

Propadanje modernog čovjeka: Cvjetovi zla i Le fev follet

Šarić, Katarina Zrinka

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:733803>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Katarina Zrinka Šarić

Propadanje modernog čovjeka: *Cvjetovi zla* i *Le Feu Follet*

(ZAVRŠNI RAD)

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kroatistiku

Katarina Zrinka Šarić
Matični broj: 0009069618

Propadanje modernog čovjeka: *Cvjetovi zla* i *Le Feu follet*

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost i Filozofija

Mentor: dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 19. rujna 2018.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Modernitet i izvor dekadencije	3
2.1. Društveni aspekt moderniteta i političke težnje Baudelairea, Drieu la Rochellea i Mallea	6
3. U potrazi sa smislom	10
3.1. Nedostižan ideal i prokletstvo jada	12
3.2. Impotencija, pasivnost i uloga žene u <i>Cvjetovima zla</i> i <i>Le Feu follet</i>	13
3.3. Grad dekadencije.....	16
3.4. <i>Ennui</i>	20
3.4. Vino	23
3.5. Tama podzemlja u visokom društvu	24
3.6. Pobuna	26
3.7. Smrt	27
4. Zaključak	29
Sažetak.....	31
Literatura.....	32

1. Uvod

Pojava dekadencije se najčešće vezuje uz književnosti na prijelazu stoljeća ili modernizam i avangardu. Sveobuhvatno raspoloženje dekadencije čini bolest i opadanje koje može prožeti čitavu civilizaciju kao rezultat progresa koji se na čovjeka odražava osjećajem gubitka i otuđenosti. Takvo se raspoloženje širi na pojedina književna djela, u nazadovanju umjetničkog razvoja te može zahvatiti i čitavo književno razdoblje.

Polazište ovog rada bit će teza Milivoja Solara koji smatra da se vrednovanje književnih djela treba podvrći općim duhovnih vrijednostima, a ne samostalnim književnim vrijednostima. Pojavu dekadencije prikazat ću na primjerima zbirke pjesama *Cvjetovi zla* Charlesa Baudelairea i na filmu *Le Feu follet* Louisa Mallea te ću podvući sličnosti puta kojima se kreću lirski subjekt u zbirci i protagonist u filmu tražeći smisao koji će ih kasnije dovesti do potpunog duhovnog, ali i tjelesnog pada. Najprije ću objasniti termin moderniteta koji uvodi Baudelaire te ću zatim objasniti političke senzibilitete autora koji su se odrazili na njihovim djelima. Nakon toga ću prema slijedu zbirke (*Spleen i ideal*, *Pariške slike*, *Vino*, *Cvjetovi zla*, *Pobuna*, *Smrt*) prikazati propadanje lirskog subjekta i protagonista filma.

Charles Baudelaire francuski je pjesnik 19. stoljeća koji se smatra jednim od začetnika modernizma u pjesništvu, a nadahnuo je mnoge pjesnike nakon sebe poput Paula Verlainea, Arthura Rimbauda i Stéphanea Mallarméa. Njegova zbirka pjesama *Cvjetovi zla* prikazuje novi pojam ljepote koji se povezao s ružnim oblicima ljudskosti i industrijskog Pariza 19. stoljeća. Zbirka je objavljena 1857. godine, a izazvala je snažne podijeljene kritike jednih koji su veličali moderni pristup poeziji koji se zasnivao na skladu zvuka, ritma i tematike, ali i drugih koji su djelo gledali kao uvredu javne pristojnosti zbog tema o Sotoni, prostituciji i

erotici, što je dovelo do zaplijene knjige i tužbe autora. Djelo je posebno zbog uvođenja velegrada kao subjekta prikazujući zvukove i osobnost grada stvarajući time sveobuhvatno raspoloženje zbirke. Tema koja se provlači putem zbirke jest čovjekova destrukcija i postepeno propadanje zbog gromoglasne čežnje za nedohvatljivim Idealom, a upravo je istu temu proveo francuski pisac Pierre Drieu La Rochelle u svojem romanu *Le Feu Follet* iz 1932. godine. Roman je nadahnuo autorov prijatelj Jacques Rigaut, pjesnik nadrealizma koji je u svojoj tridesetoj godini počinio samoubojstvo.

Potaknut samoubojstvom svog prijatelja novinara, francuski redatelj Louis Malle odlučio je adaptirati Drieuv roman. Malleovi su filmovi najčešće o pojedincima koji su se našli pred zaprekom koja ih odvodi od njihovih uobičajenih putova potaknuvši ih da postavljaju pitanja koja većina ljudi izbjegava. Godine 1963. ostvarena je adaptacija *Le Feu follet*, priča o pojedincu, Alainu Leroyu, koji obuzet usamljenošću i ovisnošću luta modernim velegradom poput izopćenika ne mogavši se konformirati modernom društvu. Malle je uveo nekoliko izmjena prema romanu smjestivši radnju u rane šezdesete prošlog stoljeća, umjesto kasnih dvadesetih. Alain je patio od alkoholizma, dok je Drieuov bio ovisan o drogi te kako je pisac često davao znakove osude prema svom protagonistu, Malle je svog učinio više osjećajnim te je time potaknuo empatiju u svojim gledateljima.

2. Modernitet i izvor dekadencije

Matei Calinescu u svojoj knjizi *Lica moderniteta* prikazuje pojam moderniteta, kao i prvo javljanje termina, ali i faze pojma unutar povijesti književnosti.

Termin “modernitet”, kako piše Calinescu, kao “novi neologizam iz sredine devetnaestog stoljeća u Francuskoj, u engleskome se upotrebljavala barem od sedamnaestog stoljeća. Oxford English Dictionary bilježi prvu pojavu riječi “modernitet” (u značenju “sadašnjost”)” (Calinescu 1988: 49). Calinescu dijeli termin u dva različita značenja, jedan koji se tiče znanstvenog i tehnološkog razvoja kao posljedica industrijske revolucije, a time i kapitalizma koji nosi velike ekonomske i društvene promjene, dok se drugi termin odnosi na estetički pojam moderniteta. (Calinescu 1988: 48).

Prije no što krenem na Baudelaireovu uporabu riječi *modernité*, prikazat ću Calinescuovu podjelu moderniteta u četiri faze.

Prva faza se odnosi na srednjovjekovnu uporabu riječi *modernus* naspram riječi *antiquus*, gdje *modernus* obilježava suvremenog čovjeka, dok se *antiquus* koristi samo za osobu iz prošlosti. Druga faza jest određena renesansom i prosvjetiteljstvom te se temelji na potpunoj opreci moderniteta i kršćanstva (Calinescu 1988: 64), a treću fazu obilježava romantičko razdoblje koje ponovno ujedinjuje ta dva pojma tako da *modernog genija* izjednačava s *genijem kršćanstva*, stvarajući dva tipa nezavisne ljepote, poganske i kršćanske (Calinescu 1988: 65). Četvrta faza koja svoj početak bilježi sredinom devetnaestog stoljeća ponovno stvara, ali ne dovršava opreku moderniteta i kršćanstva (Calinescu 1988: 66).

Mnogi „moderni“ autori, poput Charlesa Baudelairea, ne mogu se razmotriti bez svoje judeo-kršćanske tradicije, neovisno o osporavanju i ismijavanju iste tradicije (Calinescu 1988: 67). Upravo Baudelaire u svojoj pjesmi *Sveti se Petar odrekao* iz

zbirke *Cvjetova zla* proziva Boga tiraninom (Baudelaire 1978: 251) što, na neki način, vrijeđa tradiciju kršćanstva, ali ujedno ne osporava postojanje Boga. Prozivanje Boga se diže na novu razinu kada u pjesmi *Abel i Kain* Baudelaire poziva Kainov rod da na Boga digne ruke te ga dolje sruši (Baudelaire 1978: 253), prizivajući potpuno uništenje Boga, te konačno, i njegovu smrt. Time se može uočiti da razdvajanje pojma moderniteta od kršćanstva, koja je bila namjera razdoblja sredine devetnaestog stoljeća, je uistinu nemoguća jer modernitet ide sukladno s kršćanstvom, kao i s mitom smrti Boga. Kao što govori Calinescu, „iz krize religije nastala je religija krize u kojoj su sva nerješiva proturječja judeo-kršćanske tradicije razorila svaku izvjesnost i istodobno potakla egzistencijalno beznade i tjeskobu“ (Calinescu 1988: 67). Prema tome, namjera moderniteta da ukloni potrebu čovjeka za religijom pokazala se neuspješnom, no potreba modernog čovjeka da se opire tradiciji i kršćanstvu nije utihnula, već je pronašla druge puteve da utaži svoj duh pobune pojavom krivovjera u „religiji, moralu, društvenom i političkom mišljenju te estetici“ (Calinescu 1988: 67).

Calinescu navodi da je pojava utopizma odgovor na smanjenje tradicijske uloge kršćanstva, a njezina je prisutnost vidljiva u političkoj filozofiji, kao i u poeziji i umjetnosti (Calinescu 1988: 67). Duh moderniteta usmjeren je prema budućnosti te svoju sadašnjost želi potpuno odvojiti od tradicije prošlosti, a ono što, prema utopistu, budućnost obilježava jest različitost. No, upravo se isti duh iz kojega je nastao modernitet temeljio na različitosti, stoga utopist pada u vrtlog ponavljanja u kojoj je budućnost nastala iz prošlosti koju je pokušala negirati (Calinescu 1988: 71). Moderan čovjek svoj utopizam želi ispuniti beskonačnim traganjem za tradicijom koja će stvoriti sadašnjost, a koje će se ujedno razlikovati od prošlosti. Kako Calinescu tumači, upravo na taj način moderan čovjek pada u trajno ponavljanje, kao i u „dosadnu utopiju“ (Calinescu 1988: 70) prožetom sukobom

sadašnjosti i budućnosti koju rješava nihilizmom (Calinescu 1988: 71), koja je uočljiva i u Baudelairea u pjesmi *Smrti siromaha* postavljajući smrt kao jedinom svrhom života (Baudelaire 1978: 262).

Za Baudelairea je romantizam početak moderniteta jer obilježava najsuvremeniji izraz ljepote koji se ne temelji na savršenom stilu (za razliku od antike koja se temelji samo na čistoj umjetnosti, logici i općoj metodi (Calinescu 1988: 55)), već na moralu vremena. Moderna je umjetnost, prema Baudelaireu, navodi Calinescu, spritualnost, intimnost te težnja za beskrajem koja se izražava svim raspoloživim sredstvima u umjetnosti (Calinescu 1988: 53), a upravo ljepota produbljuje te težnje svojim osjećajem misterije i čudnovatosti, kao i osjećajem nesretnosti (Calinescu 1988: 59). Prema Calinescuu, Baudelaire povezuje ljepotu i sreću, govoreći da „ima onoliko vrsta ljepote koliko i uobičajenih vrsta sreće“ (Calinescu 1988: 53), stoga je zanimljiva njegova dilema u pjesmi *Himna ljepoti*.

Lirski pjesnik u navedenoj pjesmi ispituje nastanak ljepote, dolazi li ona „Božjim ili vražjim činom“ (Baudelaire 1978: 51), ali njezin mu je izvor nevažan jer je upravo ljepota njegova poveznica prema beskraju koja čini život manje užasnim i trenutke manje teškima:

Ako su ti ruke samo vrata takle
Onog beskonačnog što je meni nijemo,

Od Vraga il' Boga, svejedno! Vještice,
Svejedno, kad daješ – ti, otrovni cvijetu,
Ritam, miris, svjetlo o, moja kraljice,
I nije sve gadno i teško na svijetu! (Baudelaire 1978: 52)

Šoljan tumači Baudelaireov modernitet kao dvojak sadržaj – cilj moderne umjetnosti jest da pronade novu ljepotu u „ružnoći indutrijalizirane bezbožne

civilizacije 19. st.“ (Grgić, Pavlović 2016: 110), ali i da emancipira umjetnost od društva i njegova moraliziranja koji joj otežavaju da ostvari spomenutu „novu ljepotu“ (Grgić, Pavlović 2016: 110). Šoljan dalje navodi da je smisao modernog duha da odstupi od „materijalne zbilje prema zbilji mašte i jezika, od kršćanskih ideala (kojim se Baudelaire izazovno suprotstavlja svojim tzv. satanizmom) prema glorifikaciji čiste umjetnosti“ (Grgić, Pavlović 2016: 110). Kao što lirski subjekt pjeva u *Himni ljepoti* – nevažno je podrijetlo ljepote, bitni su novi oblici ritma, mirisa i svjetla koje donosi.

Dekadencija prati modernitet vrlo bliskim koracima u pogledu svijeta koji ga okružuje. Kako Grgić i Pavlović navode u svojoj studiji *Dekadencija u prijevodu: Charles Baudelaire i Oscar Wilde u tumačenju Antuna Šoljana i Ivana Slamniga*, dekadencija se najčešće javljala kao „duhovno ozračje kraja stoljeća potaknuto osjećajem civilizacijske krize i nestajanja tradicionalnih vrijednosti“ (Grgić, Pavlović 2016: 106). Upravo pomoću dekadencije Baudelaire nastoji graditi nove svjetove i novu ljepotu (Grgić, Pavlović 2016: 115).

2.1. Društveni aspekt moderniteta i političke težnje Baudelairea, Drieu la Rochellea i Mallea

Suprotno izrazitom modernitetu u estetici, Calinescu navodi da se Baudelaire kao moderni umjetnik svojim razmišljanjima odvojio od društva i kulture tadašnjeg vremena. Kao pobornik aristokratizma u doba egalitarizma, Baudelaire je osjećao nezadovoljstvo prema tadašnjoj vladajućoj civilizaciji srednjeg staleža, budući da je vrijednost pronalazio u individualizmu, religiji umjetnosti i kultu umjetnoga, odnosno u *dendizmu* te je svojim kicošenjem izražavao pobunu protiv egalitarizma. Smatrao je da kultu Lijepome prijeti iščeznuće odsustvom aristokracije, jer se među

običnim svijetom ono može samo zanemariti zbog nerazumijevanja (Calinescu 1988: 60).

Slične težnje imao je Pierre Drieu la Rochelle, kako naznačuje Robert Soucy u svojem članku *Drieu la Rochelle and Modernist Anti-Modernism in French Fascism*, ugledajući se na revolucionarnu estetiku u Rimbauda, Verlaina, Prousta, Lawrencea, ali i Baudelairea te je osjećao i određeni ponos jer je u svojoj poeziji pronalazio “životinjsku kvalitetu” (Soucy 1980: 923).

No, unatoč modernitetu u estetici, Drieu la Rochelle, kao ni Baudelaire, se nije pokazao modernim u svojim političkim i društvenim pogledima. Kao vojnik tijekom Prvog svjetskog rata, Drieu la Rochelle osjećao je negodovanje prema samome ratu zbog svoj depersonalizacije u kojoj se ljudi bore mašinama, oružjem, umjesto da čovjek ide protiv čovjeka vlastitim mišićima. Veličao je srednji vijek i jednostavnost vojnog svijeta koji se temeljio na muškoj snazi koja čovjeka čuva da ne propadne u dekadenciju (Soucy 1980: 924). Modernitet je za njega značilo sve što je snažno, novo i mlado, a to je za sobom povlačilo muškost, snagu, ali i primitivnost te je upravo utjelovljenje toga pronašao u Hitleru koji je svoju nemilosrdnost iskazivao, prema Drieu la Rochellu, na izrazito moderan način (Soucy 1980: 925).

Soucy navodi da je Drieu pronašao zadovoljstvo u nacističkoj Njemačkoj jer je gajila iste vrijednosti kao i on, spuštala je standard života što je značilo smanjenje materijalizma, a materijalizam je, prema Drieu, vodio prema dekadenciji, kao i egalitarizam, komunizam, feminizam i liberalizam (Soucy 1980: 926). Soucy nastavlja da je Drieu zazirao je od modernog kapitalizma kojemu je jedini cilj bila proizvodnja, a time je puštala čovjeka u monoton i depersonaliziran krug kupovanja, izjednačujući *petit bourgeois* s proletarijatom. Vrijednost je pronalazio u prijašnjim vremenima u kojima je čovjek svoj život posvetio ratu, religiji i

umjetnosti, a kapitalizam prije modernog doba omogućavao je čovjeku da svoje kvalitete razvija putem natjecanja. No, kada se *petit bourgeois* našao kao žrtva modernog kapitalizma, Drieu je rješenje pronašao u fašizmu koji bi obnovio duhovni život modernoga doba (Soucy 1980: 929), a smatrao je da upravo siromašni nemaju mogućnost uopće razviti svoju duhovnost zbog navodne opterećenosti materijalizmom. Jedino tko može doseći ispunjenje duhovnog života jest veliki umjetnik. (Soucy 1980: 230).

Upravo je zato zanimljiv odabir teme i protagonista kojeg Drieu istražuje u svojem romanu *Le Feu Follet*. Tridesetogodišnji Alain Leroy je lik za čiju je inspiraciju poslužio Drieuov prijatelj, pjesnik nadrealizma Jacques Rigaut koji je u svojoj tridesetoj godini počinio samoubojstvo. Alain nakon vojne službe u Prvom svjetskom ratu postaje ovisan o heroinu i ispunjen nezadovoljstvom svijetom koji ga okružuje pada u neizlječivu dosadu koja ga prati u svojoj potrazi za smislom. Roman prati četrdeset i osam sati njegova života prije samoubojstva. Alain je smješten u lječilištu Doktora de la Barbinaisa, koji hodnike i zidove blagovaonica voli krasiti portretima pisaca koji su postali slavni putem svojih patnji, pa tako pod Baudelaireom Alain sluša rasprave ostalih “luđaka” o filozofiji, umjetnosti i politici za koje misli da su izrazito pretenciozne.

U ovih četrdeset i osam sati, Alain posjećuje nekoliko svojih starih prijatelja razmišljajući o životima koje žive tražeći bar malo stimulacije u njihovim djelima kako bi razbio vlastitu dosadu koja ga prožima. Jedno kasno prijepodne posjećuje starog prijatelja Dubourga s kojim je u ranoj mladosti uživao u kratkotrajnim zadovoljstvima, a koji sada provodi mirne dane istražujući egipatske hijeroglife i blagujući sa svojom ženom i njenim dvjema kćerima.

Dubourg, tužan jer gleda svojeg umornog i izmučenog prijatelja od ovisnosti, pokušava potaknuti razgovor koji bi možda mogao Alaina pokrenuti. Govori mu da

može prestati biti takav kakav je postao, da je siguran da postoje mnoge želje koje ga ispunjavaju, no Alain mu odgovara da je novac jedina stvar za kojom je ikada čeznuo. No, Dubourg vjeruje da mu je novac samo izlika za sanjarenje. Alain je, prema Duborugu, buržuj koji je, došavši iz stare buržujke obitelji kojemu je novac bio potreban da ispunjava unutarnji život, tražio načine kako bi sebe njegovao putem nasljedstva, minimalnog rada i braka. Iako se bunio protiv predrasuda svojih roditelja, razvio je iste te se nije razvijao s vremenom svijeta koji je išao naprijed, nije prihvatio novi zakon prisilnog rada, već je ostao prikovan uz tradiciju razmišljanja da novac pada s nebesa, a upravo to ga čini sanjarom.

Prema Drieu, Alain je pao u dekadenciju, ovisnost, jer je mistik u doba materijalizma koji je morao pronaći način kako da se bori protiv fetišizma svijeta koji ga je uništavao. Alain je dekadentan jer je izgubio svoju snagu, svoju muškost: “Kakva slabost! Kakav nedostatak muževnosti u Alaina. Dosegao je točku u kojoj čeka milostinju drugih¹” (Drieu la Rochelle 1998: 72).

Iako je Louis Malle, redatelj filma *Le feu follet* (1963), tvrdio da je razlog njegovoj adaptaciji Drieuovog romana slaganje u senzibilitetima i tema samoubojstva te nimalo politička ideologija koju je pisac gajio (Frey 2004: 71), zanimljive su okolnosti u koje Malle stavlja svojeg Alaina da bi objasnio njegov silazak u dekadenciju.

Malleov je Alain vojni veteran rata dekolonizacije u Alžiru te ne može živjeti u društvenom mediokritetu koji ga okružuje. Malleova adaptacija uključuje povremene reference na poraz u Alžiru i to, prema Freyu, naglašava poruku da Alain ne može preživjeti jer su on i Francuska dekadentni (Frey 2004: 69). Malleovi filmovi poput *Les Amants*, *Vie privé* i *Le Feu follet* prate melankolične živote društvene elite u kojima protagonisti žale za prijašnjim aristokratizmom,

¹ slobodan prijevod iz Drieu la Rochelle, P. 1980. *Will O'the Wisp*. London: Marion Boyars

iako gube vjeru u isto. Takav je pesimizam, prema Freyu, tipičan za individualizam i političku desnicu koja pada u anksioznost zbog modernog svijeta (Frey 2004: 68). Iste osjećaje gajio je Baudelaire, kao i Drieu la Rochelle, a romanopisac je i svoje senzibilitete uspio prenijeti na svog protagonista.

No, ono što razlikuje redatelja od autora zbrice i romana jest, unatoč tome što je Malle sam proizašao iz klase buržuja, nikada nije oklijevao da istu klasu i kritizira putem medija koji je odabrao. Kako Frey naznačuje, Malleov anti-buržujski stav uočljiv je kroz čitav njegov opus te se u velikom broju svojih filmova postavljao između fascinacije i gađenja buržuja te ih je taj način istodobno istraživao i kritizirao (Frey 2004: 87).

3. U potrazi sa smislom

Vlatko Pavletić u svojoj studiji *Baudelaireovi „Cyjetovi zla“* navodi da je Charles Baudelaire svoju ideju o zbirci koja čini cjelovitu i konceptualnu cjelinu početo razvijati od 1848. godine. Do tog razdoblja pjesme su se stvarale kao samostalne jedinice, no pojavom sličnih motiva među pjesmama, ideja o cjelovitoj zbirci je u pjesniku pobudila naziv kojim bi ih ujedinio – *Limb*. Pod tim naslovom objavljene su jedanaest pjesama sadašnje zbirke *Cyjetova zla*, a tadašnji je naziv zbirke označavao zastupnike utopijskog oblika socijalističke reforme društva te su koristili riječ kako bi opisali suvremeno društvo koje se suprotstavlja budućem društvu koje žele postati (Pavletić 1993: 11).

Sartre otkriva da se naziv pjesniku dojmio jer je označavalo mjesto lišeno osjećaja u koje dolaze oni koji nisu osuđeni ni na pakao, a ne pripadaju ni raj.

Baudelaireov se polaritet između Dobra i Zla, između Boga i Satane javlja putem cijele zbirke, a jednom je prilikom izjavio da se u čovjeku uvijek nalaze dvije istovremene težnje, jedna koja vodi prema Bogu, a druga prema Satani. Put k Bogu jest duhovno uzdizanje, ali put k Satani izaziva radost prilikom silaska (Sartre 1964: 37).

Prva verzija *Cvjetova zla* oblikovana je 1855. godine pod sadašnjim nazivom, a naslov je predložio pjesnikov prijatelj Hippolyt Babou. Šokantni oksimoron dolazi iz savršene suradnje poezije koja uzima zlo kao svoj primarni subjekt. Upravo je takvim odnosom dviju sila stvaranja stvorena simbioza koja postaje cvijet zla (Sartre 1964: 70). S tim naslovom izašlo je prvo izdanje zbirke 25. lipnja 1857. godine. Zbirka je doživjela još jedno izdanje prije pjesnikove smrti te nekoliko izmjena zbog osude, a treće izdanje, u čije stvaranje je Baudelaire bio uključen prije smrti, sadrži ciklus *Spleen i ideal* te sastavlja isti kompozicijski ustroj kakav i danas postoji – *Spleen i ideal, Pariške slike, Vino, Cvjetovi zla, Pobuna i Smrt*.

Zbirka se sastoji od šest različitih dijelova, svak od kojih istražuje zasebnu temu, ali u skupu stvara zaokružen ciklički tijek čovjekova traganja za smislom koji neuspješno završava. Slično konstrukciju je postavio Allen Thirer u svojem članku *Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero* te navodi da *Le Feu follet* ima strukturu kao i drame Racinea. Sastoji se od pet koraka (jedan koji se ponavlja) – „početna kriza, odmor, peripetija, odmor, završna peripetija i vrhunac“ (Thiher 1973: 34).

Slijed filma (kao i romana) nije potaknut događajima, već je oblikovan kao studija lika koji svojim traganjem za smislom stvara priču (Southern, Weissgerber 2011: 84). Na isti je način sastavljena zbirka, lišena bilo kakvih epskih elemenata koji upućuju na kakav događaj, prema unutarnjem razvoju lirskog pjesnika je oblikovana građa zbirke.

3.1. Nedostižan ideal i prokletstvo jada

Početni kadrovi filma donose dva lica povezana pogledom u trenutku intime. Naracija *u offu* nam pruža pitanje koje objašnjava Alainov dugi pogled u Lydiu, ali ne otkriva odgovor. „Što traži? Još jednom mu je osjećaj izmakao, poput zmije među kamenjem.“

Prvi dio Baudelaireove zbirke pjesama *Spleen i ideal* prikazuje dva pola koja čine lirskog subjekta. Razapet je između prokletstva vidljivog i blagoslova nevidljivog. Stvarni svijet mu se gadi, a neutaživa čežnja mu ne dopušta da ode u visine. Bori se sa zbiljskim, kako navodi Pavletić, koja ga ispunjava samo dosadom, čamom i jadam, a idealno je nedohvatljivo (Pavletić 1993: 13). U *Blagoslovu* lirski subjekt iznosi da je mu je sudbina odredila prokletstvo: „Kad se Pjesnik rodi u čemeru svijeta/ Jer je višnjih sila odluka to bila (...) Blagoslovljen, Bože, što nam patnju dade/ Kao lijek božanski za zloće i bludnje,/ Elikzir najčišći koji tek kroz jade/ Sprema duše jakih za svetije žudnje“ (Baudelaire 1978: 15). Uočljivo je da je lirski subjekt svjestan svojeg jada, ali iz nje želi izvući nešto idealno što bi ga izbavilo iz zemaljskog svijeta dosade: „Znam da Bol je plemstvo jedino u koje/ Pakao ni zemlja nikad zagrist neće,/ Da mističnu krunu spletem, potrebno je/ Zadiviti svemir sve dok vrijeme teče“ (Baudelaire 1978: 16), no kako „zadiviti svemir“ je odgovor koji je nedohvatljiv kao i sam ideal koji bi ga izliječio *spleena*.

Na jednak način Alain želi odgovor na ono što traži. Zna da čežne za nečim što bi ga oslobodilo, ali mu osjećaj još jednom izmiče.

Unutarnje stanje lirskoga subjekta koje postavlja sveobuhvatno raspoloženje cijele zbirke može se iščitati u pjesmi *Neprijatelj*: „Moja mladost mrkla olujina bješe,/ Suncima tek gdjekad svijetlim obasjana,/ Pustoš vrtu mome gromovi naniješe/ I malo mi osta voća neubrana“ (Baudelaire 1978: 31). Mrkla olujina i pustoš zahvaća

većinu duha lirskog subjekta, no ostaje još ponešto ploda koje bi moglo potaknuti njegov rast. Upravo se tu nalazi početak njegova traganja za smislom.

3.2. Impotencija, pasivnost i uloga žene u *Cvjetovima zla* i *Le Feu follet*

Nakon dugog pogleda, Lydia traži od Alaina osmijeh te govori da je bilo dobro, da je zadovoljna. Alain, prekrivajući dio lica rukom otkrivajući samo oči, šalje razočaran pogled. Premu Thiheru, Alainova impotencija i neuspjeh da zadovolji bogatu Amerikanku koja ga opskrbljuje postavlja prvi korak u početnu krizu propadanja (Thiher 1973: 35).

Lydia mu govori da Dorothy (Alainova supruga) nije žena za njega jer nije dovoljno bogata i pušta ga da radi što želi. Potrebna mu je žena koja ga neće ispustiti iz vida jer inače zapadne u depresiju i počne se ponašati kao budala. Alain se odmah složi govoreći joj da ga dobro poznaje te joj pomogne obući kaput.

Alainova je pasivnost višeslojna, a uvelike je uočljiva u spomenutoj kratkoj razmjeni misli između dvaju likova. Protagonist ovisi o svojoj ženi koja ga uzdržava te svjestan svoje depresije koju ne može kontrolirati, konformira se u svijet u kojemu ne mora djelovati. Kasnije iznosi da ne želi napustiti kliniku jer mu je ondje dobro, ne mora se suočiti sa životom te Pariz u njemu izaziva strah. Sklonjen od svijeta odgađa život u kojem ne uspijeva pronaći smisao. No, kako Thiher navodi, vrhunac pasivnosti jest impotencija koja poput početnog skoka odvodi protagonista u silazak prema svojoj destrukciji (Thiher 1973: 35). Kao što Sartre kaže, impotencija znači da čovjek sam ne djeluje, već dopušta drugome da djeluje za njega (Sartre 1964: 126).

U drugom tematskom dijelu *Spleena i ideala* nalaze se erotske pjesme nadahnute trima ženama. Lirski subjekt u Mariji Daubrun, kojoj je posvećen dio pjesama u zbirci kao ciklus *Madone*, traži jednaku opijenost koju u manjoj mjeri dobiva u vinu i opijumu, a ono „ispunja sve stranice duše užicima svoje crne vlasti“:

Sve to nije ravno otrovu što teče

Iz zelenih ti očiju,

Što mi sliku duše daje drugačiju,

A svi moji snovi trče

Da se na tom izvoru napiju.

Sve to nije ravno užasnome čudu

Tvoje sline koja grize,

Od koje mi misli zaboravu klize

I što dušu vrti ludu

Prema obalama smrti uvijek blize! (Baudelaire 1978: 98).

Lirski subjekt šalje gospođici Dauburn i svoje očajne molbe za umirenjem duha: „Tko da smiri Savjest što nas dugo mrvi?/ U kojem napitku, vinu ili čaju/ Da je utopimo zlobnu“ (Baudelaire 1978: 108) te ju priziva nazivajući je „lijepom vješticom“: „O lijepa vještice, ako znaš, daj reci,/ Reci meni prestravljenom,/ Što sam ko ranjenik koga biju meci,/ Reci, konjem udarenom,/ O lijepa vještice, ako znaš, daj reci (Baudelaire 1978: 108).

Omamljenost i svojevrсни spas od „čežnje mračnoga srca“ lirski subjekt neiscrpno traži u ženama. Velik dio pjesama posvetio je još dvjema ženama – Jeanne Duval (*Crna Venera*) i Apoloniji Sabatier, poznata kao *Bijela Venera*. U uzastopnom uzdizanju tjelesne pojavnosti žena, lirski subjekt ih u isti mah naziva životinjama te njihovu duhovnost gadi izjednačujući ih s „gluhim, slijepim strojem mnogih

okrutnosti“ (Baudelaire 1978: 58). Lirski je subjekt u više navrata Jeanne Duval optužio za svoje duhovno propadanje koja ga svojim bludom odvodi od dobrog: „Pijem žudno miris tvojih vrelih grudi,/ Na žale blaženstva duša mi odbludi“ (Baudelaire 1978: 53). Najjasniji prikaz koji lirski subjekt nudi da bi oslikao svoje mišljenje koje gaji prema ženama nalazi se u slijedećim stihovima:

Spasonosno sredstvo, pijavice kosti,
Pred svakim zrcalom kako se ne stidiš,
I da si bez čari, kako to ne vidiš?
Zar te veličina zla u kome radiš
Nikad ne prestraši, i zar se ti sladiš
Kada se priroda, skrivajući lice,
Tobom poslužuje, grijeha kneginjice,
– Tobom, životinjo – da genija stvori?

O kakva močvara koja modro gori! (Baudelaire 1978: 58).

Lirski subjekt promatra ženu kao najniže biće koje je vrijedno samo stida zbog požude koje u njemu izaziva. No, unatoč tome što ju naziva životinjom, u njoj traži spas i smirenje, u njoj želi utopiti svoju savjest i upustiti se u pasivnost kako ne bi morao sam djelovati. Na isti način Alain traži zaklon od svog nemirnog duha koji zadovoljstvo ne pronalazi u bilo kakvoj akciji, ali trenutak mira jedino osjeća u pasivnosti dok promatra život izvan sebe i umrtvljuje svoje misli alkoholom, dopuštajući Lydiji, Dorothy, Solange ili bilo kojoj drugoj ženi koja je voljna, da preuzme odgovornost za njegov život.

3.3. Grad dekadencije

Nakon susreta s Lydiom i početne krize koja je započela put traganja za osjećajem koji mu nanovo izmiče, za odgovorom od kojeg se skriva u svojoj sklonjenoj sigurnosti, Alain se vraća u kliniku gdje je proveo posljednja četiri mjeseca da se izliječi od alkoholizma. Sljedeći se trenutak filma može označiti kao moment „odmora“, prema Thiherovoj raspodjeli romana (Thiher 1973: 35). Uistinu, Alain uzima predah i Malle nas uvodi u njegov svijet, u njegovu intimu u kojoj je stvorio sigurno utočište od vanjskog svijeta. Sobu mu krase slike supruge Dorothy i ljubavnice Lydie, isječci iz novina koje svjedoče o smrti, gomila knjiga i malih figurica nagih djevojaka, kao i ispisane riječi na golemom ogledalu „23. srpnja“. Alain, kako navodi Granger, kao da je zatočen u vremenu u kojemu, poput adolescenta, želi zauvijek ostati (Granger 2004: 77).

Njegov dnevni red sadrži blagovanje s ostalim pacijentima u klinici tijekom kojih se odvijaju srčane debate o ulozi racionalnog u čovjekovoj volji. Alain se ne uključuje u raspravu, s blagim smiješkom ulazi u usputni razgovor s pacijenticom do sebe te kao da je u savršenom miru nastavlja blagovati.

Nedugo nakon prividnog mira, Alain izlazi na terasu i sjetno promatra život pred sobom – djecu u igri, ženu koja prostire robu na prozoru. Tijek pasivnog promatranja života u čiji tok se protagonist ne može uključiti Malle zaokružuje Satieovom *Gnossienne No. 2* stvarajući tonući osjećaj zatvorenosti iz kojeg je nemoguće izaći (Southern, Weissgerber 2011: 84). Još jednom, Alainova je pasivnost vidljiva u kojoj ponovno prihvaća ulogu promatrača isključujući se iz potrebe da djeluje.

U Alainovo utočište ulazi Doktor de la Barbinais te prekida pacijentovo pisanje i igranje s revolverom. Doktor želi potaknuti pacijenta da pošalje ženi novi telegram,

želi probuditi u njemu nadu i radost prema životu. No, Alain, kao i Baudelaireov lirski subjekt, reagira na sreću kao nešto banalno, što samo prosječnog čovjeka može zadovoljiti (Baudelaire 1978: 343). Pri izlasku iz sobe, Doktor podsjeti Alaina: „Život je dobar“, na što on cinično odvraća: „Dobar za što, Doktore?“

Odgovor protagonista upućuje na motivaciju slijedećeg dana koji započinje uređivanjem vanjskog izgleda. Kao pravi *dandy*, unatoč tome što nema vlastitog, a ni dovoljno novaca, ne ustručava se krasiti vidljivo skupom odjećom koja oblači unutarnji nered. Alain odlazi iz versajske klinike u Pariz posjetiti nekoliko starih prijatelja, i možda upravo u njima nađe odgovor svojoj čežnji.

Nakon unutrašnjeg osvrta na vlastito stanje svijesti, Alain, kao i Baudelaireov lirski subjekt, iz metafizičke protežnosti odlazi u vanjsku, fizičku dimenziju Pariza. Mjesto degradacije, kako navodi Thiher, u kojoj dekadent mora pretrpjeti svoju sramotu i proći kroz obrede svoje destrukcije (Thiher 1973: 34).

Baudelaire svoj drugi dio zbirke *Pariške slike* započinje tonom nade. *Pejzaž*, kao prva pjesma druge tematske cjeline jest ujedno i najoptimističnija pjesma pjesnika. Autor uvodi auditivne, vizualne i karakterne motive („zvučne himne zvona vjetrom lelujane“, „radni svijet“, „dimnjake, zvonike – te jarbole grada“) oživljujući grad u kojem „nevino sklada ritmove ekloga.“ Lirski subjekt, iščekujući zimu sprema svoju samoću u kojoj će, iz svoga srca tkati proljeće koje će ogrijati njegov duh. Unatoč zimi, za koju zna da svojom studeni hladi srce, lirski subjekt izabire sam kreirati palače, vrtove i nevine bijele vodoskoke preko kojih se čuje „cvrkut, lepet ptičjih krila.“ Nada s kojom lirski subjekt započinje drugu cjelinu jest najviša točka s koje u sljedećim pjesmama postepeno propada.

U sljedećoj pjesmi izlazi iz svoje palače tražeći toplinu kojom će zagrijati zimu: „Sam lutam i borbu hirovitu vodim/ Da negdje na putu srok uspjeti zgodim,/

Posrćuć, na riječi ko na pločnik kivan,/ Ponekad nabasam na stih davno snivan“ (Baudelaire 1978: 160).

Alain izlazi u Pariz s istim ciljem. Posjećuje prijatelja Dubourga, no, kao i lirski subjekt, uhvati ga isti uzdah: „Pariz se mijenja, moja sjeta ostaje“ (Baudelaire 1978: 166). Dubourgovo nagovaranje prijatelja da odraste, da se ostavi adolescentnih želja i prigrli život odraslih, u Alainu samo izaziva dosadu i nezadovoljstvo njegovom prosječnošću. Kao Baudelaireov *Labud* (posvećen Victoru Hugou), Alain poput prognanika „čezne bez spokoja“ (Baudelaire 1978: 166) te krene tražiti drugog „labuda“ poput sebe koji bi mogao dijeliti njegove čežnje, još jedan „lik čudan i koban, kako k nebu plavu,/ Podrugljivom nebu sjaja okrutnoga,/ Na trzavu vratu žedno pruža glavu,/ Ko da prekorava ravnodušnog boga“ (Baudelaire 1978: 165).

Posjećuje svoju prijateljicu Jeanne, umjetnicu, koja poput Alaina, prezire način na koji su njihovi prijatelji počeli živjeti. Promijenjeni vremenom rađaju djecu, pišu knjige i sklapaju dogovore, trčeći kao ljudi, ne znajući što rade. Kada bi zastali ubili bi se, ili kao Dubourg postali mistici. Jeanne ne pokušava razumjeti život, razorena je i ne mijenja se, ali je i svjesna toga. Uvodi Alaina u svoju kuću, u kojoj se s nekolicinom prijatelja opaja u opijumu. Protagonist razljućen onim što vidi, sistemom koji umiruju svoj um bježi iz Jeannine kuće, jer „Droge su život. Dosadne su.“

Kao Baudelaireov lirski subjekt, koji bježi od prizora sedam slomljenih staraca, i Alain bježi od ljudi s kojima se susreo da ne bi postao kao oni:

Od paklene se pratnje udaljavam i hitam
Sav zdvojan, ko pijanac, što sve dvostruko vidi,
Zaključavam se u stan, izbezumljen i potan,

Grozničav, bolestan od zla što duh mi kida,
Sav ranjen čudnom tajnom i besmislom života (Baudelaire 1978: 171).

Nakon susreta s intelektualcem i umjetnicom, Alaina prožima sve jači besmisao. U Dubourgovoj „prosječnosti“ ne pronalazi vrijednosti, kao ni u razarajućem životu Jeanne. Neuspješan u svojoj potrazi upućuje se na sljedeću postaju ne bi li u političkim aktivistima mogao pronaći ono za čim čezne. S braćom Minville se Alain sreće u *Cafe de Flore* razmjenjujući priče iz rata protiv dekolonizacije Alžira. No, vidjevši ludost u njihovoj nezaustavljivoj ovisnošću za aktivizmom, ponovno se razočarava u prizor pred sobom ne vidjevši vrijednost u pukom aktivizmu. Jednake sentimente dijeli lirski subjekt:

I prolaze tako kroz mrak taj bez nade,
Što je brat tišine vječne. O moj grade!
Dok oko nas brujiš, i dok smijeh tvoj zvoni,

I mahnita žeđ ti za užitkom hlepi
Gle! I ja se vučem, al' toplji no oni
Pitam: Što li traže na Nebu svi slijepi? (Baudelaire 1978: 177).

Lirski subjekt osjećajući beznade u mraku velegrada, promatra trome korake ljudi koji ga okružuju koji se s jednakim besmisлом, kao i on, vuku po gradu. Svi prolaznici, za lirskog subjekta, kao i za Alaina, žive životom lišenog vrijednosti i popout slijepca „traže na Nebu“ oblik zadovoljstva koje će njihov život obgrliti smislom.

3.4. *Ennui*

O grade prepun vreve, grade prepun snova,

Gdje sablast u po dana prolaznike hvata! (Baudelaire 1978: 169)

Alain, nakon susreta s tri različita života u kojima je tražio razlog da nastavi svoj, promatra grad dok nemirno sjedi u *Café de Flore*. Malle nam određuje sjetno, ali i zagušljivo raspoloženje sa skladbom *Gnossienne* Erika Satia ne isključujući organski zvuk grada – žamor ljudi, automobili, koraci, otkucavanje šalica u kavani. Krupni plan protagonista nas iscrpljuje njegovom pojavom ne dopuštajući nam da odahnemo i vidimo ga u cjelovitom prostoru, daje nam jedino popunjeni kadar njegovog patničkog izraza lica. Alain pomno promatra prolaznike koje žive, gestikulacije ruku u hipu rasprava, zavodljive okretaje muškaraca i osmijehe žena. Jedna žena se ljuljuška na stolici na stolu pored Alaina i promatra ga, on joj ne uzvraća jednak interes. Osvrće se na starijeg muškarca do sebe koji hitro uzima snop čačkalica sa stola i sprema ih u džep, zatim brzim okretajima glave gleda je li ga je netko opazio, pogled mu zastaje na Alaina čije ga oči, bez osude, pažljivo promatraju. Alain spušta pogled, zaboravljajući što je upravo vidio, i gleda čašu, koju je ostavio brat Minville, ispred sebe. Privuče je k sebi, isprva uzimajući samo jedan gutljaj, a zatim ju cijelu ispije. Uzima dugi uzdah pa se digne sa stola, ljuljajući se brzim i šlampavim koracima, uputi se prema zahodu.

Alain je obuzet dosadom: „Naviknuvši se prepuštanju senzacijama trenutka, nesposoban da odredi sveobuhvatnu koncepciju života, u kojoj se dobro i zlo, užitak i bol izjednačuju, opirao se moralnoj panici koja mu je prouzročila fizičku bol. Vratio se drogi“² (Drieu la Rochelle 1998: 34).

² slobodan prijevod iz Drieu la Rochelle, P. 1980. *Will O'the Wisp*. London: Marion Boyars

T. S. Eliot u svojoj studiji o Baudelaireu izvlači sličan zaključak. Prema Eliotu *ennui* lirskoga subjekta (dosada, jad) jedan je od sedam glavnih grijeha. Lirski subjekt ulazi u grijeh lijenosti i postaje nemaran prema svojoj duhovnosti. Prepušta se dosadi te odustaje od borbe (Eliot 2009: 70). No, Sartre u svojoj studiji ide korak dalje i govori da je dosada Baudelaireova lirskog subjekta draž njegove egzistencije. Njegov je *ennui* izvor iz kojeg crpi svu svoju radost, bijes i patnju (Sartre 1964: 28). Lirski subjekt nije samo odgovoran za svoje stanje dosade i boli („Po tebi od zlata gvožđe tvorim,/ Od neba pakao, za koji zorim“ (Baudelaire 1978: 147), već se identificira s njom, uživa u njoj, kao što prikazuje u pjesmi *San radoznala čovjeka*:

Poznaš li ko i ja užitak što guši,

Kažu li za tebe: „Gle osobenjaka!“

(...)

Muka sladi usta, premda ih i suši;

Od poznatih stvari daleka je svaka.

Bio sam ko dijete željno kazališta

Što spuštene zastore mrzi kao ništa!

Konačno je hladna istina preda mnom!

Mrtav bez čuđenja. Strašno svjetlo šalje

Zora. – E pa onda? Zar se šale sa mnom?

Podigli su zastoj i ja čekam dalje. (Baudelaire 1978: 265)

Lirskome subjektu je patnja slatka i svjestan je svoje jedinstvenosti, koju često izdvaja („Čim, svladani, stanu na daske palube,/ Ti kraljevi zraka što jedra

oblijeću,/ Zbog golemih krila čar krasote gube:/ Ko vesla ih vuku i smukom se kreću“ (Baudelaire 1978: 17)). Kako Sartre navodi, bio je opsjednut sa svojom osobitošću, dok nije shvatio da isti atribut pripada svima (Sartre 1964: 28). Upravo je zato zazirao od običnog, svakidašnjeg, od mediokriteta i onoga što se nalazi u svakome, kako bi sebe uzdigao („Vini se što više iz tog kužnog smrada,/ Zrak visina neka pročisti ti biće,/ Srči, kao čisto i božansko piće, /svijetli žar što vedrim prostorima vlada“ (Baudelaire 1978: 18). Kao i Baudelaireov lirski subjekt, ni Alain, u susretu s prijateljem Doubourgom, kada mu je pričao o svojem intelektualnom i obiteljskom životu, nije se mogao suzdržati od uzdaha: „Gadi mi se sva prosječnost!“ (Drieu la Rochelle 1998: 65). Mrzio je sve što je prirodno te je svaka prisutnost prirode izazivala u njemu zagušljivu dosadu. Bio je željan, još od djetinjstva, uzbuđenja („kazališta“) te čak i kad se pokazala zora i donijela svoje svjetlo, i kada se zastor digao, nije osjetio ni titraj ushita. I dalje ga je ispunjavala vječita dosada, neizlječivo nezadovoljstvo. Kao što Sartre kaže: „Osjetljiv moderan čovjek nije patio zbog onog ili ovog razloga, već u općem smislu jer ništa na svijetu nije moglo zadovoljiti njegove čežnje“ (Sartre 1964: 93). Lirski subjekt pjeva:

Al ni divni pejzaž, ni zamak iz priča,
Nikad nema onih tajanstvenih draži
Što ih slučaj daje igri oblačića;
Želja uvijek nešto za uzdarje traži.

- Uživanje našu čežnju jačom stvara (Baudelaire 1978: 270).

Od pohlepnog traganja za senzacijama, potrošio je sve što mu je isto moglo i pružiti.

3.4. Vino

U razgovoru s Doktorom s početka filma, Alain otkriva da njegova bolest leži u nedostatku snage volje. Inercija koja obuzima njegovo osjetljivo srce dolazi do vrhunca u opajanju da utaži čežnju, čiji lijek se čini uistinu nedohvatljivim, poput *le feu follet*, blijedog plamena. Alain ne može pronaći osjećaj svetosti u praznim oblicima života koji ga okružuju (Thiher 1973: 37), zato se poput Baudelaireova lirskog subjekta opaja ne bi li došao u vezu s apsolutom (Pavletić 1993: 16). Alkohol kojim se opaja daje mu barem privid ispunjenosti koji svojim varavim velom prekriva strahove koje čuva:

Na stolu su tvoji lakti oslonjeni,
Zar ne, i kroz tebe zadovoljstvo struji:

Upalit ću oči tvoje sretne žene,
Vratit ću tvom sinu otpornost i boju
Da taj krhki junak kroz svoj život krene
Ko borac siguran u pobjedu svoju (Baudelaire 1978: 207).

U *Spleenu i idealu* je lirski subjekt zavidio „na sudbi i najnižoj zvijeri“ koja je s lakoćom „tupi san“ mogla na sebe navući i time izbjegla sporost vremena koja preplavljuje čovjeka dosadom (Baudelaire 1978: 67). **Vino** je kao i „tupi san“, nudio isti lijek: „Da smanji gorčinu, Bog je objeručke/ Stare prokletnike što umiru mučke/ Obdario snom, pokajavši se malo./ A Ljudsko je srce sveto vino dalo“ (Baudelaire 1978: 210).

Napustivši *Cafe de Fleur* Alain se teturajući u suton uputi prema večernjoj zabavi svojih elitnih prijatelja.

3.5. Tama podzemlja u visokom društvu

Uza me je Demon, što me stalno prati

Ko zrak neopipljiv oko mene pliva;

Srčem ga i ćutim kako dah mi blati

Ognjem jedne žudnje, koja krivnju skriva (Baudelaire 1978: 219).

Ulazeći s kišnih ulica Pariza u veličanstvenu kuću Cyrillea i Solange, prijatelji primijete na Alainu izmorenost alkohola te ga smjeste u krevet da se odmori prije večere. Sa sjetom ga žale pred njegovom uspavanom pojavom. Ne obazirući se na vrijeme koje je prošlo, Alain se nakon odmora polako prikuplja promatrajući sobu svojih prijatelja s daškom prezira: „Kakav mir u ovih ljudi!“ Kasneći na večeru s osmijehom veličanstveno silazi niz stepenice te ljubi ruke žena i dobacuje izjavu koja mu je majka govorila kada bi kasnio na večeru: „Jest ćeš što se trenutno služi!“

Baudelaireova je četvrta cjelina *Cvjetovi zla* prikaz najbržeg propadanja koji od Demona koji ga vodi do suhe dosade („A gledajte tu pustoš, bez radosti i boje“ (Baudelaire 1978: 245)) u kojoj ne osjeća ništa, konačno prožima lirskog subjekta potpunom destrukcijom koja gradi put k smrti. Lirski subjekt u više navrata u ovoj cjelini uvodi motive ljubavi („ljubav radi ruglo od pakla i od raja!“) i žene („zavodnice tame“) u obliku napasti koja ga odvodi „od božjega oka,/ Skršena, bez daha, daleko, sve dalje/ U pustinju Čame, u grotla duboka“ (Baudelaire 1978: 219). U ženi je lirski subjekt vidio obećanje koje će mu otkriti istinu te krenuvši iznemogao da skine veo s nje koji će otkriti „sunce i nebesa cijela“ vidio je samo „Mješinu ljepljivu, gnojnu, punu smrada“ (Baudelaire 1978: 243).

Posljednja postaja Alainova traganja za smislom, nakon intelektualca, umjetnice i aktivista, protagonist pokušava pronaći vrijednost, poput Baudelaireova lirskog subjekta, u ljubavi, čije je utjelovljenje Solange:

Tražio sam često od vina varava
Da za dan uspava stravu moga duha;
Al' vino brusi vid i oštricu sluha!
U ljubavi iskah melem zaborava;
No ljubav je za me dušek od iglica
Načinjen da gasi žeđ tih okrutnica (Baudelaire 1978: 236).

Solange gleda na ljubav s lakoćom, ljubeći zbog ljubavi, ne tražeći da bude voljena. No ljubav koju Alain traži je Ideal koji će umiriti stravu njegova duha. Osjećajući neshvaćenost u visokom društvu koje ga okružuje, počne ga obuzimati nervozna ljutnja:

Nad glavu se moju spusti oblak čudan,
Mračan i težak i olujom trudan,
Na kom se u krdu đavoli sastali,
Ko gadni patuljci od blata nastali.
Stadoše me promatrati vrlo hladno,
Kao prolaznici neko čudo jadno,
Pa se smijali i tiho šaputali,
Namigivali i okom me gutali“ (Baudelaire 1978: 240).

Kao posljedica, Alain se prepušta posljednjoj pobuni.

3.6. Pobuna

„Za divljaka je predmet koji će jesti hrana koja mu potiče slinu; za dekadenta je to izmet kojemu posvećuje koprofagistički kult“³ (Drieu la Rochelle 1980: 24).

U **pobuni** lirski subjekt, kao i Alain, pokušava nadvladati dosadu, jad i depresiju pobjedom sudbine ili Apsoluta kako bi preoteo svoju egzistenciju. Lirski se subjekt poistovjećuje s Kristom robom, koji poput dekadenta, služi tiranskoj volji Božjoj prostodušno kleknuvši pred onim „što s neba se smije nad ranama“ (Baudelaire 1978: 251) njegovim. Kao brata prisvaja Kaina sličnog psu „gladan kad zavija divlje“ te se s njim udružuje ne bi li počinio potpunu destrukciju srušivši Boga. No, posebnu molitvu, litaniju šalje kralju podzemlja, konačnom dekadentu kojeg je sudbina izdala, Satani, „najsavršenijem tipu muške ljepote“ (Calinescu 1988: 59).

Alain se u neredu svojih misli potpuno ostavlja društvenih konvencija te roni u svom očaju. Monolog protagonista ponavlja se s više uzastopnih kadrova prikazujući samo profil i leđa Alaina ne dopuštajući nam da ga uhvatimo u cijelosti kako bismo osjetili navalu bujice njegovih misli. Alain u očaju ističe nerazumijevanje onih koji ga okružuju ne znajući kakav je osjećaj u kojemu se ništa ne može dotaći. Nesposoban je željeti, niti za ženama ne čezne. Sa Solange bi se osjećao poput insekta koji bi odmah ispario.

Cyrille s blagošću potapša Alaina: „Otišao si.“, na što mu on odvrati: „Nisam još, ali idem sada.“ Osjećajući se neshvaćenim i otuđenim u društvu zbog svoje nemogućnosti da iskusi intenzitet življenja, napušta zabavu i vraća se u svoj brlog sigurnosti.

³ slobodan prijevod iz Drieu la Rochelle, P. 1980. *Will O'the Wisp*. London: Marion Boyars

3.7. Smrt

„O Satano, dugoj bijedi smiluj mi se!

Ti, što si dao, jer prevelik je umor,

Neka čovjek miješa salitru i sumpor!“ (Baudelaire 1978: 258)

Sljedećeg jutra, 23. Srpnja, Alain zamoli sobaricu da ga ne ometa do podneva te joj ušulja snop novčanica. Počne spremati stvari u kovčege, stare slike, figurice, kravate, odjeću i knjige. Obrije se pred ogledalom s napisanim datumom „23. srpnja“ te primi poziv Solange i govori joj da može računati na njega za ručak. Dovrši posljednje stranice Fitzgeraldova *Velikog Gatsbija*, prstima odredi položaj srca, usmjeri prema sebi revolver i povuče okidač, a na ekranu se pojave riječi koje je poslao Dorothy u svome telegramu: „Ubio sam se jer me nisi voljela, jer ja tebe nisam volio. Jer su nam veze bile labave. Ubio sam se da ih stežem. Ostavljam te s neizbrisivom mrljom.“

Alainovo je samoubojstvo dekadentov konačni pokušaj da se odupre sudbini. Bolest njegove snage volje se okreće kada uzima volju u svoje ruke odupirući se determinizmu koje ga je lišilo slobode. Smrt je čin slobode koje oduzima moć sudbini. No, kako Thiher navodi, njegovo je suočavanje sa sudbinom prividno jer se podlaže iracionalnim silama koje su ga dovele do konačnog pada (Thiher 1973: 39).

Baudelaireova *Smrt* je konačno razrješenje koje dekadentu predstavlja posljednju nadu, koja, ako ništa, će ga lišiti nepodnošljive dosade i Čame. U posljednjoj cjelini zbirke nastupa Smrt ljubavnika, Smrt siromaha, Smrt umjetnika koji: „kao kipari mučeni prokletstvom,/ Muče sami sebe u čežnji za sredstvom/ I još se nadaju, s mračna Kapitola/ Da će doći Smrt i kao sunce slave/ Rascvjetati cvijeće iz njihove glave“ (Baudelaire 1978: 263). Dekadent s posljednjim dahom doziva smrt:

„Kapetane Smrti! Čas je! Dižimo sidra!/ Dosadno je ovdje, Smrti! Na sva jedra!
(...) Nek nas u pakao ili u raj vodi/ Na dno Neznanog, tek da se nađe nešto novo!“
(Baudelaire 1978: 276).

Lirski je subjekt od svoje mladosti koja mu je predstavljala tek „mrklu olujinu“
(Baudelaire 1978: 31) sakupljao posljednje plodove ne bi li iz vlastite čame
pronašao smisao koji bi ga doveo do Ideala. No, ne mogavši naći ispunjenje u
gužvi grada, ljubavi ni opajanju, prelazi u smrt kao posljednju nadu za neizlječivom
čežnjom. Smrt je prilika u kojoj želi po posljednju put pokušati nadvalati dosadu,
da ispuni svoj duh nečim „novim“.

4. Zaključak

Zbirka pjesama i film prikazuju put pojedinca koji u svojem nerješivom osjećaju dosade i Čame pokušavaju pronaći vrijednost ili smisao koji će ih izliječiti zagušljivog stanja. Prolazeći kroz postaje unutrašnjeg razmatranja svojih Demona i osebnosti, izlaze u vanjske elemente svojeg postojanja u moderan velegrad koji određuje njihove raspoloženje. Ne mogavši se konformirati užurbanom svijetu koji brzim progresom u njima izaziva osjećaj otuđenosti, traže utjehu u različitim vrstama opajanja poput alkohola i ljubavi. Neispunjenje se nastavlja kada Ideal nastavljaju tražiti na zemlji jer prazni oblici ne nude zadovoljstvo koje bi im dalo osjećaj svetosti. Obuzeti nihilizmom odvođe sebe u smrt kako bi osjetili nadmoć nad svojom sudbinom.

Dekadencija Baudelaireova lirskog subjekta prikazana je putem cijele zbirke. Lirski subjekt u *Spleenu i idealu* najprije pruža sliku svojeg unutarnjeg stanja – on čezne za Idealom kojim bi utihnuo opsjedajući *spleen*, poput dosade koja prati svaki njegov korak u pokušaju da doživi novi osjećaj putem kojeg će se uzdići u vis, iznad svoje boli. Svoj ideal traži u glasnome gradu promatrajući prolaznike, no prestrašen njihovim jadom bježi prema vinu ne bi li ispunjenje ondje pronašao. Jednake korake prati Alain, protagonist filma *Le Feu Follet*, progonjen istom čežnjom, prolazeći istim postajama do svoje potpune dekadencije. Od neuspješne potrage za smislom predaju se Smrti poput posljednje pobune nad sudbinom koja ih je proklela nezaustavljivim nezadovoljstvom. Smrt za dekadenta, za lirskog subjekta i protagonista filma predstavlja zadnju snagu da prebole bolest koja ih je dovela do uzastupne dosade. Smrt je njihov zadnji jauk kojim žele ispuniti prazan svijet koji ih je orobio slobode.

Dva potpuno različita formata medija ponudili su isti prikaz duhovne propasti povezujući čovjeka modernog doba 19. stoljeća i 20. stoljeća koji se ne mogu uhvatiti ukorak sa svijetom koji navodno uvijek ide naprijed. Rezultati progressa dovode čovjeka do osjećaja gubitka i otuđenosti te odustajanjem od svoje borbe predaju se vrtlogu emocija. Osjećaje koje je Charles Baudelaire izrazio stihovima prizivajući osjete zvuka, mirisa i slike, Louis Malle realizirao je u svojem filmu stvarajući jednako raspoloženje straha, tjeskobe i beznada. Autori su ponudili svevremensku priču koja izaziva empatiju u svakom čovjeku koji se našao na prijelazu između Zla (*spleen*) i Dobrog (*ideal*) odnesenog strujom modernog svijeta.

Sažetak

The Decadence of the Modern Man: *The Flowers of Evil* and *The Fire Within*

Rad razmatra pojavu dekadencije na primjerima zbirke pjesama *Cvjetova zla* Charlesa Baudelairea i filma *Le Feu Follet* Louisa Mallea. Najprije sam objasnila pojam moderniteta koji uvodi Charles Baudelaire te objasnila politička stajališta koja su gajila autori Charles Baudelaire, Louis Malle i Pierre Drieu La Rochelle, pisac prema čijem je romanu ostvaren film. Pojam dekadencije prikazan je prema putu koji su pjesnik zbirke i protagonist filma vodili. Oslikava se njihovo unutarnje stanje pojašnjavajući njihove najsnažnije osjećaje dosade, tjeskobe, straha, jada, usamljenosti, otuđenosti i gubitka te se opisuje s kojim se pitanjima i problemima suočavaju. Rad se kreće redosljedom zbirke pjesama opisujući svaku cjelinu zasebno (*Spleen i ideal*, *Pariške slike*, *Vino*, *Cvjetovi zla*, *Pobuna*, *Smrt*) i prikazujući osobitosti tih cjelina povezujući ih sa sukladnim dijelovima filma.

Ključne riječi

Modernitet, dekadencija, ideal, *ennui*, *spleen*

Literatura

Calinescu, M. 1988. *Lica moderniteta*. Zagreb: Stvarnost.

Drieu La Rochelle, P. 1998. *Will O'The Wisp*. New York; London: Marion Boyars.

Eliot, T.S. 2009. *Dante/Blake/Baudelaire: Tri glasa poezije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Frey, H. 2004. *Louis Malle*. Manchester: Manchester University Press.

Granger, H. 2004. *Cinematic Philosophy in Le Feu Follet: The Search for a Meaningful Life*. *Film and Philosophy* 8, str. 74-90.

Grgić, K.; Pavlović, C. 2016. *Dekadencija u prijevodu: Charles Baudelaire i Oscar Wilde u tumačenju Antuna Šoljana i Ivana Slamniga*. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu

Pavletić, V. 1993. *Baudealireovi „Cyjetovi zla“*. Zagreb: Školska knjiga.

Pavletić, V., ur. 1978. *Charles Baudelaire „Cyjetovi zla“*. Zagreb: Matica hrvatska.

Sartre, J.-P. 1949. *Baudelaire*. London: Hamish Hamilton.

Solar, M. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit.

Soucy, R. 1980. *Drieu la Rochelle and Modernist Anti-Modernism in French Fascism*. The Johns Hopkins University Press.

Southern, N.; Weissgerber, J. 2011. *The Films of Louis Malle: A Cricital Analysis*. Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, Inc.

Thiher, A. 1973. *Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*. Modern Language Association.

Izvori:

Malle, L. 1963. *Le Feu Follet*. Gibraltar Productions Governor Films Inc.

