

ITALIJA, RIM I I DEKADENCIJA U FILMOVIMA  
*LA DOLCE VITA* I *LA GRANDE BELLEZZA* –  
– SLIČNOSTI I RAZLIKE

Filmove *La dolce vita* (1960) Federica Fellinija i *La grande bellezza* (2013) Paola Sorrentina vremenski razdvaja više od pet decenija filmske istorije, ali se idejno, strukturalno, pa čak i stilski radi o dva ostvarenja koja se u odnosu na ono što prikazuju, kao i način na koji to čine, i te kako mogu dovesti u najužu moguću vezu. Rad bi se bavio njihovim osnovnim tematskim i idejnim preokupacijama, s posebnim osvrtom na prikaz grada Rima koji je u oba ostvarenja mnogo više od pukog scenografskog dekora. Grad je to koji istovremeno „živi“ sa ljudskim likovima, oslikavajući njihove sentimente i sveprisutnu dekadentnu atmosferu koja ih prožima, do te mjere da ga možemo smatrati još jednim likom samih filmova. Rad će pokušati odgovoriti na neka od ovih pitanja baveći se sličnostima i razlikama ova dva (već) kapitalna filmska ostvarenja, uzimajući u obzir i specifične poetike oba autora, dati istorijski trenutak nastanka, kao i određene specifičnosti pri njihovom pokušaju dijagnoziranja stanja u savremenom italijanskom društvu u epohama u kojima su nastali.

Ključne reči: film, *La dolce vita*, *La grande bellezza*, Rim.

## 1. Uvod

Grad Rim je tokom decenija u mnogim značajnim filmovima važnih italijanskih filmskih autora (ali i nebrojenim zaboravljenim mediokritetskim radovima filmskih rutinera) uvijek zauzimao posebno mjesto. Moglo bi se reći da je u većini tih filmova uvijek bio mnogo više od puke lokacije. Ako bismo se htjeli

---

\* [dejan.malcic@flf.unibl.org](mailto:dejan.malcic@flf.unibl.org)

posebno pozabaviti njegovim značajem za italijanski film onda bismo se najprije vratili u četrdesete godine dvadesetog vijeka u epohu u kojoj je Italija već dvije decenije patila pod režimom Benita Mussolinija i bila izmorena užasima Drugog svjetskog rata. U jednoj tako veoma siromašnoj i ruralnoj državi upravo je to bio jedan od glavnih poticaja za neke filmske autore da, svojim filmskim kamerama, a u ekonomskim i umjetničkim uslovima koji su bili ispod svakog prihvatljivog standarda, takvo stanje zabilježe. Falaschi taj istorijski period zato i naziva „najvažnijim istorijskim trenutkom savremene Italije, [prelazom] iz fašizma u aktuelnu demokratsku državnu formu“ (Falaschi 1977: 7)

Neorealizam<sup>1</sup> je bio kulturni pokret koji se prvenstveno razvijao krajem i poslije Drugog svjetskog rata, otprilike između 1943. i 1953. godine, kako u književnosti, tako i u kinematografiji. Kada o njemu danas govorimo, ne mislimo samo na umjetnička dostignuća iz tog perioda, već i na ogromni uticaj koji je ova struja imala na razvoj filma, i van granica same Italije, sve do današnjeg dana. U filmovima ključnih reditelja pokreta, poput Roberta Rossellinija i Vittorija De Sice, a poslije i autora poput Piera Paola Pasolinija koji sa neorealizmom imaju tek indirektnu vezu, Rim figurira kao pozadina mnogim važnim događajima.

## 2. Slatki život i velika ljepota

Iako je ime velikog italijanskog reditelja Federica Fellinija (1920-1993) obično vezano za pojam takozvanog „magičnog realizma“ drugog dijela njegove karijere, upravo su *Ulica* (*La strada*, 1957.) i *Cabirijne noći* (*Le notti di Cabiria*, 1957.), po mnogim mišljenjima njegovi najljepši radovi i pripadaju kasnoj eposi neorealizma. U vrijeme kada je, međutim snimio svoje najambicioznije filmove, uključujući ostvarenje *La dolce vita* (1960.) Fellini je već prevazišao stilska i tematska ograničenja neorealizma. Urlich i Patalas primjećuju da je elemente neorealizma „podvrgao jednom izrazito ličnom preobražaju“ (1998: 227), a Tomislav Gavrić, slično, potvrđuje da:

1 Treba napomenuti da ne postoji jedinstvena „definicija“ neorealizma, kako u književnosti, tako ni u filmu, s obzirom da ipak nije postojao jedinstven idejni i programski manifest, niti se radilo samo jednoj jedinstvenoj umjetničkoj „školi“.

„Fellini, na izvjestan način, preuzima elemente neorealizma, ali im daje svoj lični pečat. U njegovim filmovima spajaju se racionalno i religiozna mistika, kao i realističko gledanje na sadašnjicu. [On] dovodi u vezu vizuelnu, čulnu sliku svijeta običnog čovjeka sa poetskim doživljavanjem realnosti“ (Gavrić 1997: 62)

Paolo Sorrentino (rođen 1970. godine) je savremeni italijanski reditelj, koji je od 2004. naovamo snimio nekoliko veoma zapaženih filmova. Sorrentino je sigurno manji *auteur* od Fellinija – njegov umjetnički proserde nema onu tematsku kompaktnost, jedinstvo motiva, ne posjeduje niti unikatni i momentalno prepoznatljivi stilski pečat. Ipak, njegova dosadašnja filmografija je svakako respektabilna, a *La grande bellezza* (2013.), i ne samo zbog njenog velikog uspjeha i niza priznanja i nagrada, bi mogla predstavljati njen umjetnički vrhunac. Ono što je posebno indikativno jeste baš taj veliki i nenadani kritičarski ali i komercijalni uspjeh Sorrentinog filma, koji svakako nije nimalo populistički *per se*.

Poređenje njihova dva filma je potpuno opravdano. Paolo Sorrentino se svjesno naslanja na Fellinijev, ispisuje mu najiskreniju posvetu, a Fellinijev film tako dobija još jedan nivo značenja, više od pet decenija nakon nastanka.

Opisujući jednu scenu Sorrentinog filma Alessia Martini piše:

„Nalazimo ponovo ulicu Veneto u filmu *La grande bellezza*: ovdje je međutim to napuštena ulica dok protagonista njom šeta kasno noću, dok se moža prisjeća da su felinijevska vremena slatkog života daleko“ (Martini 2015: 113).

Jasno je da je gradivni materijal Sorrentinog ostvarenja upravo Fellinijev *La dolce vita*. Reference na Fellinijev film nisu nikad banalno direktne, ali su sveprisutne, toliko da smo gledajući Sorrentinov film, svjesni da felinijevskim vremenima slatkog života, kako piše Martini, ne razmišlja samo autor, nego i sam Jepp, što njegovu meta-pristup čini još kompleksnijim.

Konačno, kako tvrdi Biagio Giordano: „*La grande bellezza* je za svoje klevetnike [samo] neka vrsta drugog izdanja filma *La dolce vita*“ (Giordano 2014: 181).

### 3. Rim kao protagonista

U ključnim ostvarenjima neorealizma, ali i u dva filma koja su ovdje tema, Rim, kako smo rekli, igra važnu ulogu. Jasno, tako zamišljen grad nije sveden tek na puki dekor, na beznačajni a privlačni filmski topos<sup>2</sup>, već je postao jedan od protagonista koji „ostvaruje“ interakciju s ostalim protagonistima, definišući ih i konstantno ih mijenjajući, jednako kao i oni njega.

David Bass (1997.) koristi preciznu sintagmu da bi objasnio ovu njegovu funkciju nazivajući Rim u filmu *La dolce vita* (a isto bi moglo da važi i za Sorrentinov *La grande bellezza*) „konceptualnim“ gradom (*concept-city*). Takva definicija podrazumijeva da Rim (ili uopšteno grad na filmu) djelimično ili radikalno raskida s prošlošću i dobija novo značenje, novi karakter. U filmovima *La dolce vita* i *La grande bellezza* Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) odnosno Jepp Gambardella (Toni Servillo) – glavni protagonisti, nosioci su ove ideje, oni koji sprovode ovaj *high* koncept u djelo. Njihovi sentimentali su oslikani ambijentom u kojem se nalaze, lokacije koje manje ili više svjesno biraju su indikativne glede njihovog trenutnog raspoloženja, njihovih stremljenja, želja; zauzvrat oni, naravno kroz autorsku viziju autôra, daju gradu nova značenja, kako u sadržajnom tako i u vizuelnom smislu. Ovaj recipročni odnos izgrađuje karakter kako ljudskih protagonista tako i samog Rima, daje im punoću kao likovima koje mi na početku filma tek treba da upoznamo.

Marcello i Jepp se većinu vremena nalaze na otvorenom, ili na nekoj od upečatljivih i atraktivnih rimskih gradskih lokacija. Gledalac se upravo kroz njihov izbor mjesta upoznaje sa Rimom, otkrivajući ga, odnosno otkrivajući pojedine njegove segmente koji su, čini se, često upečatljiviji od samih postupaka ljudskih protagonista. Fellini i Sorrentino ne odustaju ni trenutak od ovog načela; štaviše, njihov je Rim do te mjere stilizovan i slikovit da bi i bez ijednog ljudskog protagoniste upečatljivo mogao ispričati priču.

---

2 Rim je prelijep, ali nikad nije, kako tvrdi Giuseppina Mecchia „postcard-like“ (2016: 183).

#### 4. Stilske i narativne karakteristike filmova

Posebno je zanimljivo pitanje odnosa organizovanja naracije i njene narativne i idejne funkcionalnosti, kako u Fellinijevom, tako i Sorrentinovom filmu. Fragmentirarna struktura oba djela je uvijek i isključivo u funkciji iznošenja osnovne ideje autôra. I Fellini i Sorrentino nam nude mnoštvo epizodičnih scena bez pravog zaključka, kao da oslikavaju arhetip modernog čovjeka koji je izgubio koherentnost djelovanja, životni cilj, smisao postojanja. Susreti Marcella u *La dolce vita* i Jeppa Gambardelle u *La grande bellezza* sa drugim osobama su, posebno tokom pompeznih mondenskih zabava, proizvoljni, nasumični. Mnoge od ovih epizoda, izolovane i same po sebi ne doprinose ništa samoj radnji, niti joj bilo šta oduzimaju, ali ova proizvoljnost je samo prividna, zato što one teško i da mogu da postoje van konteksta, mimo izrazito kompleksne, kaleidoskopske prirode ovih dvaju filmova.

Socijalne interakcije u *La dolce vita* se uglavnom svode na prazne salonske razgovore, u svijetu u kojem pretpostavljeni rimski intelektualci žive u vlastitom vakuumu. U ostvarenju *La grande bellezza* se odlazi čak i korak dalje – dijalozni i monolozi često poprimaju komično-tragični karakter (monolog kardinala koji zna mnogo više o gastronomiji nego o religiji, na primjer, može se u tom smislu shvatiti kao paradigmatički). Glavni likovi oba filma su, uprkos konstantnim socijalnim interakcijama i okoštanim društvenim ritualima, paradoksalno, uvijek sami, izgubljeni u maglovitoj stvarnosti kojoj suštinski ne pripadaju.

Stil ni u jednom filmu nema čisto kozmetičku funkciju, niti je ijednog trenutka *self-suficient*; stil je *istovremeno* i sadržaj. Sorrentino je možda otišao i korak dalje u odnosu na Fellinija, jer iako su oba filma prepuna simboličkih slika, *La grande bellezza* uvodi niz nadrealnih pa čak i fantastičnih elemenata koji imaju preciznu programsku funkciju.

## 5. Antičko nasuprot modernom

Noćna lutanja Marcella Rubinija i Jeppa Gambardelle u Fellinijevom i Sorrentinovom Rimu uvode jednu zanimljivu i neizbježnu dihotomiju. S jedne strane se nalaze mitske lokacije starog Rima koje se gotovo unisono vežu za svetkovanje slavne prošlosti pa i za romantičarsko okretanje istoj, u stalnom i utopijskom bijegu od stvarnosti (fontana Trevi, Koloseum, ulica Veneto, itd.); s druge strane – poslijeratni Rim u svojoj raskoši u *La dolce vita* i moderni, šareni „grad svjetlosti“ u *La grande bellezza* tvrdoglavo ukazuju na otuđenje, tugu, duhovnu pustoš, površnost, prolaznost vremena i, konačno, potpunu moralnu dekadenciju<sup>3</sup>.

Iako postoji mnogo sličosti među ovim filmovima, od epizodične narativne strukture, preko mnoštva živopisnih sporednih likova pa do protagonista koji su oba neafirmisani pisci na zalasku karijere, onda bi ipak dihotomije *staro – novo*, *antično – moderno* mogle biti označene kao najvažnije, kvintesencijalne. One ne samo da su validne (ako ne i očigledne) na makro-, već i na mirko-nivou (jedna od osnovnih tema filmova jeste i starenje i prihvatanje trošnosti ljudskog tijela, prolaznosti života).

Za Fellinijev *La dolce vita* posebno je značajan (u episi) novoizgrađeni arhitektonsko-urbanistički kompleks EUR<sup>4</sup> koji u njegovom filmu nije samo simbol Fašizma i totalitarnog Musolinijevog režima, već i simbol modernizacije poslijeratnog Rima a zatim i, kako smo već rekli, potpune društvene alijenizacije. Alessia Ricciardi tvrdi sljedeće:

„the architectural settings of the film’s scenes appear to alternate between two styles: that of benign, dream-like *ancienneté* associated with the **pleasure** principle and a grim, functionalist modernity associated with the **reality** principle“ (Ricciardi 2000: 212)  
[boldovani dio moj]

3 Rim je u filmovima Paola Sorrentina Federica Fellinija i najzanimljiviji kada se prikazuje noću. Štaviše, ključne scene se uvijek odvijaju noću, što filmovima, nimalo slučajno daje snažan noir-ovski karakter.

4 Zona u kojoj je izgrađen EUR originalno je izabrana tridesetih godina prošlog vijeka za Svejetsku izložbu (EUR je akronim od Esposizione Universale Roma) koju je Benito Mussolini planirao za 1942. godinu, ali koja se nikad nije održala.

Upravo ova dva principa, po riječima Alessie Ricciardi, dakle princip zadovoljstva i princip stvarnosti, očigledni antipodni, ali isto tako neizbježno komplementarni, plastično oslikavaju dualnu prirodu i Fellinijevog filma (odnosno prirode njegovog protagoniste) i samog grada Rima, sa svim njegovim nesavršenostima i kontardiktornostima. Sve bismo to mogli primijeniti i na film *La grande bellezza*: spoj lijepog i ružnog, nevinog i perverzno, lijepog i grotesknog. Ovi dijametralno suprotni elementi na taj način koegzistiraju, savršeno izbalansirani, i čine neraskidivo stilsko i suštinsko jedinstvo.

U prilog tezi da je upravo *savremeno* ono što oba reditelja izdvajaju kao problematično ide i činjenica da je baš moderni dio grada poprište najdramatičnijih scena filma. U tim gradskim zonama koje su tako daleko od noćnog eskapizma, od onog kozmopolitskog, od hedonističkog, životi nekoliko likova se drastično mijenjaju (pokušaj Eminog samoubistva, smrt Marcellovog oca, Stainerov tragični kraj i sl.). Moderno je u oba filma isključivo i nedvosmisleno sterilno, prazno, hladno, indiferentno, što je, u obilju ambivalentnosti koja se može naći u ovim djelima, sigurno jedina konstanta koja ne ostavlja baš ni tračak sumnje.

Ni *La dolce vita* ni *La grande bellezza* ne pokušavaju pobjeći od aktuelnog *zeitgeist*-a popularne kulture, iako su oba reditelja u najmanju ruku skeptični po pitanju njene validnosti. Fellini u sceni u fontani Trevi izrazito ironično posmatra ponašanje Sylvie (Anita Ekberg), valjda najfrivolnije ličnosti filma, jedine koja gotovo da nema iole prepoznatljive karakteristike ljudskog bića. Činičan je Fellini i kada prikazuje njene mesije (popularne kulture), bilo da su u pitanju senzacionalistički novinari ili blazirane nimfete<sup>5</sup>.

*La grande bellezza*, adekvatno poluvijekovnom odmaku (napretku?), vrvi manifestacijama najpovršnijih i najstupidnijih aspekata popularne kulture, fenomenima koji su iz današnje perspektive dobro poznati svima nama i koji, htjeli mi to ili ne, svojom agresivnošću znaju okrznuti našu svakodnevicu. Ni jedan ni drugi reditelj ne čine kompromise, ne pokazujući ni najmanje

5 Sasvim je nebitno za naše razmatranje što će jedna od njih, Christa Päffgen, koja u filmu tumači samu sebe nekoliko godina nakon filma, potpuno neočekivano, postati jedna od najunikatnijih kantautora epohe, razvivši apsolutno autohtoni muzički izraz.

simpatije prema tim ličnostima, tako očigledno eksponentima „novog“, čija se afirmacija ne može naći ni u tragovima.

## 6. Neke osnovne razlike

Jasno je da je izbor određenih lokacija na kojima su snimljeni filmovi u Rimu u najužoj mogućoj vezi sa poetikama pa i „pravilima“ određenih filmskih pravaca. Jasno je na primjer zašto je neorealistički Rim sav okrenut periferiji i gradskim marginama, i tako udaljen od historijskog, starog dijela grada. Neorealistički film po definiciji, u ovom slučaju bez ikakvih negativnih konotacija, mora biti društveno odgovoran; njegova *licenza poetica* mu ne dozvoljava egzaltiranje bilo čega, priklanjanje bilo kakvim koncenzusima.

Za Fellinija i Sorrentina, s druge strane, ne postoje takva ograničenja<sup>6</sup>. Zbog toga Fellini može sebi da dopusti već pomenutu scenu u kojoj holivudska filmska diva doživljava svoje rimsko krštenje kupajući se u fontani Trevi. Scena je svakako „realistična“ u pogledu afirmacije ideje i osnovne poruke djela (dakle, kritička i analitička), ali je istovremeno, u kinematografskom smislu, voajerska i onirička.

*La grande bellezza* je zahvaljujući još prisutnijim panoramskim slikama Rima noću, dinamičnijoj montaži, te intenzivnoj upotrebi *steadicama*-a i boje, još snolikiji film, na trenutke gotovo somnabulan. Njegove slike noćnog Rima su gotovo hipertofirane. Dok su moralna dekadencija, egzistencijalna praznina i potpuna izolovanost protagonista u Fellinijevom filmu, iako sveprisutne, tek suptilno naznačene (pri čemu crno-bijela fotografija sigurno ima efekat otuđenja koje Fellini osjeća prema svojim likovima, jednako kao i oni prema fiktivnom svijetu u kojem žive), u filmu *La grande bellezza* one su utjelovljene u pravom vatrometu boja, zvukova i galerije ekstremnih epizodnih likova (u Sorrentinovom filmu skoro svakih nekoliko minuta pojavljuju se artisti čiji se

6 Fellini je zapravo ključne dijelove filma snimio u slavnom filmskom studiju *Cinecittà* u kojem su se snimali kolosalni historijski spektakli tridesetih godina dvadesetog vijeka, a koji je, ne samo zbog nedostupnosti, bio potpuno nepoželjan za autore neorealizma.

performansi mogu označiti kao umjetničarenje, a toga, uporan je Sorrentino, nisu pošteđena ni djeca, kao u slučaju desetogodišnje djevojčice stavljene u službu redefinisanja konceptualnog slikarstva!).

Dalo bi se primijetiti da je Sorrentinov film ponešto „humaniji“, jer je hladni analitički felinijevski odmak, njegova iskalkulirana odmerenost, aristokratski intelektualizam u ostvarenju *La grande bellezza* ipak ustupio pred potresnom i saučesničkom pokušaju davanja indulgencije protagonistima!

Ako je Fellinijev film *emotivno* uzdržaniji, on je to svakako i stilski. S druge strane, veliki jaz između antičkog i modernog je u Sorrentinovom filmu predstavljen mnogo direktnije: već na samom početku, jednim agresivnim montažnim prelazom iz scene u kojoj jedan japanski turista doslovno (i, što je za nas važnije, metaforički) umire pri pogledu na ljepotu starog Rima, u scenu zabave povodom Jeppovog šezdeset petog rođendana. Rez je neprijatno, gotovo sramno direktan, svojevrsni audio-vizuelni masakr – prva je scena praćena savršeno odmjerenom muzičkim komadom duhovne muzike crkvenog ženskog hora, a u drugoj prisustvujemo razvratnoj sceni plesa uz remiksovanu (ne bi bilo pogrešno reći *apdejtovanu*) verziju trivijalnog *dance* hita sedamdesetih, uz galeriju grotesknih likova kakvih se ne bi postidio ni Ted Browning u svojim *Nakazama*.

U tom smislu možemo iščitati i same završetke dvaju filmova. *La dolce vita* ima nedvosmisleno i doslovno ambivalentan završetak (Marcello je jednako nesiguran kao i gledalac po pitanju značenja finalne poruke). *La grande bellezza* je, jasno je nakon prekrasne posljednje scene, mnogo pesimističnije djelo. Jepp Gambardella, koji od prvog trenutka u kojoj ga vidimo samog, rezignirano prihvata stvarnost, ne ostavlja mjesta dvosmislenosti – *jedino* što nije jasno je da li je neuhvatljiva velika ljepota iz naslova žal za slavnim prošlošću ili za prohujalom sopstvenom mladošću, ali u svakom slučaju ona *jeste* daleko u prošlosti, bez obzira na kvantifikaciju proteklog vremena, ona je zauvijek izgubljena, nedostižna.

Konačno, u prilog tome ide i činjenica da je *La grande bellezza* snimljen pedeset godina nakon Fellinijevog ostvarenja, što će reći da, pored neizbježne metafilmičnosti, od koje Sorrentino naravno ne

bježi ni jedan trenutak, u domen njegovog kulturnog nasljeđa spada i sama *La dolce vita*. U tom smislu i sâm film *La dolce vita* (čiji je naziv originalno sarkastičan) za Sorrentina je „velika (izgubljenja) ljepota“, relikv neke davne, i bolje (!) prošlosti, a to ga, kao mlađeg rođaka Fellinijevog remek-djela, čini još samosvjesnijim i okrutnijim.

### 7. U potrazi za zaključkom

*La dolce vita* Federica Fellinija je već priznat klasik koji je, ako je uopšte dopušteno iznijeti sličnu tvrdnju, izdržao zub vremena. Njegov uticaj na cijelu generaciju važnih filmskih stvaralaca, od Allena i Altmana pa do samog Sorrentina, nemjerljiv je. *La grande bellezza* je, ostavimo li po strani banalnu činjenicu da je osvojio nagradu američke Akademije filmskih umjetnosti i nauka, istovremeno i iskren *homage* Felliniju i potencijalni pokazatelj revitalizacije italijanske kinematografije s obzirom da se radi o najzapaženijem italijanskom filmu u posljednjih petnaest godina, mada je, jasno je, premlad da bi se to moglo znati. Oba ostvarenja pripovjedaju čistim filmskim jezikom, svjesno izbjegavajući „suvislu“ pravolinijsku naraciju koju slijepo slijedi većina dominantnih stvaralačkih filmskih modela danas.

Shodno tome, ni Fellini ni Sorrentino ne nude konačne i definitivne odgovore dok oslikavaju specifičnu društvenu klimu svog vremena, često sa svim neugodnim implikacijama koje ona donosi. *La dolce vita* i *La grande bellezza* pokazuju niz zanimljivih podudarnosti, ali i dovoljno različitosti da bi se mogla napraviti uspješna jukstapozicija. Iako egzistiraju u istom univezumu, ovi filmovi imaju dovoljno izgrađene i sigurno sprovedene vizije da bi se o njima moglo, i bez međusobnog referenciranja, pisati i govoriti s punim respektom.

### IZVORI I LITERATURA

- Bass, David. 1997. „Insiders and Outsiders. Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome“. *Cinema & Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*. F. Penz & M. Thomas (ed.). London: British Film Institute, 1997. 84–100.

- Corti, Maria. *Neorealismo*, u: *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.
- Falaschi, Giovanni. *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*. Messina-Firenze: D'Anna, 1977.
- Gavrić, Tomislav. *Enciklopedija filmskih reditelja (E - H)*. Beograd: NEA, 1997.
- Giordano, Biagio. *Il cinema di Trucioli savonesi 2013-2014*. Morrisville: Lulu Enterprise, 2014.
- Martini, Alessia. „Roma ri-vista e vissuta ne La dolce vita e La grande bellezza“. *Carte Italiane*. Los Angeles: UCLA, Series 2, vol. 10 (2015): 107–119
- Mecchia, Giuseppina. „Birds in the Roman Sky: Shooting for the sublime in La grande bellezza“. *Forum Italicum*. New York: Brook University (March 22, 2016): 183–191
- Paolucci, Corrado. 2014. *La nostalgia per la grande bellezza*, dostupno na: <http://it.aleteia.org/2014/03/03/la-nostalgia-per-la-grande-bellezza>. Веб 28.8.2016.
- Ricciardi, Alessia. „The Spleen of Rome: Modernism in Fellini's La dolce vita“. *Modernism/Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 7, no.2 (2000): 201–219.
- Urlich, Gregor & Patalas, Enno. *Istoriya filmske umetnosti*. Beograd: Sfinga, 1998.

## Dejan Malčić

### ITALY, ROME AND DECADENCE IN FILMS LA DOLCE VITA AND LA GRANDE BELLEZZA – SIMILARITIES AND DIFFERENCES –

#### Summary

The films *La dolce vita* (1960) by Federico Fellini and *La grande bellezza* (2013) by Paolo Sorrentino separates by more than five decades of film history, but ideally, structurally and even stylistically, it is two achievements that are in relation to what they are showing, and how they do it, can certainly bring in the closest possible connection. The paper deals with their basic thematic and conceptual preoccupations, with particular reference to the appearance of the city of Rome, which in both embodiments is much more than a mere scenographic decor. It is the city that simultaneously "lives" with human characters, depicting their sen-

timents and the omnipresent decadent atmosphere that permeates them to the extent that we can consider it as yet another figure of the films themselves. The paper will try to answer some of these questions by addressing the similarities and differences of these two (already) capitalistic film achievements, taking into account the specific poetics of both authors, to give the historical moment of creation, as well as certain specificities in their attempt to diagnose the situation in contemporary Italian society in the epochs in which they were created.

Key words: film, *La dolce vita*, *La Grande bellezza*, Rome.