

NESREČNA JE DEŽELA, KI POTREBUJE HEROJE: 40 LET ITALIJANSKEGA POLITIČNEGA FILMA

ČE FILMSKA ZGODOVINA V SVOJIH UČBENIKIH ITALIJANSKI FILM TAKOJ PO DRUGI SVETOVNI VOJNI ZVESTO ENAČI Z NEOREALISTIČNIM GIBANJEM, POTEM ČAS PO LETU 1968 V PODOBNI MERI ZAZNAMUJE STRM VZPON POLITIČNEGA FILMA. ŠTIRIDESET LET NJEGOVE EVOLUCIJE BO RAZČLENILA OKTOBRSKA RETROSPEKTIVA V CANKARJEVEM DOMU, HKRATI PA VELJA PROTAGONISTE IN NJIHOVA TEMELJNA DELA UREDITI V SMISELNO CELOTO.

MATIC MAJČEN

Teme, ki so zaznamovale tradicijo italijanskega političnega filma od leta 1968 dalje, sicer niso bile nikakršna novost. Čeprav je večina avtorjev, ki jih uvrščamo v to kategorijo, črpala svoj navdih iz revolucionarnih pariških dogodkov maja '68, pa je vendarle bilo ob tem nemogoče prezreti bogato dediščino, ki jo je, ne toliko slogovno, ampak predvsem tematsko, podedoval povojni neorealizem. Konkretni družbenopolitični »tukaj in zdaj« se je namreč slabi dve desetletji po Rosselliniju, Viscontiju in de Sicu ponovno aktualiziral na vsebinski ravni, to pa je dejstvo, ki še zdaleč ni samoumevno. Ko namreč film na bolj osnovni ravni postavimo v sfero političnega in se sleherni izdelek pokaže bodisi kot takšen, ki zakriva (iluzionistična hollywoodska tradicija) ali razkriva (refleksija produkcijskih pogojev) izprijena družbena razmerja, pusti slednja polovica svoj podpis kvečjemu skozi radikalnejšo avantgardno produkcijo, ki na ta način zavrača obstoječe tradicije. Metoda, ki jo je privzel italijanski film, je torej kompromisna: oprijemljivemu družbenemu referentu nadeti klasično narativno sporočilno formo, ki je hkrati prežeta s prvoosebni avtorskim pečatom, prav ta pa delo iztrga iz rok reportažnega in ga uvrsti v območje umetniškega diskurza.

Ko si je Bernardo Bertolucci leta 1964 zastavil nalogo posneti prvi italijanski film, ki bi govoril neposredno o politiki, takrat še nikakor ni mogel vedeti, da bodo štiri leta pozneje naslov tega filma, *Pred revolucijo* (Prima della rivoluzione), uporabili na naslovnici enega večjih francoskih dnevnikov, da bi s temi

besedami nazorno predstavili burno dogajanje pred izbruhom na ulicah Pariza. Ob nastanku filma je bil Bertolucci še zgolj mlad avtor, željan reflektirati svojo osebno politično dilemo, razpetost med buržoazno provincialno družinsko ozadje in marksistično misel, ki je vedno bolj prevevala njegovega duha. Ni treba posebej poudarjati vpliva, ki ga je, predvsem v simpatiziranju s komunistično stranko, nanj imel Pier Paolo Pasolini, praktično družinski prijatelj in človek, ki je Bertolucciju dal priložnost opravljati asistentska dela na lokaciji snemanja filma *Berač* (Accatone, 1961). In če je s svojim političnim prvencem preroško napovedal prihodnje dogodke, je kasneje, maja leta 1968, še enkrat zadel duh časa, ko je ravno ob pariških izgredih snemal film *Partner* (1968), shizofren pogled na revolucijo in kulturo tistega obdobja. Ta je v svoji prepletenosti godardovske avantgardne estetike in radikalnih političnih sporočil postal eden najbolj pristnih dokumentov vznesenosti in množične evforije v času konzervativnega zloma, njegova neposredna naslovitve gledalca ob koncu filma pa v svoji dandanes redko videni mladostniški zanesenosti njen najčistejši izraz. V posnemanju Godarda, svojega mentorja onstran meje, je šel celo tako daleč, da je v svojem prepričanju o pomembnosti novega vala z novinarji začel govoriti francosko in razglasil ta jezik za edino pravo izrazno sredstvo filmske govornice. In če je sam majski upor predstavljal konfrontacijo med mladostjo in ostarelim, med prihodnostjo in preteklostjo, inovacijo proti avtoriteti, se je vzporedno s tem v Bertoluccijevem opusu začela serija del, ki sestavljajo niz trajno padajoče očetovske avtoritete. V naslednjih filmih bo figura očeta

označena za izdajalca (*Pajkova strategija* [Strategia del ragno, 1970]), zabodena z nožem (*Konformist* [Il conformista, 1971]), ustreljena (*Zadnji tango v Parizu* [Ultimo tango a Parigi, 1972]) in brutalno zaklana z vilami (*Dvajseto stoletje* [Novecento, 1976]).

Prav *Pajkova strategija* predstavlja najbolj prefinjen primer prepletanja osebnega z družbenim, a hkrati tudi (in to je njegov največji narativni dosežek) sedanjega in preteklega. Ni bilo zaman Bertoluccijevo opozarjanje, da je obravnava zgodovinskih in političnih tem v filmu izključno stvar sedanosti, pa naj bo ta še tako dobro zamaskirana pod krinko preteklega. Film se sooči z atmosfero nostalgčnosti po bleščečem času fašizma v italijanski družbi in se osredotoči na trenutke, ko je družbeno pomenljiv dogodek že globoko v preteklosti, a ga je treba »za nazaj« umestiti v simbolne zgodovinske tokove. Čas, ko se dvigajo spomeniki, pišejo učbeniki, zadnji trenutki, ko je še možno razkriti resnico lažnih herojev, preden je zacementirana v hladnem marmorju za večno izrezljanih slavošpevov. Prisotno je mojstrsko prehajanje med preteklostjo in sedanostjo: akter s počasnimi koraki stopi v senco in se že v naslednjem trenutku kot silhueta reinkarnira v svojega med vojno umrlega očeta, naenkrat se zaslíši glas preteklosti, ki preprosto zaživi v telesih potomcev kot nekakšno genetsko nezavedno. Postavimo temu ob bok še njegov naslednji film, *Konformist*, in vanj vključen oris patološke psihološke konstitucije, ki služi kot argumentacija fašističnih temeljev družbe. Življenje glavnega akterja Marcella (Jean-Louis Trintignant) je označeno z dekadenco, družinsko disfunkcionalnostjo, travmatičnim otroštvom in moralno izprijenostjo



Preiskava o neoporečnem državljanu

ter pripelje do večnega iskanja nadomestnega očeta, katerega figuro in smisel najde samo v podrejenosti fašistični stranki. Okoliščine, ki so botrovale nastanku teh del, so dandanes na italijanskem področju nezamisljive. Bertolucci je na primer *Pajkovo strategijo* naredil za nacionalno televizijo RAI in je imel kljub subverzivnosti tematike popolnoma proste roke v

ustvarjalnem procesu. In prav to je pripeljalo do neverjetnega dejstva, da je film, četudi ni zašel v kinodvorane, videlo 20 milijonov ljudi, to pa je številka, ki ji kakšen *Konformist* ni bil niti blizu, še več, z njo se niso mogla primerjati niti najpopularnejša dela Sergia Leoneja in Federica Fellinija iz tistega obdobja.

Zlato obdobje političnega filma v Italiji, zgodnja se-

demdeseta, je zaznamoval impresiven seznam avtorjev in njihovih del, ki ustvarjajo korpus kompaktnega tematskega okvira. Elio Petri je pripadnik delavskega razreda, čigar filmi odražajo nekakšen *huis clos*, brezizhoden položaj individuuma, soočenega z absurdnostjo institucionalne strukture. V *Preiskavi o neoporečnem državljanu* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) zloraba moči morilca – policijskega načelnika (Gian Maria Volontè) ni razkrinkana, pač pa skorumpirana struktura izvršilne oblasti priskoči na pomoč v ohranjanju njegovega položaja, da je v komičnem obratu prisiljen vzkliskniti: »Priznam svojo nedolžnost!« *Delavski razred gre v raj* (*La Classe operaia va in paradiso*, 1971) niza nevrotične velike plane oznojenega in umazanega Volontèjevega obraza in s tem oriše zamajano razsodnost manualnega delavca, ki je ob zavesti o živi fatalnosti položaja proletariata v marksistični enačbi priveden na rob norosti, medtem ko v *Lastnina ni tatvina* (*Proprietà non è più un furto*, 1973) prikaže kapitalistično lastnino kot bolezen sodobne družbe ter obenem legalne in nelegalne načine njene akumulacije označi kot moralno enakovredne. Francesco Rosi, otrok Neaplja in predvsem v svojih zgodnjih delih neorealizmu najbolj naklonjen avtor, s svojim filmskim univerzumom uradnikov, funkcionarjev, mestnih svetnikov, politikov, gospodarstvenikov in birokratov analitično razloži delovanje političnih mehanizmov, manifestacij moči, prebojev interesa. Vsak film ponazori, kako po tej neusmiljeni poti bleedi idealizem, ki je vsakič znova izpodbijan za lažjo, podkupovanjem, umorom. V *Zadevi Mattei* (*Il Caso Mattei*, 1972) je dobronamerna vizija italijanskega razvoja, postavljena v povojni čas neokapitalističnega razmaha in okolje naftnih multinacionalk, zrušena v spletkarstvu teorije zarote. *Roke nad mestom* (*Le Mani sulla città*, 1963) vržejo luč na korupcijo v nepremičninskih poslih, drugje spet na mafijo (*Salvatore Giuliano* [1962], *Lucky Luciano* [1973]), vojsko (*Ljudje proti* [Uomini Contro, 1970]), beloovratniški terorizem (*Odlična trupla* [Cadaveri eccellenti, 1976]), vlado in cerkev (*Jezus se je ustavil v Eboliju* [Cristo si è fermato a Eboli, 1979]) ... Marco Bellocchio je medtem opravil svoj izrazito osebno motiviran napad na vrsto različnih institucij, od družine v *Pesteh v žepu* (*I Pugni in Tasca*, 1965), katoliškega internata (*V imenu očeta* [Nel nome del padre, 1972]), tiska (*Dajte pošast na naslovnico* [Sbatti il mostro in prima pagina, 1972]), vojske (*Victory March* [Marcia trionfale, 1976]) – seznam, ki se z obravnavo katoliške cerkve razprostre čez prelom stoletja do obravnave katoliške cerkve v *Uri religije* (L'Orà di religione, 2002). Ne pozabimo ob tem še avtorjev, kot so Damiano Damiani, Paolo in Vittorio Taviani, Pier Paolo Pasolini v svojem poznem obdobju, Lina Wertmüller (kot osamljena ženska figura v tipično neženski družbi), in izriše se bogato jedro del, prek katerega si je predvsem Gian Maria Volontè kot reden in najbolj karizmatičen igralec ustvaril status resnične ikone političnega filma



Odlična trupla



Zadeva Mattei

v sedemdesetih letih.

Ni dvoma, da je takšen umetniški izbruh svoj motiv črpal v aktualnostih, ki so tisti čas polnile naslovne strani časopisov. Z obratnim sorazmerjem filmskega vzpona se je namreč italijanski gospodarski čudež šestdesetih let začel rušiti skozi serijo negativnih ekonomskih trendov in razkritih korupcijskih škandalov, družbeno realnost navadnih državljanov pa je začel krojiti strah pred terorizmom. Napadi so se vrstili celo desetletje: na Piazzii Fontana v Milanu (1969), v Brescii (1974), na vlaku med Firencami in Bologna (1974), vrh pa sta predstavljala ugrabitev in umor Alda Mora, nekdanjega predsednika vlade in vodje Krščanskih demokratov, s strani Rdečih brigad leta 1978. Še en lep dokaz, da so skrajno negativni družbeni pojavi izvrstna podlaga za filmsko kontemplacijo. Lik terorista v italijanskem filmu prav tako ni bil nič novega (začeniši z De Bosiovim *Il terrorista* [1963]), čeprav je res trajalo kar precej časa, da se je izvil iz stereotipnih podob in privzel humano obliko na filmskem platnu. Brez izjeme je bil že na prvi mah orisan in označen kot okrutni nasilnež brez emocionalne razdvojenosti, dokler ni *Udarec v srce* (Colpire al cuore, 1983) Giannija Amelia ostrim kritikam navkljub razbil ustaljene percepcije. Gre za delo, kjer so napadalci prvič »udomačeni«. »Nimajo treh glav ali pa vampirskih zob ... naučili so se izgledati kot normalni ljudje.« Ne ostajajo več neka eksterna, temačna sila, pač pa imajo svoje vzroke za ekstremno početje, tudi argumentirane na način, ki vsaj delno zavrača enostransko obsojanje tovrstnega nelegalnega političnega angažmaja. Prav ta ponotranjenost pa še enkrat več izide iz ojdipskega trikotnika. Zdaj je študentska generacija revolucionarnega leta '68 zasedla mesto očetov, soočiti pa se mora s svojim naraščanjem, ki je izrazito apolitičen in moralističen. Izmed vseh realnih dogodkov je predvsem Morova ugrabitev

služila kot motiv za nastanek cele vrste filmskih del, ki so podoživljala te za Italijansko družbo tako travmatične teme. Nedavni Bellocchijev *Dobro jutro, noč* (Buongiorno, notte, 2003) tematsko razraste prav iz semen, ki so zasejana v Ameliovem delu. Tostran terorizma skozi to prizmo sestavljajo osebne in psihološke dileme, ki spremljajo povzročeno nasilje, s paranojo, stresom in moralno razdvojenostjo kot vsakodnevni spremljevalci neskončne igre skrivalcin.

Nad italijansko filmsko industrijo so prerodu političnega filma navkljub dolgo visele temne sence. Statistično gledano so se prav v tem obdobju začeli strmi padci števil v vseh kategorijah. Vedno manj kinodvoran v državi, zmanjševanje števila prodanih vstopnic (ki se med leti 1975 in 1979 prepolovi!), zmanjševanje števila posnetih filmov (z 294 leta 1968 na 98 leta 1978), da ne omenjamo cen vstopnic, ki se v tem obdobju zaradi inflacije praktično podvojijo. Dolgoročni trend je kasneje pokazal, da so prav ti padci povzročili, da je delež domače produkcije padel z vrhunca v zgodnjih sedemdesetih (61 odstotkov) na 47 odstotkov leta 1980 in je do leta 1993 dobesedno potonil, ko se je ustalil na 13 odstotkih in je ameriški film preplaval (tudi) italijanski trg. Jasno je bilo predvsem to, da so razmere, v katerih so omenjeni avtorji ustvarjali, predmet nenehnega poslabševanja z velikim vprašanjem nad možnostmi ponovne renesanse, kot je bila tista v začetku sedemdesetih.

Obdobje osemdesetih in devetdesetih let je za italijanski film bržkone sinonim velikega mednarodnega uspeha, saj so tako Bernardo Bertolucci (za *Zadnjega kitajskega cesarja* [The Last Emperor, 1987]) kot tudi Giuseppe Tornatore (*Cinema Paradiso* [Nuovo cinema Paradiso, 1988]), Gabriele Salvatores (*Mediterraneo* [1991]), Roberto Benigni (*Življenje je lepo* [La Vita

è bella, 1997]) za svoja dela osvojili oskarje, poleg dodatnih nominacij za Giannija Amelia, Ettoreja Scolo, Francesca Rosija ter filmov *Poštar* (Il Postino, 1994, Michael Radford) in *Malèna* (2000, Giuseppe Tornatore). Naenkrat smo v času, ko angleški režiser posname italijanski film, in to ne kjerkoli, pač pa v pristnem sredozemskem okolju, z igralci, ki uporabljajo neokrnjene dialekte iz odročnih obmorskih vasic, prav takšen film pa potem požanje slavo – v Los Angelesu, srcu ameriške filmske industrije. In prav to je, vsaj glede političnega filma, terjalo svojo ceno, kajti v ospredje je vstopil trend obravnavanja političnega na bolj površen, nezainteresiran način, zgolj kot podlaga melodramatskih ali komičnih karakternih prepletanj, ki se praviloma ne sprašujejo o resničnih vzrokih prikazanih dogodkov. A takšen film, katerega najbolj opazna recentna predstavnik sta bržkone *The Best of Youth* (La Meglio gioventù, 2003, Marco Tullio Giordana) in *Moj brat je edinec* (Mio fratello è figlio unico, 2007, Daniele Luchetti), je vendarle potrebno strogo ločiti od zapuščine »resnega« političnega filma po vzoru klasikov 70-ih let.

Svež veter je medtem vendarle zapihal s prihodom skupine filmarjev *auteurjev*, daljnih potomcev *commedia dell'arte*, kot so Maurizio Nichetti, Carlo Verdone, Massimo Troisi, Daniele Luchetti in Nanni Moretti. Predvsem slednji je v filmih, kot so *Miša je končana* (La Messa è finita, 1985), *Rdeča parabola* (Palombella Rossa, 1989) in *April* (Aprile, 1998), zmes osebnega in političnega vpeljal v nove, postmodernistične termine refleksije produkcijskih pogojev. V političnofilmskem diskurzu spet drugje v ospredje stopi tema priseljavanja, ki je filmske elaboracije doživela v zgodnjih delih Mattea Garroneja in najbolj odmevno v Ameliovem *Lamerica* (1994).

Če so stvari nekako tekle svojo pot, potem je tre-



Aligator



Dobro jutro, noč

ba reči, da so bile spremembe, ki so se zgodile takoj po prelomu stoletja, popolnoma nepričakovane. Še preden se je leto 2001 začelo kristalizirati kot prelomno v svetovni geopolitiki, je Italija obstala šokirana ob dogajanju med protiglobalizacijskimi protesti v Genovi. Svet so obkrožile podobe, ki so same po sebi govorile o nezaslišanem nasilju vojske in policije, ki je kulminiralo 20. julija s smrtjo mladeniča po imenu Carlo Giuliani. Ob robu dogodkov je nastala kopica predvsem reportažno naravnanih filmskih del in eno izmed njih, *Another World is Possible* (Un mondo diverso è possibile, 2001), je zagotovo vredno omembe. Gre za pust video dokument, ki v odsotnosti globlje vsebinske in metodološke komponente ne preseže ravni tako pogosto vidjenih televizijskih posnetkov s prizori z ljudmi nabitih ulic. Kljub vsemu pa je to filmsko delo, pod katerega se je bilo pripravljenih podpisati 33 eminentnih italijanskih ustvarjalcev, med njimi tisti, ki so soustvarjali vzpon političnega filma v sedemdesetih (Bellochio, Damiani, Pontecorvo, brata Taviani) kot tudi znani obrazi poznejše generacije (Salvatore, Luchetti, Marco Tullio Giordana). Če ne drugega, je to vsaj služilo kot priznanje, da so dogodki v Genovi julija 2001 znova ustvarili pogoje za obuditev Godardove izjave o fotografiji kot goli resnici in filmu kot prostoru, kjer se le-ta reproducira 24-krat na sekundo.

Očitno je Genova bila motivacija in znak, da so se politični filmarji spet pripravljali množično lotiti dela. Če gre verjeti Morettiju v *Aligatorju* (Il Caimano, 2006), potem je bila ta tišina umetno ustvarjena, in čeprav je ime grobarja medijske svobode na ustnicah vseh, se je snemanja političnega filma dandanes zaradi samocenzure pripravljeno lotiti samo kakšen *grindhouse* avtor, ki po zaporedju nesrečnih naključij pristane sredi produkcije politično opozicionalnega filma. Temeljna težava Morettija in družčine je seveda ta, da

je Silvio »Il Cavaliere« Berlusconi svojo politično moč dobil prav prek megalomanskega medijskega vpliva in tako vzel glas kritičnim konkurentom. »*Trideset let pa nobenega filma o Berlusconiju!*« so besede, manifestirane v *Aligatorju*. Sklicujoč se na dokumente, ki razkrivajo njegove »propagandne« metode, ta molk resnično še zdaleč ni naključen. Pravzaprav je neverjetno, kako daleč je na neki točki segel – omenimo dejstvo, da je bil leta 2004 film *Citizen Berlusconi* (2003, Andrea Cairola, Susan Gray), ki razkriva marsikatero zamolčano dejstvo za premierovim stampedom po italijanski demokraciji, v sumljivih okoliščinah umaknjen s festivala v Oslu, da bi ga šele pozneje, kljub pritiskom italijanskega veleposlaništva, vendarle predvajali. Verjetno je dovolj zgovoren podatek, da Maurizio Fantoni Minella v svojem pregledu italijanskega političnega in socialnega filma do leta 2004 (*Non riconciliati: Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*) na 200 straneh le enkrat omeni Berlusconijevo ime, pa še to ni ravno v kakšni neposredni povezavi s konkretnim filmskim izdelkom.

Aligator je trenutek v italijanskem filmu, ko se eksplicitno artikulira nostalgija za zlatim obdobjem političnega filma. Trenutek je iz več razlogov nadvse primeren. Najprej zato, ker sta takoj po tistem, ko je *Aligator* dobro ogrel politično angažirane obiskovalce kina, prav letos filmsko Evropo stresli dve izstopajoče ostri filmski deli, *Gomorra* Mattea Garroneja, ki daje vpogled v sodobne mafijske združbe in je odnesla veliko nagrado na festivalu v Cannesu, ter *Il Divo* Paola Sorrentina, zgodba o sedemkratnem predsedniku vlade Giuliu Andreottiju, ki je z istega festivala domov prinesel nagrado žirije. Drugi razlog pa tiči v tem, da sta bila ta dva ustvarjalca rojena prav v izdihljajih revolucionarnega leta 1968 in tako simbolično zaznamujeta okroglo številko, ki jo je film skozi dela njenih

predhodnikov že pretekel.

Politični film v Italiji je tako sklenil polni krog in njegova štiridesetletnica je dejansko vredna proslave. V luči te tradicije je izredno razveseljivo dejstvo, da je bil sam Andreotti, danes 89-letni senior, po ogledu filma naravnost razjarjen nad perspektivo, skozi katero ga v filmu predstavlja avtor izrazito mlajše generacije. Mar ni to najlepši dokaz izpolnitve poslanstva, ki si jo je tovrsten umetniški izraz zadal že na samem začetku pred štirimi desetletji? Takšen film je svojo prepričljivost vedno gradil na neposredni naslovitvi na nosilce politične moči in s tem na reviziji mitov o družbenih temeljih, vedno je bil *j'accuse*, trdno umesčen v aktualno družbeno sfero, kljub temu da je pod kostumi preteklega to pogosto zelo dobro zakrival. Apel gledalcem v Bertoluccijevem *Partnerju* danes odzvanja kot ponovno uporaben niz stavkov, le da z njim filmarji, kot so Moretti, Garrone in Sorrentino, kličejo svoje kolege, da je pot odločnejši in necenzurirani artikulaciji političnih mnenj znova odprta, možna in v času današnje ponovne renesanse fašizma celo nujna: »Samo ozrite se okrog sebe, poleg vas ali dve vrsti naprej, tam je ... vohuni za vami – vaš *Giacobbe* (vaš notranji revolucionarni dvojnik op. a.). *Kajti imate ga tudi vi, on je tisto, kar hočete biti. Zato se ga bojite in se mu izogibate, zanikate njegov obstoj. [...] Kako bi bilo, če bi se vsi naši Giacobbeji združili v mafijo, v stranko, v vojsko, in bi se borili proti našim sovražnikom? Bodite pogumni in poskusite najti svojega Giacobbeja, ko boste odhajali iz kinodvorane.*«

Generacije so se zamenjale, pogoji so se spremenili, zamisel in izvedba pa nedvomno še vedno ostajata enaki.