

# ZA ITALIJANSKO KINEMATOGRAFIJO JUGA

JESENI SMO V LJUBLJANI SPREMLJALI RETROSPEKTIVO CINEMA SUD – IZBOR ITALIJANSKIH FILMOV Z JUGA, ZA KATERE SE ZDI, DA SO POSTALI KINEMATOGRAFIJA ZNOTRAJ KINEMATOGRAFIJE. ZA EKTRAN O POHODU REŽISERJEV »OD SPODAJ« PIŠE ROY MENARINI, PUBLICIST IN PROFESOR FILMA NA GORIŠKI UNIVERZI DAMS.

ROY MENARINI

PREVEDEL: UROŠ ZORMAN

Po obdobju kreativne praznine se zdi, da italijanska kinematografija znova doživlja vzpon. Raven scenaristike, igre in režije se je v italijanski kinematografiji v zadnjih letih zagotovo zvišala, a nekateri menijo – in mednje delno sodim sam – da glede njenega pogleda na lastno deželo ni prišlo do kakšnega omembe vrednega napredka. Zato je nagnjena k provincialnosti in se težko prebije v tujino, tako da so le redki naši filmi tako ali drugače zmožni iti preko meje. V primerjavi z »razvpito« kinematografijo osemdesetih in začetka devetdesetih so se stvari zagotovo spremenile in ponudba je zdaj veliko bogatejša, tako zaradi prisotnosti novih režiserjev, kot so Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Edoardo Gubino, brata Piva, Gianluca Tavarelli, Roberta Torre, kakor tudi zaradi novega zanosnega cineastov, ki so bili prej v krizi, denimo Nanniya Morettija, Marca Bellocchia ali Giannija Amelia.

Vendar obstaja tudi »povprečna avtorska« kinematografija, za katero se zdi, da ostaja ravnodušna za vse družbene ali kulturne spremembe in ki nagovarja eno samo občinstvo – srednje izobraženo in dovzetno za medijske manipulacije (Ozpetek, Comencini, Faenza, Piccioni, Muccino in drugi). Pustimo ob strani tako imenovano »popularno« kinematografijo, ki je v šestdesetih in sedemdesetih, četudi slaba in plehka, predstavljala pomembno protiutež »uradni« kinematografiji in tudi prostor prostega stilističnega eksperimentiranja. Danes so božične komedije slabše, kot bi si sploh lahko predstavljali, in drugi žanri (vestern, grozljivke, detektivke, filmi noir in drugi, zaradi katerih je italijanski film množic postal slaven) so popolnoma izginili.

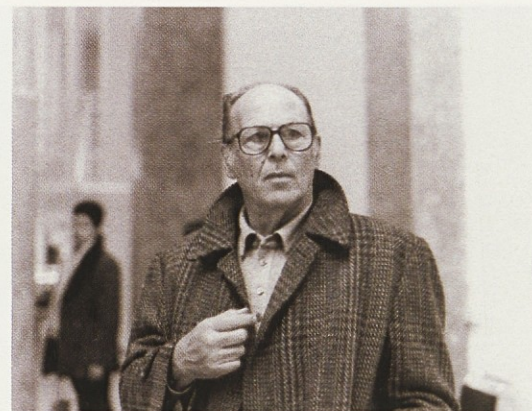
Majhna skupina ustvarjalcev je pogled usmerila na pokrajino, še posebej pa se ni strinjala, da bi bila osrednji in severni del države edina možna kraja pripovedovanja ter meščanska družina in delo edini zrcali naše dejanskosti. Pripravljenost, da se znova lotijo slabo raziskanega področja, posebej Juga, je dala zna-

čilne, če že ne pomembne rezultate. S tem ko so šli po poti nekaterih mojstrov, med katere sodi Visconti s svojim filmom *Zemlja drhti* (La terra trema) in filmi Vittoria De Sete, so nekateri novi cineasti znali ponosno izpostaviti idejo juga Italije, in morebiti na nek način tudi »svetovnega Juga« – like so vzeli z obrobja in v produkcijski neodvisnosti videli dejavnik za rešitev kinematografije in bistveno širše kulture.

Vittorio De Seta je bil, kot ga je opredelil Scorsese, »antropolog, ki je govoril z glasom poeta.« Bil je pevec otokov, Sicilije (kjer je se je rodil in odraščal) in Sardinije, katerima je posvetil svoje umetniško in intelektualno delo. Dokumentarna dejavnost ima pri njem najvišjo poetično in reprezentativno moč. Njegovih deset kratkometražnih filmov dejansko predstavlja prav toliko majhnih in pomembnih del, ki pričajo o izjemni inventivnosti cineasta, ki je sposoben preseči opazovanje realnosti, da bi jo vsebinsko preobrazil, raziskal vsakdanjik in naredil antropološko refleksijo o človeku in okolju.

Te filme je De Seta zrežiral med letoma 1954 in 1959, torej gre za dela, ki jih je ustvaril pred tistim, ki velja za njegovo najpomembnejše – *Banditi a Ogosolo* iz leta 1961. Med naslove, ki si jih velja zapomniti, sodijo *Čas mečaric* (Lu tempu de li pisci spata, 1954), *Ognjeni otoki* (Isole di fuoco, 1955), *Velika noč na Siciliji* (Pasqua in Sicilia, 1955), *Pastori di Ogosolo* (1958) in *I dimenticati* (1959), če jih navedemo le nekaj. Pri De Seti se dokumentalistov pogled poveže z novim kinematografskim pojmovanjem, ki se pri oblikovanju resnične in lastne kinematografske poezije ne more odreči ozemlju in naravi. Neorealistična tradicija je tako pridobila navdih, ki je bil obenem epski in vsakdanji, kar je kot skrivni vzorec delovalo za velik del poznejše avtorske kinematografije. De Seti vsi nekaj dolgujejo, a le redki to tudi priznajo.

Naj spet citiram Scorseseja: »Kar sem videl (...) je bila kinematografija v svojem bistvu. Tukaj se režiser



Vittorio De Seta

ne omejuje s snemanjem realnosti, temveč to realnost živi v prvi osebi. V teh dokumentarcih sem prepoznal isto De Setovo preprosto empatijo, ki sem jo štirideset let prej videl v filmu *Banditi a Ogosolo*. To ni bil samo prikaz sveta mojih prednikov, to je bilo za kinematografsko doživetje, ki ne obstaja več. Kinematografija, ki je bila zmožna religiozne evokacije.«

Majhna skupina ustvarjalcev je pogled usmerila na pokrajino, še posebej pa se ni strinjala, da bi bila osrednji in severni del države edina možna kraja pripovedovanja ter meščanska družina in delo edini zrcali naše dejanskosti. Pripravljenost, da se znova lotijo slabo raziskanega področja, posebej Juga, je dala značilne, če že ne pomembne rezultate.

V zadnjem filmu *Lettere dal Sahara*, opevanem kot veliko režiserjevo vrnitev, težave migranta, ki potuje z juga na sever, predstavljajo še bolj inventiven način pogleda na Italijo s prenovljenim čutom in izvirnimi tehničnimi pristopi (film je bil posnet z digitalno kamero).

Naposled ne smemo pozabiti na *Evangelij po Mateju* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) Piera Paola Pasolinija – vnovično branje svetih besedil, pri katerem je režiser uporabil nepoklicne igralce, zgoščene like in pokrajino Juga (posebej Matere), da bi tako s povsem osebnim pogledom krščanski zgodbi znova podelil pristnost.

A kdo so potemtakem »dediči« te preteklosti?





Ne bojim se (zgoraj in desno)



Moj svak

Vsekakor moramo razločevati med cineasti, ki na Jug odhajajo v tamkajšnje okolje postavljati plemenito uglajane in skupne zgodbe, in tamkajšnjimi avtorji, ki recimo temu, »izhajajo od spodaj«.

Iz prve skupine moramo navesti med kritiki in občinstvom neznansko uspešen film Marca Tullia Giordane *Sto korakov* (I cento passi, 2000), posvečen resnični zgodbi mladeniča Peppina Impastata, ki se na mafjski in zločinski Siciliji odloči za politično aktivnost. Zavzeto deluje na svobodnih radijskih postajah, je član skrajno levičarske skupine Democrazia Proletaria in napada veleposestnike ter je s tem pravo nasprotje zločincev, od katerih nekateri živijo »sto korakov« od njegovega doma. Njegova bitka je že vnaprej izgubljena in konča se tragično, čeprav je poplačana s tem, da postane primer državljanske predanosti in požrtvovalnosti. Film, ki je vsebinsko zelo močan, rahlo pokvari plitvo in stereotipno prikazovanje Juga.

Zaradi podobnih pomanjkljivosti Gabriele Salvatore s filmom *Ne bojim se* (Io non ho paura, 2003) ne more doseči zelenih umetniških višin. Pripoved v mitskem vzdušju, kjer sta Jug in Sicilija predstavljena kot pusta in barbarska pokrajina, podobna ameriškemu Zahodu, je v tem primeru priskrbel istoimenski roman Niccola Ammanitija. Ko spremljamo prijateljstvo med sinom mafijca in drugim dečkom, izoliranim od kriminalnega življenja, nepokvarjeni otroški pogled preoblikuje dekadentno regijo. Vendar barvito in očarljivo slikanje Juga hitro povzroči folklorne učinke, s čimer imajo težave tudi nekateri deli filma *Grazijin otok* (Respiro, 2002), velike mednarodne uspešnice Emanuela Crialeseja.

Drugače pa je, kot rečeno, pri delih, ki izhajajo »od spodaj«. Med njimi moramo prav gotovo navesti film *Moj svak* (Mio cognato, 2003) Alessanra Pive, ki je pred tem ustvaril droben neodvisni film *La capagira* – posnet je bil v apuljskem narečju in so ga tudi v Italiji prikazovali s podnapisi. Alessandro Piva svoje rojstno

mesto Bari v obeh filmih prikaže pristno in ostro, česar v italijanskih filmih sicer nismo vajeni.

Razred malih zločincev, centri prekupčevanja in kraj, majhni bari, ki perejo umazan denar in služijo z avtomati za poker, medčloveški odnosi, ki jih prežema ustrahovanje in razmerja malih klanov ... so predstavljeni verodostojno, živo, celo ironično. V fil-

*Vittorio De Seta je bil, kot ga je opredelil Scorsese, »antropolog, ki je govoril z glasom poeta.« Bil je pevec otokov, Sicilije (kjer je se je rodil in odraščal) in Sardinije, katerima je posvetil svoje umetniško in intelektualno delo. Dokumentarna dejavnost ima pri njem najvišjo poetično in reprezentativno moč. To je cineast, ki je sposoben preseči opazovanje realnosti, da bi jo vsebinsko preobrazil, raziskal vsakdan in naredil antropološko refleksijo o človeku in okolju.*

mu *Moj svak* nočno popotovanje po Bariju, na kate-rega se podata Sergio Rubini e Luigi Lo Cascio (ki je imel glavno vlogo tudi v filmu *Sto korakov*), postane pustolovščina po Italiji, ki jo Sever ignorira, in poklon klasikom italijanske grenke in globoke komedije, kot *Il sorpasso* (The Easy Life, 1962) Dina Risija.

*Živa kri* (Sangue vivo, 2000) Edoarda Winspeareja se, nasprotno, dogaja v notranjosti pokrajine Basilicata, kjer se odvija krvava in strastna pripoved, tesno povezana s to mitično in ljudsko deželo. Winspeareja zanimajo in zelo pozorno raziskuje predmoderne sledi

južnjaške družbe, med drugim glasbo (*la pizzica*, vrsta regionalnega plesa ljudskega izvora) in vraževerje.

Drugo mesto, ki je duša, svet italijanske kinematografije, je Neapelj – mesto, ki ga je močno zaznamovala Camorra (inačica mafije v pokrajini Campania) in ki je skoraj brez upanja, da bi postalo evropska metropola. Tamkajšnje gledališko prizorišče je zelo angažirano in je bilo v nekam obdobju vodilno v skupini Teatri Uniti, kjer so se razvijali cineasti tako imenovanega neapeljskega novega vala.

Zaradi vodilnih osebnosti gibanja, na primer Pappija Corsictaja, Stefana Incertija, Antonia Capuana (njegov najnovejši film *La guerra di Mario*, 2005, je izvrsten) in Antoniette De Lillo (z izrednim *Ni prav – Non è giusto*, 2001), smo lahko upali na dolgotrajno kreativno vrenje. Izkušnja je bila, nasprotno, prekratka, a je pustila pomembne sledi. Med novimi režiserji imamo denimo Vincenza Marro, ki je svoj odločen dokumentaren pogled usmeril na svoje domače kraje: *Vračanje domov* (Tornando a casa, 2001) je na primer ganljiva pripoved o odraščanju, posvečena mlademu ribiču in njegovim dramatičnim dejanjem. Krasen film Salvatoreja Mereuja *Ples v treh korakih* (Ballo a tre passi, 2003) pa je dokaz, da lahko tudi osamljen otok, kot je Sardinija, računa na majhno skupino nekonformističnih režiserjev.

Sklenemo lahko – sicer bi lahko tudi še naštevati – z občutkom, da je italijanska kinematografija precej bogatejša, kot običajno mislimo. Vendar pa je treba poudariti, da številni navedeni filmi nimajo distribucije, ki bi jim šele lahko omogočila pravo ovrednotenje, zato je nevarnost, da bi zanimivi in neodvisni režiserji ostali na obrobju, zelo velika. Zatorej je smiselno posebej opozarjati na najbolj prepričljive dosežke in pokazati, kako je na ozemlju, ki je tudi samim Italijanom s Severa neznano, nastala kinematografija, ki je sila različna od tiste, ki je pod močnim vplivom televizije, ki povsem prežema našo dobo.