

„თეთრი ტელეფონების“ კინო

ზვიად დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: ფაშიზმი, კინო, პროპაგანდა, ახალი ჟანრი, ილუმინორული სამყარო.

ფაშისტურ იტალიაში ადგილობრივ კინოხელოვანთა დიდი ნაწილი ცდილობდა გადაეღო ისეთი კინოპროდუქცია, რომელშიც არ იქნებოდა არათუ სოციალური, რელიგიური თუ პოლიტიკური კრიტიკა, არამედ ანტისახელისუფლებო ალეგორიებიც ან ირონიული დამოკიდებულებებიც საგნებისა და მოვლენებისადმი. ჰოლივუდმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით გაახმოვანა და გააფერადა კინო, კვლავ იგდო ხელთ ბატონობა მსოფლიო კინობაზრებზე, მათ შორის, აპენინის ნახევარკუნძულზეც და იქაური კინოთეატრები გადაავსო მსუბუქი რომანტიკული კომედიებითა და მელოდრამებით, რომლებიც აქებდნენ და ადიდებდნენ ამერიკული ცხოვრების წესს, ხაზს უსვამდნენ ამერიკის შეერთებული შტატების, როგორც საუკეთესო ქვეყნის უპირატესობას. ამგვარი ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა მთავრდებოდა „ბედნიერი დასასრულით“ და მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა.

სწორედ ასეთ კინოსურათებთან საკონკურენციოდ, 1930-იან წლებში ეკრანებზე გაჩნდა იტალიური კინოკომედიები და მელოდრამები, რომლებშიც აჩვენებდნენ საშუალო და ელიტარული კლასის წარმომადგენლების უდარდელ ცხოვრებას მცირეოდენი ინტრიგებითა და სახალისო თავგადასავლებით. თითოეული მათგანის ინტერიერული გადაღებისათვის იყენებდნენ ფეშენებელურ ვილებსა და ბინებს, რომელთა მცხოვრებლები ხშირად ესაუბრებოდნენ ნათესავებს, მეგობრებსა თუ კოლეგებს თეთრი ფერის ტელეფონებით. ამ გარემოებამ შვა ახალი ტერმინი „თეთრი ტელეფონების“ კინო, რომელიც კინოსტორიკოსებმა იმთავითვე აღიარეს ახალ ჟანრად და აქტიურად შეუდგნენ მის რეკლამირებას არა მარტო ქვეყნის, არამედ მსოფლიო მასშტაბით. მართალია, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების ერა დიდხანს არ გაგრძელდებოდა, თუმცა ამ ნამუშევრებმა მაინც საჭირო გავლენა იქონიეს იტალიური ეროვნული კინოს შემდგომ განვითარებაზე, განსაკუთრებით კი, ახლო მომავალში აღმოცენებულ ნეორეალიზმზე, როგორც მათ საწინააღმდეგო გამოვლინებაზე, და მოგვიანებით გაჩენილ, პოპულარულ კინოჟანრზე, „კომედია ალ'იტალიანაზე“ („იტალიური სტილის კინოკომედიაზე“).

იტალიაში ფაშისტური რეჟიმის დამყარებისთანავე, 1922 წლიდან, ახალმა ხელისუფლებამ კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებს ახლებური ამოცანები დაუსახა. მათ შემოქმედებაში თანდათანობით უნდა გამქრალიყო კოსმოპოლიტიზმი და წინ წამოწეულიყო ნაციონალისტური იდეები. კინომრეწველობა, ისევე როგორც სხვა დარგები, უნდა დაქვემდებარებოდა მთავრობის იდეოლოგიასა და პროპაგანდისტულ მიზნებს. ამასობაში, ქვეყანაში გაჩაღდა ტურისტული აჟიოტაჟი – გარე თუ შიდა ტურისტები ინტერესდებოდნენ ისტორიული ადგილებით, არქიტექტურული შედეგრებით, სახვითი ხელოვნების ნიმუშებით, უნიკალური მუზეუმებით, მრავალსაუკუნოვანი სოფლებისა თუ ქალაქების თვალისმოჭრელი, საამური პანორამებით. აქედან გამომდინარე, სახელისუფლებო სტრუქტურებმა დაავალეს კინემატოგრაფისტებს, განეახლებინათ ისტორიული და მითოლოგიური ფილმების გადაღება, რისთვისაც თანხებს არ დაიშურებდნენ. გაჩნდა იმედი, რომ იტალიური კინო, რომელიც პირველ მსოფლიო ომამდე განთქმული იყო თავისი ეგრეთ წოდებული „ოქროს სერიებით“ (ისტორიულ-მითოლოგიური კინოპროდუქციით), კვლავაც აღორძინდებოდა და მრავალრიცხოვანი ტურისტების სახით ახალ-ახალ მასებს მიიზიდავ-

და კინოთეატრებში.

მართლაც, იმ ხანებში განხორციელდა რამდენიმე დიდბიუჯეტოვანი კინოპროექტი, რომელთაგან ვერცერთმა ვერ ივარგა და მოსალოდნელი კომერციული შედეგი ვერ მოიტანა. მალე ამერიკელებმა წამოიწყეს ცდები კინოს გახმავანებაში, რაც ახალ რელსებზე გადაწყობას ნიშნავდა. თანაც ბევრი იტალიელი კინემატოგრაფისტი იმყოფებოდა საზღვარგარეთ და მუშაობდა სხვა ქვეყნების კინოსტუდიებში. უმეტესი მათგანი წარმატებით საქმიანობდა გერმანულ კინოკომპანია „უფაში“ და ამას იყო მათ მიმართ თუ სახელისუფლებო წრეებისა და თუ საზოგადო მოღვაწეების მოწოდება შინ დაბრუნების თაობაზე. ამგვარმა გარემოებებმა მტკიცეწეულად იმოქმედა იტალიური კინომრეწველობის ბედზე 1920-იანი წლების მეორე ნახევარში. გამოშვებული ფილმების რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა, რასაც დაემატა მათი საკმაოდ დაბალი დონე. მაყურებლის რიცხვმაც მნიშვნელოვნად იკლო და ამან მორიგი თავსატეხი გაუჩინა ეროვნული კინოს თავკაცებს.

1930-იანი წლების დასაწყისში ადგილობრივ კინოხელოვანთა დიდი ნაწილი ცდილობდა გადაეღო ისეთი კინოპროდუქცია, რომელშიც არ იქნებოდა არათუ სოციალური, რელიგიური თუ პოლიტიკური კრიტიკა, არამედ ანტისახელისუფლებო ალეგორიებიც ან ირონიული დამოკიდებულებებიც საგნებისა და მოვლენებისადმი. პოლივუდმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით გაახმოვანა და გააფერადა კინო, კვლავ იგდო ხელთ ბატონობა მსოფლიო კინობაზრებზე, მათ შორის, აპენინის ნახევარკუნძულზეც და იქაური კინოთეატრები გადაავსო მსუბუქი რომანტიკული კომედიებითა და მელოდრამებით, რომლებიც აქებდნენ და ადიდებდნენ ამერიკული ცხოვრების წესს, ხაზს უსვამდნენ ამერიკის შეერთებული შტატების, როგორც საუკეთესო ქვეყნის უპირატესობას. ამგვარი ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა მთავრდებოდა „ბედნიერი დასასრულით“ და მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა.

სწორედ ასეთ კინოსურათებთან საკონკურენციოდ, ეკრანებზე გაჩნდა ორიგინალური იტალიური კინოკომედიები და მელოდრამები, რომლებშიც აჩვენებდნენ საშუალო და ელიტარული კლასის წარმომადგენლების უდარდელ ცხოვრებას მცირეოდენი ინტრიგებითა და სახალისო თავ-

გადასავლებით. თითოეული მათგანის ინტერიერული გადაღებისათვის იყენებდნენ არტ-დეკოს სტილით გაშენებულ-გაწყობილ ფეშენებელურ ვილებსა და ბინებს, რომელთა მცხოვრებლები ხშირად ესაუბრებოდნენ ნათესავებს, მეგობრებსა თუ კოლეგებს თეთრი ფერის ტელეფონებით. ამ გარემოებამ შვა ახალი ტერმინი, „თეთრი ტელეფონების“ კინო, რომელიც ცალკეულმა იტალიელმა კინოსტორიკოსმა იმთავითვე აღიარა ახალ ჟანრად (ზოგმა კი მიმართულებად) და აქტიურად შეუდგა მის რეკლამირებას არა მარტო ქვეყნის, არამედ მსოფლიო მასშტაბითაც.

რასაკვირველია, ხელისუფლებასაც აწყობდა ასეთი ნამუშევრების გამოჩენა ეკრანებზე. როგორც პრაქტიკამ აჩვენა, იტალიელმა კინოპროდიუსერებმა და კინორეჟისორებმა ალღო ვერ აუღეს სანიმუშო პროპაგანდისტული კინოსურათების გადაღებას (საერთო ჯამში, ამ მხრივ, მათ მხოლოდ მცირე ნამუშევარი თუ გააკეთეს), ამიტომ „თეთრი ტელეფონების“ ფილმებმა იტვირთეს აუდიტორიის დაინტერესების ფუნქცია იმით, რომ პირნათლად ირეკლავდნენ მოსახლეობის მასობრივ ოპტიმიზმს კეთილმოწყობილ თანამედროვე სახლზე, სტაბილურ სამსახურზე, საიმედო ხელფასზე, ბედნიერ მომავალზე. ფაქტობრივად, ისინი წარმოადგენდნენ იდეოლოგიურად გასართობ სანახაობებს, ვინაიდან იდეოლოგია და გართობა, ამ შემთხვევაში, სულაც არ უშლიდნენ ხელს ერთმანეთს. მათ ასევე უწოდებდნენ „დეკოს კინოს“¹ ან „უნგრული სტილის კომედიებს“² თუმცა, სინამდვილეში ბევრი მათგანი უფრო მანერების კომედიებს წააგავდა. კონსერვატიზმით გამორჩეული მათი სიუჟეტები, რომელთა დიდი ნაწილი აიღეს უნგრული მხატვრული ლიტერატურიდან და დრამატურგიიდან, პირდაპირ შეესაბამებოდა იტალიური ფაშისტური და კათოლიკური მსოფლმხედველობების მორალურ ფასეულობებს.

„თეთრი ტელეფონების“ ფილმებში უდავო ლიდერის პოზიცია დაიკავა კინორეჟისორმა, მარიო კამერინიმ, რომელმაც ჯერ კიდევ წინა ათწლეულში მიიპყრო სპეციალისტების ყურადღება, როგორც ნიჭიერმა შემოქმედმა. მას უყვარდა არაპროფესიონალი ან ნაკლებად პროფესიონალი მსახიობების მიწვევა თავის კინოსურათებში, მისთვის მთავარი იყო იმპროვიზაცია და არა მოძველებულ სქემებზე აგებული მიზანსცენები, თანმიმ-

1 BRUNETTA, Guida, 2003, p. 110.

2 FORGACS, Fascism, 2014, p. 44.

დეგრული თხრობის ეფექტის მოსახდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მონტაჟს, ფაქიზი, თუნდაც გადამეტებული სენტიმენტალიზმის გამო მოსწონდა ამერიკული კინოკომედიების სტილი. იმ დროს განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა კამერინის ფილმმა, „რა გაიძვერები არიან მამაკაცები!“ (1932), რომელშიც მთავარი როლი განასახიერა მაშინ ბევრისათვის უცნობმა მსახიობმა, ვიტორიო დე სიკამ. ეს ნამუშევარი პირდაპირ ეხმარებოდა მსუბუქი კინოკომედიების წარმოების პოლიტიკას.

ის პასუხობდა წინა წელს გამოცემულ კანონსაც, რომელიც წარმოადგენდა ხელისუფლების მიერ კინოს დასახმარებლად გაწეულ პირველ სერიოზულ მხარდაჭერას, რომლის მიხედვით დადგინდა მნიშვნელოვანი გადასახადები უცხოური კინოპროდუქციის იმპორტზე, ხოლო ადგილობრივი კინოთეატრების შემოსავლების 10% უნდა გადაეცათ იმ იტალიელი პროდიუსერებისათვის, ვინც თავიანთი კინოსურათებით დაამტკიცებდა, რომ შეეძლო მაყურებლის გემოვნების დაკმაყოფილება. ასეთმა გამხნევებამ აშკარად გამოაცოცხლა კინოწარმოება. ამას ემატებოდა აშშ-დან ახალი დაბრუნებული მწერლისა და კრიტიკოსის, მარიო ჩეკის თავდაუზოგავი აქტიურობა. იგი დაინიშნა „ჩინესის“ სამხატვრო ხელმძღვანელად და იღვწოდა იმისათვის, რათა ჰოლივუდის სტუდიური სისტემის მსგავსი სტრუქტურა დაენერგა სამშობლოში.

კამერინიმ ორიგინალურობაც კი გამოიჩინა იმ მხრივ, რომ უარი თქვა სტუდიურ პავილიონებზე და ფილმის უდიდესი ნაწილი გადაიღო ნატურაზე, მილანის ქუჩებსა და სახლებში. მან თამამად აჩვენა „თავისუფალი ურბანული საზოგადოება...“, რომელშიც ემანსიპირებული გოგონები მუდმივად ეძებენ გასართობს, ხოლო ხარბი, მოწიფული მამაკაცები მზად არიან, ისარგებლონ სიტუაციით“.³ რეჟისორმა არად ჩააგდო „ჩინესის“ მესვეურთა მოთხოვნა, რომ მთავარ როლში არ ეთამაშებინა გრძელცხვირა და უსაშველოდ გამხდარი დე სიკა და ასევე არ გამოეყენებინა სიმღერა, სახელწოდებით „დამელაპარაკე სიყვარულზე, მარიუ“, თავისი გაიტანა და მართალიც აღმოჩნდა, ვინაიდან ვიტორიო დე სიკა მოულოდნელად გადაიქცა პოპულარულ და მოთხოვნად მსახიობად, რომელმაც

ჩამოაყალიბა ნამდვილი, თანამედროვე იტალიელი ახალგაზრდის კინოსახე, ხოლო აღნიშნული სიმღერა გახდა ისეთი მოდური ჰიტი, ხშირად რომ გაისმოდა თუ რადიოში და თუ ესტრადაზე.

„რა გაიძვერები არიან მამაკაცები!“ წარმატებით აჩვენეს ვენეციის პირველ საერთაშორისო კინოფესტივალზე. ქვეყნის კინოთეატრებში იგი კარგა ხანს გადიოდა და, შესაბამისად, სასურველი კომერციული მოგებაც მოიტანა. კამერინი-დე სიკას დუეტმა შემდგომშიც ნაყოფიერად ითანამშრომლა „თეთრი ტელეფონების“ ისეთ ფილმებში, როგორებიც იყო: „გავცემ მილიონს“ (1935), „მაგრამ ეს არაა სერიოზული რამ“ (1936), „ბატონი მაქსი“ (1937) და „დიდი მაღაზიები“ (1939). ამის შემდეგ ვიტორიო დე სიკა, სამსახიობო კარიერის პარალელურად, თავად გადაერთო კინორეჟისურაზე და ჯერ, ჯუზეპე ამატოსთან ერთად, გადაიღო „ალისფერი ვარდები“ (1940), მერე კი დამოუკიდებლად გააკეთა ფილმი, „მადალენა, ნული ყოფაქცევაში“ (1940). აღსანიშნავია, რომ ორივე ნამუშევარი განეკუთვნებოდა „თეთრი ტელეფონების“ კინოს. მათში დე სიკამ კიდევ უფრო განავითარა და დახვეწა კამერინისეული მოდელი.

მცირე ხნით ადრე, მწერალი და ჟურნალისტი, ლეო ლონგანესი გამოვიდა მოწოდებით, რომ მის თანამემამულეებს დაენებებინათ თავი ჰოლივუდთან პაექრობისათვის, ალარ გადაეღოთ შელამაზებული, ილუმინირებული კინოსურათები და გადართულიყვნენ გაცილებით რეალისტურ ფილმებზე. მისი ამრით, სწორედამ რომ სინამდვილის ასახვა აკლდა ეროვნულ კინოწარმოებას და ამის გამო-სასწორებლად საჭიროა ავიღოთ კინოკამერა, გავიდეთ ქუჩებში, ბალებში, დავაკვირდეთ, ირგვლივ რა ხდება და ეს ყველაფერი ფირზე აღვბეჭდოთო.⁴ ამ პოზიციას ეწოდა „შუშის თვალის მანიფესტი“,⁵ რასაც კინორეჟისორთა მხოლოდ მიზერული ნაწილი მიესალმა, ვინაიდან მათი კოლეგების უმრავლესობას ერჩივნა, ეკეთებინა ფაშისტური რეჟიმისათვის მისაღები კინოპროდუქცია, მათ შორის, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმები, რომლებსაც საკმაოდ სოლიდური მოგება მოჰქონდათ. ადგილობრივი მაყურებელიც რამდენჯერმე დადიოდა კინოთეატრში ერთი და იმავე ასეთი კინოსურათის სანახავად და არათუ დადიოდა, არამედ სხვებსაც მოუწოდებდა მისი ნახვისაკენ.

3 BINI, Male, 2015, p. 37.

4 LONGANESI, L'occhio, 1933, p. 35.

5 APRA, The Fabulous, 1979, p. 50.

გამოცდილი იტალიელი კინოდრამატურგები: ჩეზარე ძავატინი, ალდო დე ბენედეტი, ალესანდრო დე სტეფანი, ლუიჯი ბონელი და სხვები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ „თეთრი ტელეფონების“ კინოსათვის ერთი მეორეზე უკეთესი კინოსცენარების წერაში, რომელთა მიხედვით საინტერესო ფილმებს ქმნიდნენ ასევე გამოცდილი კინორეჟისორები: გუიდო ბრინიონე, ამლეტო პალერმი, მარიო მატოლი, რაფაელო მატარაცო და სხვები.

ყოველივეს მიუხედავად, იმ პერიოდის იტალიელი კინოკრიტიკოსების უმრავლესობას არ მოსწონდა „თეთრი ტელეფონების“ კინოსურათები, რამეთუ მათ თვლიდნენ ქარაფშუტულ და არასერიოზულ ნაწარმოებებად, რომლებსაც სინამდვილიდან ყურადღების გადატანის ფუნქციის მეტი არა გააჩნდათ რა.

იტალიური კინოსათვის ღირსშესანიშნავ მოვლენად გადაიქცა 1937 წლის აპრილში, რომში უზარმაზარი კინოსტუდიის, „ჩინეიტას“ („კინო-ქალაქი“) გახსნა. მის მშენებლობას კურირებდა თავად პრემიერ-მინისტრი, ბენიტო მუსოლინი, რომლის ხელისუფლებისათვის კინო იყო პროპაგანდის უმძლავრესი იარაღი. „ჩინეიტას“ ბადალი არ ჰყავდა ევროპის კონტინენტზე, რითაც აშკარად იკვეთებოდა, რომ იტალია ამით გამოწვევას უგზავნიდა მოკავშირე გერმანიას. კინოწარმოებაში ჩაიღო დიდი ინვესტიციები, რამაც მეტი სტიმული მისცა იტალიელ კინემატოგრაფისტებს. თანაც მთავრობამ უფრო მძიმე გადასახადები დააწესა უცხოურ კინოპროდუქციაზე და იქიდან შემომავალი თანხების საგრძნობი ნაწილი გადაისროლა ეროვნული კინოს განვითარების ფონდში. ცენზურამ საერთოდ აკრძალა ექსპერიმენტული ფილმების გადაღება, რითაც ფართო ასპარეზი გაეხსნა „თეთრი ტელეფონების“ კინოს.

1938 წლისათვის იტალიის კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთების 73% მოდიოდა ამერიკულ ფილმებზე,⁶ რითაც ჰოლივუდი დიდად ხეირობდა, თუმცა ახლებურმა საგადასახადო პოლიტიკამ იმდენად გააღიზიანა ამერიკული კინოკომპანიები, რომ მათ, პროტესტის ნიშნად, დატოვეს იტალიური კინობაზარი. ეს მდგომარეობა სათავისოდ გამოიყენეს იტალიურმა კინოკომპანიებმა და ქვეყანაში დაიწყო რამდენიმეწლიანი კინოზუმი. გაიზარდა როგორც ადგილობრივი წარმოების კინოსურათების

რაოდენობა, ისე მათი იდეურ-მხატვრული დონეც. კინოკრიტიკოს სილვიო დანემეს შეფასებით, ამ ვაკუუმმა პირველად წარმოშვა იტალიური კინოს პროფესიონალიზმი.⁷ ამასთანავე, თითქოს ჰოლივუდის ალტერნატივად მოჩანდა გერმანული ფილმები, მაგრამ აუდიტორიას ისინი მომაბეზრებლად ეჩვენებოდა, ამიტომ ისევ ერჩივნა, ეცქირა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმებისათვის, რომლებმაც წარმატებით ჩაანაცვლეს ამერიკული კინოკომედიები და მელოდრამები.

„თეთრი ტელეფონების“ კინო მაყურებელს სთავაზობდა ნახევრადბლარულ ფანტაზიებს ქალებისა და მამაკაცების ურთიერთობებზე, მეგობრობისა და ქორწინების საკითხებზე, სხვა სოციალურ პრობლემებზე, კლასობრივ განსხვავებებზე. მათში ხშირად გამოიყენებოდა სატირული დამოკიდებულება მაღალ ფენებზე, იგრძნობოდა მელანქოლიისა და ექსპრესიის კვალიც. ეს ყველაფერი მიმართული იყო მასობრივი კულტურის დასანერგად, საზოგადოების ყველა სეგმენტის დასაკმაყოფილებლად, „ამერიკული ოცნების“ იტალიური კინოვერსიის შესაქმნელად. კინომკვლევარი, მარშა ლენდი შეეცადა, უფრო ღრმად შეესწავლა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმები და მივიდა დასკვნამდე, რომ ისინი კი წარმოადგენდნენ ფუქსავატურ ნამუშევრებს, თუმცა უფრო დაკვირვებით განხილვისას აღმოაჩინა, რომ ასეთი, თითქოსდა, ტრივიალური პერსონაჟები და სიტუაციები ასახავდნენ ნაცნობ ბურჟუაზიულ მითებსა და შეხედულებებს, მათ დომინირებულ კონფლიქტებად კი იგი ასახელებდა ცოლქმრულ შეუთავსებლობას, სექსუალურ იდენტობასა და კონფორმიზმისაკენ სწრაფვას.⁸

დეკადის მიწურულს უკვე ბევრი „თეთრი ტელეფონების“ კინოსურათი გავიდა ეკრანებზე. მათგან გამოირჩეოდა მაქს ნოიფელდის „ათასი ლირა თვეში“ (1939), კარლო ბორგეზიოს „ორი მილიონი გალიმებისათვის“ (1939), ალესანდრო ბლამეტის „კულისები“ (1939), მარიო სოლდატის „დორა ნელსონი“ (1939) და სხვა.

მეორე მსოფლიო ომის საწყის წლებშიც გაგრძელდა „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების წარმატებული წარმოება, რაც დასრულდა ფაშისტური რეჟიმის დამხობისთანავე. ომის შემდეგ ამ კინოპროდუქციას უკვე ღიად გამოუჩნდა არაერთი

6 SCHENK, A History, 2024, p. 59.

7 DANESI, Anni, 2003, p. 137.

8 LANDY, Fascism, 1986, p. 122.

გამლანძღველი, ვისთვისაც მისი ნიმუშები იყო სამარცხვინო, ვინაიდან უტიფრად ემსახურებოდნენ მუსოლინის ხელისუფლების ინტერესებს. გარკვეული ხნის გასვლის მერე იტალიელმა მკვლევრებმა კვლავ მიაქციეს მათ ყურადღება, თუმცა ისევ იგივეს იმეორებდნენ.⁹ ამავე პოზიციას ემხრობოდა გამოჩენილი იტალიელი კინოკრიტიკოსი, კინოსცენარისტი და კინორეჟისორი, კარლო ლიგანი, რომელიც მიუთითებდა, რომ ამ ფილმების ავტორებმა ბუნდოვანების კვამლში გახვიეს ეროვნული კინო. დაუჯერებელია, რომ მაშინ ვრცელდებოდა ასეთი ფილმები, რომლებიც იყო ცარიელი და ეროვნული თვითმყოფადობისათვის უცხო, ვინაიდან ისინი გაავსეს ჟესტიკულირებით

ლი უსულო ჩრდილებით, რომლებიც ლაპარაკობდნენ გაურკვეველ ენაზე.¹⁰ არადა, ფაქტია, რომ აღნიშნული კინოსურათების არსი ჯეროვნად არც კი არის გამოკვლეულ-შეფასებული იტალიურ კინომცოდნეობაში.

მართალია, „თეთრი ტელეფონების“ ფილმების ერა დიდხანს არ გაგრძელებულა, თუმცა, ამ ნამუშევრებმა მაინც საჭირო გავლენა იქონიეს იტალიური ეროვნული კინოს შემდგომ განვითარებაზე, განსაკუთრებით კი, ახლო მომავალში აღმოცენებულ ნეორეალიზმზე, როგორც მათ საწინააღმდეგო გამოვლინებაზე, და მოგვიანებით გაჩენილ, პოპულარულ კინოჟანრზე, „კომედია ალ'იტალიანაზე“ („იტალიური სტილის კინოკომედიაზე“).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- APRA Adriano, *The Fabulous Thirties, Italian Cinema 1929-1944*, New York, 1979.
- BINI Andrea, *Male Anxiety and Psychopathology in Film, Comedy Italian Style*, London, 2015.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida Alla Storia Del Cinema Italiano, 1905-2003*, Torino, 2003.
- DANESE Silvio, *Anni fuggenti, Il Romanzo Del Cinema Italiano*, Milano, 2003.
- FORGACS David, *Fascism and Italian Cinema*, In Peter Bondanella, ed., *The Italian Cinema Book*, London, 2014.
- LANDY Marcia, *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, 1986.
- LIZZANI Carlo, *Il Cinema Italiano*, Firenze, 1961.
- LONGANESI Leo, *L'occhio di vetro*, *L'Italiano* 8, nos. 17-18, January-February, 1933.
- SCHENK Irmbert, *A History of Italian Cinema*, Cinema Paradiso, London, 2024.
- SORLIN Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, London, 2001.

⁹ SORLIN, *Italian*, 2001, p. 15.

¹⁰ LIZZANI, *Il Cinema*, 1961, p. 69.

THE CINEMA OF WHITE TELEPHONES

Zviad Dolidze

Key words: fascism, cinema, propaganda, new genre, illusory world

In Fascist-era Italy, many local filmmakers tried to create a film production that would not include not only social, religious or political criticism, but also anti-government allegories or ironic attitudes towards things and events. After the successful introduction of sound and color into cinema, Hollywood regained control of the global film markets, including the Apennine Peninsula, and filled Italian cinemas with light romantic comedies and melodramas that praised the American way of life, emphasizing the inherent superiority of the United States of America as a powerful country. The vast majority of such films ended with a happy ending and deserved the approval of the audience.

In competition with such films, Italian film comedies and melodramas appeared on the screens, in which were showed the carefree life of representatives of the middle and elite classes with a little intrigues and amusing adventures. For the interior filming of each they used luxurious villas and apartments in the style Art Deco, whose inhabitants often spoke to relatives, friends or colleagues on white-colored telephones. This circumstance gave birth to a new term of the cinema of the *White Telephones* (*Telefoni Bianchi*), which from the very beginning was recognized as a new film genre by some film historians and they began actively advertise it not only in the country, but also worldwide.

Although the era of the cinema of White Telephones did not last long, however, these films still had a necessary impact on the further development of Italian national cinema, especially on the emerging Neorealism in the near future as their opposite manifestation, and on the later emerging, popular film genre, *Commedia All'italiana* (*Italian Style Film Comedy*).

With the establishment of the fascist regime in Italy, starting in 1922, the new authorities set new tasks for the representatives of culture and art. They gradually eliminated cosmopolitanism and promoted nationalist ideas in their work. The government subordinated the film industry, like other industries, to its ideological and propaganda goals. Meanwhile, the tourist rush was in full swing in the country – foreign and domestic tourists were interested in historical sites, architectural masterpieces, works of fine art, unique museums, and attractive, pleasant panoramas of centuries-old villages or towns. Therefore, the governmental structures instructed the filmmakers to resume the filming of historical and mythological films, for which they would not spare funds. There

appeared a hope that Italian cinema, which before the First World War was renowned for its so-called Golden Series (historical-mythological film production), would continue to revive and attract new masses to movie theaters in the face of numerous tourists.

Indeed, in those times, several big-budget film projects were implemented, but all of them failed and could not bring the expected commercial result. Soon, the Americans launched trials in cinema dubbing, which meant realignment to new rails. Additionally, many Italian filmmakers worked abroad in film studios located in other countries. Most of them successfully worked in the German film company UFA, and it was in vain for the government circles and public figures to call them to return home.

Such circumstances painfully affected the fate of the Italian film industry in the second half of the 1920s. The number of released films has significantly decreased, and their overall quality was also quite low. The national cinema bosses faced yet another puzzle as the number of filmgoers significantly decreased.

In the beginning of the 1930s, many local filmmakers tried to create a film production that would not include not only social, religious, or political criticism, but also anti-government allegories or ironic attitudes towards things and events. After the successful introduction of sound and color into cinema, Hollywood regained control of the global film markets, including the Apennine Peninsula, and filled Italian cinemas with light romantic comedies and melodramas that praised the American way of life, emphasizing the inherent superiority of the United States of America as a powerful country. The vast majority of such films ended with a happy ending and deserved the approval of the audience.

In competition with such films, Italian film comedies and melodramas appeared on the screens, in which were shown the carefree lives of representatives of the middle and elite classes with slight intrigue and amusing adventures. For the interior filming of each, they used luxurious villas and apartments in the Art Deco style, whose inhabitants often spoke to relatives, friends, or colleagues on white-colored telephones. This circumstance gave birth to a new term for the cinema of *White Telephones* (*Telefoni Bianchi*), which from the very beginning was recognized as a new film genre by some film historians, and they began actively advertising it not only in the country but also worldwide.

The authorities also liked the appearance of such works on the screens. As practice has shown, Italian film producers and filmmakers were unable to create exemplary propaganda films, having produced only a few in this regard; therefore, the films of *White Telephones* captured the audience's interest by reflecting the widespread optimism about well-equipped modern houses, stable jobs, reliable salaries, and a happy future. In fact, they were ideologically entertaining spectacles, since ideology and

entertainment, in this case, did not at all interfere with each other. They were also called *deco cinema*¹ or *Hungarian-style comedies*,² although in fact many of them resembled comedies of manners more. Distinguished by conservatism, their plots, much of which was taken from Hungarian fiction and dramaturgy, directly corresponded to the moral values of the Italian fascist and Catholic worldviews.

The position of the undisputed leader in White Telephones was occupied by the film director, Mario Camerini, who in the previous decade attracted the attention of specialists as a talented creator. He liked to invite non-professional or less professional actors to his films; the main thing for him was improvisation and not *mise-en-scènes* built on outdated schemes. He attached great importance to editing for the effect of coherent narration and liked the style of American film comedies due to their delicate, even excessive sentimentality. At that time, Camerini's film, *What Scoundrels Men Are!* (1932), gained particular popularity, in which the main role was played by an actor then unknown to many, Vittorio De Sica. This film directly echoed the policy of producing light film comedies.

It also responded to the law issued the previous year, which was the first serious support from the authorities for national cinema and established significant taxes on the import of foreign film products. 10% of local theaters' revenue was to be given to Italian producers who made films that pleased audiences. Such encouragement undoubtedly rejuvenated the film industry. Added to the mix was the selfless activity of the new returning writer and critic from the United States, Mario Cecchi. He was appointed artistic director of *Cines* and fought to instill a similar structure to the Hollywood studio system in his homeland.

Camerini even showed originality in the fact that he refused studio pavilions and shot the bulk of the film in the streets and houses of Milan. He boldly demonstrated "an uninhibited urban society . . . where emancipated girls are constantly looking for easy fun, with rapacious mature men ready to take advantage of the situation."³ The director did not honor the request of the managers of *Cines* not

1 BRUNETTA, Guida, 2003, p. 110.

2 FORGACS, Fascism, 2014, p. 44.

3 BINI, Male, 2015, p. 37.

to cast the long-nosed and unseemly thin De Sica in the main role, nor to use the song *Talk To Me About Love*, *Mariù* (*Parlami d'amore Mariù*), which ultimately proved to be a wise decision. Since Vittorio De Sica unexpectedly became a popular and sought-after actor, he shaped the film's portrayal of a real, modern young Italian man, and the aforementioned song became a fashionable hit that was frequently heard on both radio and stage.

The First Venice International Film Festival successfully screened *What Scoundrels Men Are!* In the movie theaters of the country, it ran for a long time and, accordingly, brought the desired commercial profit. The Camerini-De Sica duo subsequently collaborated productively on the films of *White Telephones*, such as *I'll Give A Million* (1935), *But It's Nothing Serious* (1936), *Il Signor Max* (1937), and *Department Store* (1939). Thereafter, Vittorio De Sica, in parallel with his acting career, switched to film direction himself and first, together with Giuseppe Amato, shot *Red Roses* (1940), and then independently made a film, *Maddalena, Zero For Conduct* (1940). Note that both were part of the cinema of *White Telephones*. In them, De Sica further developed and refined the Camerini model.

A short time earlier, writer and journalist Leo Longanesi had come out with a call for his compatriots to give up their stints with Hollywood, stop making embellished, illusory motion pictures, and switch to far more realistic films. In his opinion, the national film production lacked the reflection of reality, and to correct it, they needed to take a camera, go to the streets and gardens, observe what was happening around, and record all the footage on film.⁴ This position was known as the *Glass Eye Manifesto*,⁵ but it was only embraced by a small number of filmmakers, as most of their colleagues chose to produce films that were acceptable to the fascist regime, such as those featuring *White Telephones*, which generated significant profits. The local audience frequently visited the movie theaters to watch the same film multiple times and actively encouraged others to see it as well.

Experienced Italian scriptwriters Cesare Zavatti-

ni, Aldo De Benedetti, Alessandro De Stefani, Luigi Bonelli, and others competed with each other in writing one film script better than the other for *White Telephones*, according to which intriguing films were also created by experienced filmmakers Guido Brignone, Amleto Palermi, Mario Mattoli, Raffaello Matarazzo, and others.

Still, most Italian film critics of the time disliked the films of *White Telephones*, deeming them shallow and trivial, merely distracting from reality.

A landmark for Italian cinema in April 1937 was the opening of a huge film studio in Rome, *Cinecittà* (*Cinema City*). Its construction was supervised by the prime minister, Benito Mussolini himself, for whose government cinema was the strongest weapon of propaganda. *Cinecittà* had no competitor on the European continent, thus stressing that Italy was thereby sending a challenge to allied Germany. Large investments were made in film production, which gave more impetus to Italian filmmakers. Moreover, the government imposed heavier taxes on foreign film production and transferred a considerable part of the incoming funds to the National Film Development Fund. Censorship banned experimental films altogether, thus opening up a wide arena for the cinema of *White Telephones*.

By 1938, 73% of the tickets sold in Italian movie theaters came from American films,⁶ which greatly benefited Hollywood, although the new tax policy so angered American film companies that they, in protest, left the Italian film market. Italian film companies capitalized on this situation, leading to several years of a film boom in the country. The number of local films has increased, as well as their ideological-artistic level. According to film critic Silvio Danese, this vacuum gave rise to the professionalism of Italian cinema for the first time.⁷ At the same time, it seemed that German films appeared as an alternative to Hollywood, but they were boring to the audience, so again, they preferred to watch the films of *White Telephones*, which successfully replaced American film comedies and melodramas.

The cinema of *White Telephones* offered viewers semi-fabulous fantasies about the relationships

4 LONGANESI, "L'occhio," 1933, p. 35.

5 APRA, *The Fabulous*, 1979, p. 50.

6 SCHENK, *A History*, 2024, p. 59.

7 DANESE, Anni, 2003, p. 137.

of women and men, issues of friendship and marriage, other social problems, and class differences. They often used a satirical attitude toward the upper strata; traces of melancholy and expressiveness were also felt. All the material was directed to instill mass culture, to satisfy all segments of society, and to create an Italian film version of the *American Dream*. Film researcher Marcia Land tried to study the films of *White Telephones* more deeply and eventually reached the conclusion that they were unthinking films, but upon closer examination, she found that such seemingly trivial characters and situations reflected familiar bourgeois myths and beliefs, and as conflicts dominated by them, she cited marital incompatibility, sexual identity, and striving for conformism.⁸

By the end of the decade, many films of *White Telephones* had already been screened in the movie theaters. Among them stood out *A Thousand Lire A Month* by Max Neufeld (1939), *Two Million For A Smile* by Carlo Borghesio (1939), *Backstage* by Alessandro Blasetti (1939), *Dora Nelson* by Mario Soldati (1939), and others.

The early years of the Second World War continued the successful production of the films of

White Telephones, which ended with the overthrow of the fascist regime. After the war, several critics openly condemned this film production, deeming its works shameful for brazenly serving the interests of Mussolini's regime. After a while, Italian researchers paid attention to them again, but they repeated the same position.⁹ The identical opinion is held by the outstanding Italian film critic, screenwriter, and director, Carlo Lizzani, who indicated that the authors of these films wrapped the national cinema in a smoke of ambiguity. It is unbelievable that such films, which were empty and alien to the national identity, circulated at that time, as they were filled with gesticulated inanimate shadows that spoke an obscure language.¹⁰ However, the essence of these films remains inadequately researched and evaluated in Italian film studies.

Although the era of the cinema of *White Telephones* did not last long, these films still had a necessary impact on the further development of Italian national cinema, especially on the emerging Neorealism in the near future as their opposite manifestation and on the later emerging, popular film genre, *Commedia All'italiana* (Italian-style film comedy).

REFERENCES:

- APRA Adriano, *The Fabulous Thirties, Italian Cinema 1929-1944*, New York, 1979.
- BINI Andrea, *Male Anxiety and Psychopathology in Film, Comedy Italian Style*, London, 2015.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida Alla Storia Del Cinema Italiano, 1905-2003*, Torino, 2003.
- DANESI Silvio, *Anni fuggenti, Il Romanzo Del Cinema Italiano*, Milano, 2003.
- FORGACS David, *Fascism and Italian Cinema*, In Peter Bondanella, ed., *The Italian Cinema Book*, London, 2014.
- LANDY Marcia, *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, 1986.
- LIZZANI Carlo, *Il Cinema Italiano*, Firenze, 1961.
- LONGANESI Leo, *L'occhio di vetro*, *L'Italiano* 8, nos. 17-18, January-February, 1933.
- SCHENK Irmbert, *A History of Italian Cinema, Cinema Paradiso*, London, 2024.
- SORLIN Pierre, *Italian National Cinema 1896-1996*, London, 2001.

⁸ LANDY, *Fascism*, 1986, p. 122.

⁹ SORLIN, *Italian*, 2001, p. 15.

¹⁰ LIZZANI, *Il Cinema*, 1961, p. 69.