

Svet se je končal, še preden smo se rodili. Fellini in »druga ontologija« dvajsetega stoletja

¹ Med drugim je Lacan v enem svojih seminarjev rekel, da smo lahko njegov slaven *object petit a* nazadnje videli prav v tem Fellinijevem prizoru.

Fellinijev najslavnejši film *Sladko življenje* (*La dolce vita*, 1960) se konča s prav tako slavnim prizorom junaka, ki stoji na obali,

ko iz morja ribiči potegnejo mrtvega morskega lista. Marcello Mastroianni ob pogledu nanj izreče svoj zadnji stavek: »*E questo insiste a guardare.*«

Goethe je leta 1774 s *Tipljenjem mladega Wertherja* postavil tako močno paradigmo, da je samomor še v vsem 19. stoletju veljal za najbolj tipičen izhod junaka iz narativnih kretnic romana. Dostojevski je zgodbe po navadi končeval z obratom k Bogu, kar gotovo ni vredno literature, Tolstoj z institucijo družine, tradicije in vere, kar je literarno le deloma hvaležno, Balzac se je samomoru junaka večinoma lahko izognil zato, ker *Človeška komedija* še ni bila končana in je enemu romanu sledil drugi (Lucien de Rubempréja na koncu *Izgubljenih iluzij* pred tem, da bi se vrgel v jezero, kot *deus ex machina* reši skrivnostni španski opat, tako da junak smrt po lastni roki le odloži na naslednji roman in se obesi v *Blišču in bedi kurtizan*), toda Madame Bovary, Ana Karenina in Stavrogin so vzeli lekcijo romaneskne taktike zares in končali na ravni literarnih pretenzij svojega časa: konec romana je moral pomeniti tudi konec sveta. Goethe je po tem, ko je nastopila Wertherjeva smrt, lahko napisal le še šest kratkih, hladnih, suhih stavkov, katerih zadnji: »*Kein Geistlicher hat ihn begleitet*« sporoča, da duše umrlega duh skupnosti ne more več naseliti vase. In če pomislimo na usodo moža in hčere Emme Bovary, njegovo poblaznelost in smrt, njeno revščino in delo v predilnici bombaža, vidimo, da je samomor igral vlogo totalne zareze, ob kateri je celoto smisla junak odnesel s seboj v grob in stran s tega sveta.

Toda dvajseto stoletje je nemara izumilo neko novo ontologijo, ki omogoča, da se potem, ko je vsega konec, smisel ne preneha proizvajati. Eden njegovih velikih objektov je utelešen v tem *insiste a guardare* mrtvega morskega lista.¹ Zato bi lahko pogledali, kaj se je zgodilo v mišljenju zadnjih nekaj več kot sto let, da konec sveta ne stoji več na poti njegovemu nadaljevanju. In videli bomo, kako ravno film, paradigmatična umetnostna zvrst tega stoletja, zna misliti njegove največje miselne premike.

Samoooplajanje kapitala, gon smrti, užitek, ponavljanje in *autopoiesis*

Evropsko kontinentalno filozofijo 20. stoletja bi lahko razdelili tudi po naslednji, morda arbitrarni ločnici. Na eno stran dajmo eksistencializem, ki v tradiciji Kierkegaarda in Nietzscheja izhaja iz Heideggerjeve *biti-k-smrti*, nekakšne absolutne limite smisla in resnice, morda največje invencije filozofije zadnjega časa, ki podobno kot Wertherjev samomor igra vlogo določenega nujnega vzora za dobršen del prihodnje filozofije. Odzven forme biti-k-smrti najdemo namreč vsepovsod: v rojstvenosti Hannah Arendt, Sartrovi absolutni svobodi posameznika, Levinasovem srečanju z drugim, pa nazadnje, po malce bolj majavi analogiji, morda celo v Habermasovi teoriji racionalnega konsenza. To smer mišljenja označuje nekakšen *heroizem absolutnega dogodka*, izvirne ali ciljne točke, ki totalizira človekovo eksistenco in ji nalaga imperativ dejanja, samoinvincije, odgovornosti, nošenja planetarne usode, zvestobe, iskanja konsenza prek racionalnih argumentov, intersubjektivnega pripoznanja, predvsem pa zasnovo nekakšne samolastne eksistence običajno z moralnimi, celo moralističnimi konotacijami. Toda obstaja tudi druga, konceptualno manj poetotena in bralcem večinoma manj prezentna ontologija z drugačnimi, celo nasprotnimi izhodišči in pretenzijami. Medtem ko nam 20. stoletje ponavlja pomeni epoho smrti Boga in tragične zgodovine, katerih protiutež lahko najde posameznik le še v nekem absolutnem dejstvu svoje končne eksistence (naj bo to smrt, rojstvo, svoboda, smrt drugega, intersubjektivni konsenz in socialno pripoznanje), pa je to obdobje po drugi strani razvilo tudi mišljenje nekakšne *imunosti na velike eksistencialne cezure*, imunosti do vprašanja po obstoju Boga,² do neposredne realnosti, smotrov skupnosti, absolutnosti rojstva ali smrti.

Verjetno je v 19. stoletju najeminentnejši predhodnik te 'druge ontologije' Karl Marx s svojo teorijo *samoooplajanja kapitala*, torej gibanja akumulacije bogastev, ki se odcepi in osamosvoji od vseh 'realnih' razlogov, denimo uporabne vrednosti blaga, stare družbene, fevdalne hierarhije, božjih in naravnih zakonov, kulturnih predsodkov ter predvsem od vsakršnih subjektivnih intenc človeka. Kapital mora proizvajati presežno vrednost in s tem doseže določeno ontološko avtarkijo, neki slepi mehanizem cirkulacije in rasti, *Geld hackendes Geld*, ki je povsem nedovzeten na velike zasnutke in male resnice posameznikovega življenja. Zelo podoben princip, le da na ravni človekovega psihičnega sistema, konceptualizira Freud s svojim *Todestrieb*, gonom smrti, po našem mnenju najlepšo idejo 20. stoletja. Gon smrti je bil dolgo slabo poznan in nerazumljen, med drugim zato, ker celo Freud sam ni povsem vedel, kaj z njim početi, in je, sicer prepričan naravoslovec in empirik, ob njem nehote postal metafizik in nekakšen negativni panteist. Najprej mu je gon smrti pomenil biološko lastnost živega bitja, ki stremlji po odpravi lastne energijske napetosti in ponovni vrnitvi v neživo stanje. Imenoval ga je tudi načelo Nirvane, po katerem živa stvar spet doseže »spokoj velikih medzvezdnih prostranstev«, kot se je iz Freuda ponorčeval Jean Laplanche (Laplanche, 2009: 116). Šele poznejši interpreti so prepoznali pravo funkcijo gona smrti, ki ni ne biološka ne kozmična, temveč psihična, izključno človeška in bistveno seksualna. Zato smemo za njegova dediča jemati dva velika pojma francoskega poststrukturalizma, Lacanovo *jouissance*³ in Deleuzovo *repetition*. Nekakšen odmev te

² Čeprav zase trdimo, da smo ateisti, implicitno še vedno priznamo, da je, čeprav nanj odgovarjamo negativno, vprašanje po obstoju Boga nekaj pomembnega, da se na nas zastavlja v slogu nekakšne eksistencialne imperativnosti, da nas v njem interpelira globina univerzuma in velika skrivnost biti. Zdi se, da določene teorije, ki jih obravnavamo spodaj (kapital, gon smrti in *autopoiesis*), pokažejo neko kavzalnost, ki ni ateistična, temveč onstranteistična – kavzalnost, po kateri ne le odgovor, temveč že samo vprašanje po Bogu izgubi vso svojo nujnost.

³ Lacan je bil sicer tisti, ki je iznašel plodnost srečanja Freudove z Marxovo teorijo. Njegov koncept *plus-de-jour*, presežnega užitka, je nekakšen križanec freudovskega gona in Marxove presežne vrednosti.

miselnosti, brez sklicevanja na Freuda in iz povsem drugih teoretskih nastavkov, pa se ob koncu stoletja utelesi v verjetno najbolj veličastnem znanstvenem sistemu po Heglovi *Enciklopediji*, v sistemski teoriji Niklasa Luhmanna.

Na kratko se posvetimo zgolj Freudovemu gonu smrti in Luhmannovi *autopoiesis* sistema. Po letu 1920 je Freud prišel do svojega zadnjega dualizma gonov, gonov življenja in gonov smrti. V nasprotju z življenjskimi gon smrti pomeni neko ponovljivost lastnega, psihičnega užitka, ki ne služi nobenemu biološkemu, naravnemu smotru, to pomeni preživetju ali razmnoževanju. Pomeni gon v svoji čisti obliki, saj iz drugih gonov, ki služijo načelu ugodja, destilira zgolj čisto gonsko količino, prisilo ponavljanja, *Wiederholungszwang*. V njem pride neposredno do izraza struktura libida in libidinalna investicija pri Freudu pomeni prav to, da na mestu zadovoljevanja neke naravne funkcije v trenutku manka zadovoljitve najdemo specifično človeško kroženje okoli lastnega užitka (Freudov paradni primer je otrokovo sesanje palca, ko mu manjka hrane). Ta na novo nastali užitek je zgolj psihičen in sam postavlja pogoje svoje reprodukcije, kar ga naredi neodvisnega od končnih potencialov narave, zato je neskončen in neustavljiv.

Opozoriti pa hočemo na določeno podobnost med avtarkijo libidinalne psihične organizacije pri Freudu in autopoetično reprodukcijo sistema v Luhmannovi sociologiji. Luhmann se opira na pojem čilenskega biologa Humberta R. Maturane *autopoiesis*, samostvarjenja oziroma samoohranjanja, torej sposobnosti živega organizma, da elemente, iz katerih sestoji, reproducira sam in tako, onstran fizikalne kavzalnosti, predvideva obstoj svoje enotnosti pred obstojem svojih delov. »Organizacija živega je tista vrsta cirkularne organizacije, v kateri so *sestavni deli*, ki jo določajo, ravno tisti, katerih sintezo oziroma ohranjanje zagotavlja sama cirkularna organizacija. Od tod je produkt delovanja sestavnih delov natanko funkcionirajoča organizacija, ki producira te dele.« (Maturana, 1998: 27) Sistem se pri Luhmannu konstituira, ko med seboj in okoljem potegne mejo, reducira kompleksnost zunanega sveta in postavi zakone lastne, avtonomne reprodukcije. Tako se denimo socialni sistem vzpostavlja prek operacije komunikacije, ki obstaja le v tem sistemu in deluje po svojih zakonih. Medtem ko je pri Habermasu cilj komunikacije dosegla javnega konsenza, pokaže Luhmann na tisto v komunikaciji, ki se ne ustavi na nobeni točki smisla, ob nobenem dogovoru, spravi, ugotovljenem dejstvu in poslednji resnici, temveč jo nadaljuje ne glede na vsebino, ki jo nosi s seboj. Za boljše razumevanje lahko navedemo kratek odlomek iz ene Luhmannovih študij o delovanju sredstev javnega obveščanja: »In tako tudi sistem množičnih medijev deluje le ob predpostavki, da se bodo lastne komunikacije nadaljevale v naslednji uri oziroma naslednjega dne. Vsaka oddaja obljublja nadaljnjo oddajo. Pri tem ne gre nikoli za reprezentacijo sveta, kot je v tem trenutku.« (Luhmann, 1995: 26) Priča smo torej vzniku neke nove oblike resnice, kjer ritem začne odgovarjati na vprašanje realnosti: določena ponovljivost reprezentacije zdaj postane močnejši garant resnice kot njena utemeljitev v dejanskem stanju stvari.

Če se torej vrnemo k dvema smerema v misli 20. stoletja, bi prvo šolo mišljenja lahko imenovali *eksistencialiste*, saj gradi na izvorni faktičnosti človekove končne eksistence in se na neki točki argumentativno mora opreti na humanistično jedro naše biti. Čeprav je verjetno njen iniciator in vodilni predstavnik, nanjo sicer ne bi smeli v celoti strniti Heideggerja, ki je ponavadi pametnejši od svojih nasprotnikov in katerega pozno filozofijo jezika bi bilo morda bolje razumeti v registru *Todestrieb* kot *Sein-zum-Tode*. Zanimivo bi bilo premisliti, ali v to šolo spada Derrida (vstop v *différance* lahko mislimo kot nekakšno eksistencialno limbo, toda dekonstrukcija ideje izvora in iterabilnost znaka kažeta bolj v drugo smer), omeniti pa smemo, da danes precej priljubljena, morda precenjena filozofija biti in dogodka Alaina Badiouja

kljub temu, da se skuša kar se da oddaljiti od humanizma in metafizike končnosti, v tej luči izkazuje popoln neobčutek za 'drugo ontologijo' gona smrti, ponavljanja in reprodukcije, zato bi Badiouja kot poganjek sartrovstva raje uvrstili med eksistencialiste (in seveda moraliste).

Drugo smer mišljenja poimenujmo, da izkažemo prvenstvo Freudu, kot *libidinaliste*, če *libido* latinsko pomeni gon, in lahko podenj spravimo tako gon smrti kot, preneseno, tudi samooplajanje kapitala, presežni užitek, ponavljanje ali reprodukcijo sistema. Jedro te libidinalistične misli je prej antihumanistično, teorija se vzpostavlja mimo konceptov izvora in smotra ter ob precejšnji ravnodušnosti do velikih vprašanj človekove eksistence, morda tudi onstran vseh etičnih in svetovnonazorskih pretenzij. Zanimiva podobnost med Freudom in Luhmannom je določena nenaklonjenost do zavzemanja javne moralne držе, netalementiranost za izražanje stališč glede aktualnih problemov sodobnosti in nekakšna vzdržnost do političnega angažmaja.

Freud je imel slab občutek za realnost zgodovine, ki je trkala na njegova vrata, in je Einsteinu na njegova vprašanja o naravi vojne odgovarjal cinično; Luhmann je bil zaradi distancirane ironičnosti in hladne melanholije svoje misli ves čas tarča kritik frankfurtske šole. Ta programski odmik od angažirane sedanjosti pa odtehta skorajda erotična lepota njunih teorij.

Med obema tendencama nastane tudi temeljni premik fokusa znanstvenega zanimanja. Medtem ko se eksistencialisti sprašujejo, kako v svetu, ki so ga bogovi zapustili, še zasnovati smisel biti, moralno odgovornost, univerzalne vrednote, zgodovinsko pravičnost in veliko politiko, si libidinalisti zastavljajo povsem drugačna vprašanja: če je človek le bitje, zgrajeno okoli manka, zakaj ne preneha uživati? Če nič več ne zagotavlja pomena, zakaj je smisla vselej preveč?⁴ Če se biološko življenje poraja le iz fizikalnih lastnosti materije, zakaj se reproducira po lastnih, nujnih zakonih? Če čas ne pozna ne izvora ne smotra, zakaj ne moremo ustaviti njegovega nadaljevanja?

⁴ Določeno razliko med obema ontologijama bi lahko videli tudi v neki zelo obrobni menjavi znanstvenega objekta, v premiku od *pesništva k vicu*. Po Heideggerju v času pozabe biti stik z resnico ohranja le še pesništvo (predvsem Hölderlinovo), medtem ko je Freud, s povsem teoretskim interesom, napisal razpravo o vicu, torej formi, kjer neka vrzel v smislu proizvede njegov presežek.

⁵ S predhodniki ne mislimo dejanskih in zavestnih vplivov. Tako kot Freud ni bral Marxa in Luhmann (ki je sicer prebral bolj ali manj vse) ni izhajal neposredno iz Marxa in Freuda, temveč iz Parsonsovega strukturnega funkcionalizma, tako se tudi Fellini, kolikor vemo, na Goetheja in Rotha ni prav izrecno skliceval. Njegova najljubša literarna avtorja sta bila sicer Kafka in Dickens.

Fellinijeva literarna predhodnika: Goethe in Joseph Roth

Instinkt za ta premik od velikih vprašanj po smislu bivanja reči k nesmiselnemu nadaljevanju reprodukcije njihove površine je seveda znala misliti in prikazati tudi umetnost, verjetno nikjer bolj načelno, strože, lepše in bolje kot v Fellinijevih filmih. A najprej pogledjmo, ali ima morda tudi Fellini svoje predhodnike, ali struktura tistega nezgrešljivega melosa fellinijevskih tragikomedij, ki jih tukaj skušamo predstaviti kot povsem miselni kompleks in poskus nove ontologije, pozna v zgodovini umetnosti nemara kakšne predoblike. Obravnavali bomo Goetheja in Josepha Rotha, predvsem zato, da nekako omikamo svojo senzibilnost za prepoznanje specifične magije fellinijevstva.⁵

Čeprav smo ga predstavili kot inovatorja samomora v smislu narativno-tehnične razrešitve nekega romanesknega vozla, je prvi 'dovršeni' mislec gona smrti v literaturi morda ravno Goethe. Ker je že svoj prvi roman, pri petindvajsetih letih, končal s tako veliko zarezo, kot je samomor, se zdi, kot da je v nadaljnji karieri svojega nekratkega življenja odgovarjal na vpraša-

⁶ Glej Dolar (2007), predvsem str. 36–37.

⁷ Glej Alenka Zupančič (2005).

nje, kaj je tisto, kar to zarezo vendarle preživi in nadaljuje svoje preživetje pod lastnimi pogoji. Kako živeti po smrti? Podobno vprašanje so s strani luhmannovske sociologije zastavljali Habermasu: Če komunikacija uspe in je konsenz dosežen, kaj potem? Naj nehamo govoriti? Precej Goethejeve literature po Wertherju lahko razumemo kot prikaz nadaljevanja smisla po nekem dogodku, po katerem smisla ne bi več smelo biti.

V *Izbirnih sorodnostih* se tako, v najslavnejšem prizoru – priznajmo svoje partizanstvo: to je naš najljubši prizor v vsej literaturi –, po naključju v spalnici najdeta zakonca, ki sta se medtem zaljubila že vsak po svoje in sta zato postavljena pred težavo, kaj početi drug z drugim, potem ko med njima ni več ognja nekdane ljubezni. Ne preostane jima drugega, kot da ugasneta svečo in skupaj preživita ljubezensko noč. Po izteku ljubezni se še vedno ohranja zmožnost obnavljanja seksualne energije; čeprav medtem mislita vsak na svojega ljubimca, to ne moti realnosti seksa, celo njegove realne reprodukcije, saj ravno v tej noči spočneta otroka, ki, slavno, nosi lastnosti oseb, o katerih sta oba fantazirala med spolnim aktom. Ah, lahko rečemo, da gre za paradigma- tično fellinijevsko spolno razmerje.

Izbirne sorodnosti je Goethe najprej hotel kot kratko zgodbo vključiti v *Popotna leta Wilhelma Meistra*, ki ga zaradi neorganiziranosti in mestoma dolgočasnosti priporočamo v branje le najbolj zakrknjenim Goethejevim oboževalcem. Njegov zadnji roman prikazuje neusahljivost starega, ostarelega sveta in če kje obstaja kakšna knjiga, ki bi jo lahko brali kot Fellinija *avant la lettre*, potem je to ta. Svet je že narejen, kot se je Goethe izrazil v neki pesmi, postal je skorajda arheološko najdišče, ki v svojih plasteh vselej na novo spravlja na površje mrtve spomenike; junakova *Bildung* je končana, ostajajo le še potovanja po svetu, ki prej kaže podobo muzeja kot dejanskosti; enotno naracijo in dramski lok nadomeščajo razdrobljene anekdote in vrinjene novele; ob tem ni težko pomisliti na Fellinijeve filme, kot so *Rim* (Roma, 1972), *Casanova* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1972), *In ladja plove* (*E la nave va*, 1983). Vse je končano, a vse se bo spet ponovilo: »Vse, kar je pametno«, pravi Goethejeva maksima iz te knjige, »je že bilo mišljeno, a treba je poskusiti, to misliti še enkrat.«

Ta stavek bi kot moto lahko postavili pred romane avstrijskega pisatelja Josepha Rotha, ki v prejšnjem stoletju nekako zaseda mesto vzorčnega književnega libidinalista, tako rekoč literarnega Fellinija. Rotha smo vpeljali med drugim tudi zato, ker lahko prek njega omenimo zanimivost, da se tako imenovano 'mišljenje gona smrti' v vsaj dveh točkah dotika tudi našega, slovenskega prostora. Prvič je eden pomembnih promotorjev natančnega razumevanja gona smrti v svetovni filozofiji ravno Ljubljanska lacanovska šola (o Beckettu je pri nas v tej maniri pisal Mladen Dolar,⁶ o libidu kot Freudovi revoluciji Alenka Zupančič),⁷ drugič, kar je pri nas malo znano, pa je glavni junak ene najbolj osupljivih knjig 20. stoletja, Rothove *Radetzkyjeve koračnice*, Slovenec. Rothov roman je preveden v slovenščino, a pri nas ne uživa takšne slave kot ponekod v tujini: in kanon dvajsetih največjih romanov v nemškem jeziku, od Goetheja do Bernharda, ga je uvrstil tudi Marcel Reich-Ranicki.

Radetzkyjeva koračnica govori o zadnjih letih avstro-ogrske monarhije, o zatonu velikega cesarstva. A to ni pripoved o koncu, temveč, nasprotno, o tem, kako se nič ne more končati, kako, čeprav substance ni več, se neki njen del, blesk formalnosti k.u.k. patine, ne more ustaviti v svojem enakomernem ponavljanju. Naslovno Radetzkyjevo koračnico očeta Straussa, katere *Trommeltakte* neomajno donijo vsako nedeljo, lahko razumemo natanko kot metaforo nekonca.

Junak Josef Trotta, ki izvira iz fiktivne slovenske vasi Sipolje, v bitki pri Solferinu reši življenje cesarju Francu Jožefu I., zato je povzdignjen v plemiški stan in sme zapustiti nizki rod slovenskega

⁸ V parafrazi Marxove *das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce*, bi lahko rekli: prvič kot herojstvo, drugič kot farsa. Toda rothovska resnica se je preselila na stran farse in pravo resnico to dejanje izkaže šele v pervertiranosti svoje ponovitve. Carl-Josephovo ponovitev dedovega junaštva bi lahko brali tudi kot parodijo na Badioujev naivni koncept zvestobe dogodku.

kmečkega življa. Roman prikazuje tri generacije rodu Trotta von Sipolje, očeta, sina in vnuka, ki živijo življenje malega plemstva v nepomembnih uradniških in vojaških službah, ki vselej zgrešijo pravi stik z dejanskostjo in prebivajo v nekakšnem pravljicnem, pa tudi žalostnem snu na robu velike, vse bolj nerealne mašinerije donavske monarhije. V njih se porajajo mala hrepenenja, nežnosti in ljubezni, a tudi tedaj, ko bi radi povedali kaj prijaznega, iz njihovih ust zaradi nemočne ujetosti v birokratske forme lahko prihajajo le vojaški ukazi in vljudnostne fraze. Še takrat, ko si nekdo z nosu sname očala, da bi jih očistil, se pri tem opravi lu malce zadrži, da bi bil lahko svet vsaj trenutek dlje zavrt v dobrodelno meglo kratkovidnosti.

Sinovi so ujeti v specifično prisilo ponavljanja herojskega dejanja svojega prednika, njegove rešitve cesarjevega življenja. Čeprav je substanca medtem postala že povsem banalna in je cesarstvo le še parodija samega sebe, reprodukcija njegove površine ostaja enaka in ni nič manj stroga in imperativna. O tem govori eden najboljših prizorov, v katerem Trottin vnuk Carl Joseph obiše javno hišo in tam na steni zagleda portret cesarja v snežno beli uniformi z rdečo lento in zlatim runom. Tedaj pomisli na junaštvo svojega deda, se zgrozi nad profanacijo cesarjeve podobe, odpre okvir, vzame sliko iz njega in jo vtakne v žep. Seveda dostop do realne Reči ni več mogoč, cesar je star, senilen in ujet v lastne sanje, dnevi epskih bitk so mimo in življenja so se preselila v bordele, na mesto ljubezni pa so stopile prostitutke, a če Carl Joseph ne more rešiti originala, lahko dejanje še vedno ponovi na njegovem posnetku.⁸

Fellini: od neorealizma do samoreferencialnosti Cinecittà

Morda bi lahko tudi Fellinijeve filme najbolj konsistentno razumeli kot prikaz vprašanja: Če je sveta že davno konec, zakaj se tedaj nič ne more končati?

Tako kot je Joseph Roth tipični potomec habsburškega patosa in dunajske briljantne melanholije, je Fellini veliki Italijan, verjetno najbolj italijanski od vseh režiserjev, bolj kot Visconti, Rossellini ali De Sica. Njegovo italijanstvo bi smeli locirati v nekakšno napetost med veličastjem preteklosti in travestijo italijanske sedanjosti. Rimski imperij, začetki krščanstva, renesansa in barok naredijo iz Italije verjetno državo z najbogatejšo in najdalgotrajnejšo zgodovino v Evropi. Če bi, takole čez palec, pogledali še na druge narode, bi morali reči, da imajo gotovo tudi Nemci, Francozi in Angleži slavno preteklost, a z določeno razliko: ti narodi svoje sedanje stanje nemara še razumejo kot realni kavzalni nasledek lastne zgodovine. Za Francoze je francoska revolucija dogodek, ki neposredno določa sedanje državno ureditev, njihova sekularna, od Cerkve ločena država je neposredna razsvetljenska pridobitev; prevlada angleškega jezika in anglosaškega pragmatizma po vsem svetu je brez dvoma posledica njihove kolonialne zgodovine; današnjega nemštva si ni mogoče predstavljati brez zavesti krivde zaradi druge svetovne vojne. In če, malce slikovito, pomislimo na Kolosej v Rimu, ki je bil zgrajen kot zabavišče tistega časa, ter na vso svilo in brokat papeške države, bi lahko rekli, da je v Italiji zgodovina prej zaloga svoje lastne parodije kot neke, da tako rečemo, 'realne teleologije'. Šele v Italiji je svet zares star in zdi se, da se nenehno kruši v nekakšno množico parcialnih momentov in monumentov, od katerih se vsak ponuja povsem lastnemu, zgodovinsko neobremenjenemu pervertiranju. To poenostavljeno sliko italijanske zgodovine smo začrtali iz ozke perspektive Fellinijeve umetnosti, ne zato,

⁹ Če trdimo, da realnost ne obstaja, tedaj v Fellinijevi burki ni vsebovana nikakršna 'realna' kritika krščanstva ali vsaj Rimskokatoliške cerkve. Vselej je treba zelo natančno določiti, na kateri točki se kreira specifični umetniški pomen določenega avtorja. Če hočemo torej razumeti natančnost Fellinijeve imaginacije, moramo vztrajati, da v njej nikoli ne gre za razkrivanje pravega bistva za lažnim videzom, temveč zgolj za nekakšno koaptacijo, celo eksaptacijo videza v smoter samega videza. Fellini je povzel spektakelske elemente katolištva, ne da bi o tem podal neko resno tezo o njegovem bistvu. Njegova teza velja prej določenemu mehanizmu avtarkije videza in to je vse. Podobno kot Freud in Luhmann se je tudi Fellini izmikal političnim stališčem. Zaradi navidezne protikatoliškosti in frivolnosti njegovih filmov ga je hitro posvojila italijanska levica, predvsem komunisti, a Fellini se je izrecno izrekel proti kakršnemukoli angazmaju (drugače kot Visconti, Antonioni, Pasolini in Bertolucci, ki so bili deklarirani marksisti). V tem je treba videti nekakšno stringenco države umetniške kreacije, ki se, ne da bi imela kaj proti politiki in ne trdi nujno, da je apolitična, predvsem ne pusti omejiti na nobeno pozicijo, ki verjame v obstoj realnosti. Za Fellinija, morda pa še za koga drugega, velja, da umetnost nima svetovnega nazora, pa ne zato, ker ne bi imela nazora, temveč zato, ker nima sveta – ker ni prepričana, da svet sploh obstaja.

¹⁰ Seveda to ni 'objektivna slika' tedanjega stanja Italije, temveč zgolj pogled nanjo z očmi Fellinijeve umetnosti. Verjetno vsako okolje daje dovolj raznoliko sliko, da poraja najrazličnejše umetniške sublimacije: Rossellini je v taisti Italiji snemal filme o odporniškem gibanju in junaštvih partizanov, De Sica pa o povsem realnih tragedijah malih ljudi, njihovi brezposelnosti, revščini in kriminalu. Govorimo le o tem, da je bilo farsičnih in parodičnih momentov v Italiji dovolj, da jih je nekdo, ki je imel občutek za specifično 'resnico', ki se proizvaja v njih, zaokrožil v enotno vizijo, vizijo nerealnega, karnevalsko krožnega sveta.

da bi povedali kaj o Italiji, temveč da bi določili trenutek, ki ga je Fellini v svojem italijanstvu znal izkoristiti. Posnel je na primer *Satirikon* (*Fellini Satyricon*, 1969), film o tisti pozni fazi Rima, po kateri je dekadenca dobila svoje ime; verske obrede je vselej prikazal kot katoliški spektakel čiste površine (*Cabirijine noči* (*Le notti di Cabiria*, 1957), *Sladko življenje*); v *Rimu* pa je denimo iz škofovskih in papeških oblačil naredil modno revijo. Modna revija katoliškega blišča mašniških ornatov kot resnica dvatisočletne zgodovine krščanstva – za to navidezno površno persiflažo se skriva vsa nepopustljivost Fellinijeve ontologije.⁹

Fellini je svoj prvi film posnel leta 1950, scenarije pa je za filme drugih režiserjev pisal od leta 1942 naprej. Na prizorišče svetovne umetnosti je stopil takrat, ko je zgodovina njegove države že zdrknila v bližino farse.¹⁰ Glede na to, da Italijani v drugi svetovni vojni niso bili ne veliki zmagovalci ne pravi poraženci, leta '45 niso imeli možnosti ne herojske države Rusov ali Angležev ne kolektivne krivde Nemcev ali nuklearnega uničenja Japoncev. Rossellini je film *Nemčija leto nič* (*Germania anno zero*, 1948) seveda moral prestaviti v Nemčijo in nekoliko pretirano bi lahko rekli, da je natanko to tedanji Italiji manjkalo: leto nič, totalna zarez, veliki konec in možnost novega začetka.

Fellini je torej poet starega sveta, ki se, ob pomanjkanju določenega pretresa, ki bi reči spet naredil dejanske, začenja odslikavati sam vase v lastni nekonsistenci. Italija, predvsem pa Rim, je prizorišče preštevilnih, razpadlih, nepovezanih ruševin, ki jih čas naključno spravlja na površje. Tisto, kar po dolgih tisočletjih spet splava na plan, ni kakšen zgodovinski vir v digniteti svojega nacionalnega pomena, znanstvene zanimivosti ipd., temveč neki spomenik ravno v trenutku izstopa iz koherence spomina, objekt v trenutku svojega umika realne kavzalnosti napotovanja na sedanjost. Ko v *Rimu* med arheološkimi deli kopanja po podzemlju odkrijejo prelepo dvorano z nedotaknjenimi freskami iz časov velikega cesarstva, te v naslednjem hipu zbledijo. Čudežna reč preteklosti uprizori dejstvo, da se je ne da več prišiti na današnji čas, da ni nosilka nobenega drugega pomena kot zgolj svoje hipne lepote.

Zato je prednost Fellinija pred njegovimi epigoni v strogosti nekakšne *ontološke teze*, ki jo podajajo njegovi filmi. Obstaja nešteto *hommageov* filmu *Amarcord* (1973) ki prevzamejo približno enako ikonografijo: malce zadirčno, a še vedno srečno družino, trafikantko z velikimi prsmi, nekaj potegavščin v šoli, prve masturbacije itd. Vse imitacije pa padejo na izpitu nečesa, čemur

bi lahko rekli *past neposrednosti*, saj se zadovoljijo s prikazom spominov na nedolžno mladost, ko je bil svet še svež in resničen, in glede na katerega je vse, kar sledi, le poigra (to smo lahko videli v preveč naivnem Tornatorejevem filmu *Malena* (*Malèna*, 2000). Fellini v *Amarcordu*, nasprotno,

kaže nekaj povsem drugega: svet je bil star že v naši mladosti, še več, realnost očitno ni nikoli obstajala. *Amarcord* je tako galerija zgrešenih srečanj s stvarjo samo, vrsta nemožnosti stika s tistim X, kjer bi stopile na isto mesto in se prekrile dejanskost, sedanost, neposrednost in resnica. Ko denimo malo obmorsko mestoce, Rimini, zajame megla, začne vsak od vaških fantov plesati sam s seboj, držeč v rokah namišljeno ljubico. Megla vnese ravno toliko distance v normalno, vsakdanje lociranje vlog v intersubjektivni igri, da vsak od igralcev na lepem dobi pravico do neposredne inscenacije svoje male fantazije, ne da bi to delovalo smešno. Še lepši prizor zgrešenega srečanja je Tittovo zasledovanje lepe Gradisce med kupi snega. Ko Rimini pozimi doživi zamete, na glavnem trgu utrejo poti tako, da med njimi ustvarijo ravno toliko visoke snežne pregrade, da se ljudje med seboj ne morejo videti, srečati in prepoznati. Ko se junak spusti v labirint na sledi svoje mladostne muze, ga naključja nenehno spravljajo s poti, motor, ki drvi mimo, nekaj vprašanj lokalnega trgovca o zdravju matere. Nazadnje se spet požene v eno od stezic med bloki snega, kot da prepričan v pravo smer, ravno v tem pa z druge steze na isto mesto, od koder je začel svojo pot, prikoraka Gradisca.

Morda je neobstoje realnosti osrednja teza Fellinijevih filmov in manko vsebine njihova glavna vsebina. Čeprav bi lahko te momente prepoznali v prav vseh njegovih filmih, tudi zgodnjih neo-realističnih mojstrovinah *Cesta* (*La strada*, 1954) in *Cabirijine noči*, pa so status velike 'ontološke teze', kot smo temu rekli, dobili v dveh najslavnejših, verjetno tudi najboljših filmih, v *Sladkem življenju* in *Osem in pol* (*8 1/2*, *Otto e mezzo*, 1963). V *Sladkem življenju* spremljamo glavnega junaka skozi vrsto epizod, ki kažejo njegovo nezmožnost storiti neko realno dejanje: spati z žensko, dotakniti se lepote, slišati besede mladega dekleta. Marcello v tem filmu nič ne naredi, dovrši, vidi ali sliši, temveč, kot nazadnje morski list na obali, zgolj *insiste a*, zgolj nadaljuje reprodukcijo življenja v njegovi nerealni sladkosti. Pri naslednjem filmu, *Osem in pol*, ki je seveda zgodba o iskanju vsebine za naslednji film, pa manko vsebine postane samonanašalen in metafikcijski. V pomanjkanju teme in konkretnih motivov se filmsko ustvarjanje ozre nazaj nase, kar požene nenehno produkcijo novega filmskega materiala, ki pa krši vsa logična in narativna pravila. Film sicer nima nobene dejanskosti in si ne zasluži niti naslova (Fellini je dotlej posnel šest polnih filmov, enega v soavtorstvu in dva kratka filma, torej še tri polovice, kar pomeni sedem in pol, zato se pač naslednji imenuje *8 1/2*), obenem pa postane avtorefleksija Fellinijevega dotedanjega ustvarjanja, je točka, kjer celotna filmografija nekega režiserja vstopi v neki njegov film in tam ne more več brzdati svojih permutacij. Polovica iz naslova *Osem in pol* morda tudi nakazuje, da ne gre za cel film, temveč le polovico, saj nima naracije, ki bi ga lahko pripeljala do konca zgodbe; a njegova polovičnost ne pomeni, da se konča nekje sredi poti, da ga zmanjka na sredini zgodbe, po eni uri, temveč pomeni le to, da se pravzaprav ne more končati oziroma se, po več kot dveh urah, lahko konča le v točki, ko zavest nezmožnosti konca doseže točko samoreferencialnosti. Ko nazadnje pred filmsko sceno velikega, zelo dragega stolpa za izstrelitev rakete zaplešejo vse osebe filma v dolgem karnevalskem plesu, se začne železni kolos sicer krhati in rušiti, kólo pa nadaljuje svojo krožno pot v neskončnost.

Morda v *Osem in pol* Fellinijeva umetnost najbolj natančno premisli strukturo mogočega konca njegovih filmov, njihovega zadnjega prizora, točko, kjer se tok podob njegovega imaginarija lahko ustavi in poslovi. To strukturo bi mi opisali kot *hkratnost razpada scenografije in preživetja filmskega objekta*, hkratnost pogleda v 'predontološko brezno' filmskega sveta in 'nemrtvosti' nečesa, kar preživi vsak konec. Scena se zruši, igralci igrajo naprej. Na tej točki bi lahko podali še en, finalni argument. Dejali smo, da je to, kar smo poimenovali libidinalna ontologija, svoje najbolj dosledno utelešenje doživelo v Fellinijevih filmih. A zakaj se je neka pravzaprav filozofska

teza znala tako lepo utelesiti ravno v filmu? Zakaj film? Morda lahko tu premislimo, na kateri točki nastane določen stik med filmom in filozofijo.

Fellini je svoje filme načelno snemal v studiu in ne na terenu, s čimer je rimske studie Cinecittà povzdignil v enega najslavnejših krajev filmske mitologije. Medtem ko je Cinecittà v zgodnjih filmih do *Sladkega življenja* zgolj ponujal odlične tehnične možnosti za realizem njegovih filmov, postane pozneje studijska realnost vzvod samonanašalnosti in bistvene derealizacije, ki ju je Fellini potreboval za razreševanje svojih nekončljivih zgodb. V nekaterih filmih, predvsem v *Intervjuju* (*Intervista*, 1987), Cinecittà pravzaprav postane sam glavni junak filma, medtem ko se vse druge osebe, Fellini, Mastroianni, mladi igralec, zdijo le kot obrobni statisti v nekakšni neskončni samorefleksiji velikanske studijske mašinerije.

Od *Osem in pol* naprej Fellini ne skriva več scenografije oziroma jo na neki točki v filmu tendenciozno, čeprav uglajeno pokaže. Ladja *Rex* je v *Amarcordu* povsem očitno kulisa, morje je, tako kot v *Casanovi*, le zaplata polivinila. Razkrinkanje filmske realnosti ima jasno narativno funkcijo, kar lahko najbolj vidimo v podcenjenem poznem filmu *In ladja plove*. Križarko, ki slavne goste pelje na pogreb velike operne dive, da bi prisostvovali raztrošenju njenega pepela pred otokom, na katerem se je rodila, nazadnje napade avstro-ogrska vojaška oklepnicca in jo potopi. Kamera se odmakne od potaplajočega se plovila, v kader stopijo mikrofoni, snemalec, tonski tehnik itd., in vidimo lahko v obisti velikanskega gibljivega studijskega odra, na katerega so postavili ladijske interierje, da bi ustvarili iluzijo zibanja na valovih. Slika se nazadnje približa tudi skritemu možu za kamero in počasi zleze v njen objektiv – seveda je to Fellini sam, ki je tako stopil v lasten film, film pa nazadnje stopi v njegovo glavo. Tedaj, očitno v tej glavi, zagledamo novinarja, sicer filmskega naratorja, ki je ves čas v kamero pripovedoval in komentiral zgodbo, predstavljal osebe, prenašal govorce, kako sedi v rešilnem čolnu skupaj z nosorogom, ki je, kot ena od ladijskih atrakcij, bolehal skozi ves film. Prej barvni, zelo lep film, postane črno-bel (tak je tudi začetek filma), praske na filmskem traku pa, kot potujitveni efekt, opozarjajo na iluzijo filmske reprezentacije. Novinar je preživel v dvojnem smislu: v realizmu zgodbe je preživel bombardiranje Avstrijcev in se rešil na čoln, a še pomembnejše je drugo preživetje: preživel je tudi metafikcijsko derealizacijo filma, razkrinkanje kulis in vstop režiserja v film. Režiser se lahko nazadnje, kot gospodar, prikaže v filmu, a le, da bi priznal hlapčevstvo filmski fantazmi, ki ga preživi, tako kot je pogled preživel morskega lista, ki je bil nekdaj sam gospodar nad očmi in jih je odpiral in zapiral po svoje. Metafikcijski prijemi pri Felliniju igrajo funkcijo poslednje destilacije tiste realnosti, kjer fantazma doseže točko svoje neskončnosti, v tem primeru možkega, ki mu konec zgodbe ne namenjuje ženske, temveč nosoroga, katerega mleko, kot pove, ima odličen okus. Kulisa je padla, film je pred kamero izgubil svojo realnost, za kamero pa je preživela in vztraja v svojem bivanju neka *čista struktura nekončljivosti*: mož, ki je sredi polivinilnega morja ostal v čolnu sam z nosorogom, tako kot filmski junaki v *Osem in pol*, ki se potem, ko snemanje filma odpade – »il film non si fa più« –, zberejo, da bi zaplesali kólo.

To, za kar si je Joseph Roth stilistično prizadeval s ponavljanjem vedno istih besed, s skorajda pravljičnim jezikom in zvoki reganja žab, ki napolnjujejo zadnji del njegovega romana, torej to hkratno gibanje derealizacije in nekakšnega zategovanja njene nujnosti in nenaključnosti (čim manj je svet dejanski, toliko več pravilnosti, stalnosti in zakonitosti izkazuje), je Fellini dosegel s filmskimi sredstvi. V zgodnji fazi neorealista je izhajal iz šole, ki je skušala iluzijo filmskega realizma prignati do nove neposrednosti (naturščiki namesto igralcev, uporaba nizkega jezika in dialektov, izogibanje hollywoodski dramatizaciji, snemanje na terenu). Film velja za umetnost z najbolj mimetičnim odnosom do neposredne realnosti: če mora pisatelj izbirati detajle, da bi

¹¹ Velika tema zgodnjih teoretikov filma, Münsterberga, Tynjanova, Arnheima, je vprašanje, ali je film s svojo popolnostjo reprezentacije sploh umetnost. »[Veliko ljudi pravi:] Film ne more biti umetnost, saj ne počne nič drugega, kot da preprosto mehanično reproducira dejanskost.« Glej Rudolf Arnheim (2004), str. 332. Lotman je zapisal: »Film je podoben svetu, ki ga vidimo. (...) Šele ko bomo razumeli jezik filma, bomo ugotovili, da film ni hlapčevska, prazna kopija življenja, temveč aktivno dejanje ponovnega ustvarjanja, ...« (Lotman, 1976: 6)

poustvaril sliko celote, lahko film v enem posnetku zajame več čutnih podatkov, kot jih lahko opiše cela knjiga; če je slikarstvo omejeno na en trenutek v času, lahko film prikaže tudi gibanje; če je gledališka reprezentacija prikovana na en, fiksen oder, lahko film preskakuje med prizorišči in snema realen svet itd.¹¹ Film je torej umetnost najpopolnejšega realizma, zato pa tudi *privilegirana umetnost, kjer njegov zlom, razkrinkanje kulise, proizvede največ umetniškega pomena*. Tam, kjer je stava realizma najvišja, bo tudi njegovo razgaljenje lahko imelo status neke teze ontologije. Prav Fellini je tisti, ki je do konca prignal nekaj, kar bi, po lacanovsko, lahko poimenovali *la traversée de la scénographie*. Na tej točki se nekaj zlomi in nekaj ne preneha. *Resničnosti ni, resnica se nadaljuje*, bi lahko rekli, in zato v filmu, zaradi njegovega 'apriornega realizma', zaradi vnaprejšnje zavezanosti neposrednemu posnemanju, še posebno uspe prikaz, kako manko dejanskosti ne ustavi nastajanja resnice, kako bit nastaja iz nič, kako se smisel proizvaja, čeprav za to ni nobenega razloga, in kako se logika naših želja reproducira po lastni logiki, tudi ko tega nočemo več.

Na tem mestu se najtesneje prekrivata določena struktura Fellinijevih filmov in naša 'druga ontologija'. Pri Felliniju pade iluzija resničnosti in se nadaljuje forma njenega vzpostavljanja. Na podoben način bi pri Freudu veljalo: hrane je zmanjkalo, sesanje palca ostane, ali pri Luhmannu: racionalnih razlogov ni več, komunikacija se nadaljuje. Morda bi se še zlasti lepe vzporednice s to formo videle pri Marxu in Lacanu. Zlomu scenografije pri Felliniju ustreza Marxovo nadomeščanje uporabne vrednosti z menjalno, strukturna vzporednica preživetja objekta pa je reifikacija družbenih odnosov, fetišizacija univerzalnega ekvivalenta vrednosti v denarju. V ekonomiji svet ostaja enak, njegova vrednost pa rase, in ko se vrednost osamosvoji od dejanskosti, se utelesi v fetišu kot kompenzaciji te derealizacije. Podobno pri Lacanu večno nezadovoljenost želje zaokroži užitek gona, njeno usmerjenost na realne objekte pa nadomesti samoreferencialni fantazmatski objekt a.

Sklep: svetovni nazor libidinalizma

Glede Fellinijevih filmov bi radi opozorili še na nekaj. Ples na koncu filma *Osem in pol*, pesem mladih ljudi na koncu *Cabirije*, vsesplošna komičnost in prazničnost njegovih filmov bi lahko koga premotili, da bi v Felliniju videl nekakšnega apologeta optimističnega pogleda na svet, ki tragiko življenja nazadnje vendarle obleče v vesele in dobrohotne tone. Po drugi strani sta *Sladko življenje* in *Osem in pol* svoj čas veljala za paradni dokument zatona zahodne kulture, njene brezcilnosti in vakuumu v njenem osrčju, kar je Felliniju pridalo oznako nekakšnega moralnega skeptika in kulturnega pesimista. Mi raje vztrajamo pri dosledni strogosti 'ontološke teze', ki se vleče skozi njegovo delo in prej zagovarja popolno *svetovnonazorsko nevtralnost glede alternative optimizma in pesimizma*. Fellini ne igra vloge oraklja temne usode in glasnika pogubljenja niti nikomur noče olajšati življenja, tako da resnica njegove umetnosti ni ne apokaliptična ne terapevtska. Karnevalskost morda zbujata videz veselosti, a ne zato, ker bi ponujala odgovor na vprašanje smisla človekove eksistence in deležila na kakem skupnem projektu prihodnosti človeškega rodu, temveč zato, ker se preprosto ne more končati. Tudi občutek pra-

¹² Da bi dobili boljši občutek za 'libidinalno' nasproti 'eksistencialni' kavzalnosti, lahko omenimo prizor iz Fellinijevega zadnjega filma *Glas lune* (*La voce della luna*, 1990). Medtem ko se je Adorno spraševal, ali je po holokavstu pesništvo še mogoče, se zdi, kot da Fellini na ta problem, morda komu neokusno, odgovarja z gagom: prikaže festival cmokov, tipično fellinijevsko karnevalsko scenerijo, polno plebejske nizkotnosti, kjer za neko mizo sedi gospod in se nažira. Glass v *offu* pove, da je preživel tri leta v koncentracijskih taboriščih, zdaj pa je za vse tiste, ki so tam umrli od lakote – ponovljivost hranjenja tu preživi in premaga vso resnost velikih eksistencialnih prelomov.

znine smisla, ki ga kažejo njegovi junaki, ali pa votlost pogleda mrtvega morskega lista ni podajanje objektivne teze o naravi sveta, temveč služi le *dedukciji momenta čistega nadaljevanja*. Šele morski list, ki je mrtev in ničesar ne vidi, lahko gledanje zgolj nadaljuje, šele tu ta insistenca dobi predikat svojevrstne večnosti in neki ontološki pomen. Zato fellinijevska nesmiselnost ni izjava o tragičnosti življenja, temveč zgolj reevalvacija smisla prek pogojev njegovega nadaljevanja.

V *Sladkem življenju* se namesto glavnega junaka Marcella ubije prijatelj Steiner. Toda narativna funkcija tega samomora je prej v kontrapunktu do glavnega junaka kot v lastni sporočilnosti: Steinerjev samomor ni kakšna režiserjeva kozmična teza o praznini biti, temveč le prikazuje nemožnost, da bi to dejanje izvršil tudi Marcello sam. V *Osem in pol* pa se režiser nazadnje,

soočen z novinarji, ki ga hočejo spraševati o njegovem filmu, celo zateče pod mizo in se ustrelji. Film je na tej ravni realnost in fikcijo že tako pomešal med seboj, da se seveda samomor izkaže za zgolj umišljenega in režiser se v naslednjem prizoru že pogovarja s svojim scenaristom. Če Fellinijev junak ne stori samomora, to ni zato, ker bi kar na lepem našel razloge proti njemu, ker bi ga presvetlila nekakšna realna utemeljenost smisla, temveč zato, ker to dejanje v svetu nekončljivosti pravzaprav ni mogoče. Edini razlog proti samomoru je v tem, da ga boš v svetu fellinijevske fantazije v vsakem primeru preživel.

Tudi Rothovi junaki se nahajajo v medprostoru med praznino življenja in odtegotovanjem smrti, tako kot cesarstvo lebdi med zatonom vojaške moči in neuničljivim ritmom svojih koračnic. Verjetno ni naključje, da se z enako dilemo ukvarja tudi Rothov junak Carl Joseph, ki nekje v romanu reče: »In tudi nočem umreti. In moje življenje je prav tako nesmiselno.« Če je življenje nesmiselno, bi se zdravemu razumu zdelo, da je umreti tedaj nekaj preprostega, pa vendar je verjetno ravno nesmisel tisti, ki je iznašel strah pred smrtjo in se ponavadi posebno krčevito oklepa življenja – in to stanje, ta nekončljivost nesmisla, je morda edini smisel, ki smo ga danes še sposobni misliti. Tak smisel poslej ni več odvisen od svojega izvirnika in smotra, temveč od avtonomije lastne reprodukcije, ne od svoje preteklosti in prihodnosti, temveč od večnosti neke zgolj površinske sedanjosti.

In v tem bi nemara lahko videli tudi nekakšno malo lekcijo oziroma miselno alternativo, ki nam jo je ponudilo toliko omalovaževano 20. stoletje: če smisel ne obstaja, temveč nastaja in se poraja, če nima razloga, zato pa tudi ne konca, tedaj se velika vprašanja smisla človekove eksistence (kdo smo, od kod prihajamo, kam gremo itd.) preprosto ne zastavljajo več. Pokazali smo na dve filozofski težnji preteklega stoletja: eksistencializem, ki bi mu lahko rekli *filozofija zareze*, in libidinalizem, ki bi mu lahko rekli *filozofija nekonca*. Ta delitev v filozofiji nam morda omogoča tudi dvojen pogled na realnost tega časa: na 20. stoletje po navadi gledamo kot na čas tragičnih dogodkov in velikih prelomov (holokavst se ponavadi misli kot ultimativna cezura človeške zgodovine),¹² torej privilegirani čas velikih eksistencialnih vprašanj, obenem pa nam je šele ono ponudilo možnost povsem neterapevtske, libidinalne resnice, ki ne pozna ne optimističnih vulgarnosti ne samovšečne pretencioznosti pesimizma.

Literatura

- ARNHEIM, R. (2004): *Weltbild und Filmbild. V: Geschichte der Filmtheorie*, ur. Helmut H. Diedrichs. Frankfurt na Majni, Suhrkamp.
- DOLAR, M. (2007): Kamen in glas – od Hegla do Becketta. *Problemi* 4–5.
- FREUD, S. (1987): *Metapsihološki spisi*. Ljubljana, ŠKUC.
- GOETHE, J. W. (1996): *Izbirne sorodnosti*. Ljubljana, Mihelač.
- GOETHE, J. W. (1991): *Wilhelm Meisters Wanderjahre. V: Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, zv. 17. München, Carl Hanser Verlag.
- LAPLANCHE, J. (2009): *Seksualnost in enigma*. Ljubljana, Analecta.
- LOTMAN, J. (1976): *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd, Institut za film.
- LUHMANN, N. (1995): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- MARX, K. (1986): *Kapital. Kritika politične ekonomije*. Prvi zvezek. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- MATURANA, H. R. (1998): *Biologie des Lebens*. Frankfurt na Majni, Suhrkamp.
- ROTH, J. (1982): *Radetzkijeva koračnica*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- ZUPANČIČ, A. (2005): ABC freudovske revolucije. *Problemi* 7–8.