

JAHIATI TIGRA:

Igor Kernel





Intelektualci, kultura in film v času fašizma (3. del)

V uvodnem poglavju smo omenili knjigo Jahati tigra, ki jo je Julius Evola objavil leta 1961 in v njej opisuje poti, ki jih dandanes še lahko ubira posameznik, za katerega so vrednote sodobnega sveta nesprejemljive. Sama sintagma »jahati tigra« je sicer termin, vzet iz tantrizma in pomeni pot *kundalini-yoge*, polno nevarnosti za adepta, obenem pa se nanaša na še starejše indijsko izročilo, po katerem po *yogini*, ki je dosegel razsvetljenje, pride tiger in ga na svojem hrbtu odnese s seboj v džunglo. Filozofi, intelektualci in umetniki, ki so v času fašizma verjeli, da s svojo dejavnostjo ustvarjajo nov, drugačen svet, so tudi na nek način »jahali tigra«, a so na koncu doživeli, da se jim je ta svet sesul pred očmi; Guida Olivo, takratnega direktorja studiev Cinecittà, je dogajanje po odstavitvi Mussolinija leta 1943 tako prizadelo, da je naredil samomor. Med filmskimi ustvarjalci jih je sicer takrat veliko še pravočasno »razjahalo tigra«, zato so lahko še naprej delali tudi po vojni. Nekateri med njimi (igralci Amedeo Nazzari, Adriano Rimordi, Paola Barbara, Primo Zeglio idr.) so tistega leta raje odšli v Španijo, nekaj pa se jih je odzvalo pozivu Mussolinijevega novega ministra za kulturo in propagando, Fernanda Mezzasome, naj se pridružijo prizadevanjem, da bi na severu, v Salòjski republiki, nadaljevali s proizvodnjo filmov, čeprav bi lahko ostali na jugu in četudi je bilo večini gotovo jasno, da je vojna že izgubljena. Med njimi so bili igralci Osvaldo Valenti, Luisa Ferida, Doris Duranti, Roberto Villa, Antonio Gandusio in Germana Paolieri ter nekateri režiserji, tako kot Francesco De Robertis, Piero Ballerini, Giorgio Pàstina, Mario Baffico, Piero Costa, Flavio Calzavara in Giorgio Ferroni. Razmere za njihovo delo na severu Italije, z glavnimi studii v Benetkah (imenovanimi Cineisola, pa tudi Cinevillaggio), so bile izredno slabe, saj je manjkalo materiala vseh vrst, predvsem pa denarja. Kljub temu je nastalo nekaj zanimivih filmov, med njimi *Enrico IV* (1944) Pàstine, *Aeroporto* (1944) Coste, *Resurrezione* (1944) Calzavare ter De Robertisovi *Uomini e cieli* (začel ga je 1943, končal pa 1945), *Vivere ancora* (1944) in *La vita semplice* (1944). Zelo soliden izdelek je tudi *Ogni giorno è domenica* (1944) Maria Baffice, drama o ljubezni med biljeterko v kinu (Giuliana Pinelli) in vojakom (Renato Bossi), ki se iz bojev na fronti vrne domov kot invalid. Komedija *Fiori d'arancio* (1944) Dina Hobbes Cecchinija, posneta po francoski gledališki predlogi, ni zanimiva zgolj zaradi skrajnega neskladja med svojo vsebino ter časom in okoljem popolnega razsula proti koncu 2. svetovne vojne, zaradi česar deluje skoraj nadrealistično, temveč tudi zato, ker je veljala za izgubljeno, potem pa so našli 66-minutno kopijo, ki je bila – po dolgih desetletjih – prvič ponovno predvajana pred kratkim (15. septembra 2011) na RAI 3.

Vse dokler ga julija 1943 niso odstavili, proti Mussoliniju v Italiji ni bilo nobenega omembe vrednega oboroženega odpora (če seveda odštejemo okupirana ozemlja, priključena italijanskemu kraljestvu). Po tistem pa se je položaj bistveno spremenil. **Komunisti so se zavedali, da morajo sprožiti državljansko vojno, če hočejo dobiti mesto v povojni ureditvi Italije, v prid jim je bilo še dejstvo, da so svoj boj lahko prikazali tudi kot boj proti Nemcem, ki so zasedli Italijo, potem ko je Badoglieva vlada septembra 1943 podpisala kapitulacijo z Angloameričani.** Za zgled so jim služili Titovi partizani na zasedenih jugoslovanskih ozemljih, recept pa je bil preprost: začeli so z atentati na fašistične uradnike Salòjske republike in na pripadnike nemških enot, sledile so silovite represalije in sprožil se je začaran krog nasilja, ki ga ni

bilo več mogoče ustaviti. Ko so bile ustanovljene posebne enote za boj proti odporniškem gibanju (ki je bilo sicer heterogeno, a so bili komunisti v njem najbolj vplivni), je vojna postala zelo umazana in padlo je veliko nedolžnih civilistov, nad katerimi sta se znašali obe strani. Eden najbolj odmevnih zločinov pripadnikov odporniškega gibanja je bil umor filozofa Giovannija Gentileja, ki si je ves čas prizadeval za strpnost in dialog, ki je ne le toleriral drugače misleče, temveč jim je bil tudi vselej pripravljen pomagati. Njegova smrt je bila še posebej absurdna, ker se je 15. aprila 1944, ko so ga ustrelili pripadniki GAP (Gruppi d'azione patriottica), vračal iz policijske prefekture v Firencah, kjer si je prizadeval za izpustitev protifašističnih intelektualcev.

Razvpit je tudi primer v tistem obdobju slavnega igralskega para Osvalda Valentija in Luise Feride (ta je bila takrat noseča, otrok pa je bil Valentijev, saj sta bila par kot že omenjeno tudi v zasebnem življenju), ki ga je partizanska skupina pod vodstvom »Vera« Marozina umorila v Milanu ob koncu vojne, 30. aprila 1945, trupla pa pustila ležati na ulici (kot je čez leta trdil Marozin, je njun umor ukazal Sandro Pertini, kasnejši predsednik Italije v letih 1978–1985). Z Valentijem, ki je ostal zvest Mussolinijevemu režimu in se je odločil, da bo svojo igralsko dejavnost nadaljeval v Salòjski republiki, je leta 1943 na sever odšla tudi devetindvajsetletna Ferida. Valenti je prijateljeval s princem Valeriem Borghesejem (1906–1974), poveljnikom elitne mornariške enote Xª MAS (njeni pripadniki so se bojevali proti partizanom tudi pri nas na Primorskem). Borghese je prepričal Valentija, naj v propagandne namene obleče uniformo Xª MAS, obenem pa je Valenti Borgheseju služil za zvezo s Pietrom Kochom (1918–1945), poveljnikom posebne enote italijanske policije, ki je bila pod okriljem SS. Ta enota je od decembra 1943 do junija 1944 delovala v Rimu, nato pa do septembra 1944 v Milanu, kjer je imela sedež v utrjeni in z žico obdani Villi Fossati, ki se je je oprijel naziv Villa Triste (Vila žalosti) zaradi ječe v kletnih prostorih, kjer so zapirali in mučili ujete pripadnike odporniškega gibanja. Valentija in Ferido so partizani, ki so ju umorili, obtožili, da naj bi med obiski Vile žalosti sodelovala v orgijah, ki jih je menda prirejal Koch, med katerimi naj bi, drogirana, mučila jetnike in žrtvovala ljudi, da bi potešila svojo perverzno slo. Po pričevanju preživelih partizanov iz Vile žalosti, ki so nastopili na procesu proti Kochu, Valenti nikoli ni sodeloval pri mučenju jetnikov, nekaterim je menda celo pomagal, medtem ko Ferida, ki je niti videli niso, tja verjetno sploh nikoli ni stopila. A takrat je bilo za njiju že prepozno, saj sta bila že več kot mesec dni mrtva.

Zgodba o burnem razmerju Luise Feride in Osvalda Valentija ter o ozadju njune krute smrti je takšna, da je seveda zelo dobra podlaga za filmsko upodobitev. Marco Tullio Giordana je o tem leta 2008 res posnel film *Wild Blood* (Sanguepazzo), v katerem je Ferido upodobila Monica Bellucci, Valentija in Kocha pa sta odigrala Luca Zingaretti in Paolo Bonanni. Giordana si ni mogel kaj, da ne bi vključil namigov na »orgije« pri Kochu (lezbični prizor med njegovo ljubico Desy [Lavinia Longhi] in Ferido; Valenti, ki snema mučene jetnike) in prikaza domnevne Valentijeve odvisnosti od mamil. Giordana je sicer znan tudi po filmu *Pasolini: italijanski zločin* (Pasolini, un delitto italiano, 1995), v katerem se sprašuje, če res drži uradna verzija, da je slavnega režiserja 2. novembra 1975 umoril 17-letni Pino Pelosi, oseba, za katero se zdi, kot da bi izstopila naravnost

iz razvpitega Pasolinijevega filma *Salò ali 120 dni Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Čeprav se Pasolinijev *Salò* naslanja na nič manj razvpito De Sadovo delo, pa so Italijanom, predvsem prebivalcem severne Italije, nedvomno povsem jasne aluzije na zloglasno Kochovo Villo Triste, ki je v filmu vila, kjer štirje predstavniki represivne oblasti izvajajo perverzne orgije, mučijo jetnike in žrtvujejo ljudi. Meja med filmom in resničnostjo postane še bolj zabrisana ne le v kontekstu krvave smrti samega Pasolinija, temveč tudi smrti njegovega brata, ki so ga, tako kot Valentija in Ferido, umorili komunistični partizani.

S Pietrom Kochom je imel opraviti tudi Luchino Visconti. Ta se je po odstavitvi Mussolinija pridružil enotam GAP in jim dal na voljo svojo rimsko vilo, kjer so se skrivali ubežni vojaki, antifašisti in komunisti. Kochova enota je aprila 1944 Viscontija aretirala, zaprli so ga, nato pa čez nekaj dni izpustili po posredovanju igralka Marie Denis; Visconti, član enot GAP, ki so istega meseca umorile Gentileja, jo je vsekakor zelo poceni odnesel. Ko so Kochovo ljubico Tamaro Cerri po končani vojni zavezniki aretirali v Firencah, je Koch, ko je to izvedel, 1. junija 1945 odšel na tamkajšnjo kvesturo in se predal z besedami: »*Če ste prijeli Tamaro Cerri, da bi vam povedala, kje je Koch, jo lahko izpustite. Koch sem jaz, aretirajte me!*« Kocha so na hitro premestili v Rim, sledil je ekspresni proces, ki je trajal dva dni (povojni sodni standardi, ne samo v Jugoslaviji, pač niso bili primerljivi današnjim) in ga 5. junija ustrelili. Luchino Visconti na procesu ni le sodeloval kot priča proti Kochu, temveč je za ameriško Psychological Warfare Branch posnel tako sodni proces proti Pietru Carusu, kvestorju rimske policije (na filmski trak je obenem ujel še linčanje Donata Carrette, ki bi moral nastopiti kot priča proti Carusu; na Carretto se je drhal pred sodno dvorano spravila, ker ni mogla priti do samega Carusa), temveč tudi njegovo in Kochovo usmrnitev. Ti posnetki so vključeni v dokumentarni film *Dnevi slave* (*Giorni di gloria*, 1945), kjer je Visconti podpisan kot režiser z Giuseppejem De Santisom in Marcellom Paglierom. Glede na to, da je Visconti tako zelo kritiziral fašistično kinematografijo, je zanimivo, da je sodeloval pri filmu, ki je – iz današnjega zornega kota – značilen primerek skrajne povojne propagande, kakršnega bi zaman iskali med izdelki iz dobrih dvaindvajset let (če štejemo še Salòjsko republiko) fašistične vladavine. Prav nenavadno je tudi, da Visconti, ki je v svojih filmih izpričal tolikšno senzibilnost, očitno ni imel nobenih pomislekov pri snemanju srhljivih usmrnitev fašističnih funkcionarjev.

Smrt Valentija in Feride ima simbolni pomen, saj je bilo ob koncu 2. svetovne vojne dobesedno ubito vse, kar se je več v kot dveh desetletjih zgodilo v italijanski kinematografiji. Italiji se je nato zgodil »neorealizem«, ki je »čudežno« nastal na pogorišču premaganega »zatiralskega režima«. Nerodno pri tem je le, dobrih šestdeset let po izteku »neorealističnega obdobja« to že smemo reči, da je »neorealizem« kot »popolnoma nov pojav« v povojni italijanski kinematografiji navadna izmišljinja. **Če pustimo ob strani dejstvo, da se filmski teoretiki nikakor ne morejo zediniti glede kolikor toliko koherentne definicije samega pojma »neorealizem«, in se osredotočimo samo na metodo oziroma tehnične značilnosti filmov, ki jih štejemo med »neorealistične« (dokumentaristični pristop, uporaba naturščikov, dolgi kadri, »mozaična struktura« sekvenc, favoriziranje srednjega plana**



Luisa Ferida

in totala itd.), je bilo vse to v italijanski kinematografiji v rabi že celo desetletje pred uradnim začetkom »neorealizma«, edini pravi novosti sta poudarjanje narečnega govora in včasih prav vsiljiva »sporočilnost«, ki ju prej res ni bilo. Prej navedene elemente najdemo predvsem v filmih Francesca De Robertisa (poleg zgoraj omenjenih iz časa Salòjske republike sem spadata tudi *Uomini sul fondo* [1941] in *Alfa Tau!* [1942]), nekaterih delih Alessandra Blasettija (*Sole* [1929], *Terra madre* [1931], *Resurrectio* [1931], 1860 [1934], *Vecchia guardia* [1935] in *Štiri korake v oblake* [Quattro passi fra le novule, 1942]) in Carla Campogallianija (*Montevergine/La grande luce* [1939]), kot tudi v filmu Vittoria De Sice *I bambini ci guardano* [1943], če jih naštejemo le nekaj, seveda pa jih je opaziti tudi v »fašističnih filmih« samega Rossellinija (še posebej v *Beli ladji* [La nave bianca, 1941]). Temu je snemanje njegovega prvega celovečerca omogočil prav Francesco De Robertis (bil je producent in scenarist *Bele ladje*), pri katerem se je tudi naučil prijemov, ki so bili kasneje opredeljeni kot »neorealistični«. Če primerjamo Rossellinijeve povojne »neorealistične« in njegove medvojne filme, jo slednji sploh ne odnesejo slabo. Vsi trije filmi Rossellinijeve »fašistične trilogije« so zrela dela in so gotovo bolj gledljivi, da ne rečemo boljši, od njegovih del iz prvih let po vojni, še posebej slabo se pri tem odreže *Nemčija, leto nič* (Germania anno zero, 1947), ki je najšibkejši Rossellinijev »neorealistični« film. Zgodbo o »fenomenu neorealizma« sta po vojni lansirali tuja in italijanska filmska kritika, pri prvi je šlo v dobršni meri za neznanje (ameriško občinstvo sploh ni imelo priložnosti videti italijanskih filmov, posnetih po letu 1931, zaradi vojne pa je bila tudi evropska kritika slabše seznanjena s filmi, ki so bili v Italiji posneti v letih 1939–1944), pri drugi pa za čisto sprenevedanje.

S čim imamo dejansko opraviti, je morda še najlepše povedal Mario Bava, ko je leta kasneje govoril o Francescu De Robertisu in (brez dlake na jeziku) o Rosselliniju: »[Francesco de Robertis] je bil pravi genij, on je iznašel neorealizem, ne pa Rossellini, ki mu je vse ukradel«. Bava je tudi zatrjeval, da je *Belo ladjo* v resnici

režiral De Robertis in ne Rossellini, ki mu je De Robertis pustil, da se podpiše kot avtor filma. Če kdo, potem Bava gotovo ve, o čem govori, saj je bil snemalec zgoraj navedenih del Francesca De Robertisa in tudi *Bele ladje*. Tako kot Nemčiji v omenjenem Rossellinijevem filmu iz leta 1947 se je tudi Italiji in njeni kinematografiji zgodilo »leto nič« z zavestno pozabo vsega, kar je imelo povezavo s prejšnjim obdobjem. To je šlo tako daleč, da so v obsežnih knjigah, posvečenih italijanskemu filmu, vse do 70. let prejšnjega stoletja fašistično obdobje dobesedno preskočili, kot da ga nikoli ni bilo, ali pa so ga na kratko odpravili z nekaj stavki o tem, da je bila takratna kinematografija »režimska« oziroma »eskapistična«. Takšno stanje je ustrezalo ne le »neorealističnim« ustvarjalcem, ki so zasloveli po vsem svetu, temveč tudi večini drugih, ki so želeli še naprej delati pri filmu, ne da bi se jih držal pečat »sodelavcev fašističnega režima«. Pač v skladu z dialogom iz Rossellinijevega filma *Bila je noč v Rimu* (Era una notte a Roma, 1960), ko ubežni ameriški pilot med pogovorom s pripadnikom italijanskega odpora zlobno pripomni, da ga preseneča, ker mu v Italiji še ni uspelo srečati »niti enega fašista«, on pa mu odgovori, da razume, kaj hoče povedati, namreč da se »Italijani obračajo po vetru«; če bi bili zlobni tudi mi, bi se lahko vprašali, če v tem dialogu Rossellini ni govoril kar o sebi. Če povzamemo, sorazmerno kratkotrajni povojni »neorealizem« (izteče se že leta 1950 oziroma, kot trdijo nekateri, 1953) torej ni nekakšen »nov začetek« v italijanski kinematografiji, temveč je, prav nasprotno, zaključek vsaj še enkrat daljšega obdobja, ki se začne najkasneje v prvi polovici 30. let prejšnjega stoletja, ko je že izoblikovan filmski jezik, ki opredeljuje kasnejšo »neorealistično poetiko«.

V kontekstu »neorealizma« si zasluži posebno omembo Viscontijeva *Obsedenost* (Osessione, 1942), sicer narejena še v času fašizma, a jo nekateri vseeno imajo za »prvi pravi neorealistični film«. V primerjavi z večino povojnih »neorealističnih« filmov je *Obsedenost* gotovo zelo dobro prestala test časa, tako da še danes lahko občudujemo inovativnost in veliko izpovedno moč tega Viscontijevga dela. A če film pogledamo od blizu – si res zasluži, da ga tlačimo v okvir »neorealizma«? Če tja spada Viscontijev film *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), pa je za *Obsedenost* precej bolj ustrežna oznaka »avtorski film«, tako kot to velja za njegove kasnejše filme. Nekaj besed je treba povedati tudi o »cenzuri«, ki da je je bila deležna *Obsedenost*. V bistvu gre za mit, ki ga je pomagal razširiti sam Visconti, plemič, ki ga je dolga leta reja konj precej bolj zanimala kot pa film, a se je to (na srečo vseh ljubiteljev filmske umetnosti) spremenilo, ko je v 30. letih odšel v Francijo in tam spoznal Jeana Renoirja (za njegov *Izlet* [Une partie de campagne, 1936] je oblikoval kostume, nato pa je bil še asistent režije pri *Tosci* [1940], ki jo je Renoir režiral skupaj s Carlom Kochom). Ko se je vrnil v Italijo, je pisal za revijo *Cinema*, ki je bila takrat, skupaj z revijo *Bianco e nero*, vodilna filmska publikacija, pri obeh pa so uredniki uživali izredno visoko avtonomijo. Še posebej v reviji *Cinema* so nekateri vidni avtorji (mlada kritika Gianni Puccini in Domenico Purificato, znani teoretik Guido Aristarco, bodoči režiserji Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni idr.) pisali besedila, ki so bila pogosto izredno kritična, lahko bi rekli, da kar »protifašistična«. Za takšno svobodo se je osebno zavzemal direktor revije Vittorio Mussolini, »Ducejev« sin. Visconti, ki je imel precej dolg jezik, je leta 1941 v omenjeni reviji objavil izredno strupen članek, ki so ga opazili tako



Obsedenost

uveljavljeni filmski ustvarjalci kot tudi producenti, saj jih je v njem zelo grobo napadel. Seveda je zato Viscontiju producerska hiša ICI (Industrie Cinematografice Italiane) gledala pod prste že med snemanjem *Obsedenosti*, in tudi ko je bil film končan, niso bili prav zadovoljni. Ne zato, ker bi bila *Obsedenost* »antifašistična« (česa takšnega v njej pri najboljši volji ni moč najti), temveč zato, ker se jim je zdela enostavno prevulgarna za okus, ki je prevladoval v tistem času. Zahtevali so, da se določeni prizori izrežejo, in ker Visconti na to ni pristal, je delo opravil režiser Alessandro Blasetti. Ta različica je bila za Viscontija nesprejemljiva, zato je protestiral in podprl ga je kdo drug kot Vittorio Mussolini, ki je organiziral posebno projekcijo Viscontijeve verzije za »Duceja«. Ta nad filmom sicer ni bil navdušen, menda je bil celo osupel, a ker ni zahteval nobenega krajšanja, je to pomenilo, kot navajata Steven Ricci in Ruth Ben-Ghiat, dobra poznavalca italijanske kinematografije iz časa fašizma, da gre film v kinematografe takšen, kakršen je pač bil. *Obsedenosti* niso prav dolgo prikazovali, občinstvo jo je slabo sprejelo, zato je sorazmerno hitro šla s sporeda. Visconti je to seveda kasneje tolmačil kot še en dokaz o tem, kako so ga »preganjali fašisti«, a zavedati se moramo, da gre za ustvarjalca, ki je zelo rad pripovedoval najrazličnejše zgodbe o sebi in o svojem življenju, in priznati je treba, da zgodba o tem, da so fašisti poskušali onemogočiti njegovo stvaritev, zveni precej bolje od tiste banalne, da namreč ljudje preprosto niso marali njegovega filma. Za Viscontijev način ustvarjanja je bilo pač še prezgodaj in zato je *Obsedenost* pogorela pri italijanskem občinstvu, tako kot so bili po vojni – iz nekoliko drugačnih razlogov – finančne polomije tudi »neorealistični« filmi, z redkimi izjemami, med katerimi je na prvem mestu Rossellinijevo delo *Paisà* (1946). Pri slednjem pa seveda ni šlo za nizkoproročanski izdelek, temveč za film, v katerega je bilo vložena veliko denarja, da bi bil videti kot »tipična neorealistična stvaritev«, vložnim sredstvom (tudi ameriškim) primerna pa je bila tudi reklama.

Kljub kasneje spremenjenemu odnosu italijanske filmske kritike in javnosti do zamolčanega obdobja italijanske kinematografije je dvajsetletno sistematično zanemarjanje pustilo nepopravljive posledice. Ko so konec 70. let v Italiji delali revizijo stanja filmskega fonda, je bilo ugotovljeno, da je od približno 700 filmov, posnetih v letih 1929–1943, ohranjenih zgolj še polovica, pa še od teh približno dve tretjini samo v obliki negativov oziroma intermediatov (dobrih 300 filmov, posnetih v času 1922–1928, ne omenjamo, ker je izginjanje dediščine obdobja nemega filma vsesplošen problem, ne le italijanski). Nerazumna

»kulturalna politika«, ki je povzela mnenje Cesareja Zavattinija in Carla Lizzanija, da »niti en sam film, niti ena sama sličica kateregakoli filma iz fašističnega obdobja« nista vredna, da bi se ohranil spomin nanju, je naredila svoje. Res je, da so bile kasneje odkrite kopije nekaterih filmov v arhivih zunaj Italije, pa tudi omenjeni, zelo lepo restavrirani Rossellinijevi filmi dokazujejo, da se dediščini, ki je še ohranjena, morda vendarle obetajo boljši časi. Kljub temu pa je poskus popolnega izbrisa tega izjemno bogatega in plodnega obdobja italijanske filmske zgodovine naredil škodo, ki je ne bo mogoče nikoli popraviti.

Čeprav nedvomno drži, kot smo videli, da obdobje fašizma v Italiji za področje kulture, vključno s kinematografijo, še zdaleč ni pomenilo nekakšnega enoumja, pa na koncu velja spomniti na to, da pripadniki različnih manjšin, nemške na Južnem Tirolskem ter seveda slovenske in hrvaške, niso imeli kaj dosti od omenjene kulturne raznolikosti. Glede na to, da so oblasti želele poenotiti navznoter še vedno razdeljeno državo in so preganjale tudi italijanska narečja, seveda niso imele nobenega razumevanja za druge narodnosti, ki so bivale na ozemlju Italije. Kako velike so bile kulturne, pa tudi jezikovne razlike v Italiji, ponazarja podatek, da je po koncu vojne za združitev zgolj približno 20 odstotkov prebivalstva govorilo toskansko narečje, današnje »standardno italijanščino«. Politika sistematičnega nacionalnega, kulturnega in jezikovnega poenotenja se je začela že pred Mussolinijevim prihodom na oblast in se je nadaljevala tudi po 2. svetovni vojni, vendar nikakor ni omejena samo na Italijo (ali na Avstrijo in Madžarsko, ki nam pač najprej prideta na misel zaradi težav, ki jih je v obeh državah imela in jih še ima slovenska manjšina). Gre za splošen fenomen, za katerega vemo, da ima svoje korenine v času nastajanja »nacionalnih držav«, in že če vzamemo zgolj države Evrope, skoraj v vsaki od njih živijo manjšine, ki vedo povedati bolj ali manj krvave zgodbe iz svoje preteklosti, marsikatera od teh zgodb pa še zdaleč ni zaključena, četudi zadnja leta v poročilih ni več toliko novic o terorističnem nasilju pripadnikov irske, baskovske, korziške in drugih manjšin, ki se borijo za svoje pravice. Italija si je z vidika svoje vizije poenotenja države precej zapletla položaj, ko je po 1. svetovni vojni priključila ozemlja s prebivalstvom, ki je bilo tam večinsko, govorilo drug jezik in pripadalo drugačnemu, avstro-ogrschemu kulturnemu krogu. Politika poenotenja Italije je vsebovala vrsto ukrepov, od preseljevanja manjšinskega prebivalstva na druga področja (na njihovo mesto so se priselili italijanski govorniki) do prepovedi rabe »lokalnih« jezikov v uradih in poučevanja v šolah izključno v italijanščini. Sledili so ukrepi poitalijančevanja priimkov, najprej je bil leta 1926 sprejet predpis o obvezni spremembi nemških priimkov na Južnem Tirolskem, dve leti kasneje je bilo to predpisano tudi za slovenske in hrvaške priimke v Julijski krajini. Kmalu zatem je bilo zakonjeno tudi obvezno spreminjanje nemških, slovenskih in hrvaških osebnih imen v njihove italijanske ustreznice.

Zgodbo o italijanizaciji slovenske manjšine v Julijski krajini dobro poznamo, zato je na tem mestu ni treba podrobneje razlagati. Pač pa je nujno spregovoriti nekaj besed o nekoliko manj znanih dejstvih, ki se nanašajo na položaj Slovencev na območju Ljubljanske pokrajine, ozemlju, ki so ga leta 1941 okupirali Italijani in ga priključili svoji državi. Odnos Italijanov do Slovencev v Ljubljanski pokrajini se je namreč precej razlikoval od tistega, ki so ga bili Slovenci vajeni drugod. Slovenščina je tukaj ostala še naprej v

rabi, Italijani so vzpodbujali kulturno življenje, izhajali so časniki in knjige v slovenščini. Za nas pa je seveda daleč najzanimivejša novost na področju filma, ki so jo uvedli prav Italijani (in Nemci). Filmi, ki so bili takrat predvajani v naših kinematografih, so namreč dobili slovenske podnaslove. **Ob vsem govorjenju o italijanski in nemški raznarodovalni politiki je sila zanimivo, da smo morali čakati na italijansko in nemško okupacijo, da smo končno dobili tisto, kar se nam danes zdi samoumevno, namreč slovensko podnaslovljene filme – pred tem smo morali biti zadovoljni s srbskimi oziroma hrvaškimi.** A to še ni vse: slovenski podnaslovi pri filmih so bili ena prvih stvari, ki smo jih izgubili takoj po vojni, ko smo se spet vrnili v naročje »bratske« Jugoslavije. Trajalo je skoraj trideset (!) let, da je bilo z Zakonom o filmu iz leta 1974 pri nas zagotovljeno obvezno podnaslavljanje filmov v slovenščino, do takrat je filme slovensko podnaslavljal le Vesna film, edini slovenski distributer, filmi ostalih distributerjev, ki so bili v večini, pa so imeli – tako kot v času kraljevine Jugoslavije – srbske oziroma hrvaške podnapise.

Celotno obdobje po 2. svetovni vojni je bilo na Slovenskem v znamenju izbrisa spomina na italijansko kinematografijo iz časa fašizma. Ne v kinu ne na televiziji ni bilo moč videti nobenega filma iz omenjenega obdobja, z izjemo šestih, prikazanih v dvorani Kinoteke, ki smo jih omenili na začetku. Po svoje je ironično, da se je omenjena pozaba (če odštejemo nekaj let diktature stalinističnega tipa) pri nas dogajala v času samoupravljanja, ki ga njegovi nasprotniki povezujejo s komunizmom, dejansko pa gre za korporativistično ureditev, ki je v svoji najčistejši obliki obstajala na Portugalskem v času Salazarja, v Dolfusovi »klerofašistični« Avstriji, v Francovi Španiji in seveda v Mussolinijevi Italiji. Pri tem ne gre le za vprašanje nepoznavanja cele vrste izvrstnih del, ki so jih takrat posneli italijanski režiserji, temveč smo na ta način izgubili tudi oporne točke, ki bi nam sicer omogočile razumevanje številnih kasnejših filmov. Našteli bi lahko vrsto primerov, a se bomo ustavili le pri dveh bolj znanih filmih. Vsak cinefil pozna *Mediterraneo* (1991, Gabriele Salvatores), pri čemer se gotovo spominja tudi prizora, ko italijanski vojak, ki odhaja od svoje grške ljubice, reče svojim tovarišem: »*L'ho massacrata!*« (»Uničil sem jo!«). A koliko izmed gledalcev tega tudi pri nas priljubljenega filma se je zavedalo dvoumnosti te vojakove izjave: lahko bi sicer govoril o svoji ljubici, vendar pa bi se njegove besede prav tako (ali pa še bolj) utegnile nanašati tudi na njegovo obupno interpretacijo zelo popularne pesmi *Parlami d'amore Mariù*, ki jo v filmu *Kakšni nepridipravi so moški* (Gli uomini, che mascalzoni..., 1932, Mario Camerini) zapoje Vittorio De Sica. Prav tako nam šele potem, ko vidimo izvrstni film *Štiri korake v oblake* (4 passi fra le nuvole, 1942, Alessandro Blasetti), postane zares jasno, kako zanič je njegov sodobni ameriški remake, *Sprehod v oblakih* (A Walk in the Clouds, 1995, Alfonso Arau), ki bi prav tako lahko mirne duše izjavil: »*L'ho massacrato!*« – namreč Blasettijev izvirnik. Omenjena primera še zdaleč nista edina, a naj bosta dovolj za ilustracijo absurdnosti položaja, v katerem se je znašel čisto določen segment italijanske kulture in še posebej kinematografije. Samo upamo lahko, da so bili Rossellinijevi filmi iz njegovega »fašističnega« obdobja, ki smo jih videli v Kinoteki, napoved obdobja, ko bomo vendarle imeli priložnost, da si na velikem platnu ogledamo še kakšno izmed mojstrov, ki so nastale v Italiji med letoma 1922 in 1945. **(konec)**