

Teorija dekadentskog romana

1.

Koncem devetnaestog stoljeća pitanje estetski odgovarajućih i moralno prihvatljivih prikaza rasapa, propadanja ili propasti kultura, to jest civilizacija te kataklizmičkih okončanja povijesnih epoha na zalasku postalo je predmetom prijepora u književnoj kritici koja je u pojmu dekadencije, preuzetom iz historio-grafskih istraživanja razloga propasti Rimskog carstva, pronašla ključ za objašnjenje percipiranog stadija povijesnog razvoja u kojem se nalazi onodobni Zapad. Pod utjecajem teorije o degeneraciji,¹ koja vrhunac popularnosti doseže u isto vrijeme kada i dekadentska književnost daje svoja najpoznatija djela, u književnoj se kritici razvila tradicija antidekadentske kritike koja je u onome što se nazivalo književnošću dekadencije pronalazila potvrdu teze o moralnoj i biološki regresivnoj evoluciji koja je zahvaćala civilizacije u periodima opadanja moći i konačne propasti. U svim karakteristikama književnosti dekadencije – od raspadanja jezika, iznurene sintakse, trijumfu fragmenta nad cjelinom, sve do pretjerane senzualnosti teksta i podređivanja strukture tijekom fiksnih ideja ili senzacija neurotičnog protagonista, a koje primjećuju Bourget (1920) i Lemaître (1889) – antidekadentska će kritika dijagnosticirati odraz terminalnog stadija organskog propadanja koji doseže civilizacija na samrti. Krafft-Ebing je ustvrdio da su „periodi moralne dekadencije u životu jednog naroda uvijek upareni s vremenima ženskastosti, senzualnosti i luksuza, a te uvjete valja shvatiti kao posljedak povećanih potreba živčanog sustava koji nastoji udovoljiti tim zahtjevima“ (1894: 6). Štoviše: „u vremenima političke i moralne propasti, čudovišne perverzije seksualnog života bile su sveprisutne [...] Kako je pokazala povijest Babilona, Ninive, Rima, ali također i „misterija“ života u modernim prijestolnicama, ti su veliki gradovi [bili] uzgajališta živčanosti i degenerične senzualnosti” (ibid: 6–7).

¹ Naziv za psihijatrijski (psihopatološki, kriminološki i socijal-darvinistički) diskurs koji nastoji pronaći uzroke ne samo individualnog i kolektivnog devijantnog ponašanja već i moralnog srozavanja i biološkog nazadovanja čitavih slojeva društva, pa i društava samih, kao i kultura i rasa. Teorija degeneracije razvija viziju „unutarnjih prijetnji unutar Europe“, shvaćajući „zločin, suicid, alkoholizam i prostituciju kao „društvene patologije“ koje ugrožavaju europske rase, predstavljajući degenerativni proces unutar njih samih” (Pick, 1989: 21). Stoga, ključni je cilj takvog diskursa bio „identificirati fizičke značajke koje bi učinile ludilo naizgled vidljivim“ (White, 2014: 41).

Primijenjena na analizu književnosti, takva je psihopatološka dijagnoza dovela do shvaćanja književnosti dekadencije kao „sklonosti prljavom i degutantnom, uniženom emocionalizmu, bolesnoj senzualnosti“ (Stuttfield, 1895: 834), a koja se javlja kao gnjili izraz civilizacije na samrti. Ključno je obilježje književnosti dekadencije, tvrdi Laurent, bolesna žudnja „za bizarnim i stranim“ (1897: 61) koja je logična posljedica „pretjeranog uzbuđenja naših istrošenih živaca“ (ibid: 5) i „hipertrofije ega“ (ibid: 99) kao tipičnih neurastenija civilizacije na samrti. Prema teoriji degeneracije, civilizacija u stadiju zrelosti ne proizvodi samo objektivno lošu književnost „zaokupljenu grotesknim i odbojnim“ (Harrison, 1908: 294), to jest književnost „sustavnih pokušaja usađivanja u Umjetnost vladavine ružnoće, okrutnosti i otupjelosti“ (ibid: 298), već ona postaje rezervoar širenja moralne zaraze „neprirodnim i škodljivim osjećajima“ (Quilter, 1895: 778).

Iako je cilj inkvizicijski minucioznog bilježenja svih patologija književnosti dekadencije, upotpunjeno pornografskim katalogima svih devijacija koje takva književnost nudi, bio identificirati književnost dekadencije kao izvor moralne zaraze, a kako bi dokazi o degeneraciji civilizacije i postojanju njezina unutarnjeg kontagija postali vidljivi, ono je, paradoksalno, postavilo temelje za razvijanje ne samo teorije dekadentske estetike već i teorije dekadentskog romana. Kako bi bolest književnosti dekadencije dokraja psihopatološki rastumačila, teorija je degeneracije prodrla u samu bit dekadentske književnosti, nastojeći pronaći ono obilježje koje patologiju potonje čini unikatnom i novom. Lombroso će tako u Baudelaireu, kao geniju koji je lud, dijagnosticirati nešto specifično: „morbidne strasti u ljubavi [...] ljubav prema ružnim i odvratnim ženama, crnkinjama, patuljčicama, gorostasima“ (1917: 71); dok će Harrison kao bit dekadentnosti istaknuti „morbidno pretjerivanje“ (1912: 338) proizašlo iz tipično dekadentske „morbidne ljubavi za onim što je ili odbojno ili pak nemoguće“ (ibid). Upravo je otkriće radikalne novine bolesti književnosti dekadencije i estetike na kojoj počiva (estetike „morbidnog pretjerivanja“) polazište za apologiju dekadentske estetike.

Arthur će Symons u svojoj slavnoj apologiji književnosti dekadencije (a koja time postaje pionirska teorija dekadentske estetike odnosno dekadentske književnosti) potonju također definirati kao bolest – ali kao „novu, prelijepu i zanimljivu bolest“ koja pogađa „civilizaciju izraslu onkraj svake luksuznosti, onkraj svake žudnje“ (1893: 859). Bolest morbidne žudnje u srži je Baudelaireove poezije, primjećuje Eliot, no za razliku od psihopatološkog pristupa, Eliot ipak uviđa da „bez morbidnosti nijedno njegovo djelo ne bi bilo niti moguće niti značajno“ (1927: 384). Štoviše, bit se Baudelaireove poezije – i čitavog projekta prikazivanja zbilje specifično modernog društva – nalazi upravo u tome što sustavno poseže za morbidnom žudnjom kako bi se u prekomjernosti iste dosegla istina o modernom životu. Anatole će Baju svoj časopis u kojem će se objavljivati radovi autora koji svi odreda sustavno posežu za pretjeranom morbidnošću kako bi prodrli u suštinu iskustva življenja u povijesnoj epohi dekadencije s ponosom nazvati *Le Décadent*.

Štoviše, Baju će u svojoj apologiji dekadentske estetike (i još jednom primjeru pionirskih teorija dekadentske književnosti) ustvrditi da je ono što potonju čini radikalno novom to što „za cilj ima uobličiti sliku ovog melankoličnog svijeta“ (1887: 10). Budući da je aktualno doba „ne bolesno, već umorno i prije svega prezasićeno“ (ibid: 7), nova književnost, kao „djelo vremena“ (ibid: 2), nužno iznalazi novu estetiku „prožetu osjećajem propadanja ovog stoljeća na kraju“ (ibid: 11) koja poseže za novim i novim senzacijama, kako bi prikazala zbilju dekadencije jedne civilizacije koja umire u prezasićenosti, nemoćna prije konačnog pada osjetiti ijedan novi užitak, već svakim novim pokušajem pasti još dublje u *ennui*.

2.

U prvom valu teorija dekadentske književnosti nakon *fin de siècle*, pojavom kritičara koji osobno nisu bili suvremenici prijepora između psihopatoloških interpretacija književnosti dekadencije i apologeta dekadentske književnosti, započela je tradicija književnopovijesnih i književnoteorijskih pokušaja sustavnog definiranja dekadentske estetike. Kao i antidekadentski i apologetski kritičari, i pisci sada već klasičnih studija o dekadentskoj književnosti uvidjeli su da tzv. „dekadentski pokret u književnosti“ doista predstavlja radikalnu estetsku novinu koja se samoostvaruje, kako je Holbrook Jackson tvrdio, u potrazi „za nesvetim užicima“ (1922: 66). Iako Jackson na „dekadentski pokret“ nije nimalo blagonaklono gledao (smatrajući ga, u konačnici, ipak patologijom koja vodi u smrt i onemoćalost), ipak je shvaćao da je dekadentska književnost naprosto morala biti takva kakva jest – uživljena u „nesvete užitke“, opčinjena nalaženjem „čistoće u nečistim stvarima“ i „iskustva bivanja dobrim, ali nakon razvrata“ (ibid) – kako bi postigla svoju svrhu i smisao. Na istom tragu, Carter je tvrdio da dekadentsku književnost specifičnom čini to što ona „ne implicira puko propadanje, već jedno propadanje koje je istovremeno i iskvareno, ali i primamljivo“ (1958: 144). Dekadentski je književni tekst nešto specifično zbog toga što se unutar njega zbiva „namjerno uzgojeno kvarenje“ (ibid: 37), i to ne toliko poradi nalaženja užitka u kvarenju, već poradi želje da se prodre u stravičnu istinu o uvjetima u kojima se odvija život u epohi moderne, u zenitu projekta moderniteta. I Eliot će primijetiti da su blasfemije pomno uzgojene u Baudelaireovoj poeziji zapravo „uvođenje u kršćanstvo na stražnja vrata“ (1927: 383) i „put ka afirmaciji vjere“ (ibid).

Kroz te rane pokušaje razvoja teorije što to dekadentska književnost doista jest odjekivale su, kako se pokazalo, još uvijek aktualne Baudelaireove i d'Aurevillyjeve teze o novoj morbidnoj umjetnosti koja sustavno poseže za sotoniskim, ali ne zato što je ona sama sotonistička, već zato što je epoha moderne – ta slavna „era progresa“ – ta koja je sotonistička. Baudelaire će u eseju o Poeu

prihvatiti pojam dekadencije kao tada pejorativnu oznaku za Poeovu estetiku začudnosti, a koju su negativnim značenjem ispunile interpretacije „nezagonetnih sfingi koje drže stražu pred svetim dverima klasične estetike“ (1964: 117). Štoviše, u toj novoj, dekadentskoj estetici, Baudelaire će pronaći sasvim novi tip umjetnosti koji jedini može na odgovarajući način prikazati stadij dekadencije – tu „igru svjetla umirućeg sunca“ (ibid: 118), tu zbilju „jednog pohlepnog svijeta [...] demokracije, progresa i civilizacije“ (ibid: 119) – i to na način da sustavno upreže „osjećaj za deformaciju ili disproporciju“ (ibid: 129) s ciljem raskrinkavanja svih patologija moderne i moderniteta. Na istom tragu, Barbey d'Aurevilly, autor *Les Diaboliques*, tog istinskog brevijara dekadencije, poručuje: „*Les Diaboliques* nisu djelo đavolje, one su *Diaboliques*, istinske pripovijesti izvučene iz ove naše ere, ere progresa, ere tako slatke i božanstvene civilizacije da sam, kada sam ih odlučio napisati, osjećao na svakom koraku kao da mi ih sam Đavo diktira“ (2015: 4). Dakle, ono što su Baudelaire i d'Aurevilly još u zrelom 19. stoljeću ustvrdili o prirodi dekadentske književnosti i dalje se pokazuje kao polazište za razvijanje bilo kakve teorije dekadentske književnosti i estetike. Naime, obojica su autora jasno uočila da neki tekst dekadentskim čini to što je riječ o estetski dokraja domišljenom i zaokruženom književnom djelu koje sustavno poseže za estetikom transgresivnoga i začudnoga, senzualnim i pretjerano artifičijelnim stilom te pesimistički intoniranim imaginarijima morbidnosti i patologija modernog života, a sve s krajnjim ciljem prikazivanja zbilje o jednoj „sotonističkoj“ eri.

Iako se kroz drugu polovicu 19. stoljeća (čak i u antidekadentskoj kritici teoretičara degeneracije) i dobar dio prvog vala studija o „dekadentskom pokretu“ i „književnosti dekadencije“ s početka 20. stoljeća afirmirala ideja da je dekadentska književnost specifična reakcija na modernu i modernitet koja poseže za pretjeranom morbidnošću kako bi raskrinkala čudovišnu bit moderne i moderniteta, od začetka izučavanja dekadentske književnosti dogodio se nevjerojatan propust: iako su postojale sve pretpostavke za razvoj teorije dekadentskog romana – kao krune dekadentske književnosti – do danas ne postoji monografija koja bi bila posvećena izvođenju te teorije. Štoviše, iako se kao početak discipline tzv. studija dekadencije obično uzimaju 1980-te (Weir i Desmarais, 2019), često se zna zaboraviti da se o dekadentskoj književnosti nije prestalo pisati, bilo u književnoj kritici ili u teoriji o dekadentskoj književnosti, od već spomenutih Baudelairea i d'Aurevillyja, preko teoretičara degeneracije i apologeta iste, pa sve do nekih od ključnih teoretičara 20. st., kao što je György Lukács, čiji su cjelokupni projekti počivali na obračunu s dekadencijom. Povrh toga, od 1990-ih nadalje – nakon što dolazi do procvata studija dekadencije, a u okvirima tada sve dominantnijih poststrukturalističkih, feminističkih, *queer* i postkolonijalnih teorija i pristupa – fokus se s dotadašnjih pokušaja izgradnje sustavne teorije dekadentske književnosti, od dekadentskog stila (Reed, 1985) i dekadentske imaginacije (Pierrot, 1981) preko dekadentskog jezika (Dowling, 1986) do dekadentskog protagonista

(Ridge, 1961), stavlja na tzv. subalterne i nekanonizirane silnice dekadentskog pisanja, od *queer* aspekata dekadentizma, dekadentizma onkraj Zapada i ženskog dekadentskog pisma do suodnosa dekadentske imaginacije i kolonijalizma.

U klasičnim studijama, prije utemeljenja discipline kakvu danas poznajemo, fokus nikad nije bio stavljen isključivo na analizu dekadentskog romana, već se o potonjem teoretiziralo isključivo u sklopu već spomenutih teorija o dekadentskom jeziku, stilu ili pak imaginaciji i imaginarijima. Nakon utemeljenja discipline u 1990-ima, nije nedostajalo analiza koje bi, barem ovlaš, nastojale definirati dekadentski roman. Weir je u svojoj studiji *Dekadencija i stvaranje modernizma*, koja se uzima kao jedna od temeljnih doprinosa studijima dekadencije, dao definiciju dekadentskog romana kao specifične forme fikcije u kojoj se razvija, kao prvo, „čisti spektakl stila“, dok se na razini forme učvršćuje antirealistički sustav kodiranja zbilje koji odbacuje „psihološku karakterizaciju, narativno izlaganje, demotske dijaloge, izravne kronologije“ u svrhu podređivanja radnje duševnom stanju lika, a na razini se sadržaja koriste imaginariji „bolesti, propadanja, perverzije, artifizijelnosti, esteticizma“ kako bi se prodrlo u grotlo istine o patologijama modernih društava (1995: xvii). No problem s Weirovim shvaćanjem dekadentskog romana leži u tome što se u analitičkom dijelu njegove monografije kao dekadentski roman podjednako definiraju i Huysmansovo *Naopako* i Flaubertova *Salambo* pa čak i *Germinie Lacerteux* braće Goncourt. Za Weira je, utoliko, dekadentski roman oblik fikcije koji, kroz spektakl stila, antirealističku strukturu podređenu tijeku svijesti i senzacija protagonista te imaginarije bolesti, deprivacije i rasapa, kao u slučaju *Germinie Lacerteux*, nudi „estetizaciju ružnoće“ (ibid: 58). Štoviše, prema takvoj teoriji, dekadentski je roman onaj tekst koji posredstvom tako shvaćenih imaginarija, stila i strukture prikazuje raspadanje, propast, rasap ili pad bilo kakvog tipa društva ili pak individualne deprivacije, od stare Kartage (*Salambo*) pa do individualne degeneracije i konačne propasti *Germinie Lacerteux*.

Dekadentskim su se romanom studiji dekadencije bavili samo ovlaš, u sklopu širih teorija ili pak u raspršenim člancima. No u pravilu, kao u slučaju Weirove studije, pri analizi tobože dekadentskih romana pod pojmom potonjega uvrštavali su se različiti romani koji se, na izvjestan način, bave problematikom propadanja, raspadanja, rasapa, pada ili propasti, bilo da je riječ o raspadanju društva, propasti porodice, konačnoj propasti političkog režima ili smrti kulture. Izdvojiti ću samo par primjera. U jednoj od monografija koje se smatraju utemeljiteljskim za studije dekadencije, Nalbantian tvrdi da se dekadencija u romanu odražava u stvaranju pripovijesti „koje su snažne i moćne u opisivanju ‘propasti‘“ (1984: 116). Utoliko, u „roman dekadencije“ spadaju i *Idiot* F. M. Dostojevskoga i Jamesovi *Ambasadori* i Zolin *Germinal* i Hardyjev *Neslavni Jude* i Conradovo *Srce tame*, jer se u svim tim romanima „istražuju posljedice odricanja od tradicije zapadnjačkih moralnih kriterija, kao i propasti uvriježenih religijskih,

estetskih i filozofskih vrijednosti zapadnoga svijeta“ (ibid: 15). Stoga se dekadencija u romanu, kako je Nalbantian zamišlja, odnosi tek na uopćeno propadanje: raspadanje tijela, kvarenje društava, rastakanje smislene egzistencije, rasap vrijednosti poretka, propadanje pojedinca u degeneraciju.

Na istom tragu, urednici studije *Dekadencija, degeneracija i kraj* tvrde da dekadencija „može odražavati način izraza, tematsku naklonost, stilski stav ili estetičku tendenciju, ali podjednako može funkcionirati i kao manifestacija stvarnog propadanja kulture“ (Nissen i Härmanmaa, 2014: 7). Posljedično tome, dekadencija se ne shvaća isključivo kao duhovno-povijesni stadij propadanja moderniteta, već i kao uopćen ugođaj propadanja društva i kulture, ali i osjećaj individualnog propadanja: dekadencija je pritom uparena s osjećajem degeneracije, ali i običnog propadanja i kraja na individualnoj organskoj razini – na razini oslabljivanja i smrti tijela (ibid: 10).

Iako još uvijek ne postoji jasna definicija što bi to dekadentski roman trebao značiti, važno je primijetiti da se u istraživačkom polju ipak konsolidiralo mnijenje o tome što bi dekadentski roman trebao obuhvaćati i što točno označava. Tako će za neke dekadentski romani biti romani Isherwooda i Firbanka (Mahoney, 2020), a za druge podjednako i *Buddenbrookovi* i *Finneganovo bdijenje* (Gillespie, 2019), dok će za treće biti riječ o kategoriji primjenjivoj na romane Henryja Jamesa (Kventsel, 2007), Strindberga (Dahlkvist, 2012) i Houellebecqa (Bikulčius, 2019), ali svi će se složiti da je *Naopako* nesumnjivo dekadentski roman koji svoje mjesto ima naći u svakom pokušaju definiranja, klasificiranja i kanoniziranja dekadentskog romana. Za Weira dekadentski je roman podjednako i *Naopako* i *Slika Dorian Gray*, ali i *Germinie Lacerteux* i *Salambo*, Nalbantian je pod romanom dekadencije predstavljala i *Naopako* i *Sliku Dorian Gray*, ali i *Idiota* i *Germinal*, Long i Jones su pak kao primjere dekadentskog romana istaknuli i *Naopako* i *Sliku Dorian Gray*, ali i Firbankov *Crnački raj* kao i *Propast i pad* Evelynna Waugha (1961). Postavlja se pitanje: zašto je danas općeprihvaćeno (čak i samorazumljivo) da se *Naopako* i *Slika Dorian Gray* smatraju istinskim dekadentskim romanima, dok se pak neke romane koji progovaraju o rasapu, raspadanju, propadanju ili padu ipak konsenzualno ne uzima za primjere istoga? Štoviše: ukoliko je jasno da neki romani o propadanju, o „propasti i padu“, nisu dio istog žanra kao *Naopako* i *Slika Dorian Gray*, zašto se onda i dalje neumorno pokušavaju, čak i nasilu, klasificirati kao dekadentski romani?

3.

Tek je 2022. godine, u sklopu *Oxfordskog priručnika dekadencije*, objavljen članak Kristin Mahoney o dekadentskom romanu, a u kojem je autorica, fokusirajući se na protagonista i morbidnu ljubav kao temu dekadentskog romana, definirala potonji kao „podžanr“ književnog teksta u kojem će sve karakteristike

realističke forme, stila, sadržaja i ishodišne im estetike biti izokrenute naopačke. Kategorički odbacujući važnost radnje, razvoj lika ili logičnost sadržaja, dekadentski se roman, tvrdi Mahoney, konstituira kao „statičan, nepristupačan roman koji ne pruža zadovoljavajući osjećaj završetka [...] te prenosi informacije o izoliranom pojedincu u svom središtu na nepovezan i fragmentirani način, dokidajući time mogućnost empatičnog uživljanja čitatelja u iskustvo protagonista“ (2022: 287). Ne samo da je dekadentski roman preokret postavki realističkog romana već je ono što ga čini specifičnim „podžanrom“ i njegov naglašeno politički karakter, jer je riječ o romanu „koji tjera svoje čitatelje u konfrontaciju s nezadovoljstvima endemičnima za modernu“ (ibid). Dekadentski roman, utoliko, upotrebljava „otudene pojedince i štetne oblike žudnje kako bi natjerao čitatelje da se suoče s tjeskobom koju stvaraju moderni uvjeti [života] te da razmisle o načinima na koje modernizacija, povećavajuća individuacija, kao i pojačan osjećaj fragmentacije na kraju stoljeća izobličuju subjektivnost i omogućavaju još stravičnije oblike okrutnosti“ (ibid: 288).

Upravo se u političnosti i subverzivnosti dekadentskog teksta – koju Mahoney pronalazi u kritici moderne kroz „odražavanje simptoma moderne“ (ibid: 297) u tekstu – valja pronaći konstitutivno obilježje dekadentskog romana kao specifičnog žanra. Ali istovremeno teorija dekadentskog romana mora ići onkraj teza da se političnost potonjega očituje u prikazivanju „bolesti, tuge i atomizacije koje su iznjedrili moderni individualizam i kapitalističko natjecanje“ (ibid), jer dekadentski roman za svog neprijatelja nikako ne uzima tzv. kapitalizam, a bome niti moderni individualizam, već čitav projekt moderniteta, još od njegova apostatskog, a vrlo vjerojatno i sotonističkog, začetka. Stoga, teorija dekadentskog romana nužno mora biti popraćena i teorijom konzervativnog antimodernizma.

Dekadentski roman nije bilo kakav roman o raspadanju, propadanju ili rasapu, već je riječ o formi modernog satiričkog romana koji monopolizira temu spektakla dekadencije jedne sasma specifične civilizacije: zapadne civilizacije u percipiranom stadiju odumiranja. Iako su propasti civilizacija dio organskog života otkad je svijeta i vijeka, dekadentski roman nije zaokupljen tek običnim rasapom tek obične civilizacije, on nije fasciniran propašću Rima, samouništenjem Azteka, padom Babilona, već spektaklom propasti modernog Zapada kao suštinski zle civilizacije utemeljene na suštinski krivim konstitutivnim mitovima. Dok je u juvenalovskoj satiri, kao i kod Hesioda, ali i Petronija, dekadencija sasvim obični period odumiranja i organskog propadanja kulture kojoj je dosuđeno propasti, baš kao i svim kulturama u carstvu prolaznosti, u dekadentskom je romanu riječ ipak o nečem višem: o kataklizmi epskih razmjera, samoskrivljenoj apokalipsi koja se poput kletve spušta na specifičnu prezrelu kulturu koja je za svoj konstitutivni *nomos* uzela anomiju. Ono što moderni Zapad – proizvod moderniteta kao političko-filozofskog projekta „radikalne preinake predmoderne političke filozofije, preinake koja se isprva pokazuje kao odbacivanje predmoderne političke filozofije“ (Strauss, 1975: 83) – čini suštinski zlom civilizacijom, čiji je *hybris* bez

presedana u povijesti goropadnih civilizacija koje prizivaju svoje pustošenje, jest to što pleoneksiju² pretvara u svoj konstitutivni *nomos*: upravo takva vizija skandaloznog zla moderniteta nešto je s čime nas suočava dekadentski roman. Ujedno, riječ je o političko-filozofskoj i filozofsko-povijesnoj viziji moderniteta kakvu razvija konzervativni antimodernizam kao kritička kulturno-pesimistička teorija moderne kao duhovno-povijesnog stadija dekadencije te moderniteta kao nihilističkog projekta ustrojavanja moderne. Slijedeći Kermodeovo razlikovanje između mita i fikcije, možemo reći da dekadencija Zapada u dekadentskome romanu funkcionira samo kao dio fikcije koja „nije ni mit ni hipoteza, niti se svijet preuređuje kako bi joj odgovarao“ (2000: 41), dok se u konzervativnom antimodernizmu dekadencija pretvara u politički mit kao „sredstvo stabilnosti“ i okvir za „opća i primjerena objašnjenja stvari kakve jesu i kakve su bile“ (ibid: 39). Dekadentski roman nikako nije puki odraz ideologije konzervativnog antimodernizma, već je riječ o književnom tekstu koji upija i svojoj fikcijskoj prirodi podređuje ideologeme i imaginarije konzervativnog antimodernizma (kao i njegov središnji politički mit) u svrhu prikazivanja čudovišnosti moderniteta (tj. pleoneksije).

Stoga, dekadentski ću roman definirati kao žanr modernog romana koji proizlazi iz dekadentske estetike kao osmišljenog umjetničkog okvira ozbiljenja dekadentske političke imaginacije koja, oslanjajući se na ideologeme i imaginarije konzervativnog antimodernizma, prokazuje duhovno-povijesni stadij dekadencije koji doseže modernitet bivajući ustrojen u epohi moderne, tako da zamišlja ili stanje onkraj moderne ili pak dovođenje moderne do potpunog nihilizma, a time i do samorasplinuća. Štoviše, zbog svog cilja prokazivanja istinskih i dubinskih patologija moderniteta, dekadentski roman mješavina je društveno-političke satire i romana ideja u kojem se lik pretvara u utjelovljenje izvjesnih političkih ideja, i u kojem se sustavno koriste esejistički elementi pa čak i diskurs političko-filozofskog izlaganja. Dekadentska estetika ovisna je o prezasićenju, pretjerivanju, intenziviranju, preuveličavanju i neobuzdanom gomilanju senzacija kako bi se ostvario prodor ne samo u iskustvo života u epohi moderne i civilizacije modernog Zapada već i u samo srce tame moderniteta: u pleoneksiju, kojoj se u dekadentskom romanu dopušta da govori, štoviše, da se mahnito račva, grozničavo sunovraćuje u svoju prekomjernost. Dati glas pleoneksiji znači dati glas nihilizmu kao *telosu* i usudu moderniteta. Dekadentski se roman ne ustručava otvoriti taj

² Pleoneksija nije samo žudnja za imanjem više od onoga što je pojedincu po božjim i ljudskim zakonima, tj. mjeri ili *nomosu*, dano ili dodijeljeno, već je to duboko antipolitička i antinomijaska strast, izvoriste svih negativnih afekata, koja niječe i u konačnici razara ideju *politeie* i političke zajednice, jer poredak pretvara u anomiju, a vrhunac je anomalije tiranija, strahovlada jednog nepravednika nad svima ostalima. Pleoneksija je, utoliko, krajnja nepravednost odnosno „neka druga nepravednost koja nije dio one sveopće“, jer je riječ o političkom činjenju zla (štete drugima) iz „hlepnje za dobtkom“ (*Nikomahova etika*, 1130a, 20–25) onkraj ovjerene norme. *Hybris* pleoneksije leži u tome što ona utjelovljuje čisto antipolitičko načelo, načelo negacije *politeie*.

pakao, dapače, uživa i naslađuje se u što bestidnijem trijumfu pleoneksije, jer se njime potvrđuje do koje je mjere moderni Zapad lišen *nomosa*. Propast civilizacije pretvara se u dekadentskom romanu u priželjkivani spektakl, u apokalipsu pročišćenja, jer, kako je ustvrdio de Maistre, katastrofe su izraz plana Providnosti za „kažnjavanje da bi [se] preporodilo“ (2005: 45), stoga je katastrofa propasti civilizacije „istovremeno i strašna kazna [...] i sredstvo da se spasi [kultura]“ (ibid: 53). Bez potpunog razaranja suštinski iskvarene civilizacije kulturna palingeneza niti nije moguća – zato dekadentski roman prožima uživanje u dekadenciji koja biva prikazana. No koliko god transgresivan i skandalozan bio, dekadentski roman nakraju, otvorivši, iskušavši i iskusivši ponor pakla moderne, prerasta u najčišću apoteozu poretka: tek suočen s pleoneksijom, tek bačen u čudovišno moderno društvo, dekadentski subjekt u egzaltaciji dopire do idealtipa predmodernog poretka smisla u čijoj nepodnošljivoj svjetlosti moderno sebstvo ne može prebivati. Kulturna palingeneza može doći samo iz kulture koja se, zagledavajući se u korijenje vlastitih devijacija i ekscesa, želi preporučiti: kušanje i proživljavanje dekadencije najviši je stupanj stupanja u tragičko čuvstvovanje zlatnog doba.

Središnja su obilježja dekadentskog romana kao žanra: dekadentski subjekt, dekadentska politička imaginacija, dekadentska forma i dekadentski stil. Dekadentski subjekt, to jest protagonist, jezgra je pulsirajuće ultramodernosti odnosno apoteoza modernog sebstva (etički emotivist, dendi, uhapšenik negativne slobode, uživatelj luksuza i lagodnosti koje pruža civilizacija na samrti), ali istovremeno je i rezervoar resantimana protiv moderniteta, iz čijeg se konzervativno antimodernističkog očišta ili pak kroz čije se nihilistično iskustvo proživljavanja života u epohi moderne do krajnosti, aktualni duhovno-povijesni stadij moderne zapadne civilizacije prokazuje kao stadij dekadencije jednog onemoćalog kulturnog organizma čiji se konstitutivni mitovi razotkrivaju kao antivrijednosti i okvir za anomiju. Dekadentska imaginacija, to jest povijesna imaginacija dekadentskog subjekta, kao odgovor na percipirani stadij dekadencije, razvija kritiku moderniteta s nužnom ili emotivističkom vizijom kulturne palingeneze onkraj moderne ili nihilističkom vizijom dovođenja epohe moderne do njezina logičnog kraja, a samim time i do točke samorasplinuća. Dekadentska je forma okvir unutar kojeg se pleoneksiji dopušta da govori te da prekomjernost civilizacije na samrti bude što življa i konkretnija. Bez ikakvog sanitarnog kordona, forma dekadentskog romana u tekstu otvara ponor propadanja u dekadenciju i nihilizam, kako bi se kroz kušanje ekstreme moderne egzistencije, kruženje u paklu osuđenosti na život u epohi moderne, utonuće u konzervirano propadanje ili pak naslućivanje draži palingenetičkog stanja onkraj moderne, zapravo iniciralo uživanje u dekadenciji, a posredstvom toga i unišilo u okrilje idealtipa zaboravljenog poretka i zlatnog doba. Dekadentski je stil obilježen pretjeranom artificijelnošću, bizarnim dekorom i prezasićenošću senzacijama. Stil je to oslonjen na nabujali, glomazni, labirintski i ezoterični jezik fasciniran detaljima koje nastoji, u maksimalističkoj potrebi, upiti sve u sebe, kako bi izrekao sve o civilizaciji na samrti, kako bi pomoću preza-

sićenja senzacijama, mantričkim ponavljanjima i minucioznim detaljima, prodru u zbilju jedne proklete civilizacije koja umire u skandaloznom ekscesu, a duhovno osiromašena i opustošena kao nijedna civilizacija u povijesti. Kako je Nicolás Gómez Dávila primijetio: „moderni svijet neće biti kažnjen, on sam jest kazna“ (2013: 195). Zadaća je dekadentskog romana, kao umjetničkog djela koje od propasti Zapada stvara spektakl koji će bizarnim senzacijama zasititi sva čula i time nas dovesti bliže kušanju ideala zlatnog doba, u tekstu otvoriti sav ponor te kazne. Dekadentski roman u sebi nosi svjetlost inkvizicije koja s užitkom isljeđuje sve patologije moderne i uživa u klasifikaciji svih obilježja njezine palosti, jer se tek u spoznaji stravičnosti zločina koji je Zapad počinio da je kažnjen padom u modernu rađa mogućnost kulturne palingeneze.

Na razini sadržaja, dekadentski roman nije zaokupljen imaginarijima tek običnog propadanja i raspadanja (od individualnog organskog rasapa do moralnog kvarenja porodice ili društva), već epohalnim i spektakularnim propadanjem – dekadencijom – kulture čije su konstitutivne vrijednosti, u okvirima modernog poretka smisla, nadomještene novim, modernim, *nomosom*, a čija je dokraja promišljena logika – nihilizam. Neki od standardiziranih imaginarija dekadentskog romana su: hereditarne psihopatologije aristokracije, društvena anomija i vladavina negativnih afekata, sumrak individualizma i trijumf omasovljenosti, estetizacija egzistencije kroz dendijevsku etiku i estetiku, potraga za bizarnim idealom koja je u pravilu osuđena na neuspjeh, intenziviranje neobičnih i morbidnih senzacija kao pokušaj odvajanja od sveobuhvatnog zla modernog društva i države. Na razini forme i stila, dekadentski roman u sebe upija što prenapregnutije i monstruoznije aberacije, transgresije i ekscese, gotovo na razini komičnosti (što neminovno dekadentsku estetiku približava estetici *campa*), a sve s ciljem kako bi razvio antirealističku formu fragmentacije, digresivnosti i podređivanja teksta dinamici fiksnih ideja i čuvstvenih spektakala dekadentskog subjekta, te kako bi bujnim, maksimalističkim i artifičijelnim jezikom dočarao osjećaj saturacije civilizacije na samrti koja želi izreći sve o sebi, kao heretik pred inkvizitorom koji s užitkom gleda kako se priprema lomača namještena po mjeri njegova predstojećeg pročišćenja. Dekadentski se roman napaja dekadencijom i nihilizmom moderniteta, jer ovisi o potonjima; kao i konzervativni antimodernizam, dekadentski roman, u biti, ne teži obaranju i prevladavanju moderne, jer svoju svrhu postojanja održava sve dok postoji neprijatelj: ukoliko dekadentnog Zapada ne bi bilo, ni dekadentski roman, a kamoli konzervativni antimodernizam, više ne bi bili proroci koji tvrde da poznaju istinsku bit moderniteta te da polažu monopol na interpretaciju povijesti bolesti moderniteta.

Kanon dekadentskog romana trebao bi obuhvaćati sljedeće tekstove: de Sade: *120 dana Sodome i Justine ili Nedaće kreposti*; Alfred de Musset: *Ispovijedi djeteta svog stoljeća*; Barbey d'Aureville: *Začarani* i *Les Diaboliques*; Élémir Bourges: *Sumrak bogova*; Huysmans: *Naopako* i *Pakao*; Léon Bloy: *Očajnik*; Jean Lorrain: *Gospodin de Phocas*, *Gospodin de Bougrelon* i *Zabludjeli porok*; Delphi

Fabrice: *Crveni pauk*; Rachilde: *Gospodin Venus*; Oscar Wilde: *Slika Doriana Graya*; Arthur Machen: *Brdo snova*; D'Annunzio: *Užitak*; Georges Rodenbach: *Zvona Bruges* i *Bruges-la-Morte*; Dmitrij Merežkovskij: *Petar Veliki i Aleksej*; Fr. Rolfe: *Hadrijan Sedmi*; Mateiu Caragiale: *Dendiji staroga dvora*; Yukio Mishima: *Mornar koji je iznevjerio more* i *Hram zlatnog paviljona*; Tomasi di Lampedusa: *Gepard*; José Donoso: *Bestidna noćna ptica*; Patrick Süskind: *Parfem*; Bret Easton Ellis: *Američki psiho*; Chuck Palahniuk: *Pigmejac*; Michel Houellebecq: *Pokoravanje* (koji se može uzeti i kao primjer postdekadentskog romana).

4.

Dekadentski su subjekti ne samo Dorian Gray ili Des Esseintes već i likovi kao Charles d'Este, protagonist dekadentskog romana *Sumrak bogova* Élemira Bourgesa (objavljenog dva mjeseca prije izlaska *Naopako*), taj „vojvoda kojeg ništa nije moglo omesti u uživanju u svojoj naklonosti luksuzu i veličanstvenosti“ (Bourges, 2018: 9). Neurastenični je to suveren koji, uslijed rata Konfederacije i Pruske, usred svog vojvodstva koje će neminovno biti pregaženo pruskom vojnom, dovodi Wagnera kako bi mogao uživati u tragičkom čuvstvovanju njegovih muzičkih drama. D'Este je veličanstveni konac loze papističkih europskih aristokrata, „potomak obitelji bogova, glava posljednjih gvelfa, nekoć podjednako moćnih kao i Habsburgovci ili Burbonci“ (ibid: 18). Palača koju gradi d'Este nakon protjerivanja iz svog vojvodstva ultimativni je san svakog dekadentskog subjekta: enklava je to negativne slobode, bunker emotivističke etike i estetike usred modernog društva, a u kojem je sve podređeno volji dekadentskog subjekta kao apsolutističkog suverena i jezgre ultramodernosti, no ujedno je riječ i o prostoru u kojem se kroz fetišizam luksuza i organizaciju prostora nastoji stvoriti prostor sakralnoga stupanjem u koji se pročišćava od vulgarnosti i nelagoda moderne. U palači koju u Parizu gradi d'Este „priroda je iscrpljena“ (ibid: 88), ultimativni je to trijumf volje umjetnika koji želi estetizirati egzistenciju ne samo nad totalitarnom prirodom već i nad despocijom moderne države. Čitav tekst, u biti, postaje praćenje pulsacija fiksnih ideja i senzacija vojvode d'Este koji, čitavo to vrijeme, svakim novim pokušajem iznalaženja nove ideje i senzacije pada još dublje u svoj *ennui*, nemoćan pronaći lijeka apetitima svojih razbuđenih čula: „različite ekstravagancije kojima se Vojvoda prepuštao tolikih godina nakraju su postale njegove uobičajene navike; svakojake su mu vrste čudnih ideja iskrsavale, čini se, niotkuda“ (ibid: 175–176). No čitavo to vrijeme, pred slijepim se vojvodom, zbiva sumrak bogova: ne samo odumiranje njegove plemenite loze već i smrt starog poretka koji zamjenjuje novi poredak smisla, a koji je skandalozno dijaboličan, jer je anomijski, što vojvoda shvaća kada nakraju romana, sjedeći među pukom, prisustvuje inscenaciji Wagnerove muzičke drame, ali sada ne kao suveren, već kao sasvim običan potrošač umjetnosti za mase: „sve pomiješano, izjednačeno,

izmiješano, postalo je narod, veliki i mali, poznati i nepoznati, u jednakosti odjeće. Nije bilo više pravila, nije bilo više hijerarhije! Arogantna buržoazija, zalučeni pristaše politike, revni pisci, miješali su se, kako god im se činilo ispravnim, s plemićima i čak suverenima; toliko je duh pobune i inovacije zatrovao svijet“ (Bourges, 1901: 334–335). Upravo se u tom momentu dekadentski subjekt preobražava u rezervoar dekadentske političke imaginacije koja u radikalnom prijelomu s tradicijom ne vidi tek obični povijesni lom već skandalozni trijumf zla i sotonističku rabotu afirmacije jednog suštinski krivog poretka smisla. Zato će d'Este, nakon sudjelovanja u Wagnerovoj predstavi za mase, zaključiti: „svi znaci uništenja nazirali su se nad starim svijetom poput anđela gnjeva nad prokletom Gomorom“ (Bourges, 2018: 224).

U Lorrainovu *Zabludjelom poroku*, još jednom zaboravljenom klasiku dekadentske književnosti, baš kao i d'Este, dekadentski subjekt, grof Wladimir Noronsoff povlači se u perverznu palaču u kojoj se organiziraju notorne orgije, a u kojoj je priroda poražena, jer se sve unutar tog vojvodstva negativne slobode odvija u skladu s bolesnim grofovima kapricom. Ta je palača, ukratko, grofovija i enklava unutar modernog društva u kojoj grof Noronsoff, „dostojan života u vremenima Luja Četrnaestog“ (Lorrain, 2018: 111) stvara vlastitu emotivističku utopiju organiziranu samo s jednim ciljem: neprekidnim proizvođenjem novih i novih senzacija koje će (neuspješno) pokušati nadražiti „to bolesno i opustošeno tijelo u kojem je samo imaginacija preživljavala“ (ibid: 115). Prostor je to u kojem dekadentska imaginacija iz modernog svijeta naprosto nastoji preoteti komadić teritorija i na njemu stvoriti suštinski protumodernu grofoviju. Zato će grof Noronsoff neprekidno organizirati nove orgije i saturnalijske, a vrhunac čega će biti preobraženje jednog dječaka u azijskog boga, u „nešto toliko čudovišno i ludo, ali predivno, carev san, pjesnikov izum, apoteozu boga“ (ibid: 244). No upravo će u negativnoj slobodi svoje privatne grofovije, nakon svih pokušaja resakralizacije tog prostora u mjesto stupanja u okrilje zaboravljenog bitka, grof Noronsoff shvatiti da je čitavo vrijeme bio ništa više nego rob pleoneksije, i upravo će se tada u njemu afirmirati dekadentska politička imaginacija koja će modernu i modernitet moći obuhvatiti u kulturno-pesimističkoj cjelini. „Život me ne može obuzdati, jer je pretjerano uzak, a moje su žudnje neizmjerne“, zaključit će grof (ibid: 264). Na samrti, grof će Noronsoff prokleti Europu, prizivajući invaziju Azije na taj bolesni kontinent, jer će upravo u Europi vidjeti Sodomu i Gomoru koja ga je, svojom prekomjernošću, učinila ovisnikom o neizmjernim žudnjama: „nasmrt je proklinjao Nicu, Firencu i London; Pariz, Beč i Sankt Petersburg su ga učinili gangrenoznim i zagnojnim; njegovi su se barbarski instinkti najzad probudili, pozivajući Barbare da izvrše kaznu. Zazivao je Atiline Hune i Džingis-kanove Tatare, horde žute rase, da pobiju, poharaju, popljačkaju i masakriraju stanovnike Nice“ (ibid: 287).

Lorrainov gospodin de Bougreton pulsirajuća je jezgra dekadentske političke imaginacije; ponaša se kao čarobnjak koji svoje sljedbenike nastoji iz desakra-

liziranog aktualiteta uvesti u uzvišenije i tragičnije doba, a pritom mu pomažu začarane relikvije i artefakti, pomoću kojih usred moderne anomalije otvara otajstvena vrata u stupanje u okrilje utopije predmodernog poretka smisla:

Zar ne osjećate, gospodo, začaranost zastarjele mode, tužan šarm drevnih živih bića [...] Ovdje vlada crkveni ugođaj; zar ne doživljavate duh štovanja što prožima ovo sveto mjesto? Taj se duh osjeća zato što ovdje lebde moćne duše starih aristokrata, nevidljive ali opipljive. Kakva autoritarna ljupkost, kakav li je samo ponos sadržan u ovim haljama, kakva urođena elegancija u njihovim pufastim stepeničastim haljinama, kakva prelijepa odvažnost u luckastosti ovih šešira. Cijelo je to jedno nestalo društvo koje sam otkrio ovdje, jer sam ga poznavao. Ovdje sam u domovini. (Lorrain, 2020: 41–42)

Bougrelon dovodi svoje sljedbenike do utvrde dekadentskog resantimana protiv modernog svijeta, do „svetog mjesta“ na kojem inicirani osjećaju prisustvo „duša starih aristokrata“, mjesta na kojem se dendi osjeća kao da je u svojoj duhovnoj domovini, jer na tom mjestu biva dosegnut krajnji stupanj odalečenja od „stoljeća probitaka i vulgarnih apetita“ (Lorrain, 2020: 43). Na svetom mjestu, u enklavi usred modernog velegrada i bjesomučne mase, zbiva se stupanje u okrilje bitka, proživljavanje osjećaja kakav mora da je prožimao neslobodne funkcije inkorporirane u organski poredak smisla. Stoga, zadaća je rute kojom nas vodi Bougrelon: kao prvo, ispisati odnosno stvoriti povijest na temelju artefakata prošlosti koji tek stavljeni u službu dekadentske estetike i okrupljeni u smislenu cjelinu snagom dekadentske povijesne imaginacije zadobivaju svoj smisao i funkciju; zatim, na temelju takve tvorbe povijesti projicirati idealtip organizacije života u predmodernu doba kao imaginarni period stupanja u okrilje bitka, a kako bi *initiatu*s najzad apostazirao od modernog poretka smisla te se uknjižio u knjigu života koji se tek ima izdići iz pustopoljine moderne; kao treće, dokraja odvojiti dekadenta, dendija, duhovnog aristokrata, kao jezgru ultramodernosti, od moderne i moderniteta, pretvarajući ih u rezervoar konzervativnog antimodernizma; te nakraju, uvesti inicirane u istinu o pravom naličju modernog društva i moderne države, a čime se, najzad, razotkriva sva čudovišnost projekta moderniteta. Bougrelon nakraju shvaća da je vizija Francuske, koju uzgaja u svojoj dekadentskoj političkoj imaginaciji, vizija ne samo Francuske kakva je nekoć bila već i kakva bi i ubuduće trebala biti:

Osobno, ja sam u prognaništvu, ja sam starac pod vlašću halucinacija, zatvoren u viziji koju ne želim dodirivati. Ja sam poput urne, gospodo, urne još uvijek tople poradi vreline pepela. Taj pepeo vizije su moje prošlosti, vizije Francuske kakvu sam poznavao, kakvu sam ostavio, Francuske lišene željeznica, telegrafa i telefona, Francuske koju još nisu obeščastile tvornice i parlamenti. (Lorrain, 2020: 69)

Četiri su karakteristične forme dekadentskog romana. Kao forma otvaranja ponora propadanja u dekadenciju i nihilizam, s ciljem iskušavanja ekstrema isku-

stva egzistiranja u epohi moderne, kao primjer može poslužiti de Mussetov roman *Ispovijedi djeteta svog stoljeća*, čiji dekadentski subjekt Octave, stupivši u ljubavni odnošaj svjestan da se upušta u kušanje žudnje u carstva beznađa, pada u zamku prekomjerne žudnje koju moderna stavlja pred moderno sebstvo, a čiji zatvorenik postaje time što, kao ovisnik o kušanju svih iskustava modernog života, pretvara svoju egzistenciju u pad iz jednog ekstrema iskustva modernog života (npr. razvrat) u njegovu oprečnost (npr. ustezanje). Nadalje, formu kruženja u paklu osuđenosti na život u epohi moderne naći ćemo u romanima kao što su de Sadeova *120 dana Sodome* ili *Američki psiho* Breta Eastona Ellisa. Riječ je o tekstovima u kojima se začaranom, cikličnom formom zadržavanja dekadentskih subjekata u bezizlaznim labirintima pleoneksije, zapravo naglašava društveni pakao života u moderni, života koji, po logici organizacije modernog društva i države, nužno mora postati rob pleoneksije. Treća je pak forma utonuće u konzervirano propadanje ili pokušaj dekadentske imaginacije da konzervira *status quo* civilizacije u raspadanju, ali koja još uvijek nije doživjela raspad ili konačni pad. Kao primjeri nam mogu poslužiti Rodenbachov *Bruges, mrtvi grad* ili Rachildein *Gospodin Venus*: u oba se romana, naime, voljom pomahnitale dekadentske imaginacije enklava negativne slobode dekadentskog subjekta izdvaja od tijeka života i pretvara u artificijelni raj u kojem će žudnja za nadražajem novim (i konačnim) senzacijama poprimiti razinu egzaltacije kakvu ovozemaljski svijet ne može ponuditi. Nakon ubojstva zamjenske supruge, protagonist *Bruges*a, *mrtvog grada* uvući će se u nekrofilsko carstvo štovanja ženske strvine, dok će se u *Gospodinu Venusu*, Raoule Vénérande, jedna od rijetkih ženskih protagonista u dekadentskom romanu, povući u svoju sablasnu palaču kako bi se igrala sa seksualnom igračkom načinjenom od trupla svog supruga, a u čijoj bizarnoj artificijelnosti nalazi jedino sredstvo zadovoljenja prekomjerne žudnje. Najzad, četvrti se tip forme dekadentskog romana tiče naslućivanja i dozivanja palingenetičkog stanja onkraj moderne. Kao primjer može poslužiti Chestertonov roman *Povratak don Quijotea* u kojem knjižničar, kao dekadentski subjekt opsjednut nužnošću iniciranja kulturnog preporoda propale Engleske, naposljetku postaje engleski kralj kojem biva dana mogućnost da konkretizira kulturnu palingenezu i tako oslobodi kulturu od dekadencije.

Po pitanju stila, dekadentski roman usvaja jezik prezasićenja koji odgovara katalogu fiksnih ideja dekadentskog subjekta, vrludavom tijeku njegovih/njezinih žudnji za začaravanjem prostora, za podizanjem artificijelnih utopija ili za prenošenjem u alternativno vrijeme i doba, u kojima je moguće postići zadovoljenje žudnje i iznova osjetiti povezanost radikalno individualiziranog sebstva s totalitetom. U *Gospodinu de Bougrelonu*, jezično ulančavanje bizarnih detalja, predmeta transmutiranih u liturgijske predmete, biva uključeno u neiscrpne kataloge senzacija, enciklopedije simbola i šiboleta, a koji, prevedeni u jezik i konkretizirani u dekadentskom pisanju, od običnog jezika stvaraju antimoder-nistički separatizam, a od dekadentskog pisanja stvaraju ezoterično pisanje koje u

svoje tajne pripušta isključivo inicirane u zavjeru protiv moderniteta. Kada Bougrelon uvodi pripovjedača, kao iniciranoga, u napuštenu dvoranu za bal, u sveti prostor prezasićen relikvijama predmodernog poretka smisla, stil i jezik romana dovode se do krajnosti prezasićenja, do ekstaze nabranjanja detalja, do afela odalečenja od modernog svijeta:

[...] tu smo pronašli, uz dugačke kućne haljine ukrašene detaljima koji imitiraju Watteaua i Paterove seoske scene, debele taftove, vezove srebrnih ljiljana na burgudnocrvenoj pozadini, haljine s obručima, delikatne prugaste pekine uz svilene plahte, lisnate mirtnozeleno brokate i svjetlucave satene, kao izbrazdane mrazom, s astragalima i ljubavnim čvorovima, rupičaste girlande i cvjetne košarice [...] sav teški luksuz Istočnoindijske kompanije, glomazno izobilje drskih dobročinstava rezača dijamanata, vizije enormnih dekoltea u Jordaensovu stilu, kao i bokova kalaštura u satenima išaranima, okrljušenima i damasciranima poput oklopa, posute grenadinama rastvorene kore i dugačkim ananasima [...] sva melankolija samrtnih muka kraja osamnaestog stoljeća [...] diskretni i parfimirani dodiri francuske elegancije koja je našla utočište u ovoj zemlji tijekom Revolucije. (Lorrain, 2020: 40)

Ta bujica nabranjanja, ulančanih detalja, katalog spektakularnih rariteta, ne samo da dovodi do zasićenja čula kroz jezični spektakl već postaje i dokaz o prevladanosti i izlišnosti realizma kao metode kodiranja zbilje modernog svijeta, ali i podloga za kritiku istoga te otvaranje vrata za poniranje u alternativno doba, pri čemu svi ti silni taftovi, obručaste haljine, dekoltei u Jordaensovu stilu bivaju, magijskom moći dekadentske političke imaginacije, preinačeni ne samo u relikte ili fetiše izumrlog poretka već i u svete agense koje inicirane uvode u okrilje zabavljenog totaliteta. Dekadentski je stil gisant ezoteričnog pisanja, pisanja koje iznalazi protugeografije moderne, antimodernističke utopije ili pak veličanstvenosti samoanihilacije i apokalipse moderne, a da čitavo vrijeme ne prestaje biti glas civilizacije na samrti.

LITERATURA

- Aristotel. 1988. *Nikomahova etika*. Zagreb: Globus.
- Baju, Anatole. 1887. *L'école décadente*. Pariz: L. Vanier.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée. 2015. *Diaboliques: Six Tales of Decadence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baudelaire, Charles. 1964. „New Notes on Edgar Poe“. U: Baudelaire, Charles. *Baudelaire as a Literary Critic*. The Pennsylvania State University Press, 114–135.
- Bikulčius, Vytautas. 2019. „*Soumission* de Michel Houellebecq en tant que roman décadent“, *Literatūra*, 61(4), 94–100.
- Bourges, Élémir. 1901. *Le crépuscule des dieux*. Pariz: P. Stock.
- Bourges, Élémir. 2018. *The Twilight of the Gods*. [?]: Snuggly Books.

Rasprave i pregledi

- Bourget, Paul. 1920. *Essais de psychologie contemporaine*. Pariz: Plon-Nourrit.
- Carter, Alfred Edward. 1958. *The Idea of Decadence in French Literature 1830–1900*. Toronto: University of Toronto Press.
- Dahlkvist, Tobias. 2012. „By the Open Sea – A Decadent Novel? Reconsidering Relationships Between Nietzsche, Strindberg, and Fin-de-Siècle Culture“. U: Anna Westerstahl Stenport (ur.). *The International Strindberg: New Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 195–214.
- De Maistre, Joseph. 2005. *Razmatranja o Francuskoj i drugi spisi*. Zagreb: Politička kultura.
- Dowling, Linda. 1986. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press.
- Eliot, Thomas Stearns. 1927. *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Gillespie, Gerald. 2019. „Decadence and Modernism“. U: Weir, David i Desmarais, Jane (ur.). *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 332–346.
- Gómez-Dávila, Nicolás. 2013. *Scholia to an Implicit Text: Bilingual Selected Edition*. Bogotá: Villegas editores.
- Harrison, Frederic. 1908. *Realities and Ideals: Social, Political, Literary and Artistic*. New York: The Macmillan Company.
- Harrison, Frederic. 1912. *Among My Books: Centenaries, Reviews, Memoirs*. New York: Macmillan.
- Jackson, Holbrook. 1922 [1913]. *The Eighteen Nineties*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kermode, Frank. 2000 [1967]. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Krafft-Ebing, Richard. 1894. *Psychopathia Sexualis, with Especial Reference to Contrary Sexual Instinct: A Medico-Legal Study*. Philadelphia: The F. A. Davis Company.
- Kventsel, Anna. 2007. *Decadence in the Late Novels of Henry James*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Laurent, Emile. 1897. *La poésie décadente devant la science psychiatrique*. Pariz: Alexandre Maloine.
- Lemaître, Jules. 1889. *Les contemporains: études et portraits littéraires*. Pariz: H. Lecene.
- Lombroso, Cesare. 1917. *The Man of Genius*. London: The Walter Scott Publishing.
- Long, Richard A. i Jones, Iva G. 1961. „Towards a Definition of the 'Decadent Novel'“, *College English*, 22(4), 245–249.
- Lorrain, Jean. 2018. *Errant Vice*. [?]: Snuggly Books.
- Lorrain, Jean. 2020. *Monsieur de Bougreton and Other Stories*. [?]: Snuggly Books.
- Mahoney, Kristin. 2020. „Camp Decadence“. U: Murray, Alex (ur.). *Decadence: A Literary History*. Cambridge: Cambridge University Press, 341–360.
- Mahoney, Kristin. 2022. „The Decadent Novel: Generic Inversions“. U: Desmarais, Jane i Weir, David (ur.). *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press, 285–300.
- Nalbantian, Suzanne. 1984. *Seeds of Decadence in the Late Nineteenth-Century Novel: A Crisis in Values*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Nissen, Christopher i Härmänmaa, Marja. 2014. „Introduction“. U: Marja Härmänmaa & Christopher Nissen (ur.), *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*. New York: Palgrave Macmillan, 1–14.
- Pick, Daniel. 1989. *Faces of Degeneration: A European Disorder, c.1848-c.1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pierrot, Jean. 1981. *The Decadent Imagination, 1880–1900*. Chicago: University of Chicago Press.

- Quilter, Harry. 1895. „The Gospel of Intensity“, *The Contemporary Review*, 67, 761–782.
- Reed, John R. 1985. *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press.
- Ridge, George Ross. 1961. *The Hero in French Decadent Literature*. Athens: University of Georgia Press.
- Strauss, Leo. 1975. „The Three Waves of Modernity“. U: Hilail Gildin (ur.). *Political Philosophy: Six Essays*. Indianapolis: Pegasus, 81–98.
- Stuttfield, Hugh. 1895. „Tommyrotics“, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 157, 833–845.
- Symons, Arthur. 1893. „The Decadent Movement in Literature“, *Harper's New Monthly Magazine*, 87(522), 858–867.
- Weir, David. 1995. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Weir, David i Desmarais, Jane. 2019. „Introduction“. U: Weir, David i Desmarais, Jane (ur.). *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–12.
- White, Frederick. 2014. *Degeneration, decadence and disease in the Russian fin de siècle: Neurasthenia in the life and work of Leonid Andreev*. Manchester: Manchester University Press.

SUMMARY

A THEORY OF THE DECADENT NOVEL

Although a self-conscious academic discipline at least since the 1980s, decadence studies have still not offered a systematic theory of the decadent novel. The concept of the decadent novel undoubtedly proves to be an operational term for classifying the specific genre of the modern novel, because there is a dire need to name, classify and differentiate a specific genre that does not resemble anything that could be encompassed or explained by the established criteria of the existing theories of the novel. Within the research field it is unequivocally accepted that novels such as Huysmans' *Against Nature* or Wilde's *The Picture of Dorian Gray* should be classified and interpreted as decadent novels, but due to the absence of a theory of such fiction, it is entirely unclear what truly makes these novels decadent, what constitutes the canon of the decadent novel, and why some novels dealing with similar themes of decline, decay, disintegration, or the downfall of individuals, families, societies, and cultures actually do not belong to the same genre. In order to address these open issues, this paper offers a theory of the decadent novel that emphasizes its political and satirical aspects, based on which it, ultimately, identifies specific characteristics that constitute the decadent novel as a type of modern novel entirely distinct from all other existing genres.

Key words: the decadent novel; decadent aesthetics; decadence; nihilism; downfall of the West