

O bistvu sladkega

MUANIS SINANOVIĆ

Fellinijevo **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960) in Sorentinovo **Veliko lepoto** (La grande bellezza, 2013) loči 53 let. Ločita ju dve dobi istega mesta, celine, sveta. Ali morda raje dve etapi iste dobe. Sorentinov film je seveda poklon Fellinijevemu. Je zavestno zastavljeno nadaljevanje, v katerem ne nastopajo isti liki, temveč iste družbene pozicije in iste ulice. Je poskus odgovoriti na vprašanje, kaj vse se je zgodilo, medtem ko je črno-beli svet postal barven.

Konservativne sile – cerkev, general Franko –, ki so *Sladko življenje* kritizirale kot dekadentno, so same pokazale, da so dekadentne. Podobno kot bi zaradi moralne oporečnosti kritizirali *Zločin in kazen*. Fellini je kot filmar namreč epohalen in s tem onkraj pikolovskega moraliziranja. Moralen je ravno zato, ker je pripravljen požreti umazanijo in jo prebaviti, ker je nase pripravljen vzeti težo časa, česar omenjene konservativne sile niso zmogle. In film je roman povojnega sveta; sveta množične kulture, potrošništva, globalizacije, prevlade sekularnosti in sladkih sanj tonečega Zahoda. In kako vladajočo ideologijo potrošništva in popkulture bolje razumeti kot ravno skozi perspektivo novega sloja, ki jo tudi industrijsko reproducira, skozi pogled pripadnikov kulturne industrije. Obdobje po drugi svetovni vojni velja za zlato dobo, za čas morda največje blaginje v zgodovini. To je bil čas, ko se je človek bolj kot kadarkoli od renesanse postavil v središče in si zastavil projekt zadovoljevanja tega, kar je imel za svoje potrebe.

Fellinijevo *Sladko življenje* je še naivno in s tem nekoliko nedolžno. Liki še ne vedo dobro, v kaj se podajajo, in niso seznanjeni z vsemi možnimi posledicami, ki se sproti, od znotraj, zajedajo v njihova življenja. Včasih se zdijo kot zunaj-zemeljski sorodniki, ljudje, ki so nam v nekaterih pogledih zelo blizu, kar pa nas v kontrastu z elementi tujosti spravi v nelagodno zvedav položaj. Kadri, ki skozi vetrobransko

steklo vzvratno spremljajo vožnjo po ulicah, nekoliko šepajo, montaža velikih planov mesta pa je za današnji pogled nekoliko nerodna. Vse, kar zaznamuje drugo polovico dvajsetega stoletja in pripravi vstop v naše, je po eni strani že utečeno, po drugi pa še nemišljeno in neprevprašano. Zato je režiserjev pogled dominanten, zato režiser misli skozi like in njihove odnose, ne da bi ti pogledali nazaj.

Pisec Marcello je še mlad in ne ve, kaj se skriva v njegovi želji, v njegovi nesrečni zvezi in njegovem odnosu z očetom. Ženske v filmu še ne vedo, da si ne smejo dovoliti poniževanja in klofutanja, da prosta seksualnost še ne pomeni, da bodo dobile vzvode moči v svoje roke; in moški, ki klofutajo ženske, še ne vedo, kako zelo so čustveno uničeni in koliko jih ženske vodijo za nos. Zvezde, ki govorijo puhlice, še ne vedo, da so to puhlice, in celo za paparace se zdi, da še niso čisto prepričani, da so pokvarjenci.

Sorentinov pisec Jep Gambardella je ostarel, karierno uresničen in zelo dobro ve, kaj se v resnici dogaja. Ženske so ozaveščene, osamosvojene, nekatere so feministke. Vsi dobro poznajo položaj. V enem od prizorov družba poseda na neki terasi in ena od žensk se začne hvaliti s svojo politično dejavnostjo, vzgojo otrok in tudi sicer angažiranim življenjem. Jep jo na neki točki preseka. Pove ji, da se ji pred njimi ni treba pretvarjati: vsi so uničeni, sicer ne bi živeli tu. Če gre pri Fellinijevem filmu za poskuse vzpostaviti hedonistični imperij, gre pri Sorentinovem za depresivno hedonijo (to besedno zvezo je skoval Mark Fisher). Za prisilno uživanje, ki ni več transgresija, temveč vse požirajoča navada.

To se odraža tudi v časovnosti obeh filmov. *Sladko življenje* se odvije v sedmih dneh, *Velika lepota* ima nedoločeno trajanje: dnevi se prelivajo in prav lahko si predstavljamo, kako je minilo štirideset let, odkar je Jep zaslovel s svojim romanom



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)

in se prepustil nikoli končani zabavi oziroma zabavi, ki jo prekine šele smrt. Na prvi pogled je Jepov obup večji. A le na prvi. Film namreč artikulira tisto nenavadno točko, na kateri se nahajamo kot civilizacija, ko smo videli že vse, ko nam nič človeškega, prečloveškega ni več tuje, zato smo nekako osvojeni. Čeprav poteka ne moremo več ustaviti ali ga zaobrtni, imamo do njega notranjo distanco. Teoretiki ideologije bi rekli, da prav distanca omogoča delovanje ideologije, a vendarle gre še za nekaj drugega. Gre za Nietzschejevega zadnjega človeka, ki je videl že vse in se spusti v nekakšno zahodnjaško verzijo nirvane. Zaveda se, da je njegova življenjska praksa iluzorična in v bizarni pomirjenosti tega stanja se mu odpira pogled za veliko lepoto, za veliki plan. Zato je tu Rim prežet s svetlobo, Rim izvaja montažo življenj likov. Sorentinov film utripa v podobah Rima, mesta, ki iz kadra v kader pleše, se vrti okoli svoje osi in nas vrti z njim. Podobe pripovedujejo svojo zgodbo, ki je za nas morda vrtoglava, v kozmičnem planu pa izraža harmonijo. Če je Rim večno mesto in če je film predvsem časovna umetnost, potem tukaj Rim zaživi kot časovna sila, ki odmerja neko filmsko življenje in gledalčevo občutenje časa. Stvari so dopolnjene, odvija se večno vračanje istega, od začetka do konca zanke več desetletij nekega življenja, od neke

mladosti do starosti, vse je en sam hip, ki ponižuje človeško oholost in njegov občutek lastne večnosti, s tem pa ga pripravi za motno zarisovanje prave večnosti in njene velike lepote.

Fellinijev čas je prav tako mlad, Rim je prebujen, njegov obraz osvežen z mrzlo vodo. Gradijo se nova blokovska naselja, kot bi se mesto – kar lahko vidimo tudi v primeru povojne jugoslovanske urbanizacije – tu zažiralo v okoliško puščavo, si tam utiralo pot skozi plevel in ves čas za tem ali onim blokom slutimo prisotnost obdelovalnega polja. Evropski gospodarski bum ustvarja novega Evropejca, ki bo živel v betonskih panjih na obrobju in trošil v starem jedru. Bogataši pa si bodo lahko, kot že stoletja, tisočletja prej, privoščili razvratne trenutke v podeželskih vilah. Na začetku nad streho bloka, kjer se sonči nekaj žensk, poleti helikopter, ki k papežu pelje kip Jezusa. V tem se nahaja neka premestitev.

Vse poti vodijo v Rim in Rim je večno mesto, a po poteh zdaj hodijo drugi ljudje in nahaja se v drugi etapi te šibke, tuzemne večnosti. Če je bil dolgo središče zahodnega krščanstva, očitnih vrednot in splošnega moralnega konsenza, je zdaj metropola užitkov, tako kot je bila že nekoč prej, v času starega imperija. A ta druga mladost prinaša tudi hitro staranje, pospešeno izčrpavanje. Da je v dobrih petdesetih letih od *Sladkega življenja* do *Velike lepote* dozorel neki pozni, utrujeni, izmučeni duh, da se je vmes zamenjala doba, je znak eshatološkega pospeševanja ob koncu zgodovine. A kipi, ruševine, cerkve, ulice in obzidja ostajajo. Svet je vedno sladek in vedno lep, njegova sladkost in lepota pa sta lahko nevarni.

Na področju Črne gore in srbskega Sandžaka poznajo marmeladi podobno jed, ki se imenuje *slatko*. Njena lastnost je do te mere izenačena z njenim bistvom, da se po njej preprosto imenuje. Na pogostitvah je postrežena v odmerku žličke ob kozarcu vode. Prenajedanje s sladkim lahko pripele do slabosti. Ljudje Fellinijevega filma so se prenajedli in navdaja jih velika slabost. Sorentinovi so že tolikokrat bruhal, da so se njihova telesa prilagodila in postala odvisna, a obenem razumejo, da bistvo sladkega ni v sami sladkosti, temveč v lepoti, iz katere emanira. Veliki lepoti.

Ko torej govorimo o obeh filmih, govorimo o dveh poglavjih iste zgodbe. Težko je skriti navdušenje nad tem, da gre za povezavo med generacijami, med močnimi režiserskimi poetikami, med avtorjema, ki sta zgodovinsko in tehnično vsaksebi. To ne bi bilo mogoče, če filma sama ne bi bila odgovor na nekaj, kar nagovarja v srcu našega časa, nekaj, kar kot ozračje kroži med *našimi* generacijami. Fellinijeva veličina je bila v tem, da je znal izvonjati nianse tega ozračja, da je znal zarezati skozenj, ko še ni bilo tako gosto; ko se je morda zdelo, da tam še ni ničesar.