

Александра Б. Жежељ¹

Метрополитан Универзитет у Београду

<https://orcid.org/0009-0009-1351-1823>

О БУДУЋНОСТИ УТОПИЈЕ ЖОРИС-КАРЛА УИСМАНСА

У раду се осветљава вишеслојност утопије у одабраним делима Жорис-Карла Уисманса: *Насуйроџи* (*À rebours*, 1884), *Тамо голе* (*La-bas*, 1891), и *На њуџу* (*En route*, 1895). Преиспитује се релевантност Уисманса као „писца бекства и тражења спаса” у нашем веку за будуће генерације, кроз анализу специфичности пишчевог *fin-de-siècle* декадентног стила и погледа на свет, снаге света уметности као утопије *per se*, и ескапистичког сна да се ’идила’ може одржати без варварског упада друштвеног тела. Уз својеврсни интелектуални солипсизам и клаустрофилију (апропријација сопства транспонованог као текст), Уисманс осликава простор модерне неурозе не само сопственог времена, већ и времена наше садашњости и будућности. Тако, Уисмансов књижевни јунак указује на ничеовску декаденцију читавог човечанства, нужност губитка еухроније и еупсихије, и немогућност наде у савршену изолацију од грубости модерности.

Кључне речи: Уисманс, будућност, утопија, *fin-de-siècle* декаденција, ескапизам

Овај животи је болница у којој свакој болесника мори жеља да промени постојећу. Тај њу би хтео да њајни исјред њећи, а онај њамо верује да би се излечио њокрај њороза. Чини ми се да бих се увек осећао добро њамо где нисам, ња њо њијџање селигдбе њредсџавља једно од оних о којима њејресџано расџрављајам са својом душом.

*

*Као дуји одјеци шџо се далеко сџоје
у некакву мрачну и дубоку исџовейносџи,
неизмерну као шџо је ноћ и као светлосџи,
џоворе међу собом звуци, мириси, доје.*
(BODLER 1991: 161, 29)

1. Уисманс и *fin-de-siècle* декаденција

Наведени Бодлерови стихови из записа „Било куда изван света” и песме „Сагласја” јасно осветљавају поетичку позицију Жорис-Карла Уисманса (1848–1907), француског писца који временом прави делимични отклон од натурализма, и постаје један од најрепрезентативнијих представника уметничко-књижевне декаденције.² Од почетка до краја свог животног пута, Уисманс отелотворује неухватљиви простор између болести и здравља, пасивности и путовања, стварности и жеље, прошлости и модерности, истине и утопије, књижевности и сликарства.³

¹ aleksandra.zezelj@gmail.com

² Уисмансово дело се условно може поделити на три периода: натуралистички (1876–1882), декадентни (1884–1891), и религиозни (1895–1903) (EMERI 2000: 119).

³ Уисмансова специфична потреба за *грујим* идентитетом огледа се већ у промени личног имена како би скренуо пажњу на то да води порекло од холандских сликара (VORD-DŽEKSON 1996: 802).

Још од Џорџ Елиот, преко Оскара Вајлда, Артура Симонса или Хенрија Џејмса,⁴ теоријска литература о *fin-de-siècle* декадентцији претворила се у непрегледно море увида о вишезначности појма који се темељи на тзв. болести форме и расакању идеала класицизма (савршена једноставност, пропорција). Наиме, фетиш формалне перфекције доводи до парадокса где својеврсни „култ форме завршава дезинтеграцијом форме” (ARATA 2014: 1007). У декадентним делима, која највише дугују *Цвећу зла* (1857) иако се трагови виде још код Поа и Готјеа, сведочимо сликама труљења и распадања, узалудног трошења времена, страсти и радозналости, те уметничко дело постаје „вид аскезе” који од уметника захтева нарочиту менталну дисциплину и уздржаност (1021). У декадентном делу се по правилу пренаглашени формални елементи (накићеност, вербална виртуозност, хиперанализа, стерилна ерудиција), као и „опсесија умножавањем” (BUŠEN 1972: 20), спајају са култом ружног и морбидног, вештачког и ретког, указујући на „покушај сликања речима” (SMIT 1953: 645).⁵ У том смислу, Уисмансове романе могли бисмо назвати „сликама саграђеним од речи”, или „вербалним мозаицима” (HUNEKER 1907: 44; ZIGLER 1993: 44). Његов стил јесте стил пренаглашеног естетичизма, солипсизма интелекта, и клаустрофилије, тј. апропријације сопства транспонованог као текст (ZIGLER 1993: 37, 43). Уз то, преплет речи, боје и музике обилато је дочаран синестезијом. С друге стране, шири декадентни покрет с краја деветнаестог века препознаје се по споју сазнања из уметности и науке, при обради тема девијантности, деструкције, негације, смрти, неконформизма, хедонизма, болести, лудила, перверзија, егоизма, егзибиционизма, ексцентричности, неурозе, окрутности, аморалности, или прекомерне сензуалности (в. FERGUSON 2002; GOLDFARB 1962).⁶ Тако, декадентни свет постаје место где се испитује људска коначност, прогресивно опадајућа снага тела и парализа воље, кроз метафору сунца на заласку и визуалне слике које дочаравају трулеж – пукотине, напрслине, промене боје (RAŠ 1982: 208, 212). Декадентни *Weltanschauung* гради књижевне творевине које подсећају на велика сликарска платна препуна гротескних изобличења различитих врста.

2. Уисмансов јунак

Истанчана визија Жорис-Карла Уисманса давно је примећена у критици. Као проницљив критичар уметности био је „пионир импресионизма у књижевности” (SEVASKO 1958: 203), и показивао велики презир према менталитету чопора.⁷ По његовом уверењу, уметност је намењена онима који поседују интелигенцију и

Његова стравична смрт – умро је од болести од које му је трунуо и љуштио се доњи део лица, очи су му биле толико инфициране да су морали да их зашију, одбијао је морфијум – изједначава се са *objet d'art* (HARTNET 1977: 376).

4 George Eliot, “Notes on Form in Art” (1868); Oscar Wilde, “The Critic as Artist” (1891); Arthur Symonds, “The Decadent Movement in Literature” (1893); Henry James, *Notes on Novelists* (1914).

5 Култ се односи на шири одраз доминантних струја осамдесетих година деветнаестог века: солипсизам, окултизам, мистицизам, декадентни симболизам, *шойенхауеровски* песимизам, *вајнеризам*, *фрејдизам* (в. FORT 1993; RAŠ 1982).

6 Виктор Сегален у својој докторској тези *Клиничари књижевности* (1902) анализира медицинске погледе у Флоберовим, Золиним и Уисмансовим романима (VUKOVIĆ 2023: 24).

7 Најзначајнија Уисмансова дела из критике ликовних уметности: *Модерна уметност* (1883), *Њих неколико* (1889) (према RADOVIĆ 1966: 250).

капацитет да је цене. Сматрао је да уметност не треба да имитира претходнике, већ да тежи оригиналности како би користила будућим генерацијама. А опет, сваки се уметник мора бавити сопственим временом озбиљношћу једног свештеника (204–206). Уисмансов јунак је тзв. идеални зналац: више од критичара, судије или промо-тера уметности. Он је хиперсензитивни, неуротични, аморални естетa, *connoisseur* који омаловажава значај природе док истиче супериорност вештачког, уз непрестану демонстрацију своје ерудиције (в. LEVINSON 2017). Његова знања из области уметности, књижевности, сликарства, архитектуре, хортикултуре, магије или музике превазилазе просечне напоре сазнавања, због чега странице Уисмансових романа често подсећају на каталоге или медитације из најразличитијих струковних области⁸. Уз то, оне су често ликовна или књижевна критика *par excellence*. Тако, Дезесент, протагониста романа *Насујроџи* (*À rebours*, 1884), заправо Уисманс у огледалу, детаљно образлаже разлоге за своје нескривено дивљење према Бодлеру, Поу, Флоберу, Гоји, Дикенсу, Балзаку, Верлену, Мороу. Бодлер је супериорни мађионичар који „садржи балзам хранљиве сржи”, „прелази границе сликарства и позајмљује најсуптилније евокације од уметности речи” (UISMANS 1966: 214, 84).⁹ Едгар Алан По је „хирург духа” према којем љубав не слаби (215–216), Флобер се отима грозној стварности живота (132), Гојин таленат је опори, изbezумљени (126), Балзак је бележио слојевитост душе обузете мономанијом (167), Дикенс га тера на замишљена путовања по Лондону (152), Верлен се издваја од мноштва својих колега (210). Моро и његова „Саломе” Уисманса баца у дуготрајне заносе (77), јер му се чини као да је овај сликар „хтео да потврди своју жељу да остане изван векова” (80). Дезесент у својој кући качи живописне слике болесног Гистава Мороа као „још увек белу статуу у жару угаслих драгуља” (220). Као уосталом све у његовој (измаштаној?) садашњости, њему се чини да је „сликарство преправило недотупавно мекуштво; књижевност, необузданост бљутаваог стила и бедних идеја” (244). Уметност мириса добија на значају, у важној Уисмансовој метафори о сугестивности уметности, антиципирајући савремене токове тумачења:

Мало-помало, тајне алхемије ове уметности, највећма занемарене међу свима, отвориле су се пред Дезесентом, и он је сада одгонетао тај језик, разнолик и исто тако богат наговештајима као и језик књижевности, тај стил неслућено сажет под привидом нејасности и неодређености. (138)

Уисманс, заправо, користи књижевно-стилистичко средство друге половине деветнаестог века, концепт крупног плана (*close-up*) – готово микроскопски визуално испитивање субјекта (NOKSON 1961: 2, 15).

Дезесент је на самом почетку описан као „искусан знанац боја” (UISMANS 1966: 35). Нимало случајно, с обзиром на то да Уисманс своје странице исписује бојама подједнако као и речима. Тако, читалац посматра „ружичасти плес” јунакове куће (36), као да присуствује оживљеним сликама на филмском платну, где се смењују жута, црвена, наранџаста, краљевско плава, угасло риђа, надимљено златна. Дезесентова наранџаста и плава радна соба покушава да надомести она латинска

⁸ Детаљније о симболизму цвећа код Уисманса в. BRAZVEL 2013.

⁹ Дезесент наводи конкретне Бодлерове наслове: „Смрт љубавника”, „Непријатељ”, „Any where out of the world” – „Било куд ван овога света”, „Непоправљиво”, „Балкон”.

дела на његовим полицама за која мисли да су „без боје и нијанса” (52).¹⁰ Његове утопијске фантазије да живи далеко од свих, као и потреба за онеобиченим комбинацијама боја, коначно бивају распршене речима очигледног представника сурове реалности:

Дезесент му саопшти своје неостварљиве жеље, па поче сновати *нова изражења боја*, говорити о томе каква ће суложништва и *раздоре тонова* удесити, кад лекар, као да га је полио хладном водом, рече, неопозивим тоном, да у сваком случају неће у овом стану остварити своје замисли. (236–237; подв. А. Ж.)

Уисманс је писац који је у бити сликар, подједнако декадентни сликар и сликар декаденције, као што се види у јунаковој потреби да позлати оклоп корњаче која је имала ту несрећу да се задеси код њега. Наиме, корњача је најпре синула као сунце и заблистала на ћилиму (67), светлукала у полумраку (70), пре него је задесила смрт издејствована упливом вештачког принципа и газдиног хира:

Навикла, без сумње, на миран, непомичан живот, на смеран живот који је проводила под својим оклопом, 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. (76)

Корњача мрког оклопа умире због уграђеног драгог камења, и има функцију својеврсне синегдохе за Дезесентов животни избор, а уједно и Уисмансову варијанту декадентног романа.

Уметник декаденције држи да је човек више од површине, која је само једна од бројних његових маски, јер „човека чине све ствари” (MILER 1974: 373). Уисмансов јунак је денди који бесомучно инсистира на елитизму, саморепрезентацији, мимикрији или мистификацији идентитета (в. LEJN 1994), денди као представник Болдеровог дендизма, тј. „романтичарског култа сопствене личности који произилази из горуће потребе за стварањем личне оригиналности”, као и згражавањем над новом масовном културом која се изједначава с медиокритетом (PALJA 2002: 376).¹¹ У Предговору написаном двадесет година по објављивању романа *Насујрој*, Уисманс открива да му је намера била да разбије границе романа, као и да се сви романи које је написао после у клици садрже у овој књизи (UISMANS 1966: 19, 12).¹² Свог јунака Дезесента замислио је као ученог, префињеног и богатог

10 Дезесент нарочито не цени Вергилија, Овидија, Хорација, и почиње да се занима за латински језик тек од Лукана.

11 Бодлеров денди је аполонијски, декадентни естетa ускогрудог егоизма, уметне и вештачке личности, који презире *русоизам* у свим његовим облицима (PALJA 2002: 376–377).

12 *Насујрој* је некаква врста манифеста без програма који имплицира одређене политичке и друштвене изборе (HARTNET 1977: 367). На енглеском се роман може наћи под насловом *Against Nature*, или *Against the Grain*. Наслов романа је готово непреводив с обзиром на то да се јавља у изразима који указују на нешто погрешно, супротно или неразумно наспрам општеприхваћеног и ’нормалног’: *caresser un chat à rebours* = „мазити мачку на погрешан начин”, уз јасну сексуалну конотацију; *prendre l'ennemi à rebours* = изненадити непријатеља отпозади, уз јасну конотацију агресије и аналног; *prendre quelqu'un à rebours* = „протрљати некога на погрешан начин”, заправо наљутити некога; *aller à rebours de la tendance générale* = „ићи насупротив водећем тренду”; *prendre une rue en sens unique à rebours* = „погрешно ићи једносмерном улицом” (VAJT 2009: xiii). С насловом романа *Тамо доле* ствари слично стоје, имајући у виду да има конотацију пакла на земљи, као што се види у наредној реченици: „...јер он, *овде доле*, не очекује више никакву срећу” (UISMANS 2000: 62; подв. А.

младића који у извештаченом открива излаз из гађења што су у њему изазивале животне бригае и амерички начин живота његовог доба, као некога ко „прибегава обмани екстравагантно инсценираних чаролија, живећи осамљен далеко од свога века, у оживљеним успоменама на простосрдачније векове, на мање бедну средину” (10). Последњи Дезесентов крик заправо указује на то да нам подземни рад у души измиче, и да ми живимо само у тајанственом (22, 12). Гађење над сопственом прошлосту испуњеном лудилом ниских нагона и развратом чула нагнало је Уисмансовог јунака да прода замак Лур и изгради својеврсни музеј пун реткости, декадентну кућу у којој ће се напајати самоћом (26), шћућурити далеко од света, и ушушкати се у неком скровишту (30), заклоњен од људи и света:

Већ 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. (29)

3. Конзистентност утопијских елемената

Снажни ескапизам Дезенсетове замисли, међутим, наставиће се и кроз лик Диртала у романима *Тамо доле* (*Là-bas*, 1891) и *На љућу* (*En route*, 1895), откривајући Уисмансово непресушно промишљање о утопијским елементима 'идиле' без варварског упада друштвеног тела; декадентне уметности (стил, тематско-мотивски комплекси); света уметности *per se*; сећања као пластичне конструкције;¹³ знања о прошлим бољим временима; пројекције о будућности човечанства.

Концепт утопије у сваком добу подразумева извесну варијацију односа између идеалне садашњости, прошлости и будућности (KLEJZ 2021: 13).¹⁴ Утопија се не може искључиво свести на психолошки импулс, сан, фантазију или жељу, јер, заправо, истражује простор између могућег и немогућег: то је место где смо били или од којег смо побегли, али и непознато место које жудимо да посетимо. Утопија је тачка водиља на мапи бесконачне потраге за побољшањем људске ситуације (20). Идеално друштво, једном када се изгради, има потребу да задржи своју форму, али не треба заборавити да се промене стално дешавају. Базирана на неискорењивом оптимизму човечанства, утопија призива пређашње или будуће доба среће и благостања, прижељкујући могуће бекство из ноћне море стварности (ЂЕРГОВИЋ-JOKSIMOVIĆ 2009: 11). Утопија је, по природи ствари, амбивалентно место јер је издвојено и усамљено, жељено и недоступно парче чврстог тла под ногама, јединствена мешавина стварности и фантазије (13), феномен који се налази негде између неба и земље, сна и јаве, мита и историје, прошлости и будућности, књижевности и науке, литературе и паралитературе. Временска раван с којом утопија ступа у нај-

Ж.). Енглески превод наслова овог романа је такође двострук: *Down There*, или *The Damned*.

13 „Збркана гомила штива, размишљања о уметности, која беше нагомилао откако се осамио, као какву брану, да би зауставио струју старих успомена, била је нагло разнета, и бујица је кренула, обарајући садашњост, будућност, преплављујући све прошлосту, испуњавајући му дух огромним пространством туге, по коме су, као какве смешне олупине, пловиле безначајне епизоде његовог живота, бесмислене маштарије” (UISMANS 1966: 99–100).

14 Утопија се дефинише у оквиру три домена: утопијска мисао; ужи жанр утопијске књижевности; практични покушаји да се оснују боља друштвена уређења (KLEJZ 2021: 16). Утопија је вишезначан појам: тешко је рећи да ли се односи на мит, књижевни жанр, револуционарни програм, стање духа, или све то заједно (ЂЕРГОВИЋ-JOKSIMOVIĆ 2009: 12).

проблематичнији однос јесте садашњост (20). Јасно је да због непремостивог јаза који је дели од збиље утопија има велики ескапистички потенцијал (27).

Уисмансов Дезесент обједињује више типично утопијских облика понашања, путем конзумирања опијата, посредством снова или халуцинација, и идеја о затварању унутар простора налик манастиру, катедрали, или музеју.¹⁵ Премда се утопија базира на механизму смењивања страха и наде (139), Дезесент у много чему бира *шойенхауеровски* фатализам, и остаје неприлагођени отпадник од друштва у које мора да се врати.¹⁶ Премда се настанио у кући далеко од градске вреве, он због нарушеног здравља мора да се врати у исти тај град из којег је побегао. Уисмансов јунак се, дакле, истовремено налази унутар и изван друштвеног тела. Траума почиње оног тренутка када осети да је његова „идила нападнута споља” (LEJN 1994: 41). Иако згађен над вредностима друштва (материјализам, хипокризија, комерцијализам, ситничавост, утилитаризам, сентиментализам), Уисмансов протагониста не проналази еупсихију (идеално стање свести), нити еухронију (добро, срећно време). Дезесент креира илузију стварних дешавања или путовања а да се уопште не помери из куће, уз веру да се „исто тако лако као у материјалном свету, може уживати у химеричним наладама, које су у сваком погледу сличне правима” (UISMANS 1966: 47). Његова омамљеност, спорост и тежина подсећа на меланхолика *бодлеровског* типа (в. STAROBINSKI 2011). Заправо, његова константна намера да живи живот уназад, замени стварност имагинацијом и друштвену интеракцију субјективношћу, доводи до коначне осујећености његовог ескапистичког подухвата. После низа ноћних мора, проблема са очима, кашљем, грозницом, чулним халуцинацијама и нервним растројством, доктор га упозорава да мора да се врати нормативном животу у Паризу како би остао жив:

Он најзад додаде да, пре но што би се покушало било с каквим леком, пре но што би се почело лечење хидротерапијом, које је, уосталом, немогућно спровести у Фонтенеу, ваља напустити ову самоћу, вратити се у Париз, вратити се нормалном животу, потрудити се, једном речи, да се човек разоноди као и други. (UISMANS 1966: 237)

Дезесент се недвосмислено окреће вештачком, одбацујући природу и природност:

Све што је вештачко, уосталом, чинило се Дезесенту као својствено обележје човека.

Природи је прошло време, како је он говорио; досадном једноликошћу својих пејзажа и неба она је заувек дојадила будном стрпљењу префињених духова. У ствари, каква бљутава ограниченост, као кад се специјалиста затвори у своју струку, каква скученост као кад дућанчика држи само овај или онај артикл, занемарујући све остале, какав једнолични дућан ливада и цвећа, каква банална агенција за

15 „Као какав пустињак, био је сазрео за осаму, изнурен од живота, од кога више ништа није очекивао, као какав калуђер, био је скрхан огромним умором, потребом да се сабере, жељом да нема више ничег заједничког с непосвећенима, што су, за њега, били људи који се руководе коришћу и глупаци. [...] осећао је стварну наклоност према тим људима што су се затворили у манастире” (UISMANS 1966: 92).

16 Дезесент некад и вербализује суштинску амбивалентност утопије: „Мало-помало, то смењивање немира и наде, који су му се сударали у празној глави, смири се; ти судари су га дотукли; ...” (233).

планине и мора! (48)

Међутим, он се ту не зауставља: „После вештачког цвећа, које је подражавало право, пожелео је природно цвеће које би подражавало вештачко” (114). Међутим, инсистирање на оваквом ставу неће проћи без последица јер уметност не успева да надјача биологију и телесност (болести, неутажива сексуална жеља, физичка глад). Колико год се испоставила значајном за душу и ум појединца, уметност нема механизме којима би се појединац излечио од бољки тела. Неуроza или истрошеност настају управо тамо где долази до већег несклада између потребе за уметношћу и потребе за бригом о сопственом телу. Дезесентова зависност од других (послуга, лекар, зубар, баштован) показује како „стварност на комичан начин осујећује узвишене идеале јунака са којима се аутор поистовећује”. Дезесент жели да његов живот буде у потпуности „уметнички и уметан”, односно вештачки, али природа му се свети, мучи га зубобољом, својим ретким мирисима, узнемирава његов стомак засићен посланицама. Оног тренутка када јунак бива принуђен да се врати друштву и природи, његов декадентни подухват пропада (PALJA 2002: 378).

У том смислу, роман *Насуџрош* постаје „критика естетичке доктрине коју наводно подржава” (FINI 1986: 76). И Диртал, јунак романа *На љуш*, после многих снажних преокрета у души изазваних гађењем и презиром према испразном животу, дивљању чула у себи и дрлогу у који га уваљује телесна страст, проводи десетак дана у манастиру само како би се напослетку вратио у Париз. Свађе са самим собом довеле су га до живчаног растројства и осећаја да између блудног живота и боравка у цркви „плута као олупина, одбијајући се и о једно и о друго” (UISMANS 2011: 38). Самоћа и доколица само су појачали његово гађење према животу, и учврстиле виђење да је догурао до септичке јаме (182), или каљуге у којој му је данас мука да живи (30). Као Дезесент пре њега, Диртал се буди мртав болестан (147), устрептао и грозничав (175), са свакаким глупостима које му се врзмају у глави (153), стварајући му осећај да је можда полудео (206). Коначно, Диртал из манастира излази „растуреног мозга, са срцем у процепу”, осуђен да живи располућен: „Сувише сам писац да бих постао монах, а већ сам превише монах да бих наставио да живим међу писцима” (309).¹⁷

С друге стране, унутрашњи свет Уисмансовог јунака јесте безвремен и историјски, с обзиром на то да је само време предмет његове носталгије, и да жели да се врати у неповратну прошлост. Оно за чим Дезесент жуди јесу епохе које су заправо „прелаз између епоха” (GAŠE 1988: 186–188). Уисмансов јунак жели да „удахне нови живот симболици средњег века” који види као идеал уметничког савршенства (EMERI 2000: 126, 130). Такав је и Диртал из романа *Тамо доле* који „мрзи своје време” (UISMANS 2000: 15), глорификујући све што је у вези са средњим веком, чак и сатанизам који разуме као „мржњу према осредњости” (39). Омамљен умирујућом атмосфером Карексових, звонара и његове жене, Диртал замишља утопију по својој мери, призивајући затворени свет Дезесентове раскошне куће и јунака који „подсећа на фараона сахрањеног у гробници са својим стварима” (PALJA 2002: 378):

17 Ово је једна од Уисмансових референци на Флобера: у делу *Бувар и Пекише*, лекар овако описује једног човека: „Сувише нерава, сувише уметник!” (FLOBER 2020: 169).

Док је посматрао ову присну просторију и ове добре људе, говорио је себи: када бих могао да преуредим ову собу и ту, изнад Париза, обезбедим себи балсамовано и ушушкано боравиште, топлу луку. Тада бих, тако сâм међу облацима, тамо горе, могао водити окрепљујући живот самотњака, и годинама поправљати своју књигу. Каква би то била непојамна срећа, коначно живети по страни од свог времена, и док се бујица људске глупости котрља доле испод кула, прелиставати старе књижурине под косим зрацима јаке лампе! (UISMANS 2000: 28)

Међутим, јунак се смеје наивности сопственог сна, што потврђује његово припадање амбивалентном међупростору карактеристичном за утопију, неком времену ван времена које не постоји осим у машти појединца. Метафора садашњости као септичке јаме поново се јавља (130), те средњи век почиње да добија обресе изузетне епохе и идеалног времена (83). Уз свест да се у сваком човеку налазе опречни понори душе (151), Диртал разговоре који се не баве религијом или уметношћу налази приземнима и испразнима (141). Књижевност за њега има само један разлог постојања, а то је да га спаси од гађења према животу (156). Упркос сталном развоју науке, Диртал човека дефинише као саможиво, подло и ниско биће отечене и смрдљиве душе (194), осуђено да тумара по мраку без права на светлу будућност:

- Како се онда надати у будућност, како умишљати да ће тада бити чисти, ти клинци који се роде од отужних малограђана овог прљавог времена? Када су тако одгојени, питам се шта ће они радити у животу?

- Радиће исто што и њихови очеви, исто што и њихове мајке, одговори Диртал; пуниће дробове и празнити душу преко полног органа! (210)

4. Смена наде и страха

Ово нипошто није слика која улива наду у боље сутра, и заправо је само наставак симболичког мрака и свеprisутног сифилиса, у које је још Дезесент био уверен:

Најзад, он је из све снаге мрзео нова поколења, те слојеве грозних простака који осећају потребу да гласно говоре и смеју се по ресторанима и кафанама, који вас гурну, а и не замоле за извињење, који вам, на тротоару, натерају дечја колица међу ноге, а и не извине се, чак не скину ни шешир. (UISMANS 1966: 51)

*

Кроз два дана бићу у Паризу; да, рече, све је одиста свршено; таласи људске ништавности пењу се као плима до неба и они ће прогутати прибежиште чије уставе отварам и против своје воље. О, срчаност ми не достаје, а утроба ми се преврће! Господе, смилуј се хришћанину који сумња, безвернику који би хтео да верује, осуђенику на живот који се укрцава сâм, усред ноћи под небеским сводом, који не обасјавају више утешне светиљке старе наде! (246)

Уисманс, дакле, долази до *ничеовској* става да је декаденција суштинско стање човечанства, премда најпре доминантно обележје модерног доба (SILK 2004: 602, 595). Представник декаденције напослетку одаје почаст *фрoјдовској* афирмацији смрти и уништења, као и *шoјенхауровском* растакању индивидуе, или сумњи у позитивне исходе.¹⁸

18 О сличностима и разликама између Шопенхауера и цркве, в. UISMANS 1966: 11–12.

Кроз брижљиво грађење романескних „заплета изгубљених илузија” (FINI: 1986: 76), Уисманс јесте указао на битну одлику сваке утопијски обојене жудње – смену наде и страха. Његов јунак антиципира лик ’аутсајдера’ у књижевности двадесетог века, „маргиналног јунака чије су бригае пре симптоматичне него типичне”, због чега је Уисмансов роман ближи нама данас него његовим савременицима (VAJT 2009: xxv). Такође, могли бисмо да поставимо питање опстанка или читљивости декадентне литературе имајући у виду њен онанистички фокус на лик Нарциса у ширем смислу.¹⁹

Уисмансов јунак је изможден, сломљен, испуњен немиром, страхом од болести, неуротичан, истрошен, скрхан, раздражен, узнемирен, збуњен, испуњен скаредним нагонима, ослабљеног желуца и преморених чула у сваком смислу. Његов се микрокозам обојен утопијском визијом распарчао, и сјединио с Бодлеровим виђењем света, где нема места за дечаке „који се ваљају на сунцу, у пуној светлости”, где је „лудост рађати децу” (UISMANS 1966: 191; 193):

На величанственим страницама [...] испитао оне још више неизлечиве ране, трајније, дубље, које нагризају засићеност, разочарање, презир, у душама које се распадају и које садашњост мучи, које се прошлости гаде, а будућности се плаше и пред њом очајавају. (168)

Изгледа да нам писци живот ипак не сликају ласкавим бојама, као што мисли један саговорник Буvara и Пекишеa (FLOBER 2020: 167). Ту где „одвратно сунце исцрпљује” (UISMANS 1966: 202), где је живчана депресија победила, ни нама не преостаје ништа друго него да, као Дезесент, изнова читамо Верленове стихове у контексту жудње за нејасним, амбивалентним, премда не мање привлачним, химерама:

Хоћемо само Преливе свега тог,
не Боју, само Преливе!
Ох! те Преливе недељиве:
сан уз сан, флауту уз роу! (VERLEN 1969: 68)²⁰

Дакле, Дезесент, алиас Уисманс, тумачи ове Верленове стихове у којима се говори о поетици-стварању стихова и техници коју би прави песници требало да примене онако како њему одговара, или, још прецизније, онако како једино може и уме: кроз двоструку призму своје телесне и духовне изможености с једне стране, и своје утопистички обојене вере у будућност која ће бити подношљивија од мрске му садашњости и прошлости. Утопијски интонирана слика стварности какву нуде Уисмансови романи коначно указује на два тематско-мотивска комплекса који, чини се, истовремено пулсирају: осујећеност ескапистичког подухвата с једне, и наду да ће будућност једном морати да буде светлија, с друге стране.

Цитирана литература

ARATA 2014: ARATA, Stephen. “Decadent Form.” *ELH*, Vol. 81, No. 3 (Fall, 2014): 1007–1027.
BODLER 1991: BODLER, Šarl. *Poezija; Proza; Veštački rajeви*. Prev. Branimir Živojinović i dr.

¹⁹ Мастурбација је самокастрација, уметност одгађања (BUŠEN 1972: 20).

²⁰ Дезесент цитира стихове из Верленове „Песничке уметности”: „Јер ми хоћемо још и нијансу, / Не боју, већ само нијансу / ... / А све остало је литература” (UISMANS 1966: 211). Овај превод се разликује од превода Данила Киша.

- Novi Sad: Svetovi, 1991.
- BRAZVEL 2013: BRASWELL, Suzanne. "Mallarmé, Huysmans, and the Poetics of Hothouse Blooms." *French Forum*, Vol. 38, No. 1/2 (Winter/Spring, 2013): 69–87.
- BUŠEN 1972: BUCHEN, Irving H. "Decadence as Blasphemy." *Modern Language Studies*, Vol. 2, No. 1 (Winter, 1972): 17–23.
- ĐERGOVIĆ-JOKSIMOVIĆ 2009: ĐERGOVIĆ-JOKSIMOVIĆ, Zorica. *Utopija: alternativna istorija*. Beograd: Geopoetika, 2009.
- EMERI 2000: EMERY, Elizabeth. "J.-K. Huysmans, Medievalist." *Modern Language Studies*, Vol. 30, No. 2 (Autumn, 2000): 119–131.
- FERGUSON 2002: FERGUSON, Christine. "Decadence as Scientific Fulfillment." *PMLA*, Vol. 117, No. 3 (May, 2002): 465–478.
- FINI 1986: FINNEY, Gail. "In the Naturalist Grain: Huysmans' *A Rebours* Viewed through the Lens of Zola's *Germinal*." *Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 2 (Spring, 1986): 71–77.
- FLOBER 2020: FLOBER, Gistav. *Buvar i Pekiše: katalog mišljenja u modi*. Prev. Dobrila Stošić. Beograd: Blum izdavaštvo, 2020.
- FORT 1993: FORTH, Christopher E. "Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891–95." *Journal of the History of Ideas*, Vol. 54, No. 1 (Jan., 1993): 97–117.
- GAŠE 1988: GASCHÉ, Rodolphe. "The Falls of History: Huysmans's *A Rebours*." *Yale French Studies*, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History (1988): 183–204.
- GOLDFARB 1962: GOLDFARB, Russell M. "Late Victorian Decadence." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 4 (Summer, 1962): 369–373.
- HARTNET 1977: HARTNETT, Edith. "J.-K. Huysmans: A Study in Decadence." *The American Scholar*, Vol. 46, No. 3 (Summer, 1977): 367–376.
- HUNEKER 1907: HUNEKER, James. "The Pessimist's Progress: J.-K. Huysmans." *The North American Review*, Vol. 186, No. 622 (Sep., 1907): 41–54.
- KLEJZ 2021: CLAEYS, Gregory. *Utopia: The History of an Idea*. London: Thames & Hudson, 2021.
- LEJN 1994: LANE, Christopher. "The Drama of the Impostor: Dandyism and Its Double." *Cultural Critique*, No. 28 (Autumn, 1994): 29–52.
- LEVINSON 2017: LEVINSON, Jerrold. "Artist and Aesthete: A Dual Portrait." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 75, No. 4, Special Issue: Seventy-Fifth Anniversary Issue (Fall, 2017): 479–487.
- MILER 1974: MILLER, B. Jaye. "Reflections on Decadence." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 57, No. 4 (Winter, 1974): 363–386.
- NOKSON 1961: NOXON, Gerald F. "The Anatomy of the Close-up: Some Literary Origins in the Works of Flaubert, Huysmans and Proust." *The Journal of the Society of Cinematologists*, Vol. 1 (1961): 1–24.
- PALJA 2002: PALJA, Kamil. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*. Prev. Aleksandra Čabreja. Beograd: Zepter Book World, 2002.
- RADOVIĆ 1966: RADOVIĆ, Vesna. „Između naturalizma i simbolizma (pogovor).” U: Žoris-Karl Uismans. *Nasuprot*. Prev. Živojin Živojnović. Beograd: Prosveta, 1966: 249–266. [orig.] РАДОВИЋ, Весна Ћ. „Између натурализма и симболизма (поговор).” У: Жорис-Карл Уисманс. *Насупрот*. Прев. Живојин Живојновић. Београд: Просвета, 1966: 249–266.
- RAŠ 1982: RASCH, Wolfdietrich. "Literary Decadence Artistic Representation of Decay." *Journal of Contemporary History*, Vol. 17, No. 1, Decadence (Jan., 1982): 201–218.
- SEVASKO 1958: CEVASCO, George A. "J.-K. Huysmans and the Impressionists." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2 (Dec., 1958): 201–207.
- SILK 2004: SILK, Michael. "Nietzsche, Decadence, and the Greeks." *New Literary History*, Vol. 35,

No. 4, Forms and/of Decadence (Autumn, 2004): 587–606.

- SMIT 1953: SMITH, James M. "Concepts of Decadence in Nineteenth-Century French Literature." *Studies in Philology*, Vol. 50, No. 4 (Oct., 1953): 640–651.
- STAROBINSKI 2011: STAROBINSKI, Žan. *Melanholija u ogledalu: tri čitanja Bodlera*. Prev. Bojan Savić Ostojić. Loznica: Karpos, 2011.
- VAJT 2009: WHITE, Nicholas. 2009. "Introduction." In: Joris-Karl Huysmans. *Against Nature*. Trans. Margaret Mauldon. Oxford: Oxford University Press, 2009: vii–xxvi.
- VERLEN 1969: VERLEN, Pol. *Pesme*. Prev. Danilo Kiš. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad,” 1969.
- VORD-DŽEKSON 1996: WARD-JACKSON, Philip. "Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture." *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1125 (Dec., 1996): 801–808.
- VUKOVIĆ 2023: VUKOVIĆ, Đorđije. *Srpska poezija i čulni svet*. Prir. Aleksandra Žeželj Kocić i Dragan Lakićević. Beograd: Srpska književna zadruga, 2023. [orig.] ВУКОВИЋ, Ђорђије. *Српска поезија и чулни свет*. Прир. Александра Жежељ Коцић и Драган Лакићевић. Београд: Српска књижевна задруга, 2023.
- ZIGLER 1993: ZIEGLER, Robert. "From Prostitution to Prayer: The Writer and His Public in J.-K. Huysmans." *The French Review*, Vol. 67, No. 1 (Oct., 1993): 37–46.

Извори

- UISMANS 1966: UISMANS, Joris-Karl. *Nasuprot*. Prev. Živojin Živojnović. Beograd: Prosveta, 1966. [orig.] УИСМАНС, Жорис-Карл. *Насупрот*. Прев. Живојин Живојновић. Београд: Просвета, 1966.
- UISMANS 2000: UISMANS, J. K. *Tamo dole*. Prev. Svetlana Stojanović. Beograd: Zepter Book, 2000. [orig.] УИСМАНС, Ј. К. *Тамо доле*. Прев. Светлана Стојановић. Београд: Zepter Book World, 2000.
- UISMANS 2011: UISMANS, J.-K. *Na putu*. Prev. Svetlana Stojanović. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011. [orig.] УИСМАНС, Ј.-К. *На путу*. Прев. Светлана Стојановић. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Aleksandra B. Žeželj

ON THE FUTURE OF JORIS-KARL HUYSMANS'S UTOPIA

Summary

The paper sheds light on the multidimensionality of utopia in the chosen works of Joris-Karl Huysmans: *Against Nature/Against the Grain* (*À rebours*, 1884), *Down There/The Damned* (*Là-bas*, 1891), and *En Route* (*En route*, 1895). The focus is on the relevance of Huysmans as "the writer of escape and hunt for salvation" in our century for future generations, through the analysis of the specificity of his *fin-de-siècle* decadent style and *Weltanschauung*, the power of the world of art as utopia *per se*, as well the escapist dream that the so-called idyll can be sustained in the absence of barbarian intrusion of the societal body. By means of a palpable intellectual solipsism and claustrophilia (the appropriation of a self transposed as text), Huysmans paints the space of modern neurosis not only of his own time, but the time of our present and future. Thus, Huysmans's literary character draws attention to a Nietzschean decadence of the entire humanity, the necessity of the loss of eudaimonia and eudaimonia, and the impossibility of hope in the perfect isolation from the coarseness of modernity.

Key words: Huysmans, future, utopia, *fin-de-siècle* decadence, escapism