

**ზვიად დოლიძე,**  
კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## იტალიური კინო 1970-იან წლებში

*საკვანძო სიტყვები: ეროვნული კინო, დებიუტანტები, ჯალო,  
პოლიციეტესკო, სკანდალები*

იტალიაში უკიდურესად დაძაბული სიტუაცია სუფევდა, ვინაიდან ნეოფაშისტური ჯგუფები, ან კომუნისტების მიერ მართული, ე. წ. „წითელი ბრიგადები“, ან კიდევ სხვა შეიარაღებული ორგანიზაციები აწყობდნენ მანიფესტაციებს, ტერორისტულ აქტებს, მკვლევლობებს, ბიზნესმენებისა თუ პოლიტიკური პერსონების გატაცებას და ა. შ. ამაში მათ ხელს უწყობდა პრესის ზოგიერთი წარმომადგენელი, ასევე ცალკეული სამოქალაქო აქტივისტი და, უმეტეს შემთხვევაში, ყოველივე ბრალდებოდა ანარქისტებს. წამყვანი მემარჯვენე პოლიტიკური პარტიები ცდილობდნენ, შეენარჩუნებინათ საპარლამენტო რესპუბლიკა. 1970-იანი წლები ქვეყნის ისტორიაში შვევიდა „ტყვიის წლების“<sup>1</sup> სახელით.

ეროვნული კინოწარმოება სასურველ კალაპოტში მიედინებოდა. ფილმების მწარმოებელი კინოკომპანიების რიცხვი ავიდა 400 ერთეულზე. იტალიელი კინემატოგრაფისტები იღებდნენ საინტერესო პროდუქციას, რომელიც წარმატებით გადიოდა როგორც ადგილობრივ კინობაზარზე, ისე საზღვარგარეთ. მათი ნამუშევრების დიდი ნაწილი მცირე თანხა ჯდებოდა, სამაგიეროდ, უფრო მეტი შემოსავალი მოჰქონდა იტალიური კინოთეატრებიდან, ვიდრე ამერიკულ ფილმებს. ამავე დროიდან იწყება ტელევიზიის ფართო ჩარევა კინოწარმოებით პროცესებში, რადგან სატელევიზიო არხებს თავადაც ესაჭიროებოდათ ხარისხიანი კინოპროდუქცია. ისინი დაჟინებით მიილტვოდნენ კინოკომპანიებთან სათანამშრომლოდ, ერთობლივი ფილმების შექმნის მიზნით ან საკუთარი შემოქმედებითი ძალებით ამზადებდნენ სატელევიზიო კინოსურათებს. აღნიშნულმა გარემოებამ, ახლო მომავალში, ბევრი რამ დააკლო ტრადიციულ კინოწარმოებას.

<sup>1</sup> Brunetta, The History of Italian Cinema, 2009, p. 176.

წარმატებული გამოდგა ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმი, „კონფორმისტი“ (1970), რომელშიც წარმოჩნდა 30-იანი წლების იტალიური ფაშიზმის ზეობის ხანა. კრიტიკამ მაღალი შეფასება მისცა მას, ხოლო ვიტორიო სტორაროს უზადო საოპერატორო ხელოვნებამ დაიმსახურა უცხოელი, განსაკუთრებით ამერიკელი კოლეგების, აღფრთოვანება.

დარიო არჯენტოს სადებიუტო კინოსურათი, „ბროლისბუმბულიანი ჩიტი“ (1970) იქცა საშინელებათა ფილმის, თრილერი-სა და ეროტიკის თავისებური ნაზავის – ჯალოს მნიშვნელოვან ნიშანსვეტად. ტერმინი „ჯალო“ მოდის იტალიური სიტყვიდან „ყვითელი“. ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს იტალიაში გამოიცა და პოპულარობით სარგებლობდა უცხოელი მწერლების დეტექტიური რომანების სერიები. თითოეულ მათგანს ყვითელი ფერის ყდა ჰქონდა. თავად იტალიელებმა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში წამოიწყეს ასეთი ნაწარმოებების წერა. 60-იან წლებში მარიო ბავამ გადაიღო რამდენიმე დაბალბიუჯეტისანი ჯალო, თუმცა მათ ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინეს ეროვნულ კინობაზარზე. არჯენტოს ნამუშევარმა იმდენად გააღვივა ინტერესი ამ ქვეყანარის მიმართ, რომ სხვებმაც მოიძიეს მსგავსი ლიტერატურული პირველწყაროები, გადაამუშავეს და გაამწვავეს მათი სიუჟეტები აუდიტორიის დასაშინებლად და შეუდგნენ ფილმების გადაღებას.<sup>1</sup> ჯალომ საკულტო მნიშვნელობა შეიძინა და დაახლოებით ათი წლის განმავლობაში რამდენიმე ასეული კინოსურათი გაკეთდა.

იტალიური კრიმინალური კინო განიცდიდა ამერიკული და ფრანგული მსგავსი კინოპროდუქციის ძლიერ გავლენას და მითუფრო მაშინ, როდესაც ქვეყანაში მოიმატა ორგანიზებულმა დანაშაულმა, ძალადობამ, კორუფციამ, ძარცვამ, სხვა სოციალურ-პოლიტიკურმა პრობლემებმა. ელიო პეტრის კინოსურათი, „ეჭვმიუტანელი მოქალაქის საქმის გამოძიება“ (1970) თვალნათელივ მიუთითებდა სამართალდამცავი ორგანოების ზოგიერთი მუშაკის თავგასულობას, ქედმაღლობას, დაუსჯელობის რწმენას და ამით ერთგვარ სიგნალს უგზავნიდა საზოგადოებას ასეთი ჩინონიკების წინააღმდეგ შესაბამისი ზომების მისაღებად. ფილმმა მოიპოვა „ოსკარი“ და სხვა ჯილდოები.

ვიტორიო დე სიკას დრამატული ფილმი, „ფინცი კონტინის ბა-

1 Sevastakis, *Giallo Cinema and its Folktale Roots*, 2016, pp. 1-2.

ლი“ (1970) მიეძღვნა ფაშისტური რეჟიმის მიერ იტალიაში მცხოვრები ებრაელების დევნას. მასში ნაჩვენებია ერთი მდიდარი და გავლენიანი ებრაული ოჯახის თავგადასავალი, გულწრფელი სიყვარული, ახალგაზრდობის ოცნებები და მისწრაფებები. ამ კინოსურათმა სარეკორდო რაოდენობის პრიზები მიიღო, მათ შორის, „ოსკარი“, „ოქროს დათვი“ და სხვ.

1971 წელს ძალაში შევიდა კანონი, რომელიც ითვალისწინებდა ეროვნული კინომრეწველობისათვის სახელმწიფო კრედიტების გაზრდას. ხელისუფლების მხრიდან გადადგმულმა ამგვარმა ნაბიჯმა წარმატებული მომავლის იმედი ჩაუსახა იტალიური კინოს წარმომადგენლებს. ამას დაემატა იმ წლის სტატისტიკური მიღწევა – შიდა კინობაზრიდან იტალიურმა ფილმებმა მიიღეს საერთო შემოსავლის 65%, ხოლო ამერიკულებმა – მხოლოდ 27%.<sup>1</sup> ეს იყო ისტორიული მოვლენა, რამაც გამოიწვია ჰოლივუდის ექსპანსიის გაძლიერება იტალიაში.

მას შემდეგ, რაც აღმოჩნდა, რომ ჯალო სარფინად იყიდებოდა საერთაშორისო კინობაზრებზე და მასზე მოთხოვნა დღითიდღე იზრდებოდა, ის იტალიელი კინორეჟისორები, რომლებიც თავისუფლად მიგრირებდნენ ჟანრიდან ჟანრში, გადაერთვნენ ჯალოზე და სასურველ კომერციულ შედეგებზე გავიდნენ. ამ ნამუშევრებში ისინი წარმოაჩენდნენ ცინიზმის, ძალადობის, გარყვნილებისა და სიხარბის სამყაროს, რასაც თან ურთავდნენ ფანტასტიკურ ვიზუალურ ეფექტებსა და ყურადღების გადამტან მანევრებს.

კრიტიკოსებმა ეკრანიზაციის საუკეთესო ნიმუშებად აღიარეს ლუკინო ვისკონტის კინოსურათი, „სიკვდილი ვენეციაში“ (1971) და პიერ პაოლო პაზოლინის ფილმი, „დეკამერონი“ (1971). ორივე კინორეჟისორმა ლიტერატურული პირველწყაროები პირდაპირ კი არ გადაიტანა ეკრანზე, არამედ კინოსცენარებში შეიტანა გარკვეული ცვლილებები, რითაც უფრო გაამრავალფეროვნა თითოეული ნამუშევრის თხრობითი, ვიზუალური თუ მუსიკალური სტრუქტურები.

კანის მორიგი საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი, ერთბაშად, ორმა იტალიურმა პოლიტიკურმა კინოსურათმა – ელიო პეტრის „მუშათა კლასი სამოთხეში მიდის“ (1971) და ფრანჩესკო როზის „მატეის საქმე“ (1972) დაიმსახურა. ეს იყო იტალიური

<sup>1</sup> Celli and Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, 2007, p. 116.

კინოს მნიშვნელოვანი წარმატება. ორივე მათგანი წარმატებით გაიტანეს უცხოეთში.

გამოიკვეთა კრიმინალური კინოს განშტოება – პოლიციური ფილმი (პოლიციოტესკო), რომლის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა ეკრანზე აესახა სხვადასხვა ჯურის დამნაშავეს წინააღმდეგ პოლიციელების თავდაუზოგავი ბრძოლა, ამ სახელისუფლებო დანაყოფის უანგარო ზრუნვა მოქალაქეთა უსაფრთხოებაზე, საკუთარი რიგების წმენდა უღირსი და კორუმპირებული თანამშრომლებისაგან და ა. შ. პოლიციოტესკოს წინამორბედ ფილმად ითვლება გამოცდილი კინორეჟისორის, სტეფანო ვანძინას ნამუშევარი, „პოლიცია მადლობას იხდის“ (1972). მასში მოთხრობილია ისეთ ორგანიზაციებზე, რომლებიც ღრმა გავლენას ახდენდნენ სახელმწიფოს ინსტიტუციონალურ ცხოვრებაზე. ამასთან დაკავშირებით ერთი კინოკრიტიკოსი აღნიშნავდა, თავისი რეალური ზრახვების გარდა, ეს ფილმი შეიძლება გულისხმობდეს იმასაც, რომ ფაშიზმი ადგილს პოულობს ბურჟუაზიული დემოკრატიის შეცდომებშიო.<sup>1</sup>

პოლიციოტესკო უმალ პოპულარული გახდა. მკაფიოდ განისაზღვრა მისი ჟანრობრივ-სტილისტური საზღვრები და ღირებულებები. 70-იან წლებში იტალიელებმა გადაიღეს ასამდე პოლიციური ფილმი, რომელთა სიუჟეტებს საფუძვლად ედებოდა საგაზეთო კრიმინალური ქრონიკები, ხოლო მომდევნო ათწლეულის დამდეგისათვის ეს განშტოება საერთოდ გაქრა, რადგან ამოწურა თავისი ფუნქცია.

დიდი მითქმა-მოთქმა მოჰყვა ბერნარდო ბერტოლუჩის კინოსურათს, „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ (1972). ოფიციალურმა ცენზურამ ნებართვა გასცა კინოეკრანებზე მის გასაშვებად, მაგრამ პრემიერიდან ექვსი დღის შემდეგ დედაქალაქის ხელისუფლებამ აკრძალა ფილმის დემონსტრირება, ხოლო გადამღები ჯგუფის წევრები სასამართლოში დაიბარეს. იტალიური კანონმდებლობის მიხედვით, მართვის ადგილობრივ ორგანოებს, ისევე როგორც ფართო საზოგადოებასა და პოლიციას, შეეძლოთ მოეთხოვათ ამა თუ იმ კინოსურათის დემონსტრაციის შეჩერება. სასამართლო პროცესი რამდენიმე კვირის განმავლობაში მიმდინარეობდა და დასრულდა აკრძალვის გაუქმებით, თუმცა ეს განაჩენი გასაჩივრდა. შემდგომი ინსტანციის სასამართლომ დიდხანს იმსჯელა, ფილმი უხამსობად გამოაცხადა და ხელახლა აკრძალა. ორიოდე წლის

1 Micciche, Il cinema italiano degli anni '70, 1989, p. 270.

შემდეგ გამოიცა ახალი დადგენილება კინოსურათის ყველა ასლის განადგურების შესახებ, რაც ნაწილობრივ შესრულდა. იტალიაში ამ ნამუშევრის სრული რეაბილიტაცია გამოშვებიდან მხოლოდ 15 წლის შემდგომ მოხერხდა.

„სასტიკი მორალისტად“ მონათლული მარკო ფერერის პროვოკაციული კინოკომედია, „აუდიენცია“ (1972) გამოირჩეოდა გროტესკული სახეებით, სარკასტული იუმორით და ამათრახებდა ვატიკანის ბიუროკრატიულ სისტემას. სათანადოდ შერჩეულ მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი და ოსტატურად აწყობილი, დამანტრიგებელი სიუჟეტი ამ ფილმის კომერციული წარმატების გარანტად გადაიქცა, თუმცა მისმა ავტორმა კათოლიკური სასულიერო სამყაროს რისხვა დაიმსახურა. ფერერის მორიგი ფილმი, „დიდი თქვლეფა“ (1973) ამკარად დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ სამომხმარებლო საზოგადოებას,<sup>1</sup> რითაც სკანდალური ნაწარმოების იარაღი მიიწება. ამ ტრაგიკომიკულ ნამუშევარში ერთმანეთს ენაცვლებოდა რეალობა და მეტაფორა, ლამაზი ინტერიერები და ამამზრბენი საქციელი, ხაზი ესმებოდა დესტრუქციულ ქმედებას, რასაც თვითგანადგურებამდე მიჰყავს ინდივიდი.

იტალიის დედაქალაქისადმი მოწიწება და პატივისცემა გამოხატა ფედერიკო ფელინიმ კინოსურათში, „რომი“ (1972). მან ჩვეულებრივობისა და აღწერის მანერებით წარმოაჩინა „მარადიული ქალაქის“ პორტრეტი 1930-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე, რასაც თან დაურთო საკუთარი მოგონებები, ემოციური დამოკიდებულება, მეგაპოლისის ყოველდღიურობისა და ავკარგიანობის ეპიზოდები. თავისი ბავშვობისა და სიყმაწვილის წლები აღადგინა ფელინიმ ნოსტალგიურ ფილმში, „ამარკორდი“ (1973). მასში ნაჩვენებია საკურორტო სასტუმრო ეგზოტიკური დამსვენებლებით, საოკეანო ლაინერი, საავტომობილო რბოლა, სექსუალური ფანტაზიები მეძავებზე, რომიდან პროვინციაში ჩასული ფაშისტი ჩინოვნიკების კომიკური ქედმაღლობა, უმწეო განათლების სისტემა, ჰოლივუდურ მოდას აყოლილი ადგილობრივი მცხოვრებლები და სხვ. ქალაქი რიმინი, სადაც დაიბადა და გაიზარდა ფელინი, მდებარეობს ემილიარომანიას რეგიონში და იქაურ დიალექტზე გამოთქმული „ამარკორდი“ ითარგმნება როგორც „მახსოვს“. კინოსურათმა ოცამდე პრიზი მოიპოვა და მათგან უმთავრესი იყო „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში.

1 Bondanella and Pacchioni, A History of Italian Cinema, 2017, p. 289.

ჯალო, პოლიციოტესკო და „სპაგეტი-ვესტერნი“ იტალიური კინოწარმოების თავისებურ „სავიზიტო ბარათებს“ წარმოადგენდნენ, თუმცა განსაკუთრებული შემოსავალი მათ არ მოჰქონდათ. პოლიტიკური კინოპროდუქცია იყო მისი ავტორების თვითგამოხატვის ერთგვარი ფორუმი, რაც ძლიერ განსხვავდებოდა კათოლიკური იდეოლოგიისაგან და ასახავდა პროგრესულ ლიბერალურ მსოფლმხედველობას, რომელიც იხრებოდა იტალიის პოლიტიკური ცხოვრების შავბნელი რეალიებისაკენ. უახლოეს წარსულში მომხდარი მოვლენების ამსახველ კინოსურათებს უწოდებდნენ „მომენტალურ ფილმებს“, რომლებსაც შედარებით დიდი აუდიტორია ჰყავდა. ამის მიუხედავად, კინოთეატრებში იკლო მაყურებელთა რიცხვმა, ამან კი გამოიწვია ბილეთის ფასის აწევა, რის შედეგად, არარენტაბელობის გამო, მეორე და მესამეხარისხოვანი კინოდარბაზების დიდი ნაწილი დაიხურა.

მაყურებლის უკან დაბრუნების მიზნით კინოთეატრების მფლობელებმა მას შესთავაზეს სიახლე – მსუბუქი ეროტიკული ფილმები (სექსუალური კინოკომედიები), რომლებიც იკრძალებოდა ტელევიზიაში. იმხანად ეს იყო გაბედული, მოულოდნელი და მიმზიდველი სვლა, თუმცა ასეთ ნამუშევრებს კინოკრიტიკა არც აქცევდა ყურადღებას.

ლუკინო ვისკონტიმ კვლავ გამოავლინა დიდებული კინოსარეჟისორო ხელწერა მორიგ ნამუშევრებში – ისტორიულ ფილმში, „ლუდვიგი“ (1973) და ფსიქოლოგიურ დრამაში, „საოჯახო ჯგუფი ინტერიერში“ (1974). ორივეგან მან გამოიყენა ნიჭიერი სამსახიობო შემადგენლობა, საუცხოო თხრობითი სტილი, შთამბეჭდავი კინომხატვრობა, დახვეწილი დიალოგები, რამაც კიდევ უფრო გაამდიდრა მისი ფილმოგრაფია.

მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი პარტიზანული მოძრაობიდან თანამედროვე სამშენებლო ბუზამდე იტალიურ საზოგადოებაში მომხდარი სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებები გადმოიცა ეტორე სკოლას კინოსურათში, „როგორ გვიყვარდა ერთმანეთი“ (1974). პოლიტიკური კინოსა და კომედიის ამ შესანიშნავმა ნაბავმა აღიარება მოუტანა ავტორს და მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. ფილმში მთავარი როლები ჩინებულად განასახიერეს სტეფანია სანდრელიმ, ნინო მანფრედიმ და ვიტორიო გასმანმა. ამ უკანასკნელმა ასევე გაიბრწყინა დინო რიზის კინოკომედიაში, „ქალის სურნელი“ (1974).

ლილიანა კავანის ფილმს, „ლამის პორტიე“ (1974), რომელშიც მოთხრობილია უცნაური სიყვარულის შესახებ, იტალიის კინობაზარზე გასასვლელად დიდი ჯაფა დაადგა, რადგან ხელისუფლების წარმომადგენლებმა გადაწყვიტეს მისი აკრძალვა, რასაც მოჰყვა ეროვნული კინოწარმოების მუშაკთა მძლავრი გაფიცვა. ბოლოს, საქმეში ჩაერია უზენაესი სასამართლო, რომელმაც გამოაცხადა, რომ ეს იყო ხელოვნების ნაწარმოები და ნება დართო მის გაშვებას კინოთეატრებში, შეზღუდვა კი შეეხო 18 წლამდე ასაკის მაყურებელს.

დეკადის შუახანებისათვის იტალიური ფილმწარმოების წლიური მოცულობა სამჯერ შემცირდა, ხოლო შემოსავალს გამოკიდებულმა კინოდარბაზებმა კიდევ გაზარდეს ბილეთის ფასი. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები უკვე წარმატებით თანამშრომლობდნენ სატელევიზიო არხებთან და აკეთებდნენ სატელევიზიო ფილმებს, სერიალებს, კინოპროგრამებს. ტელევიზია გადაიქცა მთავარ კინოსადემონსტრაციო საშუალებად.<sup>1</sup> ასობით ახალი თუ ძველი ფილმი გადიოდა სატელევიზიო ეკრანებზე. ამასთანავე, ზოგმა კინორეჟისორმა შექმნა კინოსაწარმოო კოოპერატივი და შეითავსა პროდიუსერობაც, რამაც საერთოდ დააკნინა და გააუფერულა კინოპროდიუსერის პროფესია.

ტრადიციული იტალიური კინოკომედიები თანდათან კარგავდნენ ბრწყინვალეობას, ჩვეულ პოპულარობას, უნარს იმისა, რომ ადრინდელივით დაეცინათ და მათრახი გადაეკრათ საზოგადოების ნეგატიური მხარეებისათვის. ფილმებში მომრავლდა ხელისუფლებისა და პოლიტიკისადმი სრული უნდობლობა, დეპრესიული გარემო, დაუჯერებლობისა და შიშის ატმოსფერო. ცალკეული კინოკრიტიკოსი ტელევიზიას ადანაშაულებდა ეროვნული კინოს ამგვარ მდგომარეობაში ჩაგდებისათვის.

მიკელანჯელო ანტონიონის ნამუშევარი, „პროფესია: რეპორტიორი“ (1975) უჩვეულო იგავია ადამიანზე, რომელიც ცდილობს, შეცვალოს საკუთარი ბედი. ავტორმა თავისებურად გადააკეთა ამერიკული „საგზაო ფილმისა“ და თრილერის ჟანრული მახასიათებლები, ნოვატორული კინოენითა და მარჯვე ვიზუალური ხერხებით გადმოსცა საინტერესო სიუჟეტი. სამწუხაროდ, კინოსურათს არც კომერციულად გაუმართლა და არც კრიტიკულად.

1975 წლის 2 ნოემბერს გაურკვეველ ვითარებაში მოკლეს პიერ

1 Sorlin, Italian National Cinema, 2001, p. 145.

პაოლო პაზოლინი, რომელიც ბოლო ხანებში აქტიურად ილაშქრებდა სახელისუფლებო წრეების წინააღმდეგ. მართალია, სავარაუდო მკვლელი დააპატიმრეს, თუმცა ეს საზარელი აქტი ბოლომდე გამოუძიებელია და დღემდე საიდუმლოებითაა მოცული. მკვლელობიდან ერთი კვირის თავზე ცენზურამ აკრძალა პაზოლინის ახალი ფილმის, „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“ დემონსტრირება იტალიის ტერიტორიაზე. ამასობაში, კინოსურათის პრემიერა შედგა პარიზის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, სადაც მან ფურორი მოახდინა. დაახლოებით ერთი თვის შემდეგ აკრძალვაც გააუქმეს და მომდევნო წლის დასაწყისში ფილმი გავიდა ეროვნულ კინობაზარზე, მაგრამ დღის წესრიგში ისევ დადგა მისი აღკვეთის საკითხი და ეს პროცესი ორ წელიწადს გაგრძელდა, სანამ საბოლოოდ არ მოიხსნა აკრძალვა.

ტელემაუწყებლობის სრული ლიბერალიზაციის შედეგად კარდინალური ცვლილებები მოხდა მედიაინდუსტრიაში. „რაის“ (სახელმწიფო რადიოტელეკომპანია) დიდი ხნის მონოპოლია დასრულდა და კერძო სატელევიზიო კომერციულ ქსელებს ფართო მაუწყებლობის უფლება მიეცა. ასეთი ტელეარხებისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა რაიმე ნორმატიულ-სამართლებრივი ბაზა, ამიტომ ისინი აჩვენებდნენ ყველანაირ ფილმს.

ნეორეალიზმის ტრადიციები გამოიყენა ეტორე სკოლამ კინოსურათში, „მახინჯები, ჭუჭყიანები, ავები“ (1976), რომელიც, თავდაპირველად, ჩაფიქრებული ჰქონდა დოკუმენტურ ფილმად. მისი პერსონაჟები არიან რომის გარეუბნის ბარაკებში მცხოვრები უღარიბესი ადამიანები, უღირსი და საზიზღარი ბრბო, რომლისთვისაც საარსებო მინიმუმისათვის ბრძოლა არის უმთავრესი ამოცანა.

1970-იანი წლების იტალიური კინოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიმუშია ბერნარდო ბერტოლუჩის ისტორიული დრამა, „მეოცე საუკუნე“ (1976), ამაღელვებელი კინემატოგრაფიული საგა ორი განსხვავებული სოციალური სტატუსის მქონე ოჯახის შვილების მეგობრობაზე. ამ საკმაოდ ხანგრძლივსა (ოფიციალური ვერსია 317 წუთია) და ეპიკური ჟღერადობის ფილმში ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ ცვალებადი ისტორიული ქართვეილებისა თუ სხვადასხვაგვარი ემოციური წინააღმდეგობების მიუხედავად ადამიანებმა უნდა შეინარჩუნონ გულწრფელობა, წესიერება, სიკეთე, მოყვასისადმი სიყვარული. ბერტოლუჩიმ წარმოადგინა მეტად არაორდინალური და თვითმყოფადი კინოპორტრეტები, რომელთა როლე-



ბი დიდებულად განასახიერეს სხვადასხვა ეროვნების მსახიობებმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რობერტ დე ნიროუსა და ჟერარ დეპარდიუს შესანიშნავი დუეტი.

კანის საერთაშორისო კინოფესტივალი ორი წლის განმავლობაში იტალიური ფილმების ტრიუმფით აღინიშნა. ჯერ ძმების, ვიტორიო და პაოლო ტავიანების კინოსურათმა „მამა პატრონი“ (1977), ხოლო შემდეგ ერმანო ოლმის ფილმმა, „ფეხსაცმლის ხე“ (1978) დაიმსახურეს მთავარი პრიზები. პირველი აღწერდა მამისა და მისი ვაჟიშვილის რთულ ურთიერთობებს, მეორე კი გასული საუკუნის მიწურულის იტალიური სოფლის ცხოვრებას. ორივე ნამუშევრის ავტორებმა გამოავლინეს მხატვრულისა და დოკუმენტური სტილების, რეალიზმისა და პოეზიის ერთმანეთთან გასაოცარი შერწყმის უნარი, გლახობის მძიმე ყოველდღიურობის, ლხინისა და ჭირის ნატურალისტურად ასახვის ოსტატობა. აღნიშნულმა წარმატებებმა ოპტიმისტური განწყობა კი შექმნა, მაგრამ, ფაქტობრივად, კინოწარმოებითი და კინოსადემონსტრაციო საქმიანობა ნელ-ნელა უარესდებოდა, რის შედეგადაც კინოთეატრების აუდიტორია შემცირდა, კინემატოგრაფისტები უკვე აღარც იმედოვნებდნენ თავიანთი ფილმების გვარიან შემოსავალზე, ინვესტორებიც გაუბოდიშდნენ კინოწარმოებაში ფულის ჩადებას, იტალიური კინოპროდუქციის ხვედრითი წილი ეროვნულ კინობაზარზე დაეცა 42%-მდე, ხოლო ამერიკულმა აიწია 41%-ზე.<sup>1</sup>

1978 წლის 16 მარტს „წითელი ბრიგადების“ წევრებმა გაიტაცეს ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე და ყოფილი პრემიერ-მინისტრი, ალდო მორო. 55 დღის შემდეგ იგი მოკლეს და მისი გვამი ავტომობილის საბარგულში დატოვეს. ქვეყანა გლოვამ მოიცვა. ხელი-სუფლებამ გააძლიერა ტერორისტული დაჯგუფებების წინააღმდეგ ბრძოლა. ამისათვის შეიქმნა საგანგებო ქვედანაყოფი, რომლის ძალისხმევით, „წითელი ბრიგადების“ წარმომადგენლების ნაწილი დაიჭირეს, ხოლო მეორე ნაწილი ემიგრაციაში გაიქცა.

მოროს ტრაგედია მსერიოზული ბიძგი მისცა პოლიტიკურად ისედაც ანგაჟირებულ იტალიურ კინოს. გაკეთდა რამდენიმე დოკუმენტური და მხატვრული ფილმი, რომლებიც პირდაპირ ან ირიბად ეხმაურებოდნენ ამ საშინელ მოვლენას. ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“ (1978) იყო იტალიაში ტერორისტული წლების პოლიტიკური ალეგორია, 70-იანების ქაოსის გამოძახილი,

1 Moliterno, Historical Dictionary of Italian Cinema, 2021, p. XXIX

ხოლო თავად რეჟისორი თვლიდა, რომ ეს ნამუშევარი წარმოადგენდა პასუხს ალდო მოროს გატაცებასა და მკვლელობაზე. ჯილო პონტეკორვოს კინოსურათი, „ოპერაცია „ოგრო“ (1979), რომელშიც გადმოცემულია ბასკი ტერორისტების მიერ ესპანეთის პრემიერ-მინისტრის მკვლელობის ამბავი, ჯერ კიდევ წინა წელს იყო გამზადებული, მაგრამ ეკრანებზე მისი გასვლის წინ მოხდა თავდასხმა ალდო მოროზე, ამიტომ რეჟისორმა ხელახლა დაწერა და გადაიღო ფინალი, რის გამოც ერთი წლით დაგვიანდა ფილმის დემონსტრაცია.

ფრანგული გაზეთი „ლე მონდი“ ევროპული კინოწარმოების მიმოხილვით სტატიაში, სახელწოდებით: „თითოეული თავისთვის, კატასტროფა ყველასათვის“, მიუთითებდა, რომ მთელ კონტინენტზე კინოთეატრებში დასწრება საგრძნობლად დაეცა და ყველაზე ცუდ სიტუაციაში იტალია იმყოფება, ვინაიდან სახელმწიფო უგულვებელყოფს კინოწარმოებას, სამაგიეროდ, სწრაფად იზრდება რიცხვი სატელევიზიო კომპანიებისა, რომლებიც სულ უფრო და უფრო მეტ ფილმს უშვებენ ცისფერ ეკრანებზე.<sup>1</sup> ამგვარმა უკონტროლო გავრცელებამ მოიტანა სიღვიო ბერლუსკონის კომპანიის „ფინინვესტის“ ლიდერობა და მძაფრი კონკურენცია „რაისთან“. ორივე მათგანი წარმატებით აფინანსებდა და აწარმოებდა კიდევ ფილმებს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Bondanella, Peter and Federico Pacchioni. A History of Italian Cinema. New York: Bloomsbury, 2017.
- Brunetta, Gian Piero. The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Micciche, Lino. Il cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969–79. Venice: Marsilio, 1989.
- Moliterno, Gino. Historical Dictionary of Italian Cinema. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.

<sup>1</sup> Morandini, Italy: Auteurs and After, In Geoffrey Nowell-Smith, ed. The Oxford History of World Cinema, 1997, p. 594.

- Nowell-Smith, Jeffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Sevastakis, Michael. *Giallo Cinema and its Folktale Roots. A Critical Studies of 10 Films, 1962-1987*. Jefferson, McFarland and Company, 2016.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema. 1896-1996*. London: Routledge, 2001.

Zviad Dolidze,  
Film historian and critic,  
Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgia State University,  
full professor, PHD in Art Criticism (Film Studies)

## ITALIAN CINEMA IN THE 1970s

### Abstract

*Keywords: National Cinema, Debutants, Giallo, Poliziettesco, Scandals*

An extremely tense situation reigned in Italy as neo-fascist groups or the “Red Brigades,” led by communists or other armed organizations, organized demonstrations, terrorist acts, murders, kidnappings of businessmen or political figures, etc. In this, they were supported by some representatives of the press as well as individual civil activists, and, in most cases, everything was blamed on the anarchists. The leading right-wing political parties tried to preserve the parliamentary republic. The 1970s entered the country’s history under the name “The Years of Lead.”

National film production was flowing in the desired direction. The number of film production companies has reached 400 units. Italian cinematographers made interesting films, which were successfully shown both on the local cinema market and abroad. Much of their work cost little money and brought in more revenue from Italian movie theaters than American films. At the same time, the wide intervention of television in the film production processes begins, because the television channels themselves needed high-quality film production. They persisted in working hard with film companies to create joint films or make TV movies with their own creative power. In the near future, the mentioned circumstances will reduce a lot of traditional film production.

The Successful was a film by Bernardo Bertolucci, “The Conformist” (1970), that depicted the 1930s heyday of Italian fascism. Critics gave it high praise, and Vittorio Storaro’s flawless cinematography earned him the admiration of American colleagues.

Dario Argento’s debut film, “The Bird with the Crystal Plumage” (1970) became a unique mixture of horror, thriller, and eroticism—a seminal landmark of Giallo. The term “giallo” comes from the Italian word “yellow.” Even at the end of the 1920s of the XX century, a series of detective novels by foreign writers was published and enjoyed popularity in Italy. Each of them had a yellow cover. The Italians themselves started writing such works in the period after the Second World War. In the 1960s, Mario Bava made several low-budget films, but they failed to make any impact on the national film market. Argento’s work sparked interest in the sub-genre to such an extent that others sought similar literary sources, reworked and intensified their plots to scare audiences, and began making films. Most of them could not rise above the average level.

Italian crime cinema was heavily influenced by similar American and French film productions, and even more so when organized crime, violence, corruption, robbery, and other socio-political problems increased in the country. Elio Petri’s film, “Investigation of a Citizen Above Suspicion” (1970), vividly pointed out the stubbornness, arrogance, and belief in impunity of some law enforcement officers, thereby sending a kind of signal to the public to take appropriate measures against such officials. The film brought in significant commercial revenue and won the Jury Grand Prize at the Cannes International Film Festival, the Oscar, and other awards.

Vittorio De Sica’s dramatic film “The Garden of the Finzi Contini” (1970) was devoted to the persecution of Jews living in Italy by the Fascist regime. It shows the adventures of one rich and influential Jewish family and the sincere love, dreams, and aspirations of youth. This film received a record number of awards, including the Oscar, the Golden Bear, and others.

In 1971, a law came into force that provided for the increase of state credits for the national film industry. The government’s action gave representatives of Italian cinema hope for a prosperous future.

Added to this was the statistical achievement of that year: Italian films received 65% of the total revenue from the domestic cinema market, while American films received only 27%. This was a historical event that led to the strengthening of Hollywood expansion in Italy, and from then on, the above ratio gradually changed in favor of the Americans.

Critics recognized Luchino Visconti film “Death in Venice” (1971) and Pier Paolo Pasolini film “The Decameron” (1971) as the best examples of screen adaptation. Both filmmakers did not transfer the literary sources directly to the screen but made some changes to the screenplays, thereby diversifying the narrative, visual, and musical structures of each work.

Two Italian political films, Elio Petri’s “The Working Class Goes to Heaven” (1971) and Francesco Rosi’s “The Mattei Affair” (1972), won the main prize of the next Cannes International Film Festival. It was an important success for Italian cinema. Both of them were successfully exported abroad.

A branch of criminal cinema emerged: the police film (Poliziottesco), the main goal of which was to show on the screen the selfless struggle of policemen against the various scumbags, the selfless care of this government unit for the safety of citizens, etc. The forerunner of Poliziottesco is the film of veteran filmmaker Stefano Vanzina, “The Police Gives Thanks” (1972). It tells about such organizations that had a deep impact on the institutional life of the state. In relation to this, one film critic noted that, in addition to its real intentions, this film may also imply that fascism finds its place in the mistakes of bourgeois democracy.

Poliziottesco quickly became popular. Its genre-stylistic boundaries and values were clearly defined. In the 1970s, the Italians made about a hundred police films based on newspaper crime chronicles, and by the beginning of the next decade, this branch had completely disappeared because it had exhausted its function.

Bernardo Bertolucci film “Last Tango in Paris” (1972) was a big hit. The official censors gave permission to show it on the screens, but six days after the premiere, the authorities of the capital banned the demonstration of the film, and members of the film crew were summoned to court. Under Italian law, local authorities, as well

as the general public and the police, could demand that a film be stopped. The trial lasted several weeks and ended with the ban being overturned, although this verdict was appealed. A higher court deliberated at length, declared the film obscene, and banned it again. A couple of years later, a new decree was issued to destroy all copies of the motion picture, which was partially carried out. In Italy, the complete rehabilitation of this work was achieved only 15 years after its release.

Giallo, Poliziottesco, and “Spaghetti-Western” were special “visit cards” of Italian film production, although they did not bring special income. Political film production was a kind of forum for the self-expression of its authors, which was very different from Catholic ideology and reflected a progressive liberal worldview that leaned towards the dark realities of Italian political life. Films depicting the events of the recent past were called “momentary films,” which had a relatively large audience. Despite this, the number of filmgoers decreased, and this led to an increase in ticket prices, as a result of which, due to unprofitability, a large number of second- and third-rate movie theaters were closed.

In order to bring back the filmgoers, cinema owners offered them a novelty: light erotic films (sexual comedies), which were banned on television. At that time, it was a bold, unexpected, and attractive move that paid off temporarily, although film critics did not pay attention to such works.

By the middle of the decade, the annual volume of Italian film production had decreased by threefold, and movie theaters dependent on revenue had raised ticket prices even more. Young cinematographers have already successfully cooperated with television channels and made television films, series, and film programs. Television has turned into the main film demonstration medium. Hundreds of new and old movies were shown on TV screens. At the same time, some filmmakers created a film production cooperative and became film producers, which generally degraded and discredited the profession of film producer.

Traditional Italian film comedies gradually lost their brilliance, their usual popularity, and their ability to laugh at the negative

sides of society. Complete mistrust of the government and politics, a depressed environment, an atmosphere of disbelief and fear increased in the films. Some film critics blamed television for putting the national cinema in such a state.

The Cannes International Film Festival celebrated the triumph of Italian films for two years. The film by the brothers Vittorio and Paolo Taviani “Padre Padrone” (1977), and the film of Ermanno Olmi “The Tree of Wooden Clogs” (1978) won the main prizes. The first described the difficult relationship between a father and his son, and the second described the life of an Italian village at the end of the last century. The authors of both works showed an amazing ability to combine artistic and documentary styles, realism and poetry, and the skill of depicting the hard daily life of the peasantry. The mentioned successes created an optimistic mood, but, in fact, film production and film demonstration activities gradually deteriorated, as a result of which the audience of movie theaters decreased, cinematographers no longer hoped for a decent income from their films, investors avoided investing in film production, and the share of Italian film production in the national film market fell to 42%, while the American one rose to 41%.

On March 16, 1978, the members of the “Red Brigades” kidnapped the famous statesman and former prime minister, Aldo Moro. 55 days later, he was killed and his body left in the trunk of a car. The country was in mourning. The government strengthened the fight against terrorist groups. For this purpose, an extraordinary unit was created, with the efforts of which, some of the representatives of the “Red Brigades” were caught, while the other part fled to emigration.

The tragedy of Moro gave a serious boost to the already politically engaged Italian cinema. Several documentaries and feature films have been made that directly or indirectly address this horrific event. Federico Fellini’s “Orchestra Rehearsal” (1978) was a political allegory of the terrorist years in Italy, an echo of the chaos of the 1970s, and the director himself believed that this work was a response to the kidnapping and murder of Aldo Moro. The film of Gillo Pontecorvo, “Operation Ogro” (1979), about the assassination of the Spanish prime minister by Basque terrorists, had been in production



the previous year, but an attack on Aldo Moro occurred before its release, so the director rewrote the script and reshot the finale. Due to this, the film's release was delayed by a year.

### Bibliography:

- Bondanella, Peter and Federico Pacchioni. *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury, 2017.
- Brunetta, Gian Piero. *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Micciche, Lino. *Il cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969–79*. Venice: Marsilio, 1989.
- Moliterno, Gino. *Historical Dictionary of Italian Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Sevastakis, Michael. *Giallo Cinema and its Folktale Roots. A Critical Studies of 10 Films, 1962-1987*. Jefferson, McFarland and Company, 2016.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema. 1896-1996*. London: Routledge, 2001.