

Italiensk film fra Il Duce til Den sidste kejser

– et historisk vue over den italienske filmbranches op- og nedture gennem de sidste 50 år.

af Eva Jørholt

C'era una volta in Italia - eller, ret beset, 'tre volte' - hvor der blev lavet film, så det gav genlyd langt uden for 'støvlens' grænser.

Første gang var helt tilbage i filmens tidligste barndom, hvor italienerne excellerede i historiske kolossalfilm - som Enrico Guazzonis *Quo Vadis?* (1912) og, ikke mindst, Giovanni Pastrones *Cabiria* (1915) - der skulle blive uvurderlige inspirationskilder for såvel D.W. Griffith som Cecil B. DeMille.

Anden gang italiensk film slog sit navn fast i international sammenhæng, var umiddelbart efter anden verdenskrig, hvor den navnkundige neorealisme skabte fornyelse på den internationale filmscene ved at tage kameraet med ud i det virkelige liv og filme dagligdagens mennesker og småbegivenheder.

Og tredje gang var en snes år senere. Da oplevede italiensk film nemlig en sådan renæssance, at Christian Braad Thomsen i dette blads spalter (Kosmorama nr. 106, 1972) følte sig foranlediget til at omtale den som et overflødhedshorn. Og dét kan vel næppe kalde en overdrivelse, i betragtning af at 'landet, hvor citronerne blomstrer' i begyndelsen og midten af 70'erne berigede filmhistorien med mesterværker som Viscontis *De lange knives nat* (1970), *Døden i Venedig* (1971), *Ludwig* (1972) og *Vold og lidenskab* (1974); Bertoluccis *Edderkøbens strategi* (1970), *Medløberen* (1971), *Sidste tango i Paris* (1972) og *1900* (1976); Pasolinis *Teorema* (1968), *Medea* (1970), og *Salò - eller de 120 dage i Sodoma* (1975); Fellinis *Satyricon* (1969), *Roma* (1972) og *Amarcord* (1973); Antonionis *Zabriskie Point* (1969) og *Profession: Reporter* (1975); Rosis *Ingenmandsland* (1970), *Lucky Luciano* (1973) og *Magten og dens pris* (1975)....



Marcello Mastroianni og *Il Duce* i *Scolas*
En ganske særlig dag (1977).

Også på niveauet lige under mesterklassen skete der interessante ting i italiensk film dengang: den politiske thriller dyrkedes af folk som Damiano Damiani (*Jeg er bange*, 1977), Elio Petri (*Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke*, 1970) og Marco Leto (*Professor Rossinis tvungne ferie*, 1973), samtidig med at enere som Ermanno Olmi og brødrene Taviani for alvor slog deres navne fast inden for den mere poetiske genre med mesterværker som hhv. *Træskotræet* og *Padre Padrone* (begge fra 1977). På det kønspolitiske område huserede Liliana Cavani (*Natportieren*, 1973) og Lina Wertmüller (*Syv skønheder*, 1976), mens Marco'erne Bellocchio og Ferreri samt Ettore Scola hver på deres måde tog italienernes politiske og seksuelle traumer op i film som *I fade-rens navn* (Bellocchio, 1971), *Det store ædegilde* (Ferreri, 1973) og *En ganske særlig dag* (Scola, 1977).

Jo, italiensk film har haft sine storhedsperioder. Det er sikkert og vist! I de sidste ti år har der imidlertid været langt imellem de italienske film på det danske biografrepertoire. Det skyldes formodentlig ikke en eller anden form for akut italofofi hos den samlede flok af danske filmimportører, men snarere at der en dag blev sat prop i overflødhedshornet. I midten af 70'erne produceredes der 250-280 film om året i Italien, mens tallet i 1985 var faldet til kun 89. Naturligvis var ikke alle 250-280 årlige produktioner filmkunstneriske hovedværker, men den livskraftige industri skabte en slags drivhusmiljø, hvor nye talenter kunne spire og de gamle blomstre længe. Omvendt siger det næsten sig selv, at en nation af Italiens størrelse, som kun laver 89 film om året (også her er revl og krat talt med), ikke kan

egne med at finde ret mange guldæg under den magre høne.

I internationale filmkredse begyndte man i slutningen af 70'erne at omtale italiensk film som forhenværende eller ligefrem afdød. Somme udenlandske iagttagere mente at kunne spore antydningen af en vejrtrækning hos patienten, mens andre erklærede liget stendødt. Øjensynlig var det de første, der havde ret, for pludselig synes italiensk film nu at vågne af sin dødlignende coma-tilstand. Herhjemme har der blot inden for det sidste års tid været tale om en veritabel italiensk invasion af biograflærrederne. Det startede med Rosis *Historien om et bebudet mord*, og siden



Italiensk stumfilms historiske superfilm før Hollywood: *Pastrones Cabiria* (1915) var super-super.

kom så Bertoluccis *Den sidste kejser*, Fellinis *Intervista*, Wertmüllers *Camorra*, Scolas *Familien*, Taviani'ernes *Godmorgen Babylon*, og endelig *Sorte øjne* af Nikita Mikhalkov.

Alt andet lige, så er det vel i grunden ikke så dårligt scoret af en afdød. Jeg skal afholde mig fra at forsøge at give nogen medicinsk forklaring på fænomenet og istedet se lidt nærmere på de økonomiske og strukturelle forhold, som først sendte italiensk film under mulde og senere lod den genopstå fra de døde. Men først et tilbageblik til en ganske særlig periode i italiensk historie, hvor grunden blev lagt til mangt og meget i det moderne Italien, herunder i vidt omfang også den italienske filmscene, som den tager sig ud i dag.

Il Duce og den syvende kunstart

Da Mussolini tog magten i Italien i 1922, var filmen endnu kun ved at træde sine barnesko, dvs. den havde endnu ikke lært at tale, ligesom dens billedsprog endnu ikke var fuldt udviklet. Blandt andet derfor var fascisternes interesse for filmen i begyndelsen ikke særlig udtalt. Dertil kom, at den nationale filmindustri ved 1. verdenskrigs afslutning nærmest var blevet væltet over ende af amerikanske, tyske og franske film, der nu havde fået fri adgang til det italienske marked. Stribevis af filmselskaber gik konkurs, og mange af de instruktører, teknikere og skuespillere, som få år tidligere havde skabt respekt om italiensk film og gjort Italien til datidens førende filmnation (kvantitativt set), udvandrede til Tyskland, Frankrig og USA. Katastrofen aftegnede sig markant i produktionstallene: hvor Italien i sin glansperiode havde produceret omkring 700 film årligt, faldt tallet i midten af 20'erne til kun omkring 10 (til!) spillefilm om året.

Umiddelbart kunne fascisternes altså ikke se nogen grund til at interessere sig synderligt for denne hensygnende (stum) filmindustri, men noget tyder på, at de alligevel ret tidligt havde en fornemmelse af, at filmen trods alt måtte kunne bruges til et eller andet i propagandamæssig sammenhæng, for allerede i 1924 oprettede de et statsligt selskab for ugerevy- og kortfilmproduktion, LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa). LUCE skulle til at begynde med blot lave oplysende film af typen 'Bienes liv' eller 'Blodets kredsløb', men efterhånden ændrede selskabets mission sig til udelukkende at sprede det fascistiske lys over landet.

Videre forsøgte man i 1926 at bremse lidt for strømmen af udenlandske film gennem en kvotaordning, der pålagde biograferne at vise mindst én italiensk film for hver 10 importerede. Denne 10 procents-kvota udvidedes i 1928 til 25 procent.

Da der kom lyd på strimlerne i begyndelsen af 30'erne, vakte Mussolinis interesse for filmmediet imidlertid for alvor. LUCE udstyredes allerede i 1930 med sofistikeret lyd-apparatur, da man skønnede, at Il Duce's opflammende taler ville få væsentlig større effekt, hvis biografgængerne også fik mulighed for at høre dem. Og det kom italienerne så til, eftersom det ved dekret blev pålagt hver eneste biograf i Italien at vise LUCE's film.

Derudover oprettede fascisternes et sindrigt system til støtte af den sande,

nationalt sindede og patriotiske italienske film. De akkrediterede produktionsstudier kunne således nyde godt af en udstrakt økonomisk statsstøtte, forudsat at producenten kunne godtgøre, at der var tale om 'kunstnerisk værdifuldt' film, hvilket i den fascistiske terminologi var synonymt med film, som ikke på nogen tænkelig måde modarbejdede styret. Støtten, der fra 1934 blev administreret af et særligt organ, La Direzione Generale per la Cinematografia, som hørte direkte under Propagandaministeriet, havde form af favorable lån, for midlet gennem den statslige Banca Nazionale del Lavoro. Man kunne låne op til 60 procent af filmens produktionspris, og hvis studierne bar sig rigtigt ad, behøvede de kun at betale en lille del af pengene tilbage. Een hensigtsmæssig måde at sikre økonomien på var således at sørge for at få en fascistisk toppolitiker anbragt som gallionsfigur i studiets ledelse. Dét var lige så meget værd som penge på selv de værste publikumsflops.

For yderligere at støtte filmindustrien oprettede de fascistiske magthavere, også i 1934, en statslig kæde af biografer fordelt over hele landet (ENIC), og, ikke mindst, de lukkede i 1938 ved lov Italiens grænser for de store amerikanske filmselskaber, the majors. Og endelig oprettede man et særligt organ, ENIPE (Ente Nazionale Importazione Pellicole Estere), som fik til opgave at gennemse alle udenlandske film, som ville have adgang til det italienske marked, og luge dem rene for uønsket ideologisk indhold, inden de blev vist for italienerne. Denne foranstaltning blev ledsaget af et forbud mod, at udenlandske film kunne vises på originalsproget. Alle skulle de eftersynkroniseres til italiensk, hvilket først og fremmest var begrundet i de forhold, at det derved blev væsentligt lettere at si alle 'skadelige' ideologiske budskaber fra: man kunne jo blot udforme den italienske dialog, så den faldt i hak med de fascistiske idealer, uden smålig skelen til den oprindelige manuskript- og dialogforfatters kunstneriske ambitioner.

Selv om fascisternes forkærlighed for filmen helt klart skyldtes en udbredt tiltro til dens propagandamæssige slagkraft - de omtalte ligefrem filmen som 'det stærkeste våben' - og selv om de af denne grund stillede filmen i den fascistiske stats tjeneste, så fik den ikke desto mindre en stribe positive effekter for filmbranchen. For det første muliggjorde den statslige støttepolitik en i alt fald kvantitativt set særdeles veludviklet

produktion. For det andet koordinerede og effektiviserede la Direzione Generale per la Cinematografia produktions- og udlejningssektoren. Efter hollywoodsk forbillede oprettede fascisterne for det tredje i 1937 den gigantiske filmby Cinecittà lidt uden for Roms centrum. Og endelig kom den stærkt protektionistiske politik i forhold til udenlandske film til at fungere som lidt af et drivhus for den nationale produktion.

Kombinationen af alle disse forholdsregler gav således den italienske filmindustri de allerbedste vækstbetingelser i slutningen af 30'erne og begyndelsen af 40'erne, og resultatet afspejlede sig i de voldsomt stigende produktionstal: hvor Italien i 1930 kun havde lavet i alt 12 film, var tallet i 1942 oppe på 119 spillefilm af normal biograflængde.



Den talmæssige side af sagen var der med andre ord ikke noget i vejen med, men anderledes forholdt det sig med indholdssiden, der var noget af en tynd kop te. Italiensk film i 30'erne begrænsede sig (med ganske få undtagelser) til tre typer: dokumentarfilm af mere eller mindre fascistisk tilsnit, men uden en Leni Riefenstahls genialitet; rene formøvelser (den såkaldte kalligrafiske stil), og totalt virkelighedsfjerne og eskapistiske melodramaer og komedier, der udspillede sig i overklassemiljøer. Da en stor del af handlingen i denne sidste type film som oftest var henlagt til heltindens boudoir, hvori en hvid telefon var fast inventar, omtales disse værker også som 'hvide telefon-film'. Det skal understreges, at disse film ikke havde andet end settingen til fælles med f.eks. Ernst Lubitschs og (senere) George Cukors elegante og slagfærdige komedier.

Selv om kvaliteten langt fra stod mål med kvantiteten, så hører det også med til dette billede af italiensk film under fascismen, at det var hér, sædekornet blev lagt til det, der nogle år senere skulle blive italiensk films andet store internationale gennembrud. Dels var der en række tænksomme og kunstnerisk ta-

lentfulde unge mennesker, som ved forskellige former for assistentjobs rundt om i de blomstrende studier fik en praktisk introduktion til den mere håndværksmæssige side af mediet; dels oprettedes rundt om på universiteterne en række fascistiske studiekredse (G.U.F.), hvor man diskuterede film mere ud fra en kinematografisk end fra en egentlig fascistisk synsvinkel; og endelig fik Italien i 1935 en filmskole, Centro Sperimentale di Cinematografia. På Centro Sperimentale undervistes bl.a. i Eisensteins, Pudovkins og Balázs' realisme- og montage teorier, og blandt eleverne fandt man navne som Roberto Rossellini, Pietro Germi og Michelangelo Antonioni. I 1937 startede skolen sit eget filmtidsskrift, det endnu i dag eksisterende Bianco e Nero, der sammen med

det to år ældre blad Cinema (som ledes af Mussolinis søn Vittorio) kom til at fungere som teoretisk knudepunkt for det frodigt spirende talent. I den lange række af kritikere i Cinema optrådte således f.eks. både Visconti og Antonioni, der - paradoksalt nok - netop kunne tillade sig at komme med udfald mod datidens italienske filmproduktion, fordi bladets chefredaktør hed Vittorio Mussolini. Den fascistiske kranskegelfigur fredede så at sige Cinema fra overgreb fra magthaverne.

Da Il Duce's tid som fører i 1943 fik en brat ende, kendetegnedes italiensk film således på den ene side af en økonomisk blomstrende, men indholdsmæssigt gold og middelmådig industri, og på den anden af en spirende talentmasse, hvis navne imidlertid kun fik lov til at optræde meget sporadisk på creditlisterne i den fascistiske æras film. Da disse to komponenter forenedes efter krigens afslutning, var resultatet eksplosivt: man kaldte det neorealisme!

De hvide telefoners film: Gastone Moschini i Camillo Mastrocinques La danza dei milioni (1940).

Neorealismen i svøb: Massimo Girotti og Clara Calamai i Viscontis Ossessione (1942) efter James M. Cains 'Postbudet ringer altid to gange'.



Hvad udadtil vindes, skal indadtil tabes

Mens den internationale filmkritik faldt i svime over Viscontis *Ossessione* (1942) og senere *Jorden skælver* (1948), Rossellinis *Rom - åben by* (1945), De Sicas *Cykeltjuven* (1948) og *Umberto D* (1952) osv., var neorealismen knap så populær i sit hjemland. Det italienske publikum var ikke synderlig interesseret i at betale penge for at se sine egne hverdagskonflikter udpenslet på biograflærredet. Af de neorealistiske film blev kun *Rom -*

åben by en publikumssucces i sit hjemland - og da den første befrielsesrus og generelle efterkrigsforbrødring var vel overstået, fik neorealismen også fjender i politikerkrede. Landet skulle samles og genopbygges, og i den forbindelse var enhver form for subversiv kunst uvelkommen.

Det var dog ikke filmen generelt, der faldt i unåde hos de nye politiske magthavere, kun den samfundskritiske neo-

realisme (sådan oplevedes den i alt fald i regeringskredse). Filmproduktionen i øvrigt ansås tværtimod for et middel til at skabe goodwill for Italien i udlandet og dertil sikre landet nogle hårdt tiltrængte eksportindtægter.

Denne holdning afspejlede sig i vedtagelsen af en ny filmlov i 1949, ifølge hvilken film kunne få statsstøtte, alt efter hvor store publikumssucces'er de viste sig at være. Det betød, ikke overraskende, at de neorealisticke hovedværker blev spist af med håndører, mens f.eks. Julien Duviviers fransk/italienske coproduktion *Don Camillos lille verden* kunne inkassere et 3-cifret antal millioner lire i støtte fra den rundhændede statskasse. Ikke netop en ordning, der befordrede lødigheden i italiensk film - som filmhistorikeren Arthur Knight skriver i 'The Liveliest Art': 'Indeed, no system could have been more ideally designed to encourage wastefulness and to discourage creativity.' Og producenten Carlo Ponti udtrykte i 1953 sit eget og sine kollegers dilemma således: 'Enhver, der vil producere film, bevæger sig i dag ud i et minefelt af kompromis'er, intimideringer og alkens former for pression. Hvis en producent er virkelig modig, kan han løbe en risiko én gang. Anden gang vil han foretrække at investere sine penge i rene underholdningsfilm, der ikke alene med sikkerhed vil give overskud, men som efter al sandsynlighed tillige vil indbringe ham en præmie for exceptionel kvalitet.'

1949-loven videreførte tillige den udspekulerede kreditgivning gennem Banca Nazionale del Lavoro. For at komme i betragtning til et sådant statsgaranteret lån på favorable vilkår måtte producenten først indsende manuskriptet til ideologisk godkendelse i et embedsmandsudvalg. Dermed var den direkte forhåndscensur med andre ord genetableret, og det samme var selvcensuren. Som Vittorio De Sica sagde i 1955 i et interview med *Le Monde*: 'Den værste af vores forhåndscensurer er selvcensuren. Når vi forbereder en film, skriver den eller optager den, hænger der til stadighed en mørk skygge over os. Vi kan ikke tillade os over for vore producenter at lave film, hvis rentabilitet kan bringes i fare af en negativ dom fra regeringen eller kirken. Derfor indlader vi os, undertiden ubevidst, på kompromiser.'

Indirekte og direkte censur var imidlertid ikke de eneste problemer, de italienske filmskabere havde at kæmpe imod i 50'erne og begyndelsen af 60'erne. Som nævnt svigtede publikum de neorealisticke mesterværker, men det var ikke ensbetydende med, at de så



Neorealismens fattige afløses af folkekomediens med rundere former: Gina Lollobrigida i serien Brød, kærlighed og..., her jalousi (Luigi Comencini, 1954). Kunsten kom igen med bl.a. Fellini (t.h.), mens amerikanerne lavede superfilm i Cinecittà, yderst t.h. Liz Taylor i Cleopatra (Joseph Mankiewicz, 1963).

myldrede ind for at se andre italienske film. Den absurde støttepolitik bevirkede nemlig, at italiensk film, med ganske få undtagelser, påny blev en lind grød af kommercielle formler og emner, som end ikke italienerne selv gad spille tid og penge på. Nej, når man gik i biffen, så var det for at se den hollywoodske drømmefabriks produkter, som siden 1944 atter havde fået om ikke fri, så dog friere adgang til de italienske lærreder. De udenlandske producenter blev nemlig i 1949 pålagt en særlig eftersynkroniseringsafgift: alle importerede film skulle stadigvæk versioneres til italiensk, men nu blev det tillige et krav, at dette arbejde skulle foregå i Italien og udføres af italienere, samtidig med at den udenlandske producent måtte betale en vis afgift for overhovedet at få sin film versioneret. Ordningen skabte jobs i den italienske filmindustri, samtidig med at den satte en vis form for bremsekodser på amerikansk films fremmarch i Italien. Imidlertid fandt the majors det ikke særlig morsomt at have større summer af gode dollars stående indefrosset i Italien, og da italienerne krævede, at pengene fra eftersynkroniseringsafgiften skulle anvendes på filmproduktion inden for Italiens grænser, flyttede Hollywood snedigt en del af sine større studieproduktioner - såsom Mervyn Le-



Roys udgave af *Quo Vadis?* (1950), William Wylers *Ben Hur* (1958) og Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* (1961) - til Cinecittà (også kaldet 'Hollywood ved Tiberen'), hvor det tekniske personale i øvrigt kunne spises af med væsentligt lavere hyrer end deres kolleger i Los Angeles.

Amerikanernes tilstedeværelse i Cinecittà, der varede lige til afgiften på eftersynkronisering blev fjernet igen i 1963, fik to konsekvenser for italiensk film: på den ene side oparbejdedes der en solid professionalisme i landets filmtekniske kredse, men på den anden side smittede de dollarstærke amerikanske produktioner også af på den nationale

filmindustri, hvis produktionsomkostninger steg til fuldstændig absurde højder, og jo dyrere hver enkelt film blev, jo færre kunne der produceres inden for de givne rammer.

Hvor produktionen stod i krisens tegn i slutningen af 50'erne, havde udlejerne og specielt, biograferne til gengæld kronede dage takket være Hollywood. Aldrig hverken før eller siden er italienerne gået så meget i biografen som i 1955. Dét år blev der i alt i Italien solgt ikke færre end 819 millioner biografbiller, hvilket svarer til, at hver italiener i teorien har set lidt over 15 film på bare ét år, og hele 'Støvlen' husede på det tidspunkt 11.000 biografer. Men som det skete overalt i verden i slutningen af 50'erne og op igennem 60'erne, faldt biografernes tiltrækningskraft i takt med, at TV gradvist indtog sin plads som husalter i de små hjem. Således også i Italien, hvor be-



søgstallene begyndte at tegne en nedadgående kurve.

I et forsøg på at vende udviklingen besluttedes det at styrke statens engagement i filmsektoren, og i 1958 oprettedes derfor et overordnet statsligt organ, Ente Gestione Cinema (EGC), der skulle samle de offentlige filmvirksomheder under én hat, dvs. produktionscentret Cinecittà, Istituto LUCE (som ud over en vis produktion af både spille- og kortfilm tillige kom til at rumme det statslige filmarkiv) samt, fra 1966, Italnoleggio, der skulle beskæftige sig med udlejning af kunstneriske kvalitetsfilm og drive biografer i samme ånd.

Selv om EGC naturligvis nød godt af offentlige tilskud, viste det sig relativt

hurtigt, at erhvervsvirksomhed og statsligt bureaukrati går meget dårligt sammen. Ikke på nogen af deres respektive felter kunne de statslige selskaber klare sig i konkurrencen med de private, og så kan man naturligvis sige, at ideen med et statsligt engagement på et område som filmens vel netop må være at se stort på profithensyn og hjælpe mere marginale værker til og ud i verden. Sådan var det imidlertid ikke i Italien, hvor det fra politisk side mere eller mindre forventedes, at de statslige virksomheder hvilede i sig selv. Resultatet blev

Italiensk film i statsligt ilttelt

- baggrunden for det store come-back i 70'erne

1965-loven (også kaldet Legge 1213 eller Legge Corona) tog i vidt omfang tråden op fra de tidligere italienske lovgivninger på filmområdet. Låneordningen gennem Banca Nazionale del Lavoro blev gjort endnu mere fordelagtig. Nu blev det bogstaveligt talt risikofrit at producere film i Italien, idet loven ud over at fastsætte en så lav rente som muligt i forhold til diskontoen og en relativt lang løbetid, ydermere som noget nyt indførte det princip, at alle biografretigheder på en film efter 3 år ville overgå til staten, såfremt filmen ikke havde nået at spille sig ind i løbet af denne periode. Samtidig blev producenten ved denne transaktion befriet for alle gældsforpligtelser.

Allerede de første år efter lovens ikrafttræden firdobledes italiensk filmproduktion i forhold til årene umiddelbart før. Og i takt med Italiens indtræden i 'den elektroniske tidsalder' - og filmbranchens deraf følgende problemer - er statens økonomiske andel i filmproduktionen steget støt: i 1965 lå denne andel på cirka 30 procent, stigen til 57 procent i 1978, og hele 67 procent i 1982.

Ja, Legge Corona gav producenterne kronede dage, og ikke alene med den særdeles fordelagtige kreditordning, for producenterne fik også en særlig statspræmie på 13 procent af de nationale films nettoindtægter i løbet af disses første fem år på markedet. Uagtet at denne form for støttepolitik, som kun giver til dem, der har i forvejen, allerede ved flere lejligheder havde afsløret sine uheldige side-effekter - opblomstring af kommercielle underholdningsprodukter af den mest spekulative slags og hensygnen af den kunstneriske film - videreførte man altså princippet ud fra en (i sig selv meget fornuftig) idé om, at det

derfor, at der hverken blev produceret, distribueret eller vist meget mere filmkunst inden for den statlige sektor end udenfor.

Når italienerne gik i biffen i begyndelsen af 60'erne, var det stadigvæk i vidt omfang for at se amerikansk film, hvilket naturligvis var uacceptabelt set fra den italienske filmbranches synspunkt. Blandt andet for at få en del af den amerikanske kage og samtidig beskytte den spage nationale film vedtog parlamentet derfor i 1965 en ny, stærkt protektionistisk filmlov.

ved et sådant automatisk støttesystem ville være mulig at komme uden om den korruption og nepotisme, som ellers er en af bærepillerne i det italienske samfund.

Hvor prisværdige intentionerne end må have været, så var resultatet generelt set meget lig de erfaringer, man tidligere havde gjort: såkaldte 'filoni' i lange baner, dvs. serieproduktion af spaghetti-westerns, politi- og gangsterfilm, samt en træt og til det pornografisk grænsede efterligning af den gamle 'commedia all'italiana'-tradition. Dermed ikke være sagt, at der ikke kunne produceres aldeles udmærkede film inden for disse rammer (beviset er Sergio Leones 'Dollartrilogi'), men i størsteparten af filoni'erne var der ikke mange kunstneriske kvaliteter at hente. Det var samlebåndsprodukter, hvis eneste eksistensberettigelse var at fylde producenternes tegneböger.

Der indførtes tillige et nyt begreb, de såkaldte nationalitetsattester, som efter en række nærmere retningslinier udstedtes til italienske filmproduktioner. De film, der opnåede disse attester, fik uden videre ret til mindst 25 dage på plakaten i mindst én premiere-biograf, forudsat at filmen i øvrigt hverken var pornografisk eller på anden måde ud til bens. Biografejeren fik på sin side ret til at slippe for en pæn del af den ellers obligatoriske statsafgift på billetindtægterne (21 procent i 1965), når han kørte disse nationalitetsattestudstyrede film.

Sidst, og absolut mindst, betænkte man filmselskaberne, som sandelig også fik en statslig præmieordning, ikke på 13, men kun på 0,4 procent af spilleindtægterne i løbet af filmens første fem år i distribution. Disse penge udbetaltes lige så automatisk som produktionspræmierne og kom således den samme type film til gode. Imidlertid oprettede man



også - som en slags kulturelt alibi - en kvalitetspræmieordning. Staten udskrev årligt 20 kvalitetspræmier à 40 millioner lire (dengang svarende til ca. 400.000 kr.) til kunstneriske film, men hvor produktionspræmierne har fulgt pristalsudviklingen i det inflationsplagede Italien, er kvalitetspræmierne blevet stående på samme nominelle beløb lige siden 1965, hvilket betyder, at deres reelle værdi i dag kun er cirka en sjettedel af, hvad de var værd i 1965. Det siger ikke så lidt om, hvad det var lovgiverne lagde vægt på at fremme: kommercielle og eksportbare underholdningsprodukter.

Alligevel kom den økonomiske saltvandsindsprøjtning i 1965 også til at smitte af på den kunstneriske film, selv om den altså ikke direkte blev betænkt med midler i noget nævneværdigt omfang. For når producenterne ikke satte noget til ved at gå ind i selv marginale filmprojekter, blev det nemlig ulige meget nemmere også for filmkunstnerne - debuterende såvel som gamle rotter i faget - at finde velvillige mæcener med åbne tegnedrenge.

Det var den økonomiske baggrund for italiensk films store come-back i begyndelsen af 70'erne. Boom'et var naturligvis parret med en usædvanligt frodig idé-rigdom og tilstedeværelsen af en hel stribe talentfulde instruktører - nye såvel som gamle - men det er nu engang sådan i denne branche, at hvor man sagtens kan lave noget, der vil blive kaldt film, uden at være i besiddelse af hverken ideer eller talent men bare penge

nok, så skaber omvendt nok så mange ideer og nok så sprudlende talenter ingen film, hvis kassen er tom.

Dødsstødet

Alt imens italiensk film fejrede triumfer over hele verden, var der folk nok hjemme i Italien, der begyndte at interessere sig for TV-mediets muligheder. Lokal-TV blev det store dyr i åbenbaringen, og efter en periode med piratsendere og ophedede parlamentsdebatter skar Forfatningsdomstolen igennem i juni 1976:

60ernes yderpunkter: Antonionis Den røde ørken (64) med Monica Vitti og Leones spaghattiwestern En nævefuld dollars (64) med Clint Eastwood.



det statslige TV RAI's hidtidige ætmonopol blev ophævet, og der åbnedes mulighed for privat lokal-TV-virksomhed.

I ethvert andet land end Italien ville en sådan beslutning være blevet fulgt op af forskellige former for love og regulativer til afbalancering af det samlede mediebillende, men ikke hér. Jungleloven blev den italienske mediesektors eneste juridiske rettesnor, og resultatet var, at private lokal-TV-sendere i hobetal snart skød op som ukrudt over hele landet. Alle de mange nye TV-stationer kæmpede en hård indbyrdes kamp om de reklamepenge, som skulle finansiere dem, og da der var alt for mange om budet, var det kun 'the fittest', der overlevede, mens resten blev opkøbt af smarte forretningsmænd, der lugtede penge. Efter nogle år dannedes således - ved siden af de rent lokale stationer og klart i strid

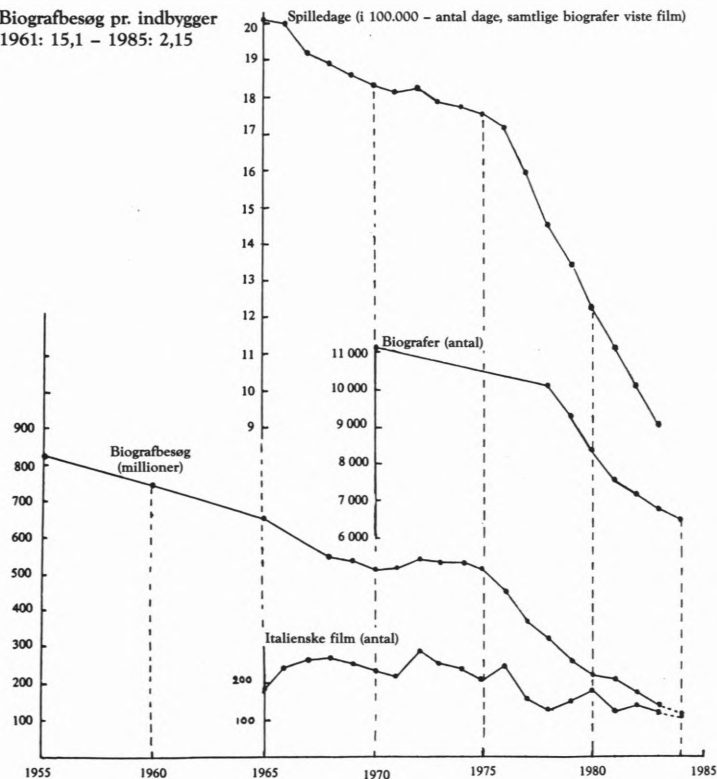
med lovens bogstav - en lille håndfuld særdeles magtfulde nationale TV-networks, der ikke alene var i stand til at tage pusten fra RAI, men også lukkede luften fuldstændig ud af filmbranchens boom, som meget hurtigt blev forhenværende.

I dette mylder af private TV-kanaler var det kun de færreste, der havde råd til selv at producere programmer. I stedet sendte de så massevis af billige TV-serier og film, fortrinsvis af amerikansk herkomst. Opgørelsen viser, at der f.eks. i 1984 gennemsnitligt blev vist 2000 (sic!) film om dagen på alle de italienske TV-kanaler tilsammen.

Med et så stort udbud af film og TV-serier kan det ikke undre, at biograferne

mistede en stor del af deres tiltrækningskraft. Deres største aktiv var det store lærred, og ikke engang dét var særlig attraktivt, eftersom de fleste italienske biografer er i en elendig forfatning, såvel hvad angår komfort som teknisk udstyr. Kun i meget begrænset omfang kunne biograferne tilbyde friskere produkter end TV-kanalerne, eftersom de private networks ingenlunde var til sinds at overholde den (teoretisk set) obligatoriske 'karens-tid' på 2 år fra en films biografpremiere til dens visning på TV. Mens distributørerne var lige så interesserede som TV-kanalerne i så vidt muligt at omgå loven og vise filmene så hurtigt som muligt på TV, så måtte biograferne og filmkunsten deles om at sidde tilbage med Sorteper, når spillefilmene blev drønet ud på den lille skærm som en slags samlesæt imellem de utallige reklameindslag.

Biografbesøg pr. indbygger
1961: 15,1 - 1985: 2,15



Den relative publikumstilbagegang, som de italienske biografer havde oplevet siden det virkelig store år 1955, var for intet at regne med det styrtdyk, som tilskuertallene tog i sidste halvdel af 70'erne og første halvdel af 80'erne. I 1985 blev der kun solgt 123,1 millioner biografbilletter i Italien, og selv om det kan lyde af meget i danske ører, så svarer det til, at italienerne dét år hver især kun gik i biffen gennemsnitlig to gange, mens de 30 år tidligere som nævnt havde været helt oppe på 15 gange. Nærmest i bundter har de italienske biografer måttet dreje nøglen om og skifte stolerækkerne ud med supermarkedsvare eller lignende. Hvor Italien i 1955 kunne prale af sine 11.000 biografale, er der i dag kun knap 1800 tilbage, og for de fleste af dem, der overlevede, er tilværelsen en stadig kamp for overlevelse. Det er ikke alene det svigtende publikums skyld, men har i lige så høj grad noget at gøre med, at der er opstået nogle mægtige monopoler såvel i udlejningssektoren som blandt premiere-biografene i de største byers centre.

Udlejerne presser i vidt omfang biograferne i de små og mellemstore provinsbyer, i forstæderne og i det sydlige Italien til block-booking, dvs. at de for at få én sællert på plakaten er nødt til at tage en hel pakke umulige film med i købet. Denne praksis er så udbredt, at mange biografere foretrækker blot at betale den fastsatte minimumsleje for disse film og sende dem tilbage i uåbnet emballage, frem for at køre dem for tom-

me sale. Dertil kommer, at en films økonomiske levetid er blevet væsentligt kortere, forstået på den måde, at den helst skal spille sig ind så hurtigt, og dermed så økonomiske rationelt, som muligt. I 1978 var det kun omkring 60 procent af en films indtægter, der lå inden for det første år, mens det i 1983 var blevet reglen, at en film spillede 90 procent af sine samlede indtægter ind i løbet af de første 12 måneder efter premieren. Det betyder, at en film er praktisk talt død i biografammenhæng, når den forlader de store premierebiografer, så der kun er krummerne fra de riges bord tilbage til alle de øvrige biffer, som ikke kan smykke sig med 'prima visione' betegnelsen. Og hvis filmen så ovenikøbet har været vist på TV, inden den når de mindre biffer, ja så er der ikke mange lire tilbage at pine ud af den.

Mens udlejerne og prima visione-biografene ikke kom til at mærke noget synderligt til krisen, så slog publikumstilbagegangen så meget desto hårdere for de øvrige biografer og for produktionen, hvis mange støtteordninger i vidt omfang finansieredes af afgiften på entré-indtægterne. Som allerede nævnt produceredes der i 1985 kun 89 spillefilm i Italien, og heraf var de 9 internationale co-produktioner.

Den statslige sektor af italienske film

gik nærmest helt i sort i perioden fra 1975 til 1985. Cinecittàs ordrebog havde blanke sider på grund af nedgangen i produktionen af biograffilm, og fra TV's side var der heller ikke mange ordrer, da stationerne jo købte hovedparten af deres programmer i udlandet og producerede resten enten i egne TV-studier eller i private filmstudier, hvis priser det tunge og teknisk utidssvarende Cinecittà ikke kunne hamle op med. Italoleggio ramtes endnu hårdere: det gik i 1983 slet og ret konkurs og måtte sælge sin biografkæde til det franske selskab Gaumont, der på det tidspunkt førte en optimistisk ekspansionspolitik på den anden side Alperne (Gaumont måtte dog allerede året efter sælge hele herligheden videre til d'herrer Golan og Globus, alias Cannon Film, som i dag sidder på det største net af biografer i Italien).

På grund af EGC's påtrængende økonomiske problemer blev hele den statslige sektor omorganiseret i 1983 og skiftede ved den lejlighed i øvrigt navn til Ente Autonoma Gestione Cinema (EAGC). Omorganiseringen indebar dels en sammenlægning af Istituto LUCE og Italoleggio, dels en formel, men ikke særlig reel, frigørelse af de statslige filmvirksomheder fra direkte politisk styring. Ideen med omstruktureringerne var naturligvis at rationalisere og styrke den statslige filmsektor, og dette i forbindelse med besparelser og frasalg af bygninger og en del af Cinecittàs område, satte EAGC i stand til at ka-

ste sig ud i et ambitiøst investeringsprogram, som dog i en vis udstrækning blokeredes af politisk modstand. Det lykkedes imidlertid at få Cinecittà ført op til den mest moderne tekniske standard - med sidste skrig inden for elektroniske og computeriserede produktionsfaciliteter - og LUCE/Italnoleggio begyndte i højere grad at tage deres opgave alvorligt og gøre en indsats for produktion og distribution af kunstneriske kvalitetsfilm.

Trods disse statslige tiltag i 11. time må ti-året 1975-85 betegnes som en usædvanlig mager periode i italiensk films historie. Ikke alene hvad økonomi og statistikker angår, men også indholdsmæs-

uden produkter af en industri, der synes angrebet af engelsk syge.' Og rundt omkring på enhver international filmfestival med respekt for sig selv var italiensk films sundhedstilstand eller mangel på samme et sikkert emne for manges be-

kymret rundbordsdiskussion. Konklusionen var hver gang, at alt håb øjensynligt var ude, og at italiensk film ikke blot befandt sig i sit livs efterår, men var nået et langt stykke ind i sin sidste vinter.

Nyt forår for italiensk film?

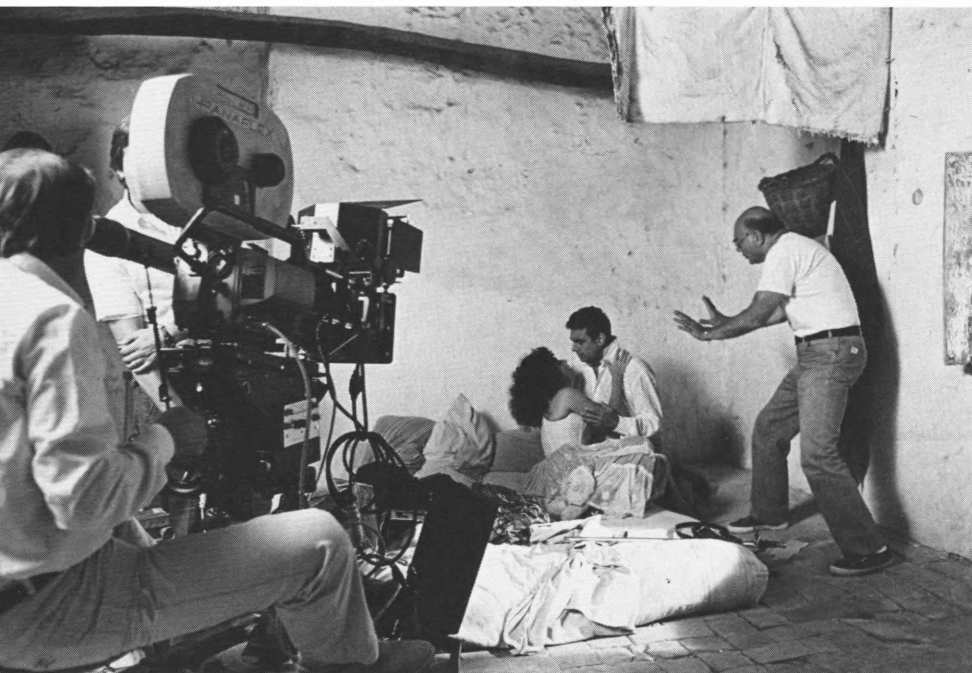
Det kan skyldes klimatiske mærkværdigheder, at det nu alle dommedagsprofetier til trods alligevel kunne se ud til, at italiensk film måske skal opleve endnu et forår. Muligvis vil det dog være mere rimeligt at søge andre forklaringer

større betydning er det, at italienerne tilsyneladende pludselig er begyndt at gå i biffen igen. Det startede i 1986, og selv om stigningen ikke var så stor - kun 1,4 procent i forhold til året før - så er det vigtigste dog, at fremgangen er der, og at udviklingen nu ser ud til igen at gå den rigtige vej.

Når italienerne så småt er begyndt at svinge TV-skærmene til fordel for det store lærred, er forklaringen først og fremmest, at de er ved at være 'fed up' med de mange reklameafbrydelser, der fuldstændig ødelægger filmoplevelsen på TV. TV-stationerne er med andre ord mod deres vilje blevet medvirkende til det spæde opsving i filmbranchen.

Men også på anden, mere frivillig, vis har den TV-eksplosion, som i første omgang sendte italiensk film ned for tælling, været med til at puste liv i filmproduktionen. Såvel RAI som de store private networks har nemlig fundet ud af, at de største seertal, og dermed de største reklameindtægter, opnås, når der står nyere italienske film på programmet. Derfor er de nu begyndt i stadig større omfang at optræde som coproducenter (og i visse tilfælde som ene-producenter) på spillefilm, der så vises både på TV og i biografisale - undertiden sådan at der samtidig laves en 2-timers biografversion og en 4 eller 6 timers TV-serie-version af den samme film.

Faktisk er arvefjenden TV gået hen og blevet den vigtigste filmproducent i Italien. Således er RAI og de private TV-stationer i fællesskab i dag direkte eller indirekte økonomisk involverede i over 80 procent af landets produktion af spillefilm. RAI, der generelt set fortrinsvis engagerer sig i kvalitetsproduktioner, producerede eller co-producerede 29 film i 1987 - heriblandt Olmis *Lunga vita alla signora*, Comencinis *Un ragazzo di Calabria*, Peter Del Montes *Giulia e Giulia*, debutanten Carlo Mazzacuratis *Notte italiana*, og Louis Malles *Au revoir les enfants*. RAI har desuden sit eget internationale distributionselskab, SACIS, som promoverer de film, RAI har været indblandet i, i udlandet. Og det skal da i den forbindelse nævnes, at RAI og SACIS i forening i oktober sid-



Francesco Rosi instruerer

sigt var krisen en kendsgerning. Selv om de navne, der havde markeret sig i det gyldne forudgående årti, stadig nu og da kunne barsle med interessante værker, - f.eks. Scolas *Passione d'amore* (1980), *Den nye verden* (1982) og *Le bal* (1983); Tavianiernes *San Lorenzo natten* (1981) og *Kaos* (1984); Antonionis *Oberwald-mysteriet* (1980); Rosis *Kristus standsede i Eboli* (TV, 1979) og Fellinis *Og skibet sejler...* (1983) - så led italiensk film generelt under en fatal mangel på nye impulser og nye talenter. Kritikerens Lino Micciché lagde ikke fingrene imellem, da han i 1979 skulle karakterisere sit lands filmproduktion: '90 procent af de italienske film er politisk virkningsløse, socialt set uden relation til samfundet, fra et intellektuelt synspunkt primitive, æstetisk set intetsigende, og des-

på de spæde forårstegn, som bl.a. er kommet til udtryk i den seneste tids strøm af italienske film til de danske lærreder.

Det er således næppe uden betydning, at parlamentet i 1985 vedtog en ny stor rammelov for 'gli spettacoli', dvs. alle de udøvende kunstarter under ét. For perioden 1985-87 blev der sat 2050 milliarder lire af til en fælles fond, Fondo Unico per lo Spettacolo, og heraf kom en fjerdedel, eller cirka 500 milliarder (svarende til ca. 2,7 milliarder danske kroner), filmbranchen til gode. Desuden fik filmselskaberne ved samme lejlighed mulighed for at trække op til 70 procent af deres overskud fra i skat, forudsat at pengene blev geninvesteret i ny national filmproduktion/-distribution eller om-/nybygning af biografisale.

Dét har naturligvis hjulpet noget på problemerne, men var dog i sig selv kun et plaster på det åbne sår. Nej, af langt

ste år åbnede en italiensk biograf i Carnegie Hall i New York. 'Cinema Italia - Roberto Rossellini', som den hedder, viser udelukkende italienske film for på den måde at åbne newyorkernes øjne for disses kvaliteter.

Viscontis Døden i Venedig (71) med Dirk Bogarde (t.h.).



Også de private networks er - stik imod alle forventninger for blot et par år siden - gået hen og blevet en ny forbundsfælle for den italienske filmbranche. Generelt ligger det kunstneriske niveau på de film, de engagerer sig i, nok lidt lavere end for RAI's vedkommende, men på listen over deres filmprojekter finder man dog også Klaus Kinskis *Kinski - Paganini*, Giuliano Montaldos *Gli occhiali d'oro*, Marco Bellocchios *Le visioni del Sabba*, Marco Ferreris *Come sono buoni i bianchi*, og Bertrand Taverniers seneste opus, *Le quatrième commandement*. I alt har de private networks foreløbig co-produceret 33 film i sæsonen 1987/88, og de har annonceret, at de vil komme op på i alt 80 titler.

Videre sender de private networks masser af film-orienteringsprogrammer, hvor der vises appetitvækkende klip fra de aktuelle film i biograferne, og de udgiver sågar et filmblad, Ciak (opkaldt efter den lyd, et italiensk klaptræ frembringer), som nok er kulørt og usagligt i forhold til f.eks. det hæderkronede Bianco e Nero, men som dog er med til at lokke folk væk fra TV-skærmene og ind i biograferne.

Pengene fra TV har igen sat gang i italiensk filmproduktion. De samlede inve-

steringer steg fra 145 milliarder lire i 1985 til 220 milliarder i 1986, og der produceredes 114 film, eller 25 flere end året før. Næsten endnu bedre spår det for fremtiden i den italienske filmbranche som helhed, at de italienske film i 1986/87-sæsonen gennemsnitligt spillede mere ind på hjemmemarkedet end de amerikanske. I antal udgjorde de amerikanske film knap halvdelen af alle dem,

der havde premiere i perioden, og de skrev sig for cirka en lige så stor del af de samlede entrè-indtægter, mens de italienske med en antalsmæssig markedsandel på kun cirka en fjerdedel, spillede cirka en tredjedel af de samlede indtægter hjem.

Der kan således siges meget om forbrødring og frugtbar symbiose mellem de traditionelle fjender film og TV. Og det italienske eksempel er ikke mindst interessant i internationalt perspektiv, fordi det er et udtryk for, hvordan tingene udvikler sig på mediefronten, når denne udelukkende styres af de fri markedskræfters økonomiske lovmæssighe-

*Den sidste kejser (87):
Bernardo Bertolucci under optagelserne.*



der uden en regulerende lovgivnings snærende bånd. Man kan således godt - som f.eks. i Frankrig - ved hjælp af en lang række indviklede regelsystemer pålægge TV-stationerne at investere i filmproduktion, men forholdene i Italien viser, at det måske i sidste ende ikke er nødvendigt, fordi det på et vist trin i medieudviklingen i allerhøjeste grad vil være i TV-stationernes egen interesse at være med til at sikre en sund national filmproduktion.

Eet, ikke uvæsentligt, aber-dabei er der imidlertid ved denne udvikling - hvor rosenrød den end kan tage sig ud for en umiddelbar betragtning - og det er, at det kan være vanskeligt for de mange ubeskrevne instruktørblade og de mere marginale filmskabere af den ældre generation at få TV-selskaberne til at slippe slanterne. En grøn debutant eller en navnkundig avantgardist stiller ingen garantier for høje seer-tal, hvorfor de vil være relativt uinteressante investeringsobjekter for i alt fald de private TV-stationer, men også i vid udstrækning for det offentlige TV, der jo skal konkurrere med det private. Resultatet kan således meget nemt gå hen og blive, at kun de kommercielt anlagte film og de store, anerkendte filmkunstnere af den gamle garde vil gå adgang til lirekassen. Faktisk er der jo heller ikke en eneste af alle de nye italienske film, der er kommet her til landet, som ikke er lavet af et stort og kendt navn, der allerede har bevist sit værd.

Inden for dette system vil det sandsynligvis blive uhyre vanskeligt for italiensk film at fremavle en ny generation af interessante instruktører til at tage over og bære de historiske laurbær videre, når 'de gamle' en dag ikke kan længe. Hvis ikke producenter/TV-selskaberne får øjnene op for det kortsigtede i den politik, de fører i øjeblikket, kan Bertolucci meget vel ende som italiensk films uigenkaldeligt sidste kejser, og det kan vel i grunden ingen andre end Bertoluccis ego være tjent med.