

ЈАНА М. АЛЕКСИЋ*
МАРКО М. РАДУЛОВИЋ**
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

НОСТАЛГИЈА У ФИЛМСКОМ И КЊИЖЕВНОМ ПОСТУПКУ ПАОЛА СОРЕНТИНА

Айспиракџи: Носталгија у филмском и књижевном стваралаштву Паола Сорентино за-узима посебно место. Стога ћемо у раду покушати да расветлимо поступке естетизације назначеног духовно-душевног симптома које овај познати италијански редитељ, сценариста и писац упошљава у оба уметничка медија, као и њихово интермедијално прожимање. Применом поетичких истраживања и тематске критике испитаћемо како Сорентино преиначује семантички контекст једног од својих најучесталијих мотива, умножавајући асоцијативне низове и успостављајући неочекиване релације са блиским феноменима, попут меланхолије, пролазности, среће, патње, губитка, итд, а сагласно са актуалним уметничким тенденцијама, то јест епохалним доминантама. Сорентино носталгију превасходно сагледава као духовно-естетички синдром који умногоме одређује како појединачни, тако и колективни поглед на минулу, односно затечену стварност и конкретну људску егзистенцију. Носталгија обликује душевни склоп многих његових јунака, као и њихово егзистенцијално и уметничко окружење. Сорентинови филмски и литерарни јунаци испољавају врло изграђену самосвест, неретко и децидан став о проблему који их заокупља и усмерава њихов контемплативни ток, па и само бивствовање. Тај искошени, зачудни однос представљен је посредством различитих стратегија и поступака. Нашу херменеутичку пажњу усмерићемо на филмове *Ово мора да је њо место* (2011), *Велика лејоша* (2013), *Млагост* (2015), серију *Млади пайа* (2016), на роман *Сви су у љаву* (2010), као и на збирке прича *Тони Пајода и његови пријатељи* (2012) и *Неважне шацке гледишћа* (2016).

Кључне речи: Паоло Сорентино, носталгија, меланхолија, филм, роман, приповетка, детињство, култура, сећање, лепота

„Међутим, није тачно да је носталгија ретко осећање.
Понекад је једини лек.“
Паоло Сорентино

* tiamataleksic@gmail.com

** markorad984@gmail.com

Смисао носталгије

Истакнути италијански редитељ и писац Паоло Сорентино (1970) заинтересован је за душевна распложења људи, сматрајући да, речима његовог јунака из филма *Млагости* (*Youth*, 2015) – емоције нису превазиђене. Тако и носталгију превасходно сагледава као духовно-естетички синдром који умногоме одређује како појединачни, тако и колективни однос према минулој, односно затеченој стварности и конкретној људској егзистенцији.

Из философске перспективе, носталгију, као проблем и појам, генерише потреба за естетизацијом стварности, чежња за минулим временом, простором или самим сећањем, односно за истрајним обитавањем у оном домену времена, па и искуства, где је била могућа, мада не и реализована пуноћа егзистенције. Тиме Сорентинови меланхолични а уметнички импулсивни карактери предупредују властиту објективацију у стварности. Потребе за естетским обликовањем носталгије, међутим, није лишен ни сам Сорентино, ни као писац, ни као редитељ.

У причи „Сетимио Валори“ из збирке-романа *Неважне штачке гледишћа*, посвећене истоименом јунаку, „аматерском редитељу контроверзних филмчића“ у коме, у аутоироничној стилизацији, препознајемо самог Сорентина – чему у прилог иде и чињеница да је за илустрацију његовог лика аутор употребио своју фотографију – о Сетимију/Сорентину читамо:

Ипак, обдарен је меланхолијом, или осуђен на њу. Прожет носталгијом, жали за животом непознатих предака, сачињеним од свећа и шапата. И за снегом кад је био дете. И за ишчекивањем Божића. И недељама ујутру. И ресторан-стајалиштима за аутомобиле на ауто-путу. И за пиштољима од пластике за три паре који су испаливали варнице. И бучним пољупцима најлепше мајке... А сећање је само узалудно тумарање. А после кажу да су то најбоља тумарања (Sorrentino 2018: 295).

Носталгија гради душевну структуру многих његових јунака, обликује њихово окружење и омогућује трновит пролазак кроз сва три домена егзистенције: естетске, етичке и религиозне. Сорентино, међутим, успешно раслојава, неретко и деконструира наречени доживљај стварности, представљајући га у његовим различитим, амбивалентним видовима и манифестацијама, сходно заплету, хронотопу, животном добу, актуалном душевном стадијуму ликова или наративној ситуацији у којој су се обрели. А Сорентинови носиоци или заморчићи уметничке и метафизичке чежње обично су људи у зрелим или познијим годи-

нама, који су, без обзира на професионална постигнућа и друштвени углед, начинили интимну издају властитих жеља и надања, услед чега принудно обитавају у „бесмислености ужаса“ живота, самим тим у не-престаном освртању на прошлост. Иронични отклон у увиду да је носталгија „једина простачка забава за оне који немају вере у будућност“, јер, „август се ближи крају, а септембар не долази“, не предупредује тугу за великом лепотом једног од његових најмаркантнијих карактера Чепе Гамбардела.

Из угла когнитивне психологије и психоанализе, носталгија је код Сорентина у оба медија његовог уметничког изражавања повезана са аутобиографским памћењем и има озбиљан удео у конституисању наративног идентитета. Иако је већи део аутобиографског памћења „истинит али нетачан“ (Barclay 1988), јер је посредован тачним „самоописом“ и очекивањима онога који евоцира, аутобиографски материјал ипак мора да одржи интегритет живота појединца, док је оно запамћено сагласно са постојећим самосазнањем (Златановић 2004: 429). Уверљиве реконструкције животних догађаја преносе њихово значење и смисао и *штити* истину у процесу памћења. Реконструкције којима обилују Сорентинова литерарна и филмска остварења повезане су са начином на који карактери виде себе. Њихове представе „подупиру и ограничавају унутрашњу реконструкцију искуственог материјала“ (Златановић 2004: 429). *Наративна* истина служи „општем *иниџриџиџи* прошлости и садашњости, штитећи *суштин*у неког догађаја, а да у исто време подржава опажени континуитет и склад самства појединца“ (Златановић 2004: 429). Исто-времено, наративна истина „подупире *лични иденџиџиџи* појединца и његову *личност* уопште“ са јединственим и непоновљивим животним током. Отуда се прошлост стално регенерише и рефигурише за сврхе садашњости (Златановић 2004: 429), односно уметничког проседеа у којем углавном с филозофском нелагодом бораве Сорентинови осетљиви јунаци.

Носталгија у Сорентиновим остварењима нема везе са колективним сећањем или искуством, већ представља интимну чежњу за неким прошлим одиграним или неодиграним догађајем. Обично је скопчана са кајањем, као у филму *Велика лејоџа* (*La grande bellezza*, 2013), за потребом да се психолошки и емоционално потресни тренутак понови у садашњости, као у филму *Млагосџи*, или да се замрзне и као кондензовано сећање заувек сачува у моменту када се много тога из живота заборавља, то јест када је аутобиографско сећање пољуљано заборавом.

Поглед уназад приближава, структурално, дела Паола Сорентина жанру романа о васпитању. Наиме, свест која приповеда догађаје из

прошлости истовремено је богата знањем о садашњости, па те догађаје оцењује не другачији начин него када их је заиста доживљавала. Главна разлика је што у Сорентиновим филмовима изостаје дидактичка поука. Уместо ње провејавају носталгија и меланхолија као начин да се ствари задрже и када су прошле. У том смислу, Сорентинова носталгија често је везана за општа места. Сећање, које је њена покретачка снага, евоцира извесне тренутке и догађаје у животу човека који су истовремено блиски сваком људском бићу. Ти моменти често су најједноставнији свакодневни животни догађаји који, захваљујући наталоженом искуству током времена, бледе и нестају. Након великог искуства које је пуно обећавало, али је заправо човека оставило празним, ти тренуци поново израћају из сећања, сада обавијени велом носталгије. Њихова једноставност поново се чини примамљива и важна, али истовремено је изгубљена и једино могућа само у сећању. Због тога је носталгија на изванредан начин евоцираће и оживљавање озлоглашених општих места, на шта Сетимио Валори одговара полемички: „Као да опште место не би могло да буде и истина“ (Sorrentino: 295). Носталгија у књижевном и филмском поступку Паола Сорентина бави се управо тим општим местима и њиховом истинитошћу: лепотом, младошћу, пролазношћу, односно морем, фудбалом, погледом мајке и оца, итд.

Несумњиво да Сорентино жели да дезавуише безусловно постављено линеарно поимање времена, чија је нуспојава носталгија. Без потребе да моралише или да са неке метаисторијске позиције коментарише стварност, Сорентинов приповедни алтер его Тони Пагода као да узгред изговара болну мисао, провоциран догађајима у ноћном клубу: „Тек у талогу човечанства схваташ безначајност речи напредак“ (Сорентино 2017: 67). Није овде реч о афирмацији кружног поимања времена или критичи постојећег духовног поретка, већ о антрополошком увиду, искључиво заснованом на рационализацији персоналног искуства, да се у људском смислу, упркос цивилизацијским напорима, ништа дубински не мења.

Носталгија и детињство

У многим Сорентиновим остварењима изразита је жудња за повратком у детињство. Она је у серији *Млади папа* (*The Young Pope*, 2016) прерасла у бол као мотив и један од кључних обликотворних принципа лика новопостављеног папе којег су као дечака напустили родитељи. Интензивно осећање бола иницира његову непрестану контемплативну потрагу за њима. Парадоксалност папине носталгије лежи у

томе што је предмет, односно жариште његове жудње изостанак (родитељске љубави). А да би Лени постао прави папа, потребно је да одрасте, односно да престане да трага за родитељском љубављу и да сам постане родитељ католичких верника широм света. Дакле, млади папа мора да победи своју носталгију.

Међутим, Сорентинови јунаци у чијем је животу отац присутан, пате за њим, што се заправо дешава када нису у стању да преузму његову улогу. Другим речима, када упркос својој биолошкој старости и даље остају деца. Тако се у једној од животних криза моћног италијанског политичара Фабијета јавља управо проблем детињства, слично као и код *младој њаје*:

Дошао је до једног од оних врло незгодних тренутака у животу кад почнеш да сводиш рачуне. И у таквим тренуцима све се на тебе сруши. Цела биографија. Мада, једна ствар посебно: детињство. Које вуче за собом свог прапоца: твог оца (Sorrentino 2017: 52).

Решење оваквог стања управо је у ономе што јунак жели али не може да уради, а што открива у очинском савету севернокорејског председника Ким Џонг Ила: „Фабијето, иако ћеш ускоро напунити осамдесет година, треба да учиниш основну ствар. Фабијето, ти мораш да одрастеш“ (Sorrentino 2017: 62).

Слично, у филму *Ово мора да је њо место* (*This must be the place*, 2011), главни јунак Чејен, рок звезда која се повукла из света музике, себе доживљава као „руину“, док је његов доживљај света остао на нивоу детета. Чејен је тинејџер заробљен у телу човека на прагу средњовековности. Тај аспект његове личности разоткрива његова пријатељица: „Никада ниси пропушио јер си остао дете. Деца немају потребу да пуше“. Чејен инфантилизацији свести подлеже како би избегао одговорност и суочио се са властитом, а потом и са страшном прошлосту свога оца која од њега захтева одбрану очеве части. Зато се у овој необичној филмској сторији о теми Холокауста одиграва и инверзни филм о одрастању.

Не само многи Сорентинови јунаци, већ ни Тони Пагода, главни јунак Сорентиновог романа и једне књиге прича, није у стању да одрасте. Отуда његова носталгија доживљава свој врхунац у слици мајки које представљају симбол ведрине, некадашњег доба, и ишчезлу стражу његовог детињства:

Мајки које су нас дозивале с балкона најалост више нема. Драле су се и мењале тон. Све више би се дуриле, у складу са сумњивим прекривачем тишине што се простирао с друге стране. Дуриле су се јер је топлота

ручка могла да се изгуби. Затим, замисао о тањиру прекривеном тањиром. Наопачке. Капи кондензоване воде. Какво величанствено сећање. Мајке. Хтели смо само да играмо фудбал још мало, зато нисмо одговарали на њихове позиве. Сумња у постигнут гол, будући да није било оквира за голове. Куда сте отишле? Зашто сте престале да нас дозивате? Биле сте стража нашег раштркавања. Стража која је обезбеђивала ведрину. Ставиле сте нас, одједном, у други свет, али нисмо били и никада нећемо бити спремни да будемо они који дозивају, већ само они који бивају дозивани. Заиста је све било много лепо и онда када није, то је тачка највеће дубине целе ствари, и нисмо то заслуживали, ту превару коју нико није сковао. Очигледно је, када сви кују завере, нема завереника (Sorrentino 2017: 142).

Ведрина која нестаје неповратно са детињством прераста у горко сазнање о напуштености и остављености, али доводи и до увида „да је све било много лепо и онда када није“ што представља саму срж носталгије која је у основи Сорентиновог уметничког поступка. Међутим, аутор не стаје код тог осећања, већ авантуре Тонија Пагоде у обе књиге закључује сценама сећања на родитеље. Роман *Сви су у њраву* завршава се сном остарелог Тонија Пагоде у коме га родитељи држе за руку док се шетају „једног суботњег преподнева, сунчаног и зимског које се никада више неће вратити“, док у збирци *Тони Пагода и његови њријашељи* мајка главног јунака као да сумира свој и живот уопште речима: „Успела шала.“

Поглед уназад карактеристичан је за многе Сорентинове јунаке и представља наративни хоризонт, то јест тачку гледишта из које отпочиње приповедање и која усмерава исход приче. Овакав поступак проистиче из особене носталгије, не као прости жудње за повратком, већ управо као немогућности повратка. У том смислу јавља се проблем времена и меланхолије.

На дан свог шездесет и петог рођендана јунак филма *Велика лејоша* присећа се раног детињства у самостану. Естетску сугестивност тог сећања, безбрижног трчкарања деце са монахињом, појачава секвенца из композиције Роберта Бернса и Роса Хариса, „My Heart's In the Highlands“ („Моје срце је у планиском крају“): „My heart's in the Highlands, my heart is not here / My heart's in the Highlands, chasing the deer – “ („Моје срце је у планинском крају, моје срце није овде, моје срце је у планинском крају, јурњава јелена“ [превод Ј.А. и М.Р.]), у извођењу хора Арс Нова из Копенхагена. Носталгија за детињством, скопчана са носталгијом за завичајем, одвија се под окриљем идеје, тачније туге за великом лепотом и потпуној естетској егзистенцији, чак и када је њен смисао у осећају отреситог, али не мање меланхоличног Чепе Гамбардела озбиљно пољуљан. Зато ју је Сорентино

естетски цизелирао, али и појачао. Отуда носталгија у *Великој лејоџи* као да почива на Прустовој идеји да је сећање непобедива авантура заснована на синестезијском опажању, при чему се речи и тактилни осећаји преплићу.

Носталгија као специфичан однос према времену у Сорентиновим делима добија посебан израз у младалачком дангубљењу, односно „блеји“, која представља значајан моменат сорентиновског доживљаја света. То је један од темеља, како каже сам аутор у поговору књиге *Сви су у љаву*: „Дакле, ево темеља којима желим да се захвалим... Дечацима из Улице Сан Доменико 24, који су ме научили да бадавацишем без икаквог циља до дубоко у ноћ. Поклонили смо једни другима илузију безбрижности“ (Sorrentino 2016: 330–331).

Прича „Играчице лап денса“ отвара питање носталгије, како у односу на самоопис јунака, тако и у односу на његово социјално окружење. Искрсавајуће слике из детињства подстичу промену угла сагледавања културних наслага кроз које се јунак пробија, а што кулминира у његовој посети ноћном клубу. Посреди је испит дубине унутрашњег пропадања јунака, који није изгубио контакт са смислом, али јесте са љубављу као елементарним људским поривом. Његова промисао носталгије узорно је обојена аутодеструктивном старачком меланхолијом, узрокованом осећајем изгубљеног људског достојанства. Ноћни излет седамдесетседмогодишњака је, са једне стране, гест очајника, а са друге, егзистенцијални изгред, експеримент са сопственом душом и способношћу себеразумевања, као психолошког и културног бића. Отуда сваки осећај, како диригује промућурни Сорентино, културолошки је филтриран. Изневеравање унутрашњег егзистенцијалног позива свети му се у усамљеничкој старости, па му само, ради привидног задовољства, преостаје циничко поигравање културним означитељима.

Приповедач у првом лицу призива анегдоту о Фелинијевим посетама психоаналитичару са жељом да га лекар врати у фотографију на којој је дечак од тринаест година и расућује, у односу на себе:

У почетку, рекао сам себи да је Фелини тим једноставним покретом уочио синтезу читавог неподношљивог терета болести које човек носи са собом. Хтео је да се врати тамо, на оно место где је срећа мамила свом својом природношћу, на неизбежан начин. После тога, никада није био такав. У младости се расипа, кап по кап, неизбежност среће. Али није довољно уочити ову мисао. Није довољно и није поштено. Фелини није желео да гледа ствари у целости. Постоји и накнадна срећа, одрасла, рапсодична, напорна, али постоји. Она је везана за нашу способност да у себи изградимо границе одговорности. То је посао који захтева од нас да будемо одрасли. Да ли сам имао ту способност да изградим унутра границе одговорности?

Има разлога за сумњу. Био сам сувише заокупљен потрагом за оном фотографијом какву је уходио Федерико Фелини (Sorrentino 2017: 65).

Иако слуги да је његова потрага узалудна, јер зрнце љубави и самопоштовања не тражи на правој адреси, већ на месту где се продубљује његова егзистенцијална и морална патња, остарели Тони Пагода очувао је врцаву мисао и моћ запажања. Приметивши фластер овлаш залепљен преко љубичасте бразде на пети играчице, чија је неспретност еманирала женственост, а крхкост тела указивала на изворну људскост, Пагоди нетом искрсавају топли призори из детињства и периода раног очинства:

Али плакао само тихо и, не бих ли продужио тај ослобађајући плач, то-нуо у мисли о једној ствари коју сам заборавио ко зна где. Мислио сам на умирујућу крему коју ми је мајка мазала сваки пут када би моја кожа била иоле повређена. И којом сам ја, касније, с истом пажњом мазао своју кћерку после најмање огреботине. Зацементирала су се породична осећања једном за сва времена захваљујући умирујућој помади која девет од десет пута уопште није деловала. Јер фармацеутска индустрија је од почетка знала да покрет значи много више од терапеутске моћи помаде. Научници не могу а да не знају; једна је ствар оздрављење, а друга је љубав (Sorrentino 2017: 71).

Реминисценија у егзистенцијално неочекиваном а естетски подесном тренутку Пагоди открива терапеутски учинак породичне топлине и љубави, које му тренутно недостају да би се употпунио или макар осетио достојним бићем. Управо захваљујући тој евокацији свог јунака, Сорентино подржава увид Жана Старобинског да се данас значење носталгије померило са чежње за изгубљеним завичајем на импликацију узалудне чежње за неповратно изгубљеним светом или стилем живота (Starobinski: 70). Носталгичар у том случају испољава реакцију на властиту неприлагођеност друштву у којем је приморан да живи (Starobinski: 70). Он више не осећа жудњу за повратком у дом нити за обнављањем слике родног места, већ настоји да евоцира осећаје из властитог детињства (Starobinski 71). Тиме, баш као и Сорентинов Тони, наговештава прочишћени доживљај света и властитог бивства.

Носталгија и време

У својој дефиницији меланхолије Сорентино означава тугу као њен главни квалитет. У његовим делима она се везује за проток времена обликованим јунаковим погледом уназад. Протицање времена представља, пре свега, губитак извесних стања и емоција из периода јунакове

невиности (дечаштва или младићства), које се, према томе, показују као непатворене. Дакле, Сорентиново време осим што гради идентитет његових јунака кроз стицање искуства, неминовно га и разграђује одузимањем неких њихових битних својстава.

Међутим, Сорентинова носталгија не представља идеализацију младости, нити веру у њено продужено трајање. Према тако реализованој носталгији, уметник се неретко односи иронично. Сорентинова носталгија заправо у младости слави пролазност живота, односно јавља се као упитаност над тренутком у коме се будућност јавља као обећање. Међутим, старост је њено природно становиште. Само из те перспективе, могуће је сагледати сложеност и тајну живота, а проток времена трансформисати у уметност. Отуда Тони Пагода у завршном поглављу романа *Сви су у њраву* долази до кључног преокрета и закључка – његова носталгија није „жал за младошћу“, напротив, она је жеља за старошћу.

Тек сада заиста разумем, до краја разумем, и очи пуне суза нису ми више довољне, сада морам да јецам. Плачем горко, Ђеђе, јер сада схватам једну ствар што ме раздире, али ме не препушта несрећи, тек сада схватам, Ђеђе, да читавог живота чекам, са скандалозном и непорочном жељом, да сам увек и само и једино желео: да остарим. Ето, сада и јесам. Најзад стар. Као што нам се често дешава, грешио сам што се циља тиче, мислио сам како по сваку цену треба да пратим младалачко доба, међутим, жеља је веслала у супротном правцу. Можда је то била платформа свих невоља. Скок у старост и остављамо свет иза леђа, као када смо били младићи (Sorrentino 2016: 320)

Власница пансиона „Розаријо“, с друге стране, с благим цинизмом сећа се својих радних почетака и са евидентном супериорношћу описује развојни пут многих потенцијалних звезда Санрема, њихово професионално посртање и неуспех који је доводио до кајања:

Пре него што сам отворила свој пансион, радила сам као собарица у *Ројалу*. Можете ли да замислите колико сам певача чула кроз зидове како плачу у ходнику? Хиљаде. Вапили су за успехом у балама у угловима усана, али највећим делом су остали да скупљају говна по улицама и кућама. Годинама касније, увек су се напоследку систематски кајали због раскошних напојница које су остављали током трајања фестивала. Схватили су, тек после много година, да би им добро дошла и та сића (Sorrentino 2017: 116).

Пагодин коментар: „Све је тачно, да се закунеш, све то што ми је причала“, довршава ову цртицу у смеру антиносталгије јер је реч о примеру лоше, а поновљиве прошлости.

Упечатљив је лик старе Пагодине познанице Лоредане Берте чији животни пад Пагода изблиза преноси:

Лоредана Берте стоји ослоњена на прозорско стакло, смеши се, гледа зимско море. Усред лудила, никада јој није недостајала аутоиронија, која ју је одржавала у животу током свих ових година. С надљудском снагом покушава да потисне прошлост и себе убеди да садашњост има смисла. Али сложен је посао потиснути прошлост када је прошлост обучена у плавооког шведског бога дуге косе, који је играо тенис с истом опуштеношћу с којом ви и ја срчемо кафицу и просеко. Или када се прошлост јави испод покривача, савршеним гласом сестре која је дала одређени смисао значењу једне речи за коју неки нису веровали да постоји заиста: несрећа (Sorrentino 2017: 119).

Ту је и певач Мино Реитано који осмехом, за њега својеврсним надљудским напором, прикрива личну трагедију. Стојећи поред ивице базена он као да гледа у будућност, „а када гледа у будућност,“ како наговештава приповедач, „чини му се да будућност има обресе прошлости“ (Sorrentino 2017: 121).

Услед контемплативног и приповедног стапања временских хоризоната и неминовне компарације прошлог и садашњег, приповедач овде дезавуише прошлост, а тиме и смисао носталгије. Садашњост је за њега и његове старе познанике бесконачно перпетуирање лоше прошлости јер се традиција чува и петрификује чак и тамо где је то контрапродуктивно, док се животни и културни обрасци понављају. Прошлост је за Пагоду у садашњости попримила гротескне димензије. Али, садашњост је увеличано огледало и за самог (ауто)иронички настројеног приповедача.

Носталгија је у појединим Сорентиновим филмовима, као што је *Велика лейоша*, у роману *Сви су у љаву* или књиге прича *Тони Пагода и његови пријатељи*, рефлексивног типа. Путовањем кроз сећања, Сорентинови јунаци, презасићени од искуства и медитације, трагају за клицом првобитне лепоте која их је инспирисала за уметничко стварање. Готово сви Сорентинови јунаци пате од потиштености и апатије, изазване усамљеношћу, свешћу о пролазности, о неповратном губитку минулих година и могућности да било шта поправе, чак и онда када имају прилику за то.

Главни протагониста филма *Млагоси*, осамдесетогодишњи композитор и диригент Фред Билинцер на сваки начин настоји да осујети добре намере своје ћерке да побољша његово физичко и психичко стање, што третманима у монденском одмаралишту подно швајцарских Алпа, што наговорима на пристанак учествовања у писању његове биографије. Јер, Фред, жели да избегне суочење са собом, повратак на животни колосек, држећи се предрасуда старости која свакоме поставља

застор будућности, а немилице одвија клупко прошлости, прошлости која у његовом случају има дупло дно. Старост, у тој инвазији племенитости најближих, за њега је главни изговор: „У мојим годинама враћање у форму је чисто губљење времена.“ Реплика његове ћерке, међутим, и за њега самог је опомињућа: „Тата, ти си жртва властите апатије“. Своју апатију, али као извор за уметничко стваралаштво разоткриће касније: „Никад нисам довољно волео живот.“

У таквом стању и сећање функционише на другачији начин. Фред се неретко брани заборавом многих важних, тачније конститутивних детаља из живота или оних аспеката, ситуација и личности који су његов живот учинили квалитетним и заокруженим. Тако деконструише и сам појам носталгије. Он не увиђа разлоге да чезне за било чим из прошлости јер, привидно, са стоичком мудрошћу и резигнацијом, прихвата животне неумитности и фазе. Носталгија, тако, постаје празан појам, ментална опсена, која се граничи са добрим укусом, посебно онога који је према налогу великог композитора Стравинског, одлучио да не постане интелектуалац управо ради очувања естетског погледа на свет. Изграђени наративни идентитет и штити га од средовечне хиперинфлације чежње за минулим временима и местима.

Међутим, заједно са вишедеценијским пријатељем Мајком Бојлом, проминентним редитељем и сценаристом на заласку каријере, Фреда опседа носталгија за младошћу, али оне која је у њиховом контекстивном обзору само појам по себи. Такав облик чежње обојица су, посредством искуства, рационализовали и иронизовали. Мајк својим младим помоћницима сценаристима, помоћу сочива телескопа, предочава антиподне перспективе младости и старости – у младости све делује близу, у старости, пак, као и када се обрне сочиво, далеко. А то што је далеко представља прошлост.

Ипак, сећање на Гилду Блек, сећање које Фред дели са најбољим пријатељем редитељем Мајком као једна недовршена носталгија, појам *младости* преображава у интимно искуство, односно у тугу за тим што се такво искуство није ни одиграло. Та чежња је нереализована јер је подложена незнањем о томе шта се заиста збило. Испостављено несагласје запамћених података налик нетачности указаће на све странпутице аутобиографског памћења које, пак, обликује њихову свест о самима себи, односно њихов наративни идентитет који се у филму преиспитује. У евокацијски обојеном дијалогу-контапункту, међутим, обојица ће доћи до насушних истина о себи.

Фред ће свог пријатеља упитати да ли се сећа њихове заједничке љубави из детињства Гилде Блек. На Мајков одречан одговор, с призву-

ком цинизма, Фред сетно реплицира: „Дао бих двадесет година живота да сам спавао са њом.“ Мајк у том тренутку одлучно интервенише не би ли распршио пријатељеву слатку илузију: „То би било глупо. Гилда Блек није била вредна двадесет година твог живота. Чак ни једног дана.“ Изненађени, али недовољно разуверени Фред тражи разлог таквом мишљењу у претпоставци да је Мајк био интиман са његовом младалачком фасцинацијом, али добија незадовољавајући одговор: „Права трагедија, веруј ми, јесте трагедија јер се чак ни не могу сетити јесам ли спавао са Гилдом Блек“. Управо овде Сорентино носталгији подарује смисао тајне, коју не треба демистификовати, већ оставити да голица радозналост његовог јунака. У тој милости верног пријатеља крије се и осећај за границу људске знатичеље, али и за увид у лепоту те тајне, нарасле до интимног мита. Жудња за откривањем лепоте може извући пријатеља из стања апатије.

Наравно, на крају филма, након Мајковог самоубиства, Фред ће сазнати да је најлепше сећање његовог пријатеља била нереализована љубав са Гилдом Блек. И да се, насупрот свим предубеђењима и настојањима, управо у том мању искуства открива пуноћа и чистота носталгичног доживљаја. Јер, то је оно место или тренутак који је у својој тајанствености и лепоти остао заувек нетакнут.

У покушају превођења једног духовног расположења на језик другог, носталгија као философски појам бива изопштена из опсега емпирије. Фред, томе следствено, пројцира нови тип носталгије – носталгије за сећањем. Она се јавља као нуспојава процеса очишћења од емоционалних афеката којем су се подвргла оба пријатеља. Узнемиравајуће далек домет непоузданости сећања у конституисању аутобиографског наратива навешће га на иницијално питање: „Питам се шта се дешава са нашим памћењем. Не сећам се своје породице. Њихових лица, нити како су говорили.“ Дакле, приликом заборава из наше свести бивају апстраховани многи од кључних топоса чежње за минулим, као средишта око којих се вртложи носталгично осећање. Искључивање могућности за повратком у завичајни простор даље иницира самоалијенацију, отуђење субјекта од сопствене базе. Фред тај моменат предочава као неупитан у менталном и емоционалном развоју личности: „Прошле ноћи сам гледао Лену како спава. Размишљао сам о хиљадама малих ствари које сам урадио за њу, као њен отац. А урадио сам их намерно да би могла да их се сети када одрасте. Али, временом, неће се сећати ничега [превод Ј. А. и М. Р.]“ (*Млагости*, 2015). Ако сећања нема, онда је и носталгија фингирана или везана за поједине тренутке у нашем селективном епизодичном памћењу, захваљујући којем и исписујемо властите аутобиографије.

Вођен сећањем на светле дане своје диригентске каријере, Фред Белиндер, повукавши се у идеалан крајолик на рубу шуме, отпочиње своју уметничку тачку, диригујући кравама и птицама. Магијом његових покрета окупљене животиње бивају заведене, па послушно, на тачно одређен диригентов знак руком, испуштају гласове, производећи какофоничну хармонију. На том необичном концерту без уобичајене публике, уметник-диригент успева да поврати своју моћ и да се врати себи. Упризорујући једну од најлепших сцена у савременој кинематографији, Сорентино показује како је радом носталгије за пуноћом и лепотом могуће естетизовати и саму природу.

Редитељ, истовремено, преиначује Ничеов позив повратку русоовски конципираном пасторалном, носталгичном амбијенту, у којем изван егзистенцијалне и философске оптерећености временом, самим тим и сећањем, пасе безазлено стадо крава. На изванредан начин, Сорентино у свом филму хипостазира Ничеову пројекцију, али допуштајући свом јунаку да надрасне наталожену модернистичку и постмодернистичку иронију, као начин артикулације властитог бивства у односу на стварност.

Са друге стране, Мајк, у стању нагризајуће и аутодеструктивне меланхолије, неретко се, као за сламку спаса, враћа на своје филмске успехе и периоде изузетне креативности. На стару филмску славу подсећа га и глумица Бренда Морел. Међутим, у напетом дијалогу старих пријатеља и колега, таква евокација усмерена је на разоткривање стваралачке кризе у садашњости, која онемогућава продор ка будућности, удаљава прошлост, и самим тим ништи њихово уметничко и личносно достојанство. Бренда жели да одбрани Мајково достојанство од њега самог, од његове јалове амбиције, изазване потребом за стварањем, као видом терапије од хроничне меланхолије. Ефекат је, међутим, потпуно другачији. Мајк губи сваку наду, па и вољу за смислом и баца се са терасе хотела.

Носталгија и култура

Поглед уназад повезан је са жудњом за изворима и иницира (нежељено) трагање за почетком. Због тога је уметнички поступак и у Сорентиновим романима и у филмовима прожет реминисценцијама из прошлости. То је посебно уочљиво у филмовима *Велика лејоша* и *Младоси*, наглашено присутно у роману *Сви су у њраву*, а представља главни наративни поступак у збиркама прича *Тони Пајода и његови пријатељи* и *Неважне шачке ледишиша*. Без обзира на године, Сорентинови јунаци су

обремењени великим животним искуством. Отуда су у позицији из које могу да промишљају сопствене биографије, али и свет, при чему настају широке епске слике као у романима, где се кроз преплитање личног и јавног истовремено даје портрет јунака, али и италијанског и европског друштва XX века. Сорентинова меланхолија у том смислу природно проистиче из италијанске културе где се јасно осећа пролазност као неумитност, али и где долази до подстицајног судара светог и световног, културе и туризма, уметности и естраде, аутентичног стваралаштва и декаденције. „Носталгија за светском културом“ као Манделштамова мисао о доминантном осећању акмеиста преноси се и на Сорентинов ултимативни начин уметничког бивствовања у култури.

Сорентинови јунаци испољавају носталгију за пуноћом, онаквом каква им се, премда врло субјективно и варљиво открива у моментима личне испразности. Када Тони Пагода освести да је време његове средовечности или старости, садашњост, лишена њему значајних симбола и значења, он посеже за сећањем и аналогијама са прошлошћу. Активирањем реминисценције он трага за временом наивности, чистоте, топлине и лепоте, оним временом које је сам себи дозволио да изгуби. У прошлости је смештен онај вишак лепоте и ентузијазма који је апстраховао размишљање о пролазности.

Садашњост је оно што Сорентиновим јунацима не припада. Они не зазиру од противречности епохе у коју су доспели, већ се од ње сгнушањем отуђују. Такав однос према садашњости негује и Сорентинов књижевни јунак Тони Пагода, не искључиво зато што је представник минулог времена, већ зато што, сходно сензибилитету, искуству и интелигенцији, препознаје лаж оног времена и културе из које отпочиње нарацију. Носталгија у његовом случају постаје одбрамбени механизам и „чежња за континуитетом у фрагментисаном свету“ (Војт 2005: 17).

Носталгија је, истовремено, и копча између садашњости и прошлости, односно душевно-духовни хоризонт у којем су замагљене временске границе. Резигнираном констатацијом да су се телевизијски садржаји променили, а њихов квалитет опао, под утицајем своје носталгичне пријатељице Кармен, Тони Пагода у причи „Кармен Русо и Енко Паоло Турки“ истиче како се лепа реч „ведета“ „изгубила пре доста година у ђубрету светлуцавих телевизијских студија“ (Sorrentino 2017: 23). Такав исход времена наводи га да генерише спасоносно осећање носталгије и промисли је из културолошког угла:

Носталгија је као наслон који би требало да подсети на неумитни ритам ствари. Па ипак, сваки пут кад добијемо жељу да јој се примакнемо, тој

носталгији, напоследку побркамо старост с младошћу. Стављамо их на исти послужавник и, уколико текући рачун то дозвољава, почиње сумњив вртлог. Почиње се фарбом у коси и продубљује преуређењем стопала хируршким путем, будући да су се наборала. Завршава се дотеривањем и свега осталог (Sorrentino 2017: 23).

Пагодина (ауто)иронична опсервација заправо је сумарни израз интелектуалног али и егзистенцијалног неприхватања боравка у савремености која му не припада. Упадљива је његова аналогија са off-модернистима, чију је појаву формулисала и описала Светлана Бојм.¹ Код свих њих је на делу модернистички конципирана носталгија као потрага за другачијом темпоралношћу (Војм 2005: 70).

Тони Пагода непрестано трага за ишчезлом Италијом, оном која је, у његовом сећању, еманирала ведрину и раскош бесповратне младости. Некадашња Италија за Пагоду прераста у епоним епохе невиности и безбрижне наивности коју је упрљала људска похлепа за успехом и економским благостањем. Тако Тонијево казивање прераста у сведочанство о носталгији која бивајући чежња за одређеним местом уједно је „жудња за временом нашег детињства и споријим ритмом наших снова“. Посреди је „побуна против модерног поимања времена, времена оличеног у историји и прогресу“ (Војм 2005: 18–19). Сорентинов ауторски став налик је погледу на свет који негују ови духовни изгнаници модерности. То је истрајно естетско обитавање у несавремености, док су његова књижевна и филмска остварења уметнички изливак подстицаја тог облика егзистенције. Уколико бисмо се послужили синтагмом Мила Ломпара, рекли бисмо да Сорентино све време исписује једну *похвалу несавремености*, односно резервисаности према модернистичким преображајима културних и естетских вредности, преображајима који су условљени линеарним поимањем времена и вером у уметничку еволуцију. Носталгија се рађа из Сорентинових луцидних есејистичких описа тих преображаја или, пак, њиховог приказивања посредством филмске или приповедне наратије.

Сорентинов приповедач исцртава емоционалну топографију сећања где се историјски догађаји стапају са личним успоменама. У његовом случају историјски процеси генератори су успомена и вишка интимне носталгије за некадашњим, за јунака, конститутивним тач-

¹ Посматрајући руску уметничку емиграцију XX века, Светлана Бојм формулише термин Off-модернисти. Off-модернисти су културни посредници између модерниста и постмодерниста, односно они делатници који у капсулираном периоду историје културе настоје да прекораче, трансцендирају његове узусе и ограничења у погледу хабитуса (Војм 2005: 71).

кама идентитета које су сменом културних матрица кроз време не-трагом изопштене. Пратеће расположење јесте резигнација, неретко и туга. Тек када се врати у неко место (Њујорк, Рим или Санремо), Тони Пагода је принуђен да прибегне поређењима, при чему је, без изузетка, супериорнија слика прошлости. А тај аксиолошки критеријум проистиче из његове туге за младошћу. Културолошки оправдан отпор у случају Тонија Пагоде обременен је и немогућношћу да прихвати своју старост.

Обилазим око четврти Сирињано. И отме ми се чежњив поглед на ону велику палату. Схвати да је умрла бароница Фонсека. Схвати да је умро онај Напуљ у закрпама из педесетих. Схвати да је умро Пагодица, дечачић какав сам био, сав нестрпљив, васпитан и пун жестине. Да. Да. Схвати да постоје крајности због којих би заплакао великим плачем жаљења и носталгије, плачем који се не би никада окончао. Никада више“ (Sorrentino 2016: 197).

Проток времена, потпуно нестајање културних и друштвених околности у којима је јунак одрастао, узрок су дубоке интимне носталгије која се обликује у виду поовске извесности Тонија Пагоде да се оно што је прошло никада неће вратити. Међутим, свест о културолошким и цивилизацијским менама прилика је и да се контемплира о смислу културе, односно да се постави питање о ваљаности прогреса.

Сви јунаци прича из књиге *Тони Пагода и његови пријатељи* представљају значајне личности италијанске културе и друштва XX века. Међу њима су: комичари, мађионичари, певачи, политичари, фудбалери, итд. Њихове судбине нису само личне, оне заправо представљају савремену италијанску културу: њене успоне и падове. Животне и професионалне улоге које су им намењене, истовремено представљају отелотворење енергија које почивају у самој основи културе, те тако њихове жудње сведоче заправо о носталгији саме културе за лепотом, тајном, настојањем да искаже нешто од сложености живота, али изнад свега о искреном и аутентичном покушају да нас једноставно – развесели:

На пример, неки људи се бију с културом, заборављајући да је њена сврха, крајња сврха културе, потпуно прецизна: да човека учини веселим. Верујте ми, апсолутно ништа се не крије иза тога. Други осећаји су само бласто и сурогати (Sorrentino 2017: 141).

Носталгија за културом али и носталгија културе главна је емоција која обликује књигу *Тони Пагода и његови пријатељи*. С једне стране, ту је жудња остарелог Тонија за аутентичним стваралаштвом, а с друге, настојање праве културе да се храбро суочи са оним што предста-

вља аутентични живот. Стога није случајно што су већина јунака књиге, укључујући и самог приповедача, људи у годинама, на заласку каријере. Приказивање на позорници живих сведока и учесника некадашње италијанске културе, дочаравање њихове аутентичности, вредности, врлина и мана, сведочи о њиховој величини, али и имплицира да за њу понестаје места у савременом добу, те тако упућује на идеју о декаденцији савремености. Оно што је Сорентиновим јунацима заједничко јесте што, као мађионачар Силван, ту декаденцију не узимају превише озбиљно, остајући верни својој мисији аутентичних културних хероја.

Боравак у Санрему у коме се поред актуелних певача окупљају и некадашње звезде тог фестивала, сада на заласку каријере, тренутак је у коме јунак Тони Пагода, кроз вредносно упоређивање фестивала какав је некад био и какав је сада, постаје у потпуности свестан наступајуће декаденције. Уместо великих личности некадашње популарне културе, фестивалом сада доминирају најобичнији двојници, жељни медијске пажње по сваку цену:

Ту је позамашна патрола двојника. Двојник Паваротија, Лиз Тејлор која награђује околину краљевским покретима, а што правој Тејлоровој није било својствено. Двојница Лиз Тејлор, лажна каква је у глави, изгледом подсећа на најгору алкохолисану Лиз, а понашањем на неку просту рођаку краљице Елизабете. Све је гарнирано читавим слапом шљокица, сенки плаветне боје на очима, боје каква не постоји у природи, цела флашица парфема попрскана по телу, мириса који би и сеоски трафикант одбио да продаје муштеријама (Sorrentino 2017: 123).

Култура као аутентичност прераста у травестију и гротеску захваљујући хипертрофији споредног. Гламур који ју је некада пратио, сада је постао једини циљ, а суштинска енергија културе претворена је у средство за самопромоцију. Због тога, уморни и носталгични Тони Пагода неминовно закључује:

Санремо није више Санремо. Када сам дошао пре четрдесет година на такмичење, био је то састанак центлмена. Сада изгледа као последњи, тужни дан у једном од оних луна-паркова на ивици затварања (Sorrentino 2017: 126).

Свест о протоку времена и неумољивој декаденцији која отуда произилази омогућавају да се италијанска култура XX века сагледа као динамичан процес на основу кога се може учити њен промењен статус у савременом добу, што је за Тонија Пагоду симптом нечег другог и важнијег: промењеног односа према животу истог тог доба, такође једног од јунака Сорентинових прича које представљају ауторов омаж, жал али

и слављење италијанске културе друге половине минулог столећа, споријег и садржајнијег ритма људских снова.

У тој успореној епохи наивно се веровало у трикове мађионичара Силвана, у магију коју је ширио својом харизмом и генијалношћу. Тад је публику могла опчинити песма јер се дивило старим певачким мајсторима, чија избледела слава на савременом фестивалу у Санрему, у хорди блазираних приказа, епигона и двојника, показује своје најтужније лице. Јер, према дубоком Пагодином осећају, осећају човека повишене емоционалне и социјалне интелигенције, дошло је до људског квара. А такво време уједно и појачава и ништи осећање носталгије. Тек понеки стари пријатељ са својим аутентичним животом, понашањем и погледом на свет, који стоји на беду одбране естетских и симболичких вредности за које се залагао и сам Тони, може да разувери да његова носталгија није бесмислена.

У односу публице према мађионичарским триковима које изводи чувени Силван, Пагода у причи „Мађионичар Силван“ управо види сведочанство декаденције и ћорсокака савременог италијанског друштва:

Постали смо сви превејани и стога, дакле, глупљи. И уображени. Одбијамо Силванову магију уз надмоћан смешак кад изводи трикове са картама [...] поклањајући нам и уметност и лепоту. Као да је то нешто ништавно. А тај надмоћни смешак чини нас тако бедним, али баш бедним. Мисли се увек како постоји оно 'другде', важније, међутим, то не постоји. То је само наша абдикација на способност да осетимо запањеност. Када бисмо били свесни тога, живели бисмо много боље. Срећом, Силван је глув на свеколику владајућу декаденцију (Sorrentino 2017: 47).

Један од ретких младих јунака културе је аргентински фудбалер Почо Лавечи. Фудбалски тим Наполија сведочи да се чуда још увек одигравају, да се неке ствари нису у потпуности промениле и изгубиле. Заправо, то је можда и једино место на коме у визури Тонија Пагоде „сада“ побеђује „оно некад“:

Али ово лепо месташце фудбалског клуба града Напуља чини да се поново доживи чудо. Ствари су нетакнуте, боље него некада, боље него када сам долазио да певам у Баија Вердеу, јер је то било место од одређеног значаја. Бар једном не морам да кажем како је некада било боље. Чини се да је боље сада (Sorrentino 2017: 74).

Као и за већину Италијана и за Тонија Пагоду фудбал је више од спорта, он је повезан са тајном, дисциплином, лепотом, а тренери и фудбалери Наполија заточеници су тог високог позвања:

Играчи су анђели пали од лепоте најбољих година. Унутар гвоздених правила професионализма, не успевају да задрже осећање које одасвуд излази (Sorrentino 2017: 74).

У виђењу Тонија Пагоде, играчи Наполија нису обични фудбалери, већ људи који жртвују своју младост зарад талента који им је дат, посвећени вештини која нестаје:

Дечаци не кажу ни једну једину реч. Окупљају се један уз другог. И прилањају на посао попут занатлија који одумиру. На бар Кавало и не мисле више. Затим само лопта, размишљају. Још једном се налазимо код чисте лепоте (Sorrentino 2017: 75).

Фудбал се тако показује као сложена вештина коју не само да не може свако да упражњава, већ ни да разуме. Слично певачима, мађионичарима, великим телевизијским водитељима и уметницима, и фудбалери теже отелотворењу савршенства у стварности, а за то је потребно много труда, док је на располагању мало времена:

Али Мацари [тренер, прим. аут.] наваљује, није задовољан. Не може да буде задовољан, ако би се задовољио, колиба би се срушила за десет минута. Жели савршенство. Жели да листић с компликованим цртежима којим маше постане стварност (Sorrentino 2017: 80).

Посматрајући тренинг фудбалера Наполија, Тони Пагода истовремено осећа носталгију за временом када је одлазио са пријатељима на стадион, али то је и тренутак када, због речи фудбалског тренера, схвата да права носталгија не почива на пуком упоређивању прошлог и садашњег, увек неповољног по садашњицу, већ представља чежњу за самим собом, односно нечим што је протоком времена изгубљено. Само тада носталгија може да постане један од облика лепоте, а не старачка осуда новог доба:

Човек се прави како је свет некада био бољи, али то није тачно, то је алиби, ти си био бољи. Био ми је потребан мистер како бих се тога сетио... И носталгија је облик лепоте. Још једна заседа за време овог прелепог поподнева (Sorrentino 2017: 80).

Носталгија и лепоћа

Ако протицање времена код Сорентина означава губитак, онда је један од кључних проблема времена, пролазност лепоте, важног мотива и начела сорентиновског света. Код италијанског уметника, лепота није само естетички феномен, већ се јавља у различитим животним мани-

фестацијама: као уметност, као природа, као човек. У самом устројству света постоји нешто што суштински угрожава лепоту, па према томе и живот сам, нешто што извитоперује првобитну стварност. Пролазност је често скопчана са неким сазнањима која човека заправо удаљавају од њега самог, свдећи га на марионету друштва у коме се креће. Тако у причи „Тонино Пацијенте“, приликом вожње на аеродром, незаинтересован за разговор, Тони Пагода чује од возача да се појавио црвени инсект који као шило уништава листове палме. Та информација оставља снажан утисак на њега:

Јер успевао сам да размишљам искључиво о црвеном сврдлу што ком-промитује друго име за лепоту. Приморава палме на истребљење. Још један свакодневни злочин. Како год (Sorrentino 2017: стр. 32).

Након доласка у Беч да присуствује балу дебитанткиња, Пагода је угледао чувену лепотицу, Руби из Марока, како се досађује. Она је била постављена у центар пажње, док трпи удварање остарелог милионера, приморана да буде ту јер јој је плаћено 40000 евра. Такав приказ у Тонију буди извесно осећање неприкладности:

Видео сам и горе, но ова ствар, не знам зашто, почиње баш да ме боли. И управо у том часу вратиле су ми се у сећање речи Амитрана, који је говорио како Берлусконијеве жене умиру од старости а да то не знају. То сам олако схватио, ту тврдњу, али ето, одједном добија нову димензију, јасну и одређену, у лику ове девојке која би – наслућујем, али не разумем зашто – требало да буде негде другде, било где, само не у том курцу од ложе (Sorrentino 2017: 38).

Након што је напустио бал и зауставио се код једног киоска да поједе виршле, Тони опажа групу младих људи који пију пиво, деле сендвиче и смеју се. Тада доживљава миниепифанију:

Они представљају младост, онакву каква треба да буде. Губити време, бадавацисати, како би се ситним корацима откривало оно што живот има да ти понуди: пријатељство, секс, бол, несигурност, пропаст, заљубљивање, негодовање, завист онога који је сам према онима што се љубе. Гледам их бестидно, насртљиво и долазим до врло једноставне мисли: ето где би требало да буде она Руби. Трпало би да буде ту, заједно с тим младима. И све оне друге што иду горе-доле по Аркореу кад би само знале шта пропуштају што не стоје ту, с то шесторо Немаца испред јебеног киоска.... А овде, испред свих јебених киоска у целом граду, ту се гнезди лепота, никако у малим аутомобилима добијеним на поклон у лажним дискотекама приватних вила богаташа који гестикулирају лево-десно... Смрзнут, ишао сам плочником, спавало ми се, запалио сам себи једну фину цигарету, на трен сам се правио да имам

осамнаест година. Заиста сам веровао. Чак сам осећао и акне и обилан мирис будућности. Удахнуо сам. Уживао сам у својој машти, али затим, одједном, снажан звон стварности, чаролија се разбила јер сам се сетио да је ту негде инсект који као сврдло компромитује друго име за лепоту (Sorrentino 2017: 39).

Трагизам мароканске лепотице лежи у томе што је она свесно скратила време. Прескачући битан део свог одрастања, она је постала стара пре времена и на тај начин ускратила себи могућност да осети аутентичност живота као обећања. Њена судбина сликовито сведочи да је сав тај свет младости упркос својој чаролији истовремено и у сталној угрожености. Отуда имамо, са једне стране лепоту и будућност као обећање, а са друге, неумитност која ту лепоту извитоперује и обећања која се разводњавају. То су, уједно и рубови уметничких светова Паола Сорентина.

У филму *Младост* чежња за младошћу и лепотом бива конкретизирана у лику Мис Универзума. Њен фелинијевски маркиран улазак у базен с топлим водом о којем запањено и с дивљењем сведоче Фред и Мајк кључни је драмски моменат у филму. Иако, можда, и њихова пројекција, она је преображена познаница из хотела, изједначена са самим Богом. Својом појавом оплемењује окружење и разгаљује душе остарелих меланхоличних уметника. Млада лепотица не представља само опомену на неповратно телесно и духовно стање јунака, већ као „последња идиле у њиховим животима“, како изриче Мајк, прераста у иницијатора за њихов повратак естетској егзистенцији, односно себи. У тој сцени Сорентино активира естетичку димензију појма младост и непролазне носталгије за њом. Као контрапункт тој сцени, а како би била подвучена идеја о крхкости лепоте, уследиће сцена Мајковог сусрета са Брендом Морел, великом глумицом, чија пренаглашена шминка сугерише да је од некадашње лепотице остала само женска карикатура. Још једно сведочанство о неумитности пролазности времена, лепоте, чак и креативног набоја за Мајку представља последњи и најтежи талас меланхолије.

Угроженост лепоте тематизирана је и у филму *Велика лејоџа*, у сцени где остарели Чеп, иначе прослављени писац само једног романа, на тераси разговара са часном сестром Маријом, познатом по светачким подвизима. Разговор се одвија у необичној атмосфери: јато пеликана² у току сеобе слетело је на терасу да се одмори. Сестра пита Чеп

² Иначе Сорентино има манир да необичне животиње смести у наш свакодневни простор. Осим сцене са пеликанима, у *Великој лејоџи* постоји сцена и са жирафом и мађионичарем у Риму. У *Младом џаји* у Ватиканском врту налази се кенгур. Присуство егзотичних животиња у необичном амбијенту у коме се не очекују, има, по речима самог

зашто није написао ниједну књигу после свог првог романа, на шта он замишљено одговара да је тражио велику лепоту. Марија га затим пита да ли зна зашто она само једе корење, да би му сама и одговорила: зато што је корење важно.

Лепота је, за Сорентина, насушна и важна као корење. Међутим, она са корењем дели још једну ствар: закопана је испод. До тог сазнања Чепе долази у завршним сценама филма, где је напоредо представљен његов одлазак на место где је доживео први љубавни доживљај у младости и подвиг сестре Марије која се на коленима пење уз степенице да целива икону. Завршетак филма је тренутак у коме јунак открива да велика лепота лежи испод спољних сензација живота. Лепота је нешто што је сакривено испод буке света и јавља се заједно са осећањем и тугом. Управо туга омогућава да се контемплира живот, односно лепота као његова највреднија манифестација, уједно и метафора. Сада када је открио живот, питање смрти не занима писца. Отуда је крај филмске приче *Велика лејоша* истовремено почетак романа. Јер, иза живота, лежи оно што лежи, како сам Чепе каже, закључујући да не жели тиме да се бави. И стога може да почне новела, односно прича о животу у свим његовима облицима, световним и профаним, са лепотом и оним што је уништава.

Чепе варира речи мађионичара из сцене за жирафом и закључује: напokon, све је трик. Наиме, пошто је пред очима запањеног јунака учинио да жирафа нестане, мађионичар на његово питање: може ли учинити да и он нестане, одговара да када би то могао, ни он сам не би био ту и закључује: све је трик. Дакле, све је можда само трик, нестајање поготово, и стога живот, односно приповедање о њему, може да почне. Управо уметност чува оно што је нестало, рашчарава га и његову аутентичност претвара у естетичност.

У завршним сценама *Велике лејоше* свето и световно, сакрално и уметничко постају нераскидиво повезани, на неки начин постају међусобни одједи. Потрага писца за лепотом и часне сестре за Богом, сродне су и иманентно људске. Уметност код Сорентина носи енергију сакралности, као што је и аутентична сакралност истински лепа, што ће овај аутор дубље елаборирати у *Младом њаји*, али и у романима и посебним односом који неки његови јунаци гаје према просторима сакралности. Слично нашем песнику Ивану В. Лалићу који покушава да „успостави сигнал кроз статику сметњи“ које чине спољашњи фе- Сорентина, циљ да потенцира осећање тајне. И заиста, сцене са животињама увек су везане за нека важне открића у јунаковом трагању или преломне моменте у његовом животу.

номени овог света, тако и Сорентинов јунак открива да лепота лежи испод брбљања и буке.

Иако је саткана од истог влакна и крхка, Црква Свете Сесилије, можда зато што је свом снагом препоручена од моћног естаблишмента светаца, чува током векова своју мирну лепоту, успавану, умирућу. Улазим, и то је увек иста прича. Постоји тишина, а онда постоји и тишина цркве, што је друга прича. То је тишина са ехом, љупки одјек, оно што неки називају Божјим дахом (Sorrentino 2017: 95).

Носталгија је тренутак у коме се живот дубље и шире сагледава. Извесна горчина таквог погледа јесте у томе што оно не може да промени устројство живота, али постоји и утеха, а она гласи: само тако величанственост живота могуће је разумети, па и сачувати у уметничком делу. Захваљујући носталгији егзистенцијални факти мењају свој модус и прерастају у естетске елементе, односно стварност постаје уметност. Ова трансформација разлог је што носталгија није само сећање, већ и начин да се живот очува и прослави, а то значи да је носталгија окренута и будућности, односно, како један Сорентинов јунак вели, постаје „трзај унапред“:

Тешки се обраћа свету. Са гнусног дна свог криминалног постојања, свима саопштава тајну живота. Или, још стварније, открива живот онакав какав би требало да буде, а није. Говори да је уметност важнија од живота. А то није мало. Јер она, уметност, садржи једну несадрживу ствар. Трзај унапред (Sorrentino 2016: 135).

У Сорентиновом свету испоставља се да су носталгија и уметност синонимни појмови, утолико што у основи његовог уметничког поступка лежи психолошка и емотивна енергија коју носталгија и представља.

Извори

- Sorrentino, Paolo, *Svi su u pravu*, prevela Mirjana Ognjanović, Beograd: Booka, 2016.
- Sorrentino, Paolo, *Toni Pagoda i njegovi prijatelji*, prevela Mirjana Ognjanović, Beograd: Booka, 2017.
- Sorrentino, Paolo, *Nevažne tačke gledišta*, prevela Mirjana Ognjanović, Beograd: Booka, 2018.

Литература

- Barclay, C. R. (1988). Schematization of autobiographical memory. U: D.C. Rubin (Ed.), *Autobiographical Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Војм, Светлана. *Вуђићност носталгије*. Preveli Zia Gluhbegović i Srdan Simonović. Beograd: Geopoetika. 2005.
- Златановић, Љубиша. „Аутобиографско памћење, схематизација и самство“. *Теме: часопис за друштвену теорију и праксу*. Ниш. Год. XXVIII, Бр. 4. Октобар–децембар 2004. 421–431.
- Starobinski, Jean. „Poimanje nostalgije“. Prevela Valentina Lisak. *Autsajderski fragmenti: časopis za kulturu, umjetnost i znanost*. Zagreb. 2009. No. 1–2. 57–72.

Филмови наведени у тексту

- This Must Be the Place*, реж. *Paolo Sorrentino*, 2011, prod. Indigo film, Lucky red, Medusa film. United States, 1h 58min
- La Grande Bellezza*, реж. *Paolo Sorrentino*, 2013, Medusa Film, Indigo Film, Babe Films, Banca Popolare di Vicenza, Pathé, 2 Cinéma. Italy, 2h 21min
- Youth*, реж. *Paolo Sorrentino*, 2015, prod. Indigo Film, Number 9 Films, Film4, Canal+, France Télévisions, Barbary Films, Mediaset Premium. Switzerland, Italy, United Kingdom, 2h 4min.
- The Young Pope*, реж. *Paolo Sorrentino*, 2016, prod. Sky Atlantic, HBO, and Canal+, 9h 6min.

Jana M. Aleksić, Marko M. Radulović

NOSTALGIA IN THE CINEMATIC AND LITERARY PRACTICE OF PAOLO SORRENTINO

Summary

Nostalgia has a special place in the cinematic and literary oeuvre of Paolo Sorrentino. This is why our paper will attempt to clarify the aestheticization methods of the indicated spiritual-psychological condition which this distinguished Italian film director, screenplay writer and author employs in both artistic media, as well as their intermedia intertwining. Through poetic research and thematic criticism, we will examine how Sorrentino transforms the semantic context of one of his most frequently used motifs by multiplying the associative sequences and establishing unexpected connections with similar phenomena, such as melancholy, transience, happiness, suffering, loss, etc., in accordance with the current artistic

tendencies, i.e. the dominant trends of the epoch. Sorrentino examines nostalgia primarily as a spiritual-aesthetic syndrome which greatly determines both individual, as well as collective understanding of the past, or the known reality and specific human existence. Nostalgia shapes the intimate constitution of many of his heroes, as well as their existential and artistic surroundings. The protagonists of Sorrentino's films and literary works exhibit a well-developed self-consciousness, often a firm opinion about a problem which preoccupies them and guides their stream of thoughts, even their very existence. That specific, peculiar relationship is presented by various strategies and techniques. Our hermeneutical analysis will focus on the movies *This Must Be the Place* (2011), *The Great Beauty* (2013), *Youth* (2015), TV show *The Young Pope* (2016), novel *Everybody's Right* (2010), as well as collections of short stories *Tony Pagoda and His Friends* (2012) and *The Irrelevant Aspects* (2016).