to, financijska potpora koju su *inteligenti*¹³² mogli dobiti od aristokracije ili neke druge zainteresirane strane za kulturne aktivnosti stvorila je jedinstven supstrat u kojem je inteligencija posjedovala velik stupanj nezavisnosti, a okruženje je bilo idealno „za kulturni i intelektualni diletantizam u najboljem smislu te riječi“.¹³³ No, na prijelazu stoljeća ti se materijalni odnosi mijenjaju: masovno obrazovanje slijedi industrijalizaciju, a jednako tako počinje proces pretvaranja građana u zaposlenike s plaćom. Oba ta procesa smanjuju razlike koje su prije razdvajale obrazovane i neobrazovane, te lišavaju inteligenciju njena posebna statusa i neovisnosti – društvene i ekonomske. Njeni su članovi primorani iskoraknuti iz amaterizma u polje plaćenih profesionalnih zanimanja. Službe u koje su ušli, državne ili slobodne profesije, ostavljale su ipak dovoljno vremena za bavljenje raznoraznim (diletantskim) kulturnim djelatnostima.¹³⁴

Richard Pipes iznosi suštinu stanja kada piše kako je „istaknuta društvena činjenica ruske povijesti od 1890-ih njena industrijalizacija; a istaknuta politička činjenica toga razdoblja njen iznenadan i potpun gubitak slobode. Niti jedna od te dvije pojave nije organski izrasla iz ruskog razvoja u devetnaestom stoljeću (...). Industrijalizacija i totalitarizam uvezeni su sa Zapada.“¹³⁵ Politički, ruski *fin de siècle* obilježen je postojanom reakcijom od strane vlasti, te sve jačom težnjom k revoluciji među njenim podložnicima. Pod motom „pravoslavlje-autokracija-nacionalizam“ carevi Aleksandar III. i Nikolaj II. svesrdno su se trudili potkopati reforme i

¹³⁰ Steinberg, *Petersburg Fin de Siècle*, 8-9.

¹³¹ Sjetimo se samo likova iz romana Dostojevskoga, koji su, čak i kada su jedva plaćali stan i hranu, imali slugu (primjerice, Paradoksalist iz *Zapisa iz podzemlja*).

¹³² Koristimo rusku riječ *inteligent* za označavanje pripadnika ruske inteligencije, kako bi naglasili pripadanje toj klasi i razlikovali ga od općenite oznake *intelektualac* koju ima u hrvatskome jeziku.

¹³³ Richard Pipes, „The Historical Evolution of the Russian Intelligentsia“, *Daedalus* 89/3 (1960), str. 490.

¹³⁴ Isto, 490-492.

¹³⁵ Isto, 490.

promjene koje su već ranije usvojene. Već je u prvoj godini na prijestolju Aleksandar III. objavio *Privremene propise* (1881. godine, Положения об усиленной и чрезвычайной охране) radi očuvanja javnog reda i državne sigurnosti, koji su omogućavali opunomoćenim dužnosnicima razrješavanje izvanrednih situacija prema vlastitom nahođenju, bez da su podvrgnuti nadležnosti ikakve administracije i sudstva; jednaka prava su imali u ophođenju s ljudima i publikacijama koji bi bili prijetnja poretku. Ispočetka usvojeni na tri godine, *Privremeni propisi* će se obnavljati, te će se carska vlast na njih oslanjati do svoga kraja. Kako Riasanovsky zapaža, zahvaljujući njima „Rusi su živjeli pod nečim što se može opisati kao djelomično ratno stanje“.¹³⁶ Privilegiranje plemstva, marginaliziranje seljaštva u izmijenjenim *zemstvima* te uopće postupna ukidanja jurisdikcija lokalnih organa nastavila su se i pod Nikolajem II., idući ruku pod ruku s proširenjem *Privremenih propisa*, nadzora nad novinstvom i školstvom, rusifikacije i religijskih ugnjetavanja nepripadnika službene ruske pravoslavne Crkve. U svemu tome svijetla se točka može naći u mjerama ministara financija: Nikolaja Hristijanoviča Bungea (1881.-1887.), koji je među ostalim uveo porez na nasljedstvo, donio razna ograničenja za rad djece i uspostavio regulacije koje su osiguravale da radnici dobivaju plaću redovito i u potpunosti; te Sergeja Wittea (1892.-1903.) koji je uspostavio zlatni standard te svim silama promovirao širenje mreže željeznica i tešku industriju. Možda znakovito, prvi od njih morao je napustiti položaj zbog optužbi za socijalizam i protivljenja mjerama koje je uvodio, a drugi je promoviran na mjesto bez ikakve prave moći.¹³⁷

Je li državna opresija izazvala val pesimizma i povlačenja ili val revolucionarnih aktivnosti? Najtočnijim odgovorom čini se: oboje. Revolucionarni duh obuzimao je rusku inteligenciju u valovima: nakon raširene terorističke aktivnosti 1860-ih i 1870-ih godina koja je završila silovitim odgovorom vlasti, 1880-ih je isti malaksao. Kružoci su, kao konstantna i vrlo raširena pojava u ruskome kulturno-društvenom životu, svojom kombinacijom referata, diskusija, organizacija aktivnosti i međusobnog povezivanja na temelju nekog vida zajedništva (ideja, profesije, mjesta boravka, prijateljstva...) bili plodno tlo za razvoj ideja i vrijednosti; a jednako tako i lakmus papir koji nam ih otkriva. Tijekom 1880-ih godina zamrle su u njima rasprave o načinu mijenjanja društva – radije, okretali su se razmatranju teoretskih pitanja poput značaja pojedinca u povijesti ili definiranja napretka. Ono što je prodrimalo kružoke bila je velika glad 1891. godine, koja je označila novi okret inteligencije – bolje rečeno studenata i gimnazijalaca,

¹³⁶ Nicholas V. Riasanovsky, *A History of Russia*, 6. izd. (Oxford: Oxford University Press, 1999), str. 391-392.

¹³⁷ Isto, 393-398.

koji su tada ulazili u svijet kružoka i političke svijesti, te sačinjavali glavninu njegova radikalnog dijela – putevima i primjeru *Narodne volje*.¹³⁸ Nakon brojnih studentskih proklamacija i demonstracija u prvoj polovici desetljeća, uhićenja i izgnanstva, a od 1899. godine i slanje u vojsku neposlušnih studenata, u drugoj su polovici otupjeli revolucionarnu oštricu. U studentskim organizacijama apolitičnost je zamijenila radikalnost tijekom sljedećih nekoliko godina, sve dok brutalnost kojom su se vlasti obračunavale i s čisto akademskim protestima nije nagnala članove ka povratku potonjoj početkom novog stoljeća.¹³⁹

Bila bi ipak greška promatrati cijelo rusko društvo, ili samo inteligenciju, u svjetlu njenih radikalnih elemenata. Studenti jesu bili politički angažirani i borbeni, no ne treba zaboraviti da su oni bili samo jedan njen dio, pritom poprilično nereprezentativan. Prvotna strastvenost nije uvijek napuštala sada već odškolovanog čovjeka, ali češće bi propala pod navalom stvarnosti, tjerajući ga ili u malodušje ili u eskapizam. Anna Geifman pišući o revolucionarima u carskoj Rusiji, s fokusom na revoluciju 1905. godine, podcrtava potrebu istraživanja „psihološkog okoliša koji je oblikovao i osigurao mjesta za izražavanje osobnih potreba, utemeljen na dubljim i često izvanstandardnim unutaršnjim stanjima“, za razliku od oslanjanja na „*post factum* racionalizacije samih radikala“, odnosno ideologiju te teško socioekonomsko i političko stanje u državi.¹⁴⁰ U redovima radikala terorističke činove na prijelazu stoljeća nisu, čini se, izvršavali (samo) idealisti iz viših pobuda; dapače, ti novi teroristi većinski nisu vladali velikim intelektualnim i ideološkim znanjem – a vršeci nasilje ne samo nad službenim osobama i ustanovama, već i nad običnim građanima, brisali su granicu među revolucionarnom i banditskom aktivnosti. Raznorazni su avanturisti, huligani, kriminalci i oportunisti maskirali obične, nepolitičke zločine u revolucionarnu retoriku: i tada je, i sada s odmakom, ponekad teško razlikovati te dvije skupine. Svjesni toga, i sami su tadašnji radikalni inteligenti upozoravali na „degeneraciju revolucionarnog duha“. Nadalje, ove su skupine privlačile i pojedince s patološkim problemima (primjerice suicidalnosti ili sklone živčanim slomovima). I dok su se 1860-ih i 70-ih radikalni krugovi sastojali većinski od inteligencije i privilegiranih slojeva, u prvim godinama 20. stoljeća većina terorista bila je iz redova obrtnika i nekvalificiranih radnika porijeklom sa sela. Žene su također činile važan

¹³⁸ Allan K. Wildman, „The Russian Intelligentsia of the 1890's“, *The American Slavic and East European Review* 19/2 (1960), str. 157-159.

¹³⁹ Isto, 165-166.

¹⁴⁰ Anna Geifman, „Psychohistorical approaches to 1905 radicalism“, u: *The Russian Revolution of 1905: Centenary Perspectives*, ur. Anthony J. Heywood, Jonathan D. Smele (London – New York: Routledge, 2012), str. 13-14.

dio njihove snage (čak četvrtinu!); osobito žene iz srednje i više klase kojima je pristup visokom obrazovanju i političkim procesima bio nedostupan, a kojima su primljeno obrazovanje i proizašle društvene promjene omogućili osloboditi se dotadašnje ženske vezanosti uz domaćinstvo – u radikalnim su organizacijama dobivale veću važnost i priznanje nego u građanskom društvu. Radikalizam je još uvijek privlačio i članove inteligencije, revoltirane protureformama Aleksandra III. i razočarane vlastitim neuspjehom poboljšati društveno i ekonomsko stanje u zemlji.¹⁴¹

Nezadovoljstvo i buržoazije i inteligencije i radnika i seljaka naelektrizirala je velika glad 1891.-1892. te je ono kulminiralo revolucijom 1905. godine, kojoj su prethodili rašireni štrajkovi i studentski protesti, kao i osnivanje političkih stranaka. Revolucija je započela radničkim demonstracijama i, uz apsolutnu koordinaciju ostalih skupina, ipak su je iznijeli radnici. Generalni štrajk koji je kao kulminacija trajao od 20. do 30. listopada rezultirao je, uz nastanak *sovjeta*, i Oktobarskim manifestom – carskim proglasom o uspostavljanju Dume (legislativnog tijela) i garanciji građanskih sloboda; posljedični je izborni zakon, pod Witteovim utjecajem, usprkos svojoj kompleksnosti davao pravo glasa gotovo pa svim odraslim muškarcima. Ukratko, državni sistem promijenjen je u onaj ustavne monarhije. Koja tako nikada nije funkcionirala. Većina ljudi bila je umorna od revolucije, te, iako je još uvijek i u imenu autokratski car raspustio prvu Dumu u kojoj je „njegova“ strana osvojila tek 45 od 497 mjesta (za usporedbu, stranka Kadeta osvojila je 184, razne lijeve grupe ukupno 124 mjesta), nisu izbili protesti ni pasivni otpor na koji su pozivali Kadeti.¹⁴²

Vidljivo je dakle da inteligencija nije više bila pogonska sila radikalnog pokreta, iako ga kao društvena skupina nikada nije ni napustila. Suočena s poražavajućom suvremenošću i razočaranjima, ukoliko se ne bi okrenuli političkom djelovanju (ili nakon njegova očigledna neuspjeha), mogla se okrenuti jedino svojoj psihičkoj i emocionalnoj unutrašnjosti. Tijekom druge polovice 19. stoljeća jedno od glavnih pitanja u ruskoj socijalno-filozofskoj i književnoj misli bilo je pitanje društvene svrhe i uloge inteligencije. Zahvaljujući osobitostima ruskoga povijesnog

¹⁴¹ Anna Geifman, *Thou Shalt Kill: Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917* (Princeton: Princeton University Press, 1993), str. 6-8, 11-12.

¹⁴² Riasanovsky, *A History of Russia*, 405-411. Niti druga Duma, izbori za koju su prošli pod velikim službenim pritiskom, nije imala sastav naklonjen carskoj politici – čak 216 mjesta držali su razni lijevi kandidati, te je ona 1907., 3 mjeseca nakon uspostave, raspuštena. Nakon toga su u svrhu osiguravanja kooperativne Dume donesene promjene u izbornom zakonu koje su značajno skresale mjesta naznačena za radnike i seljake, kao i nacionalna područja, a ministar unutrašnjih poslova dobio je pravo manipulacije izbornim okruzima. Ta je treća Duma iznijela do kraja svoj mandat. Isto, 409-412.

razvoja, inteligencija se našla u ulozi svojevrsnog barometra društvene svijesti te je razvila ideju o svojoj vodećoj ulozi u suvremenim procesima. Paralelno se razvijala ideja njenog duga prema narodu i krivnje pred njime (kasnije nazvana *narodopoklonstvo*) za svoje pokušaje ili manjak njih, za svoje neuspjehe izboriti se za pravedniji sustav u kojem bi živio taj isti narod koji je njoj omogućio obrazovanje i intelektualni posao.¹⁴³ Čini se da se pri kraju stoljeća taj elan iscrpio – činjenica koju je u književnosti ovjekovječio Čehov, najpotpunije u drami *Ivanov*, u naslovnom liku; a i u Čehovljevim se privatnim pismima može pročitati karakterizacija inteligencije za koju, „sinove vijeka“ kako ih naziva, kaže 22. veljače 1899. u pismu I. I. Orlovu: „Ne vjerujem u našu inteligenciju, licemjernu, lažnu, histeričnu, neodgojenu, lijenu, ne vjerujem čak niti kada ona pati i tuži se – jer njeni tlačitelji izlaze iz njezinih vlastitih njedara.“¹⁴⁴ Ocjenu nije promijenio od one deset godina ranije, koju nalazimo u pismu A. S. Suvorinu od 27. prosinca 1889.: „Troma, apatična, lijeno filozofirajuća, hladna inteligencija, koja nikako ne može sebi smisliti iole pristojna obrasca za kreditne papire, nepatriotska, sumorna, bljutava, koja je pijana od jedne čašice (...) i prikladno niječe sve, jer je lijenom mozgu lakše nijekati, nego utvrđivati. (...) Troma duša, tromi mišići, nedostatak kretanja, nestabilnost misli – i sve to jer život nema smisla, jer žene imaju iscjedak i jer je novac zlo.“¹⁴⁵

Bolji portret ruskog inteligenta prijelaza stoljeća zaista ne ćemo naći nego u *Ivanovu* – čovjeku koji se dosađuje u posve prozaičnoj, jednako zamornoj i zamorenoj sredini. Ženu koju je upropastio više ne voli, druga u njemu vidi romantičnog nesretnika i želi ga spasiti, a on sam za se govori ocu svoje nove nevjeste: „I evo, kako mi se nemilosrdno osvećuje život s kojim sam se borio! Slomio sam se! U tridesetoj godini ja sam se već otriježnio, star sam, već sam navukao kućni haljetak. Otežale glave, lijene duše, zamoren, skršen, nagrizen, bez vjere, bez ljubavi, bez cilja, kao sjena lunjam među ljudima i ne znam: tko sam, zašto živim, što hoću? I meni se već čini da je ljubav – glupost, da su nježnosti bljutave, da rad nema smisla, da su pjesme i vatreni govori otrcani i stari. I svuda sa sobom vučem čamu, hladnu dosadu, nezadovoljstvo, gađenja prema

¹⁴³ O. I. Rodionova, „А. П. Чехов о русской интеллигенции“, *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право* 14/21 (2012), str. 217. A. I. Judin, „Идея вины русской интеллигенции“, *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки* 2 (1998), str. 61.

¹⁴⁴ А. Р. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем. Том XVIII. Письма VI: 1899-1900* (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), str. 88-89.

¹⁴⁵ А. Р. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем. Том XIV. Письма II: 1888-1889* (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), str. 453. Informacija o ovom i prethodnom pismu nađena u: Rodionova, „А. П. Чехов“, 222-223.

životu... propao sam definitivno! Pred tobom stoji čovjek, u trideset i petoj godini umoran, razočaran, prignječen svojim ništavnim podvizima; on u zemlju propada od stida, ruga se svojoj slabosti... O, kako se budi u meni ponos, kako me davi gnjev!“¹⁴⁶ U jednom od pisama njegov ga autor krajem 1888. godine opisuje kao specifičan *tip*: „Taj tip pripada plemstvu, on je *homo universalis*, sklon naletima entuzijazma, strastven, iskren i izravan... U žaru trenutka, jedva da je izašao iz školske klupe, on uzima na se teret za koji su njegove snage nedostatne... drži govore... bori se protiv zla, navija za dobro... Ali čim dođe do 30-35 godina, počinje osjećati zamor i dosadu... Ruska zapaljivost ima jednu osobitost: brzo je nasljeđuje umor“, za čime slijedi da: „iscrpljenost nalazi oduška ne samo u žalopojkama i dosadi... umorni ljudi ne gube kapacitet za visoki entuzijazam – za kratke nalete...“¹⁴⁷ Postavljena dijagnoza pokazala se točnom u više slučajeva, što negira sliku inteligencije kao skupine žestokih boraca – jer, i oni koji to jesu bili, nisu dugo takvima ostajali.

Poraz na polju stvarnosti usmjeravao je na nadstvarnost. Možda je najjarkiji prikaz toga prijelaza fokusa slučaj Zinaide Gippius – pjesnikinje najpoznatije po svojoj živototvorskoj muškolikoj stilizaciji – koja je izražavala prijezir prema ženskom pokretu zbog njegove zaokupljenosti društvenom, umjesto duhovnom stvarnošću.¹⁴⁸ *Fin de siècle malaise*, koju Čehov tako plastično opisuje, utjelovili su novi pjesnici. Nemoćni dati prilog pragmatičkim nastojanjima, oni se 1890-ih prepuštaju eskapizmu. No, to više nije bila samo stara, Nadsonova melankolija koja je obilježila desetljeće prije; nastavljajući se na sumračnu atmosferu, novi je eskapizam označavao i pobunu protiv očekivanja građanskog sudjelovanja, borbe koju je inteligencija sama sebi nametnula. Dapače, dekadentima toga vremena *pravo* na eskapizam, da odbace svoj dug prema društvu i pobjegne u vlastiti svijet, da budu samo sanjari, ne i revolucionari, bilo je možda važnije od samoga bijega. Baljmont je možda najbolja ilustracija svega prije rečenoga: izbačen i iz gimnazije i sa sveučilišta zbog pripadanja revolucionarnom kružoku, kasnije je kao jedan od organizatora studentskih demonstracija osuđen na dvogodišnje izgnanstvo – koje ga je izliječilo od politike. Ne i od pobune, kojoj se u raznim oblicima vraća u svojim djelima, no u najvećoj mjeri

¹⁴⁶ Anton Pavlovič Čehov, *Ivanov*, prev. Borislav Mrkšić, Vladimir Gerić (Zagreb: Gradsko dramsko kazalište „Gavella“, 2006), str. 79-80.

¹⁴⁷ Tatyana Schmidt, „K. Bal'mont: Escapism as a Form of Revolt“, *The Slavonic and East European Review* 47/109 (1969), str. 333-334.

¹⁴⁸ Olga Matich, „Russia“, u: *The Fin-de-Siècle World*, ur. Michael Saler (London-New York: Routledge, 2015), str. 156.

bježi u svijet svoga ega, iskonstruiranu okolinu. Propovijedanje ničeovskog prava pojedinca dopunjava se tipično simbolističkim stavom o nadmoći podsvijesti nad razumom.¹⁴⁹

Jedna od strategija odbacivanja suvremenosti jest odbacivanje suvremenoga odijela, kojeg možemo smatrati uniformom sadašnjosti. Odjeća je uopće, kako tvrdi Diana Crane, jedan od najvidljivijih jezika ne samo u pokazivanju, već i u društvenoj konstrukciji identiteta – ona predstavlja skup značenja pomoću kojeg osoba može reprezentirati sebe okolini, ali je ona također sposobna i oblikovati ponašanje svoga nosioca „kroz sposobnost nametanja društvenih identiteta te ih osposobiti da afirmiraju latentne društvene identitete.“¹⁵⁰ Već smo bili spomenuli modu à la Wilde, koja je nastala u okviru esteticističke kulture. Još od početka stoljeća umjetnici su koristili neobičnu odjeću kako bi se izdvojili – u Francuskoj primjerice, skupina *Les Barbis* osmišljavajući vlastiti kostim utemeljen na onom antičkom grčkom; a već polovicom stoljeća i u Velikoj Britaniji i u Francuskoj javljaju se pojedinci odjeveni, bolje reći stilizirani na pseudosrednjovjekovni način. U potonjem slučaju imamo citat Théophilea Gautiera, koji je o osebujnom stilu sebe i svojih prijatelja (upotpunjena, u njegovom slučaju, „merovinškom“ frizurou – dugim kestenjastim kovrčama) napisao da su „bili srednjovjekovni... feudalni, spremni pred invazijom stoljeća pronaći zaklon u [srednjovjekovnim] dvorcima“.¹⁵¹ „Invazija stoljeća“ je nastupala s brojnim četama, među kojima nalazimo i konzumerizam.

Konzumerizam je u Rusiji, kao i ostali plodovi modernizacije, kaskao za Zapadom. Krajem pak 19. stoljeća, mada ne možemo govoriti o konzumerističkom društvu, o postojanju konzumerizma nije bilo sumnje – osobito u gradovima, no ponekad i na selima. Upravo je moderna odjeća bila proizvod koji je započeo promjenu kupovnih navika, od aristokracije pa društvenom ljestvicom nadolje. Prve su robne kuće otvorene u velikim gradovima već do 1850-ih, da bi oko 1900. godine kupovne navike bile dobrim dijelom promijenjene te su se tradicionalne trgovine i tržnice počele činiti staromodnima. Tada se javljaju i česte kritike na novonastalu impersonalnost, koja je rezultat kako novog načina poslovanja (bez osobnog kontakta s prodavačem i cjenkanja), tako i same odjeće koja se kupovala i nosila. Mogli su se čitati stavovi o tome kako sada ljudi izgledaju kao tvornički proizvodi, budući su svi jednako odjeveni. Druželjubivost, originalnost i

¹⁴⁹ Schmidt, „K. Bal'mont“, 324-333.

¹⁵⁰ Diana Crane, *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), str. 1-2.

¹⁵¹ Wilson, „Bohemian Dress“, 226-227.

neuredna, ali ljudska raznolikost ustupale su mjesto disciplini i mehaničkoj jednolikosti. Napadi na konzumerizam, osobito ženski, dolazili su i iz nacionalističkih i iz marksističkih redova: od prvih zbog donošenja modernih i zapadnih proizvoda i modela ponašanja, od drugih zbog (nemarksističkog, ali iznjedrenog iz ruskog konteksta) gledišta kako je on izvana nametnut radi daljnjeg iskorištavanja siromašnih masa.¹⁵²

Kasno je devetnaesto stoljeće dakle donijelo svojevrstu demokratizaciju mode: odjeća počinje gubiti društvenu ulogu međuklasne razlike (a za niže slojeve i označavanja porijekla). Takvo stanje naravno nije održivo – kako su novi krojevi zahvaljujući industrijskoj proizvodnji bili dostupni i širim društvenim slojevima, razlikovna se razina pomiče naviše. Naime, moda se uzdiže na razinu umjetnosti. U Rusiji nije bilo estetske odjeće, popularne u britanskim umjetničkim krugovima – iako se sa sličnim kretanjem mogla upoznati skupina ruskih studenata u Münchenu. U distriktu Schwabing se naime nalazila „možda najavanturističkija i najekstremnija od svih boemskih kultura, koja je privlačila studente iz istočne Europe, Rusije, Skandinavije, kao i ostatka Njemačke“, važan dio koje su bili kostimi – orijentalni, antički, narodni... Kostimiranje, rašireno općenito u boemskim krugovima, jest „trijumf principa užitka“, kako ga definira Wilson. „To je ujedno igra i predstava. (...) Sugestija kreiranja vlastitog života kao umjetničkog djela. Na koncu 'biti' boem nije bila poza, već težnja pretvoriti banalnost svakodnevice u trajno umjetničko djelo sa sobom u njegovom središtu“.¹⁵³ O kostimiranim će zabavama i novom zanimanju umjetnika za modu biti više riječi kasnije; ovdje ćemo samo istaknuti da, koliko je nama poznato, u samoj Rusiji nisu postojale skupine koje su iznjedrile vlastitu kontramodernu modu, kao što je bio slučaj u Velikoj Britaniji. Ruska se (ženska) moda još od Petra Velikoga ugledala na zapadnoeuropsku, glavnim centrom koje je bio Pariz, pa su tako i na kraju stoljeća najtraženiji ruski kreatori bili oni koji su najbolje imitirali europske modele. Promjena u shvaćanju mode zato se događa na višoj razini, jer se dizajn odjeće prestaje smatrati obrtom – on postaje umjetnost, što je vidljivo i u činjenici da najtraženije modne kuće svoje proizvode počinju nazivati *kreacijama*. To je, najvjerojatnije, odgovor upravo na demokratizaciju dizajna koju je donijela industrija odjeće. Pariške kuće teže zadržavanju svog položaja arbitara mode upravo profiliranjem svojih toaleta kao umjetničkih djela. Posljedično se i u Rusiji, koja sve više prati Europu, javlja težnja približiti modni

¹⁵² Peter N. Stearns, *Consumerism in World History: The Global Transformation of Desire*, 2. izd. (New York-London: Routledge, 2006), str. 83-86.

¹⁵³ Wilson, „Bohemian Dress“, 231-232.

dizajn umjetnosti, dapače „stvoriti usklađeniju estetiku koja je imala osobit odjek u Rusiji“.¹⁵⁴ Odlazimo li predaleko ukoliko povežemo zasićenost stvarnošću sa smjerom modnog dizana oko prijelaza stoljeća? Nije li tada popularni orijentalizam u modi svojevrstan bijeg u daleke, čarobne zemlje, daleko od makinizirane stvarnosti? Ili dekorativnost stila *modern*, koji ženu odjevenu u modernu haljinu čini dijelom svekolikog umjetničkog okruženja – interijera, slika, naslovnica u istom stilu, s istim uzorcima koje se nalaze na haljini? Motreći primjere suvremenog dizajna, poput kazališnih kostima i romantične, ne čini se dalekim od istine.

4. Kulturno ozračje

Mada naziv obećava rasvijetliti kulturno ozračje prijelaza stoljeća, ovo će se poglavlje osvrnuti tek na nekolicinu od tada postojećih smjerova. Više od toga zauzelo bi u najmanju ruku zasebnu seriju knjiga – niti jedno drugo razdoblje naime nije toliko obilježeno polifonijom raznih glasova, utjecaja, škola, smjerova, ideja, kratkotrajnih i dugotrajnih. Možda je upravo to višeglasje, dapače disonanca najvažnija značajka onodobnog kulturnog ozračja; pa ipak ćemo se, ograničenja ovoga rada poradi, fokusirati na one koji nam se čine najznačajnijima u stvaranju podloge za živototvorstvo, ne ispuštajući pritom iz vida činjenicu kako u tkanini tadašnje kulture jedna nit jednako često drugoj kontrastira, koliko ju često nadopunjava. Modernizam sam po sebi nije fiksna skup ideja; tako je i njegova ruska verzija u sebi sadržavala brojne različite svjetonazore. Povijest kulture modernizma jest povijest *zamišljene* zajednice koja nije povezana ni geografski ni vremenski, već putem samoidentifikacije i samosvijesti pripadanja njenih članova. Razni pravci i osobe međusobno su povezani – „odnosom prema svijetu“, „psihološkim kvascem koji u srži ima svijest o životu u izvanrednim vremenima“ ili „nekom jedinstvenom 'intuicijom postojanja' otkrivenom pjesniku ili čitavom dobu“, kako su pisali suvremenici.¹⁵⁵ Te sve karakteristike Leonid Livak objedinjuje pojmom modernistički senzibilitet, odnosno osjećajem jaza među prošlošću i sadašnjošću i na kulturnom i na duhovnom i na društvenom planu. Iza proglašene povijesne unikalnosti toga senzibiliteta krila se ipak postojeća svijest o njenoj nejedinstvenosti i cikličkom provirivanju ispod površine tijekom smjene razdobljā; tu diskrepanciju možemo objasniti

¹⁵⁴ Elizabeth Durst, „Russian Art Nouveau Fashion“, *Experiment/Эксперимент* 7 (2001), str. 209-210.

¹⁵⁵ Livak, *In Search of Russian Modernism*, 8, 21-22.

činjenicom da se u tvrdnjama modernista radi o simboličkom ponašanju, o samostilizaciji koja je zasebna stavka kulture toga vremena.¹⁵⁶

Kao toliko toga *modernog* krajem stoljeća, i dekadencija je (ukoliko naravno zanemarimo njene ranije pojavne oblike) u suvremenom vidu nastala u Francuskoj, odakle se brzo proširila Europom i Rusijom. Opadanje i degeneracija zaokupljale su i umjetnike, i novinare, i javnost; naličje modernizacije donijelo je nove probleme i tjeskobe, a osjećaju srozavanja pridonijeli su koliko senzacionalizam dnevnih listova s izvještajima o zločinima, bolestima i nemoralu, toliko i javne rasprave o psihofizičkim problemima koji muče naciju: rašireni umor, problemi sa spavanjem ili cirkulacijom jednako su kao neurastenija ili histerija upućivali na impotenciju, degeneraciju ljudske vrste i kulture. Obrazovanoj je i višoj klasi upravo takva briga obojila viđenje tadašnjice, a postignuti napredak koji je malo po malo poboljšavao život i budio optimizam širim masama (poput sve raširenijeg obrazovanja ili tehničkog napretka) ostajao je u prikrajku mozga.¹⁵⁷ Matei Calinescu, primjećujući kako pri kraju devetnaestog stoljeća dolazi do razvoja od generalnog osjećaja dekadencije u specifičnu ideju *kulturne* dekadencije, i od tuda u stil, estetski osjećaj, objašnjava ju kao *smjer* i *tendenciju*, više no strukturu. Već je u prvoj polovici stoljeća Désiré Nisard stil dekadencije (pišući o onoj Rimskog Carstva) okarakterizirao nenormalnom usmjerenošću na detalje, koja ruši cjelovitost djela na brojne prenapregnute fragmente. Taj će opis ostati utjecajan, no dijagnoza Paula Bourgeta, koji je prvi opisao filozofsku i estetsku teoriju dekadencije, bit će važnija: to je širenje anarhije posredstvom slabljenja društvenih hijerarhija i tradicionalnih zahtjeva, te oštri individualizam. Taj se individualizam ogleda i u individualizmu dijelova umjetničkog jezika, tvrdi, time ponavljajući Nisardove teze. Dovodeći ih do logičnog kraja Calinescu piše kako bi „dekadentna razdoblja trebala biti povoljna za razvoj umjetnosti i, općenitije govoreći, trebala bi u jednom trenutku dovesti do estetskog razumijevanja samog života.“¹⁵⁸

Do 1880-ih se među dijelom umjetnika u Francuskoj proglašava „otvoreni fetiš na pesimizam i slike (imagery) degeneracije“, buneći se protiv buržuskog morala. Do 1890-ih su te antitradicionalne provokatore nazivali dekadentima – a koliko je raširena bila fascinacija

¹⁵⁶ Isto, 9-11.

¹⁵⁷ Weber, *France, Fin de Siècle*, 9-14.

¹⁵⁸ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2. izd. (Durham: Duke University Press, 1987), str. 155-158, 169-171.

opadanjem i bizarnošću u kombinaciji s nekakvom raskoši svjedoči činjenica što su *dekadencija* i naziv razdoblja, *fin de siècle*, mogli zamjenjivati jedno drugo. Dekadencija se nije ograničila kao samo društveni fenomen ili estetski stil, njena je patologija postala zanimacijom sociologa, psihijatarata i liječnika.¹⁵⁹ Pojam *décadent* već je dvadesetak godina zadobivao pozitivnu umjetničku konotaciju ultrarafiniranosti koju zadržava, no ubrzo ga počinje zamjenjivati simbolizam.¹⁶⁰ Na samom kraju 1890-ih, u Europi, počinje izlaziti iz mode. Osjećaj opadanja i nemoći, približavanja kraja polagano je i u umjetnosti zamjenjivao osjećaj novog početka i novog razdoblja.¹⁶¹ U Rusiji je dekadencija kao i u Francuskoj (odakle je u nju došla) obilježila duh kraja stoljeća – no u njoj se on provukao i u dvadeseto stoljeće: Ana je Ahmatova naknadno napisala kako je novo stoljeće u Rusiju došlo tek 1913. godine. Njeni su nosioci dvije generacije pjesnika simbolista; i mada se tradicionalno prva generacija (iz 1890-ih) smatra dekadentima i pobornicima estetskog individualizma, a druga (iz 1900-ih) da mijenja dekadenciju za apokaliptički misticizam, obje su generacije, piše Olga Matich, „nosile ljagu dekadencije u smislu otpadanja od prethodnog stanja snage, iako su držali da je i estetska kultura koja ih okružuje u stanju propadanja“.¹⁶² Još je veća razlika u činjenici da se u Rusiji modernizam, pa tako i dekadencija i ostali stilovi javljaju bez one podloge konteksta i značenja koje postoje u Europi. Prihvaćeni su izvanredno brzo – no na svojevrsno prazno platno, i zato izbor terminologije modernizma za pojedine stilove pokazuje najviše njihovu *percepciju* u ruskim očima.¹⁶³

Dekadencija je dakle duboko prodrla u rusku umjetnost i pogled na svijet: perversnost, bolest, propadanje su temeljito obrađivani i u likovnoj umjetnosti i u literaturi, posebice nakon 1905. godine. Pesimizam nije samo dulje trajao, već je bio i oštiri u odnosu na europski – razlog tome može biti zaostalost i zakašnjelost modernih procesa, čiji su učinci zato bili još šokantniji, a rješenja još dalja.¹⁶⁴ Merežkovski je osjećao kako „suvremeni ljudi stoje licem u lice s neizrecivom tamom, nezaštićeni, na granici svjetla i sjene [... i] zastrašujuće hladnoće koja puše iz bezdana“; Bjeli je smatrao kako su „dekadenti bili oni koji su se našli na propasti kulture bez mogućnosti

¹⁵⁹ Christopher Nissen, Marja Härmänmaa, „The Empire at the End of Decadence“, u: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014), str. 1-5.

¹⁶⁰ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 177-178.

¹⁶¹ Johnatan Stone, *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s* (eKnjiga, Palgrave Macmillan, 2019), str. 212.

¹⁶² Matich, „Russia“, 150-152.

¹⁶³ Stone, *Decadence and Modernism*, 33-34.

¹⁶⁴ Steinberg, *Petersburg Fin de Siècle*, 158-159.

preskakanja preko [bezdana]“.¹⁶⁵ Na nižim razinama, novine su i listovi stav o suvremenom dobu kao onom degeneracije i dekadencije, duhovne i fizičke bolesti opetovano širili. Je li to stvaralo ili odražavalo fascinaciju javnosti modernom iskvarenošću? Refleksije o „duhu vremena“ redovito su iščitavale nejasno zlo u „kulturnome zraku“, ili u „psihološki nenormalnim vremenima, obilježenim raširenom degeneracijom, glavni simptom koje je nadvladavanje neurotične impulzivnosti nad racionalnošću“, ukoliko nisu izravno govorile o prevladavajućem „duhu zla“ ili o shvaćanju muka urbanog života kao „simptoma dublje bolesti – otrovanja dimom pakla“. Bolest, uobičajena metafora, pritom je označavala, kako se jedan od suvremenih novinara izrazio, „bolest od koje pate svi slojevi društva – ludilo, gubitak vjere u budućnost, zbuđenost i razočaranje“.¹⁶⁶

Dekadencija tako nikada nije izgubila dvojnost: s jedne strane prihvaćana kao geslo nove poetike i sredstvo samoidentifikacije, s druge je bila riječ optužbe i uvrede, pa su primjerice slikarske skupine *Peredvizniki* i *Svijet umjetnosti* prozivale djela one druge za dekadenciju.¹⁶⁷ Dekadencija je označavala i stil, odnosno estetiku bez podloge u idejnosti ili filozofiji bilo kakve vrste. Možda kontradiktorno, ali usprkos motivima mahnitosti, nasilja, smrti koje su ponavljali ruski su umjetnici u sebi puno češće vidjeli sudionike ruske kulturne renesanse. Dapače, dekadentima su proglašavali svoje umjetničke prethodnike, koji su „bastardizirali kanon ukusa“, epigone koji nedostojno imitiraju stare (vrijedne) uzore. U suprotnosti s time modernistički pokreti donose svježiji vjetar, a bogatstvo smjerova je izazivalo i sentimente poput onoga Sergeja Makovskog, pjesnika i kritičara, koji 1910. piše kako Rusija nikada prije nije doživjela tako „plodnu epohu“.¹⁶⁸

Nije li stoga logično što je dekadencija Rimskog Carstva pobuđivala toliko interesa – činjenica kako je pad nekada moćne civilizacije ujedno i razdoblje njenih najvećih kulturnih postignuća i rafiniranosti? Osjećaj povezanosti dvaju vremena bio je živo prisutan krajem devetnaestog stoljeća; svijest da sat otkucava starom dobu sa svim njegovim istančanostima, stilom i učenošću. Što dolazi nakon propasti? Na ruševinama stare civilizacije izranja nova i vitalna

¹⁶⁵ Oboje citirano prema Matich, „Russia“, 153.

¹⁶⁶ Steinberg, *Petersburg Fin de Siècle*; 157, 159-160.

¹⁶⁷ Kristen M. Harkness, „Mariia Iakunchikova and the Roots of Decadence in Late-Nineteenth-Century Russian Modernism“, u: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014), str. 146.

¹⁶⁸ John E. Bowl, „Through the Glass Darkly: Images of Decadence in Early Twentieth-Century Russian Art“, u: *Journal of Contemporary History* 17/1 (1982), str. 94-97.

kultura, barbarska, ali životna – jednako kako je propast rimske poganske sofistike otvorio prostor životnom i žilavom ranom kršćanstvu; a barbarske države zamijenile propalu vladavinu centra. Izbor postaje: pridružiti se snazi u nastajanju, ili poetično propasti s epohom.¹⁶⁹ U Francuskoj rimsku dekadenciju tematiziraju primjerice Verlaine, ili Joris-Karl Huysmans čiji *Des Esseintes*, prototip dekadenta prijelaza stoljeća, radije no klasičnu čita rimsku književnost srebrnog vijeka – pjesnike koje uspoređuje s nekim modernima, i rane kršćanske pisce.¹⁷⁰ Nije li simptomatično što se i izraziti katolik Henryk Sienkiewicz na kraju *Quo vadis*, romana o vjeri i vrlinama ranih kršćana ne zadržava na njima, već na smrti poganina Petronija, *arbitra elegantiarum*? Scena je to elaboriranog samoubojstva (po zapovijedi Nerona) u kojem taj istančani esteta i dekadent zajedno s ljubavnicom reže vene okružen svojim prijateljima i svakojakim umjetničkim djelima, na zabavi koju je organizirao s tim ciljem. Izvedba stihova presječena polaganim umiranjem naglasak stavlja na smrt u ljepoti, *mourir en beauté* – Petronije i ljubavnica tim činom sami postaju umjetničko djelo.¹⁷¹

U Rusiji su se tematikom pada Rima bavili osobito Merežkovski i Brjusov u povijesnim romanima iz njegova kasnog razdoblja – obojica videći paralele među tim i svojim dobom, zapravo su izražavali svoje viđenje dekadencije Ruskog Carstva. Posebice Brjusovljeva djela progovaraju o suvremenim tjeskobama: velika je važnost, primjerice, posvećena latinskom jeziku koji propada pod navalom vulgarizama i barbarizama. U devetnaestom se stoljeću vjerovalo kako je „zagađivanje“ jezika jedan od glavnih znakova (čak uzroka!) propasti civilizacije koja se njime koristi, potvrda čega je bio Rim. Strah je bio raširen od Velike Britanije, kojom se širio vernakular nižih klasa, do Rusije. U njoj je, prema suvremenom ruskom filozofu Vladimiru Kantoru, jačao nacionalizam i jezično čistunstvo kako je kriza rasla, a povjerenje podanika u državu opadalo. Brjusova su svakako mučile takve brige – pritisku stranih riječi i idiomā bivših kmetova na suvremeni jezik u pisanju je kontrirao pažljivim izborom ruskih riječi i točnih gramatičkih formi, a u sadržaju romana *Oltar pobjede* (Алтарь победы) izlaganjima pjesnika Simaha. Šire od svoje domovine, osjećao je da cijela Europa ponovno proživljava povijest od 1500-ak godina ranije. 1913. godine predviđa propast njezine kulture pod nadiranjem Azijata, Afrikanaca i muslimana,

¹⁶⁹ Autorica je svjesna modernih i ne tako modernih pogleda na dekadenciju/pad/odumiranje/transformaciju Rimskoga Carstva; ovdje piše iz perspektive promatranog razdoblja.

¹⁷⁰ Kirsten Lodge, „Russian Decadence in the 1910s: Valery Briusov and the Collapse of Empire“, *The Russian Review* 69/2 (2010), str. 276, 282.

¹⁷¹ Nissen, Härmänmaa, „The Empire at the End of Decadence“, 7.

koji će europska kulturna i filozofska postignuća zamijeniti svojima. Pa opet, postoji ambivalentnost. U *Oltaru pobjede* autor je podijeljen: jednako progovara kroz purizam i ksenofobiju Simaha koliko i kroz glavni lik Junija, koji prihvaća zamjenu trulog poganskog društva vitalnim kršćanstvom, odnosno prigrljuje „neotesanu“ budućnost. Još ranije, 1905. godine u poemi *Nadolazeći Huni* (Грядущие Гунны) pozdravlja barbare koji donose novu civilizaciju, pretvarajući staru u ruševine; 1914. pak, u noveli *Rea Silvia* (Рея Сильвия) prevladava potpuni pesimizam u pogledu budućnosti.¹⁷² Povijesni je tijek primorao ruske umjetnike i u životu odabrati: tako je i u stvarnosti zapečaćen izbor među propadanjem sa svojim vremenom – smrti ili emigracijom, ili priključivanjem pobjedonosnom barbarizmu marksizma koji je taj svijet srušio.

Privlačnost „barbarizma“ razaznaje se u mnogim detaljima onodobne europske kulture – egzotičnim motivima i stilu Paula Gauguina, fauvizmu, zaludenosti istočnjačkim printovima, orijentalnom i japanskom modom, afričkim predmetima, bliskoistočnim sagovima. Rusija je pak, kao posebnost, imala *vlastitu* egzotiku. Vrlo je to dobro vidljivo kod Bloka, koji Rusiju predstavlja kao apokaliptičnu Euroaziju; slijedeći filozofiju Solovjova po kojemu Rusija preobražava i stvara svijet novim, on izvor te njene snage vidi upravo u činjenici istočnosti. Još poslije revolucije, 1918. godine piše, lišavajući potpuno Rusiju europske kulture i ostavljajući samo azijski, nekada „pokriveni“ element: „Da, mi smo Skiti! Da, Azijati / s kosim, gramzivim očima!“ („Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы, / С раскосыми и жадными очами!“)¹⁷³ Nije bio jedini – i mnogi drugi simbolistički pjesnici predstavljali su Ruse (i sebe) barbarima, divljacima – u vidu Huna, ili Tatara, ili Skita. Rusko je azijatstvo inspiriralo i futurista Velimira Hljebnikova, i slikare Pavla Kuznjecova, Nikolaja Reriha, Aleksandra Ševčenka. Toj su fascinaciji pridonijela arheološka iskopavanja, koja su „ponudila Rusiji autohtonu antiku“.¹⁷⁴ Fenomen *Ballets Russes* također možemo nazvati djetetom primitivističko-orijentalne manije. On je Parizu, počevši od 1909. godine, nudio „rusku“ egzotiku – opere *Boris Godunov* ili *Princ Igor*, primjerice; ili orijentalizam *Kleopatre*, *Orijentalaca* i *Šeherezade*; i, možda najzanimljivije, egzotiku ruskoga poganskog vremena u *Žar-ptici* i *Buđenju proljeća*.

¹⁷² Lodge, „Russian Decadence“, 276-278, 287-293.

¹⁷³ Matich, *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2005), str. 154-158.

¹⁷⁴ Matich, „Russia“, 163-164.

Uspoređujući kritike francuskoga i ruskog tiska na izvedbe ove trupe nailazimo na znatnu razliku, koja se vrti upravo oko pitanja barbarizma. Kontekst je sljedeći: u Rusiji se poklanjala velika pažnja baletu, s kritikama koje uspoređuju i vrednuju izvedbe pojedinih plesača, i formu i sadržaj – balet, pogotovo onaj u Carskim kazalištima shvaćan je vrlo ozbiljno, kao nacionalni ponos. Na Zapadu je klasična tehnika pala u drugi plan; francuski kritičari, koji su obasipali pohvalama Baletnu sezonu Carskih kazališta 1909. (Djagiljev se odvojio tek nakon druge sezone), nisu to činili u vidu opisa umjetnosti – zanemarujući koreografske forme i izvedbe pojedinaca. Nadalje, u Rusiji se već do 1905. dogodio razvoj i rascjep među „starim baletom“, tradicionalnim koreografskim tehnikama Mariusa Petipa i peterburškog baleta, i „novim baletom“, naturalističkim koreografijama i stilom plesanja (naglašena važnost glume, pokreta cijelog tijela) Aleksandra Gorskog, voditelja moskovskog Boljšoj baleta. Ono što je dakle 1909. u Parizu bilo novo, bilo je u Rusiji već odavno poznato. Problem nastaje u prezentaciji: dok su Rusi postavljali *orijentalističke* predstave, publika je njih smatrala *orijentalnima*. Cilj je gostovanja baleta bio pokazati dosege ruske kulture; francuski su kritičari naturalističke izvedbe pripisivali ruskoj orijentalnoj zaostalosti, njihovoj rasnoj prirodi. Ruski su se kritičari žalili kako pohvale koje su upućivane uvijek sadržavaju riječi *divlje, egzotično, barbarsko*; Francuzi su vidjeli novinu samo u kontekstu barbarske vitalnosti – novina postoji upravo zbog nedostatka civilizacije. Ruski je balet zanosan jer je ples svojstven barbarskoj kulturi, moglo se čitati; bez obzira na činjenicu da su na pozornici bili klasično obrazovani pitomci akademija. Sa strane ruskih kritičara, divljaštvo i barbarizam nisu imali veze ni s Rusima ni s baletom. Oni su napadali Djagiljeva kako Francuzima „preprodaje“ rusku umjetnost kao barbarsku, podilazeći njihovim stereotipima o ruskoj zaostalosti i prirodnosti njihove umjetnosti koja je takva zahvaljujući nepoznavanju teorije. Zanimljiva je još činjenica da je francuski tisak *Ballets Russes* prihvatio kao inovativan i avangardan tek nakon njegova raskida s Carskim kazalištima; Hanna Järvinen pokazuje kako je „zapadnoj publici laskalo vidjeti *Ballets Russes* kao revolucionaran samo ako sami Rusi nisu mogli cijeniti njihovu umjetnost. [...] [Prekid s Carskim kazalištima] učinio je da se njihov rad čini kao bez presedana i inovativniji no što se činio Rusima, upoznatima s 'novim baletom'. [...] zapadna se publika mogla doživljavati pravim *connoisseurima* te forme umjetnosti, uživajući u onom što je zapravo nostalgična reminiscencija njihove mladosti u 1890-ima.“¹⁷⁵

¹⁷⁵ Hanna Järvinen, „The Russian Barnum: Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1914“, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26/1 (2008): str. 19-27.

Simptom dekadencije neke civilizacije jest degeneracija njenih nekadašnjih nositelja. Preokupacije kraja stoljeća nisu drugo do strah od njezinih smrtnih hrptaja: degeneracija plemstva – propast i izrođivanje nekadašnjih predvodnika, „najboljih“ slojeva društva; emaskulacija – propast i izrođivanje prvaka obitelji, slike Božje. Huysmansov roman *A rebours*, u nas preveden kao *Uz dlaku*, s pravom se naziva brevijarom dekadencije – nije stoga čudno da je glavni (i gotovo pa jedini) lik zadnji potomak nekada slavne i snažne plemenitaške loze: „Dekadencija je te stare kuće bez dvojbe ravnomjerno išla svojim tijekom; efeminiranost muškaraca bivala je sve naglašenija; i, kao da su htjeli okončati djelovanje stoljeća, Des Esseintesi su tijekom dvije stotine udavali i ženili svoju djecu među sobom, trošeći tako ostatak snage u brakovima krvnih srodnika. Od te obitelji (...) još je bio živ jedan jedini potomak, vojvoda Jean, suhonjav momak od trideset godina, slabokrvan i nervozan“¹⁷⁶, te da pati i od živaca i od sifilisa. Devetnaestostoljetno shvaćanje mentalnih bolesti bilo je usko povezano s tjelesnim bolestima: degeneracija počinje u tijelu, koje dalje stvara bolesne misli. Krajem stoljeća njima se nije bavio samo Huysmans – opreke bolest/zdravlje, patologija/normalnost zanimale su i Sigmunda Freuda, i Maxa Nordaua, Friedricha Nietzschea, Benedetta Crocea, Cesarea Lombrosu... no ne s istim postavkama. Za razliku od pisanja kritičara, „dekadentna retorika bolesti obuhvaća i uzdiže protuprirodno kao otvor u nesvjesno, alibi za drugost. (...) Emaskulacija i feminizacija su konstitutivni elementi dekadentne retorike bolesti“.¹⁷⁷ Zaokupljenost biološkim nasljeđem očita je još od ranije, dapače ona je jedan od temeljnih stupova naturalizma. I, iako je taj pravac krajem stoljeća već zastario, vidimo kako je njegov utjecaj ostao snažan.

Ni Rusiju nije zaobišla ta preokupacija. Nije li indikativno što je nasljednik ruskoga prijestolja, carević Aleksej, bolovao od hemofilije – poremećaja krvi? Još je Mihail Saltikov-Ščedrin 1880. godine u *Obitelji Golovljov* (Господа Головлёвы) prikazao degeneraciju plemstva, no to nije bila estetizirana vizija dekadencije jedne obitelji, već prikaz patnji seljaka.¹⁷⁸ Ipak, do vrhunca opsjednutosti nasljeđem nije došlo do Bloka. Nazivajući se „degenerikom iz obitelji Blok“ i „crnim robom proklete krvne linije“, bio je zaokupljen osjećajem toga da je posljednji u nizu i bojao se potomstva, smatrajući kako u sebi nosi pokvarenu krv. Njegova žena, Ljubov Dmitrijevna Mendeljejeva, držala je kako je Bloka njoj privuklo njeno zdravlje, jer da je on sâm potomak fizički

¹⁷⁶ Joris-Karl Huysmans, *Uz dlaku*, prev. Vjekoslav Boban (Zagreb: Naklada Jurčić d.d.o., 2005), str. 7-8.

¹⁷⁷ Barbara Spackman, *Decadent Genealogies: the Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1989), str. vii-viii.

¹⁷⁸ Matich, „Russia“, 155.

i psihopatološki bolesnih linija s obje strane – činjenicu koju je povezivala s degeneracijom plemstva i osiromašene krvi. Svome prijatelju Bjelom pjesnik je izjavio kako „inercija, krv, i naslijeđe igraju ključnu ulogu u čovjekovu životu“. U Blokovom dnevniku možemo pročitati misli o tome kako je krv ona koja određuje moralnu snagu – te da se ljudi dijele na moralno jake, koji imaju nadu, i na degenerirane, poput plemstva kojemu, opadajući, ostaje opsesija krvnim linijama i pitanjem njene čistoće. U nezavršenoj poemi *Odmazda* (Возмездие) naslijeđe i „prokleta krvna linija“ glavne su teme: njome on označava kraj ne samo svoje obitelji, već i cijele epohe. Pa ipak, iz odnosa degeneriranog plemića sa zdravom, narodnom ženom (pritom još neruskom, Poljakinjom!) zamišljeni kraj donosi mogućnost nadilaženja „vampirskog devetnaestog stoljeća“ – sin rođen iz tog odnosa, zahvaljujući čistom mlijeku seljakinje, može se izbaviti.¹⁷⁹ Blok je možda naj snažniji prorok takve dekadencije, no nikako jedini. Pjesnik Aleksej Nikolajevič Apuhtin, primjerice, u poemi o degeneraciji *Luđak* (Сумасшедший) u usta naslovnog luđaka stavlja stihove:

Pa opet... zašto? Zar sagriješismo duboko?	Но все-таки... за что? В чем наше преступление?...
I što je bolestan i otac moj i djed,	Что дед мой болен был, что болен был отец,
Što strašili su mene mrakom tim od djetstva –	Что этим призраком меня пугали с детства, –
Pa čemu? Mogao sam ja i toga sred	Так что-ж из этого? Я мог же, наконец,
Ne dobiti se prokletog nasljedstva!	Не получить проклятого наследства! ¹⁸⁰

Čitajući o *fin de siècle* često se nailazi na tvrdnje kako je ono bilo opsjednuto i u strahu od ženske seksualnosti. Nama se točnijim čini: ženske volje, čiji je jedan od aspekata seksualnost. Taj je strah nerazrješivo povezan s jednako raširenim strahom od emaskulacije. Zamršeno pitanje, u kojem se spajaju i medicinski, i društveni, i kulturološki i umjetnički diskurs. Fascinacija pomicanjem uloga još nam je zanimljivija ukoliko prihvatimo kako je živototvorstvo u sebi ženski model ponašanja. Razjasnimo: ono zahtijeva pogled na sebe izvana, svojevrsni autovoajerizam. Kultura toga doba, simplificirano rečeno, postavljala je muškarca kao subjekt – on je slikar, pisac, umjetnik koji obrađuje temu žene ili ženskog tijela. Još šire gledano, žena je sebe trebala ukalupiti u točno određene uloge: čedne djevojke, „anđela u kući“ – požrtvovne žene i majke, muze, prostitutke, mondene žene. Tvrditi kako su muškarci bili posve slobodni graditi život kako im se

¹⁷⁹ Matich, *Erotic Utopia*, 101-102, 110-116.

¹⁸⁰ Isto, 109.

prohtije bilo bi netočno; no ipak je područje mogućnosti bilo šire. Prava razlika nalazi se u svrsi. Žensko načelo je samostilizacija u svrhu tuđe konzumacije, jednako kao i živototvorstvo; internalizacija, pridržavanje i projiciranje određene slike s publikom u vidu.

Kriza se virilnosti tijesno povezivala s modernom literaturom. Nije samo Nordau u njoj vidio refleksiju emaskulacije; iznio stav kako je velika književnost plod virilnih muškaraca, a dekadentna refleksija slabog, nervoznog, uškopljenog autora i društva – štoviše, ne samo refleksija, već i potencijalni uzročnik daljnje devirilizacije.¹⁸¹ Zanimljiv je zato rapidan rast i popularnost tropa *femme fatale* u svim vidovima umjetnosti: Kleopatra, Dalila, Judita su se sretale na pozornicama, slikama, skulpturi i u literaturi, no posebice je Saloma, židovska princeza koja je zatražila glavu Ivana Krstitelja, i njen ples sedam velova, postala fascinacija prijelaza stoljeća. Originalni kratki biblijski zapis dopunjavao je i mijenjan tijekom stoljeća, no na kraju devetnaestoga postaje neprepoznatljiv. Sliku *fin de siècle* Salome gradili su i Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Huysmans¹⁸², Mallarmé, i suvremene teorije o ženskoj seksualnosti i rasi (o perverziji Židovki i napasti za kršćanina); Wilde je sa svoje strane stvorio i proširio njen kompozitni lik.¹⁸³ Dekadencija je, nasljeđujući Baudelaireovu teoriju, privilegirala umjetno nauštrb prirodnog. Olga Matich piše kako je „odbivši priznati sudbinu kao diktat biologije dekadencija podvrgnula i muško i žensko tijelo estetskim impulsima koji su išli protiv prirode“.¹⁸⁴ Predstavnik umjetnog ideala bila je, među ostalim, androgin; a dekadentna ženstvenost uopće biološki je vezana ne uz prirodu, nego uz medicinu: uz degeneraciju. „Neki od karakterističnih simptoma degeneracije, smatrani patologijom živčanog sustava, bili su histerija, neurastenija, fetišizam, istospolna privlačnost, simptomi koji su, smatralo se, podrivali reproduktivnu sposobnost modernih muškaraca i žena. Paranoja o opadajućem rasnom i obiteljskom zdravlju i

¹⁸¹ Proulx, *Victims of the Book*, 58.

¹⁸² Zgodan je detalj da Des Esseintes bira upravo Moreauove, svoje najdraže, slike Salome za ures židovima.

¹⁸³ Johannes Hendrikus Burgers, „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory“, u: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014), str. 165-167. Kyle Mox međutim u istome zborniku tvrdi kako tjeskoba oko poremećenih odnosa rodni uloga nije glavni interes u djelima koja problematiziraju Salomu; radije, „ta subverzivna djela služe kao komentar na destabiliziranu estetiku zadnjih godina devetnaestoga stoljeća“. Kyle Mox, „Decadence, Melancholia, and the Making of Modernism in the Salome Fairy Tales of Strindberg, Wilde, and Ibsen“, u: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014), str. 126.

¹⁸⁴ Olga Matich, „Three Russian Dancers. Decadence, Art Nouveau; Degeneration“, *Experiment/Эксперимент* 10 (2004), str. 115.

istodobna kriza maskuliniteta rezultirali su muškom tjeskobom o nasljeđu i ženskoj seksualnosti.¹⁸⁵

Potrebno je izdvojiti nekoliko žena koje su, obilježene sentimentom *fin de siècle*, svojom ga samostilizacijom u klasične dekadentske figure *femme fatale* ili *androgina* dalje obilježile. Jedna od njih bila je Nina Petrovska, pjesnikinja i spisateljica, neko vrijeme Brjusovljeva ljubavnica i muza. On, sam igrajući ulogu „velikog svećenika simbolizma“, u Petrovskoj je vidio utjelovljenje demonske ženstvenosti; njenu je sliku prenio u roman *Vatreni anđeo* (Огненный ангел) – roman koji u pozadini priče o Njemačkoj 16. stoljeća s njenim okultizmom govori o njihovom ljubavnom trokutu s Bjelim; no jednako je tako fabula romana utjecala i na stvarnost. Brjusov je, naime, „trebao stvoriti nove, istinske prototipe, stvarne modele za slike o kojima je namjeravao pisati.“¹⁸⁶ Iz opisa suvremenika očito je kako je Petrovska konstruirala svoj izgled i poze kako bi reprezentirala romantičnu, dekadentnu sliku – od kose u elaboriranoj frizuri do uvijek crne odjeće, odisala je zrakom umjetnoga i stvorenog; u svojoj je osobi i životu (a u što spada i javni pokušaj Brjusovljeva ubojstva) nastojala reprezentirati ideju demonske žene.¹⁸⁷

Druga je poznata pjesnikinja Zinaida Gippius. Njen se čitav život, od neobičnog (celibatskog) braka s Merežkovskim, preko korespondencije, pa sve do ekscentričnog stila odijevanja. Gippius je na prijelazu stoljeća igrala dvije uloge: androgina i *femme fatale*. Potonje je bazirala na liku Kleopatre, specifično njenog lika iz Puškinovih *Egipatskih noći* (Египетские ночи), no prva je njena „uloga“ mnogo poznatija, razrađenija, i nama zanimljivija. Njezina je poetska osoba muškog roda i potpisivala se rodno neutralno ili muškim pseudonimom. Još značajnije, svoju je javnu osobu stilizirala u ženskog *dandyja*, oblačeći se u mušku odjeću očigledno inspiriranu Wildeovom. Pokušavajući doseći ideal androgina (Solovjovljeva je *Sofija* androgina lika) ona se i prikazivala i osjećala muškarcem unutar žene, odnosno ženom unutar muškarca – podijeljenost koju je na više mjesta izrazila u svome dnevniku. Promatrajući njene portrete uočavamo diskrepanciju među njima, koja odgovara dekadentnoj fragmentiranosti. Uistinu, „Zinaida Gippius“ nije bila prirodna, cjelovita tvorevina – već skup umjetnih dijelova, često kontradiktornih: celibatska nevjesta s jedne strane, a javno dekadent; Kleopatra, a s druge

¹⁸⁵ Isto, 115-116. Za detaljnu raščlambu prikazā žene u umjetnosti i kulturi prijelaza stoljeća, te mizoginije u njihovim temeljima vidi: Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1986).

¹⁸⁶ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 128-130.

¹⁸⁷ Isto, 130-132.

strane transvestit, *dandy*. Ovo je posljednje ipak prevladavalo, tako su suvremenici vrlo često isticali njezinu androginost – zanimljivo, nerijetko isprepletenu s njenom ulogom vampa.¹⁸⁸ To nam možda svjedoči o fascinaciji tadašnje kulture *Venerama u krznu*, koja proizlazi koliko iz privlačnosti neprirodnosti, toliko i iz straha od ženske volje i moći nad efeminiranim muškarcem. Zanimljivo je kao *post scriptum* što se kasnije, u emigraciji u Parizu, Gippius odijevala ultraženstveno, dapače provokativno i izvan dobra ukusa; čini se, kao parodiju i reakciju na sliku pjesnikinje, predstavljanje nje i drugih uvijek kao prvotno žene, a poezije ne samostalno kao kod muškaraca, već uvijek kao žensku poeziju.¹⁸⁹

Treća je bila Ida Rubinstein, plesačica. Nastupala je u *Ballets Russes* i, iako zapravo početnica, slavom nadmašila vrsnu balerinu Anu Pavlovu. Možda upravo zbog suprotnosti svoga izgleda i uloga: dok je Pavlova predstavljala klasičnu žensku delikatnost, Rubinstein je svojom visokom i vitkom, stasom dječaćkom pojavom i oštrim crtama bolje odgovarala *modernome* suvremenom ukusu. U osobnome životu sklona avangardnoj i modernoj odjeći (tako je pripomogla popularizaciji orijentalnog stila) i ekstravagancijama poput držanja leoparda za kućnog ljubimca, Pariz je zaokupila miješanjem, kao i Gippius, lika androgina i *femme fatale* – nigdje bolje vidljivo no u njezinoj najpoznatijoj ulozi Kleopatre. *Kleopatra*, najuspješniji balet sezone 1909., bila je spoj već spomenutih *Egipatskih noći*, *Jedne Kleopatrine noći* Theophilea Gautiera i Wildeove *Salome*.¹⁹⁰ Kao najznačajnija scena izdvaja se Rubinsteinino skidanje dvanaest velova *a la* Saloma, izlazeći zamotana poput mumije iz sarkofaga, praćena po efektu možda scenom bakanalija. Fabula je jednočinke jednostavna: ljubav dvoje mladih, princeze Ha-Tor (Pavlova) i Amona, ruši pojava Kleopatre u koju se ovaj zaljubljuje. Kleopatra mu postavlja ultimatum – provest će s njime noć, u zamjenu za njegov život. Tako i bude, te Ha-Tor ujutro nalazi Amonovo mrtvo tijelo. U ovoj jednočinki pronalazimo sva glavna mjesta strahova i fascinacija kraja stoljeća: drevna i egzotična kultura, pogubnost ženske moći i seksualnosti, slabost muškarca, smrt i ekstaza. Žena koja, umjesto da rađa novi život, koristi svoju spolnost kako bi jedan ubila. To je možda ono najdekadentnije, jer se tu spaja nekoliko niti: žena koja iz stvaratelja života (svoje prirodne uloge)

¹⁸⁸ Matich, *Erotic Utopia*, 171-178, Ioffe, *The Poetics of Personal Behaviour*, 134-136.

¹⁸⁹ Jenifer Presto, „The Fashioning of Zinaida Gippius“, *The Slavic and East European Journal* 42/1 (1998): str. 58-63.

¹⁹⁰ Zanimljivo je što i ovdje nalazimo već toliko spominjanu fragmentiranost: od dijelova fabula i plesova iz različitih baleta, do korištenja kao glazbene podloge komada različitih skladatelja, izabranih po atmosferi koju predaju, nikako po ulozi koju inače imaju u svojim organskim cjelinama.

degenerira u sliku smrti; neprirodnost, *izvještačenost* toga dodatno je podcrtana androginošću svih tih fatalnih žena.¹⁹¹

Je li onda čudno što je najznačajniji lik *fin de siècle* Saloma, koja svoju čar koristi za ubojstvo velikog proroka? Sa svim javnim i privatnim strahovima stoljeća koje je mogla pokriti svojom metaforičnošću. Izvirući iz istoga izvora, ali kao njezin antipod, možemo spomenuti popularnost motiva prekrasnog ženskog leša – jednoga od estetskih ideala toga doba, od *Umirućeg labuda* Pavlove¹⁹², preko slika Ofelije, do književnih ostvarenja u kojima objekt leša primamo kroz oči subjektivnog, muškog ja. U *Ljubavi na odru* Rikarda Jorgovanića cilj je slikara vjerno prikazati leš svoje drage, u nastojanju čega umre njegov mladi model; žensko je mrtvo tijelo objekt misli i u Matoševoj *Utjesi kose*. Je li to opet zaokupljenost nečim mrtvim, i zato umjetnim? Ili kontradikcije, smrti i ljepote?

Simptom degeneracije bile su, uz mentalne poremećaje, i venerične bolesti; u prvome redu sifilis. Razmatrajući fenomen žiznjetročestva i njegove razne performanse, ne treba zaboraviti i na takvu neuzvišenu podlogu. Možda najelaboriraniji eksperiment bio je onaj Aleksandra Bloka, temeljen na (vrlo utjecajnoj, o čemu više kasnije) mističnoj filozofiji Vladimira Solovjova. Utopijska vizija *Sofije*, koja prekida krug rađanja i smrti donoseći novi, transformirani vid života, personalizirana je u Ljubovi Dmitrijevoj; pjesnik je celibatski muž, a njihov je brak sklopljen 1903. godine (a koji je trebao zrcaliti brak Krista i Crkve) postao mit i možda najvažniji narativ žiznjetročestva. Mladenci su živjeli na imanju Šahmatovo zajedno s Bjelim i Sergejem Solovjovom. Obojica su u tome braku vidjela svjesno stvaranje i ispunjavanje mita; Bjeli je u svojem krugu (Argonautima) proširio shvaćanje Blokovich kao dugoočekivano ostvarenje ideala. Ta je „blokistička“ komuna, osnovana 1904. godine, u događajima svakodnevice iščitavala neku dublju simboliku i ezoterične znakove, sve u skladu s utopijskom vizijom donošenja novoga doba. Bjeli i Solovjov smatrali su se produžetkom toga apokaliptičnoga braka – potonji je u njemu vidio ključnu ulogu u kraju povijesti i posljedičnoj preobrazbi života, ostvarenju solovjovske teokracije. U svojem je dnevniku Blok već ranije pisao o živototvorskoj želji nadilaženja tjelesnog, putem čega će doći do sinteze života i kreativnosti, riječi i materije.¹⁹³ Pa ipak, celibatski brak nije, čini

¹⁹¹ Matich, „Three Russian Dancers“, 122-128; Olga Matich, „Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история“, u: *Эротизм без берегов*, ur. Margarita M. Pavlova (Moskva: Новое литературное обозрение, 2004), str. 90-91, 99-101.

¹⁹² Matich, „Three Russian Dancers“, 119-122.

¹⁹³ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 151-153, 165-167; Matich, *Erotic Utopia*, 89-97.

se, bio posljedica samo ideala. Blok je bolovao od venerične bolesti, najvjerojatnije sifilisa, pokupljenog u nekome već peterburškom bordelu. Ideal *Prekrasne dame* i čistoga braka, utjelovljene po blokistima u braku Bloka i Ljubovi Dmitrijevne, nudila je bijeg od straha i krivnje. Dapače, sam je pjesnik mnogo godina kasnije napisao kako je njegova bolest pridonijela stvaranju slike *Prekrasne dame* – izraza ženskog savršenstva, čistog i bestjelesnog. Tomu treba nadodati i Blokov stav da spolnost prlja duhovnu ljubav: temelj mu možemo pronaći u dekadentskome mitu koji „izjednačava žensku seksualnost s prostitucijom i trulom, zaraženom prirodom.”¹⁹⁴

Na kraju, potrebno se osvrnuti na simbolizam i esteticizam, tada prevladavajuće pravce. Još je Arthur Symons 1908. godine pisao kako je simbolizam postojao od prvih čovjekovih riječi, no „ono što izdvaja simbolizam naših dana od simbolizma prošlosti je to, što je on sada postao svjestan samog sebe“.¹⁹⁵ Taj je pravac kako u Francuskoj gdje je nastao, pa tako i u Rusiji koja ga je prihvatila iznikao iz vjere kako se osobni doživljaji i osjećaji ne mogu izraziti deskriptivno, nego jedino sugestivnim slikama i asocijacijama. U pozadini toga jest transcendentalizam i revolt prema prevladavajućim vrijednostima.¹⁹⁶ Ruski je simbolizam dio šireg europskog simbolizma i u srži kozmopolitski. No, njegova je posebnost uvjetovana spajanjem vanjskih sa znatnim (no ipak manjim u usporedbi s parnasovcima) utjecajem Dostojevskog, Solovjova, i Fjodora Tjutčeva.¹⁹⁷ Pesimizam i dosada, otuđenost postali su moderna stanja, jednako kao i potraga za neobičnim i umjetnim – karakteristike su koje je tadašnja ruska poezija dijelila s europskom; no u Rusiji su one bile to izraženije što je larpurlartizam bio potpuno stran njenoj kulturi, i što je simbolizam bio više bunt mladih prema starima, no plod životnog i umjetničkog razvoja pjesnika što je bio slučaj u Francuskoj. Na novi su se pravac u pjesništvu nadovezale i druge umjetnosti, a njihov spoj najbolje vidimo u Djagiljevljevoj reviji *Svijet umjetnosti* (Мир искусства) koja je, izlazeći od 1898. do 1904. godine, prednjačila u oživljavanju estetskog načela u umjetnosti. Prihvaćajući i priloge simbolističkih pjesnika i filozofa, ona je na njih i utjecala: naime, iz nje se formirala umjetnička skupina jednakoga naziva, a motivi njenih članova – orijentalizam, otkriće baroka, istraživanje Skitā, jarke boje... potaknut će zanimanje za domaći i strani folklor i mitologiju.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Matich, *Erotic Utopia*, 106-109.

¹⁹⁵ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (London: Archibald Constable & Co., 1908), str. 3

¹⁹⁶ D. S. von Mohrenschildt, „The Russian Symbolist Movement“, *PMLA* 53/4 (1938): str. 1193.

¹⁹⁷ Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), str. 10

¹⁹⁸ Von Mohrenschildt, „The Russian Symbolist Movement“, 1194, 1198.

Ruski su se simbolisti odvojili od društva u potpunosti, i time nadmašujući i europski uzor. Ekstremni individualizam i kult ljepote doveli su do potpunog jaza između svijeta visoke kulture i javnoga života: u posljednjem desetljeću 19. stoljeća pjesnici više nisu *narodniki*, oni gotovo preziru narod, i pogotovo njegove vrijednosti – pjevaju *sebi* i *o sebi*. No ni to nije moglo dugo potrajati. Početkom novog stoljeća dolazi do zaokreta, do traženja novih vrijednosti. Ruski simbolizam okreće leđa zapadnom larpurlartizmu i nihilizmu kako bi prigrlilo misticizam i religiozne utjecaje; europsku kulturu zamjenjuje ideja ruske posebnosti i mesijanizma. Esteticizam nije odbačen, već nadograđen – cilj postaje sjedinjenje književnosti i života, umjetnosti i religije. Svrha je pak te druge faze simbolizma proročka, apokaliptična: pjesnik je solovjovski *teurg* koji će objaviti kraj povijesti i zapadne civilizacije, te posljedični novi početak duhovno višeg čovječanstva predvođen Rusijom. Simbolizam prestaje biti samo metoda, on postaje filozofija. Nije dakle čudno što je dobar dio kulturne elite pozdravio boljševičku revoluciju: Blok je primjerice u njoj vidio obećano pročišćavajuće rušenje staroga svijeta i izgradnju novog; no njegovo oduševljenje ubrzo je zamijenilo teško razočaranje. Bjeli boljševizam, kao i Blok, identificira s kršćanstvom. „Simbolizam je“, piše D. S. von Mohrenschildt, „kao organizirani i samosvjesni pokret prestao postojati nedugo prije komunističke revolucije. Kao jedan od povijesnih paradoksa ostaje činjenica da se ruski simbolizam, koji je predstavljao društvo 'rafinirano onkraj civilizacije,' pobunio protiv vlastite pretjerane kulture i pozdravio Revoluciju.“¹⁹⁹

O estetskom ćemo pokretu jednako kratko, jer je on u najvećem dijelu vezan samo uz Veliku Britaniju. Ipak, treba ga spomenuti ne samo zbog ruske upoznatosti s njime i zbog praćenja engleske kulture tijekom cijeloga devetnaestog stoljeća (koje je u određenim trenucima dosizalo anglomaniju), već i da se ilustrira zajedništvo impulsa u različitim europskim kulturama. U Engleskoj se već 1860-ih pojavom predrafaelita počinje razvijati ideja o ljepoti kao najvažnijoj od svih vrijednosti. Esteticizam se javlja, definira R. V. Johnson, u „različitim ali međusobno povezanim aspektima: kao pogled na život – ideja o postupanju sa životom u 'duhu umjetnosti'; kao larpurlartistički pogled na umjetnost; i kao karakteristika određenog umjetničkog djela“.²⁰⁰ Najpoznatiji je pripadnik toga pokreta, jer je zaista postojala skupina s prepoznatljivim i preklapajućim se, već u to doba okarakteriziranim kao estetističkim idejama i djelima, te sa

¹⁹⁹ Isto, 1198-1209.

²⁰⁰ R. V. Johnson, *Aestheticism*, 2. izd. (London – New York: Routledge, 2018), str. 1.

zajedničkim ciljem i djelovanjem²⁰¹, bio Oscar Wilde, o kome je već bilo riječi. Estetistički pokret proširuje pojam umjetnika koji više nije nužno stvaratelj – on može biti i *dandy* ili esteta, ili kritičar umjetnosti, ukoliko živi za umjetnost ili živi umjetnost. Zajednički je nazivnik: život u službi umjetnosti, odnosno ljepote. Umjetnost za sljedbenike postaje kvazireligija, bijeg od industrijskog društva. Kelly Comfort kao prevladavajuće estetske „životne stilove“ navodi sljedeće: „elitizam (i kritika buržuske kulture i filistarstva), orijentalizam (i nesklonost prema običnom i uobičajenom), i, relativno često, homoseksualizam (i odbacivanje prihvaćenih 'ukusa' i orijentacija)“.²⁰²

Nama najzanimljiviji produkt ovoga pokreta svakako je takozvana *umjetnička* (od 1850-ih) i *estetska* (od kraja 1870-ih) *odjeća*. Objašnjavati njen nastanak, razvoj i distinkcije izlazi iz okvira ovoga rada; zato ćemo navesti samo opće smjernice. Umjetnička je odjeća, kao najosobniji način, imala svrhu javne prezentacije umjetničkog identiteta. Često inspirirana odjećom na slikama predrafaelita, ona je kod žena karakterizirana haljinama mekših linija, nošenih bez donjeg rublja koje modelira siluetu (krinolina, korzet, kasnije *cul de Paris*), s posebnom pažnjom usmjerenom na tkanine: boju, uzorak, osjet, draperiju; zamjetan je i utjecaj zanimanja za povijesnu, osobito srednjovjekovnu odjeću. Umjetnička je odjeća bila slijevanje života i umjetnosti – žene koje su pozirale slikarima počele su se odijevati u skladu s kostimima u kojima su pozirale; ponekad zatvarajući puni krug jer su takve postale modelom za portrete njihove umjetničke persone. S uzletom esteticizma alternativna odjeća postaje učestalija, u jednome trenutku i podosta popularna u određenim krugovima. Raspravljajući o razlici među umjetničkom i estetskom odjećom Robyne Erica Calvert u svojoj disertaciji predlaže potonju kao podvrstu prve. Ono što izdvaja estetsku odjeću jest to da je ona stvarana s dva cilja: prvo, njen je imperativ ostvarivanje (estetističkih) principa ljepote i ukusa, a drugo, ona je kreirana s publikom i javnim nošenjem u vidu – i zato nikada ne izlazi iz područja prihvatljivosti. Umjetnička odjeća pak obuhvaća i boemskiju odjeću, i onu nošenu samo u privatnosti; ne povodi se nužno primjerenišću.²⁰³

²⁰¹ Isto, 5-6.

²⁰² Kelly Comfort, „Introduction: Reflections on the Relationship between Art and Life in Aestheticism“, u: *Art and Life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*, ur. Kelly Comfort (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), str. 3-4.

²⁰³ Robyne Erica Calvert, „Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain, 1848-1900“, (PhD. diss., University of Glasgow, 2012), str. 180-189.

5. Filozofija

Larpurlartizam se kao doktrina javlja u Francuskoj, u prvoj polovici 19. stoljeća (preklapajući se dijelom s njemačkim romantizmom), no njegovi su korijeni u Kantovoj filozofiji. Ili, bolje rečeno, u površnom shvaćanju Kantove filozofije koje je postalo dogmom. John Wilcox rekonstruira takvo čitanje *Kritike moći rasuđivanja* kao sljedeće: „lijepo se poznaje samo pomoću estetskog suda, ono je užitak bez interesa u formi umjetničke reprezentacije. Te su forme kreacije genija, koji ih organizira pomoću slobodne i bezinteresne igre svoje mašte, ne imitacijom objekata ili komunikacijom koncepata. (...) Čista ljepota ne služi ni istini ni ćudoređu; nije ni osjećaj ni ugodan osjet. Ljepota je slobodna igra estetske prosudbe, ništa više ni manje. Uzvišeno se od nje razlikuje samo u svojoj veličini, vrijednosti.“²⁰⁴ Francusku je sa (svojim shvaćanjem) Kanta upoznala Madame de Staël, jednako kao i s njemačkim romantizmom; no važan će za širenje larpurlartizma biti Victor Cousin, profesor filozofije na Sorbonni i École Normale od 1815. do 1820., i opet od 1828. godine. Proslavila ga je elokvencija, ne znanje – pa je svojim studentima predavao i filozofe koje nije sasvim pročitao, gradeći tako razumijevanje Kanta na pisanjima de Staël. Udaljen zbog određenog liberalizma, postao je mučenikom za slobodu u očima mladih, time sve popularniji. Da ne duljimo, njegovo su se naučavanje i terminologija pokazali iznimno utjecajnim za daljnji razvoj kulture – a oni više-manje slijede gore iznesen citat. Velikanom novog pokreta postaje Victor Hugo, njegovim sljedbenikom višeput spominjani Gautier: romantičar, boem, i žestoki promicatelj sentimenta *l'art pour l'art*. Spajajući se kod nekih s romantizmom, kod nekih s boemštinom, kod nekih s oboje, kod nekih ostajući zaseban, larpurlartizam se odmakao od svojih kantovskih začetaka te sredinom stoljeća postao „temeljna estetska doktrina mnogih umjetnika“.²⁰⁵

Ovo smo razradili kako bi klimu prijelaza stoljeća lakše smjestili u njen širi izvor i kontekst. Općeprevladavajuće duševno stanje prijelaza stoljeća – melankolija, pesimizam, neurastenija – duguju svoju raširenost i tada utjecajnim filozofijama, prije svega onima Nietzschea i Schopenhauera, a u Rusiji i Solovjova. Potrebno je naglasiti međusobnu povezanost filozofije, umjetnosti i čovjekova svekolikog postojanja u devetnaestome stoljeću. Ono je možda jedinstveno

²⁰⁴ John Wilcox, „The Beginnings of l'Art Pour l'Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/4 (1954): str. 361-362.

²⁰⁵ Isto, 364-371, 377.

po tome pitanju: nikada prije ni poslije filozofska djela nisu bila tako široko čitana niti se o njima toliko raspravljalo, niti su teorije u njima tako zdušno primjenjivane – larpurlartizam je samo jedan, iako važan primjer. Bilo bi nemoguće ovdje u potpunosti iznijeti čitave sustave, niti je to potrebno: kao što smo napomenuli kod Byrona, nije toliko važno što je određeni filozof-utjecaj zaista mislio i pisao, nego ono što je i kako je iz njega shvaćeno. Zato ćemo iznijeti nama najvažnije karakteristike *pojednostavljene* filozofije svakoga od spomenutih. Istaknut ćemo one teze koji su nam važne za razumijevanje potrebe za živototvorstvom, a to su pesimizam, važnost volje, dostizanje nadčovjeka, i umjetnost kao spas. Nemoguće je i obraditi sve zaslužne; netko bi s pravom mogao kritizirati činjenicu da ne spominjemo Hegela – nije li čitava suvremena filozofija izgrađena na njegovim leđima, bolje rečeno usuprot njemu? Ili nekog drugog, suvremenog filozofa. No, nas ne zanimaju izvori, već derivati, k tomu još prerađeni. Iz toga se razloga okrećemo paradoksu: masovnoj elitnoj kulturi, u nadi da će nam otkriti još jedan predio zamršenog uma čovjeka na prijelazu stoljeća. Detektiranje izvora utjecaja može biti problematično: pogotovo poznavajući dosege carske cenzure, ideje i tekstovi se često nisu mogli širiti linearno, od izvornog teksta do njegova čitatelja. Zato se ne ćemo zamarati previše pitanjima tko je koga čitao izravno, a tko je ideje pokupio kroz prizmu nekog trećeg – nego radije, čijim i kojim je idejama kultura općenito bila nasićena.

Schopenhauer

Nerazdvojivo povezan s cijelom kulturom prijelaza stoljeća, a posebice sa simbolizmom, jest Schopenhauer – kako Doss-Davezac naglašava, „gotovo pa svi slikari, pisci i kritičari kasnoga devetnaestog stoljeća u Francuskoj često su spominjali Schopenhauerov utjecaj na njihove ideje. (...) Schopenhauerov *Svijet kao volja i predodžba* pri svom objavljivanju 1819. godine jedva da je bio čitan, no osamdesetih je i devedesetih postao nevjerojatno popularan među simbolistima i dekadentima“²⁰⁶. Razlog prije svega leži u njegovom pesimizmu, toliko jasnom kulturi deziluziranoj nakon poraza od Pruske. Odgovarao je novom ukusu za dekadentno i morbidno, tim više što njegove misli o patnji odjekuju istim sentimentom kao tada naizust znane pjesme Baudelairea – u djelima obojice kao da su već izraženi osjećaji posljednje generacije, i time je jači njihov daljnji utjecaj bio. Baudelaire je bio pod utjecajem Kantovih ideja, ne Schopenhauerovih;

²⁰⁶ Shehira Doss-Davezac, „Schopenhauer According to the Symbolists: the Philosophical Roots of Late Nineteenth-Century French Aesthetic Theory“, u: *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, ur. Dale Jacques (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), str. 249.

potonji je bio njihov kritičar, možda bolje rečeno ispravljlač. U njegovom vlastitom dugu njemačkom idealizmu vidimo predskazanje budućeg simbolističkog vezivanja za ideje romantizma. Nadalje, Schopenhauerova mržnja prema ženama kao da je izražavala (ili odražavala?) moderan strah od ženske, predatorske, nadmoći nad muškarcem, često definiran kao strah od kastracije – najbolje vidljiv, ponavljamo, u popularnosti motiva Salome koja reže prorokovu glavu.²⁰⁷

Jedna od glavnih teza Schopenhauerove filozofije jest ona koju, oslanjajući se na Kanta, utvrđuje već na početku: „Svijet je moja predodžba“. On daje važnost interpretaciji pojedinca, subjekta, koji za sebe odgonetava tu predodžbu. Jasnije rečeno, fenomeni materijalnog svijeta postoje samo kao objekt spoznaje subjekta: „Jer sve je to neposredno povezano samo s vlastitim predodžbama, osjećajima i gibanjima volje: vanjske stvari utječu na to samo ako te stvari direktno potiču. Svijet u kojem svatko živi, prvenstveno ovisi o njegovom shvaćanju istoga, stoga se on ravna prema različitostima individualnosti (...) Jer sve što za čovjeka postoji i što se događa, uvijek je neposredno samo u njegovoj *svijesti* i događa se za nju; tako je u prvom redu očigledno ono bitno samo stanje svijesti, i u većini slučajeva ona je važnija nego likovi koji se u njoj prikazuju. (...)“²⁰⁸ Nadalje, utvrđuje kako je svijet zao, jer je volja (bit svijeta, pokretač, Kantova *stvar po sebi*: ujedno vlastiti subjekt i objekt) inherentno sebična, ona je nagon za životom. Ona ne može biti zadovoljena; i to je uzrok čovjekove nesreće. Život je klatno između boli i dosade, dva neprijatelja sreće: „naš život u stvarnosti predstavlja jaču ili slabiju oscilaciju između njih dvije. (...) Slijedom toga, svatko se, kako objektivno tako i subjektivno, nalazi utoliko bliže izvoru jedne od patnji, koliko je udaljeniji od one druge.“²⁰⁹

Postoji način za nadići vlastitu volju, bolje rečeno dva – putem asketizma, i putem umjetnosti. Nadilaženje individualnosti, potrebno za shvaćanje i uživanje u estetskom, nudi bijeg od volje, time i patnje; a umjetnička djela, jer pobuđuju to nadilaženje, nude mogućnost shvaćanja *objektivnog*. „Do čiste spoznaje, koja je bez utjecaja volje, dolazi se tako što je svijest o drugim stvarima toliko potencirana da nestaje svijest o nama samima. Samo tada spoznaje čovjek svijet čisto objektivno, kada više ne zna da mu pripada; i sve stvari se pokazuju to ljepšim što je čovjek manje svjestan sebe. (...) Mi možemo shvatiti čistu objektivnu bit stvari, manifestiranu *ideju* u

²⁰⁷ Isto, 250-257.

²⁰⁸ Arthur Schopenhauer, *O mudrosti života*, prev. Mladen Udiljak (Zagreb: CID-NOVA, 2011), str. 10-11.

²⁰⁹ Isto, 26-27.

njima, samo onda kada nas za nju ne veže nikakav interes, kada nemaju nikakav odnos s voljom. Iz ovoga ponovno proizlazi, da su nam ideje o biti (*Ideen der Wesen*) pristupačnije u umjetničkim djelima nego u stvarnosti. Onda ono što mi u slici ili u pjesmi vidimo, stoji izvan svakog odnosa s našom voljom, budući da samo po sebi tu postoji samo radi naše *spoznaje (Erkenntniß)*, i samoj se njoj neposredno obraća. (...) Upravo je to ono što čini da nam promatrani predmet izgleda *živopisno*, neki životni događaj *poetski*; samo takav pristup objektima stvarnosti daje čarobni sjaj (...) S nestankom volje iz svijesti ukinuta je upravo i individualnost i s njom njezine patnje i nevolje.²¹⁰ Što se ljepote samoga života tiče, potvrđuje se pesimistična postavka: “Život nikad nije *lijep*, već su samo slike života lijepe, naime u preobražavajućem zrcalu umjetnosti i poezije, osobito u mladosti, dok mi život ne poznajemo.”²¹¹ Nije dakle čudno da su ljudi kraja stoljeća, razočarani u napredak, politiku, i industrijsku, materijalističku suvremenost, u potrazi za nekim smislom ili filozofijom tako jako prigrlili Schopenhauera. „Schopenhauer je“, citirat ćemo opet Doss-Davezac, „učvrstio simboliste u njihovom vjerovanju – usuprot prevladavajućem mišljenju – da je umjetnost, a ne znanost ta koja će pokazati *stvar po sebi* i krajnju istinu. (...) Evokacija platonske *Ideje* tim će umjetnicima postati suština umjetnosti, spasenje čovjekove psihe, i njihovo vlastito iskupljenje od okrutnog, nemilosrdno galvaniziranog svijeta. Pozivali su na novu religiju – simbolističku umjetnost – umjetnost *Ideje* u kojoj su oni mogli biti veliki svećenici.”²¹²

U Rusiji je putanja popularnosti Schopenhauerove filozofije pratila europsku. Za života nepoznata i u sjeni mnogo čitanijih njemačkih idealista, ona počinje rasti od 1850-ih, preko naredna dva desetljeća u kojima je sve čitaniji među onima koji razumiju njemački, da bi vrhunac imala 80-ih i 90-ih godina istoga stoljeća, kada se (počevši od 1881.) pojavljuje more ruskih izdanja – i to gotovo pa svih djela, čak i onih izrazito tehničke naravi, u prijevodima različite kakvoće, u visokim nakladama, u više gradova.²¹³ Razlozi tolike čitanosti zaokupljali su već suvremenike; još se za vrijeme vladavine Aleksandra II. teoretiziralo kako Schopenhauerova popularnost izvire iz podudaranja njegova pesimizma s beznadnošću koju osjeća europska inteligencija, te sa sve jačim odbacivanjem pozitivizma i realizma. Posebnu je čar imalo njegovo

²¹⁰ Arthur Schopenhauer, *O geniju. Eseji*, prev. Marija Škorić (Zagreb: CID-NOVA, 2012), str. 16-20. Ovo je izdanje prijevoda poglavlja 29-39 drugog sveska *Svijeta kao volje i predodžbe*.

²¹¹ Isto, 24.

²¹² Doss-Davezac, „Schopenhauer According to the Symbolists“, 253-256.

²¹³ Sigrid Helga Maurer, „Schopenhauer in Russia: His Influence on Turgenev, Fet, and Tolstoy“ (PhD. diss., University of California, Berkeley, 1967), str. 12-16.

pobijanje materijalizma; filozofi koje je to privuklo širili su njegovu filozofiju dalje kroz vlastitu prizmu, od Strahova do Solovjova. Ukoliko prihvatimo konstrukciju kasnijih povjesničara filozofije, kako su Rusi u filozofiji tražili „praktičnu etiku, ne abstraktne sisteme“, njegova popularnost postaje još logičnija – jer, Schopenhauer nije izgradio čvrsti sustav, vjerujući kako je sav svijet kontradiktoran. Sigrid Helga Maurer odmah na početku svoje disertacije utvrđuje kako je on „jednako toliko pjesnik koliko i filozof, te privlači više obrazovane ljude zainteresirane za filozofiju i umjetnost no akademske profesionalce“.²¹⁴

Kako se i zašto Schopenhauer, čak i uz carsku cenzuru, probio do svih slojeva ruskog društva tijekom posljednja dva desetljeća 19. stoljeća? Već smo pisali o općoj letargiji i razočaranju inteligencije – napuštanje revolucionarnosti poklopilo se s interesom za religiozno i mistično, s utjecajem doktrina Tolstoja i Dostojevskog, i, još važnije, s postavljanjem estetskog, dakle i individualnog na prijestolje, nasuprot ranije utilitarnom. I suvremeni akademici i novinari dijagnosticiraju pomamu za filozofom simptomom nečeg većeg – suvremenog ruskog *Zeitgeista*; osjećalo se kako svoju modernost zahvaljuje svojoj, svima vidljivoj i od svih osjećanoj, istinitosti. Previde se ne samo Schopenhauerova djela, već i djela o njemu (primjerice, izvrsna studija hegelovca i neokantovca Kuna Fischera, prevedena 1896. godine); takva se pišu i u Rusiji, što dodatno povećava njegovu popularnost – na svim razinama. Njegove se ideje simplificiraju i u tom obliku, potpomognuto brojim novinskim člancima u kojima se on svodi samo na pesimista i ženomrscu, šire sve dublje u društvo. Osobito su se simbolisti oslanjali na Schopenhauerovu filozofiju, jer su „otkrili kako su mnogi njeni aspekti srodni i odgovaraju njihovim umjetničkim interesima: osobito njegova estetika, kao i idealistička vizija svijeta kao sna koji ovisi o sebi, klanjanje trenutku, preokupacija smrću, i antipovijesna vjera u vječno ponavljanje svega²¹⁵ (koju kasnije usvaja Nietzsche). Simbolistički pjesnici poput Fjodora Sologuba i Vjačeslava Ivanova često su preobražavali Schopenhauerove nazore u poeziju. I dok je Nietzsche svakako najutjecajniji autor što se simbolista tiče, Schopenhauer je drugi.“²¹⁶ Upravo s rastom Nietzscheove relevantnosti pada ona Schopenhauerova, iako je on još 1911. godine, kako se može doznati, bio izrazito popularan među ruskim gimnazijalcima.²¹⁷

²¹⁴ Isto, 1, 28-41.

²¹⁵ Iz toga razloga njegova je filozofija odbacivana od strane osobito marksista, no i drugih revolucionarnih pokreta i skupina kojima je cilj bio *promjena* svijeta (kao što su socijalni demokrati, eseri, nihilisti...). Isto, 61-62.

²¹⁶ Isto, 42-51.

²¹⁷ Isto, 49-50.

Nietzsche

Nietzscheova je filozofija svoju publiku pronašla također zakašnjelo, tek početkom 1890-ih, u vrijeme kada je filozof već poludio. Od njegovih brojnih djela i teza²¹⁸ ovdje ćemo se dotaknuti one nama najvažnije, njegove estetike. Dapače, ona zauzima centralno mjesto u njegovu filozofskom sustavu, jer upravo u umjetnosti pronalazi odgovor na temeljno pitanje „kako životu dati svrhu, sada kada je Bog mrtav“. Treba naglasiti kako su se filozofovi stavovi razvijali, od onog izraženog u *Rođenju tragedije*, preko najjasnije elaboracije u *Radosnoj znanosti*, pa do ponekih proturječja u *Tako je govorio Zaratustra* i kasnijim djelima. Nad teškoćama hermeneutike ne ćemo zdvajati, budući da su nama zanimljive „destilirane“ ideje, ne nijanse njihova razvoja – može se reći, klišeizirani Nietzsche. A on je, kao i njegov prethodnik, vrijednost umjetnosti vidio u njezinoj sposobnosti liječenja problema egzistencije. Nastavljajući se na Schopenhauera, Nietzsche se u svojim djelima (uz razvijanje vlastitog modela apolonskog i dionizijskog u umjetnosti) drži ideje o estetskoj preobrazbi kao pozitivnoj sili koja čovjekov život, pun patnje, može opravdati i dati mu neku vrijednost.²¹⁹ Već u *Ljudsko, odviše ljudsko*, Nietzsche izražava ideju kako je pravi cilj umjetnosti stvaranje *sebe*; ona treba uljepšati život, i time učiniti čovjeka podnošljiva samom sebi. Čovjek rafinira, uljepšava, skriva, mijenja svoju osobu – to je prvotno, i bitno. Umjetnička bi djela trebala biti tek nusprodukt viška tih estetskih sila samostvaranja.²²⁰

U *Radosnoj znanosti*, skupu aforizama o najrazličitijim temama, najjasnije i najdublje razrađuje postavke svoje estetike. Smrt Boga ostavila je čovjeka bez ikakva okvira za razumijevanje sebe i svijeta; no, svekoliko čovječanstvo to ne vidi, nego živi u Božjoj sjeni – to jest, nastavlja se ravnati po metafizičkim postavkama koje su uz Boga imale smisao, no bez njega ne. Novi je svijet dezorijentirajući, u njemu se novopronađena sloboda miješa s nesigurnošću.

²¹⁸ Treba držati u vidu da su Nietzscheove ideje kako simptom društvene klime u kojoj su pisane, tako i pokretač buduće. Njegovo proglašavanje smrti Boga, strah od nihilizma koji će proisteći iz nje, njegova kritika kršćanske etike i „morala robova“, proklamacija „morala gospodara“, volje za moći i nadčovjeka, negiranje postojanja objektivnih istina, perspektivizam, propovijedanje važnosti dionizijskog – strastvenog i divljeg – elementa, revitalizacije kulture na njegovom temelju, sve je to kako odgovor na podrhtavanja koja su se počela osjećati u europskoj kulturi, tako i uzročnik budućih potresa. Neophodno ih se sjetiti pri razlaganju svakog od fenomena o kojima govorimo u ovome radu, jer su neodvojivo utkane u kulturu toga vremena. Isto vrijedi, naravno, i za Schopenhauerove ideje, mada se filozofski zaključci dvojice Nijemaca razlikuju; neka je stvarnost, poput ljudskih misli, uvijek simultana, i podnosi paradokse, te se njena zamršenost ne može prenijeti u literarnoj formi.

²¹⁹ A. E. Denham, „Attuned, Transcendent, and Transfigured: Nietzsche's Appropriation of Schopenhauer's Aesthetic Psychology“, u: *Nietzsche on Art and Life*, ur. Daniel Came (Oxford: Oxford University Press, 2014), str. 163-166.

²²⁰ Aaron Ridley, *Routledge Philosophy Guidebook to Nietzsche on Art and Literature* (New York: Routledge, 2007), str. 59.

Nietzsche više ne vjeruje, kao u prethodno spomenutom djelu, u znanost kao spas. Mijenja poziciju kako istina koju će ona donijeti ne će dovesti do optimizma: strahuje, da istina u svojoj punini prijete suprotnim; niti je dovoljno to što će se znanošću ukloniti uzroci patnje. Jer, ako su stara praznovjerja osmišljavala čovječji život i obogaćivala ga nekom višom svrhom, istina koju proglaši znanost, kako to nešto više ne postoji, i potreba za njime se ne može ispuniti, dovest će do suicidalnosti. A što se patnje tiče, njena odsutnost ne zadovoljava metafizičke potrebe za svrhom, niti je njena odsutnost dobra – ona je naime potrebna kako bi se ostvarila radost. Tu nastupa umjetnost: ona donekle lažira istinu i zato, iako zbog svoje varljivosti ne daje smisao postojanju, može ga učiniti podnošljivim. Aaron Ridley sumira ulogu umjetnosti u ovoj fazi Nietzscheove filozofije kao nešto slično „spajanju točki, ili crtanju 'najbolje krivulje' kroz skup ucrtanih koordinata, ili možda kao razaznavanje oblika deve u oblaku. I čineći *ovo* – namećući formu, red – umjetnost služi našoj potrebi za 'vjerom u *razlog u životu*', ublažava neugodne istine znanosti, i tako čini život podnošljivim.“²²¹ Zaratustra je u *Tako je govorio Zaratustra* primjer određene estetizacije samoga sebe, svoga karaktera; zaključak koji se nameće iz samoga načina slaganja tog teksta jest onaj o sposobnosti umjetnosti da dopre jače i dublje od filozofskog razmatranja – jer, *Zaratustra* je nespojiv s konvencionalnim traktatom. U *Ecce homo*, autobiografskom i svom posljednjem djelu, Nietzsche nam pokazuje umjetničku obradu vlastita života: „Prvo, njegov život kakav sada jest je onaj koji može afirmirati u svim njegovim okolnostima; naučio je odnositi se prema svakoj stvari o sebi i svome svijetu kao prema nečem nužnom za slobodu djelovanja i stvaranja sebe pod vlastitim zakonima. Drugo, interpretirao je svoju povijest na takav način da je sve u njoj 'za najbolje', tako da se njegova prošlost raspleće poput umjetničkog djela. I treće, pripisuje to raspletanje 'umijeću' svojega 'instinkta', jer se mnogo toga što je doprinijelo njenom tijeku nije bilo (i možda nije ni moglo biti) svjesno odabrano. U svakom od ovih smislova, Nietzsche portretira sebe kao pjesnika svog života, dakle kao onoga koji je postao taj tko je.“²²²

Alexander Nehamas u svojoj utjecajnoj knjizi *Nietzsche. Life as Literature* tvrdi kako filozof „gleda na svijet općenito kao da je neka vrsta umjetničkog djela; posebice, gleda na nj kao da je književni tekst.“²²³ „Ja“ je za njega također neka vrsta fikcije. Nietzsche ne vjeruje da se

²²¹ Isto, 63-64, 76-80.

²²² Ridley, *Nietzsche on Art*, 110-111, 137-138.

²²³ Alexander Nehamas, *Nietzsche. Life as Literature* (Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1985), str. 3.

istina otkriva, ona se radije stvara; a jednako tako i jastvo. On zagovara stvaranje vlastitoga ja, sebe; takav stvaralački čin je djelo *Übermenscha*, ne naziva zaludu u *Tako je govorio Zaratustra* naslovnog lika i njegove učenike opetovano stvarateljima. Nadčovjek, nadalje, nije cilj, nije neki zadnji stupanj koji treba doseći: on je upravo čovjek koji neprestano sebe stvara i obnavlja, jer ono što stvorimo postaje naša istina. Negira se i cjelovitost osobe, budući da drži nerazdvojjim mišljenje o ili želju za nečim od *toga*, o čemu mislimo ili što želimo – a mi smo skup svih naših želja, činova, misli. Budući da mislimo i želimo vrlo često kontradiktorne stvari, sadržaji naših mentalnih činova se suprotstavljaju, što dokazuje da mi kao entitet nismo u sebi jedinstveni. Jedinstvo može postojati samo u koherentnosti naših činova – to je ujediniteljski faktor neke osobe, i zato je onaj koji u tome pokazuje stil, čije su misli i djela povezani, osoba koja zaslužuje divljenje. „Biće je samo skup koherentno povezanih epizoda, a divljenja vrijedno biće, kako Nietzsche inzistira opet i opet, sastoji se od velikog broja snažnih i konfliktnih tendencija koje se kontroliraju i harmoniziraju.“²²⁴

Dakle, postoje dvije vrste umjetničke preobrazbe: prva je ona u umjetničkom djelu, koje obrađuje stvarnost svog objekta, druga je preobrazba sebe. Zato se Nietzsche i protivi lar-purlartizmu, jer on ne uzima u obzir promjenu subjekta, već samo sadržaja. U kasnijim svojim djelima on to povezuje sa svojim konceptom *amor fati*²²⁵: kako bi postigao to stanje čovjek ga nužno mora spojiti s estetizacijom svog života, odnosno njegovom umjetničkom obradom. Potrebna je sposobnost reinterpretacije identiteta i života – i upravo je tu Nietzscheov glavni odmak od Schopenhauera i njegov originalan doprinos – jer je upravo subjekt najviši oblik umjetničkog djela, i takvo nadmašivanje samoga sebe jest najviša primjena estetskih sposobnosti. Poput umjetnika koji odabire što će uklopiti, što izbaciti, što proljepšati, što sakriti, čovjek sklada životni siže i fabulu. Pri tome patnja ima važnu ulogu. Bol je također nit u tkanini života, poticaj, mogućnost da se čovjek ostvari i postane svoja osoba; pruža radost postajanja sobom, čak i kada ono sadržava uništavanje.²²⁶ Među ostalim Nietzsche piše, u aforizmu 338: „[Sažaljivi dobročinitelj] ne misli na to da postoji osobna nužnost nesreće, da su meni i tebi strahote, oskudice, osiromašnja, ponoći, pustolovine, vratolomije, promašaji jednako tako potrebni kao i njihova

²²⁴ Isto, 7, 173-180.

²²⁵ Ljubav prema svojoj sudbini, sebi i svom životu u toj razini, u kojoj bi čovjek bio sretan da ga nepromijenjenog vječno ponavlja.

²²⁶ Denham, „Attuned, Transcendent, and Transfigured“, 167, 189-193.

suprotnost, da, eto, rečeno mistički, put do vlastita neba vazda vodi kroz žudnju vlastitog pakla.“²²⁷ Patnja je estetski poticaj: suočen s boli, čovjek žudi za nekim drugim stanjem, i ta želja ima u sebi moć iznjedriti priče, pjesme, mitove koje olakšavaju i daju smisao trpljenju. Umjetnost može pobijediti nametnuti asketski ideal i rehumanizirati nas, potičući nas da svoju pažnju usmjerimo na fizičku svakodnevicu, na ovaj život (ne neki drugi koji nas čeka) i njegovu afirmaciju.²²⁸ „Umjetnost, a ne priroda, ispravna je paradigma za psihologa – i za svakoga od nas – jer nam pokazuje što je umjetnička rekonstrukcija sposobna učiniti, naime, preusmjeriti naše evaluacijske dispozicije na najdubljoj razini, predlažući nove i kreativne načine uokvirivanja ljudskog iskustva. Tako presloženo, otkrivamo da je ono nužno bolno, ali i bolno lijepo.“²²⁹

Nietzsche je izvanredan stilist, njegova su djela većinski pisana snažnim, pjesničkim, izrazito privlačnim jezikom. Koristeći različite žanrove, konstanta ostaje slikovitost i neka nejasnoća, nedovršenost. I upravo se na razmeđu ideja i jezika nalazi njegova atraktivnost za publiku. Užitak čitanja pomiješan je s imperativom vlastitog tumačenja neprozračnog, općenitog pisma, nudeći svakom čitatelju da Nietzscheove misli, same po sebi uzbudljive, prilagodi vlastitome sentimentu, pritom još osjećajući kako otkriva neku duboku tajnu. Njegova su djela i sadržajno i idejno različita – moguće je selektivno odabrati ono što odgovara već postojećim predrasudama, ili se inspirirati samo dijelom korpusa. To je razlog kako raširenosti prihvaćanja njegovih ideja, tako i različitostima, često dijametralnim, njihova shvaćanja²³⁰. Na shvaćanje je utjecala i dostupnost njegovih tekstova, osobito u prijevodu, tako da se Nietzscheov utjecaj, osim na osobnoj razini, općenitije razlikuje i po državama.

U Njemačkoj je manija za Nietzscheom započela nakon što je 1890. godine objavljena serija predavanja danskog kritičara Georga Brandesa; njegov je kult (ili točnije rečeno kultovi, jer

²²⁷ Friedrich Nietzsche, *Radosna znanost*, prev. Davor Ljubimir (Zagreb: Demetra, 2003), str. 173.

²²⁸ Kael Ashbaugh, „Art for the Body's Sake: Nietzsche's Physical Aestheticism“, u: *Art and Life in Aestheticism. De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*, ur. Kelly Comfort (London: Palgrave Macmillan, 2008), str. 115, 118.

²²⁹ Denham, „Attuned, Transcendent, and Transfigured“, 198.

²³⁰ Steven Aschheim je u pravu kada razrađuje izjavu Thomasa Manna o tome kako se Nietzsche ne čita, nego doživljava: „Na jedinstveno intenzivan i neposredan način, Nietzsche se dotiče onoga što su njegovi suvremenici smatrali ključnim iskustvenim dimenzijama njihova individualnog i kolektivnog identiteta.“ Zbog toga je „Nietzsche bio podvrgnut raznolikim oblicima hermeneutičke institucionalizacije, procesu u kojem je dominirala projekcija, radije no kreacija. (...) Nietzscheova sposobnost igrati ulogu projektivne folije također je inspirirala i brojna neovisna važna djela, ti su uobičajeno transformirali Nietzschea u neku vrstu zrcalne slike, afirmaciju prisvajajućih konceptualnih i političkih sklonosti.“ Steven Aschheim, *The Nietzsche Legacy in Germany: 1890-1990* (Berkeley: University of California Press, 1992), str. 9-10.

je shvaćan na različite načine) dodatno osnažio uvoženjem francuskog simbolizma s kojim su spajali njegovu filozofiju. Javlja se more Nietzscheovih učenika, nastavljača i tumača, redovito mladih i avangardnih, nezadovoljnih malograđanskim i mediokritetskim društvom Drugog carstva. Nietzsche, žrtva tog društva koje je raskrinkao, viđen je stvarateljem nove etike, prorokom budućeg. Filozofu ih je privuklo njegovo odbijanje akademskog historicizma, njegova proklamacija bitnosti umjetnosti (očitovana osobito u njenoj sposobnosti da stvori nov, posve nevezan na čitavu prošlost način postojanja), antipozitivizam, te kritika jezika. Ovo potonje imat će osobita odjeka u modernističkoj *Sprachkrise* – ako su riječi, kako Nietzsche tvrdi, samo metafore, one nisu sposobne opisati stvarnost niti izraziti istinu. Uskoro je postalo nemoguće izbjeći Nietzschea i njegovu filozofiju – on postaje predmet nacionalne debate, obvezno štivo i inteligencije i srednjih klasa, njegove glavne misli su bile poznate i aristokraciji i obrazovanijem radništvu. Shvaćan je emocionalno, čak mistički: iskustvo ljepote njegova jezika navodila je na misao o posebnom *nijemstvu* njegove misli, koja je dobila status i simptoma i izraza toga *nijemstva* (mada je bio njegov kritičar). Čak se i njegov život uzdigao na razinu nacionalnog, metafizički spajao s njemačkom sudbinom.²³¹

Nietzsche je i u Poljskoj bio osoba s najvećim utiskom na kulturu prijelaza stoljeća. Poljski modernizam je sebe vidio nasljednikom romantizma, od koga je vukao ideju o posebnom mjestu umjetnika u životu Poljske, pa je tako Nietzscheova ideja o važnosti umjetnika i umjetnosti pala na plodno tlo. Prepoznajući novinu njegovih ideja, njihovu smjelost, Mlada je Poljska svoju literarnu produkciju više od dvadeset godina nerazdvojivo vezala uz filozofove ideje.²³² Francuska je poseban slučaj: upoznavši se s Nietzscheom tek krajem 1892. godine, i to sa strane „Wagnerovaca“, drukčije je naklonjenim francuskim intelektualcima on ubrzo postao nositelj borbe protiv dekadencije (francuski se simbolizam, naime, vezao uz filozofiju Richarda Wagnera i dekadenciju). Sredinom devedesetih dolazi do pomaka kulturne klime: naime, javlja se sve snažniji otpor prema tromosti, nepolitičnosti, i larpurlartizmu simbolizma, te se Nietzscheova „filozofija regeneracije“ zajedno s njegovim napadima na skladatelja svijetlila kao baklja kulturne transformacije. Inspirirala je i socijaliste, i konzervativce, a najviše od svega literarne anarhiste. Ako su se simbolisti držali odvojenima od stvarnoga svijeta i odbijali sudjelovati u društvenom

²³¹ Aschheim, *The Nietzsche Legacy in Germany*, 19-23. Tobias Boes, „Germany“, u: *The Cambridge Companion to European Modernism*, ur. Pericles Lewis (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), str. 36-38.

²³² Joachim T. Baer, „Nietzsche and Polish Modernism“ *The Polish Review* 38/1 (1993), str. 69-70, 83.

životu, nova je generacija ustala i protiv njihovih nazora i protiv pogrešne interpretacije njemačkog filozofa kao nihilista, rušitelja i pesimista. Nietzscheova je filozofija, tvrde, optimistična, afirmira život, ona je propovijed vitalnosti i djelovanja, alternativa modernom eskapizmu i Schopenhauerovskom pesimizmu. One se ubrzo počinju povezivati s anarhizmom i, što je još zanimljivije, postaju legitimacijom nacionalizma (pripomognuto Nietzscheovom proklamiranom ljubavi prema Francuskoj). S protekom godina Nietzscheova je popularnost, osobito među mladeži, sve više rasla; on je ostao kulturnom modom sve do pred Prvi svjetski rat.²³³

Recepcija Nietzschea u Rusiji bila je uvjetovana osobitostima njena kulturnog razvoja. Konkretno govoreći, Nietzsche je shvaćen kroz prizmu ruskog nihilizma iz 1860-ih i 1870-ih i karakteristika nihilističkih junaka Dostojevskog. Ta je činjenica neizbježno dovela do rane distorzije filozofove misli. Ako je njegov nadčovjek utjelovljena potraga za samospoznajom i nadilaženjem okova materijalne egzistencije u svrhu višeg, ruski nadljudi izlaz iz besciljnosti nalaze u smrti. Nietzscheovo „ništa nije istina; sve je dozvoljeno“ Rusi su poistovjećivali sa sentimentom Ivana Karamazova kako je, ako Boga nema, sve dopušteno. Napuštanje kršćanskog morala u tom je smislu shvaćeno kao negacija postojanja moralne ocjene činova; dok je pravi smisao te filozofije uklopljen u širi kontekst nadčovjeka – da bi nadišao samovolju on, za razliku od mase koja se treba nastaviti držati poznatog moralnog kodeksa, mora u sebi stvoriti viši cilj. Cilj, koji onda stvara nove vrijednosti kojih se treba držati. Razlika je to među negacijom i razumijevanjem potrebe za vjerovanjem u nešto više.²³⁴ Jednako tako, njegova je privlačnost pojačana kulturnim trenutkom – krizom populizma. Već smo pisali o razočaranju i povlačenju iz javnog života, odustajanju od tradicionalne svrhe djelovanja ruske inteligencije, pa se ne ćemo ponavljati. Bila je potrebna nova ideologija, i upravo ju je Nietzsche pružao, sa svojom kritikom altruizma, asketizma, prevladavajućih ideologija i vrijednosti.²³⁵

Zašto je upravo on odigrao odlučujuću ulogu? Jedno, dostupnost i popularnost Schopenhauerove filozofije pripremio je Ruse za Nietzschea. Drugo, carska je vlast školske

²³³ Christopher E. Forth, „Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95“, *Journal of the History of Ideas* 54/1 (1993), str. 98-99, 104-106, 108, 110-116.

²³⁴ Edith Whitehill Clowes, „A Philosophy 'For All and None': The Early Reception of Friedrich Nietzsche's Thought in Russian Literature, 1892-1912“ (Ph.D. Diss., Yale University, New Haven, 1982), str. 36-40. Nel Grillaert, *What the God-seekers Found in Nietzsche. The Reception of Nietzsche's Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2008), str. 4, 50.

²³⁵ Grillaert, *What the God-seekers Found in Nietzsche*, 20.

kurikulume preplavila klasičnim jezicima – starogrčkim i latinskim, nadajući se njima osigurati discipliniranost misli i ponašanje učenika. Takva je edukacija poslužila kao odlična podloga za razumijevanje *Rođenja tragedije*, obično prvog djela njemačkog filozofa koje bi pročitali. Prazninu koja je nastala slomom vjere u populizam mogla je popuniti samo energična i spiritualna filozofija – a Nietzsche je pružio revitalizaciju, opravdanje uživanja u životu, i bunt protiv ustaljenih normi. Najzad, Nietzsche je ponudio nove, no ipak odnekuda bliske odgovore na „vječna pitanja“ koja su oduvijek zaokupljala inteligenciju. I ateizam, i protivljenje autoritetu crkve i države, i slobodna ljubav bili su stupovi njena svjetonazora još od 1860-ih. Familijarnost je produbljavala, spomenimo opet, već poznata domaća literatura i književni likovi; apokaliptični etos te filozofije kao da je odjekivao Dostojevskim i Solovjovom.²³⁶ Država je njegova djela zabranjivala sve do 1898. godine, držeći ga opasnim materijalistom; nakon toga djela su mu cenzurirana, često lišavana cijelih pasaža o, primjerice, nepostojanju Boga ili kritike crkve i svećenika. Niti europska kritika nije bila službeno dostupna u Rusiji, izim dva djela: malenog dijela *Nietzsche in seinen Werken* Lou Andreas-Salomé, i *Degeneracije* Maxa Nordaua. Potonja je ujedno i bila jedina interpretacija Nietzscheove filozofije dostupna široj ruskoj javnosti, određivši time prve utiske i općenitu sliku te filozofije.²³⁷ Nordau je Nietzschea prikazao kao samu suštinu moderne egomanije, pokvarenosti i bolesti – kao prvaka i najboljeg predstavnika degeneracije, intelektualne i moralne. Nietzsche i *fin de siècle* nositelji su jednakih karakteristika. Što je još gore, Nietzsche je *opasan*, jer je popularan, jer se od 1890-ih njegov utjecaj sve više i više širi, jer njegova djela ne sadržavaju samo opasne misli, ona uzrokuju opasne činove, i jer je količina njegovih sljedbenika možda još više uznemiravajuća od samih djela.²³⁸

Nietzsche je u Rusiji iskrivljivan na više načina. Starija je generacija inteligencije u filozofiji nadčovjeka vidjela moralni anarhizam, spajajući filozofove ideje s idejom „sve je dopušteno“ nihilističkih likova Dostojevskog, poput Raskoljnikova ili Ivana Karamazova, ili s naturalističkim pogledom na čovjeka (pogledom kojega je nositelj Turgenjevlev Bazarov, primjerice). Mlađi su u njemu našli opravdanje za svoje okretanje leđa narodu i poniranje u sebe, opravdanje i filozofsku podlogu svoje vjere u individualističku volju i kreaciju. Budući da su i

²³⁶ Bernice Glatzer Rosenthal, „Introduction“, u: *Nietzsche in Russia*, ur. Bernice Glatzer Rosenthal (Princeton: Princeton University Press, 1986), str. 9-10, 17, 38-39.

²³⁷ Clowes, „A Philosophy 'For All and None'“, 43-47.

²³⁸ Steven E. Aschheim, „Max Nordau, Friedrich Nietzsche and *Degeneration*“, *Journal of Contemporary History* 28/4 (1993), str. 644-646.

Nietzscheova djela i gotovo sva europska kritika bili zabranjeni gotovo do kraja stoljeća, negativna je slika filozofa u generalnoj svijesti bila uzrokovana i ruskom kritikom i satirom Nietzscheovih ruskih sljedbenika – kao galerije pseudointelektualnih, zbunjenih, egoističnih i (seksualno, među ostalim) izopačenih osoba. Cenzura je zahvaćala ne samo filozofova djela: čak su i aluzije na nj ili njegova djela u privatnoj korespondenciji mogla biti povod za konfiskaciju. No, privlačnost njegovih ideja bila je jača, našavši put do drugorazrednih autora koji su je dalje vulgarizirali. Najzad, iskrivljavanje je moglo ići i u drugom smjeru; prezentacijom Nietzscheovih ideja u pozitivnom svjetlu i pronalaženjem kršćanskog podteksta u njima.²³⁹ Rani su simbolisti, ako i nisu pisali o Nietzscheu, bili pod njegovim utjecajem – osobito kod Brjusova, Merežkovskog i Baljmonta nailazimo na korištenje njegovih ideja kao potpore vlastitom esteticizmu te vjeri kako je „ja“ u suštini kreativna sila, sposobna promijeniti percepciju svijeta. Kasniji su se simbolisti, poput Bjelog i Ivanova, usmjerili više na pojam dionizijskog, *amor fati* i ideju vječnog vraćanja. *Rođenje tragedije* i *Kako je govorio Zaratustra* možemo smatrati ključnima: ideje umjetnosti koja afirmira život, važnost tvorbe mitova, te nadčovjeka (u kojem su vidjeli simbol individualnog esteticizma).²⁴⁰

Početak stoljeća i u Rusiji dakle Nietzsche počinje značiti duhovnu regeneraciju. Kako piše Bernice Glatzer Rosenthal, „Nietzscheizam je imao istaknuto mjesto – ali kao raspoloženje, skup stavova, radije no kao doktrina. Previše difuzan da bi poslužio kao temelj novog poretka, njegov esteticizam i individualizam nakalemljeni su na druge filozofije. Simbolizam je ostao prevladavajući način estetskog izražavanja, a upravo amalgam simbolističkog misticizma i ničeanškog individualizma daje stvaralaštvu toga doba njegov osebujni ton. Njihova uzajamna sklonost unutarnjem iskustvu i subjektivnoj viziji prožimala je sve oblike umjetnosti i filozofiju. Da se poslužimo Berdjajevljevim riječima, 'Dionizova krila' pomela su Rusiju. Na različite načine umjetnici i mislioci pokušavali su prijeći granice empirijske stvarnosti, eksperimentirati s novim kombinacijama vida i zvuka, dočarati drugi svijet.“²⁴¹ Nietzsche je, uz simboliste, utjecao i na boljševike, i na *Bogostroitelje* (skupinu intelektualaca čiji je cilj bio stvoriti od čovjeka tvorca

²³⁹ Edith W. Clowes, „Literary Reception as Vulgarization: Nietzsche's Idea of the Superman in Neo-Realist Fiction“, u: *Nietzsche in Russia*, ur. Bernice Glatzer Rosenthal (Princeton: Princeton University Press, 1986), str. 318-320. Yulia Vadimovna Sineokaya, „The Project of a 'New Man' in the Russian Nietzscheanism“, *The Humanities and Social Studies in the Far East* 15/2 (2018), str. 219-220.

²⁴⁰ Clowes, „A Philosophy 'For All and None'“, 192, 251. Grillaert, *What the God-seekers Found in Nietzsche*, 35.

²⁴¹ Bernice Glatzer Rosenthal, „Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky“ *Slavic Review* 33/3 (1974), str. 450.

svoje sudbine, i time zamijeniti Boga); pa ipak njegov utjecaj nakon revolucije 1905. opada, čak se prijašnji sljedbenici okreću protiv naučitelja. Ivanov, čija je interpretacija Nietzschea i Wagnera (posebice pitanje kazališta) osobito utjecala na rusku recepciju, 1908. piše kako je „Dioniz opasan“. Berdjajev prezirno govori o njegovim sljedbenicima. Merežkovski, koji je pokušavao živjeti u skladu sa Zaratustrinim načelima i postati nadčovjek, koji je proklamirao obožavanje ljepote i puti, te označio banalnost i ružnoću jedinim grijesima, još se ranije, 1899. godine odrekao Nietzschea krsteći ga „dječjom bolešću“ fatalnom za odrasle, i okrenuo novom kršćanstvu – koje međutim jest zadržalo nešto ničeansko, naime individualizam, esteticizam i senzualnost. Glatzer Rosenthal ovaj zaokret objašnjava dvjema okolnostima. Jedno, razočaranjem nakon prve revolucije. Heroizam i regeneracija kulture nisu se činile vjerojatnima, pesimizam je bio jači. Drugo, nakon slabljenja cenzure na tržištu se pojavljuju najrazličitije tiskovine – velik broj pornografije, te popularni romani čiji su likovi bili nositeljima vulgariziranih Nietzscheovih ideja, poput okrutnosti ili promiskuiteta. Za oboje je krivac nađen u Nietzscheu, okrivljenom također za hedonizam i egoizam mladih.²⁴²

Sve navedeno pokazuje kako je Nietzsche značajno uvjetovao intelektualno ozračje ruskog *fin de sièclea*. Njegova je filozofija štoviše (a i njegov život) izravno hranila živototvorsku tendenciju. Promotrimo nekoliko aforizama iz *Radosne znanosti*, primjerice aforizam 107: „Poštenje bi imalo za posljedicu gađenje i samoubojstvo. Ovako je našem poštenju suprotstavljena moć koja nam pomaže izbjeći takve konsekvencije: umjetnost, kao dobra volja za prividom. (...) Kao estetski fenomen opstojnost nam je još uvijek *podnošljiva*, a putem umjetnosti su nam pridodani ruka i oko i prije svega čista savjest da bismo iz sebe samih mogli učiniti takav fenomen. Moramo se povremeno od sebe odmoriti, time što na sebe pogledamo ovamo i nadalje, te se iz neke umjetničke daljine *iznad* sebe smijemo ili *iznad* sebe plaćemo; moramo otkriti *junaka*, a isto tako i *ludu* koji se kriju u našoj strasti za spoznajom (...).“²⁴³ Ili 290: „*Jedno je potrebno*. Svojem karakteru 'dati stila' veliko je i rijetko umijeće! Uvježbava ga onaj tko ima pregled nad svime što njegova priroda nudi kao snage i slabosti, što potom pripaja nekom umjetničkom planu, sve dok se svako pojedino od toga ne pojavi kao umijeće i um pa i slabosti još očaravaju oko. Tu je dodana ogromna masa druge prirode, tamo uklonjen komad prvotne prirode – u oba slučaja putem duge vježbe i svakodnevnog rada na tomu. Tu je skriveno ono gnusno, što se nije dalo

²⁴² Glatzer Rosenthal, „Introduction“, 20-28. Glatzer Rosenthal, „Nietzsche in Russia“, 437-438, 446.

²⁴³ Nietzsche, *Radosna znanost*, 95.

ukloniti, tamo je ono protumačeno u nešto uzvišeno. (...) bit će to snažne, vlastoljubive prirode, koje će u takvoj stezi, u takvoj vezanosti i usavršavanju pod vlastitim zakonom uživati svoju najfiniju radost; strast njihova silovita htijenja stišava se pri prizoru sve stilizirane prirode (...) Obrnuto je kod slabih karaktera koji nemaju moć nad sobom i koji mrze prinudu stila (...).²⁴⁴ I, možda najeksplicitnije, u aforizmu 299: „Udaljiti se od stvari sve dok se puno toga na njima više ne vidi i kad oko mora puno toga pridodati *da bi ih se još vidjelo*; (...) ili ih promatrati kroz obojeno staklo ili osvijetljene večernjim rumenilom; ili im podariti površinu i kožu koja nije posve transparentna – sve to trebamo naučiti od umjetnikā, a u ostalomu biti mudrijima od njih. Jer ta njihova fina moć obično se kod njih gasi tamo gdje prestaje umjetnost i započinje život; mi pak želimo biti pjesnicima našega života, ponajprije u onom najmanjem i najsvakodnevnijem.“²⁴⁵

Nehamas objašnjava kako Nietzsche vidi osobu kao sumu njegova djelovanja; djelovanje i postojanje su neodvojivi pojmovi, jednako kao pojava i stvarnost. Jednako kako istina nije nešto što već postoji, nego ju stvaramo, čovjek postaje ono što jest, stilizira svoju osobu poput pisca koji stvara određeni lik. Dalje iz toga proizlazi da „ja“ nije jedinstveno, već je skup svih djela i misli određene osobe, njihovog pojavnog oblika i pozadinskog sadržaja. Jedinstvo se može naći jedino u organizaciji tih zasebnih fragmenata života: dakle, naše misli i djela ne proizlaze iz nas kao koherentne osobnosti, nego njihov zbir sačinjava potpunu osobu.²⁴⁶ Nietzscheov nadčovjek – personifikacija čovjekova usavršavanja imao je precedenata u ruskoj kulturi još od pravoslavnih svetaca pa do ideje mučenika-za-viši-cilj ruske inteligencije (osobito one revolucionarne); pa ipak je isprva gledan vrlo negativno, u skladu s prevladavajućom slikom njegova tvorca. Simplificiran i pogrešno shvaćen, kao antikrist, poganski paragon, grubijan, čak i dekadent, tek je na početku dvadesetog stoljeća došlo do promjene (u skladu s novom potrebom za regeneracijom kulture). Zahvaljujući prizmi kroz koju ga je objasnio Solovjov, nadčovjek se među ruskom kulturnom elitom ovija mističnim i religioznim velom, kao utjelovljenje kršćanskog ideala (čak bogočovjek), on predstavlja oslobođenje kroz sposobnost samostvaranja.²⁴⁷

²⁴⁴ Isto, 146.

²⁴⁵ Isto, 152.

²⁴⁶ Nehamas, *Nietzsche*, 172-174, 180.

²⁴⁷ Sineokaya, „The Project of a 'New Man'“, 210-212.

Solovjov

Autohtono ruski utjecaj na simboliste (druge generacije) imao je filozof Vladimir Sergejevič Solovjov. Originalan mislilac, u ruskom je kulturnom životu krajem stoljeća bio sveprisutan: bilo kao filozof, bilo kao pjesnik, ili predavač, ili kao publicist – iako najviše shvaćan kao ono prvo. Njegova je filozofija – idealistička, mistična, religiozna – bila vrlo osobita.²⁴⁸ Solovjov je, kako piše Edith W. Clowes, postao „prvi jasan, trajan model 'filozofa'“. ²⁴⁹ 1890-ih je rasla popularnost filozofije među čitalačkom publikom u Rusiji, interes koji je pobudio prije svega Nietzsche, ali i Solovjov, viđen i od sebe i od drugih kao okosnica ruske filozofske kulture (osobito u Moskvi i Sankt Peterburgu, u kojima je poticao filozofske aktivnosti, putem prevođenja Kanta i Platona te pisanja natuknica u Brockhaus-Efron enciklopediji), kojoj je nedostajala tradicija.²⁵⁰ On se sam, prema pisanjima onih koji su ga upoznali, prezentirao kao prorok, izabranik, a takvim su ga shvaćali i suvremenici (a to se osobito odnosi na mlađe simboliste, jer je široj javnosti ostao nerazumljiv, a njegova filozofija vrijedna podsmijeha). Većina ga je smatrala *Einzelgängerom*, samotnjakom. Neki su ga držali stvarnim modelom i za Ivana i za Aljošu Karamazova. Modernisti su – osobito Andrej Bjeli, Aleksandar Blok, i Sergej Solovjov – dalje zacementirali mitsku sliku filozofa, zanemarujući raznovrsnost njegove biografije i interpretirajući ga kao čistog mistika. U stvarnosti se on može čitati na dvije razine: kao učenjak i društveni akter (vidljiv u publicistici), i kao pjesnik-mistik.²⁵¹

Filozof Nikolaj Fjodorov značajno je utjecao na ruski intelektualni prostor svojim utopijskim idejama o zadaći umjetnosti – stvaranju i ponovnoj izgradnji života i ljudskog bića uz moć estetike, misli i spekulacije; Solovjov ga je čitao i postao svojevršnim katalizatorom njegovih ideja. Srž Solovjovljeve estetike jest, da umjetnost/ljepota (zajedno s ljubavlju) ima zadaću preobraziti život i fizičku stvarnost – što je u rukama čovjeka-stvaraoca. On treba kroz umjetnost ostvariti prožimanje egzistencijalnih suprotnosti: duhovno i materijalno, stvarnost i ideal, vanjsko i unutrašnje. Njegova će filozofija, koja spaja mistično kršćanstvo i gnostički neoplatonizam

²⁴⁸ Pauline Schrooyen, „Professional Intellectual and Zealous Heliotrope: A Study of the Role and Perception of Vladimir Solov'ev in Russian Society“, *Australian Slavonic and East European Studies* 18/1-2 (2004), str. 106-109.

²⁴⁹ Edith W. Clowes, *Fiction's Overcoat. Russian Literary Culture and the Question of Philosophy* (Ithaca – London: Cornell University Press, 2004), str. 105.

²⁵⁰ Isto, 105-110.

²⁵¹ Schrooyen, „Professional Intellectual“, 116-117, 126-127. Sean Gillen, „The Symbolist Conceit: Vladimir Solov'ev's Posthumous Career, the Politics of Reception, and the Legacy of the Russian Emigration, 1892-1956“, *Modern Intellectual History* 15/2 (2016), str. 473-475.

usmjeriti simbolističke težnje; kako je u Bibliji *Riječ tijelom postala*, tako će i solovjovski *bogočovjek* u svome tijelu nositi materijaliziranu *Riječ*, spojiti materijalnu i idealnu sferu. Proces je dvosmjernan, jer bi svijet fizičkih realija trebao, zahvaljujući sudjelovanju u tome duhovnom procesu, zadobiti njegove karakteristike besmrtnosti, tako nadilazeći vlastitu materijalnost.²⁵²

Solovjov je u simbolističkim krugovima smatran prethodnikom, gotovo članom, estetskim saveznikom zahvaljujući njegovim mističnim stihovima koji su ih nadahnjivali. Kod mlađih je simbolista, onih nakon 1903., dosegao gotovo mitski status kao filozofski izvor. Zanimljivo je onda što je Solovjov kao kritičar *Vjesnika Europe* grubo parodirao, izrugivao i kritizirao simbolističku poeziju – osobito onu objavljenu u tri toma zbornika *Ruski simbolisti*, kojega je izdao Brjusov. Inzistira na površnom i doslovnom čitanju pjesama te neshvaćanju dubljeg sloja, time izražavajući pogled većine pretplatnika *Vjesnika Europe*, demonstrirajući autorima kako je za shvaćanje takve nove poezije potreban čitatelj koji je „indoktriniran u jezik i diskurs simbolizma“. Johnatan Stone tvrdi kako, iako ismijava simboliste, uopće činom diskusije njihove poezije u uglednom časopisu kritičar ih legitimira, dapače pomaže u „raspačavanju“ stihova široj publici (i brojem, i lokacijom: list je bio vrlo čitan i izvan dviju prijestolnica). Zaista, u sastavu svojih kritika Solovjov je posvetio dosta prostora tiskanju cjelovitih pjesama koje napada – u jednoj od njih prenio je čak četvrtinu zbirke – i time dao priliku čitateljstvu da neposredno oblikuje svoj stav.²⁵³ No, ako je širenje simbolističke poezije bila posljedica, nije to nužno bila i Solovjovljeva želja: Michael Wachtel tvrdi suprotno i napominje kako je Solovjov bio uznemiren dekadencijom koja se iz Europe počela prelijevati u Rusiju, i kako ju je izjednačavao sa simbolističkim pokretom; suštinom obiju smatrao je besmislicu. Pa ipak, njegova poezija jest bliska simbolističkoj, činjenica je kojoj nije odricao istinitost.²⁵⁴ U tome je smislu kasnije „solovjovstvo“ neka vrsta laži – mnogostranosti žive osobe interpretirane su u skladu sa zahtjevima novog pokreta. Brjusov tako, primjerice, postavlja Solovjovljevu poeziju iznad njegovih ostalih tekstova, tvrdeći kako ona

²⁵² Ioffe, „The poetics of Personal Behaviour“, 103-106. Paperno, „The Meaning of Art“, 13-14. Zanimljivo je pritom da se Solovjov protivio Nietzscheovom antikršćanstvu i viđenju života kao čisto estetskog fenomena, mada su inače djela njemačkog filozofa ostavila jak utisak na nj. Ta kritika proizlazi iz stava kako je nemoguće doseći „nadčovještvo“ bez mističnog elementa – to je moguće samo unutar kršćanstva. Isto, 17.

²⁵³ Johnatan Stone, „The Literal Solov'ev, Briusov, and the Reader of Early Russian Symbolism“, *The Russian Review* 67/3 (2008), str. 374-377, 381.

²⁵⁴ Michael Wachtel, „Vladimir Solov'ev on Symbolism and Decadence“, *The Russian Review* 67/3 (2008), str. 389-390.

otkriva i interpretira pravo značenje cjelokupnog mu opusa, temeljeći taj stav na uvjerenju kako poezija otkriva ono stvarno, unutarnje, autentično – da je ona ispovijed.²⁵⁵

„Solovjovski je simbolizam usvojio romantičku neoplatonističku ideju o dualizmu 'ovoga svijeta' i 'drugoga svijeta' (...) iz ovoga slijedi romantičko razdvajanje umjetnosti i života, pritom gledajući na umjetnost kao oblast 'ideala' i zato superiornoj životu. U tom romantičkom kontekstu, pokušaji nadilaženja te razdvojenosti i razdvojenosti dvaju svjetova uključivalo je slijeđenje konceptualne operacije: 'život' je proglašen konstupstancijalnim s umjetnošću; stvarnost je projektirana na oblast ideala. Život onda postaje legitimnim objektom kreativne aktivnosti, sfera primjene estetskih principa.“²⁵⁶ Solovjovljeva se filozofija nadogradila estetističkim utopizmom – sposobnost umjetnosti da preobrazi materijalni svijet postaje središnja točka pogleda na svijet simbolističke kulture. Iz njene ključne postavke, da umjetnost (i bilo koja druga stvaralačka djelatnost) kreira stvarnost, dolazi se do stava kako je ta nova stvarnost ne samo savršenija od one „prirodne“, već i dokaz nadilaženja materijalnosti. Ideal se pretvara u stvarnost; i na jednak način se običan život pretvara u *legendu*, umjetnički posloženu – ne samo u tekstovima, takva se transformacija usmjeravala i na vlastiti život, osobnost umjetnika koji postaje tvorac sebe i svoje stvarnosti.²⁵⁷

²⁵⁵ Gillen, „The Symbolist Conceit“, 484.

²⁵⁶ Paperno, „The Meaning of Art“, 21.

²⁵⁷ Ioffe, „The Poetics of Personal Behaviour“, 117.

6. Zaključak

U ovome smo radu pokušali pronaći uzrok i poticaje fenomenu živototvorsta – pokušaja organizacije vlastitog života poput umjetničkog djela, pretvaranja osobne egzistencije u narativ. Postojanje takvog fenomena, činjenice da je gotovo čitav ruski simbolistički krug vodio duboko estetiziran život nameće nam pitanje *zašto*. Za pokušati odgovoriti na pitanje odakle potreba za eskapizmom u efemerni svijet umjetnosti (i misticizma, u ovom slučaju blisko povezanih), potrebno je promotriti stanje kulture i općih uvjeta u Rusiji kraja devetnaestog-početka dvadesetog stoljeća. Prijelaz iz 19. u 20. stoljeće period je velikih promjena koje su prožele gotovo sve pore društva, i nebrojene aspekte osobnog života. Vrlo ga je teško odrediti kronološki – zaista, on više evocira slike i nejasne konotacije no događaje, okupljene u dvadeset-trideset godina oko 1900. Različito u različitim različitim državama, u ruskom ga je slučaju najbolje povezati sa tzv. Srebrnim dobom u umjetnosti, osobito pjesništvu.

Temeljni uzrok živototvorstvu nalazi se u nezadovoljstvu i zasićenosti sadašnjicom. Nakon atentata na Aleksandra II. reakcionarna politika njegovih nasljednika te jaka državna represija uzrokovali su rezignaciju dobrog dijela inteligencije, koja više nije bila pogonska sila revolucionarnog pokreta – radije no da se, kao prije, trse služiti narodu, okreću se vlastitoj unutrašnjosti. Industrijalizacija i urbanizacija donijele su Rusiji nove društvene probleme, a senzacionalizam novina produbljivao je pesimizam. Usto, radi promjene materijalno-društvenih odnosa obrazovana klasa gubi svoj posebni status i nezavisnost. Konzumerizam, masovno obrazovanje, brzina nastanka i širenja novih izuma, i još toliko toga naočigled su mijenjale društvo – osjećaj značajne promjene doveo je do bolnog osjećanja, te pokušaja definiranja epohe. Opisi koji su se pronalazili većinski su potpadali pod pojmove dekadencije, degeneracije, bolesti, slabosti. Ako su Rusi kaskali u razvoju za Europom, to ih je naglost modernizacije još jače ošamutila.

Je li čudno onda što je ruska inteligencija tako brzo, tako voljno i tako strasno prihvatila europska strujanja? S njenim osjećanjem kraja, *ennuijem*, strahovima pred krajem civilizacije, usmjerenima s jedne strane na hedonističko i estetsko propadanje, a s druge pozivajući na regeneraciju? Ovo potonje u sebi je nosilo duboku fascinaciju barbarskim i egzotičnim; Rusi su tu bili u prednosti, imajući vlastitu egzotiku kojoj su se mogli okrenuti. Emaskulacija muškaraca i slike predatorskih žena, smrt i ljepota, preoblikovanje života, individualizam – europsko

odbacivanje tradicionalnih vrijednosti (popraćena strahom pred novim) privlačilo je rusku kulturnu elitu. Simbolizam se u Rusiji iz prvotnog bunta razvija u apokaliptičnom smjeru, postaje sličniji filozofiji no umjetničkom pokretu. Je li i moglo drukčije, kada pogledamo police za knjige tadašnjih intelektualaca? U kulturi koja je uza sve ovo duboko prožeta pisanom riječju (referiramo se, naravno, samo na onu obrazovanih klasa) filozofije Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschea prirodno su se ukorijenile. Nimalo to ne odudara od ostatka Europe; navedeni su bili široko čitani i utjecajni; za ruski pogled na svijet uz ove, važna je bila i filozofija Vladimira Solovjova. Aspekt koji se izdvaja kao ključan u pozadini živototvorstva, i koji povezuje njihove sustave jest stav o transformacijskoj sposobnosti umjetnosti – vjerovanju kako se svaki život može i treba biti objektom estetskih nastojanja. Tomu svemu treba pridružiti već postojeće obrasce samostilizacije, konkretno figure Georgea Gordona Byrona, Charlesa Baudelairea, i Oscara Wildea, kao modele romantika, boema i esteta. Njihovi su se kalupi pokazali izrazito privlačnima i utjecajnima, oblikujući glavne crte osobe *pjesnika* općenito. Svoj je trojici zajednička bila zamagljenost granica među likom i djelom – što namjerno, što ne. Takvo isprepletanje stvarne osobe i književnih junaka u jedan entitet dokazale su kako kroz umjetnost čovjek može postati nešto više. Javna teatralizacija i dendizam tako su postale jednom od određujućih crta nositelja ruskoga modernizma, i možda najuočljivija.

Povezujući sve ove glavne struje, utjecaje i stanja dobili smo, nadamo se, jasniji uvid u uzroke i poticaje estetizaciji života u Rusiji na prijelazu stoljeća. U tom razdoblju prenasćenom promjenama i problemima, pokušaj traženja smisla u svijetu i vlastitom životu kod dijela inteligencije dovodio je do povlačenja iz njih. Stvaranje unutrašnjih narativa i estetizacija života nisu drugo doli pokušaj pronalaska neke zakonitosti i ovladavanja svojim postojanjem – jednako kao što autor ili redatelj osmišljavaju sve dijelove fabule, i daju značenje simbolima, kostimima, gestama. Ako će zaista ljepota spasiti svijet, i ako je Bog mrtav, i mi smo ga ubili, nije li jedini način za ponovno postaviti svijet na noge preuzimanje božjeg imperativa: stvaranja? Spoj dekadencije i misticisma kod ruske inteligencije dao je potvrđan odgovor, i teoriju preveo u praksu *žiznjetvorčestva*.

Literatura

1. ASCHHEIM, Steven E. „Max Nordau, Friedrich Nietzsche and *Degeneration*“, *Journal of Contemporary History* 28/4 (1993): 643-657.
2. _____. *The Nietzsche Legacy in Germany: 1890-1990*. Berkely: University of California Press, 1992.
3. ASHBAUGH, Kael. „Art for the Body's Sake: Nietzsche's Physical Aestheticism“. U: *Art and Life in Aestheticism. De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*. Ur. Kelly Comfort (109-121). London: Palgrave Macmillan, 2008.
4. BABUTS Nicolae. „Baudelaire and the Identity of the Self“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 47/3 (2014): 159-173.
5. BADCOCK, Sarah; Felix Cowan. „Lower-Class Reading in Late Imperial Russia“, *The Russian Review* 82/4 (2023): 649-667.
6. BAER Joachim T. „Nietzsche and Polish Modernism“ *The Polish Review* 38/1 (1993): 69-84.
7. BALJMONT, Konstantin D. „Поэзия Оскара Уайльда“. U: *Горные вершины*. Moskva: Книгоиздательство «Гриф», 1904.
8. BARČOT, Branka; Ivana PERUŠKO. „Transliteracija – (ne)dosljedno od A do Я (na primjeru ruskih vlastitih imena i toponima u prijevodima književno-umjetničkih i administrativno-pravnih tekstova“. U: *Slavenska filologija. Prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića*. Ur. Željka Čelić, Tetyana Fuderer (281-290). Zagreb: FF press, 2016.
9. BARRATT, G. R. V. „Somov, Kozlov, and Byron's Russian Triumph“, *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 1/2 (1974): 104-122.
10. BARTLETT, Rosamund. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
11. BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, 2. izd. Prev. na eng. Thom Mayne. London: Phaidon Press, 1995.
12. BERŠTEJN, Evgenij. „Русский миф об Оскаре Уайльде“. U: *Эротизм без берегов*. Ur. Margarita Mihajlovna Pavlova (26-49). Moskva: Новое литературное обозрение, 2004.
13. BLOK, Aleksandr. *О литературе*. Moskva: «Художественная литература», 1980.
14. BOES, Tobias. „Germany“, u: *The Cambridge Companion to European Modernism*. Ur. Pericles Lewis (33-51). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
15. BOWLT John E. „Through the Glass Darkly: Images of Decadence in Early Twentieth-Century Russian Art“, *Journal of Contemporary History* 17/1 (1982): 93-110.
16. BOYM, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1991.
17. BRIGGS, Asa. „The 1890s. Past, Present and Future in Headlines“. U: *Fins de Siècle: How Centuries End 1400-2000*. Ur. Asa Briggs, Daniel Snowman (157-195). New Haven – London: Yale University Press, 1996.
18. BURGERS, Johannes Hendrikus. „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory“. U: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the*

- European Fin de Siècle*. Ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (165-182). Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014.
19. BURNS, Sarah. *Inventing the Modern Artist: Art and Culture in Gilded Age America*. New Haven – London: Yale University Press, 1996.
 20. BYUN, Young Yin. „Three Versions of Russian Decadent Dandyism: Demonism, Hellenism, and Theatricality“. Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 2012.
 21. CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2. izd. Durham: Duke University Press, 1987.
 22. CALVERT, Robyne Erica Calvert, „Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain, 1848-1900“. Ph.D. diss., University of Glasgow, 2012.
 23. CLOWES, Edith Whitehill. „A Philosophy 'For All and None': The Early Reception of Friedrich Nietzsche's Thought in Russian Literature, 1892-1912“. Ph.D. Diss., Yale University, New Haven, 1982.
 24. _____, *Fiction's Overcoat. Russian Literary Culture and the Question of Philosophy*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2004.
 25. _____. „Literary Reception as Vulgarization: Nietzsche's Idea of the Superman in Neo-Realist Fiction“. U: *Nietzsche in Russia*. Ur. Bernice Glazer Rosenthal (315-330). Princeton: Princeton University Press, 1986.
 26. COMFORT, Kelly. „Introduction: Reflections on the Relationship between Art and Life in Aestheticism“. U: *Art and Life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*. Ur. Kelly Comfort (1-21). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
 27. CRANE, Diana. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
 28. ČEHOV, Anton Pavlovič. *Ivanov*. Prev. Borislav Mrkšić, Vladimir Gerić. Zagreb: Gradsko dramsko kazalište „Gavella“, 2006.
 29. _____. *Полное собрание сочинений и писем. Том XIV. Письма II: 1888-1889*. Moskva: Государственное издательство художественной литературы, 1949.
 30. _____. *Полное собрание сочинений и писем. Том XVIII. Письма VI: 1899-1900*. Moskva: Государственное издательство художественной литературы, 1949.
 31. ČELIĆ, Željka. „Непоследовательность реализации принципов транслитерации русских имен собственных хорватской латиницей“. U: *Славянские языки и культуры в современном мире. II Международный научный симпозиум*. Ur. O. V. Dedova, L. M. Zaharov, K. V. Lifanov (348-349). Moskva: Издательство Московского университета, 2012.
 32. _____. „Проблема реализации транслитерации с русской кириллицы на хорватскую латиницу“, *Язык. Словесность. Культура. Филологический журнал* 4 (2012): 84-97.
 33. ČIŽEVSKIJ, Dmitrij. *Comparative History of Slavic Literatures*. Prev. na eng. Richard Noel Porter i Martin P. Rice. Nashville: Vanderbilt University Press, 1971.
 34. DENHAM, A. E. „Attuned, Transcendent, and Transfigured: Nietzsche's Appropriation of Schopenhauer's Aesthetic Psychology“. U: *Nietzsche on Art and Life*. Ur. Daniel Came (163-200). Oxford: Oxford University Press, 2014.

35. DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1986.
36. DOSS-DAVEZAC, Shehira. „Schopenhauer According to the Symbolists: the Philosophical Roots of Late Nineteenth-Century French Aesthetic Theory“. U: *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*. Ur. Dale Jacqueline (249-276). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
37. DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihajlovič. *Zapisi iz podzemlja*. Prev. V. Gerić. Koprivnica: Šareni dućan, 2003.
38. DURST, Elizabeth. „Russian Art Nouveau Fashion“, *Experiment/Эксперимент* 7 (2001): 209-230.
39. ELY, Christopher. „The Question of Civil Society in Late Imperial Russia“. U: *A Companion to Russian History*. Ur. Abbott Gleason (225-242). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
40. FIGES, Orlando. *The Story of Russia*. London: Bloomsbury Publishing, 2022.
41. FISCHER, George. „The Intelligentsia and Russia“. U: *The Transformation of Russian Society. Aspects of Social Change Since 1861*. Ur. Cyril E- Black (253-273). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.
42. FLAKER, Aleksandar. „Književnopovijesni pojmovi u srednjoevropskim i istočnoevropskim književnostima 20. stoljeća“, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 7/7-8 (1976): 19-37.
43. FORTH, Christopher E. „Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95“, *Journal of the History of Ideas* 54/1 (1993): 97-117.
44. FRITZSCHE, Peter. „The City and Urban Life“. U: *The Fin-de-Siècle World*. Ur. Michael Saler (29-44). London-New York: Routledge, 2015.
45. GAUTIER, Théophile. „The Life and Intimate Memoirs of Charles Baudelaire“, u: *Charles Baudelaire. His Life*. Prev. na eng. Guy Thorne. London: Greening&co, 1915.
46. GAY, Peter. *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*. London: Vintage Books, 2009.
47. GEIFMAN, Anna. „Psychohistorical Approaches to 1905 Radicalism“. U: *The Russian Revolution of 1905: Centenary Perspectives*. Ur. Anthony J. Heywood, Jonathan D. Smele (13-33). London – New York: Routledge, 2012.
48. _____. *Thou Shalt Kill: Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
49. GILLEN, Sean. „The Symbolist Conceit: Vladimir Solov'ev's Posthumous Career, the Politics of Reception, and the Legacy of the Russian Emigration, 1892-1956“, *Modern Intellectual History* 15/2 (2016): 471-501.
50. GLAZER ROSENTHAL, Bernice. „Introduction“. U: *Nietzsche in Russia*. Ur. Bernice Glazer Rosenthal. Princeton: Princeton University Press, 1986.
51. _____. „Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky“ *Slavic Review* 33/3 (1974): 429-452.
52. GLUHAK, Alemko. „Ruska i neka druga imena u hrvatskom jeziku danas“, *Folia onomastica Croatica* 12-13 (2003): 163-181.

53. GRAHAM, Peter W. „His Grand Show: Byron and the Myth of Mythmaking“. U: *Byromania. Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*. Ur. Frances Wilson (24-42). London – New York: Palgrave Macmillan, 1999.
54. GRILLAERT, Nel. *What the God-seekers Found in Nietzsche. The Reception of Nietzsche's Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2008.
55. GUPTA, Nikhil. „Oscar Wilde's Hair: Phobic Reactions and Novel Self-Fashioning at the Turn of the Century“, *Modernism/modernity* 25/1 (2018): 73-91.
56. HARKNESS, Kristen M. Harkness, „Mariia Iakunchikova and the Roots of Decadence in Late-Nineteenth-Century Russian Modernism“. U: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. Ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (145-164). Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014.
57. *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2013.
58. HUNEKER, James. „Charles Baudelaire“, u: *The Poems and Prose Poems of Charles Baudelaire*. New York: Brentano's, 1919.
59. HUYSMANS, Joris-Karl. *Uz dlaku*. Prev. Vjekoslav Boban. Zagreb: Naklada Jurčić d.d.o., 2005.
60. IOFFE, Dennis. „The Poetics of Personal Behaviour. The Interaction of Life and Art in Russian Modernism (1890-1920)“. Ph.D. diss., Universiteit van Amsterdam, 2009.
61. IVANOV, Vjačeslav I. „Байронизм, как событие русского духа“. U: *Собрание сочинений. Том 4*. Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1987.
62. IVORY, Yvonne. „The Urning and His Own: Individualism and the Fin-de-Siècle Invert“, *German Studies Review* 26/2 (2003): 333-352.
63. JACKSON, Russell, Ian SMALL. „Oscar Wilde: A 'Writerly' Life“, *Modern Drama* 37/1 (1994): 3-11.
64. JÄRVINEN, Hanna. „'The Russian Barnum': Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1914“, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26/1 (2008): 18-41.
65. JOHNSON, R. V. *Aestheticism*, 2. izd. London – New York: Routledge, 2018.
66. JUDIN, A. I. „Идея вины русской интеллигенции“, *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки* 2 (1998): 61-66.
67. KAPLAN, Edward K. „Baudelairean Ethics“. U: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Ur. Rosemary Lloyd (87-100). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
68. KEMP, Tom. *Industrialization in Nineteenth-Century Europe*, 2. izd. London-New York: Routledge, 2013.
69. KENYON JONES, Christine. „Fantasy and Transfiguration: Byron and his Portraits“. U: *Byromania. Portraits of the Artist in nineteenth- and Twentieth-Century Culture*. Ur. Frances Wilson (109-136). London – New York: Palgrave Macmillan, 1999.
70. _____. „Introduction“. U: *Byron: The Image of the Poet*. Ur. Christine Kenyon-Jones (17-28). Newark: University of Delaware Press, 2008.
71. KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

72. KOKOBOBO, Ani; Katherine BOWERS. „Introduction: The Fin-de-Siècle Mood in Russian Literature“. U: *Russian Writers and the Fin de Siècle. The Twilight of Realism*. Ur. Ani Kokobobo, Katherine Bowers (1-14). Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
73. LAQUEUR, Walter. „Fin-de-siècle: Once More with Feeling“, *Journal of Contemporary History* 31/1 (1996): 5-47.
74. LIONNET, Françoise. „Reframing Baudelaire: Literary History, Biography, Postcolonial Theory, and Vernacular Languages“. U: *French Cultural Studies: Criticism at the Crossroads*. Ur. Marie-Pierre Le Hir i Dana Strand (153-184). Albany: State University of New York Press, 2000.
75. LIVAK, Leonid. *In Search of Russian Modernism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018.
76. LODGE, Kirsten. „Russian Decadence in the 1910s: Valery Briusov and the Collapse of Empire“, u: *The Russian Review* 69/2 (2010): 276-293.
77. LOTMAN, Jurij. „Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века“ Труды по знаковым системам 8 (1977): 65-89.
78. LUKOV, VI. A.; V. P. TRIKOV. „«Русский Бодлер»: Судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России“, *Вестник Международной академии наук. Русская секция* 1 (2010): 48-52.
79. LJERMONTOV, Mihail Jurjevič. *Junak našeg doba*. Prev. Zlatko Crković. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
80. MARKOVIĆ, Ivan; Krešimir MIĆANOVIĆ; Lada BADURINA. *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2007.
81. MARTIN, Philip W. *Byron: A Poet Before His Public*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1984.
82. MATICH, Olga. *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005.
83. _____. „Three Russian Dancers. Decadence, Art Nouveau; Degeneration“, *Experiment/Эксперимент* 10 (2004): 115-132.
84. _____. „Russia“. U: *The Fin-de-Siècle World*. Ur. Michael Saler (150-166). London-New York: Routledge, 2015.
85. _____. „Покровы Саломей: Эрос, смерть и история“. U: *Эротизм без берегов*. Ur. Margarita M. Pavlova (90-121). Moskva: Новое литературное обозрение, 2004.
86. MARTIN, Alexander M. *Enlightened Metropolis: Constructing Imperial Moscow 1762-1855*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
87. _____. „Sewage and the City: Filth, Smell, and Representations of Urban Life in Moscow, 1770-1880“, *The Russian Review* 67/2 (2008): 243-274.
88. MAURER, Sigrid Helga. „Schopenhauer in Russia: His Influence on Turgenev, Fet, and Tolstoy“. PhD. diss., University of California, Berkley, 1967.
89. MEREŽKOVSKI, Dmitrij S. *Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы*. Sankt-Peterburg: «НАУКА», 2007.
90. MOELLER-SALLY, Betsy F. „Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism“, *The Slavic and East European Journal* 34/4 (1990): 459-472.

91. MORRISSEY, Susan K. „Suicide and Civilization in Late Imperial Russia“ *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 43/2 (1995): 201-217.
92. MOX, Kyle. „Decadence, Melancholia, and the Making of Modernism in the Salome Fairy Tales of Strindberg, Wilde, and Ibsen“. U: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. Ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (126-141). Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014.
93. NAYLOR, Gillian. *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory*. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.
94. NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche. Life as Literature*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1985.
95. neoromantizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43399>>. Pristupljeno 18. 2. 2023.
96. NIETZSCHE, Friedrich. *Radosna znanost*, prev. Davor Ljubimir. Zagreb: Demetra, 2003.
97. NISSEN, Christopher; Marja HÄRMÄNMAA. The Empire at the End of Decadence“. U: *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. Ur. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen (1-16). Houndmills, Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014.
98. NORDAU, Max. *Degeneration*. Prev. na eng. George L. Mosse. Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1993.
99. PAPERNO, Irina. „Introduction“. U: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Ur. Irina Paperno, Joan Delaney Grossman (1-12). Stanford: Stanford University Press, 1994.
100. _____. „The Meaning of Art: Symbolist Theories“. U: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Ur. Irina Paperno, Joan Delaney Grossman (13-23). Stanford: Stanford University Press, 1994.
101. PIPES, Richard. „The Historical Evolution of the Russian Intelligentsia“, *Daedalus* 89/3 (1960): 487-502.
102. PRESTO, Jenifer. „The Fashioning of Zinaida Gippius“, *The Slavic and East European Journal* 42/1 (1998): 58-75.
103. PRESTON, Ted. „The Private and Public Appeal of Self-Fashioning“, *Journal of Nietzsche Studies* 31 (2006): 10-19.
104. PROULX, François. *Victims of the Book: Reading and Masculinity in Fin-de-Siècle France*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2019.
105. PROZOROVA, Nadezhda. „Byron and Silver-Age Russian Culture“. https://www.internationalassociationofbyronsocieties.org/files/proceedings/london_2013/prozorova.pdf. Pristupljeno 25. 2. 2023.
106. PUŠKIN, Aleksandar Sergejevič. *Евгений Онегин*. Moskva: «Детская литература», 1973.
107. _____. *Повести Белкина*. Moskva: ИМЛИ РАН Наследие, 1999.
108. PYMAN, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

109. RASULA, Jed. „Wagnerism: A Telephone from the Beyond“, *The Georgia Review* 65/2 (2011): 399-430.
110. RHODES, S. A. „Baudelaire's Philosophy of Dandyism“, *The Sewanee Review* 36/4 (1928): 387-404.
111. RIASANOVSKY, Nicholas V. *A History of Russia*, 6. izdanje. Oxford: Oxford University Press, 1999.
112. RIDLEY, Aaron. *Routledge Philosophy Guidebook to Nietzsche on Art and Literature*. New York: Routledge, 2007.
113. RODIONOVA, O. I. „А. П. Чехов о русской интеллигенции“, *NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право* 14/21 (2012): 217-226.
114. SCHAHADAT, Schamma. *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XIV – XX веков*. Prev. s njem. na ruski A. I. Žerebin. Moskva: Новое литературное обозрение, 2017.
115. SCHAFFER, Talia. „Fashioning Aestheticism by Aestheticizing Fashion: Wilde, Beerbohm, and the Male Aesthetes Sartorial Codes“, *Victorian Literature and Culture* 28/1 (2000): 45-46
116. SCHMIDT, Tatyana. „K. Bal'mont: Escapism as a Form of Revolt“, *The Slavonic and East European Review* 47/109 (1969): 323-343.
117. SCHOPENHAUER, Arthur. *O geniju. Eseji*. Prev. Marija Škorić. Zagreb: CID-NOVA, 2012.
118. _____. *O mudrosti života*. Prev. Mladen Udiljak. Zagreb: CID-NOVA, 2011.
119. SCHROOYEN, Pauline. „Professional Intellectual and Zealous Heliotrope: A Study of the Role and Perception of Vladimir Solov'ev in Russian Society“, *Australian Slavonic and East European Studies* 18/1-2 (2004): 103-128.
120. SCHWANDT, Waleska. „Oscar Wilde and the Stereotype of the Aesthete: An Investigation into the Prerequisites of Wilde's Aesthetic Self-Fashioning“. U: *The Importance of Reinventing Oscar*. Ur. Uwe Böker, Richard Corballis, Julie A. Hibbard (91-102). Leiden: Brill, 2002.
121. SEELEY, Frank Friedeberg. „The Heyday of the 'Superfluous Man' in Russia“, *The Slavonic and East European Review* 31/76 (1952): 92-112.
122. SEIGEL, Jerrold. *The Idea of Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
123. SINEOKAYA, Yulia Vadimovna. „The Project of a 'New Man' in the Russian Nietzscheanism“, *The Humanities and Social Studies in the Far East* 15/2 (2018): 209-224.
124. SPACKMAN, Barbara. *Decadent Genealogies: the Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1989.
125. STEARNS, Peter N. *Consumerism in World History: The Global Transformation of Desire*, 2. izd. New York-London: Routledge, 2006.
126. STEINBERG, Mark D. *Petersburg Fin de Siècle*. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
127. STONE, Johnatan. *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture. Aesthetics and Anxiety in the 1890s*. eKnjiga, Palgrave Macmillan, 2019.

128. _____. „The Literal Solov'ev, Briusov, and the Reader of Early Russian Symbolism“, *The Russian Review* 67/3 (2008): 373-386.
129. STRAŠKOVA, O. K. „Феномен театрализации в жизни и искусстве как форма воплощения концепции жизнетворчества в эстетике модернистов“, *Вестник Ставропольского государственного университета* 39 (2004): 154-160.
130. SYMONS, Symons. *The Symbolist Movement in Literature*. London. Archibald Constable & Co., 1908.
131. TAGANOV, A. N. „Бодлерские отзвуки в русской литературе конца XIX – начала XX века“, *Соловьёвские исследования* 1/49 (2016): 123-136.
132. THORSLEV, JR., Peter L. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
133. VDOVIN, Alexey. „Dmitry Tolstoy's Classicism': and the Formation of the Russian Literary Canon in the High School Curriculum“ *Ab Imperio* 4 (2017): 108-137.
134. VON MOHRENSCHILDT, D. S. „The Russian Symbolist Movement“, *PMLA* 53/4 (1938): 1193-1209.
135. WACHTEL, Michael. „Vladimir Solov'ev on Symbolism and Decadence“, *The Russian Review* 67/3 (2008): 387-394.
136. WANNER, Adrian. „Metamorphoses of Modernity: Russian Readings of Baudelaire“. Ph.D. diss., Columbia University, 1992.
137. _____. „Populism and Romantic Agony: A Russian Terrorist's Discovery of Baudelaire“, *Slavic Review* 52/2 (1993): 289-317.
138. WEBER, Eugen. *France, Fin de Siècle*. Cambridge, MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
139. WEST, J. D. „Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetic“, *The Slavonic and East European Review* 51/124 (1973): 413-427.
140. WILCOX, John. „The Beginnings of l'Art Pour l'Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/4 (1954): 360-377.
141. WILDE, Oscar. „Ocvat laganja“. U: *Intencije*. Prev. Damjan Lalović. Zagreb: Disput, 2009.
142. WILDMAN, Allan K. „The Russian Intelligentsia of the 1890's“, *The American Slavic and East European Review* 19/2 (1960): 157-179.
143. WILSON, Elizabeth. „Bohemian Dress and the Heroism of Everyday Life“, *Fashion Theory* 2/3 (1998): 225-244.
144. WILSON, Frances. „Introduction: Byron, Byronism, and Byromaniacs“. U: *Byromania. Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*. Ur. Frances Wilson (1-23). London – New York: Palgrave Macmillan, 1999.
145. ŽIVKOVIĆ, Igor. „Ruski i hrvatski: transliteracija i/ili transkripcija“, *Strani jezici* 37/2 (2008): 123-136.
146. Жизнестроения теория. U: *Словарь философских терминов, pod redakcijom V. G. Kuznecova (166-168)*. Moskva: ИИ

Sažetak

Živototvorstvo, ili izvorno *žiznjetvorčestvo* na ruskome jeziku, svakako je jedan od najzanimljivijih fenomena ruskoga prijelaza stoljeća – ono je u svojoj suštini brisanje granica među sferama života i umjetnosti, samostilizacija i estetizacija vlastita života kao da je ono umjetničko djelo, prakticirana od ruske kulturne elite. U radu se raščlanjuju uzroci *potrebe* za takvim eskapizmom. Fenomen se smješta u kontekst tadašnjeg društveno-kulturnog stanja: polazeći od političke situacije i promjena nastalih naglom industrijalizacijom, te ih nadograđujući utjecajem modernih umjetničko-intelektualnih strujanja. Razmatraju se već postojeći modeli samostilizacije, kao i prevladavajuće utjecajne filozofije, koji su mogli potaknuti interpretaciju vlastita života u umjetničkim kategorijama. Podcrtava se povezanost s europskim kulturnim razvojem te se pokazuje kako je ova specifična mreža impulsa dovela do promatranog fenomena.

Ključne riječi: Rusija, prijelaz stoljeća, simbolisti, dekadencija, umjetnost, samostilizacija, eskapizam, kulturni utjecaji

Abstract

Life-creation, or *zhiznetvorchestvo* in Russian, is certainly one of the most interesting phenomena of the Russian turn-of-the-century – in its essence, it is the erasure of boundaries between the life and art, self-fashioning and aestheticization of one's own life as if it were a work of art, practiced by the Russian cultural elite. In the thesis we analyze the causes of the *need* for such escapism. We contextualize it in the social and cultural situation of the time: starting from the political circumstances and changes caused by sudden industrialization and building on them with the influence of modern artistic currents. The existing models of self-stylization are observed, as well as the prevailing and influential philosophies, which could have encouraged the interpretation of one's own life in artistic categories. The connection with European cultural development is underlined, and with a series of examples it is shown how this specific network of impulses led to the observed phenomenon.

Keywords: Russia, turn of the century, symbolists, decadence, art, self-fashioning, escapism, cultural influences

Резюме

Жизнетворчество является одним из интереснейших явлений русского рубежа XIX и XX веков. По своей сути это стирание границ между жизнью и искусством: самосоздание и эстетизация собственной жизни как произведения искусства, практикуемые русской культурной элитой (действительно, почти весь круг символистов вел глубоко эстетизированную жизнь). Ключевой вопрос – что побудило так много людей попытаться организовать свою жизнь художественно? В этой работе произведен анализ причин *потребности* в таком эскапизме. Феномен помещен в контекст социальной и культурной ситуации того времени: начиная с политической ситуации и изменений, вызванных внезапной индустриализацией, и продолжая с влиянием современных художественных и интеллектуальных течений. Обсуждаются существующие модели самостилизации, а также преобладающие влиятельные философии, которые могли бы способствовать интерпретации собственной жизни в художественных категориях. Подчеркнута связь с европейским культурным развитием и показано, как эта специфическая сеть импульсов привела к наблюдаемому явлению.

Причина жинетворения лежит в неудовлетворенности и насыщении настоящим. После убийства царя Александра II реакционная политика его преемников и сильные государственные репрессии вызвали отставку значительной части интеллигенции, которая уже не была движущей силой революционного движения. Вместо того, чтобы, как раньше, пытаться служить народу, интеллигенты обращаются к своим собственным «я». Индустриализация и урбанизация принесли в Россию новые социальные проблемы, а сенсационализм газет усиливал пессимизм. Кроме того, из-за изменений в материальных и социальных отношениях образованный класс потерял свой особый статус и независимость. Потребительство, массовое образование, скорость создания и распространения новых изобретений и многое другое меняли общество: ощущение быстрой и существенной перемены привело к попытке обозначить эпоху. Найденные описания в основном подпадали под термины: *упадок, вырождение, болезнь, слабость*.

Странно ли тогда, что русская интеллигенция так быстро, так охотно и так страстно приняла европейские течения? С их ощущением конца, скукой, страхами конца цивилизации, с одной стороны направленными на гедонистический и эстетический упадок,

а с другой призывающими к возрождению? Выхолащивание мужчин и образы хищных женщин, смерть и красота, переустройство быта, индивидуализм – европейский отказ от традиционных ценностей (сопровожаемый страхом перед новым) привлекали российскую культурную элиту. Преобладающее на рубеже веков душевное состояние – меланхолия, пессимизм, неврастения – обязано своим распространением влиятельным тогда философам Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше. Это ничем не отличается от ситуации в других европейских странах: упомянутые философы были широко читаемы и влиятельны. Для русского мировоззрения важна была и философия Владимира Соловьева. Аспект, который выделен как наиболее важный – установка на преобразующую способность искусства. То есть, убеждение в том, что каждая жизнь может становиться (и должна быть) объектом эстетических устремлений.

Ко всему этому следует присоединить уже существующие формы самостилизации, в частности фигуры Джорджа Гордона Байрона, Шарля Бодлера и Оскара Уайльда как образцов романтика, бонемного человека и эстета. Их модели оказались чрезвычайно привлекательными и влиятельными, сформировав черты личности поэта в целом. Всех троих из этих поэтов объединяло стирание границ между характером и поступком: такое переплетение реального человека и литературных героев в одно целое доказало, что через искусство человек может стать чем-то большим от себя. Соединив все эти основные течения, влияния и условия, получается более четкое представление о причинах и стимулах жизнетворчества в России на рубеже XIX и XX веков. В этот насыщенный переменами и проблемами период, попытки поиска смысла в мире и в собственной жизни со стороны части интеллигенции привели к отстранению от мира и погружению в свою внутренность. Создание нарративов и эстетизация жизни — не что иное, как попытка обрести некую закономерность и овладеть своим существованием.

Ключевые слова: Россия, рубеж веков, символисты, декаданс, искусство, самостилизация, эскапизм, культурные влияния

Životopis

Antea Tokić rođena je u Splitu 24. lipnja 1999. Osnovnu školu pohađala je na Klisu, a Prvu (klasičnu) gimnaziju završila je u Splitu. Tijekom srednjoškolskog obrazovanja sudjeluje na raznim seminarima iz klasičnih jezika te na državnim natjecanjima iz više predmeta, na kojima ostvaruje visoke plasmane (dvaput drugo iz Povijesti, prvo i treće iz Grčkog jezika). U akademskoj godini 2018./2019. upisuje studij Povijesti i Ruskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dvije godine bila je član uredništva časopisa studenata povijesti *Pro Tempore*. Po završetku preddiplomskog studija, na istom fakultetu upisuje diplomski studij Povijesti, smjer Moderna i suvremena povijest, te Ruskoga jezika i književnosti, smjer Prevoditeljski. Tijekom studija sudjeluje na nekoliko znanstvenih i studentskih konferencija, te objavljuje priloge u znanstvenim časopisima. U ljetnom semestru akademske godine 2023./2024. u svrhu Erasmus+ stručne prakse boravila je na Sveučilištu u Pisi. Glavna su područja njenog interesa hrvatska povijest 19. stoljeća, razdoblje *fin de siècle*, europska kulturna povijest i povijest mentaliteta, te književnost 19. i početka 20. stoljeća.