

Катарина Пантовић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Сагу  
 Филозофски факултет

## ДЕЗЕСЕНТ КАО КРИТИЧАР КЊИЖЕВНОГ КАНОНА У РОМАНУ *НАСУПРОТ* ЖОРИС-КАРЛА УИСМАНСА

У раду настојимо да одредимо главне поетичке координате романа *Насупрот* (1884) Ж. К. Уисманса и релације на основу којих се његов јунак Дезесент уписује у декадентно-симболистички код. Надахнут поетикама симболизма и натурализма, роман *Насупрот* представља врхунац „естетизације декаденције”. Покушавамо да укажемо и на његов полемички потенцијал, јер Дезесент не само што се супротставља друштвеној заједници и одлучује да се из ње изолије, већ афирмише нову улогу читаоца и превреднује читав књижевни канон националне, француске књижевности, као и античке и касније хришћанске књижевности. Под књижевним каноном подразумевамо корпус дела, односно аутора, који су признати као најзначајнији. У том смислу је занимљиво откриће да је већина дела 19. века које је 1884. изабрао Дезесент касније вредновано као модерна традиција, а да као књижевни жанр афирмише песму у прози.

*Кључне речи:* Уисманс, декаденција, симболизам, улога читаоца, књижевни канон.

Термин *modernité* (фр. модерна, модерност, модернитет) у Француској ушао је у употребу тек средином 19. века, прилично касно у односу на Енглеску у којој је овај термин (*modernity*), најпре у филозофско-естетичком контексту, циркулисао већ од 17. столећа (Калинеску 1995: 33). У Француској, међутим, снажна струја неокласицистичке провенијенције, односно тежња ка језичкој чистоти и *decorum*-у с једне стране, а отпор према *novum*-у и неологизмима с друге стране, могу бити једно од објашњења за релативно касну семантичку констелацију овог појма. Шатобријан га употребљава 1849. у свом делу *Мемоари с оне стране гроба* (*Mémoires d'outre-tombe*), Бодлер 1863. у чланку о Константину Гису *Сликар модерног живописа* (*Le peintre de la vie moderne*), а Теофил Готје такође у једном од својих чланака 1864. године. Познато је да је Бодлер сматрао да је модернизам, заправо, својеврсна надградња романтизма, те у *Салону 1846.* (*Salon de 1846*) дефинише романтизам као „најновији, најсавременији израз лепоте”. Повезивање романтизма, на известан начин и импресионизма с модернизмом, може се, дакле, односити на онај поетички аспект којем припадају интимност, спиритуалност, тежња за бескрајем, али с друге стране и на револт књижевног субјекта против заједнице из које потиче, па и профетски интонирани израз и ишчекивање коначности. Модернизам је, у том смислу, прихватио правце и својеврсне школе који су се развијали до раног 20. века, пре свега симболизам, ларпурлартизам, натурализам и декаденцију. Књижевна историја уважава Верленову песму 'Црна мачка' (*Le chat noir*) из 1885. године као песму коју је, попут манифеста, прихватила група уметника и интелектуалаца окупљених око часописа *Декадент* (*Le Décadente*) 1886, а која ће „лансирати краткотрајни покрет познат као *décadisme*, одн. декаденција” (Kalinesku 1977: 77).

<sup>1</sup> einekleinefrau94@gmail.com

У француској, више него у било којој другој књижевној традицији, стремљења декаденције добила су могућност да се афирмишу у културно-уметничком смислу. Интелектуалци и уметници тежили су успостављању „култа уметности и лепоте” (Жмегач 1986: 47; Бел-Виљада 2004: 112), а поборници декаденције у књижевности и уметности уопште, као фундаментално осећање бирали су својеврсно мазохистичко уживање у идеји да се модерни свет стрмоглављује у катастрофу. Егзистирали су у такозваној (грубо преведено) „болести столећа” (*le mal du siècle*) која је подразумевала својеврсни сплин, одсуство *joie de vivre* односно радости за животом, осећање досаде, хипохондрије, меланхолије и опште резигнираности. Растуће духовно отуђење и дехуманизација уско су везани за веровање у крај света, у последњи, судњи дан (схватање времена и историје које је произвела јудео-хришћанска традиција): „јер приближавање судњег дана најављује дубоку изопаченост и поквареност, а свест о њему изазива у психолошки крхком појединцу немир и потребу за самоиспитивањем” (Калинеску 1977: 81).

Парадокси модернизма могу се, свакако, применити и на декаденцију, коју је, као стилску тенденцију, Теофил Готје 1868. године у предговору *Цвећа зла* изразито похвалио, чиме Бодлерова поетика постаје прототип „декадентног симболизма”. Још 1834. године, међутим, Дезире Нисар (*Désiré Nisard*) употребљава израз „декадентан” да би описао уметничка дела за која је сматрао да превише истичу вештачко, и она која придају превише пажње речима и језику у односу на значење речи (Костић 2018: 807, према: Денисоф 2007: 33). У књижевности високо је вреднован „опширан опис и навођење детаља на микро и макро плану, естетизација стварности по цену преферирања артифицијелног над природним, те китњаство, кичасто, бизарно и чак гротескно” (Калинеску 1977: 83). Декаденти су, наиме, веровали у идеју о свеобухватности уметности, у могућност изражавања у било ком уметничком медију, као и у узношење имагинативне моћи на уштрб разума. Дендији су се облачили екстравагантно и ексцентрично, с намером да својим физичким изгледом задиве или запрепасте, а њихово понашање подразумевало је и експериментисање у еротско-сексуалном смислу. Не треба стога да чуди што су се до краја века у уметничким круговима термини „декадентан” и „естетичан” користили „за осуду готово сваке уметности која је показивала заинтересованост за иновативне идеје у оквиру естетичке филозофије” (Костић 2018: 807). Сврха декаденције била је, такође, и „потпуна антитеза грађанској баналности и ново средство шокирања средњег сталежа” (Калинеску 1977: 83).

Ипак, после 1889. године декадентна „еуфорија” почиње да јењава, те је постало јасно да је декадентизам био тек пролазна мода у немирној духовној атмосфери париског *fin-de-siècle-a*<sup>2</sup>. Једно од дела, међутим, које се испоставило као одсудно за формирање декаденције као стила<sup>3</sup>, и које је, штавише, било сума декаденције, својеврсна енциклопедија декадентног укуса и естетике, јесте роман *Насупрот* (*A rebours*) Жорис-Карла Уисманса (*Joris-Karl Huysmans*) из 1884. године. Његов јунак, или, прецизније, антијунак Дезесент (*Jean des Essaintes*) се својим психолошким (и психопатолошким) особеностима неумитно уписује у декадентно-симболистички код, и репродукује идеале декаденције као што су артизам, естетизам, ексцентричност, артифицијелност, изразити индиви-

2 фр. „крај столећа”; односи се на целокупну културно-уметничку, али и социополитичку климу краја 19. века.

3 Енглески песник и књижевни критичар Артур Сајмонс (*Arthur Symons*) пише о томе у својој студији *The Symbolist Movement in Literature*, Constable, London, 1908.

дуализам, али и доколица, осећање егзистенцијалне тескобе, болести, живчане слабости и слично. Могло би се рећи да у овом случају не постоји никаква дискрепанција између појмова модернитет-артифицијелност-декаденција, те да роман испитује положај декадентног појединца усред социополитичког вртлога модерне (Калинеску 1977: 84). *Насујрош* подрива прогресивну структуру радње која је типична за реалистички приповедни ток, те се опире традиционално структурираном наративу који има завршетак, што је истовремено и разумљиво и парадоксално ако се у обзир узме декадентна опсесија скорашњим крајем света. Читалац сведочи непрекидној дескрипцији и естетској интерпретацији која постаје нарочито наглашена Дезесентовим сталним ћутањем у стварном, спољњем свету. Овај књижевни текст, штавише, не подлеже некаквим тумачењима у традиционалном смислу те речи, јер је он „сам цео продужени, екстензиван чин анализирања и коментара других књижевних текстова” (Вајт 2004).

Пре него што се отиснемо у књижевну анализу, важно је нагласити да је роман *Насујрош* доживео сасвим слабу критичку и читалачку рецепцију на нашем поднебљу. Упркос изузетно малом броју текстова из савремене литературе који су доступни на српском (па и енглеском) језику, трудићемо се да на самосталан и иновативан начин преиспитамо механизме помоћу којих Дезесент рекреира властити канон француске и светске књижевности у складу са тадашњим поетичким тенденцијама декаденције и естетизма. Прецизирајмо, међутим, шта у датом контексту подразумевамо под каноном. Књижевни канон означава, најчешће у оквиру националне књижевности, оне ауторе који су признати као најзначајнији (Стојановић Пантовић и др. 2011: 145). У том смислу, може се тврдити да су текстови канонских аутора најчешћи предмет проучавања и да се најчешће (изнова) штампају. За разлику од библијског канона, који су установиле црквене власти, књижевни канон се обично посматра као производ незваничног консензуса, дакле, демократски и отворен (Стојановић Пантовић и др. 2011: 145). Тај процес „формирања канона” такође се, међутим, преиспитује, управо као и однос културних, друштвених, па и политичких елемената, чему управо, на специфичан начин, прибегава Дезесент, стварајући својеврсни аутопоетички програм.

Упркос предрасуди да декадентне јунаке, заокупљене собом и естетским промишљањима, карактерише посебна врста друштвено-политичког слепила, Дезесент је изражено сумњичав према комерцијалним, метрополитским центрима и изузетно критички настројен када је средњи слој грађанства у питању, према ком осећа гнушање. Његове опаске су, штавише, пример циничног и саркастичног говора, и он се, врло огорчен и разочаран у човечанство, из замка Лур у Паризу сели у стару, изоловану кућу на периферији, где се повлачи у осаму. Већ у *Белешци* која претходи првом поглављу (а која је дата као својеврсни абреже натуралистичког романа, осветљавајући дегенеративну породичну историју чији је последњи издана Дезесент), даје се основна карактеризација његовог лика: „Његов презир према човечанству се повећао; схватио је најзад да се свет, највећим делом, састоји од хуља и глупака” (Уисманс 2005: 26), односно да је „сањарио о пустињачком животу испуњеном префињеним уживањима, о удобној осами, о неком непомичном и пријатном Нојевом ковчегу у који би се склонио далеко од непролазне поплаве људске глупости” (Уисманс 2005: 27). Јасно је да јунакова душевна превирања и исцрпљеност духа и тела утеху и објашњење налазе у Шопенхауреовој теорији песимизма, при чему се полази од премисе да је свет неправда и ругоба, те да ће човечанство бити несрећно ма шта год чинило. Шопенхаурово поимање животног песимизма и нихилизма доносило је

Дезесенту олакшање од „тешког терета”. Ови афоризми умиривали су језу која га је подилазила од сопствених мисли: „Његова мисао била је утешитељка одабраних умова и узвишених духова; она је открила друштво онакво какво оно јесте” (Уисманс 2005: 88). Дезесент као еталон уморног, исцрпљеног декадентног јунака и дендија представљен је у следећем пасусу:

„Али те настраности, којима се некада поносио, саме су се од себе исцрпле; сада је осећао презир према таквом детињастом и проживелом разметању, необичном одевању, бизарном украшавању стана. Намеравао је само свога личног уживања ради, а не више да би запањило друге, да уреди себи удобан стан, али ипак украшен на редак начин, да намести необичан али миран стан, саображен потребама његове будуће самоће.” (Уисманс 2005: 33)

При портретисању Дезесента, бодлеровска аверзија према природи доведе-на је до крајњих граница. „Необичан стан” подразумевао је јарке, неприродне, готово токсичне боје, животињско крзно и кожу, непрестано присуство парфема и синтетичких мириса у ваздуху, вештачко цвеће које је касније заменио природним<sup>4</sup> и, најзад, позлаћивање оклопа корњаче коју је узео за кућног љубимца, те укивање драгог камења у оклоп да би се „боље слагала уз његов тепих”, што је резултирало њеним угинућем: „Она није могла да поднесе засењујућу раскош која јој је била наметнута, блиставу одежду у коју су је оденули, драгуље које су јој углавили у леђа као у какав путир” (Уисманс 2005: 58). Дезесентов култ артифицијелности, сем на кичу<sup>5</sup>, темељи се на изразито негативно-деструктивној имагинацији: његове ставове диктира уништавајућа жеља да изигра, обузда, персонализује и коначно понизи природу. У непрестаном скрнављењу природе, међутим, лежи читава филозофија декадентног естетизма: Дезесент је задовољан и осећа се као савршени естет, готово и креатор, сваки пут кад природном објекту у нетакнутом стању измени спољашњу и унутрашњу природу. У непрекидној потрази за новим естетским предметима, човекова интервенција ствара нешто што је нужно перверзно и изопачено, противно природном предлошку, што је један од постулата и бодлеровске поетике „ужаса лепоте”<sup>6</sup> и артифицијелног.

Упоредо са изразитим анти-буржоаским прокламовањима, као и отвореним заступањем револуционарних идеја, дендија карактерише и непрекидна досада којој се не може ући у конкретан траг и самим тим ју је немогуће укинути. На почетку романа аутор истиче да, „[Ма] шта год покушао, [Дезесента] притискала је огромна досада” (Уисманс 2005: 28), и он изнова налази нове опсесије и прекупације (намештај, драго камење, цвеће, мириси) којима, међутим, не успева да умири своју неурозу. Он непрестано покушава да скрене мисли о пролазности и пропасти: „Тај промискуитет у дивљењу био је, уосталом, једна од ствари које су га највише мучиле у животу” (Уисманс 2005: 100).

Полемички потенцијал овог романа огледа се не само у Дезесентовом пре свега менталном супротстављању друштвеној заједници и физичком повлачењу

4 „После вештачког цвећа, које је подражавало право, пожелело је природно цвеће које би подражавало вештачко” (Уисманс 2005: 91).

5 „Fenomen prekomjerne potrošnje, strah od dosade, želja za bijegom, povezani s općim nazorom da je umjetnost ujedno igra i razbibriga, među čimbenicima su što na različite načine pridoniješe razvoju onog što zovemo kič. Kič spada među najtipičnije proizvode moderniteta” (Калинеску 1977: 16).

6 Под „ужасом лепоте” подразумевамо поетичку тенденцију (присутну код Бодлера) спајања ружног, страховитог с једне стране, и лепог с друге, које производи нову естетску категорију *groteskног*. Једна од новина симболизма огледа се управо у могућности да се, први пут, у ужасу и ружном увиди естетско и привлачно на исти начин на који се увиђа у лепом.

из ње, већ и у критичком ставу према уметности и књижевности. Он заузима улогу читаоца, књижевног критичара чак, и исцрпно излаже своја запажања о великом броју књижевних дела, почев од античке, односно римске књижевности, па све до модерне, односно савремене. Тиме он афирмише нову улогу читаоца и превреднује читав књижевни канон нарочито националне, француске књижевности, као и античке и касније хришћанске књижевности. За нашу анализу од велике је важности уочити коју *лектиру* Дезесент чита и на који начин она, као и сам читалачки чин, утичу на његово психолошко конституисање како романескно време протиче. У том смислу се може, чак, о роману *Насујрош* говорити и као о својеврсном Bildungsroman-у, односно анти-Bildungsroman-у, с обзиром на то да су суштинске, традиционалне конвенције ове књижевне врсте изневерене. Читалац, уместо развоју и некаквом напредовању, присуствује активној деградацији и дегенерацији јунака у менталном и физичком смислу: од образовања чула до исцрпљивања чула (и тела). Ово својеврсно путовање уназад подстакнуто је и атемпоралном и клаустрофиличном егзистенцијом у којој Дезесент пребива, препуштен сам себи, самопрогнан у свој стан из ког готово да не излази и у ком време као да не протиче. Смисао његовог живота кружи готово искључиво око напора да лепоту или произведе или да у њој ужива, при чему изражава напредно занимање и за естетско и за девијантно.

Његов нагон ка естетизовању различитих објеката, међутим, постаје опасан због објективне безвредности ствари (у смислу егзистенцијалне практичности и нужности) које подвргава естетским изменама. Може се говорити о јазу између Дезесентовог „рада“ и стварне продукције: он непрестано украшава, тапацира, премешта, поставља, позлађује, ставља у повез, не производећи, заправо – ништа. Покушај примене система „тоталне естетизације“ на личну егзистенцију која је урођена у делиријум чулних надражаја (садржан у самом појму декаденције), а који се односи и на књижевна дела, испоставља се као неодржив, и Дезесент је приморан да одустане од култа вештачког и да се, по савету лекара, врати назад у Париз јер му прети лудило.

Већ у уводном поглављу романа наводи се да је Дезесент дане детињства у језуитском заводу провео „препуштен сам себи, кишним данима чепркајући по књигама“ (Уисманс 2005: 28), те да је изучавао латински и француски језик, као и религијске списе. Треће поглавље садржи опис његове латинске библиотеке („Један део полица био је испуњен искључиво латинским делима, онима које општим називом „декаденција“ означавају умови што се тове кукавним учењима која се прежвакавају по разним Сорбонама“ [Уисманс 2005: 44]), а у четрнаестом, посвећеном његовим омиљеним писцима 19. века, откривају се главни елементи теорије књижевне декаденције. На спољњем плану, Дезесент своју читалачку опесивност и посвећеност испољава и претераном бригом о својим књигама којима готово да угађа: често их премешта у покушају да свакој нађе што боље место и распоред, претерано брине да не покисну, поједине често вади из полица и побожно их глади, а корице најпосебнијих и највољенијих умотава у кожу фоке, у змијску или фину свињску кожу, у кадифу итд. и бира најбољу хартију и штампарску технику за њих, чиме такође естетизује опредмећени књижевни текст, односно, књигу. Ти поступци, међутим, имплицирају да он, такорећи, инвестира у производњу књига, јер поједина ретка, стара дела носи сам у штампарију да прештампају само за њега у луксузном, скупом и персонализованом издању по његовој жељи.

Важно је споменути да Дезесент углавном чита у својој наслоњачи, али да, како романескно време одмиче и како његова неуроza напредује, чита и у својој постели. Дезесентова навика читања посебних књига у посебним деловима собе конотира аналогију између одређеног простора и текста, а о читалачком чину у кревету Алберто Мангел (Alberto Manguel) је у својој студији *Повијести читања* написао:

„Читајући у кревету добијамо осећај приватности. Читање у кревету је самостални чин, непреносив, ослобођен уобичајених друштвених конвенција, невидљив за свет, и узбудљив, с призвуком забрањеног, јер се догађа између плахти, у царству пожуде и грешне доколице.” (Мангел 2001: 165).

Јасно је да овакво повлачење у себе и изоловање од остатка света приликом читања у контексту декадентизма има нарочит предзнак: друштвена отуђеност (одн. ослобођеност друштвених конвенција, како Мангел то назива) преображава се у психолошку отуђеност која међу декадентима, чак, бива вреднована као врлина.<sup>7</sup> Неутољива пожуда и „грешна доколица” такође су параметри система декадентције које искушава и сам протагониста.

Према римским лиричарима Вергилију, Овидију, Хорацију, Дезесент заузима изразито критички и заједљив читалачки став. За Вергилија, на пример, каже да је „најстрашнија цепидлака и један од најкобнијих гњаватора које је произвео стари век” (Уисманс 2005: 47), Овидијева дела су попут „водњикавог пролива” (Уисманс 2005: 47), а када је Хорације посредни, Дезесент осећа „гађење према његовој слоновској грациозности” (Уисманс 2005: 47). Његовом укусу одговарају тек они писци који су се афирмисали након што је латински језик сазрео, па чак и почео да се дезинтегрише (Петроније и његов *Сатирикон*, Апулеј итд). Симптоматично је да у овим делима римске књижевности цени оно што и у савременом француском роману: „Дезесент је ту назирао необичне слаткости, чудновате аналогије са оних неколико модерних француских романа које је подносио” (Уисманс 2005: 47). Неколико наредних поглавља фигурирају попут својеврсног каталога (рано)хришћанских писаца чија је дела читао. Тако се, на пример, наводи да је Дезесент Августинова дела (5. век) „исувише добро познавао” (Уисманс 2005: 47). Премда изражава занимање, као и детаљно познавање верских, католичких списа и теологије уопште, јунак романа остаје амбивалентан и контрадикторан у религијском смислу – у исти мах је и побожан и безбожан. Сазнаје се да се у његовој библиотеци налази велик број дела из кабалистике, црне магије и окултизма, или са садистичком, безбожничком тематиком (нпр. *Сатијаналије* Барбеа д’Орвилија) која су хранила његов нагон за моралном побуном, духовним развратом и хришћанским застрањењем, те се о *Сатијаналијама* у роману говори овако:

„Дезесент се наслађивао том неумереном књигом, стога беше поручио да му се један примерак *Сатијаналија* наштампа, бискупско љубичастом бојом, у кардиналски пурпурном оквиру [...] После неких Бодлерових песама, ова књига је једина међу свим делима савремене апостолске литературе сведочила о оном духовном стању у исти мах и побожном и безбожном ка коме је Дезесент често гурао зов одбаченог католицизма, подстицан наступима неурозе.” (Уисманс 2005: 147–148).

7 У том смислу занимљиво је нагласити да је у 18. веку у Паризу на опасност и грешност доколице и читања у кревету упозорио француски свештеник, учитељ, а од 1900. године (кад је канонизиран) и светац Сен Жан-Батист де ла Сал (Saint Jean-Baptiste de la Salle) (Мангел 2001: 170).

Он, исто тако, изражава уздржаност и критичност када је у питању савремена црквена, католичка проза коју пишу, по његовој процени, „богомолци и надриучењаци” (Уисманс 2005: 54). Дезесент заговара идеју о посебности и надмоћности хришћанске поезије у односу на античку, да би се „његова латинска библиотека заустављала на почетку 10. века” (Уисманс 2005: 54), односно: „Низ старих издања, тако драгих Дезесенту, прекидао се и, у страшном скоку преко векова, књиге су се даље ређале по полицама ништећи прелаз између раздобља, стижући непосредно до француског језика овога века” (Уисманс 2005: 54).

Занимљиво је да је већина дела 19. века које је 1884. године изабрао Дезесент, касније вредновано као модерна традиција – Е. А. По, Бодлер, Маларме, Флобер, браћа Гонкур итд. С друге стране, Дезесентово одбацивање европског романтизма и романтичарске реторике (упркос појединим ставовима да је декадентизам, одн. модернизам, близак романтизму) подстицајно је за разумевање онога што бисмо могли назвати „поетиком кризе” (Бодлер, Маларме), а што, такође, упућује на значајне смернице којима је доцније кренуо развој модерне књижевне свести (Калинеску 1977: 164). Треба споменути да важност и утицај Рембоове поезије спомиње тек сам Уисманс у предговору писаном двадесет година након објављивања романа; међутим, у самом тексту јасни су рецидиви својеврсног филозофског система *расширојсџива чула*, дискурса халуцинантног и поетске алхемије, нарочито у четвртом поглављу када се каже да Дезесент „слуша укусе музике” (Уисманс 2005: 98), као и да је сваком алкохолном пићу из своје богате колекције доделио засебан инструмент, и да је пијући та пића „компоновао у непцу” (Уисманс 2005: 98), или у десетом поглављу када уклапа мирисне ноте. Оваква специфична и необична жеља за компоновањем могла би да се припише и Дезесентовом дивљењу према Вагнеровом композиторском опусу који евоцира на више места у делу, називајући уметника „јединим правим декадентним композитором” (Уисманс 2005: 121). Познато је да је термин за уметност који је формулисао и користио Вагнер, *Gesamtkunstwerk*, одн. „тотално уметничко дело”, „целовито уметничко дело” или „савршено уметничко дело” трансформисало овог композитора у симбол нове уметности за многе оновремене интелектуалце и уметнике.<sup>8</sup> Бодлер је у већ споменутом есеју *Салон 1846*. писао о Вагнеру и значају музике када је посреди разумевање и доживљај боја, чиме је повезао чуло вида и слуха, а Вагнерову музику навео као пример синезтезијског доживљаја. У том смислу се може говорити и о компоновању различитих мирисних нота, или различитих укуса, као еквиваленту уклапању речи у стихове и стварању песме. Свакако, из те перспективе могућно је и Дезесентов дом посматрати као својеврсни *Gesamtkunsthaus*, односно кућу која је дословно тотално уметничко дело.

Од готово стотина аутора које Дезесент чита треба издвојити и Дикенса, чијим романима се окреће у тренутку ескалирања неурозе у виду мирисних халуцинација: „Стаде читати оне књиге што су тако пријатне болесницима кад се опорављају од болести и онима који су на неким мукама, а које би напрегнутија дела [...] замарала” (Уисманс 2005: 100). Међутим, његова дела на Дезесента производе контраефекат:

„Али они су произвели утисак супротан ономе који је очекивао [...]. Та претераначедност бацила га је сместа у супротну крајност; по закону супротности, он пре-

8 уп. Andr s Villar: *The Gesamtkunsthaus: Music in ‚  Rebour’s*, Image & Narrative online magazine, 2006. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house\\_text\\_museum/villar.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/villar.htm). 21. март 2018.

скочи из једне крајности у другу, сети се раскалашних и узбудљивих сцена [...]. Подстицан чулима да се врати у прошлост, он је сад гацао по сметлишту својих блудних успомена.” (Уисманс 2005: 101).

Дезесент се, дакле, окреће одређеним ауторима и књижевним делима готово у покушају самоизлечења, самотретирања свог крхког менталног стања које се одражава и на физичко стање, и спрам својих психичких амплитуда бира дело које ће поново читати. Међутим, у његовом случају литература се понекад испоставља као унутрашњи глас опомене и подсећања на грех, регулатор моралног, катализатор одређених душевних стања и расположења. С друге стране, пак, Дезесент у појединим случајевима чита управо да би неуроцу и руминације одагнао („Он поче читати да би скренуо мисли” [Уисманс 2005: 77]). Нервна нестабилност и притиснутост његовог бића сплином узрокују да у појединим тренуцима изражава отпор према књигама:

„Сада је био неспособан да разуме иједну реч у књигама које је прелиставао; чак му ни очи нису више читале; чинило му се као да му дух, презасићен књижевношћу и уметношћу, одбија да у себе прими било шта ново.” (Уисманс 2005: 80).

Његовом кретању лавиринтом нових фасцинација и опсесија које су кратко даха готово да нема краја, али песник који представља константу његовог дивљења и интересовања је Бодлер, и то нарочито његове песме у прози. Свако детаљније упуштање у тумачење Дезесентове љубави према Бодлеровој књижевности у овом раду било би излишно јер је тај однос сасвим јасно предочен, готово самоподразумевајући:

„Његово дивљење према том писцу било је безгранично. По њему, књижевност се дотад ограничавала на то да истражује површину душе или да продре у приступачне и осветљене њене доње спратове [...] бележећи, као Балзак, на пример, слојевитост душе обузете мономанијом неке страсти, честољубљем, шкртошћу, очинском заслепљеношћу, страчаком љубављу. Бодлер беше отишао даље од њега; он се спустио на дно неисцрпног рудника, зашао у напуштене или непознате ходнике, доспео до оних области душе где се грана чудовишно растиње мисли.” (Уисманс 2005: 133)

Читалац присуствује Дезесентовој идентификацији са лирским субјектом и, такође, супстанцом Бодлерове поезије коју толико добро осећа јер и сам та стања и осећања доживљава, такав живот живи: „на величанственим страницама изнео је он такве разнородне љубави, које раздражује немоћ што не могу да се задовоље” (Уисманс 2005: 134). На делу је својеврсни миметизам, односно, „бивши миметизам”, јер је Дезесент водио живот какав је описан у књижевним делима која чита; а може се рећи да је утицај уметности на њега такав да он живи ту уметност. Обожавање француског песника предочено је и на материјалном плану:

„Тако је дао да му се дивним епископским словима из старе штампарије Ле Клер наштапају Бодлерова дела у широком формату. То издање, штампано у једном примерку, црном штампом кадифастом као туш, било је споља одевено и изнутра постављено неком необичном, правом свињском кожом [...]. Сада је Дезесент узео са полице ту неупоредиву књигу и побожно је пипао, поново прочитавајући неке песме које су му се, у томе једноставном али непроцењивом оквиру, чиниле још дубље него обично.” (Уисманс 2005: 132).

Што Дезесент више чита Бодлера, његово побожно дивљење и увиђање неизрециве дражи тог песника се повећавају. Преко његових дела, али и Поових<sup>9</sup>,

9 Потребно је подсетити да је Бодлер директни настављач поезике Е. А. Поа, те се у том смислу код обојице аутора сусрећемо са истицањем супремације појединца, повлашћеношћу уметничке и песничке спознаје до које се долази, као и са аналитичко-синтетичким радом маште.



Флоберових, Гонкурових, Золиних итд. он улази у потпуну симболичку заједницу са тим писцима, творцима идеја које су биле одраз свега што је он на унутрашњој равни био:

„Са Бодлером, та три мајстора су, у свој модерној световној француској књижевности, највише заокружила и уобличила Дезесентов дух, али он их је толико пута читао, толико се засићавао њиховим делима, знао их цела напамет, да је морао, да би их могао и даље упијати у себе, да се напрегне како би их заборавио и за неко време оставио на миру на полицама.” (Уисманс 2005: 165)

Када су књижевни жанрови у питању, Дезесент је врло ригидног става, те га, изузев побројаних модернистичких, одн. симболистичких песника, поезија није нарочито привлачила. Од свих књижевних жанрова, пак, песма у прози била је „његов најомиљенији облик”, и, сматрао је он, „у рукама генијалног алхемичара имала је она да обухвати својим малим обимом, као какав екстракт, снагу романа, изостављајући његову аналитичку развученост и дескриптивне суперфетације” (Уисманс 2005: 177). Њена органска, аутономна форма, појединачни, конкретни облик текстуралне и формалне непоновљивости свој нарочит успон доживео је управо у француској књижевности. У свом чувеном предговору за збирку *Париски силин (Мале песме у прози, 1869)*, заправо писму пријатељу Арсену Усеју, Бодлер се с великим поштовањем и дивљењем позива на свог претходника Алојзија Бертрана и његовог *Гаспара ноћника (Gaspard de la nuit)*, који управо представља пример романтичарског типа жанра са много егзотичних и средњевековних мотива и фантастичном, језовитом атмосфером (Стојановић Пантовић 2012: 16). Ако је, према тврђењу самог Бодлера, *Цвеће зла* остало као сведочанство песничког гађења и мржње према свему и свачему (Бодлер 1975: 259), испишујући тако стихове револуционарног сензибилитета и погледа на свет, који поезију види као оличење Апсолутног и Вечног насупрот пропадљивој свакодневици, у писање песама у прози Бодлер је уложио додатни креативни напор (Стојановић Пантовић 2012: 16). Имао је на уму да ће створити „јединствено дело, јединственије, или бар више по својој вољи но што је *Цвеће зла*, у којем ће спојити стравично са лакрдијашким, па чак и нежност са мржњом” (Бодлер 1975: 273).

Сазнаје се, дакле, о Дезесентовим стваралачким аспирацијама, одн. да је желео да напише „роман од страну-две” који, тако замишљен, „тако сажет у једну или две стране, постао би мисаоно општење између једнога мађијског писца и једног идеалног читаоца” (Уисманс 2005: 177). Врхунац апологије песми у прози састоји се у томе што је Дезесент, чак, саставио сопствену антологију најдражих песама у прози, где је убедљиво заступљенији, свакако, Бодлер, али и Маларме који је овај жанр „довео до свог крајњег израза” (Уисманс 2005: 177) и у чијем изразу он уочава квинтесенцију Бодлера и Поа. Песма у прози, тако, за Дезесента означава хранљиву суштину књижевности, нуклеус литерарног израза, „суштствени миро уметности” (Уисманс 2005: 177), идеалан спој садржине и форме. На неки начин, с њоме се модерна књижевност децидирано и завршава, бар што се главног јунака тиче: „Пошто је склопио своју антологију, Дезесент помисли како се његова библиотека, застала на тој последњој књизи, вероватно неће никада више увећати” (Уисманс 2005: 178).

Након што је дат преглед и опис његове поетике, истиче се да, „после Бодлера, број француских књига поређаних по његовим полицама био је прилично ограничен” (Уисманс 2005: 134), чиме се сутерише однос према националној књижевности. Од старе француске поезије читао је само Вијона, од хришћанских мислилаца Паскала („његов опори песимизам и болна уцвељеност погађали

су га у срце” [Уисманс 2005: 134]), а за Волтера и Русоа (који је такође сматран декадентом) оштро је саопштено: „У прози је слабо марио за Волтера и Русоа, па чак и за Дидроа, чији су му се толико хваљени *Салони* чинили препуни моралних будалаштина и глупо наивних инспирација” (Уисманс 2005: 134).

Треба истаћи чињеницу да роман *Насујроџ* садржи изврсна тумачења многобројних дела светске књижевности. Дезесент, а посредством њега Уисманс, читањем није само продро у срж сопственог бића, већ и у срж самих књижевних текстова, што резултира што аналитичким, што синтетичким пасажима о књижевности. Поетика декаденције, чија непрекидна, детаљна интерпретација и логореичност генеришу дискурс по сваку цену, тако производи својеврсне књижевне критике. *Насујроџ* карактерише посебна романескна реторика којом се дискутује о књижевним и уметничким примерима, и којом се књижевни текст рађа коментарисањем другог књижевног текста. Овакав интертекстуални конгломерат, међутим, „не упућује читаоца ка изван, ка наизглед бескрајном телу других текстова изван романа *Насујроџ*” (Вајт 2004: 140), већ читаоца све време центрипетално усмерава ка унутра, на језик који текст користи. Управо због непрегледног броја аутора које јунак дела спомиње, у раду је, ради синтетичности и прегледности, изабрано тек неколико карактеристичних примера из сваке књижевне епохе.

Роман се, свакако, може читати као текст *ойсегнуџ* естетизовањем и навођењем примера из света књижевности и уметности у ком Дезесент, читалац али и књижевни критичар, пркосно и аутентично успоставља сопствени књижевни канон и поетички поредак унутар којег се осећа лагодно. Овај својеврсни ескапизам у књижевно(ст) може се посматрати као непосредна порука актуелној социо-политичкој стварности, али је и последица његовог доследног удаљавања од стварности и савременог света, који у јунаку изазива све већу одбојност. То гнушање и нетрпељивост нужно су деловали на Дезесентов књижевно-уметнички укус, и он је, што је више могућно, окретао леђа оним делима из историје уметности и књижевности чији су се сижеи ограничавали на приказе модерног живота. С друге стране, напетост која потиче од непрекидне интерпретације која се у делу одвија, намеће поновно читање романа. Уосталом, Уисмансов преговор из 1903. године није ништа друго до једно поновно читање (сопственог) романа и доказ да се дело често пише под *уметничким приписком* актуелног тренутка и деловања јавних мњења. Наиме, писац у предговору истиче да осећа потребу да се од романа *Насујроџ* у извесном смислу дистанцира јер он, готово две деценије касније, више није одраз његових пређашњих уверења која су настала у фази атеизма и безбожништва. Другим речима, Уисманс се у својим четрдесетим годинама живота равносно и скрушено окренуо хришћанству и задржао критички однос према властитим ранијим текстовима.<sup>10</sup> Овакав ланац читања производи својеврсно удвојено читање по принципу: аутор који чита своје дело — јунак из његовог дела који „чита” и преиспитује литерарну традицију, односно: Уисманс-*Насујроџ* – Дезесент-књижевна традиција. Тако, другим речима, Уисманс чита свој роман у ком његов јунак чита књижевни канон. Наслућује се да су дела која захтевају да буду поново прочитана књижевни текстови од посебне важности.

10 Ова занимљива појава у средишту је Уелбековог романа *Покораване* из 2015. године. У складу с тим, погледати и текст: Adam Leith Gollner: *What Houellebecq learned from Huysmans*, *The New Yorker*, 2015. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/what-houellebecq-learned-from-huysmans>, 31. јануар 2019.

**Литература:**

- Бел-Виљада 2004: Џ. Х. Бел-Виљада, *Уметности ради уметности и књижевни животи: Како су полийтика и шржишће допринели уобичавању идеологије и културе естетичизма, 1790-1990*, Владимир Гвозден (превод), Нови Сад: Светови.
- Бодлер 1975: Š. Bodler, *Cveće zla – Pariski splin – O pesničkoj umetnosti*, Branimir Živojinović, Borislav Radović (prevod), Beograd: SKZ.
- Вајт 2004: N. White, „The conquest of privacy in ‚À rebours“”, у: *The family in crisis in late nineteenth-century French fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 127–149.
- Вилар 2006: A. Villar, *The Gesamtkunsthhaus: Music in ‚À Rebours‘*, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house\\_text\\_museum/villar.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/villar.htm), 21. мап 2018.
- Денисоф 2007: D. Dennisoff, „Decadence and Aestheticism”, у: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Жмегач 1986: V. Žmegač, *Težišta modernizma*, Zagreb: SNL.
- Калинеску 1977: M. Kalinesku, *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost.
- Калинеску 1995: M. Calinescu, *Modernity, Modernisme, Modernization: Variations on Modern Themes*, у: Беџ 1995: Berg et al. (ed.) *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 33–52.
- Костић 2018: J. Костић, „О еротском песништву Константиноса П. Кавафиса – чулност у служби естетике”, у: *Летопис Матице српске*, књ. 502, св. 6, децембар, 806–822.
- Лит Голнер 2015: A. Leith Gollner: *What Houellebecq learned from Huysmans*, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/what-houellebecq-learned-from-huysmans>, 31. јануар 2019.
- Мангел 2001: A. Manguel, *Povijest čitanja*, Živan Filipi (prevod), Zagreb: Prometej.
- Стојановић Пантовић и др. 2011: Б. Стојановић Пантовић и др., *Прељедни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*, Нови Сад: Академска књига.
- Стојановић Пантовић 2012: B. Stojanović Pantović, „Konstituisanje žanra. Dijahroni kontekst pesme u prozi u francuskoj književnosti”, у: *Pesma u prozi ili prozaida*, Beograd: Službeni glasnik, 16–36.
- Сајмонс 1908: A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, London: Constable.
- Уисманс 2005: Ž. K. Uismans, *Nasuprot*, Živojin Živojinović (prevod), Beograd: Ukronija.

**DES ESSEINTES AS THE CRITIC OF THE LITERARY CANON IN THE NOVEL À REBOURS BY JORIS-KARL HUYSMANS**

**Summary**

The paper aims to determine main poetical coordinates of the novel *À rebours* by Joris-Karl Huysmans (1884), but also the relations that define its protagonist des Essaintes as a part of the decadent-symbolist code. He reproduces the ideals of the Decadent movement such as artism, aestheticism, artificiality, extreme individualism, but also idle, the feeling of existential anguish etc. Inspired by the traditions of symbolism and naturalism, the novel *À rebours* represents the peak of the so-called „aestheticization of decadence”. The paper also points out the polemic potential of the novel, since des Essaintes not only rebels against the society and decides to isolate himself from it, but also afirmates the new role of the reader and revalorizes the whole literary canon of the national, French literature, as well as the ancient Greek literature and the later Christian literature. Literary canon here refers to a body of books, narratives and other texts considered to be the most important and influential of a particular time period or place. In that sense, it is stimulating to find out that most of the literary works of the 19th century that des Essaintes had picked in 1884 were later described as the modern tradition. Also, he canonizes the prose poem as the sublime literary genre.

*Keywords:* Huysmans, decadence, symbolism, the role of the reader, literary canon.