



**JAHATI TIGRA:
INTELEKTUALCI,
KULTURA IN FILM V
ITALIJI V ČASU FAŠIZMA
(1. DEL)**

Igor Kernel



V dvorani Kinoteke v Ljubljani se je letos odvrtela retrospektiva filmov Roberta Rossellinija. Med njimi smo si lahko ogledali tudi štiri restavrirana Rossellinijeva dela, ki jih je režiral med 2. svetovno vojno. Gre za filme *Bela ladja* (La nave bianca, 1941), *Pilot se vrača* (Un pilota ritorna, 1942), *Človek s križem* (L'uomo della croce, 1943) in *Želja* (Desiderio) – slednjega mu leta 1943 ni uspelo dokončati, zato je delo dve leti kasneje zaključil Marcello Pagliero, ki je tudi podpisan kot soustvarjalec. Glede na to, da pri nas vse od 2. svetovne vojne ni bilo tako rekoč nobene možnosti, da bi na velikem platnu videli filme iz obdobja fašizma v Italiji (med zelo redkimi izjemami so Viscontijeva *Obsedenost* [Ossessione, 1943], Camerinijevi *Želim prevarati svojega moža* [Voglio tradire mio marito, 1925], *Proga* [Rotaie, 1929] in *Kakšni nepridipravi so moški* [Gli uomini, che mascalzoni, 1932] ter *Giuseppe Verdi* [1938] Carmineja Galloneja in *Štiri korake v oblake* [Quattro passi tra le nuvole, 1942] Alessandra Blasettija, vsi so bili predvajani v ljubljanski Kinoteki), je omenjeno srečanje z manj znanimi Rossellinijevimi filmi dobro izhodišče za kratek pogled na zelo zanimivo in plodno ero italijanske kinematografije.

Za tiste, ki niso bili seznanjeni z obdobjem Rossellinijeve ustvarjalnosti pred »neorealizmom«, oziroma za tiste, ki niso videli nobenih italijanskih filmov iz časa fašizma, je ogled omenjenih štirih filmov verjetno pomenil prvovrstno presenečenje. Po eni strani zaradi tistega, kar je v njih našel, še veliko bolj pa zaradi vsega, o čemer ni bilo sledu, pa bi tam nekako »moralo« biti. Kako to, da v njih zaman iščemo propagando v službi »totalitarnega« režima, kje je tista »mračna senca fašizma«, ki jo pričakuje gledalec? Ali lahko, potem ko vidimo, kako so ti filmi narejeni, še vedno trdimo, da je italijanska kinematografija takoj po 2. svetovni vojni tako zelo nov fenomen, brez vsake zveze s fašističnim obdobjem? Gre pri vsem tem zgolj za napačno tolmačenje vloge filma v času fašizma ali pa morda tudi za nezadostno razumevanje fašizma samega? V naslednjih vrsticah bomo skušali nakazati, v kateri smeri lahko pričakujemo odgovore na zgornja kompleksna vprašanja. Da si ne bi še bolj zapletli predstavitev že sicer precej zahtevne teme, se bomo pri tem, kljub določenim podobnostim, namenoma izognili primerjavam z nemško družbo in kinematografijo v času nacizma, ki si tudi sami po sebi zaslužita čisto posebno obdelavo.

Mussolini je leta 1922 prišel na oblast po obdobju silovitih stavk, ki so skoraj spravile državo na kolena in uničile gospodarstvo. Preden se je povzpел na čelo fašističnega gibanja, je bil tudi sam socialist, sedaj pa se je znašel pred nalogo utrditi svojo vladavino, konsolidirati fašistično gibanje, ki je bilo sila heterogeno, ukiniti »razredni boj« (ideologija fašizma se je pri tem v veliki meri naslanjala na teorije francoskega sindikalista Georges Sorela, ki je stremel po restavraciji francoske monarhije in odstranitvi vseh sledov »strupa francoske revolucije«) ter modernizirati in povezati navznoter razdeljeno državo. Ti vzporedni procesi so potekali v več fazah, pri čemer pa Mussolinijeva oblast tudi v obdobju njegove največje moči nikoli ni bila absolutna. Šele potem ko so pripadniki skupin *squadri d'azione* leta 1924 zagrešili umor Giacoma Matteotija, je Mussoliniju te najbolj radikalne elemente uspelo za silo integrirati v fašistično gibanje, ki si ni več moglo privoščiti podobnega nenadzorovanega nasilja. Za približevanje vladnih projektov ljudstvu je bil za časa njegove vladavine zelo pomemben radio, ki je bil seveda v izključni domeni države, a to ni bila nobena



Vecchia Guardia

Giarabub

italijanska posebnost, saj je velika večina evropskih držav takrat imela enako ureditev. In čeprav je Mussolinijev režim prevzel že od prej uzakonjeno cenzuro, so se ti zakoni izvajali zelo nedosledno, če že, so bolj veljali za dnevni tisk, založbe, ki so izdajale revije in knjige, pa so imele veliko svobode. Značilen primer odprtosti Mussolinijeve vladavine je dolgoletni državni projekt Italijanske enciklopedije (*Enciclopedia italiana*), pri kateri so izbrana gesla napisali tudi znani socialistični pisci. **Kot poudarja Rossellinijev biograf Tag Gallagher, je bila, kljub temu da je Mussolini strl moč sindikatov, fašistična zakonodaja bolj naklonjena delavstvu kot ameriška, Italija je imela večjo svobodo tiska kot ZDA, prav tako je fašizem nudil več priložnosti za artikulacijo različnih političnih idej.**

Omenili smo že veliko heterogenost znotraj fašističnega gibanja, ki je v sebi združevalo med seboj zelo različne smeri, od skrajnega modernizma na eni strani do naslanjanja na vzore iz časa rimskega cesarstva – edino, kar jih je kolikor toliko držalo skupaj, je bil *il Duce*, torej Mussolini sam, ki še zdaleč ni bil vodja nekakšne monolitne skupnosti, temveč povezovalac sil, ki so vlekle vsaka na svojo stran, in je bil zato prisiljen iskati ravnotežje med njimi. Različne ideološke smeri znotraj fašizma so posebej nekateri vidni intelektualci in umetniki, nekateri med njimi zelo vplivni, npr. filozof Giovanni Gentile (1875–1944, minister za kulturo in izobraževanje v letih 1922–1924, kasneje tudi član Velikega fašističnega sveta; Gentilejeva reforma izobraževanja je v Italiji ostala v veljavi vse do 1962), Enrico Corradini (1865–1931, senator in minister), fašistični zgodovinar Gioacchino Volpe (1876–1971), Alfredo Rocco (1875–1935, pravosodni minister v letih 1925–1932), pisatelj, pesnik in dramatik Luigi Pirandello (1867–1936), dobitnik Nobelove nagrade za literaturo leta 1934 (to medaljo je nato, v času Mussolinijevega poziva Italijanom, naj oddajo svoje zlato državi, dal pretopiti za potrebe vojne v Abesiniji) in vrsta drugih. Med njimi si našo pozornost še posebej zaslužijo trije: Julius Evola (1898–1974), Gabriele D'Annunzio (1863–1938) in Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). Prvi zato, ker v eni osebi združuje oba skrajna pola fašizma, modernizem na eni strani in tradicionalizem na drugi, druga dva pa sta – med drugim – zanimiva tudi zaradi svojega ukvarjanja s kinematografijo.

Baron Julius Evola se je pred 1. svetovno vojno družil s člani skupnosti futuristov (le da z njimi ni delil njihovega navdušenja nad intervencionizmom in iredentizmom, čeprav se je tudi on udeležil 1. svetovne vojne kot topniški častnik na soški fronti), med letoma 1921 in 1923 pa je bil najvidnejši pripadnik italijanskega dadaizma. V poznih 20. letih prejšnjega stoletja se je posvetil proučevanju ezoterizma in pisanju o njem, njegova dela na to temo pa odlikuje izjemna erudicija. V 30. letih je svoj tradicionalistični svetovni nazor izrazil v svojem najbolj znanem delu, monumentalnem *Uporu proti modernemu svetu* (*Rivolta contro il mondo moderno*, 1934). Nikoli ni bil član fašistične stranke, pravzaprav je vladno politiko kritiziral, češ da je preveč »populistična« in popustljiva do tistega, kar povzroča propadanje Zahoda. Prav tako ni imel poslušna za nacionalizem in rasizem kot »biološko« kategorijo, zanj je obstajal zgolj »rasizem duha«, razlikovanje med posamezniki, ki si prizadevajo za transcendenco, ter tistimi, ki nimajo takšnih stremeljenj. Bojevanje je cenil kot vrsto askeze oziroma iniciacije, zato je preziral iredentizem kot motiv za vojno. Njegov pogled na fašizem je bil »pogled z desne«, bil je tako elitističen, da nikoli ni pritegnil širokih množic, čeprav je ves čas vplival na določene politične in kulturne kroge. Značilno za Evolo je, da je prenehal s kritiziranjem fašistične vladavine v trenutku, ko so julija 1943 leta odstavili Mussolinija, nato pa je ta, s pomočjo Nemcev, spet zavladal v Salòski republiki, ki jo je Evola z vsem svojim pisanjem do konca podpiral – ne zato, ker bi bili v njej uresničeni njegovi ideali, temveč zato, ker je v Italiji pomenila zadnji branik pred popolnim izbrisom vseh tradicionalnih vrednot, kar sta s seboj prinašala kapitalistična potrošniška družba in komunizem. Tudi po vojni je Evola ostal zvest svojim prepričanjem, še naprej je pisal, njegova dela, zlasti knjiga *Jahati tigra* (*Cavalcare la tigre*, 1961), pa so močno vplivala na doktrino radikalnejših neofašističnih skupin v Italiji in drugod po Evropi.

Gabriele D'Annunzio, nacionalistični pesnik, pisatelj in dramatik, ki ga navadno označujejo kot predstavnika »dekadentne meščanske književnosti«, je v svoja dela, v katerih je čutiti poudarjeno senzualnost, uspešno integriral vplive najrazličnejših struj, od parnasovcev in simbolistov do ruskega psihološkega romana in Nietzschejeve filozofije. Bil je izredno priljubljen, njegova dela je prebiral več sto tisoč Italijanov, in ko se je 12. maja 1915 iz Francije vrnil domov, da bi vzpodbudil italijanski intervencionizem v 1. svetovni vojni, ga je v Rimu pričakala navdušena množica več kot sto tisoč ljudi. D'Annunzio, ki je v svojih pesmih slavil slo po osvajanju, se je aktivno vključil v vojno in pri tem izpolnil pričakovanja svojih oboževalcev, saj se je izkazal s svojim pogumom: v svojem dvainpetdesetem letu se je kot prostovoljec prijavil v vojsko, 1915 je kot pilot izvidnik letel nad Trentom in Trstom, na začetku naslednjega leta je izgubil oko v letalski nesreči, leta 1917 pa je vodil eskadrilje, ki so bombardirale Pulj in Kotor. Avgusta 1918 se je izkazal še z enim podvigom: vodil je skupino letal, ki je poletela vse do Dunaja in tam stresla propagandne letake. Italijanski nacionalisti, ki so ob koncu vojne imeli ogromen tek po sosednjih ozemljih, so se kljub širitvi teritorija svoje države čutili prikrajšane in prav D'Annunzio je bil tisti, ki je skoval izraz *la vittoria mutilata* in ga 24. novembra 1918 zapisal v svojem članku v *Il Corriere della sera*. Na čelu svojih privržencev je D'Annunzio 12. septembra 1919 vkorakal na Reko, kjer je nato vladal kot diktator vse do 18. januarja 1921, ko je oblast



Ettore Fieramosca

Bengasi

nad tistim ozemljem prevzela redna italijanska vojska. Razmerje med D'Annunzиеm in Mussolinijem je bilo precej napeto, saj je bilo s svojeglavim in impulzivnim umetnikom precej težko shajati, imel pa je nedvomen vpliv na nadaljnji razvoj fašističnega gibanja. S svojim pisanjem in delovanjem je vzpostavil intelektualne temelje in praktične zglede gibanju in to je prevzelo tudi nekatere zunanje poteze, ki jih je oblikoval prav D'Annunzio: nekatere pesmi, fašistični pozdrav z iztegnjeno roko, črne srajce, vzklík »A noi!«, črne zastave z mrtvaško glavo ... D'Annunzio, ki je močno vplival na italijansko kulturo svojega časa, je pustil svoj pečat tudi na filmski umetnosti, še posebej izrazito v obdobju do leta 1918. Po njegovih delih je bilo samo v letih od 1908 do 1921 posnetih dvajset filmov, sam pa je napisal scenarije za tri: med njimi je najslavnejša Pastronejeva *Cabiria* (1914; značilno je, da filma niso oglaševali kot film Giuseppeja Pastroneja, temveč so kot avtorja omenjali izključno D'Annunzia, ki so mu za to pravico tudi zelo dobro plačali), druga dva sta *La crocata degli innocenti* (1917, Alessandro Blasetti, Gino Rossetti, Alberto Traversa) in dokumentarec *Il paradiso all'ombra delle spade* (1921, Luca Comerio). D'Annunzio je bil pomemben tudi za teorijo filma, saj je prvi v Italiji formuliral poglede na vlogo filmske umetnosti v sodobni kulturi, in sicer v okvirih primerjave med gledališčem in filmom, pri katerem je optični tok sosledja kadrov primerjal z glasbo in njeno strukturo.

Filippo Tommaso Marinetti, glavni predstavnik futurističnega gibanja, je bil zagovornik skrajnega modernizma, slavil je kult hitrosti, lepoto strojev in mehanizacije. Bil je še bolj impulziven kot D'Annunzio, umetnost je enačil z »nasiljem, surovostjo in nepravilnostjo«, vojna pa je bila zanj »estetska izkušnja«. Tudi Marinetti, predstavnik skrajnega nacionalizma, je vojno, to »edino higieno sveta«, osebno izkusil: leta 1911 se je kot vojni poročevalec pridružil italijanskim enotam v Libiji, med 1. svetovno vojno pa je bil pripadnik alpincev, bil je ranjen in odlikovan. Italijansko-absinske vojne se je Marinetti prav tako udeležil kot prostovoljec, star skoraj šestdeset let! A to še ni vse: nekaj let kasneje, po začetku 2. svetovne vojne, ko je Nemčija napadla Rusijo in se ji je pridružila še Italija, Marinettija spet najdemo med italijanskimi vojaki, tokrat na vzhodni fronti. Sicer si je prizadeval, da bi futurizem

postal glavna umetniška usmeritev fašistične Italije, a pri tem ni bil uspešen, saj Mussolini ni hotel favorizirati nobene umetniške struje. Napisal je več filmskih teoretičnih del, najpomembnejša med njimi so *La cinematografia futurista* (1916), *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana* (1926) in *La cinematografia* (1938). Skupaj z Arnaldom Ginno, Brunom Corro, Emiliom Settimellijem, Giacomom Ballo in Remom Chitijem je Marinetti leta 1916 objavil *Il primo manifesto per la cinematografia futurista*, kjer so definirali svoje poglede na filmsko umetnost. Ta je bila po njihovem mnenju popolno nasprotje gledališča, bila naj bi *teatro senza parole* (šlo je pač za čas nemega filma), in bi po mnenju futuristov morala biti »poliekspresivna simfonija«, ki bi se posluževala najrazličnejših pripomočkov in orodij: »kromatske in plastične glasbe nemih slik«, kaosa, fantastičnih preobrazb realnosti, ritmične in metaforične montaže, asinhronične glasbene in zvočne spremljave ter abstraktnih predstavitev sveta in človeškega telesa. V skladu s temi načeli je omenjena skupina istega leta režirala film *Vita futurista*, v njem pa jih je vseh šest tudi nastopilo. Futuristi so sicer naredili še nekaj filmov, vendar so bili njihovi maloštevilni poskusi precej izolirani in niso pomenili alternative priljubljenim narativnim filmom. Proti koncu 20. let se je tudi vpliv samega futurizma na italijansko kulturo začel počasi iztekati. Nekatere futuristične motive najdemo v filmu *Jeklo* (Acciaio, 1933), ki je povsem modernističen, četudi formalno ni narejen v skladu s skrajnimi Marinettijevimi načeli. Sloni na zgodbi Luigija Pirandella, ki je napisal tudi prvo verzijo scenarija, a ko je bil za režiserja povabljen Walter Ruttmann, ki je skupaj z Mariom Soldatijem predelal scenarij, je bil spremenjen tudi značaj filma. Zgodba o usodnem ljubezenskem trikotniku v filmu ostane le še kot okvir in je povsem v senci visokih peči in strojev, ki oblikujejo in valjajo žareče jeklo v simfoniji zvokov in podob; prav tako je prisoten motiv hitrosti (tekmovalje kolesarjev), kar so vse preokupacije futuristov. Po zaslugi Ruttmannove ritmične montaže in dobro izrabljenih zvočnih učinkov nekatere sekvence tega filma še danes delujejo zelo impresivno.

Filmom, ki so nastali v času Mussolinijeve vladavine, se *a priori* pripisuje, da so bili »propagandistični« oziroma »režimski«, bržkone je v ozadju preprosta logika, da če so bili takšni angloameriški filmi med vojno in tik pred njo, če sovjetskih niti ne omenjamo (primitivno stereotipiziranje nemških in italijanskih vojakov v filmih, ki so nastali po vojni, je čisto poseben problem), potem je moralo biti v »totalitarni« Italiji pač še veliko huje. Če se ozremo na prej omenjene tri Rossellinijeve »vojaške« filme, ki so bili narejeni v času najbolj krvave vojne v zgodovini, pri njih najbolj preseneča prav odsotnost pričakovanega elementa »propagande«. *Bela ladja* je sploh čisto dokumentarističen izsek iz življenja mornarjev na vojni ladji, nič manj zanimiv pa ni film *Pilot se vrača* (eden od koscenaristov je bil Ducejev sin Vittorio Mussolini, h kateremu se bomo še vrnili), v katerem je govora o jetniških izkušnjah pilota (Massimo Girotti), ki ga med vojno v Grčiji sestrelijo in zajamejo Britanci. Ker je bil film narejen v času, ko je od spopadov v Grčiji minilo komaj leto dni, posebej zbujajo pozornost zelo objektivno upodabljanje Britancev (ti italijanskega pilota najprej sprejmejo medse kot sebi enakega, nekoliko strožji postanejo šele, ko poskuša pobegniti), še bolj pa izstopa naklonjen prikaz grških vojakov, ki si z zajetimi italijanskimi vojaki in civilisti delijo pičlo hrano in po svojih močeh pomagajo ranjencem; njihov skupni »sovražnik« so

pravzaprav prodirajoči Nemci, ki v napadih svojih letal ne razlikujejo med zavezniškimi italijanskimi jetniki in nasprotniki (Grki in Britanci). Pri naslednjem Rossellinijevem film, *Človek s križem*, je položaj nekoliko bolj zapleten. Tu seveda ne moremo govoriti o »naklonjenosti« do komunističnih sovjetskih vojakov (popolnoma drugačen je odnos do sovjetskih civilistov, ki so prikazani kot žrtve), čeprav je tudi glede tega Rossellini razmeroma uravnotežen, če upoštevamo, da so bili v 2. svetovni vojni spopadi na vzhodni fronti daleč najbolj surovi. V *Človeku s križem* torej imamo, če hočete, opraviti s »propagando«, le da ta ni »režimska«, temveč katoliška. Glede na to, da je bil antikatalicizem že od samega začetka eden od elementov fašistične ideologije in da so močne struje znotraj fašističnega gibanja katoliški veri nasprotovale tudi po sklenitvi Lateranskih sporazumov s Sveto stolico leta 1929, ki so Mussoliniju omogočili sožitje s Cerkvijo, zelo vplivno institucijo v Italiji, lahko samo popoln nepoznavalec enači »fašizem« s »katalicizmom«. Razlogov za sproščen odnos fašističnih oblasti do kinematografije (in kulture nasploh) je več, eden pomembnejših pa je bila delitev dela med državno ustanovo Istituto LUCE (ustanovljeno 1926) in proizvodnjo igranih celovečercer, ki je bila v rokah zasebnih podjetij. Dokumentarni »žurnali«, ki so nastali pod okriljem Istituta LUCE, so bili namenjeni povzdigovanju uspehov Mussolinijevega režima (arhitekturni dosežki, gradnja hidroelektrarn, tovarn, bolnišnic, avtocest, železnic in celih mest – v tistem času je bilo povsem na novo zgrajenih dvanajst mest! – obsežno izsuševanje močvirij za pridobivanje plodne zemlje, s čimer je bila tudi odpravljena malarija, ki je razsajala na nekaterih območjih Italije, opravičevanje vojne v Abesiniji, slavljenje podvigov italijanskih pilotov, avtomobilistov in športnikov itd.). Imeli so informativno-izobraževalno-propagandno funkcijo (ki jo je precej kasneje po vsem svetu prevzela televizija), v kinematografih so jih obvezno predvajali pred vsakim celovečernim filmom. Poznale so jih tudi druge države, najbolj so seveda znani ameriški in britanski *newsreels*, medtem ko smo pri nas po 2. svetovni vojni morali gledati *Filmske novosti*, ki so jih v Jugoslaviji predvajali še v začetku 70. let prejšnjega stoletja (njihova najbolj vidna razlika v primerjavi z izdelki Istituta LUCE, kar lahko potrdi vsak, ki si je kakšne ogledal, je bila v tem, da slednji niso bili dolgočasni). Proizvodnjo igranih celovečercer pa so fašistične oblasti pustile pri miru in se vanjo vse do druge polovice 30. let sploh niso vtikale, pa še tisti ukrepi so bolj služili podpori italijanskemu filmu kot pa čemu drugemu. **Velika večina igranih italijanskih filmov iz fašističnega obdobja je bila takšnih, da se iz njih nikakor ne more razbrati, da so bili posneti v času fašizma, če ne poznamo letnice njihovega nastanka. Prav tako je med tistimi, ki so nastali med 2. svetovno vojno, izredno malo »vojnih« filmov, pri drugih pa sploh ni čutiti, da so bili narejeni v vojnem času.** Z drugimi besedami, italijanska kinematografija je bila čisto samosvoj svet, kjer se gledalci ni bilo treba kaj dosti bati, da bo oblast vanj drezala s svojimi »sporočili« (seveda so se poveljni kritiki obesili tudi na to dejstvo in so italijanskim filmom iz časa fašizma, če jim že niso mogli očitati »režimskosti«, pripisali »eskapizem«, s katerim naj bi režim »prikrival kruto resničnost«). Med sorazmerno maloštevilnimi filmi, ki jim lahko pripišemo, da se spogledujejo z režimom, prevladujejo zgodovinske upodobitve, kjer je prek vzporednic z obdobji Rimskega cesarstva in renesanse čutiti prizadevanja po vzpodbujanju občutkov domoljubja pri občinstvu. Med najbolj znanimi filmi tega tipa so *Scipione l'Africano* (1937, Carmine Gal-



Scipione l'Africano



Vecchia Guardia

lone), *Condottieri* (1937, Luis Trenker) in *Ettore Fieramosca* (1938, Alessandro Blasetti). Vsi trije omenjeni so bili narejeni v času po ustanovitvi dveh pomembnih institucij, Generalnega direktorata za kinematografijo (DGC – Direzione Generale per la Cinematografia, ust. septembra 1934) in Nacionalne agencije za filmsko industrijo (ENIC – Ente Nazionale Industrie Cinematografice, ust. novembra 1935), tako da sta bila zlasti *Scipione l'Africano* in *Condottieri* (oba veliki uspešnici in tudi nagrajena na festivalu v Benetkah) deležna precejšnjih državnih subvencij, česar prej ni bilo.

Vojnih filmov je bilo narejenih sorazmerno malo, poleg že obravnavanih Rossellinijevih filmov najdemo še nekaj naslovov, med katerimi najbolj izstopajo *Uomini sul fondo* (1941; Rossellini je bil asistent režije), *Alfa Tau!* (1942), *Marinai senza stelle* (1943) in *Uomini e cieli* (1943; zadnja dva filma sta bila v bistvu posneta že leta 1943, a sta bila prvič prikazana šele po vojni) Francesca De Robertisa, *Bengasi* (1942) Augusta Genine, *Giarabub* (1942) Gofreda Alessandrinija in *Ljudje višav* (*Gente dell'aria*, 1943; zgodbo zanj je prispeval Mussolinijev sin Bruno, tudi sam pilot, ki je leta 1944 umrl v nesreči med preizkušanjem novega letala) Esoda Pratellija. De Robertis (1902–1959) je bil, potem ko je končal vojno akademijo v Livornu, častnik v vojni mornarici, od leta 1939 pa je vodil filmski oddelek te veje italijanske vojske (pod okriljem tega oddelka je bila posneta tudi Rossellinijeva *Bela ladja*). Najprej je naredil dokumentarec *Mine in vista* (1940), njegov prvi (in najboljši) igrani celovečerec pa je že omenjeni *Uomini sul fondo*, posnet zunaj studia, z naturščiki in v dokumentarističnem slogu, značilnem za vse njegove filme tega obdobja, pa tudi tiste, ki jih je posnel kasneje. Podoben dokumentarističen pristop najdemo pri izsekih iz življenja pilotov (testiranje letal, bojni poleti z bombniki in priprave nanje) v že omenjenem Pratellijevem filmu *Ljudje višav*, sicer drami o polbratih, ki tekmujeta za isto dekle, obenem pa sta tekmeča tudi kot pilota. Nekateri filmski zgodovinarji med »vojno propagandne« filme uvrščajo *Bengasi* Augusta Genine, zgodbo o času pred bliskovito italijansko-nemško protiofenzivo pod Rommlovim vodstvom, ko so imeli to mesto v svojih rokah Britanci. Kot v svojem prispevku v knjigi *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922–1943* (2002) poudarja Marla Stone, pa sta v tem filmu popolnoma odsotna tako

fašizem kot italijanska država, italijanskih vojakov vse do konca filma skorajda ne vidimo, če pa jih že, so vojni ujetniki oziroma se skrivajo pred Britanci. *Bengasi* torej nikakor ni »režimski« film, celo »patriotski« ne, temveč zgodba o lokalni skupnosti in njenem trpljenju med vojno vihro. Marla Stone gre še dlje in primerja *Bengasi* s slavno Curtizovo vojno melodramo *Casablanca*, ki je bila narejena istega leta in je prav tako postavljena v severno Afriko. Rick (H. Bogart), glavni junak filma, postane antifašist, ko »spozna, da bi brez zmage ameriških vrednot svet postal takšen, da bi bilo v njem nemogoče živeti, njegovo življenje pa potem ne bi imelo nikakršnega smisla«. Takšne prozorne propagande ne najdemo ne v *Bengasiju* ne v kateremkoli drugem igranem vojnem filmu iz časa fašizma. Alessandrinijev *Giarabub* bi sicer bolj utemeljeno lahko šteli med »patriotske«, a tudi tu nimamo opraviti s »slavljenjem vojne zmage« (takšnih vojnih filmov Italijani niso snemali, čeprav so bili udeleženi v številnih bitkah, ko je bila vojna sreča še na strani sil Osi), temveč gre za ekranizacijo resnične zgodbe o tragični usodi vojakov postojanke na libijsko-egipčanski meji, ki jo maloštevilna posadka pogumno brani pred napadi veliko močnejših avstralskih enot, dokler nazadnje le ne kloni, potem ko avstralsko topništvo dobesedno sesuje njihovo utrdbo. Carlo Ninchi v vlogi redkobesednega, hladnokrvnega poveljnika utrdbe je izvrsten, nepozabna je sekvenca, ko pred iztekom avstralskega ultimata ukaže zbor svojih vojakov in jim pove, da se je sicer glede ponudbe o predaji že odločil, vendar pa jim hoče vseeno še enkrat pogledati v oči, da se prepriča o pravilnosti svoje odločitve. Nihče ne spregovori besede, ko gre njihov poveljnik od enega do drugega, na koncu se jim na kratko zahvali in ukaže, naj zasedejo svoje položaje. Takoj zatem se začne silovito obstreljevanje, ki utrdbo poruši.

Med vsemi poizkusi nekaterih piscev, da bi kakšen italijanski film iz obdobja fašizma lahko opredelili kot »vojno propagandnega«, morda še najbolj izstopa uvrščanje Alessandrinijevega celovečerca *Luciano Serra – pilot* (Luciano Serra pilota, 1938) v to kategorijo. Gre za zgodbo o civilnem pilotu (igra ga Amedeo Nazzari), ki si po 1. svetovni vojni prizadeva, da bi lahko z lastnim podjetjem svoji družini zagotovil spodobno življenje, a mu to nikakor ne uspeva, bogati tast pa omalovažuje te njegove poskuse. Luciano Serra se odloči, da bo svoje pilotske veščine unovčil v Ameriki, najstniškemu sinu, ki očeta obožuje, pa obljubi, da se bo kmalu vrnil. Ko Serra (potem ko mu z akrobatskimi letalskimi veščinami nikakor ne uspe zbrati zadosti denarja) poskuša preleteti Atlantik, mu to spodleti, letalo izgine in vsi so prepričani, da je pilot mrtev. Oče in sin se ponovno združita šele čez leta v Abesiniji: Serra (ki je poniknil in se kasneje – pod drugim imenom – javil kot prostovoljec v pehoti) reši življenje sinu (ta je šel po očetovi poti in tudi sam postal pilot), čigar letalo sestrelijo, vendar je pri tem sam smrtno ranjen. Ko pride do spopadov, Alessandrini (tako kot pri *Giarabubu*) pokaže svoj izjemen dar za režiranje vojnih sekvenc. Pri tem je postavil tako visoke standarde, da še dolgo po 2. svetovni vojni niso bili preseženi. Umiranje italijanskih vojakov in njihovih nasprotnikov je prikazano izredno prepričljivo, abesinski bojovníki pa kot spoštovanja vredni nasprotniki (kar je v velikem nasprotju s prizori iz raznih povojnih »akcijskih« vojnih filmov in spektaklov, kjer so sovražniki »abstraktna« bitja, katerih edina funkcija je, da kot pokošeni padajo pod streli »naših« vojakov). Zelo dobro je uporabljen tudi zvok, tako da bo tistemu, ki si ogleda film, še

dolgo ostal v spominu odmev zamolklega, ritmičnega regljanja strojnic, s katerimi skušajo italijanski vojaki ubraniti civilne potnike vlaka, ki so ga zaustavili in obkolili Abesinci. Kljub tem učinkovitim prizorom je *Luciano Serra – pilot* vse prej kot »vojna propaganda«, celo »vojni film« bi ga lahko imenovali le pogojno, saj se s spopadi srečamo šele v zaključnem delu, pa še potem film v svojem bistvu ostaja tisto, kar je bil do takrat: osebna drama o iskanju samega sebe in o ponovnem snidenju očeta in sina, ki ju takoj zatem spet razdruži smrt.

V času Mussolinijeve vladavine torej niso delali igranih filmov, ki bi kakorkoli poveljevali fašizem, pravzaprav je *Vecchia guardia* (1935) Alessandra Blasettija edini igrani celovečerec, ki posredno obravnava prihod fašističnega gibanja na oblast. Zgodba je postavljena v mestece, kjer ni sledu o kakšni visoki politiki, pač pa imamo opraviti z zornim kotom »malega človeka«, ki je izgubil zaupanje v oblast in v politične stranke, skupina preprostih meščanov se zato vključi v fašistično gibanje in se občasno spopada s svojimi političnimi nasprotniki. Dramatični vrhunec filma je nesrečna smrt fantiča, ki se na skrivaj udeleži enega teh spopadov. Blasettijevo slog ostaja ves čas suhoparno realističen in dokumentarističen, in ko se omenjena skupina čisto na koncu pridruži Mussolinijevemu pohodu na Rim, gre za kratko sekvenco, dogajanje pa spremljamo od daleč, tako kot je bilo vse, kar se je dogajalo v mestecu, daleč stran od osrednjega dogajanja v takratni Italiji. Če iščemo »propagando«, jo moramo iskati pri že omenjenem državnem Istitutu LUCE, pod okriljem katerega je bila narejena *Camicia nera* (1933), ki jo je režiral in zmontiral Giovacchino Forzano. Gre za dokumentarec z igranimi vložki, ki neprikrito slavi dosežke fašizma, pri čemer so za vsakega Slovenca še zlasti moteči vzhičeni komentarji o »pravični« priključitvi slovenskih ozemelj Italiji, da ne omenjamo pritoževanja nad tem, kako je bila Italija pri vsem skupaj pravzaprav prikrajšana. Kar se tiče samih žurnalov Istituta LUCE (posnetih jih je bilo več kot tisoč petsto), je treba poudariti, da se je njihov značaj postopoma spreminjal in proti koncu vojne, ko bi bilo pričakovati, da bodo najbolj prenapeti, so bili pogosto zgolj filmske beležke nekega dogajanja, z le najosnovnejšim komentarjem. Takšna sta tudi za nas zanimiva *Giornale LUCE C0391 (08/04/1944)* in *Giornale LUCE C0402 (01/07/1944)*, s posnetki bojev bersaljerov s slovenskimi partizani, kjer snemalec značilno odmaknjeno prikazuje italijanske vojake v redkih trenutkih prostega časa, med urjenjem in bojevanjem. Čisto posebno kategorijo med filmi tistega časa pa pomenijo dokumentarci, kjer njihovi ustvarjalci slavijo italijansko zemljo in pristen stik kmečkega življa z njo, kjer gre pogosto za vrhunske umetniške stvaritve. Značilen primer takšnega dokumentarca je *La sua terra* (1941) Luciana Emmerja in Enrica Grasa, zelo lepo posneto in montirano delo, brez komentarja in dialogov, v ozadju so zgolj zvoki deževnih kapelj in žuborenja potokov, glasba pa je iz *Noči na golem brdu* Modesta Musorgskega.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki *Ekrana*.)



Jahati tigra: Intelektualci, kultura in film v Italiji v času fašizma (2. del)

Igor Kernel

Vse države, seveda tudi tiste, ki se štejejo k »parlamentarnim demokracijam«, poznajo mehanizme, s katerimi skušajo na eni strani, vplivati na to, kako (in tudi o čem) razmišljajo njeni prebivalci, na drugi pa nadzorovati načine, na katere ta svoja razmišljanja potem izražajo navzven, v javnosti. Tako kot tudi druge zahodne države je Italija že pred Mussolinijem imela »cenzuro«, ki jo je obdržala tudi po 2. svetovni vojni. V času med svetovnima vojnama je dobesedno vrelo od silovitih družbenih sprememb in prevratov, kresale so se najrazličnejše ideje, zdelo se je, da je mogoče prav vse. Mussoliniju in njegovim sodelavcem ni bilo vseeno, o čem razmišljajo izobraženci: po eni strani zaradi tistega, kar so lahko, na podlagi svojih sposobnosti in znanja, prispevali k razvoju države, po drugi pa so se oblastniki zavedali tudi tega, da v krogih nezadovoljnih intelektualcev hitro začnejo tleti nevarne ideje, ki lahko zanetijo uničevalen požar prevrata. Eden od vzvodov nadzora nad dogajanjem v intelektualnih in umetniških krogih je bila tudi cenzura, čeprav, kot že rečeno, ni bila tako zaplankana kot v nekaterih parlamentarnih demokracijah tistega časa. Tisto, kar nas tu najbolj zanima, je seveda odnos takratne italijanske cenzure do filmske umetnosti.

Ena od stvari, s katerimi se ukvarja vsaka cenzura, je »javna moral«. Ko gre za film, se pri tem hitro postavi vprašanje ženske golote. Skladno s predsodki, ki so še vedno aktualni, kadar je govora o Mussolinijevi Italiji, bi seveda pričakovali zelo konservativen pristop do prikazovanja ženskega telesa. V resnici je bilo precej drugače. Literatura o zgodovini filma v Italiji v tem pogledu običajno izpostavlja razvpiti prizor iz filma *La cena delle beffe* (1941) Alessandra Blasettija, ko Amedeo Nazzari nasilno razgali Claro Calamai v vlogi ljubice Osvalda Valentija. Clara Calamai je že prej igrala ženske, ki na takšen ali drugačen način »hodijo po robu«, a odtlej je bila skoraj obsojena na podobne vloge. V obdobju fašizma je igrala spletkarske ženske, zapeljivke, prešuštnice, ljubice vojaških najemnikov, med filmi, v katerih je takrat nastopila, so Blasettijev *Ettore Fieramosca* (1938), *Zbogom, mlada leta* (*Addio giovinezza!*, 1940) F. M. Poggiolija, *Zakonski možje* (*I mariti/Tempesta d'amore*, 1941) Camilla Mastrocinqueja, današnji ljubitelji filma pa jo seveda najbolj poznajo po Viscontijevi *Obsedenosti* (1942). *La cena delle beffe* (scenarij se naslanja na dramo Sema Benellija) je tudi sicer zelo zanimivo delo,

dejansko gre za enega najbolj provokativnih filmov tistega obdobja. Amedeo Nazzari, izredno priljubljen igralec iz časa fašizma, je nastopal le v vlogah pozitivnih junakov, tukaj pa igra plemiča Nerija Chiaramontesija, brezobzirnega suroveža, pri čemer je v zelo dobri družbi, saj so v filmu skoraj sami amoralni liki, na čelu s spletkarskim Giannettom Malespinijem (Valenti). Slednji Neriju tudi priredi še zadnjo *beffa* (»šalo«), s katero se mu dokončno maščuje. Potem ko si Neri prilasti Giannettovo ljubico Ginevra (Calamai), Giannetto najprej tako usmeri dogajanje, da Nerija proglasijo za norega in ga zaprejo v ječo, od koder se komaj reši. Ker Giannetto ve, kako ljubosumen je Neri, pa tudi to, da do Ginevre goji poželenje Nerijev brat Gabriello, poskrbi še za to, da Neri izve, da bo ponoči nekdo prišel k Ginevri v Nerijev grad. Neri pričaka prišleka in ga umori, misleč, da gre za Giannetta. Ko odkrije, da je ubil lastnega brata, izgubi razum, tokrat zares. Valenti se odlično znajde v svoji standardni vlogi negativca, zelo pogosto zahrbtnega, iz cele vrste filmov. *La cena delle beffe* je tudi eden od filmov, kjer skupaj nastopijo Nazzari, Valenti in Luisa Ferida (v vlogi Fiammette, ene od Nerijevih ljubic). Če v teh filmih, omenimo še *Spečo lepotico* (La bella addormentata, 1942, Luigi Chiarini) in *Fedoro* (1942, Camillo Mastrocinque), vedno Nazzari spelje Ferido Valentiju, je bilo v resničnem življenju drugače, saj je bil Valenti tisti, ki je pograbil Ferido in ostala sta par vse do konca, celo umrla sta istega dne.

Med bolj znanimi filmi z žensko goloto sta tudi *Železna krona* (La corona di ferro, 1941) Alessandra Blasettija (divjanje barbarov na začetku filma in sekvenca mučenja ljubice enega od članov tolpe, ki jo vodi Luisa Ferida) in *La Fornarina* (1944) Enrica Guazzonija (sleče se Lida Baarova). Dodajmo še to: čeprav bomo v literaturi pogosto zasledili trditev, da je bila Clara Calamai prva, ki je v italijanskem filmu pokazala svoje prsi, to ne drži. Treba se je le spomniti na nekatera dela iz 30. let, denimo na že omenjenega *Ettora*



Zbogom, mlada leta

Fieramosco iz leta 1938 (prizori v termah na začetku filma) ali pa na film *Sotto la croce del sud* (1938) Guida Brignoneja. V slednjem je sekvenca, kjer italijanski naseljenci v Abesiniji opazujejo »ples plodnosti«, ki ga izvajajo domačinke. Italijani so seveda na to goloto gledali drugače, »zamorske prsi« niso štele, prizor je imel funkcijo »antropološkega kuriozuma« in je odražal takratno nelagodje spriču nevarnosti mešanja belske in črnske krvi v italijanskih kolonijah. To nevarnost v omenjenem filmu uteleša prelestna Doris Duranti v vlogi zapeljive mešanke. Doris Duranti se takrat sicer ni slekla (to je storila štiri leta kasneje v filmu *Carmela* [1942, Flavio Calzavara]), zaradi svojega eksotičnega videza pa je večkrat nastopila v vlogi nekoliko »divjih«, neukročenih žensk. Kadar beremo o goloti v italijanskem filmu v fašističnem obdobju, je zanimivo, da avtorji teh besedil praviloma izpustijo obdobje nemega filma. Režiserji so že takrat, še pred fašizmom, velikokrat izkoristili priložnost za prikazovanje ženske golote, denimo v *peplumih* (prizori preganjanja kristjanov) ali v pustolovskih filmih (sužnje v haremih). Omenimo dva, v tem smislu značilna nema filma iz časa Mussolinija, *Mesalino – zlo carico Rima* (Messalina, 1922, Enrico Guazzoni) in *Macisteja v peklu* (Maciste all'Inferno,

1925, Guido Brignone). V prvem vedno znova nanese, da se sužnja Egle (Lucia Zanussi) tako ali drugače znajde brez obleke, pa najsi bo to v prizorih bičanja ali pa takrat, ko jo ugrabijo po kopanju v reki. V drugem pa se pogumni Maciste (Bartolomeo Pagano, eden redkih igralcev, če ne edini, ki se je s svojo priljubljenostjo lahko kosal z divami italijanskega nemega filma, ta film pa je zadnji od trinajstih z junakom Macistejem) spusti v peklo rešit dušo dekleta svojega prijatelja. Že zapeljive demonke (Elena Sangro, Lucia Zanussi in druge) so seveda zelo pomanjkljivo oblečene, uboge ženske duše v peklu pa so, kajpak, gole (v skrajšani verziji, ki se je prikazovala na ameriškem tržišču, teh prizorov ni bilo). V zvezi s to temo še zanimivost, ki se tiče v prejšnjem delu omenjenega filma *Želja* (Desiderio), za katerega vemo, da ga je leta 1943 začel snemati Rossellini, po vojni pa ga je dokončal Marcello Pagliero. Ko je film leta 1946 prišel v kinodvorane, so ga predvajali le kratek čas, nato pa sneli s sporeda. Kasneje so ga spet vrnili v kino, le da nekoliko »preurejenega«: izginili so prizori z golo Elli Parvo (ti so sicer vključeni v restavrirano verzijo, ki smo jo gledali v Kinoteki). Povojna italijanska cenzura je bila pač do takšnih »nespodobnosti« precej manj razumevajoča od Mussolinijeve.

Leta 1924 je prišlo do italijanskega diplomatskega priznanja Sovjetske zveze, ki je bilo posledica Mussolinijeve »Realpolitik« (gospodarski razlogi, mesto, ki ga je zaradi svojega geografskega in političnega položaja Sovjetska zveza imela na svetovnem prizorišču) in dejstva, da je bilo obema državam skupno nasprotovanje plutokratskemu kapitalizmu, kot tudi tega, da sta oba režima zavračala parlamentarno demokracijo.

V obdobju nemega filma pred I. svetovno vojno je bila Italija velesila na področju dolgometražnih spektaklov, njena premoč je bila tako velika, da so v ZDA glede tega morali uvesti protekcionistične ukrepe. V času med obema vojnoma pa se je položaj drastično spremenil, kriza na področju kinematografije je bila vsako leto globlja.

Glede na to, da je fašizem že po definiciji izrazilo protikomunističen svetovni nazor, bi bilo seveda v Mussolinijevi Italiji logično pričakovati odklonilen odnos do sovjetske kulture, vključno s kinematografijo. Že sama sugestija, da so v času fašizma Italijani smeli gledati sovjetske filme in da so se bili italijanski režiserji tudi pripravljani učiti na primerih teh filmov, se zdi absurdna. Pa vendar se je takrat dogajalo prav to. Leta 1924 je prišlo do italijanskega diplomatskega priznanja Sovjetske zveze, ki je bilo posledica Mussolinijeve »Realpolitik« (gospodarski razlogi, mesto, ki ga je zaradi svojega geografskega in političnega položaja Sovjetska zveza imela na svetovnem prizorišču) in dejstva, da je bilo obema državam skupno nasprotovanje plutokratskemu kapitalizmu, kot tudi tega, da sta oba režima zavračala parlamentarno demokracijo. Obdobje najmočnejšega zanimanja Italije za Sovjetsko zvezo je bilo v letih 1928–1934, kar se je med drugim odražalo v dejstvu, da je samo časnik *La Stampa* takrat imel v Moskvi celo pet svojih dopisnikov. V Italiji so bili sovjetski avantgardni filmi sprejeti z velikim zanimanjem, največji vpliv na italijanske (in nasploh evropske) avtorje pa je imela sovjetska tradicija filmske montaže. Na Beneškem filmskem festivalu so že prvo leto (1932) prikazali tri sovjetske filme, leta 1934 pa je prav Sovjetska zveza prejela nagrado za najboljšo predstavitev nacionalne kinematografije. Eisensteinovo *Križarko Potemkin* (Bronenosca Potemkin, 1925) so v Italiji prvič prikazali leta 1929, filmi tega režiserja, tako kot tudi drugih znanih sovjetskih ustvarjalcev (Vertov, Dovženko, Pudovkin, Preobraženskaja idr.), pa so imeli večinoma omejeno distribucijo, pač v skladu s svojim komercialnim potencialom. Pri organizaciji predstav teh filmov so imeli največjo vlogo filmski klubi, njihov najpomembnejši sponzor je bila zveza GUF (Gruppi universitari fascisti – Fašistične univerzitetne skupine). Spoznanja sovjetske šole so našla pot v italijansko filmsko teorijo, najbolj znani filmi, ki so nastali pod njenim vplivom, pa so *Sole* (1929) in *Terra madre* (1931) Ales-

sandra Blasettija ter *Proga* (Rotaie, 1930) Maria Camerinija. V nobenem teh filmov seveda ni vsiljivega, propagandističnega »revolucionarnega naboja«, značilnega za takratno sovjetsko kinematografijo.

V času španske državljanske vojne so se odnosi med Italijo in Sovjetsko zvezo močno ohladili. A tudi potem je bil protikomunizem le malokrat uporabljen kot tema za filmske scenarije. Izrazilo protikomunistični so pravzaprav le trije filmi, vsi posneti v času II. svetovne vojne: *Alcazar* (Assedio dell'Alcazar, 1940) Augusta Genine, *Odesa v plamenih* (Odessa in fiamme/Odessa in fläcäri, 1942) Carmineja Galloneja in *Noi vivi/Addio Kira* (1942) Goffreda Alessandrinija. *Alcazar* govori o obleganju postojanke s tem imenom, ki so jo v času španske državljanske vojne vojaki, zvesti Francu, branili pred veliko močnejšimi republikanskimi silami. Pri tem filmu gre za dokaj zvesto predstavitev dogajanja, ki je bilo precej dobro dokumentirano. Republikanci, prepričani v zmago zaradi svoje premoči, so namreč povabili novinarje, naj bodo priča padca Alcazarja, a se potem to ni zgodilo, saj so branilci vztrajali do prihoda Francovih sil. Ohranjen je tudi prepis telefonskega pogovora, ko republikanci pokličejo poveljnika Alcazarja, polkovnika Moscarda, in mu postavijo ultimatum: če ne preda utrdbe, bodo ustrelili Luisa, njegovega šestnajstletnega sina (v filmu je vključen pretresljiv telefonski pogovor med Luisom in njegovim očetom; republikanci so sicer v resnici, po Moscardovi zavrnitvi ultimata, Luisa ustrelili kasneje in ne takoj, kot je prikazano v filmu). Italijansko-romunska koprodukcija *Odesa v plamenih* je upodobitev sovjetske okupacije in zatem aneksije takratne romunske Besarabije in Severne Bukovine poleti leta 1940, film pa se konča, ko nemška in romunska vojska ponovno osvojita to področje leto dni kasneje. Obenem smo priča osebni zgodbi moža (Carlo Ninchi) in žene (Maria Cebotari), ki ju sovjetska okupacija loči – žena namreč ostane skupaj z njunim sinom ujeta na sovjetski strani meje. Zanimiva je sekvenca, ko revni

kmetje na osvobojenem ozemlju prosijo častnika (Ninchi), naj jih krsti, gre namreč za prizor, identičen tistemu, ki ga leta 1943 uporabi tudi Rossellini v svojem *Človeku s križem* (L'uomo della croce). Film *Noi vivi* je monumentalno delo, zaradi svojega obsega razdeljeno na dva dela, drugi nosi naslov *Addio Kira*. Gre za ekranizacijo romana *We the Living* (1936) ameriške pisateljice ruskega rodu Ayn Rand, in ker je bil film posnet med vojno, producenti niso poskrbeli za plačilo avtorskih pravic (mimogrede, isto se je zgodilo tudi pri Viscontijevi *Obsedenosti*). Alida Valli, nenadkriljiva v upodobitvah močnih, samozavestnih žensk, ki se ne pustijo ustrahovati nikomur, je bila idealna izbira za vlogo Kire, izvrsten je tudi Fosco Giachetti v vlogi Andreja Taganova, agenta stalinistične politične policije, na skrivaj zaljubljenega v uporno Kiro. Ko gledamo film, se nam zdi, da so strahote stalinističnega režima prikazane preblago, a pravzaprav je tudi Ayn Rand v zvezi s svojim romanom poudarjala, da so bile stvari v resnici veliko hujše. Američani so veliko kasneje sami kupili pravice od Randove, si pridobili negativ filma in naredili svojo, temeljito predelano verzijo, tako da je okoli uro in pol krajša od izvirnika.



Doris Duranti

O obdobju italijanske kinematografije v času fašizma ne moremo govoriti, ne da bi se vsaj dotaknili zapletenih odnosov med Italijo in ZDA. Po eni strani je bilo čutiti očitno nelagodje ideologov fašizma spričo brezobzirnega kapitalizma, parlamentarizma in dekadentnih meščanskih vrednot, ki so že takrat popolnoma prevladale v ZDA, po drugi pa ni bilo mogoče spregledati očitne fascinacije Italijanov z občutkom navidezne svobode in blišča dežele, »kjer je mogoče vse«. To niso bile zgolj posledice izredno učinkovite množične kulture, ki je nastajala onstran Atlantika, temveč so takšna sporočila v domovino prihajala tudi prek zelo številčne izseljenske skupnosti Italijanov, živečih v ZDA. Zapleteni so bili tudi odnosi na področju kinematografije. V obdobju nemega filma pred I. svetovno vojno je bila Italija velesila na področju dolgometražnih spektaklov, njena premoč je bila tako velika, da so v ZDA glede tega morali uvesti protekcionistične ukrepe. V času med obema vojnoma pa se je položaj drastično spremenil, kriza na področju kinematografije je bila vsako leto globlja. Če je leta 1922 v kinematografe še vedno prišlo 144 italijanskih dolgometražnih filmov, je leta 1932, ko je bilo doseženo absolutno dno, to število znašalo vsega dva (!) filma. Razlogov za to je bilo več, najpomembnejši je bil gotovo ta, da v Italiji takrat sploh niso poznali vertikalne integracije med vsemi tremi vejami kinematografije – proizvodnjo, distribucijo in reproduktivno kinematografijo. Producenti so namreč svoje filme kar sami vsak zase ponujali manjšim kinematografskim verigam oziroma posamičnim kinodvoranam, tako da se je dogajalo, da so posamezni filmi prišli v kino šele več let po svojem nastanku, nekateri pa kinodvoran sploh niso dočakali. Pri vseh ogromnih izgubah, ki so jih imeli producenti, pa so dive italijanskega nemega filma še vedno pričakovale (in tudi dobivale) astronomsko visoke, popolnoma nerealne honorarje. Nič čudnega ni torej bilo, da je zabavljaska ameriška filmska industrija, ki je bila neprimerno bolj organizirana, povsem prevladala na italijanskem tržišču, še posebej, ko so tam ameriški *majorji* odprli svoja predstavništva: predvojni ameriški rekord je bil dosežen leta 1930, ko je bilo v italijanskih kinodvoranah prikazanih 220 (!) ameriških filmov, 127 filmov drugih držav in le osem domačih. Fašistične oblasti, ki se dolgo časa sploh niso ukvarjale z domačo kinematografijo, so se v

30. letih le zganile ter s kombinacijo spodbud domačemu filmu in zaščitnih ukrepov pomagale italijanski filmski proizvodnji, da se je počasi postavila na noge. Ko so konec 30. let Italijani vzeli v svoje roke tudi distribucijo vseh tujih filmov in so ameriški *majorji* pospravili svoje kovčke, se je razmerje že leta 1939 začelo obračati v prid italijanskemu filmu, saj je takrat v kinematografe prišlo 50 domačih in 60 ameriških filmov, do leta 1942 pa se je število italijanskih filmov, ki so prišli v kino, povzpelo že na 119; prva leta vojne so bila tudi edina, ko je imel italijanski film prevlado na lastnem dvorišču. Američani tega seveda niso pozabili, zato je bil eden prvih ukrepov ameriške vojske, ko je ta zasedla Rim, da je zaprla vrata studiev Cinecittà in ves kompleks spremenila v begunsko taborišče. Šele leta 1947, ko je bilo spet doseženo »normalno« stanje (tistega leta so ZDA imele 287 filmov v italijanskih kinodvoranah, s čimer so krepko presegle prejšnji rekord 220 ameriških filmov iz leta 1930), je smel Cinecittà spet odpreti svoja vrata za snemanje filmov.

Med zvezdniki iz obdobja fašizma, ki smo jih doslej omenili, jih je večina ostala pri filmu tudi po vojni. Totò, eden najbolj priljubljenih italijanskih igralcev vseh časov, je prav tako že v fašističnem obdobju posnel pet kaotičnih komedij v svojem značilnem slogu, kjer se neprizanesljivo norčuje iz veljavnih družbenih konvencij. **Nič manj zanimiva ni kariera Vittoria De Sice; ta se nam je sicer najbolj vtisnil v spomin po filmih, ki jih je režiral po II. svetovni vojni, a je bil že v času fašizma zelo popularen, le da takrat kot igralec, zaigral je v skupaj petinštiridesetih filmih.** Proti koncu tistega obdobja se je poskusil tudi kot režiser petih filmov, zadnji med njimi, *I bambini ci guardano* (1944), ima že njegov razpoznavni avtorski pečat in napoveduje kasnejše, povojne filme. Ko je govora o nekaterih znanih igalkah, ki so zasedale vidno mesto v italijanski kinematografiji tudi v letih po II. svetovni vojni in so svojo kariero začele že v času fašizma, naj poleg že omenjenih Alide Valli in Clare Calamai spomnimo še na Iso Mirando, Anno Magnani in Eliso Cegani. Na drugi strani pa so se znašle nekdanje zvezdnice, ki so se kasneje umaknile v ozadje in so danes skorajda pozabljene. Med njimi so Maria Denis, Elsa Merlini, Maria Mercader, Germana Paolieri, Isa Pola, Vera Carmi, Vivi Gioi in Lilia Silvi, zelo znane v 30. letih in na začetku 40. let



Assia Noris

prejšnjega stoletja. Sem spada tudi Assia Noris, igralka ruskega porekla, ki ji je bil tedanji italijanski zvezdniški sistem pisan na kožo. Bila je izredno priljubljena, in čeprav ji nekateri kritiki očitajo pomanjkljive igralske sposobnosti, se je dobro obnesla tudi v resnobnejših filmih, denimo v *Dvoboju* (Un colpo di pistola, 1942) Renata Castellanija, kjer prepričljivo odigra vlogo ranljivega dekleta, ki se skriva za masko frivolnosti, ali pa v Camerinijevi drami *Žrtev velike ljubezni* (Una storia d'amore, 1942), posneti v času, ko je bila s tem režiserjem tudi poročena. Večinoma pa je bila prav tisto, kar so v njej videli in od nje pričakovali gledalci: očarljiva mladenka, ki je blestela v romantičnih komedijah in melodramah, katerim je filmska kritika nadela zloglasno etiketo »belih telefonov« (*telefoni bianchi*), njihov poglavitni greh pa naj bi bil – kaj hujšega! – »eskapizem«. Prototip te vrste komedije je *La telefonista* (1932) Nunzia Malasomme, eden prvih italijanskih zvočnih filmov, zelo lepo posnet, zabaven, z glasbenimi vložki, ki so spretno vključeni v dogajanje. Značilen primer filma, v kakršnih je šarm Assie Noris lahko popolnoma prišel do izraza, je *L'uomo che sorride* (1936) Maria Mattòlija, kjer je nastopila skupaj z Vittorio De Sico. Če bi se katerakoli druga mlada dama na platnu obnašala, kakor si to privoščila Assia, bi se gledalec prav kmalu na skrivaj začel poigravati z željo, naj ji že vendar kdo pri- maže zausnico, tako kot obupani oče (Carlo Micheluzzi) v komediji *V dvoje je lepše* (In due si soffre meglio, 1943, Nunzio Malasomma), ki izgubi potrpljenje nad razvajenima hčerjo (Marisa Vernati) in ženo (Giuditta Rissone).

Kot smo videli, je po bleščečem obdobju izpred I. svetovne vojne italijanska kinematografija v letih po njej sicer doživela strm padec, a si je v drugem desetletju Mussolinijeve vladavine vendarle povsem opomogla in dočakala nov razcvet, z vsemi atributi, ki odlikujejo zrelo kinematografijo.

Takrat se je od »močnejšega spola« seveda pričakovalo tovrstne obrazce obnašanja, zato je ob klofuti, ki se je gledalcem – pa tudi gledalkam – zdela povsem na mestu, občinstvo zgolj olajšano vzkliknilo: *Finalmente!*. A ker gre za Assio, je čisto vseeno, kaj počne in sproti ji odpustimo prav vse – tako presneto prikupna je, da se gledalec lahko vsemu skupaj le nasmeji, v družbi z Vittorinom De Sico (igra njenega snubca in nato še moža). In nekateri prizori so resnično zabavni, morda še najbolj tisti, ko Assia De Sici jezno očita neprimerne nakupe, on pa ji z zvočnim posnetkom njenega glasu dokaže, da mu je vse to naročila ona sama. Assia za hip osupla onemi, a se takoj zbere in z žalostnim glasom potoži, da ne razume, kako more biti takšen do nje in jo takole grdo snemati, ko bi vendar moral vedeti, da si ona pač ne more pomagati, če je takšna kot je, saj ne more biti drugačna, ker je samo »una povera donna«. Le kdo ne bi pokleknil pred takšnimi »argumenti«, še posebej, če jih izreče Assia Noris! Rade so jo imele tudi ženske, četudi so verjetno vsaj s kančkom zavisti sprejemale njeno sposobnost, da smukne v eleganten kostim, si na glavo natakne enega takrat modnih klobučkov, ki se nobeni drugi niso tako lepo podali kot prav njej, in se nato z neobremenjeno samoumevnostjo lahkotno sprehodi skozi filme, s katerimi je osvajala srca občinstva.

Italijanski režiserji so se uspešno spoprijemali z najrazličnejšimi filmskimi žanri, od *pepluma*, zgodovinskega, pustolovskega in vojnega filma do sodobnih dram, komedij in glasbenih filmov. Nekoliko manj znani so maloštevilni primeri, ki dokazujejo, da so dobro obvladali tudi druge zvrsti. *Tisoč kilometrov na minuto* (Mille chilometri al minuto, 1939) Maria Mattòlija, denimo, je soliden primer znanstvenofantastične komedije, medtem ko je *Malombra* (1942) Maria Soldatija, druga ekranizacija (po Gallonejevi iz leta 1917) romana Antonia Fogazzara, s svojo mračno, »gotško« atmosfero predhodnica filmov, s kakršnimi sta kasneje zaslovela Riccardo Freda in Mario Bava. Tisti, ki menijo, da so bili »špageti vesterni« zgolj

povojni fenomen, si morajo nujno ogledati prvega med njimi, z naslovom *Una donna dell'Ovest*, ki ga je Carl Koch režiral že leta 1942; še istega leta je bila posneta tudi vestern komedija *Dečko z Zapada* (Il fanciullo del West) Giorgia Ferronija. Zanimiva je tudi že omenjena fantazijska *Železna krona*, ki ima vse značilnosti »mečarovniškega« (*swordcery*) žanra, le da je film nastal veliko pred prvimi ameriškimi izdelki te vrste (v eni od filmskih enciklopedij starejšega datuma se nahaja zabavna navedba, da je *Železna krona* primer fašističnega poveljevanja »rimske preteklosti«, iz česar je jasno razvidno, da pisec gesla tega filma ni videl, a zaradi slabe dostopnosti filmov iz fašističnega obdobja so nekoč lahko natisnili tudi takšne trditve).

Začetek 40. let prejšnjega stoletja je bil čas nastanka novega sloga, imenovanega »kaligrafizem«, v okvirih katerega je nastalo nekaj zanimivih filmov. Glavni predstavniki tega sloga, Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada in Luigi Chiarini, so dobro poznali filmsko teorijo in so si prizadevali najti lasten umetniški izraz. Za njihova dela je značilno raziskovanje učinkov, ki jih nudijo nekonvencionalna osvetlitev, zapleteni premiki kamere in razkošna scenografija. Izbirali so teme, ki so prežete z melanholijo in s turbobnostjo, scenariji se naslanjajo na

književna dela pretežno iz obdobja romantike, a se med njimi najdejo tudi sodobne zgodbe, tako kot Castellanijeva *La donna della montagna* (1942), z Marino Berti in Amedeom Nazzarijem, ki igra vase zaprtega, samodestruktivnega junaka, značilnega za kaligrafizem. Zaradi poudarjenega formalizma in estetiziranja je pri teh filmih čutiti določen hlad, če že ne izumetničenosti, to morda še najbolj velja za najslavnejšega med njimi, Soldatijev *Mali stari svet* (Piccolo mondo antico, 1941). Njegova *Malombra* je precej bolj gledljiva. Čeprav je menda Soldati za glavno vlogo najprej hotel imeti Alido Valli (s katero je sodeloval že pri *Malem starem svetu*), je malo verjetno, da bi lahko Vallijeva, primernejša za drugačne ženske vloge, ranljivost in postopno duševno razsulo Marine di Malombra podala bolje od Ise Mirande. Med bolj znane filme tega sloga sodijo še Castellanijev *Dvoboj*, Lattuadov *Idealist Jakob* (Giacomo l'idealista, 1942) in Chiarinijeva *Speča lepota*. Ponekod v literaturi, posvečeni zgodovini filmske umetnosti, najdemo namige, da naj bi bil kaligrafizem »reakcija na uradno, fašistično kinematografijo«, vendar v teh filmih, popolnoma odmaknjenih od kakršnekoli družbene kritike (prav zato kaligrafizem tudi primerjajo z umetniškim slogom hermetizma), zmanjšemo kakršnekoli »protifašistične« pou-



Malombra



Mali stari svet

darke. Dejstvo je, da so glavni predstavniki te smeri takrat brez težav snemali filme, ki niso bili poceni, prav tako so lahko v miru objavljali svoja besedila. Lattuada je bil pravzaprav edini med njimi, ki je bil tu in tam odkrito kritičen do nekaterih pojavov v tedanji kinematografiji. *Soldati* je v svojih hvalnicah fašizmu šel tako daleč, da je moral »predelati« povojne izdaje svoje knjige *America primo amore* (1935), in je popolnoma odstranil tako izvirni uvod vanjo kot tudi nekatere »sporne« dele, kjer še posebej žolčno kritizira ameriško družbo. Chiarini, direktor vladne ustanove CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia), je bil v vseh pogledih človek, vdan tedanjemu režimu. **V tem kontekstu je zanimivo tudi, da so članki, ki so nastajali pod okriljem filmske revije *Bianco e nero*, ki jo je ustanovil prav Chiarini, glavni teoretik kaligrafizma, pravzaprav po svojem značaju večinoma konservativnejši od tistih v reviji *Cinema*, pa čeprav je slednjo urejal Vittorio Mussolini.**

V času Mussolinijeve vladavine so posneli številne zelo dobro narejene drame iz italijanskega vsakdana, zaradi omejenega prostora smo lahko izpostavili le nekatere med njimi. Še enkrat se bomo ustavili le še pri eni, ki smo jo mimogrede že omenili, pri filmu *Addio giovinezza!* (1940) Ferdinanda Marie Poggiolija, ki so ga pri nas med vojno predvajali pod naslovom *Zbogom, mlada leta*. Zgodba se odvija v Torinu pred I. svetovno vojno, gre pa za četrto ekranizacijo priljubljenega gledališkega dela Sandra Camasia in Nina Oxilie iz leta 1911. Oxilia je leta 1913 tudi režiral prvo filmsko verzijo,

v letih 1918 in 1927 sta sledili še dve, avtor obeh je Augusto Genina. Dogajanje je sprva razposajeno, spoznamo Maria (Adriano Rimoldi), študenta iz ne preveč premožne družine, njegovega prijatelja in kolega Leoneja (Carlo Campanini v eni svojih standardnih vlog debelušnega dobrodušneža, ki s svojo nerodnostjo skrbi za komične vložke, pri čemer se za to fasado običajno – tako kot tudi tukaj – skriva otožnost zaradi ne preveč uspešnega iskanja ljubezni) ter mlado, revno šiviljo Dorino (Maria Denis), ki s svojo materjo živi v stanovanju, kjer Mario najame sobo. Mario in Dorina postaneta par, čeprav morata svojo zaljubljenost skrivati pred Dorinino materjo. Obeta se srečen razplet, a se vmeša *femme fatale* Elena, bogataška zapeljivka, ki se zagleda v Maria in se hoče poigrati z njim (igra jo, jasno, Clara Calamai). Mariu takoj zavrti glavo, a Dorina, ko spozna, kaj se dogaja, se ne pusti kar tako: sooči se z Eleno, in ko ta vidi, kakšen razdor je vnesla med zaljubljenca, se umakne. Vendar je že prepozno: užaljeni Mario se odseli in pretrga zvezo z Dorino. V nasprotju z verzijo Genine iz leta 1927, kjer je Carmen Boni sicer dobra v vlogi Dorine, a se v skupnih prizorih vendarle težko kosa z Eleno Sangro (divo italijanskega nemega filma), ki nastopi v vlogi zapeljivke, je tukaj Maria Denis tista, ki zasenči Clara Calamai, pa čeprav je ta, kot navadno, zelo prepričljiva. Italijanskim gledalcem je bil razplet zgodbe seveda dobro znan, zato se je Poggioli še posebej potrudil pri prehodu med lahkotnim prvim delom, zaradi katerega se filma v različnih enciklopedijah vztrajno drži oznaka »komedija«, in zaključkom filma, ki ne bi mogel biti dlje od

tistega, kar smo videli na začetku. Zelo dobro je izpeljana sekvenca, ko Dorina, potem ko Mario diplomira, pride k njemu na obisk, za kar gre zasluga predvsem izvrstni Marii Denis, ki naravnost blesti v teh prizorih. V njenih očeh se zrcali vse: neznosna bolečina in obup ob zavesti, da je njune zveze nepreklicno konec, kot tudi spoznanje, da ju sedaj deli ne le razdor, ki ga je povzročila Elena, temveč tudi razredni prepad (prej skromni študent je sedaj *dottore*, medtem ko ona še naprej ostaja revna šivilja) in oddaljenost (Mario zapušča Torino in se s starši vrača domov). Mario Dorino najprej prepričuje, da bo pozabila nanj, ko bo spoznala drugega fanta, se poročila in imela otroke, ko pa le vidi, kako zelo ga še vedno ljubi, ji začne zagotavljati, da ji bo pisal, nato pa tudi, da jo bo prišel obiskat. A ko Dorina s solzami v očeh odhaja, gledalci vemo, tako kot ona, da se ne eno ne drugo ne bo nikoli zgodilo. Čeprav tudi druge verzije niso bile slabe (po- leg že omenjenih prvih treh sta bili po vojni, v letih 1965 in 1968, posneti še dve, v obeh primerih je šlo za televizijska filma), je prav Poggiolijeva ekranizacija daleč najboljša.

Kot smo videli, je po bleščečem obdobju izpred I. svetovne vojne italijanska kinematografija v letih po njej sicer doživela strm padec, a si je v drugem desetletju Mussolini-jeve vladavine vendarle povsem opomogla in dočkala nov razcvet, z vsemi atributi, ki odlikujejo zrelo kinematografijo. Poleg nekaterih režiserjev, ki so se izmojstrili že z nemimi filmi in niso bili nič manj uspešni v času zvočnih (pri tem najbolj izstopajo Mario Camerini, Alessandro Blasetti in Augusto Genina ne le s svojo veščino, temveč tudi s številom filmom, ki so jih režirali), je takrat dozorela tudi vrsta mlajših avtorjev, ki so se dobro znašli v različnih zvrsteh in žanrih. Po ustanovitvi Cinecittà leta 1937 lahko govorimo tudi o študijskem sistemu in vsem, kar spada zraven, od pripadajočih tehničnih služb do vzpodbujanja kulta domačih filmskih zvezd. Nadaljnji razvoj italijanske kinematografije je bil nasilno prekinjen ob padcu Mussolinija in kapitulaciji Italije leta 1943. A do konca vojne sta morali miniti še slabi dve leti in prav takratno dogajanje v italijanski družbi in na področju tistega, kar je še ostalo od kinematografije, je ključno za razumevanje narave povojnega filma v Italiji.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki *Ekrana*.)