

# Dekadencija moderniteta u filmovima *Zlatno doba* i *Diskretni šarm buržoazije* Luisa Buñuela

1.

U filmologiji se rijetko ili gotovo nimalo analiziralo prikaze dekadencije u filmovima Luisa Buñuela. Manjak takvih istraživanja posebice čudi ako se uzme u obzir da je niz Buñuelovih filmova nastao na temelju punokrvnih primjera književnosti dekadencije: *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du desir*, 1977) adaptacija je *Žene i igračke* Pierrea Louÿsa (*La Femme et le Pantin*, 1898), *Dnevnik jedne sobarice* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) adaptacija je istoimenog romana Octavea Mirbeaua (1900), dok je *Zlatno doba* (*L'Age d'Or*, 1930) neodvojivo od *120 dana Sodome* (*Les 120 Journées de Sodome*, 1785., tiskano 1904) markiza de Sadea. Pojavili su se tek članci koji su, izašavši iz dominantnih psihoanalitičkih i (post)marksističkih okvira interpretacije, uočili povezanost buñuelovskog imaginarija s imaginarijem kasne romantike i poeovske tradicije „gotičke fikcije“ (León, 2007). Analizirajući Buñuelove filmove u okvirima kasnoromantičkih i simbolističkih imaginarija, takav pristup shvaća Buñuelov filmski projekt kao nastavak tradicije pobunjene romantike od Sadea do Lautréamonta (Pierre, 2000), no ono što mu ne polazi za rukom jest uočiti neraskidivu vezu između Buñuelovih filmova i prikaza dekadencije epohe moderne i političko-filozofijskog projekta moderniteta. Jedan od rijetkih članaka koji se bavi rasvjetljavanjem pojma i prikaza dekadencije u Buñuela Lópezova je analiza *Tristane*, pri čemu je pojam dekadencije shvaćen isključivo kao ideološko i fizičko propadanje ili slabljenje don Lopea (López, 2001). Za Lópezova dekadencija nije ništa drugo doli individualna „erozija“ don Lopea, izvorno suprotstavljenog buržoaskom moralu, a koji najzad biva buržoaziran (ibid., 307). No takav je pristup pojmu i prikazu dekadencije u Buñuela površan jer dekadenciju shvaća isključivo kao individualnu „eroziju“, ali ne i kao organski stadij moralnog, političkog i povijesnog propadanja kulture ili civilizacije koja se, dosegaivši krajnji stupanj moći, našla u percipiranom krajnjem stadiju raspadanja svojih nekoć konstitutivnih vrijednosti, izokrenutih u negaciju svojeg izvornog značenja.

S ciljem uvođenja nove perspektive u ovom se članku, stoga, nastoji analizirati prikaz dekadencije

u Buñuelovim filmovima *Zlatno doba* i *Diskretni šarm buržoazije*, pri čemu će se Buñuelov prikaz dekadencije shvatiti u vezi s pojmom dekadencije konsolidiranim u antidekadentnoj književnoj kritici druge polovice 19. i ranog 20. stoljeća. Dekadencija se pritom shvaća kao duhovnopovijesni stadij organskog propadanja moderniteta kao političko-filozofijskog projekta izgradnje modernog poretka smisla (odnosno političke imaginacije) utemeljenog na konstitutivnim vrijednostima (kao što su moderna država, moderno sebstvo, individualizam, racionalizam, moderni etički sustavi...), koje se nalaze u percipiranom stadiju raspadanja, prevrednovane u inverzije svojega proklamiranog značaja. Drugim riječima, dekadencija će biti shvaćena kao dosezanje moralnog, političkog i povijesnog stadija organskog raspadanja kulture, tj. civilizacije (zamišljene kao nekoć utemeljene na konstitutivnim normama koje su tvorile samorazumljive vrijednosti njezine političke imaginacije ili poretka smisla), čije konstitutivne norme ili vrijednosti više, u stadiju propadanja, ne predstavljaju samorazumljivi okvir za poimanje sebstva unutar političke imaginacije izgrađene na njima, već radije utjelovljuju nihilističko suočavanje poretka smisla s vlastitom prevladanošću. Modernitet se pritom pokazuje kao poredak smisla utemeljen u epohi moderne, još od 17. stoljeća do danas, čije se konstitutivne norme, u stadiju dekadencije, pretvaraju u kumire lišene smisla. No prije analize prikaza dekadencije moderniteta u *Zlatnom dobu* i *Diskretnom šarmu buržoazije* potrebno je dati kratki pregled razvoja ideje dekadencije u antidekadentnoj književnoj kritici druge polovice 19. i ranog 20. stoljeća kako bi se pokazalo da je upravo ta ideja postala sastavni dio, između ostaloga, i prikaza dekadencije moderniteta u Buñuelovim filmovima.

2.

U književnoj kritici 19. i ranog 20. stoljeća mogu se pronaći barem dva – najdominantnija – diskursa o pojavi opaženih dekadentnih strujanja u modernoj (mahom francuskoj i engleskoj) književnosti. Protivnici dekadencije u književnosti polazili su od teze da pojava „stila dekadencije“ predstavlja

konačan dokaz o raspadu sustava političkih, etičkih i estetskih vrijednosti (zapadne) kulture, tj. civilizacije, u suton 19. stoljeća, pri čemu se dekadencija koncipirala kao duhovnopovijesni stadij organskog propadanja kulture, tj. civilizacije čije su konstitutivne norme izgubile svoje prvotno značenje i smisao, postavši povijesno prevladane. Nasuprot anti-dekadentnoj tendenciji, u književnoj kritici, posebice u periodu *fin de siècle*, afirmirao se barem još jedan diskurs o „stilu dekadencije“ – diskurs onih kritičara koji su u potonjem prepoznali književnu avangardu svog vremena, a koji moderna zapadna društva suočava s percipiranom istinom o njihovu zreloom stadiju političke, moralne i povijesne onemoćalosti. No iako su dva najdominantnija diskursa o „stilu dekadencije“ gajila posve oprečna vrednovanja dekadentne književnosti, bitno je primijetiti da su oba diskursa počivala na ideji da je potonja usko povezana s duhovnopovijesnim stadijem raspadanja konstitutivnih vrijednosti poretka smisla na kojem su se temeljila moderna društva i cjelokupna moderna civilizacija. U oba slučaja je, naime, dekadentna književnost – tj. „stil dekadencije“ u modernoj zapadnoj književnosti – shvaćena kao odraz (što će činiti jezgru Lukáseve kritike „dekadentne literature“) stadija propadanja u kojem se, koncem 19. stoljeća, prema oba diskursa, našla moderna zapadna civilizacija izgrađena u 17. stoljeću.

Kao jedan od najgorljivijih pobornika „stila dekadencije“, Arthur Symons definira dekadenciju kao „novu, prelijepu i zanimljivu bolest“ koja pogađa „civilizaciju izraslu onkraj svake luksuznosti, onkraj svake žudnje“ (Symons, 1893: 859). Pritom se „stil dekadencije“ – kao „morbidni intenzitet gledanja i hvatanja stvari“ (ibid., 860) – shvaća kao odraz duhovno-povijesnog stadija propadanja „[zapadne] civilizacije izrasle onkraj svake žudnje“. Na istom tragu, Gourmont, kao još jedan pobornik dekadentne književnosti, tvrdi da jedino „stil dekadencije“ – kao novi stil „pun sumnji, promjenjivih sjena i dvosmislenih mirisa“ – ima moć uhvatiti „sutonske i jesenske čari“ povijesne epohe (tj. epohe moderne) na zalasku (Gourmont, 1922: 155). Gourmont vidi u književnosti dekadencije – i u prikazu duhovnopovijesne dekadencije epohe moderne koji se u njoj afirmira – razotkrivanje istine o „sutonu“ epohe moderne, koja se, prema njemu, može prikazati samo uporabom stila i imaginarija koji u sebi odražavaju aspekte dekadencije te „sutonske“ epohe. Zato će Gautier ustvrditi da „stil dekadencije“ jedini otkriva istinu o sumraku i bolesti zapadne civilizacije na izdisaju, jer jedino on omogućava „umjetnosti da dosegne točku ekstremne zrelosti koja određuje ostarjele civilizacije“ (Gautier, 1915: 19). Prema Gautieru dekadentni imaginarij i stil moraju biti takvi kakvi jesu – prezasićeni, ekscesivni, morbidi, artifičijelni, senzualni – jer odražavaju jednu sumračnu civilizaciju u stadiju

njezina raspadanja. U epohi u kojoj je „artifičijelni život nadomjestio prirodni život“ (ibid., 20), jedino dekadentni stil, prema Gautieru, može biti doista „realističan“, jer jedino dekadentna metoda kodiranja zbilje „sutonske“ moderne prodire u srž civilizacije obilježene kako jačanjem luksuza i ekscesa, tako i pada vitalnosti i raspada normi. Dakle, ono što obilježava sve tri teorije ovog stila je to što pojam dekadencije definiraju ne samo na razini stila i imaginarija koje nudi dekadentna književnost, već i na razini dijagnoze percipiranog stadija organske „bolesti“ u kojoj se zapadna civilizacija nalazi u 19. stoljeću, kada se, iz perspektive pobornika „stila dekadencije“, čini da se konstitutivne norme poretka smisla na kojem je potonja bila izgrađena nalaze u stadiju moralnog, političkog i povijesnog raspadanja.

Nasuprot potonjim kritičarima, antidekadentna tendencija u književnoj kritici također je shvaćala pojavu „stila dekadencije“ kao odraz duhovnopovijesne krize epohe moderne na umoru i moralno-organske bolesti čitavog poretka moderniteta; no ključna je razlika to što je pritom pojam dekadencije bio shvaćen u pejorativnom i moralističkom smislu (Nalbantian, 1984: 6). Kritizirajući Wildea E. T. Raymond zaključuje da su dekadentni imaginarij i stil nakupine neuroza jedne „nezdrave ere“, jer je „zemlja ili era koja pridaje neizmjernu važnost elaboraciji tričarija radi ezoteričnog priznanja općenito gledajući nezdrava“ (Raymond, 1921: 139). Raymond pritom ne prikazuje dekadentnu književnost kao puki odraz dekadencije epohe moderne ili poretka moderniteta, već u njoj vidi sâm izvor dekadencije shvaćene kao „bolesti“ koja pretvara zemlju i eru u utjelovljenja „nezdravosti“. Na istom tragu Nordau prikazuje dekadentnu književnost kao izvor „psihopatologije“ modernih društava, čiji se stadij dekadencije zapravo katalizira iz domene dekadentne književnosti kao „dispozicije mističnoga degeneričkog uma, sa svim njegovim nebuloznim idejama, plutajućim i bezobličnim sjenovitim mislima, svim njegovim perverzijama i abnormalnostima, svim paćenjima i žudnjama“ (Nordau, 1920: 300). Prema Croceu dekadentna književnost afirmira etiku dekadencije koja se ne odnosi samo na trijumf individualističke estetike i morala „ženskastih duša, lako zavodljivih, sentimentalnih, nesuvislih i brbljavih, koje su u sebi stimilirale i uzbuđivale dvojbe i poteškoće kojima nisu bile u stanju gospodariti“ (Croce: 2019: 46), već se odnosi i na projekt „bolesnih“ duša „koje su izgubile pravog Boga i zato sada oblikuju kumire“ (ibid.). Dakle, za Crocea dekadencija obuhvaća duhovnopovijesni stadij propadanja transcendentnih moralnih okvira moderniteta u sutonskom periodu epohe moderne, kada se, kao odraz percipirane političke, moralne i povijesne dekadencije, pojavljuju „bolesne duše“ koje kreiraju vlastite sustave etike, pri čemu se dekadencija, u konačnici, shvaća kao apoteoza romantičarske

„emotivističke“ etike<sup>1</sup> koja je, prema takvom diskursu, predstavljena kao katalizator dekadencije Zapada. Praz nastavlja kritiku dekadentne književnosti kao katalizatora dekadencije Zapada ukazujući da „ideja dekadencije (...) možda nije ništa drugo nego krajnja sadistička profinjnost sredine koja je suviše puna perverzних komplikacija“ (Praz, 1974: 326). Kao „sredina puna perverzних komplikacija“ epoha moderne i poredak moderniteta su, u Prazovoj kritici književnosti dekadencije, shvaćeni ne samo kao era i projekt koji se nalaze u duhovnopovijesnom stadiju propadanja, već i kao hranidbena podloga za razvoj „emotivističkih“ etika i estetika – tj. dekadentne književnosti – koje prerastaju u ideološku jezgru širenja „bolesti“ tzv. „prirodnih prodroma društvene evolucije“, koje Praz pronalazi u „profinjenju apetita, osjećanja, ukusa, luksuza, uživanja, neuroze, histerije, hipnotizma, morfinomanije, šarlatanstva u znanosti, šopenhauerizma do krajnjih granica“ (1974: 326).

Srž antidekadentnog diskursa o dekadenciji kao organskoj „bolesti“ moderne zapadne civilizacije savršeno predstavlja Nietzscheova ideja da iako „sama *décadence* nije ništa protiv čega bi se valjalo boriti: apsolutno je nužna te svojstvena svakom dobu i svakom narodu“, dekadencija ipak nije samo posljedica povijesnog usuda prezrele kulture koja se neminovno ima naći u stadiju pada, već i djelovanja agenata koji „uvlače kontagije u zdrave dijelove organizma“ (Nietzsche, 2006: 30). Za Nietzschea, dekadencija je „do kraja promišljena logika naših velikih vrijednosti i ideala“ (ibid., 10); dekadencija je duhovnopovijesno propadanje „višeg“ tipa kulture, čije se konstitutivne „velike vrijednosti“ ispraznjuju od smisla te se, kroz proces prevrednovanja vrijednosti, nadmještaju „protuprirodnim“ inverzijama svog izvornog značenja (Nietzsche, 2004: 82). Nietzsche shvaća dekadenciju ne samo kao nužni duhovnopovijesni usud koji pogađa kasne kulture u sutonu njihove vitalnosti, nego i kao pobunu (tj. djelovanje agenata dekadencije koji „uvlače kontagije u zdrave dijelove [kulturnog] organizma“) protiv „otmjenog“ i „prirodnog“, koja

za cilj ima nadomjestiti vrijednosti „zdrave“ kulture posve oprečnim – „protuprirodnim“ i „bolesnim“ – sadržajem koji Nietzsche pronalazi, primjerice, u ideji demokracije ili morala (ibid., 119). Na istom tragu Lukács poistovjećuje dekadenciju kulture/civilizacije s „bolešću“ duhovnopovijesnog stadija „regresije“, a koja ne samo da se odražava u umjetnosti dekadencije, već se i koristi umjetnošću kao platformom za širenje „bolesti“ dekadencije na ono što je Nietzsche zvao „zdravim dijelovima [kulturnog] organizma“ (Lukács, 1971: 104). Kao i Nietzsche i ostali antidekadentni kritičari, Lukács shvaća dekadenciju ne samo kao odraz duhovnopovijesnog propadanja i „bolesti“ moderne/moderniteta, već i kao izvor širenja „bolesti“ na „zdrave“ elemente onoga što se shvaća kao kulturni organizam (kultura ili civilizacija). Prema Lukácsu, iako se modernitet nalazi u stadiju „bolesti“, on se i dalje uspjeva održati kao poredak smisla preko ideologije, pri čemu se i književnost pokazuje kao jedan od kanala ideološke konsolidacije „laži“ da je poredak („kapitalističkog“) moderniteta još uvijek neupitan okvir za razumijevanje sebstva (ibid., 105). „Dekadentna književnost“ je, po Lukácsu, ništa više od ideološkog aparata države: puko „iskrivljenje“ koje pristaje uz interese „reakcionarne buržoazije“ koja vlastito propadanje, pomoću ideologije, koristi kao temelj za konsolidaciju „laži“ da je poredak zapadnoga („kapitalističkog“) moderniteta i dalje neupitan poredak smisla (ibid.).

Dakle, antidekadentna književna kritika bila je zaokupljena ne samo dijagnozom odražavanja „bolesti“ dekadencije u književnosti, već i pronalaženjem izvora „bolesti“ u modernoj književnosti kao mediju „uvlačenja kontagija u zdrave dijelove organizma“. To jest, antidekadentna kritika – od Raymonda do Lukácsa – nije samo bila fokusirana na analizu odraza „bolesti“ epohe moderne i poretka moderniteta u književnosti, već je bila i usmjerena na analizu ideoloških mehanizama očuvanja poretka moderniteta kao samorazumljivog, neupitnog poretka smisla, koji se uspjeva ne samo održati na životu, već i dodatno konsolidirati unatoč percipiranoj „istini“ o ispraznjenju vlastitih konstitutivnih normi od njihova izvornog smisla.

U Buñuelovim ćemo filmovima pronaći utjelovljenja istog tipa prikaza dekadencije: ne samo da Buñuelovi filmovi postavljaju dijagnozu „bolesti“ moderne zapadne civilizacije (prikazujući je kao nihilistički stadij povijesnog razvoja, u kojem su sve njezine proklamirane konstitutivne vrijednosti doživjele transformaciju u inverzije svog izvornog smisla), već prikazuju i mehanizme „iskrivljivanja“ percipirane „istine“ o duhovnopovijesnom raspadu moderne/moderniteta, na temelju kojih se još uvijek, unatoč razotkrivanju „istine“ o stadiju dekadencije moderne zapadne civilizacije, poredak moderniteta predstavlja kao samorazumljiv, neupitan, i dalje utemeljen na proklamiranim konstitutivnim vrijednosti-

<sup>1</sup> Pod „emotivizmom“ se pritom podrazumijeva, slijedeći MacIntyre, moderne etičke sustave, osmišljene u opreci prema predmodernim teleološkim sustavima etike, koji počivaju na „doktrini o tome da svi vrijednosni i moralni sudovi nisu ništa drugo nego iskazi preferencije, iskazi stavova ili osjećanja“ (MacIntyre, 2002: 12). Poput Schmittova obračuna s „estetskom reakcijom“ političkog romantizma (1986), MacIntyre također predstavlja romantizam kao oblik emotivizma koji svoj projekt ponovnog začaravanja totaliteta i resakralizacije modernog poretka smisla (tj. političke imaginacije moderniteta) razvija na temelju individualiziranoga moralnog jezika, a prema kojem se pojam totaliteta prihvaća ne na temelju neupitnih transcendentnih okvira, već na temelju unutrašnjeg senzibiliteta subjekta koji prihvaća izvjesnu viziju totaliteta ako je uskladena s njegovim moralnim „osjećajem“ ili „preferencijom“.

ma koje bi trebale služiti kao okvir političke imaginacije koja daje smisao sebstvu unutar takve vrste poretka.

3.

Mit o zlatnom dobu kao „velikoj Zajednici (...) i zemlje i neba, i boga i čovjeka“ (Hamvas, 1995: 20) sastavni je dio svakog prikaza dekadencije, jer da bi se moglo pojmiti dekadenciju, nužno je prvo razviti viziju zlatnog doba nezaraženog „bolešću“ dekadencije. Nimalo slučajno, Buñuelov prvi sustavni prikaz dekadencije moderniteta zbiva se u *Zlatnom dobu*. No ironija *Zlatnog doba* leži u tome što se „dekadentna epoha“ – epoha moderne – imenuje „zlatnim dobom“. Prividno objektivni i sciencistički kadrovi korišteni na samom početku filma (prolog o životu i navadama škorpiona), čiju kulminaciju predstavlja uvećavanje prizmatičnih članaka škorpiona kroz okular koji podsjeća na mikroskop, zapravo su alegorijski prikazi škorpiona kao modernog buržuja čiji je „otrov“, kako ga Buñuel shvaća, uzrokovao propadanje i konačnu dekadenciju nekoć harmoničnog svijeta (tj. pravog zlatnog doba, a ne njegove inverzije). Kvizidokumentaristički okvir kroz koji Buñuel analizira uspostavu i konsolidaciju „zlatnog doba“ hegemonije škorpiona/buržuja pokazuje se kao genealoška analitička alatka koja za cilj ima otkriti korijene dekadencije moderniteta (budući da se upravo modernitet shvaća kao poredak smisla, tj. politička imaginacija, simbolički utemeljena proglasom „imperijalnog Rima“), njezine platforme ideološke konsolidacije, kao i kanale kroz koje je ovladala političkom imaginacijom, uspjevši pritom zatajiti pravu istinu o hegemoniji društvene klase (kao klase-nositeljice moderniteta) koja stoji iza takve imaginacije. Ono što Buñuela pritom najviše zanima jest utemeljenje poretka moći buržoazije koji je omogućio, kako je on shvaća, jednoj dekadentnoj klasi da svojim škorpionskim „otrovom“ (tj. ideologijom) političku zajednicu podredi političkoj imaginaciji koja se od tada nadalje shvaća kao samorazumljiva. Kao „ljubitelj tame koji se ukopava ispod kamenja kako bi izbjegao sunčevu svjetlost“, škorpion utjelovljuje ključnu karakteristiku koju Buñuel uočava u buržoaziji kao apoteozi ne samo dekadentne klase, već i klase koja u svojim „škorpionskim navadama“ utjelovljuje sve „bolesti“ moderniteta: individualizam oslobođen od uklapanja u transcendentni poredak, povlačenje u sferu negativne slobode i život pod vlašću instrumentalnog razuma, upravo one „tri nelagode moderniteta“ koje spominje Taylor (1991). „Bolest“ škorpiona/buržuja, a time i čitave epohe/projekta njihove hegemonije, u Buñuelovu prikazu dekadencije moderniteta pronalazi se u „protuprirodnosti“ koja se shvaća kao krajnji stupanj inverzije konstitutivnih vrijednosti pravoga zlatnog doba (kao doba percipiranog

„zdravlja“ kulture). Baš kao što je Nietzsche u dekadenciji „drevnog, otmjenog ukusa“ vidio ono što je „protuprirodno“ (2004: 82) – smatrajući „protuprirodnim“ prevrednovanje izvornih vrijednosti „otmjenog ukusa“ – tako i Buñuelov prikaz dekadencije moderniteta počiva na izjednačavanju „protuprirodnosti“ sa stadijem razaranja „zdravog“ totaliteta, čije vrijednosti zamjenjuje ono što Nietzsche naziva „lažima proizišlima iz loših instinkata bolesnih“ (ibid., 119).

U svojem prikazu dekadencije Buñuel polazi od metapolitičke pretpostavke da politička hegemonija izvjesne društvene grupe nužno počiva na prethodnoj uspostavi kulturne hegemonije. Dolazak svećenika na djevičansku zemlju nagovještaj je „zlatnog doba“ buržoaske hegemonije: njihovim dolaskom domorodci potpuno fizički deterioriraju. Nakon prikaza poništenja izvornog stanja zlatnog doba – tj. uništenja zajednice domorodaca – nova sekvenca otpočinje prizorom uplovljavanja brodova u uvalu iz koje će izrasti dekadentna moderna civilizacija („imperijalni Rim“). Time se, na montažnoj razini, zaokružuje priča o propasti arhajskog („zdravog“) poretka smisla koji je („bolesna“) civilizacija simbolički otrovala i time pokorila, prvo kulturno (ideologijom; dolaskom svećenika), a zatim i politički (proglasom države; utemeljenjem aparata neutralizacije onoga što se smatra negativnim [antidržavnim] afektima). Teritorij koji su posvetili svećenici osvajaju budući stupovi društva: buržoazija i ideološki državni aparati koji će konzervirati buržoasku hegemoniju.

Utemeljenje civilizacije simbolički se zbiva postavljanjem kamena temeljca „imperijalnog Rima“ u središte poganskog, neracionaliziranog teritorija, čime je divljina najzad pokorena i dovedena pod kontrolu moderne države, njezinih aparata prisile i kršćanskog morala, dok se čitanjem društvenog ugovora zaključuje izlazak arhajske djevičanske zemlje iz prirodnoga u društveno stanje. Civilizacija („imperijalni Rim“) koja se podiže na djevičanskoj zemlji metafora je moderne države kao sekularnog projekta kontrole negativnih afekata. Prema Eliasu, „u procesu civilizacije (...) civiliziranje ponašanja, kao i odgovarajuće preoblikovanje ljudske svijesti i nagona, ne može se razumjeti bez procesa stvaranja država“ (1996: 271). Raspadom transcendentnog poretka osmišljava se moderna država koja, prema Schmittu, „pretvaranjem konfesionalnoga građanskog rata (...) u državni rat europskog međunarodnog prava“ (Schmitt, 2011: 162) ujedno uspostavlja temelje za nadziranje i kontroliranje strasti svojih građana, koje se smatraju negativnim afektima onda kada doprinose povratku u stanje konfesionalnoga građanskog rata; zato u Schmittovoj teoriji „levijatan odnosno država, neprestano mora suzbijati moć drugog – behemota revolucionarnog naroda“ (Schmitt, 1996: 21). Artificijelni konstrukt države, prema Nietzscheu, ro-

đen je u političkoj imaginaciji novovjekovnih filozofa koji su kroz državu nastojali stvoriti novi oblik „ispunjenja“ i novi konstitutivni mit koji će i dalje očuvati sustav etike naslijeđen od platonizma i kršćanstva, sve s ciljem sprečavanja pojava emotivističkih sustava etike (Nietzsche, 2012: 238). Prekid snošaja muškarca i žene uslijed konstituiranja države u sekvenci koja prikazuje zasnivanje „imperijalnog Rima“ može se interpretirati kao dokaz o početku novog poretka i novog društvenog stanja u kojem afekti imaju biti disciplinirani i stavljeni pod nadzor „skrbničke vlade i religije“ (ibid.). Razdvajanje uslijed snošaja zato će, asocijativnom montažom, biti nadopunjeno prikazima gnjusne smjese nalik na fekalije. Takvom montažnom asocijacijom Buñuel uspostavlja vezu između procesa civilizacije i projekta moderne države s procesom ukroćivanja negativnih (antidržavnih, antinomijskih) afekata u epohi moderne. Seksualnost je, u stadiju civilizacije, tabuizirana kao prljavština, a samim time i konstituirana kao nešto što valja biti potisnuto. Štoviše, u *Zlatnom dobu* snošaj muškarca i žene predstavlja se kao prvi antinomijski negativni afekt kojeg „imperijalni Rim“ suvereno neutralizira. No prekidom snošaja, lik muškarca prikazan je kao lik koji zbog nemogućnosti udovoljavanja seksualnoj žudnji postaje rezervoar srdžbe, svireposti i posve iracionalnih žudnji za činjenjem zla. U tom smislu, prekid snošaja muškarca i žene prikazuje se kao uvođenje „pleoneksije“ u modernitet.

Razvijajući bazu za prikaz dekadencije moderniteta, Buñuel u sekvenci izgradnje „imperijalnog Rima“ zapravo afirmira ideju da su i projekt civilizacije i projekt moderne države proizveli posve suprotan tip sebstva od onoga koji su osmislili u svojim racionalističkim snovima u osvjet novog vijeka. Unatoč svom proklamiranom utemeljenju na neutralizaciji negativnih afekata unutar okvira moderne države, modernitet je zapravo – kako se pokazuje u Buñuelovim filmovima – probudio „behemota“ pleoneksije u samoj jezgri moderne države. Dakle, umjesto da konstituiraju stanje u kojem će negativni afekti biti odstranjeni iz sebstva, modernitet je proizveo sebstvo progonjeno pleoneksijom – antinomijskom beskrajnom žudnjom za više od onoga što je propisano konstitutivnim normama političke zajednice. Iako Buñuelov „imperijalni Rim“ prekidom snošaja muškarca i žene demonstrira moć kako kontroliranja afekata koji se smatraju negativnima, tako i tabuiziranja nekih strasti, on se paradoksalno prikazuje kao plodno tlo za bujanje pleoneksije. Stoga nakon okončanja epizode o konstituiranju Rima slijedi sekvenca koja oslikava taj velegrad. Kako bi naglasio ironiju proklamacija na kojima je taj grad nastao, Buñuel izmjenjuje slike transgresije (tj. pleoneksije) sa slikama discipline. Tako se scene iracionalnog udaranja violine po ulici izmjenjuju s prizorom mondeno odjevenog čovjeka koji nosi kamen na glavi poput osobe koja se želi

naučiti ispravnom, kultiviranom hodađu, dok se prizori morfologije Vatikana i Rima izmjenjuju s prikazima pleoneksične žudnje (npr. zrcalo u kojem lik žene pronalazi beskraj žudnje). Upravo u prostoru društvenih kodova, manira i samodiscipline koje utemeljuje „imperijalni Rim“ ponovno pronalazimo lik muškarca i žene koji maštaju o dovršenju snošaja. Štoviše, čini se da je stadij civilizacije u koji su preneseni iz pred-državnog stanja dodatno intenzivirao njihove maštarije. Nije nimalo slučajno što će Buñuel upotrijebiti nedijegetički zvuk zvona baš u onim scenama u kojima će lik žene, u svojoj bovarističkoj dosadi, maštati o konkretizaciji svoje neostvarene žudnje. Zvuk zvona dočarava, u tom kontekstu, otvaranje puta ka njezinoj zatamljenoj seksualnoj žudnji koja je, upravo zbog posljedica projekta ukroćivanja, izrasla u beskrajnu žudnju – u pleoneksiju.

Iako ironično predstavljeni kao tobože „zlatno doba“, epoha i poredak smisla „imperijalnog Rima“ zapravo se pokazuju kao krajnji stupanj izokretanja izvornog smisla konstitutivnih normi onoga što bi doista trebalo biti zlatno doba (tj. doba prije invazije svećenika na djevičansku zemlju). „Imperijalni Rim“ prikazuje se kao poredak smisla u duhovnopovijesnom stadiju dekadencije te je, umjesto na normi, predstavljen kao utemeljen na krajnjem antinomijanizmu: pleoneksiji. No istovremeno – slijedeći prikaze dekadencije kakve uspostavlja antidekadentna književna kritika – *Zlatno doba* ne samo da dijagnosticira „bolest“ (pleoneksiju) moderne zapadne civilizacije, tj. „imperijalnog Rima“, već razgolićuje i mehanizme „iskrivljavanja“ percipirane „istine“ o duhovnopovijesnom raspadu moderne/moderniteta, na temelju kojih se još uvijek, unatoč razotkrivanju „istine“ o dekadenciji moderne zapadne civilizacije, poredak moderniteta predstavlja kao i dalje utemeljen na svojim proklamiranim konstitutivnim vrijednostima. Pri analizi *Zlatnog doba* pažnju, stoga, valja posvetiti kako prikazu pleoneksije (kao apoteoze dekadencije moderniteta), tako i prikazu dekadentne imaginacije buržoazije kao samoobmanjujuće imaginacije koja – unatoč znakovima vlastite dekadencije posvuda oko nje – ne prihvaća vlastito razvlaštenje, održavajući radije iluziju da je tobožnje „zlatno doba“ njezine hegemonije i dalje neupitno i vitalno.

Dekadentna imaginacija buržoazije shvaća se kao samozavaravajuća imaginacija, karakteristična za duhovnopovijesni stadij dekadencije, koja odbijajući priznati svoje razvlaštenje i organsku propast (u skladu sa zakonima „uspona“ i „pada“ kultura/civilizacija), emotivistički konstruira ono što Nietzsche i Lukács zovu „protuprirodnom“ ili „lažnom“ zbiljom u kojoj poredak moderniteta, unatoč otklizavanju u nihilizam, i dalje, svojoj dekadentnosti usprkos, zadržava funkciju neupitnog i samorazumljivog poretka smisla. Iako suočena sa zbiljom vlastitoga političkog razvlaštenja i orga-

ničke propasti, dekadentna imaginacija u sferi negativne slobode suprotstavlja se tim izvanjskim „zakonitostima“ i „prirodnostima“ filozofije povijesti (koje valja shvatiti, na tragu Nietzschea, kao „apsolutne nužnosti svojstvene svakom dobu i svakom narodu“, pri čemu se dekadencija nužno shvaća kao organski stadij „propadanja“ svojstven svakoj epohi/poretku). Dakle, ono što – barem u Buñuelovim filmovima – obilježava dekadentnu imaginaciju buržoazije jest to što ona, unatoč spoznaji „istine“ o vlastitom razvlaštenju, emotivistički konstruira artificijelne utopije, tj. negacije „prirodnosti“ zakona filozofije povijesti o „apsolutnoj nužnosti *décadance*“, u kojima nastoji održati na životu „laž“ da je projekt moderniteta, zajedno sa svojim konstitutivnim normama, i dalje neupitni poredak smisla moderne zapadne civilizacije.

U *Zlatnom dobu* „protuprirodnost“ dekadentne imaginacije odražava se u njezinoj sposobnosti održavanja na životu „laži“ da su hegemonija buržoazije i na njoj utemeljen poredak moderniteta još uvijek samorazumljivi i neupitni. Očituje se to u zatvaranju likova muškarca i žene u negativnu slobodu u kojoj se „protuprirodnost“ najjasnije izražava.<sup>2</sup> Zato odmah nakon dokazivanja svoga društvenog statusa (tj. pripadanja Društvu dobre volje) lik muškarca kreće prema izoliranom imanju Markiza X. Taj nagli prijelaz iz eksterijera (stanište škorpiona, djevičanska zemlja, ulice Rima) u negativnu slobodu u kojoj se kreću dekadentni buržuji, nešto je što na razini montaže i eliptične naracije karakterizira Buñuelove prikaze dekadencije. Zatvarajući likove dekadentata u okvire negativne slobode, Buñuel predstavlja odvajanje privatne sfere i emotivističkog jezika morala od predmodernog totaliteta kao izvore dekadencije buržoazije kao klase-nositeljice moderniteta. Montažnim i pripovjednim zatvaranjem buržoazije u prostor negativne slobode Buñuel zapravo gradi specifični prikaz dekadencije kao duhovnopovijesnog stadija propadanja moderniteta, u kojem buržoazija, kao klasa-nositeljica moderniteta, koristi negativnu slobodu kao sferu u kojoj se, djelovanjem državnih aparata koji čuvaju buržoaski poredak od političkog nasilja, buržoaziju spašava od „istine“ o vlastitom razvlaštenju. Znakovito, nakon što je dokazao svoju pripadnost izabranom klubu uglednika, muškarac više ne dolazi u kontakt s vanjskim svijetom (tj. percipiranim

„istinom“ o duhovnopovijesnom stadiju dekadencije poretka smisla na kojem je, prema Buñuelu, buržoazija uspostavila svoju hegemoniju). U tom smislu, nakon što ga taksi doveze direktno na imanje Markiza X, više nema upada vanjskog svijeta u muškarčevu imaginaciju. Upravo zato peti dio filma, koji prati pokušaj snošaja muškarca i žene na imanju Markiza X, valja shvatiti kao dio koji nas u potpunosti uvodi u dekadentnu imaginaciju buržoazije, u polje potisnutih, pleoneksičnih buržoaskih maštarija koje se ne daju uklopiti u norme, štoviše – koje su antinomijske.

I u *Zlatnom dobu* može se naći ciklična forma karakteristična za Buñuelove filmove, koja je uvijek iskorištena u svrhu pojačavanja ironije, groteske ili parodije. Naime, dok u prologu pratimo degradaciju škorpiona u „antisocijalnu“ životinju, koja vrhunac svoje egzistencije pronalazi pod vlastitim kamenom, u epilogu pratimo izlazak četvorice libertinaca iz dvorca Selliny, koji čak i nakon 120 dana orgija nisu zadovoljili svoje maštarije i zato im, kao i škorpionima, preostaje tek kolonizirati novi teritorij na kojem će se povući u još savršeniji zamak, u još savršeniji mrak. Montažni prijelaz s epizode o nikad dovršenom snošaju muškarca i žene na epizodu o izlasku libertinaca iz dvorca logičan je prijelaz koji stvara dojam da se neuspjele orgije u dvorcu Selliny ni po čemu ne razlikuju od zabave na imanju Markiza X (tj. od neuspješnog snošaja muškarca i žene). Asocijativnom montažom perje koje je muškarac, na kraju petog dijela, razbacio po sobi pretvara se u snijeg koji zatrpava dvorac Selliny. Perje po kojem korača frustrirani muškarac ekvivalent je snijegu po kojem hodaju četvorica libertinaca, tražeći novi dvorac i nove mogućnosti zadovoljenja svoje neograničene žudnje za činjenjem zla. Četvorica libertinaca izlaze iz svoje negativne slobode, ali ne kao samorealizirani pojedinci, već kao tjeskobne utvare kojima ne preostaje ništa drugo doli lutati od dvorca do dvorca, propadajući prilikom svakog pokušaja konkretizacije nove, još bizarnije maštarije u još dublje ponore pleoneksije. U Buñuelovu prikazu dekadencije, takvo propadanje odvija se pod okom križa, tj. kršćanstva kao religije uparene s modernom državom. I kršćanstvo, kao matrica organizacije rituala u modernom društvu, i projekt moderne države, kao političko-filozofijski projekt neutralizacije negativnih afekata, nakon loma transcendentnog poretka u *Zlatnom dobu* prikazani su kao čimbenici koji vode ka dekadenciji: hegemonija tih silnica dovodi do raščaravanja mitskog totaliteta i odvajanja emotivističke osobe od potonjeg. Štoviše, „zlatno doba“ konsolidacije poretka utemeljenog na trima temeljima (dolazak svećenika – uspostava imperijalnog Rima – discipliniranje žudnje) pokazuje se kao antipod istinskom zlatnom dobu kao mitskoj povezanosti pojedinca i totaliteta („Velika zajednica“). Ukratko, zlatno doba iz naslo-

<sup>2</sup> Pod negativnom slobodom, prema Berlinu, misli se na izostanak intervencije u zakonom ograničen prostor privatne sfere unutar koje pojedinac biva „ostavljen da radi ono što može bez uplitanja drugih osoba“ (Berlin, 2000: 223). Iz pozicije negativne slobode („slobode od“) država je svedena na „noćobdiju“ ili „prometnog policajca“ (ibid., 229), ali isključivo po pitanju neuplitanja u posvećeni prostor privatne sfere u kojoj pojedinac ima pravo na samoosmišljavanje i samorealizaciju (tj. upravljanje samim sobom) u skladu s vlastitim „emotivističkim“ moralnim senzibilitetom.

va filma ne označava mitsko doba prožetosti s totalitetom već, upravo suprotno, označava dekadenciju u kojoj se moderna civilizacija našla zbog razvoja svojih triju temelja do krajnjih granica. „Zlatno doba“ prikazano na filmu puka je dekadencija, a buržoazija kao nositelj ideologije iz koje se takvo doba izgrađuje shvaćena je kao suštinski dekadentna klasa.

4.

*Diskretni šarm buržoazije* treba se analizirati u svjetlu montažnih postupaka iskorištenih u petom dijelu *Zlatnog doba*, jer baš kao i taj dio, film započinje kadrovima koji prate automobil koji se kroz mrak probija prema onome što će se kasnije pokazati kao imanje Sénéchalovih. Buñuelova se kamera pritom ponovno, kao i u *Zlatnom dobu*, pokazuje kao mehanizam detektiranja genealogije dekadencije specifične „degenerične“ grupe (buržoazije) čije se životne navade gotovo entomološki izučavaju. Takva funkcija kamere potvrđena je već uvodnom sekvencom: vodeći nas cestom kroz zagušeni mrak, kamera nas postupno uvlači u utvrdu buržoaske negativne slobode, imanje izolirano od vanjskog svijeta,<sup>3</sup> čime već na početku postaje jasno da će se i u ovom filmu pod mikroskopom kamere naći dekadentna imaginacija. Na razini strukture film ima cikličnu nadrealističku strukturu upotrijebljenu i u *Zlatnom dobu*, koja počiva na razlamanju onog što bi, u normalnim okolnostima, trebao biti neprekidan tijek filma u seriju čvršće ili labavije povezanih epizoda. No u kontekstu *Diskretnog šarma buržoazije* potrebno je primijetiti ne samo da čitav film ima cikličnu formu, već i da unutar svake epizode nalazimo ciklični obrazac. Naime, početak i kraj svake epizode određeni su montažnim postupcima i kretanjama kamere koji za cilj imaju staviti sve ono što se događa tijekom epizode u okvire konceptualizacije dekadencije kao konzerviranog propadanja buržoazije. Svaka epizoda, u tom smislu, postaje dodatno konzerviranje propadanja buržoazije. Takva strukturna, pripovjedna i montažna logika služi još jednom cilju – zatvaranju buržoaske imaginacije u apsolutne okvire negativne slobode. Buñuel namjerno razloma film na epizode, pri čemu se svaka epizoda otkriva kao nova etapa u propadanju i tragičnom samoobmanjivanju dekadentnog subjekta.

<sup>3</sup> Pri čemu se pod vanjskim svijetom podrazumijeva zbilja političkog razvlaštenja buržoazije u okvirima duhovnopovijesnog stadija dekadencije moderne zapadne civilizacije, a koju – zbog dekadentne imaginacije – likovi buržuja ne prihvaćaju kakva doista jest (dekadentna), već radije, u okvirima vlastite negativne slobode, razvijaju emotivističke vizije održanja na životu poretka smisla (političke imaginacije) moderniteta koji se održava „protuprirodno“: u suprotnosti sa zakonima „uspona“ i „pada“ kultura/civilizacija.

Prva epizoda započinje već opisanim ulaskom automobila u negativnu slobodu imanja supružnika Sénéchal, a okončava se zamučanjem kadra u trenutku kada uzvanici izlaze iz kuće kako bi večerali u restoranu. Unutar te epizode likovima se ne dopušta izlazak iz okvira negativne slobode. Štoviše, zbog načina na koji je epizoda uokvirana, čini nam se da su likovi posve odsječeni od vanjskog svijeta. Elipsa je pritom iskorištena kako bi se dokinuo bilo kakav kontakt između likova i vanjskog svijeta: automobil ih dovozi na imanje, automobil ih odvozi do restorana, no između vožnji ne svjedočimo kadrovima koji bi na bilo koji način uspostavili vezu između buržuja i vanjskog svijeta. Čim su na kraju prve epizode likovi proklamirali da će ići u restoran, prizor se zamučuje, dolazi do reza, a nova epizoda otpočinje panoramom koja prikazuje pročelje istog onog restorana u kojem su buržuji zaželjeli večerati. Automobil dovozi buržuje do restorana, a naglim montažnim prijelazom s kraja prve na početak druge epizode odaje se dojam da buržuji uopće nisu izašli iz svoje negativne sfere slobode. Štoviše, čini nam se da likovi uopće ne izlaze iz prostora u kojem se osjećaju sigurno i u kojem je njihov status zagarantiran: vanjski svijet pritom je elipsama posve isključen iz tijeka buržoaske žudnje za održavanjem večere. Sve što se u filmu događa, događa se u skladu sa željama likova: automobil ih dovozi do imanja, a zatim odmah odvozi do restorana, bez ikakvih barijera na putu ili smetnji koje bi došle iz vanjskog svijeta. No upravo ta eliptičnost koja odvaja likove od vanjskog svijeta pokazat će se kao paklenska kazna jer će postaviti okvire za nezadovoljstvo buržoaske žudnje koja ni u jednoj epizodi neće biti zadovoljena.

Nakon neuspješnog pokušaja večere u restoranu, sljedeća epizoda otpočinje navodećom vožnjom koja nas iz vanjskog svijeta uvlači u negativnu slobodu don Rafaela, u interijer ambasade Mirande. Ambasada je pritom prikazana kao apoteoza buržoaske žudnje za odvajanjem od vanjskog svijeta i dostizanjem antisocijalne autarkije unutar koje je moguće neometano bavljenje „privatnim poslovima“ daleko od očiju države. No takvim kretanjem kamere Buñuel istovremeno ukazuje i na prvu pukotinu u samoobmanjujućoj imaginaciji buržuja. Naime, ta navodeća vožnja, koja gotovo na silu (kroz ogradu i prozor) prodire u prostor države unutar države, ostavlja dojam da je don Rafael nadziran. Štoviše, pokret kamere naglašava strah od terorističke prijetnje koji će, pogotovo u zadnja tri Buñuelova filma, postati sveprisutan u buržoaskoj imaginaciji, jer upravo terorizam predstavlja najbolji simbol rušenja (ili, bolje rečeno, urušavanja u sebe) buržoaskog poretka.

Nakon okončanja sekvence u ambasadi Buñuelova kamera u pratećoj vožnji slijedi automobil koji nas, ne susrećući nikog na putu, uvodi u raslinjem zaštićeno imanje Sénéchalovih. Ova epizoda –

u kojoj se večera ne uspijeva dogoditi zato što Sénéchalovi žele dovršiti snošaj – za razliku od prethodne dvije nije prekinuta rezom, već na imanjen, nakon odlaska četvero ostalih buržuja, dolazi biskup koji odlučuje postati vrtlar. Tek nakon okončanja razgovora sa svećenikom i potvrde njegova novog namještenja dolazi do montažne spone ili, preciznije, pretapanja koje nam omogućava da vidimo kako se prizor raspremanja stola na kojem se opet nije održala večera (a na kojem se pogledom zadržava gospođa Sénéchal, u neplaniranom trenutku melanholije, eda bi odmah, brže-bolje, okrenula glavu i izašla iz kadra) pretapa s, čini se, posve nepovezanim prizorom neba i polja usred kojeg, po cesti koja ne vodi nikamo, lutaju likovi buržuja. To je, zapravo, prva sekvenca u kojoj nam postaje jasno da konzervirano propadanje buržoazije nije samo njezin puki usud (zbog opisane konstitucije buržoazije imaginacije i tragedije pleoneksične žudnje), već i njezina žudnja. Sekvenca koja prikazuje njihovo kretanje cestom koja ne vodi nikamo može se činiti posve udaljenom od svega što smo vidjeli tijekom filma, ali ona postaje sasvim jasna ako uzmemo u obzir da se pojavljuje odmah nakon što je gospođa Sénéchal, naizgled nehotice, zastala pred obrednim buržoaskim stolom i prepustila se, barem na trenutak, melankoličnoj misli da večera, zapravo, nikad neće biti realizirana.

Dok je prva pukotina u buržoaskoj imaginaciji bio nagovještaj terorizma koji teži urušiti buržoaski poredak, druga pukotina javlja se u kratkom, gotovo neprimjetnom, trenutku kada gospođa Sénéchal, zbunjena zbog zaposlenja jednog biskupa kao vrtlara, sjetno zastaje pred prizorom svečanog stola koji se raspreda, jer večera ponovno nije održana. Scene lutanja šestero buržuja po cesti usred ničega obrambeni su mehanizam buržoaske imaginacije koja prihvaća konzervirano propadanje – vječito kretanje po cesti koja ne vodi nikamo osim u još strmoglaviju dekadenciju – jer bi u suprotnom bila prisiljena suočiti se s realnošću vlastite razvlaštenosti. Dekadentna imaginacija, oslikana u Buñuelovim prikazima dekadencije, u tom smislu percipira dekadenciju kao poželjni eskapizam u „antiscijalnu“ artificijelnu utopiju u kojoj stare norme buržoaskog društva ne mogu biti realizirane, ali se barem ne konkretiziraju najgori strahovi buržoaske imaginacije: strahovi o totalnom političkom razvlaštenju buržoazije.

Dekadentna imaginacija u tom smislu smatra se mehanizmom odbijanja suočavanja s realnošću svog razvlaštenja; zato i konstruira vlastiti artificijelni svijet iz kojeg su svi aspekti vanjskog svijeta, koji ukazuju na stvarno stanje stvari (dekadenciju), nadomješteni obrambenim imaginarijem proizašlim iz parafraziranja konstitutivnih ideologema i mitova iz „zlatnog doba“ buržoaske hegemonije, čija je funkcija predstaviti plemenitu laž o tome da se stari poredak još uvijek nalazi u „zlatnom dobu“. No

Buñuelova okrutnost prema likovima buržuja ne staje samo na uvođenju te ironične sekvence u kontekst već ionako dovoljno ironičnog komentara na pravo stanje tobožnjeg „zlatnog doba“ hegemonije buržoazije. Buñuel koristi tu sekvencu kako bi prikazao da je buržoaska dekadencija još prizemnija od dekadencije velikana dekadentne književnosti (Huysmansova *Des Esseintes*, Wildeova *Doriana Gray* ili Rodenbachova *Hughesa*), jer dok su potonji zamišljali sofisticirane artificijelne rajeve, pa čak i čitave antimodernističke utopije, onemoćaloj buñuelovskoj buržoaziji ne preostaje drugo nego kao artificijelni raj zamišljati napušteno polje i cestu koja vodi nikamo. Tek se u potonjoj slici otkriva snaga Buñuelove kritike buržoazije, koja ne ukazuje samo na to da je buržoazija razvlaštena klasa koja se, zbog neprihvatanja zbilje vlastitog razvlaštenja, odlučuje povući u svijet imaginacije u kojem je mitologija o „zlatnom dobu“ njezine hegemonije još uvijek živa i zdrava, već ukazuje i na to da je takva imaginacija nespremna konstruirati bilo kakav totalitet. Dekadentna imaginacija buržoazije konačni je raspad dekadentnoga, koje se pretvara u puko dekadentno, jer ona više ni ne zamišlja onkraj demeriteta. Umjesto za prevladavanjem moderne kakvo zamišljaju protagonisti klasične književnosti dekadencije (kao subjekti obilježeni dekadentnom imaginacijom), dekadentna imaginacija žudi za očuvanjem trenutačnog, pa makar to bilo i stanje propadanja. Konzerviranje propadanja u tom je smislu ultimativna žudnja buržoazije.

Nakon okončanja simboličke epizode o lutanju cestom, otpočinje epizoda u kavani u kojoj tri buržujke, u predahu između organiziranja neuspjelih večera, pokušavaju sprovesti u djelo jedan još jednostavniji ritual: odlazak na kavu. Sekvenca susreta u kavani započinje vertikalnom panoramom kojom se kamera spušta sa zastora na trio koji upotpunjuje buržujski doručak klasičnom glazbom, čime se likove ponovno zatvara u okvire negativne slobode. Kadriranjem i montažom postaje jasno da je početak i ove epizode uokviren tako da prenosi subliminalnu poruku da buržoazija posjeduje simbolički i kulturni kapital koji joj omogućava uživanje u takvoj odvojenosti od svijeta. Klasična glazba i zastor služe odijeljivanju buržoazije od izvanjskih prijetnji. No čak ni tako jednostavan ritual kao ispijanje kave ne može se realizirati – tri buržujke ne mogu dobiti čak ni tri kave, a kamoli tri čaja – tako da i ovaj pokušaj potvrđivanja buržoaskog poretka i njegovih konstitutivnih rituala završava fijaskom.

Da je stari poredak doista propao daje naslutiti i tužni poručnik koji predstavlja dekadenciju vojske kao jednog od triju stupova buržoaske hegemonije (uz Crkvu i policiju). Umjesto da bude indiferentni službenik, poručnik kojeg susreću tri buržujke čini se kao apoteoza romantičarske melanholije: uvučen u minula vremena, proganjan obiteljskom sjetom starom nekoliko generacija, zagledan u onostrano i



svjestan tragičnoga karaktera egzistencije, poručnik predstavlja krajnji stupanj onemoćalosti i degeneracije vojske kao jednog od aparata buržoaske hegemonije. Prethodno smo se susreli s likom biskupa koji želi postati vrtlar i u kojem je utjelovljena dekadencija Crkve, a sada se susrećemo i s poručnikom koji zadržava tradicionalne vojničke manire i kodeks, ali ipak predstavlja simbolički razvlaštenog oficira koji, osim ispraznih manira, kodeksa i stava, ne nosi u sebi nikakvu stvarnu moć ili autoritet. Riječ je, zapravo, o novoj pukotini unutar samoobmanjujuće buržoaske imaginacije, jer samo postojanje lika poput poručnika dovodi u pitanje mogućnosti vojnika, kao čuvara buržoaske revolucije, da sačuvaju buržoaski poredak od prijetnji. Dok biskup koji napušta svećeničku službu i postaje vrtlar na buržujskom imanju simbolizira propast mehanizama očuvanja buržoaske kulturne hegemonije (pri čemu se Crkva shvaća kao kanal kroz koji je ideologija direktno preoblikovala umove i srca svojih subjekata), degeneracija u redovima vojske za buržoaski je poredak posebice zabrinjavajuća, jer dovodi u pitanje silu na koju se buržoazija može osloniti kako bi održala svoju hegemoniju unutar političkog društva.

Vrhunac dekadencije vojnog kadra bit će prikazan kasnije, u epizodi neposredno prije prve epizode sna, a u kojoj će vojska prekinuti pokušaj večere zbog izvršavanja misije o neutraliziranju terorističke prijetnje. U toj epizodi, pukovnik i vojnici prekidaju izvršenje hitne antiterorističke misije kako bi slušali san melankoličnog poručnika kojeg i dalje proganjaju utvare mrtvih. Poručnik postaje utjelovljenje glasa „bolesti“ dekadencije: glas poručnika pritom je prikazan kao sirenski glas kojem ostali časnici ne mogu odoljeti i koji ih opčinjava. Štoviše, iako su došli na imanje Sénéchalovih radi gušenja terorističke prijetnje, vojnici ne samo da prekidaju izvršenje misije kako bi slušali kasnoromantičke snove poručnika, već neki od njih traže da im poručnik ispriča i drugi san. U kontekstu deterioracije moći Crkve i vojske, kao dvaju temeljnih mehanizama očuvanja hegemonije buržoazije, teroristička prijetnja postaje sve prisutnija u filmu, a strah od smrti u terorističkom napadu postaje dominantna fobija protagonista filma.

Nova epizoda počinje praćenjem taksija koji dovozi gđu Thévenot u Rafaelovu rezidenciju u kojoj se treba dogoditi potvrda sasvim uobičajenoga buržoaskog rituala: preljuba. No kao i u prethodnim epizodama, čak ni preljub ne može biti dovršen jer ga prekida dolazak gospodina Thévenota. Sekvenca, nakon odlaska supružnika Thévenot iz ambasade, završava hvatanjem teroristkinje iz Mirande koja je pokušala prodrijeti u ambasadu i ubiti don Rafaela. Teroristička prijetnja kao najveći strah buržoazije na taj način, po prvi put u filmu, zalazi u posvećeni prostor buržoaske negativne slobode. Dok je u epizodi u konzulatu Republike Mirande ta prijetnja

bila suptilno naglašena vožnjom kamere, ukazujući na to da je don Rafael praćen, sada je teroristička prijetnja uspjela prodrijeti u njegov privatni prostor, prostor u kojem bi trebao biti zaštićen. Znakovito je da se prvi prodor terorizma u privatnu sferu događa nakon što smo u prethodnoj epizodi upoznali melankoličnog poručnika, što samo naglašava koliko je poredak buržoaske slobode ugrožen i krhak. Nasilni upad teroristkinje u rezidenciju don Rafaela nova je pukotina u već dobrano napuklom sustavu buržoaske imaginacije koja – nakon već rasklimane kulturne i političke hegemonije – prijeti razaranjem samog života. Zato će sekvenca završiti hvatanjem teroristkinje usred ulice (što, čini se, nitko od prolaznika ne primjećuje) i njezinim odvođenjem daleko od Rafaelove enklave. Prikazavši odvođenje teroristkinje, Buñuelova kamera vraća se na prozor s kojeg odvođenje promatra don Rafael, a kada se najzad uvjerio da je teroristkinja odvezena i da je prijetnja izbačena iz njegove okoline, don Rafael zadovoljno zatvara prozor, još jednom se zatvarajući u svoj negativni prostor slobode. Kao što ponovno možemo vidjeti, Buñuel koristi montažu i kretanje kamere kako bi i na početku i na završetku svake epizode zatvorio likove buržuja ne samo u okvire njihove buržoaske imaginacije, nego i u okvire zaštićene negativne slobode. U trenucima kada dolazi do napuklina unutar tkiva buržoaske imaginacije i kada prijetnje počinju urušavati čitavu mitologiju buržoaskog poretka, sustav imaginacije reagira defenzivno te briše prijetnju u pokušaju začepljivanja pukotine.

Nova epizoda otpočinje podizanjem kamere s uređenoga blagovaoničkog stola i fokusiranjem na kurtoazne razgovore buržoazije i ceremoniju objeda. Ponovno se oslanjajući na etnografske metode prodiranja u srž konstitutivnih ceremonija analiziranih grupa, Buñuel se u ovoj epizodi posebno fokusira na etiketiranje (likovi se oslovljavaju s Ekselencijo, Vaša Svetosti itd.), bonton za stolom te ugodne razgovore u skladu s pravilima mondenosti, sve s ciljem da ih prokaže ne samo kao posve isprazne, već i kao posve neusklađene s pravim stanjem stvari buržoaske kulturne i političke hegemonije. Riječ je, ukratko, samo o ljušturama nekadašnjih statusa i potvrda buržoaske moći.

Da je buržoazija simbolički posve razvlaštena (što upućuje i na to da može biti i politički razvlaštena u okvirima „političkog društva“) posebno se otkriva u epizodi prvog sna u kojoj će se, znakovito, likovi buržuja naći usred kazališne pozornice. Na montažnoj razini, prvi san otpočinje direktnim montažnim skokom na lokaciju pukovnikove kuće (u kojoj se treba održati večera) i prikazom dolaska automobila iz kojeg izlaze protagonisti i ulaze u prostor koji se, izvana, čini kao kazalište. Likovi će sjesti za blagovaonički stol, ali večera će ovog puta biti prekinuta podizanjem zastora i spoznajom likova da su oni ništa više od

likova, glumaca na kazališnoj pozornici. Jasno je da je time čitav dotadašnji sustav buržoaskih etiketa, ceremonija i (ne)formalnosti predstavljen kao puko igranje uloga u svrhu potvrda društvenih statusa, ali važno je uočiti nešto još važnije: da se kroz prizore buržoazije na kazališnoj pozornici, sasvim nedvosmisleno, prikazuje i njezino simboličko razvlaštenje. Ključnu repliku, u tom smislu, izgovara gospodin Sénéchal koji se pita: „Što ja radim ovdje“ – u trenutku kada mu postaje jasno da se nalazi na pozornici, da izgovara replike koje je netko za njega napisao i da se, u konačnici, nalazi pred publikom koja ne samo da nimalo nije impresionirana odigranim, već i zviždi u znak protesta.

Buržoazija se, u tom smislu, pojavljuje kao posve razvlaštena klasa, kao klasa koja je izgubila političku moć, moralni autoritet, ugled i status u društvu, ali i svoju kulturnu hegemoniju, jer se sada ideologija i mitologija buržoazije pokazuju kao mehanizmi koji nisu više, kao nekoć, u stanju začarati publiku i ovladati njezinim srcem i umom. Kroz pukotinu u imaginaciji do likova još jednom prodire istina o njihovu razvlaštenju i potpunom slomu buržoaskog ideološkog projekta u vanjskom svijetu. Shvativši da im se publika podsmjehuje i da zviždi na njihove isprazne geste, buñuelovski buržuji s razlogom se pitaju što oni rade ovdje, to jest pitaju se zašto se uopće nalaze na tako negostoljubivom mjestu, na kojem su njihovi mitovi bespoštedno skršeni u sukobu sa zbiljom, kada im dekadentna imaginacija omogućava da se, u isto vrijeme, nađu u artificijelnom svijetu u kojem još uvijek traje „zlatno doba“ dobrog starog poretka.

Zato se drugi ključni trenutak u okvirima ove epizode događa kada Sénéchal, zgrožen spoznajom da je njegova negativna sloboda poništena jednim podizanjem zastora, govori „ne znam svoj tekst“, nakon čega panično bježi s pozornice. Stvarnost razvlaštenja time najzad dopire do svijesti buñuelovskih buržuja. Štoviše, u jednom od sljedećih snova večera će biti prekinuta zato što će u kuću Sénéchalovih upasti policija i uhititi buržuje zbog krijumčarenja droge. Apoteoza okončanja propasti buržoazije i njezina potpunog razvlaštenja – ne samo kulturnog i simboličkog, već i političkog – zbiva se u don Rafaelovu snu u kojem se buržoaska imaginacija suočava sa svojim najvećim strahom: terorizmom i političkim nasiljem kao najboljim dokazima o propasti buržoaskog poretka. U finalu don Rafaelove noćne more, teroristi upadaju u dom Sénéchalovih i nemilosrdno, u činu pukoga političkog nasilja, ubijaju sve buržuje. Sam taj čin, u kontekstu prikaza dekadencije koji se uspostavlja u *Diskretnom šarmu buržoazije*, označava i konačni čavao u lijesu hegemonije buržoazije – njezino nasilno političko svrgavanje.

Suočenj s takvom stvarnošću, koja po nju postaje sve gora (jer sada je ugrožena i sama buržoaska egzistencija), buržoaskoj imaginaciji ne pre-

ostaje ništa drugo nego ponovno se zatvoriti: ovog puta, u okviru konzerviranog propadanja u kojem je dekadencija rastegnuta u beskraj, ali zato barem nikad ne doseže konačnu propast. Zato na samom kraju filma likovi buržuja ponovno lutaju usred polja, po cesti koja očito ne vodi nikamo, zadržavajući se u limbu vječitog, ali konzerviranog propadanja u kojem krajnji stadij propasti – konačno razvlaštenje – nikad neće biti postignut. Slika na koncu, stoga, postaje zamućena, gotovo kao da zamrzava likove u tom kruženju. Iako je pozadina zamućena, svedena na tri sloja boje, besciljno koraćanje buržoazije i dalje se čuje. Sjetno lutanje od dvorca do dvorca se nastavlja.

## LITERATURA

- Berlin, Isaiah 2000. *Četiri eseja o slobodi*. Split: Feral Tribune.
- Croce, Benedetto 2019. *History of Europe in the Nineteenth Century*. London: Routledge.
- Elias, Norbert 1996. *O procesu civilizacije 1-2: sociogenetska i psihogenetska istraživanja*. Zagreb: Anti-barbarus.
- Gautier, Théophile 1915. *Charles Baudelaire, His Life*. London: Greening & Co.
- Gourmont, Remy de 1922. *Decadence and Other Essays on the Culture of Ideas*. London: Grant Richard's.
- Hamvas, Béla 1995. *Scientia Sacra I-III*. Zagreb: Ceres.
- León, Fernando González de 2007. „Buñuel, Poe and Gothic Cinema“, *The Edgar Allan Poe Review*, 8:2, 49–64.
- López, Ignacio Javier 2001. „The Old Age of William Tell (A Study of Buñuel's *Tristana*)“, *MLN*, 116:2, 295–314.
- Lukács, Georg 1971. „Healthy or Sick Art?“, u: *Writer & Critic and Other Essays*. New York: The Merlin Press.
- MacIntyre, Alasdair 2002. *Za vrlinom: studije o teoriji morala*. Zagreb: Kruzak.
- Nalbantian, Suzanne 1984. *Seeds of Decadence in the Late Nineteenth-Century Novel: A Crisis in Values*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Nietzsche, Friedrich 2004. *Sumrak idola. Ecce homo. Dionizovi ditirambi*. Zagreb: Demetra.
- Nietzsche, Friedrich 2006. *Volja za moć. Slučaj Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Nietzsche, Friedrich 2012. *Ljudsko, odviše ljudsko: knjiga za slobodne duhove. Svezak prvi*. Zagreb: Demetra.
- Nordau, Max 1920. *Degeneration*. London: William Heinemann.
- Pierre, José 2000. „Buñuel gothique, préraphaélite et surréaliste“, *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, svibanj, 53–63.
- Praz, Mario 1974. *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit.

Raymond, E. T. 1921. *Portraits of the Nineties*. New York: Charles Scribner's Sons.

Schmitt, Carl 1986. *Political Romanticism*. Cambridge: The MIT Press.

Schmitt, Carl 1996. *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol*. Westport: Greenwood Press.

Schmitt, Carl 2011. *Nomos zemlje u međunarodnom pravu Jus Publicum Europaeum*. Beograd: Fedon.

Symons, Arthur 1893. „The Decadent Movement in Literature“, *Harper's New Monthly Magazine*, 87(522), 858–867.

Taylor, Charles 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.

## SUMMARY

### DECADENCE OF MODERNITY IN LUIS BUÑUEL'S FILMS *THE GOLDEN AGE* AND *THE DISCREET CHARM OF THE BURGEOISIE*

In film studies Buñuel's films were rarely if ever analyzed as embodiments of a specific concept of decadence consolidated in literary criticism of the turn of the twentieth century. The paper offers an analysis of representations of historical and spiritual decadence of the Western modernity in two of Buñuel's films (*The Golden Age* and *The Discreet*

*Charm of the Bourgeoisie*), whereby Buñuel's representations of decadence are interpreted in accordance with the discourse of the anti-decadent literary criticism, which affirmed the conceptualization of “decadence” both as an imagination and as a literary style characteristic of the apparently morally and organically decaying Western societies stuck in their presumable state of nihilism. The central thesis of the paper is that Buñuel's ideological framing of the concept of decadence needs to be understood in line with the conceptualization of the bourgeois decadent imagination, due to the fact that in Buñuel's films the bourgeoisie is conceived both as the carrier of modernity and as an essentially decadent class. Analysis of the two films demonstrates that Buñuel's imagery, as well as its underlying editing and narrative techniques, represents a breakthrough at the core of the decadent imagination of the bourgeoisie. As such, bourgeoisie is imagined as a class that, in the realm of its negative liberty, develops mechanisms of self-deception, which ultimately allow it to perceive itself as still ostensibly living in the alleged golden age of its political and cultural hegemony.

Key words: decadence, modernity, nihilism, Luis Buñuel, *The Golden Age*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*