CC BY SA

DOI: https://doi.org/10.4312/keria.25.2.197-213

Jernej Kusterle

Demonizem od svarjenja do čaščenja: razvoj demoničnega in prehod padlega angela v demonično muzo pri Baudelairu in Cankarju[1]

VLOGA DEMONIČNEGA ZNOTRAJ KRŠČANSKE RELIGIJE

Pojav krščanstva je s seboj prinesel prenovljen mitološki sistem, ki je v mnogočem posnemal poganske običaje, a je obenem temeljil na povsem novih resnicah. Te so bile dodane že obstoječim zapisom ter v prilagojeni obliki vključene v *Sveto pismo*, ki nikoli v zgodovini ni imelo le liturgičnega značaja, temveč tudi estetskega. Delo namreč na ozadju temeljnih naukov krščanske vere določa smernice dobrega in zla; vernika se k prvemu usmerja, od drugega pa se ga odvrača. S tem se je (ne)hote in (ne)zavedno oblikoval sistem krščanske estetike. V njem večinski delež pripada Lepoti, ki jo predstavlja Bog, tj. duhovno bitje, ki je iz prvotnega *niča* ustvarilo vesolje, prostor, čas, svetlobo in življenje (tako duhovno kot telesno).

Med prvimi bitji je Bog ustvaril angele in jim dodelil prostor blizu sebe v Nebesih. Nato je po svoji podobi ustvaril še človeka. Ker nekaterim angelom to ni bilo všeč, so se Bogu uprli. Med njimi je bil tudi nadangel Lucifer, dotedanji poveljnik Božje vojske in najlepši med angeli. Bog ga je razrešil s položaja in le-tega predal nadangelu Mihaelu. Ta je zbral angelske vojščake in s skupnimi

1 Prispevek je bil predstavljen na 13. Grošljevem simpoziju, »Zdaj zavezale smo grde jezike: Vraževerje in čarovništvo v antiki«, 8. junija 2022, v Atriju ZRC SAZU, Novi trg 2, Ljubljana.

močmi so uspeli zatreti upor. Bog je nato ukazal upornike izgnati iz Nebes.[2] Med padlimi angeli je najhujša kazen doletela Luciferja, ki mu je bila odvzeta lepota,[3] dodeljeno pa mu je bilo večno življenje v temnem, gorečem Peklu, kjer je skrbel za grešne duše in njihovo mučenje. A v Peklu ni živel v popolnem ujetništvu, saj je lahko svobodno potoval na Zemljo in v ljudi sejal skušnjave, ki so vodile v greh.

S tem je prišlo do dvojnosti, ki določa sistem na krščanstvu temelječe umetnosti. V tej Boga vredno Lépo temelji na veri v enega, troedinega Boga, Svetlobi, večnem Življenju, največjem Dobrem, najvišji Resnici, absolutni Svobodi in živi Naravi. Nasprotje temu predstavlja Lucifer, katerega Gŕdo temelji na Têmi, večni Smrti, največjem Zlu, najvišji Laži, absolutni Ujetosti in mrtvi Naravi. Ker je v ospredju krščanske teologije Bog, tudi krščanska estetika sledi le Lepemu, medtem ko Gŕdo izloča iz svojega estetskega polja. A Grdega kljub vsemu ne zanika, temveč ga uporablja za vzgojno-liturgični namen, skozi katerega »preprostemu človeku prikazuje trpljenje mučencev in grozljive posledice nekrepostnih zemeljskih dejanj v onstranstvu«.[4]

V obdobju največjega razcveta krščanstva je srednjeveška Rimokatoliška cerkev razvila izrazito negativen odnos do vsakega odstopanja od njene 'uradne' miselnosti. V imenu vere je preganjala tako znanost[5] kot domnevno čarovništvo. Slednje je pogosto[6] izviralo iz poganskega (ljudskega) obredja in običajev, a si je Cerkev te pojave – med drugim tudi ples, glasbo in zdravilstvo – razlagala kot komuniciranje z Luciferjem.

DEMONIČNO V ZGODNJIH 'SLOVENSKIH' VERZNIH BESEDILIH

Pekel, Lucifer (poznan še kot Zlodej, Hudič, Vrag, Satan, Belcebub, Peklenšček, Neprijazni, Zoprnik itd.) in demonično so se zaradi prepletanja s krščansko vero v 'slovenskih' verznih besedilih pojavljali vse od začetka slovenske književnosti. Tako že *Brižinski spomeniki*[7] (972–1039), ki veljajo za prvi ohranjeni

2 Raz 12,1-18.

3 V *Škofjeloškem pasijonu* Lucifer enemu od grešnikov izgubo svoje lepote opiše takole: »Moja lepota sem skuzi en sam greh zgubu / inu eno ostudnu obličje ene svine zadobu« (Romuald, *Škofjeloški pasijon*, 185).

4 Kusterle, »Gŕdo znotraj filozofske in krščanske estetike: primer slovenskih zgodnjenovoveških verznih besedil«, 143.

5 Primer: ker se Giordano Bruno kot filozof in znanstvenik ni strinjal s slepim sledenjem Cerkveni dogmatiki, ga je papež Klemen VIII. najprej izločil iz Cerkve, nato pa ga je obsodil na smrt s sežigom na grmadi (kot čarovnice).

6 Dogajalo se je tudi, da je bila čarovništva obsojena ženska, ki se je v tedanji patriarhalni družbi zamerila nekemu moškemu (tedaj so jo mučili in nazadnje od nje izsilili neresnično priznanje), ali pa oseba, rojena s telesnimi hibami.

7 Prvi in tretji spomenik sta obrazca splošne spovedi, drugi spomenik pa je pridiga o grehu in pokori.

zapis slovenskega jezika, omenjajo zle sile in negativno stran grešenja, hkrati pa vsebujejo prošnjo za odvezo grehov; sveta spoved namreč grešniku pomaga, da se s sveto pokoro reši večnega trpljenja v Peklu.[8]

V drugem spomeniku[9] pride do omembe *izvirnega greha*, ki sta ga storila Adam in Eva, ko ju je v rajskem vrtu zapeljala kača (Lucifer), da sta z *drevesa spoznanja* kljub izrecni prepovedi Boga odtrgala in jedla prepovedani sad. Z zaužitjem jabolka sta občutila sram, prejela spoznanje dobrega in zla ter postala dovzetna za skušnjave in greh. Bog ju je zato preklel, obsodil ju je na trpljenje na Zemlji in jima zapovedal smrt, ter ju izgnal iz Raja.[10]

S tem je bil človek do Jezusovega rojstva, trpljenja, križanja, smrti in vstajenja prepuščen samemu sebi in zato lahka tarča Luciferjevega zapeljevanja ter njegovih spletk in prevar. A kot je zapisano v prvem spomeniku,[11] je Kristus s svojo smrtjo človeku dal možnost izbire in mu s sveto spovedjo ter sveto pokoro omogočil odrešenje z večnim posmrtnim življenjem v Nebesih.

Drugi spomenik predstavi še nekaj sekundarnih grehov, ki človeka oddaljujejo od Boga in ga približujejo Luciferju. Med njimi so žrtvovanje drugega v lastno korist, (bratsko) klevetanje, tatvina, uboj, užitek v spolnosti, krivo priseganje, sovraštvo.[12]

Tretji spomenik se začne z odpovedjo Luciferju in grehu[13] ter se nadaljuje v zaobljubo Bogu.[14] Ob tem predoči še dodatne sekundarne grehe, ki v drugem spomeniku niso bili omenjeni: nepravična dela, nepravično mišljenje, laži, nečistovanje, lakomnost, nezmerno zauživanje hrane in pijače, skrunitev, vse nezmerno početje.[15]

Brižinski spomeniki so po zapisih iz *Svetega pisma* za namen liturgije začeli z vnosom demoničnega, ki je v prihodnje pomembno vplivalo na vsa starejša slovenska verzna besedila (sakralna in posvetna), med drugim na Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti (v treh delih)*[16] (lat. *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682), kjer se demonizacija stopnjuje v nesvete telesne odnose med Luciferjem in žensko, tj. čarovnico, v slovenski literaturi imenovano tudi coprnica, štriga, vešča, hudobnica, zlodejka, hudičevka, vragovka.

Za Valvasorjevo *Prizorišče*, prvotno bilingvistični triptih v latinskem in nemškem jeziku, velja, da gre za enega prvih slovenskih primerov sakralne

8 Bernik, *Brižinski spomeniki I*, 86.

9 Prav tam, *Brižinski spomeniki II*, 88.

10 1 Mz 2,15-17; 3,1-24.

11 »Bog, Ti si prišel z nebes, in že si se dal mučiti za ves / rod, da bi nas zlodeju otel. Otmi me vsem zlo- / dejem. Milostljivi Bog. Tebi izročam moje telo, in / mojo dušo, in moje besede, in moje delo, in mojo voljo, / in mojo vero, in moje življenje.« (Bernik, *Brižinski spomeniki I*, 86.)

12 Bernik, *Brižinski spomeniki II*, 88.

13 Prav tam, *Brižinski spomeniki III*, 96.

14 Prav tam.

15 Prav tam, 96–98.

16 Trije deli so naslovljeni kot: *Mrtvaški ples* (lat. *Saltus mortis*), *Različne vrste smrti* (lat. *Varia genera mortis*) in *Muke pogubljenih* (lat. *Poenae damnatorum*).

neliturgične umetnosti z značilno prosvetno funkcijo, kar pomeni, da delo ni bilo namenjeno posvetni zabavi, ugodju in užitku,[17] ampak je ustrezalo vzgojno-verskemu namenu.[18]

Že v uvodnemu nagovoru preberemo, da bralec v delu »ne bo […] našel ničesar veselega in prijetnega tega sveta, saj v njem ni ničesar drugega kakor le vseh zemljanov poslednji sovražnik: koščena Smrt«.[19]

Smrt kot personificirana anti-junakinja v prvem delu, naslovljenem z *Mrtvaški ples*,[20] prevzame vlogo prireditelјice bala mrtvih, ki ga od človekovega izvirnega greha naprej tudi sama vodi. Med plesom – na katerem se znajdejo vsi ljudje, ne glede na njihovo starost, spol, barvo kože, versko pripadnost, tuzemski družbeni status itd. – se Smrt zaplete v pogovor z Adamom in Evo, ki sta ugriznila v prepovedani sadež. Medtem ko Adam toži (»Zdaj me iz raja ženo, nesrečnik, gorje mi, izgnancu! / Čaka me delo in znoj, delež poslednji bo smrt.«)[21] in Eva zdihuje (»Dà, ker storila sem greh, sem iz vrta veselja pregnana, / svoje otroke zato v mukah rodila bom zdaj.«),[22] Smrt povzema Božje besede in neusmiljeno zaključi: »Ven, le ven, po pravici iz božjih vrtov sta izgnana: / zdaj le spoznajta oba znoj, bolečino, napor!«[23]

V nadaljevanju Smrt hodi od človeka do človeka, pri čemer nekateri sprejmejo njeno roko in se sprijaznijo s svojo usodo (npr. škof), spet drugi pa Smrt zavračajo in jo žalijo. Taki so na primer opatinja, knez, plemič, vojak, svetovalec, berač, norec, plemkinja in kvartopirec, ki jo celo označi kot grdo čarovnico: »Zlodej pobere te naj, čarovnica grda, ki motiš / sredi pri igri nas tu, zraven slabó še želiš!«[24]

V drugem delu *Prizorišča*, naslovljenem z *Različne vrste smrti*, Valvasor predstavi kazni, ki naj bi pravično poplačale greh(e) in zločin(e). Med temi gre izpostaviti predvsem dva primera: za zatajitev Svete trojice je Arij Aleksandrinski umrl med opravljanjem velike potrebe, njegova duša pa je iz telesa padla v smrdljivo blato, kar bralca opozarja, da umazana (grešna) duša ne more priti v Nebesa, ampak zgolj v Pekel, za zlo in hudobije pa so Hrvati nemškega polkovnika Agaza, ki se je bratil z Luciferjem in se ni bal niti Boga,

17 Na to opozarja tudi Emilijan Cevc (v Valvasor, *Prizorišče človeške smrti*, 291).

18 Za izdajo je Valvasor moral pridobiti dovoljenji frančiškana Antonija Lazarijeva (generalnega lektorja svete teologije in konzistorialnega ljubljanskega svetnika) in v imenu škofijskega urada še Frančiška Jožefa Garzarolla (doktorja svete teologije in generalnega ljubljanskega vikarja).

19 Valvasor, *Prizorišče človeške smrti*, 8.

20 Gre za aluzijo na fresko *Mrtvaški ples* iz cerkve Svete Trojice v Hrastovljah, na kateri »je Janez iz Kastva uprizoril sprevod ljudi različnih slojev, spolov in starosti, ki se ob spremstvu koščene spremljevalke – ta se jim reži v obraz – pomikajo proti grobu, s čimer je simbolizirana enakost po smrti« (Kusterle, »Gŕdo znotraj filozofske in krščanske estetike: primer slovenskih zgodnjenovoveških verznih besedil«, 149).

21 Valvasor, *Prizorišče človeške smrti*, 26.

22 Prav tam.

23 Prav tam.

24 Prav tam, 90.

niti Pekla, niti smrti, najprej skušali neuspešno kaznovati z bičem in usmrtiti s kopjem, nato pa so ga – ker nič drugega ni delovalo – brez čarovnije do vratu zakopali v zemljo in mu s topovsko kroglo zdrobili glavo.

V tretjem delu, naslovljenem z *Muke pogubljenih*, Valvasor predstavi kazenski sistem za grešenje, v okviru katerega najdemo tako izdekaložne kot druge grehe. Med slednjimi je za ta prispevek najpomembnejša telesna združitev čarovnice in Luciferja; Hudič pravi čarovnici: »Ja, dovolj si z menoj se klatila v največjih višavah, / zdaj pa popeljal te bom prav na sredino pekla. / Tako plačilo ti gre za tvoje hudobno početje. / Dà, po takih poteh takle spodobi se mir.«,[25] ona pa mu tožeče odgovarja: »Joj mi, nesrečni, koliko solz bo namesto veselja! / Preje brezmejna prostost, zdaj pa v ječi gorje!«[26]

Po baroku se motivno-tematski okvir demoničnosti, vključno s čarovništvom, v slovenskih sakralnih in posvetnih verznih besedilih še naprej pojavlja v razsvetljenstvu, (pred)romantiki in realizmu. Vendar nikjer v historičnem prerezu ne doseže tiste stopnje, ki je značilna za obdobje moderne (tj. dekadence, simbolizma in nove romantike), ko demoničnost nima več le vzgojno-didaktične vloge, povezane s krščansko teologijo, temveč pod vplivom družbenih sprememb prevzame vlogo vzbujanja poželenja, strasti in želje po (samo)pogubi. V obdobju moderne tako čarovnica ni več zgolj objekt, ki služi zastraševanju in »pravilni« vzgoji »pravega« kristjana,[27] ampak kot nosilka demoničnega in Luciferjeva spremljevalka postane izvor pesnikovega navdiha[28] in njegova muza,[29] s čimer nadomesti nekdanjo romantično različico.[30]

25 Prav tam, 204.

26 Prav tam.

27 Po: Kusterle, »Gŕdo znotraj filozofske in krščanske estetike: primer slovenskih zgodnjenovoveških verznih besedil«, 141.

28 Giuseppeja Tartinija naj bi že leta 1713 Lucifer navdahnil za sonato *Vražji trilček*. Neke noči naj bi skladatelj v sanjah srečal Hudiča, s katerim je sklenil krvno pogodbo in zabarantal svojo dušo. Lucifer naj bi na njegovo violino zaigral popolno sonato, ki naj bi jo Tartini, ko se je zbudil, želel posneti, a prvotne odličnosti ni mogel več doseči.

29 V antiki je pojem muza označeval eno od devetih hčera Zevsa in Mnemozine. Po Heziodu (*Teogonija*, *Dela in dnevi*, 8) naj bi muze človeka navdihnile z božanskim govorom, ki je navadnemu smrtniku omogočal posredovanje višje Resnice, s čimer so ga spremenile v medij med človeškim in božanskim, to je v pesnika, ki je pridobil zmožnost ozirati se v preteklost in prihodnost, predvsem pa pisati o bogovih. S krščanstvom se je moč mediiranja prenesla na genij, medtem ko je muza prevzela vlogo duhovno najčistejše entitete ter objekta romantičnega hrepenenja in opevanja (npr. Dante, Petrarca, Prešeren). Ko je duhovnost v družbi začela upadati, so se posledice začele kazati tudi pri geniju in muzi; oba sta namreč povezana s pesnikom kot človeško entiteto, ki ga družba določa na (ne)posreden način.

30 Têrmin *romantična muza* izhaja iz poimenovanja za literarnozgodovinsko obdobje romantike, v katerem so motivno-tematske značilnosti, ki romantično muzo opredeljujejo, najbolj specifične in določne (obstajala je lahko, dokler je zahodna družba brezpogojno sprejemala krščanstvo in sledila Božji Resnici). Vendar to ne pomeni, da se omenjeni model ne pojavi že prej, saj tudi obdobje romantike temelji na različnih historičnih pojavih.

DEMONIČNO MED VZGOJNO-DIDAKTIČNO IN ESTETSKO VLOGO

Vse od antike pa do druge polovice 19. stoletja je bilo ugodje v umetnosti povezano izključno z lepim. Čeprav so stari Grki v svojem verovanju dopuščali prisotnost grdega (npr. Meduza, Kerber, kiklopi, kentaver, sirene), pa so v umetnosti gŕdo ostro zavračali in za ideal lepote postavili stroga pravila harmonije, sorazmerja, enotnosti in celovitosti. Ideja lepega je pomenila izhodišče tudi Alexandru Gottliebu Baumgartnu, ki je l. 1735 v disertaciji *Filozofske refleksije pesništva* (lat. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*) prvi utemeljil têrmin *estetika* in s tem prispeval k nastanku pojma *lepih umetnosti*.

Šele l. 1853 je prišlo do temeljne spremembe, ko je Karl Rosenkranz v monografiji *Estetika grdega* (nem. *Ästhetik des Häßlichen*) predstavil prenovljeno estetsko polje, temelječe na užitku ob (ne)ugodju, v katerem je lepemu (užitek ob ugodju) dodal še gŕdo (užitek ob neugodju).[31] Pri tej radikalni prenovitvi, kjer je lépo samozadostno, gŕdo pa vedno od lepega odvisno, je izhajal iz prepričanja, da mora umetnost, če želi v polnosti slediti teoriji Aristotelove *mímesis*, posnemati naravo v celoti; ta pa je lepa in grda hkrati. S tem se je nekdanji Heglov študent in Kantov naslednik na filozofski katedri univerze v Königsbergu zameril heglovcem, a je njegova teorija pomembno vplivala na nadaljnji razvoj tako filozofske misli kakor tudi umetnosti.

V kontekstu demonologije je pomemben zlasti Rosenkrančev prenos demoničnega sveta s sakralnega področja v posvetno umetnost, s čimer se je prvič v zgodovini vzgojno-liturgična vloga demoničnega spremenila v estetsko. Rosenkranz je bil namreč prepričan, da Pekel ni le moralno-religiozni pojem, temveč tudi estetski, saj se v njem skrivajo največjo zlo, strah, groza, deformacija, prostaštvo (vulgarnost) idr.[32]

Ker je pod vplivom krščanstva izhajal iz teološke perspektive, je svojo filozofsko misel razvil na ideji Kristusa (božanskega) kot pozitivnega ideala duhovne svobode,[33] ki predstavlja diametralno nasprotju Luciferju (diaboličnemu) kot negativnemu idealu duhovnega suženjstva. Tako je človeka, ki

31 Po Rosenkrancu, ki je gŕdo delil na *naravno gŕdo* (tj. gŕdo na ravni stvarne narave), *moralno* oz. *duhovno gŕdo* (tj. gŕdo na etično-moralni ravni) in *umetniško gŕdo* (tj. gŕdo v umetnosti), se pojavitve grdega prvih dveh kategorij s prenosom v umetnost kažejo kot estetsko grde – torej take, ki v motrečem subjektu vzbujajo užitek ob neugodju.

32 Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, 31.

33 Rosenkranz je človekovo telesno lepoto/grdost razlagal kot manj vredno od duhovne; v primeru, da je človek grd po zunanjem izgledu, se svetu lahko 'odkupi' z duhovno lepoto. V tem je sicer sledil razmišljanju svojih predhodnikov. Že Platon je v tretji knjigi *Države* trdil, da so telesne hibe za človekovo lepoto manj usodne kot duhovne pomanjkljivosti oziroma grde nravi (1070). V *Dialogu Teajte* (222) je kot reprezentativno človeško osebo svojih trditev navedel primer Sokrata, za katerega je zapisal, da je bil na pogled zelo neprijeten, a je skozi svoja filozofska razmišljanja izražal izjemno duhovno lepoto, kar je štelo v prid njegovi človeški lepoti.

izkazuje bes, neobrzdano slo ter željo po (ali uživanje v) mučenju in tiraniji, igrá na srečo, pije, preklinja in sploh postaja animalistično bitje, diagnosticiral za obsedenega z demonom (zlim duhom), ki upravlja z njegovo *nič-več-svobodno* voljo.[34]

Podobno nesvobodo je videl v satanizmu kot nasprotju čaščenja Boga. Ta je v teoriji močno povezan s čarovništvom, kjer je v ospredju črna magija, v okviru katere se posameznik odpove prosti volji in svobodi ter se vda služenju temnim demonskim silam, ki v času življenja služijo njegovemu egoizmu, po smrti pa 'zabarantano' dušo vzamejo s seboj v Pekel.[35]

»NOVA LEPOTA« KOT MEHANIZEM ZA UVELJAVITEV KULTA ČAŠČENJA DEMONIČNE MUZE

Čeprav so od Rosenkrančevega monografskega traktata *Estetika grdega* minila komaj štiri leta, se v pesniški zbirki *Rože zla* (fr. *Les Fleurs du Mal*, 1857) Charlesa Baudelaira že kažejo njegovi vplivi. Tako kot nemški filozof je tudi francoski pesnik po vzoru narave umetniško lepoto videl v vsej njeni polnosti, tj. kot lépo in gŕdo hkrati.

Najboljši zgled za to predstavlja sonet *Sorodnosti*[36] (fr. *Correspondences*), v katerem prva kvartina postavi dogajalni prostor v naravo (»Narava je svetišče, ki v njem stèbri živi / besede zmedene nam včasih govoré; / v človeka, ki tam skozi gozd simbolov gre, / upirajo se njih pogledi zaupljivi.«),[37] druga kvartina pa združi lépo in gŕdo v skrivnostno sozvočje (»Ko se spoje odmevi dolgi iz daljave / v globoko, mračno in tajinstveno sozvočje, / prostrano kot jasnina širna in kot noč je, / tako ujemó se barve, zvoki in vonjave«).[38] Ravno skrivnostnost je namreč tista *differéntia specífica*, ki jo je Baudelaire postavil za temelj 'nove lepote', do katere je lahko prišlo šele po naglem vzponu družbene nemorale, smrti Boga, Niča kot posledice Božje smrti in vzroka eksistenčne krize ter spleena kot visoke stopnje zdolgočasenosti.[39]

Kljub izhodiščni podobnosti konceptov pa je šel Baudelaire pri 'novi lepoti' še korak dlje od Rosenkranca, ko jo je iz teorije prenesel v poezijo in

34 Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*, 217, 233.

35 Prav tam, 217.

36 Tak prevod francoskega naslova *Correspondences* navaja Boris A. Novak v knjigi *Simbolistična lirika* (Državna založba Slovenije, 1997), medtem ko je Marija Javoršek v slovenski izdaji pesniške zbirke *Rože zla* (Cankarjeva založba, 2005) naslov pesmi prevedla kot *Ujemanja*.

37 Baudelaire, »Ujemanja« (V: *Rože zla*), 19.

38 Prav tam.

39 Do pojava spleena je prišlo zaradi spremenjenega razmerja med človekom in naravo, pri kateri je svoboda ena izmed njenih ontoloških vrednosti. Z razvojem velemest je človekovo poseganje v naravno okolje naravi odvzemalo svobodo. Ker pa je človek del narave, je z njenim omejevanjem svobodo izgubljal tudi sam.

iz teoretične nadčasovnosti v praktično sočasnost. Posledično mu ni pomenil le tehnike prenavljanja izpraznjenega pesniškega jezika, temveč rezultat eksistenčnega paradoksa, do katerega je prišlo zaradi sprememb v odnosu med naravo in človekom, ki je bil prisiljen prijetno naravno okolje (naravo, lépo, svobodo) zamenjati za odpor vzbujajoče mesto (posnetek narave, gŕdo, nesvobodo).

Baudelaire je sicer v *Salonu 1846* (fr. *Salon de 1846*) umetnost še vedno razumel v tradicionalnem smislu s predikatom lepa, ko je dejal, da je »umetnost vedno samo lepota, izražena s človeškim sanjarjenjem, strastmi in sentimentom«.[40] Ker pa je narava kot izhodišče za *mímesis* izgubila kvaliteto lepega in postala grda, se je morala lepota za dosego ugodja povezati z neskončno domišljijo in sanjskimi fantazijami. Na tem ozadju je v *Salonu 1859* (fr. *Salon de 1859*) poudaril pomen sanj in zavrnil naturalistične težnje: »Umetnost iz dneva v dan izgublja samospoštovanje, pada na kolena pred zunanjo realnostjo, slikar[41] pa [se] vedno bolj nagiba k temu, da prikazuje ne to, o čemer sanja, temveč to, kar vidi. In vendar: *sanjati je sreča*, in nekoč je bilo častno izražati svoje sanje«.[42]

Sanje, ki so bile v prejšnjih obdobjih še naravne in so služile tradicionalni lepoti, z izgubo Boga in narave niso več zadoščale. Moderni pesnik je potreboval nekaj močnejšega, kar je bilo v mestnem okolju zmožno preglasiti hrup in prekriti gnus, hkrati pa vzpostaviti umetni Raj, umetnega Boga in umetni Ideal. To novo in moderno stanje zavesti je lahko dosegel s pomočjo narkotikov, kot sta hašiš in opij, katerih učinek je, da »[v]časih […] osebnost popolnoma izgine, objektivnost […] pa se […] razvije tako […], da ob opazovanju predmetov […] na svojo […] eksistenco […] pozabite in jo […] z njimi pomešate.«[43]

V povezavi z umetnimi sanjami je v *Umetnikovem konfiteorju* (fr. *Le Confiteor de l'Artiste*) Baudelaire prišel do pomembnega spoznanja o naravi moderne estetike, kjer je »[r]aziskovanje lepega […] dvoboj: umetnik kriči od groze, in na koncu je poražen«,[44] v *Bliskih X* pa mu je uspelo pojasniti enega izmed najpomembnejših vprašanj nove lepote, ko je »[n]ašel […] definicijo […] svojega Lepega. To je nekaj žarečega in žalostnega, nekaj nejasnega, kar odpira pot domnevam« (prav tam: 15–16).[45]

Na tem ozadju se je lotil za krščansko družbo najbolj temačnega in tabuiziranega motivno-tematskega okvira v vsej zgodovini, tj. demonizma. Smolej

40 Baudelaire, »Salon 1846« (V: *Spleen*), 208.
41 V nadaljevanju je slikarstvo razširil na vse umetnosti ter v razmišljanju poudaril tudi roman in poezijo.
42 Baudelaire, »Salon 1859« (V: *Spleen*), 218.
43 Baudelaire, »Hašiševa pesem III, Serafinovo gledališče« (V: *Spleen*), 138.
44 Baudelaire, »Umetnikov konfiteor« (V: *Spleen*), 23.
45 Baudelaire, »Bliski X« (V: *Spleen*), 15–16.

je ugotavljal, da si je Baudelaire za ideal najprej izbral Boga, medtem ko mu je »Satan […] predstavljal njegovo nasprotje. Kasneje je odkril v svoji osebnosti tudi težnjo, ki ga je vodila k Satanu.«[46] Ta se najbolj ilustrativno kaže v liturgični pesmi *Satanove litanije* (fr. *Les Litanies de Satan*), v kateri pesnik zaide na področje satanizma. Struktura molitve (dvostišje + refren + dvostišje + refren + … + slavljenje po vzoru *Slave* iz mašnega obrazca) in vsebina kažeta naklonjenost lirskega subjekta Luciferju, kar je bila logična posledica smrti Boga in zdrsa v Nič, stanja, ko je človek postal prepuščen sam sebi in je v tistem, kar je od Boga ostalo, ponovno odkrival smisel svoje *biti*. Kaj drugega bi bilo lahko v takih razmerah boljši Božji nadomestek kot bitje, ki je bilo na začetku Bogu najljubše, kasneje pa je bilo zaradi izdajstva izgnano v Pekel, kjer je vladalo temačnemu in ognjenemu kraljestvu. Nič ni torej čudnega, da je Baudelaire zapisal: »O ti najlepši Angel in najbolj učen, / od usode izdani bog, ki nisi več češčen, // o Satan, moje dolge reve se usmili! […] Ti, ki rednik si paru prvemu postal, / ko ga Bog oče v srdu iz raja je pognal, // o Satan, moje dolge reve se usmili! […] Vsa čast in slava tebi, Satan, na Neba / višavah, kjer si vladal, in na dnu Pekla«.[47]

Nov izbor duhovne entitete, ki sta jo bila pesnikov genij in lirski subjekt pripravljena častiti, je sprožil premik tudi v razvoju muze kot ustvarjalnega navdiha. Če je bila za prejšnja obdobja najbolj tipična romantična muza,[48] za katero velja, da ima pripisane božanske atribute, hkrati pa je povezana z Bogom, brezmadežno dušo in duhovno ljubeznijo, pa je z duhovno spremembo v ospredje stopila demonična muza oziroma po analogiji z dihotomičnim parom Krist : Antikrist tako imenovana anti-muza.[49] Tudi njo opredeljujejo nadnaravne sile, a ne svetle kot romantično muzo, temveč mračne, saj so zanjo značilne tako metafizična kot čutna vez z Luciferjem, grešna duša in telesna ljubezen. Obenem ta muza ni več *objekt romantičnega hrepenenja*, saj prevzame vlogo *femme fatale*, s čimer postane *objekt pogube*, ki v celosti ustreza naravi čarovništva, črne magije in satanizma.

Uročeni lirski subjekt se je pod vplivom spolnega nagona (libida) za erotično-čutno bližino svoje muze pripravljen odreči tako telesnemu kot duhovnemu ugodju. Čeprav je zaradi strasti, poželenja in sle pogosto ponižan, v odnos vstopa zavestno, kljub usodnosti v njem vztraja ter celo čuti mazohistični užitek. Svoj *objekt poželenja* časti in moli ter zanj žrtvuje in pripravlja podobno obredje, kot je v okviru Božjega čaščenja značilno za katoliške svete maše.

---

46 Smolej, »Struktura in tematika Baudelairove zbirke *Rože zla*« (V: *Charles Baudelaire*), 155.

47 Baudelaire, »Satanove litanije« (V: *Rože zla*), 240, 243–244.

48 Têrmin *romantična muza* izhaja iz poimenovanja za literarnozgodovinsko obdobje romantike, v katerem so motivno-tematske značilnosti, ki jo opredeljujejo, najbolj specifične in določne, vendar to ne pomeni, da se omenjeni model ne pojavi že prej, saj tudi obdobje romantike temelji na različnih historičnih pojavih.

49 Koncept anti-muze se pojavi že v predhodnih literarnozgodovinskih obdobjih, vendar se zaradi spremenjenih duhovno-družbenih razmer dokončno razvije in uveljavi šele v obdobju moderne.

Pri Baudelairu se demonična muza pojavi v pesmi *Blagoslov* (fr. *Bénédiction*), kjer ženski subjekt od moškega zahteva čaščenje, kakršno je bilo v navadi za romantično muzo, vendar z drugačnim ciljem. V nasprotju s predhodnico, ki je želela svojega častilca (duhovno) odrešiti, ga demonična muza želi ponižati ter (duhovno in telesno) pogubiti. Moški objekt v tem primeru ni prevzet od njene duhovne lepote, temveč njenega lepega zunanjega videza, ki služi kot urok zapeljevanja. Nastala patološka privlačnost pripelje do tega, da on njo brezpogojno časti in moli, medtem ko se ona njega in njegovega malikovanja naveliča ter ga iz dolgčasa in čistega užitka uniči. To uničenje pa ni nekaj marginalnega, odvija se skozi proces krvnega žrtvovanja in obred čaščenja Luciferja (najljubša zver).

> Če že dovolj sem lepa, da me obožuje, / pa hočem biti kot boginje davnih dni; / naj z zlatom torej mene, kot so nje, zasuje; // in bom, pijana narde, mire in kadila, / priklonov, vina, žrtvenih darov odkrila, / če bom smejé iz ljubečega srca izvabila / češčenje, kot ga nekdaj je boginja užila! // Ko naveličana teh burk bom nespodobnih, / zgrabila ga bom z nežno, toda krepko roko / in z nohti, ki so krempljem harpije podobni, / utrem pot si do srca njegovega globoko. // Kot ptičku, ki drhti ves v strahu venomer, / izrujem iz prsi rdeče mu srce preživo / in, da nasitim z njim najljubšo svojo zver, / srce na tla bom prednjo vrgla zaničljivo![50]

DEMONIZEM PRI IVANU CANKARJU

V drugi polovici devetdesetih let 19. stoletja so francoske dekadentno-simbolistične ideje preko povezav z avstrijsko prestolnico dosegle tudi slovenski prostor,[51] kjer izrazito katoliška družba še ni bila pripravljena na tako velike estetske spremembe. A vendar so mladi slovenski pesniki, ki so takrat zaradi študija bivali na Dunaju, spoznavali nove filozofsko-umetnostne smeri in jih vnašali v svoje poetike. Negativni odziv konservativne slovenske Cerkve,[52] ki je bila v obdobju *fin-de-siècla* še vedno tesno povezana z državo in je zato lahko narekovala, kaj je v umetnosti sprejemljivo in kaj ne, pa je bil nato ključen vzrok za mladostno uporništvo.

---

50 Baudelaire, »Blagoslov« (V: *Rože zla*), 14.

51 »[N]aša takratna revolucionarnost [je bila] bolj literarna kakor življenjska, bolj vroča kot svetla, bolj motna kot jasna. Na Dunaju se je ta literarni značaj spričo takratnih modernih, ali 'dekadentnih', 'findesièclovskih' struj, ki so se zgledovale po Parizu, še globlje začrtal, in razen Ketteja, ki je ostal do svoje smrti v domovini, smo se mu za nekaj časa vsi vdajali.« (Župančič, »Razgovor s pesnikom ob sedemdesetletnici« (V: *Zbrano delo VII*), 278.)

52 Slovenska škofa dr. Anton Mahnič in dr. Anton Bonaventura Jeglič sta v drugi polovici 19. stoletja oblikovala svoj na apologetično-dogmatičnem ozadju osnovan presojevalni mehanizem umetniško lepega (oz. sprejemljivega nasploh). Ko je Cankar leta 1899 izdal pesniško zbirko *Erotika* z domnevno moralno spornimi *Dunajskimi večeri*, je Jeglič vse dosegljive knjižne izvode odkupil in jih zažgal.

Baudelairova estetska misel je imela največji vpliv na Ivana Cankarja, ki je zbirko *Rože zla* spoznaval neposredno iz izvirnika, kar med drugim dokazujejo korespondenčna pisma.[53] Pod vtisi 'nove lepote' je v svoji poeziji razvil načela 'dekadenčne estetike',[54] ki je bila kot koncept blizu estetskim usmeritvam francoskega pesnika, a se je od njih razlikovala po tem, da je še določneje izpostavljala nekrepost oziroma greh.

Vendar ta ni bil tako enoznačen in enostaven za razumevanje. Cankar je namreč izhajal iz predpostavke, da mora biti grešenje premišljeno in zmerno, saj le tako predstavlja ideal lepote (prepovedano dejanje). Višjo estetsko vrednost zmore imeti le še hrepenenje po grehu (želja po prepovedanem), ki ga posameznik z nepremišljenim in nezmernim grešenjem ne more doseči. Prepričan je bil, da »[k]dor greši z nedolžno in lepoteželjno dušo, opravlja delo, Bogu prijetno, in z vsakim grehom se bliža popolnosti, se bliža večni lepoti, ki je večen greh.«[55]

V osnovi naj bi to pomenilo, da lahko pesnik v nemoralnem svetu preživi in hkrati ohrani svojo dušo čisto samo, če ustvari možni svet, ki bo projekcija empiričnega sveta, in preko genija grešenje prenese na lirski subjekt. Ta v svoji (torej sekundarni) resničnosti greši, da bi dosegel 'moderni' estetski ideal – ki sledi prepričanju, da je Bog s tem, ko je ustvaril naravo, v kateri bivata lépo in gŕdo, ustvaril tudi lépo in gŕdo v umetnosti, katera skozi *mímesis* naravo posnema –, pri čemer pa pesniku, ki v nemoralni družbi brez Boga dejansko biva, ni treba grešiti in tako njegova duša ostaja 'brezmadežna'.

Ko je Jeglič leta 1899 *Erotiko* uničil, je s tem Cankarju odvzel zatočišče, kamor se je lahko umaknil, zaradi česar je pesnik izkusil 'moderni' Nič ter se soočil z eksistencialno krizo in krizo identitete.[56] Na to je opozoril v *Epilogu* k drugi izdaji *Erotike* (1902) z besedami: »Šel sem po tej poti, ali ostal sem na sredi. […] To je bilo po priliki ob tistem času, ko so napravili v Ljubljani velik ogenj in so sodili nad mano veliki duhovni in farizeji. Ob tistem času sem odprl oči in sanje so se izgubile in vse okoli mene je bilo pusto in prazno.«[57]

Cankar je v tej izjavi zavzel diametralno mesto tistemu, ki ga zavzema Bog v svetopisemski zgodbi o nastanku sveta in človeštva: »Bog je videl vse, kar je

53 Oton Župančič je na primer 4. januarja 1898 Cankarju pisal: »Ali imaš Ti še Verlaine in Baudelaira? Ako ne misliš še kmalu priti, pošlji ju meni, ako hočeš na posodo ali pa na prodaj.« (Župančič, »Pismo Ivanu Cankarju z dne 4. 1. 1898« (V: *Zbrano delo XI*), 26.)

54 Zadravec uporabi sorodna izraza: »dekadenčna metafora« (*Slovenska književnost II*, 29) in »dekadenčna lirika« (*Slovenska besedna umetnost 1900–1950*, 18). Prvega poveže s Cankarjevima kontrastnima podobama »propalosti kras« in »veličastvo pregrehe« (*Slovenska književnost II*, 29) iz tretje pesmi *Dunajskih večerov* (1899), drugega pa s Cankarjevo *Erotiko* in Župančičevo *Časo opojnosti* (*Slovenska besedna umetnost 1900–1950*, 18).

55 Cankar, *Epilog* k *Erotiki* (1902) (V: *Zbrano delo II*), 93.

56 Argument k izjavi najdemo v Župančičevem pismu Rajku Nahtigalu (januar 1909), kjer piše, da je bil Cankar najprej umetnik, šele nato človek. Ko je taki osebi odvzeto umetniško delo, to ogrozi njegovo eksistenco.

57 Cankar, *Epilog* k *Erotiki* (1902) (V: *Zbrano delo II*), 93.

naredil, in glej, bilo je zelo dobro.«[58] Spoznanje o ničnosti človeka, ki je želel skozi genij-kreatorja poustvariti božansko entiteto, je z besedami: »sanje moje duše so izginile za zmerom […] [i]n mladost in življenje in ljubezen – vse je šlo mimo mene«[59] pesnika privedlo do zapustitve prvotnega genija[60] ter dokončne odpovedi poeziji.[61]

V njegovem pesniškem opusu vrh 'dekadenčne estetike' predstavljajo *Dunajski večeri*, kjer lirski subjekt najprej v tretji pesmi (*Vzduh opójen, težák; bledih luči svit*, 1899) opeva 'krasno grešnico', ki ji pripiše znake bolezni in jo skozi opojne sanje primerja s Tizianovo »narkotično-sanjsko« prešuštnico, v peti pesmi (*In dviga in širi se vroče obzorje*, 1902) pa se nato sreča s čarovnico, ki s pomočjo črne magije svoj demonski obraz sprva še skriva, kasneje pa masko odvrže in se mu pokaže, kakršna je v resnici. V tem primeru lirski subjekt svoje muze[62] ne časti kot boginjo, temveč kot nosilko božanskega: »To je tempelj njen, jaz klečim pred njó.«[63] Zavedanje lastnega podrejenega položaja in njene fatalnosti se kaže že med opisovanjem njenih karakteristik, ko ugodje vzbujajoče podobje (njeno golo belo telo kipi in trepeta, obdaja ga skrivnostna bleščeča tančica, na njene polne rame padajo črni lasje) skozi čutnost (strast, poželenje, pohota) preide v podobje negativnega občutja. Oko, ki je nekoč kot primerjani člen (*apodosis*) zvezdam (*protasis*) imelo status vzvišenosti, se skozi čutnost vulgarizira ter

– s predikatoma poželjivo in mokro blešči kot oster nož (opozorilo na nevarnost),
– s predikatom pohotno prevzame vlogo zajedavca (nevarnost), ki se okorišča z gostiteljevim srcem (ljubezensko čustvo) in dušo (krščanska duhovna entiteta): »njeno okó, poželjivo in mokro / bleščí se kot brušen nož. // In v dušo kipečo in v srca dnò / sesá se mi njeno pohotno okó«.[64]

Namesto da bi lirski subjekt skušal svojo eksistenco zaščititi, se prostovoljno in zavestno prepusti usodnemu (patogenemu) stanju: »v bolestnem

58 1 Mz 1,31.

59 Cankar, *Epilog* k *Erotiki* (1902) (V: *Zbrano delo II*), 97.

60 »Tistega človeka, ki ga je doletelo prekletstvo iz Ljubljane in ki se je potepal po predmestnih ulicah, ves blaten in nesrečen, sem ostavil nekjè v zakajeni beznici. Tam naj premišljuje svoje prokletstvo in naj gleda, kakó bo opravil. Jaz ne odgovarjam zanj, če bi se nedolžni ljudjé izgledovali nad njim.« (Cankar, *Epilog* k *Erotiki* (1902) (V: *Zbrano delo II*), 90–91.)

61 Cankar je že 21. 8. 1899 Župančiču pisal, da v poeziji ni dovolj močan, zato jo prepušča njemu in Ketteju, »v pesmih ní mene; moja stvar je noveleta, morda drama … pesem ne! To prepustim Tebi in Ketteju« (Cankar, V: *Zbrano delo XXVIII*, 8), a se takrat pesnjenju še ni povsem odrekel; dokončno odpoved poeziji je sprejel šele v *Epilogu* k drugi izdaji *Erotike* (1902), torej po Jegličevem uničenju prve izdaje pesniške zbirke leta 1899.

62 Irena Novak Popov je prepričana, da je Cankar pri zasnovi muze v tej pesmi izhajal iz slike *Greh* (*Die Sünde*) (1893) »münchenskega slikarja Franza von Stucka, ki jo je [pesnik] videl v dunajski galeriji Künstlerhaus« (Novak Popov, »Poezija«, 66). Avtorica muzi pripiše oznako fatalne ženske, katere lepota je demonična (prav tam) – in prav zato pogubna.

63 Cankar, *Zbrano delo I*, 57.

64 Prav tam.

razkošju teló mi trepeče, / v objem se mi dvigajo roke drhteče… / Glej v prahu nesvesten kleči pred teboj / in ljubi in moli te suženj tvoj – / Venus, Venus!«[65] Ponižan na stopnjo sužnja, lirski subjekt kot v transu časti tako muzo v prispodobi domine (Venere)[66] kot njen tempelj.

Njegov klic »Venus, Venus!« lahko aludira na venerin griček (lat. *mons pubis*), ki se nahaja nad ženskim spolovilom ter mu predstavlja vrh templja, od koder kliče h gospodarici. V prvi izdaji *Erotike* (1899) se pesem nadaljuje v prikaz spolnega akta, ki pa ga lirski subjekt doživlja povsem drugače od pričakovanj, saj se urok, ki je demonično zakril z lepim, razblini:

– noč postane brezupna, obsojena na večno odsotnost sonca,
– črne in ledene roke muze prevzamejo podobo opolzkih in mokrih kač (izvirni greh), ki drsijo po subjektovih licih,
– hladno telo muze se dotika subjektovih udov, zaradi česar ta začuti močan odpor (v srcu se pojavita strah in stud).

V sedmi pesmi cikla *Helena* (1899) se prejšnji mističnosti pridruži še motiv Mefista. Lirski subjekt je za čutni stik z muzo pripravljen sprejeti dogovor s Hudičem (čarovnikom),[67] svoje življenje (po smrti dušo) želi zamenjati za bogastvo, bisere in gradove iz marmorja ter zlata, saj bi v zameno za enkratno ljubezen to poklonil muzi, ki bi mu s strastnim poljubom odprla (lažna) nebesa: »oj čárovnik, prileti k meni […] Prinesi meni vse bogastvo, / najlepše bísere morjá, / sezídaj mi gradove svetle / od mramorja in od zlatá. // Življenje svoje dam ti zanje […] Poglej, Helena té gradove, / ta blesk zlatá, demantov žar, / poglej, to je življenje moje, / poklanjam ti ga v zadnji dar. […] Samó nocoj, nocoj me ljubi, / poljubi me enkrat samó, / da na gorečih tvojih ustnih / nebesa meni se pričnó«.[68]

Jernej Kusterle
I. gimnazija v Celju
jernej.kusterle@gmail.com

65 Prav tam.

66 Joel Schmidt v *Slovarju grške in rimske mitologije* pravi, da je Venera v 2. stol. pr. Kr. prevzela značilnosti grške Afrodite. Slednja je bila lahko pri starih Grkih »prijazna boginja, zavetnica zakona, spodbujala je zakonsko ljubezen, skrbela za plodnost v hiši, bdela nad rojstvi in zagotavljala rodovitnost polj. Lahko pa je zbujala tudi strah in grozo, saj je pogosto pomenila neustavljivo strast, zaradi katere tisti, ki jih je hotela pogubiti, zblaznijo od ljubezni; razdirala je zakonske zveze, silila zakonce v prešuštvo, podpirala plodnost nezakonskih ljubezni in zvabljala smrtnike v naslado in pregrehe. Afrodita je torej postala usodna boginja« (Schmidt, *Slovar grške in rimske mitologije*, 10). Zdi se, da je v zgornji pesmi videti značilnosti Afrodite kot *femme fatale*, ki ni nedolžna in prijazna, ampak zlobna in pogubna.

67 Ker je bil po Nietzscheju Bog mrtev, v obdobju moderne poslovanje z Luciferjem ni pomenilo duhovne pogube, kot je bilo to značilno na primer za romantiko (prim.: Goethe, *Faust*).

68 Cankar, *Zbrano delo I*, 22–23.

BIBLIOGRAFIJA

Baudelaire, Charles. *Spleen*. Zbirka: Bela krizantema. Prevod Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Baudelaire, Charles. *Charles Baudelaire*. Zbirka: Mojstri lirike. Izbor Tone Smolej, prevod Andrej Capuder idr. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1998.

Bernik, France idr. (ur.). *Brižinski spomeniki – Znanstvenokritična izdaja*. Ljubljana: Slovenska knjiga, 1992.

Bertoncelj, Mojca. »New age in zahodna kultura«. *Bogoslovni vestnik* 63/1 (2003): 7–27.

Cankar, Ivan. *Zbrano delo I*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1967.

Cankar, Ivan. *Zbrano delo II*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1968.

Cankar, Ivan. *Zbrano delo XXVI*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1970.

Cevc, Emilijan. »Ob Valvasorjevem *Prizorišču človeške smrti*«. V: Janez Vajkard Valvasor, *Prizorišče človeške smrti (v treh delih)*, prevod Jože Mlinarič, 279–313. Maribor: Založba Obzorja in Novo mesto: Dolenjska založba, 1969.

Heziod. *Teogonija, Dela in dnevi*. Prevod Kajetan Gantar. Ljubljana: Modrijan, 2009.

Kette, Dragotin. *Zbrano delo – Prva knjiga*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1976.

Kusterle, Jernej. »Gŕdo znotraj filozofske in krščanske estetike: primer slovenskih zgodnjenovoveških verznih besedil«. V: *Platforma 3*, ur. Lea Kuhar idr., 140–156. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2022.

Murn, Josip. *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.

Murn, Josip. *Zbrano delo – Druga knjiga*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1954.

Nietzsche, Friedrich. *The Joyful Wisdom (»La Gaya Scienza«). The Complete Works of Friedrich Nietzsche*. Vol. 10. Prevod Thomas Common. New York: The Macmillan Company, 1924.

Novak Popov, Irena. »Poezija«. V: *Ivan Cankar: Literarni revolucionar*, ur. Aljoša Harlamov, 52–87. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2018.

Platon. »Država«. V: *Zbrana dela*, prev. Gorazd Kocijančič, 989–1252. Celje: Celjska Mohorjeva Družba, 2006.

Platon. »Teajtet«. V: *Zbrana dela I (študijska izdaja)*, prev. Gorazd Kocijančič, 217–282. Ljubljana: KUD Logos, Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2009.

Rode, Franc. *Vse je dar: Spomini*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, Društvo Mohorjeva družba, 2022.

Romuald, oče. *Škofjeloški pasijon: znanstvenokritična izdaja*, ur. Matija Ogrin. Celje: Celjska Mohorjeva družba, Ljubljana: SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2009.

Rosenkranz, Karl. *Aesthetics of Ugliness*. Ur. in prev. Andrei Pop in Mechtild Widrich. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2015.

Schmidt, Joël. *Slovar grške in rimske mitologije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

Sveto pismo Stare in Nove zaveze. Slovenski standardni prevod (SSP). Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 2000.

Valvasor, Janez Vajkard. *Prizorišče človeške smrti (v treh delih)*. Prev. Jože Mlinarič. Maribor: Založba Obzorja in Novo mesto: Dolenjska založba, 1969.
Zadravec, Franc. *Slovenska besedna umetnost 1900–1950*. Zbirka: Naša beseda. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.
Zadravec, Franc. *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS, 1999.
Župančič, Oton. *Zbrano delo I*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1956.
Župančič, Oton. *Zbrano delo VII*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1978.
Župančič, Oton. *Zbrano delo XI*. Zbirka: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ljubljana: DZS, 1989.

IZVLEČEK

Prispevek predstavi, kako je nastanek konceptov estetike grdega (Rosenkranz) in 'nove lepote' (Baudelaire) vplival na spremembo vloge demoničnega v poeziji iz obdobja moderne (tj. dekadence, simbolizma in nove romantike). V slovenskem kontekstu se je demonizem v starejših verznih besedilih pojavljal z namenom svarjenja pred Satanom, Peklom in posmrtno kaznijo zaradi nekrepostnega življenja, ki ne sledi božjim zapovedim in višji Resnici, medtem ko se je v obdobju fin-de-siècla pod vplivi nemške in francoske filozofske misli njegova vloga spremenila in od strahu pred padlim angelom Luciferjem prešla k čaščenju demonične muze. Lirski subjekt, ki je v romantiki še verjel v duhovno čistost in odrešenje, je v moderni postal žrtev črne magije in se uročen od zavajajoče lepote čarovnice soočil z (duhovnim) propadom.

Ključne besede: demonizem, demonična anti-muza, estetika grdega, nova lepota, dekadenčna estetika

ABSTRACT

Demonism from Warning to Worship: The Development of the Demonic and the Transition of the Fallen Angel to the Demonic Muse in the Poetry of Charles Baudelaire and Ivan Cankar

The paper outlines how the emergence of the concepts of the aesthetics of ugliness (Rosenkranz) and the 'new beauty' (Baudelaire) impacted the role of the demonic in the poetry of the Modern period (i.e. decadence, symbolism and New Romanticism). In the Slovenian context, demonism appeared in older

verse texts with the purpose of warning against Satan, Hell and the posthumous penalty due to an unvirtuous life that did not follow God's commandments and the higher Truth. In the fin-de-siècle period, however, the demonic came under the influence of German and French philosophical thought and its role changed, shifting from the fear of the fallen angel, Lucifer, to the worship of the demonic muse. The speaker in the poems, who still believed in spiritual purity and salvation in the Romantic period, became a victim of black magic in the Modern period and faced (spiritual) damnation under the spell of a witch's deceptive beauty.

Keywords: demonism, demonic anti-muse, aesthetics of ugliness, new beauty, aesthetics of decadence

SUMMARY

With the Holy Bible as its starting point, the Roman Catholic Church formed a system of Christian aesthetics based on the relationship between the beautiful and God as eternal Life, the greatest Good, the highest Truth, the absolute Freedom, and living Nature. For everything that did not meet these criteria, the story of Lucifer's rebellion, defeat, banishment to Hell and the earthly temptation of man was used by the Church to establish the relationship between the ugly and Satan as eternal Death, the greatest Evil, the highest Lie, the absolute Captivity, and dead Nature.

Throughout history, the Church has presented beauty as the essence of both religion and art, be it sacred or secular. Ugliness, on the other hand, was allowed, but not for the purpose of an aesthetic experience; rather, it was a mechanism to warn believers against the Devil, Hell and posthumous punishment due to an immoral life that did not follow God's commandments and the higher Truth.

Such a purpose of ugliness, equated within Christianity with the demonic, can already be traced in the Slovenian context in the Freising Manuscripts (972–1039), which have a sacral character and are considered the first preserved record of the Slovenian language. Later it reappears in Valvasor's *Scene of Human Death* (in three parts) (1682), which is believed to be one of the first Slovenian examples of sacred non-liturgical art with a distinctive educational function.

Both texts present the original sin with which the Devil in the form of a snake first turned man away from God and brought him closer to himself, the death with which God cursed Adam and Eve, and the salvation that only came about through Christ's suffering, death and resurrection. To this salvation a person is entitled if they follow God's commandments and the higher Truth,

and are ready to confess their earthly sins. Although the two texts are similar, they differ in many ways. While the Monuments do not mention witchcraft, which was still alive in the minds of the people of the Middle Ages, Valvasor's Scene includes an erotic relationship between the Devil and the witch, which moves the demonic in Slovenian verse texts even more definitely from the metaphysical to the factual level.

After the Baroque, the framework of demonism, including witchcraft, continues to appear in the Slovenian sacred and secular verse texts of the Enlightenment, (Pre)Romanticism and Realism. However, nowhere in the historical cross-section does it reach the level that characterises the period of Modernity (i.e. decadence, symbolism and New Romanticism).

The 'Modern' situation was the result of the social changes that took place at the beginning of the 19th century, and as such was the starting point on which Karl Rosenkranz set up the theory of the aesthetics of ugliness. His theory expanded Baumgarten's concept of aesthetics in such a way that he manipulated the aesthetic field and added ugliness to beauty. Then Charles Baudelaire presented the concept of the 'new beauty' against the background of the death of God, Nothingness and spleen, which led to the de-tabooing of sensitive content in Christian society and finally initiated a cult of demonic muse worship.

The 'new beauty', therefore, in addition to the mysterious and to what had previously been considered insignificant and unworthy, highlights demonism. It characterises both Baudelaire's 'The Litany of Satan', where the speaker enters the realm of Satanism, and the poem 'Benediction', where a demonic muse appears. She wants to humiliate and destroy her worshipper with the help of black magic (spiritually, physically), like in Cankar's 'aesthetics of decadence'. Cankar's concept is based on sin as an aesthetic ideal of modern beauty: thus sin has to be deliberate and moderate, or there has to be only a desire to sin, because otherwise it is an object of artistic observation without aesthetic value.

In Cankar, unholiness encompassing demonism and sorcery is most illustratively shown in the *Vienna Evenings cycle*. Here the speaker in the third poem from the first edition of *Erotica* (1899) sings of a 'wonderful sinner'. To her he attributes signs of illness and in an intoxicating dream compares her to Titian's adulteress. In the fifth poem from the 1902 reprint, he then meets a witch who, with the help of black magic, hides her demonic face at first, but later throws off the mask and shows herself to him in her true form. In the seventh poem of the cycle *Helena* (1899), Cankar's demonic muse is joined by Mephisto, with whom the speaker is ready to sign a blood contract and spiritually perish in exchange for sensual contact with the muse.