

NUOVO CINEMA ITALIANO

GIULIO CESARE CASTELLO

Lisa Gastoni og Lou Castel i Salvatore Samperis »Grazie, zia«.



I Italien har det længe været vanskeligt at debutere som spillefilminstruktør, medmindre man først havde prøvet sig som instruktørassistent, kortfilminstruktør, iscenesætter ved teatrene el. lign. Situationen ændrede sig imidlertid omkring 1960, da italiensk film profiterede af et af sine lejlighedsvis *booms*. På det tidspunkt var den franske *nouvelle vagues* succes fastslået, så også vore producenter (der altid er parate til at følge trop når det gælder modens krav), følte sig forpligtede til at vise sig large over for de nye instruktører. Nogle af disse havde mange år i branchen bag sig, andre begyndte på en mere begrænset erfaring. Resultaterne var ofte positive, og i hvert fald interessante omend mange af deres film kun tjente beskedne penge ind. Det overraskede derfor ikke, at de nye instruktørers film efter en serie økonomiske kriser udnævntes til synderbuk og gjordes ansvarlige for den nye anspændte økonomiske situation inden for branchen.

Et af de største produktionsselskaber, Titanus, der havde været mest åben for de ukendte debutanter, blev bl. a. tvunget til at indskrænke produktionen for ikke at gå falit. Men i virkeligheden kunne de egentlige årsager til Titanus' forlis ikke søges i den debutantvenlige politik, de nye instruktørers film produceredes i grunden på gennemgående beskedne budgetter. Efter den ivrige jagt på nye instruktører, fulgte imidlertid nærmest en art bandlysning. Blandt dem, der var kommet i gang under *the boom*, var nogle tvunget til at trække sig tilbage i stilhed, andre til at gå over i andre jobs (fjernsyn var f. eks. i visse tilfælde aftager), mens atter andre på forskellig måde forsøgte at tilpasse sig de såkaldt kommercielle krav.

I begyndelsen af tresserne havde filmen afspejlet »det økonomiske mirakel«s samfund. Den nye film, der begyndte at bryde igennem omkring 1965 var præget af en revolutionær indstilling, rettet mod det borgerlige samfund, mod velfærdsstaten. Det må bemærkes at denne nye renæssance, hvis man kan kalde den det, skyldtes initiativer der var mere eller mindre uafhængige af branchen. Man havde også tidligere haft tilsvarende utraditionelle produktionsselskaber, men det havde været spredt fægtning, og de havde ofte haft besvær med at klare sig i konkurrencen. Fænomenet har i den seneste tid spredt sig, ikke mindst takket være filmloven af 1965, der har åbnet mulighed for økonomisk støtte til kvalitetsproduktioner, og til produktioner funderet på kooperativ basis, d.v.s. »med manuskriptforfattere, instruktører, skuespillere og arbejderes fælles medvirken til dækning af produktionsafgifter«.

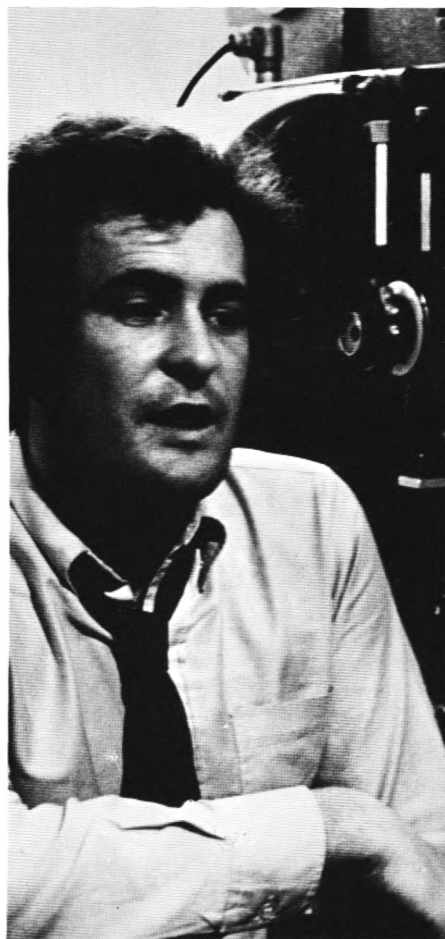
Man kan nævne at vejen blev banet med Marco Bellocchios »I pugno in tasca«, der blev produceret af den unge Enzo Doria. De tog chancen, på trods af at produktionen ikke på forhånd var garanteret distributionsmuligheder. Det var et mod, der belønnedes med den succes, filmen fik. Det var også en skandalesucces, fordi Bellocchio – der er vokset op i det centrale Emilia og katolsk opdraget – gav filmen et ætsende og blasfemisk indhold, der søgte at ramme den borgerlige samfundsstruktur, først og fremmest familien, men også religionen og fædrelandsbegrebet. En revolutionær instruktør, der opnår en øjeblikkelig, og til en vis grad kommerciel, succes i tilgift til den rent kunstneriske,

risikerer at måtte indordne sig i det system, han gør modstand mod. Selv om han accepterede at lave sin anden film for et af de traditionelle selskaber (Vides), undgik Bellocchio denne risiko ved at sikre sig absolut frihed inden for et rammebudget på 100 millioner lire. »La Cina e' vicina« var fuldt så »vred« som debuteren. Bellocchio ville ramme den venstreorienterede koalitionsregering, især det socialistiske parti, og den om-siggrubende opportunisme i det politiske liv, men kiksede fordi han holdt filmen inden for en slags ajourført og steril *pochade's* rammer, der viste sig helt utilstrækkelig til analysen af den komplicerede problematik og dens påtrængende virkelighed. Heller ikke de såkaldte »kinesere«, som han også selv har været sat i bås med, undgik instruktørens angreb. Men »La Cina e' vicina« var så generaliserende i sin polemik og resultatet (trods visse frapperende stilistiske nyskabelser) så middelmådigt, at det på indeværende tidspunkt er umuligt at danne sig et præcist indtryk af Bellocchios personlighed. Men talentet er der, og man venter med berettiget nysgerrighed på hans næste film. Og »I pugni in tasca« forbliver under alle omstændigheder en film med enestående betydning, bl. a. ved den påvirkning den har udøvet i kraft af sin tematik og sin moralske holdning. Også set fra et produktionsstandpunkt var den betydningsfuld. Derfor må det fremhæves, at det takket være »I pugni in tasca« nu er blevet meget lettere for en ung filminstruktør at finde de nødvendige midler eller produktionsgarantier til sin film.

Den ganske unge Salvatore Samperi »Tak, tante« (Grazie, zia) er direkte afhængig af Bellocchios første film, og dens økonomiske succes var en af de mest iøjnefaldende (og uventede) begivenheder i den forløbne sæson. Det er oplagt at publikum var mere tiltrukket af filmens beskrivelse af det sygelige forhold mellem en tante og hendes nevø, end af dens egentlige, polemiske indhold. Den usædvanlige situation og dette sygelige forhold (foruden Lou Castels spil i hovedrollen) viser både slægtskabet med »I pugni in tasca« og rummer filmens samfunds-kritik.

En anden film, der blev overraskende godt modtaget af publikum var »Escalation« af den ligeledes meget unge Roberto Faenza, der også havde andet end polemiske hensigter med sin elskværdige satire (en ung hippie ender med at tilpasse sig det samfunds-system, han selv havde prøvet at gøre oprør mod). Faenzas film er åndrig og original, selv om den svækkes af at hovedtemaet virker noget konstrueret – i sammenligning med f. eks. den dygtigt opbyggede dramatiske struktur i »Tak, tante«. At filmen blev så velvilligt modtaget af publikum bekymrede imidlertid Faenza, der nu er i gang med et »videnskabeligt eventyr«, »H2 S«. Han mener, successen er bevis på at »vi ikke har været voldsomme nok, at vor film ikke angreb samfundet tilstrækkeligt hårdt«. Faenza er af den opfattelse, at det er nødvendigt at ændre filmen og dens nuværende struktur. Derimod tager Samperi ikke sin succes så tungt, så meget mere – siger han – som publikum går »vrede og misfornøjede« fra biografen, og dermed viser at de er ramt af det slag, han rettede mod dem. (I diskussionen tog Faenza imidlertid point ved at påpege de masochistiske træk i det borgerlige publikums psykologi). Samperi, som i mellemti-

den er kommet i gang med en anden chokende og allegorisk film, »Cuore di mamma«, siger at han er sig bevidst at han kan lave film, der »terroriserer«, men ikke revolutionære film, fordi »revolutionen ikke vil andet end at tage magten«. Under de nuværende samfundsforhold nøjes han med de »terroriserende« for at »informere og formidle politiske ideer«. Faenza erklærer at han ikke tror på film med »budskab«, og anklages af Samperi for at være en »romantisk individualist«. Fra sit radikale, skeptiske standpunkt anklager Faenza til gengæld Samperi for at være en drømmer, en fantast. Men begge fortsætter som nævnt at arbejde inden for systemet, ligesom Bellocchio, der har instrueret en episode for »Amore e rabbia«, en film som forsøger at omsætte en række lignelser fra Det nye Testamente til et nutidigt sprog (En af de andre episoder er signeret af Bernardo Bertolucci, den yngste af de instruktører der debuterede i perioden før det forrige boom. Hans betydeligste film er stadig »Prima della rivoluzione«, et *odi et amo* udtrykt med fascinerende ærlighed af en stendhalsk intellektuel af borgerlig



Bernardo Bertolucci (Foto: Peter Refn).

herkomst, der ledes af mere avancerede politiske ideer, end dem der dominerer i hans miljø. Den helt nye »Partner«, frit inspireret af Dostojevskis »Gengangeren«, bekræfter – ikke mindst ved sin stil – Bertoluccis talent, men den svækkes af at den mere synes at være lavet med »hovedet« end med »hjer-tet«. »Partner«s tema afspejler Bertoluccis opfattelse: at den intellektuelle må føle af-magt i vort samfund, fordi han kun er i stand til at »drømme«, ikke til at fuldføre revolutionen.

Mange af de helt unge instruktører er gået igennem Centro Sperimentale di Cinematografia, Bellocchio, Faenza og Cavani f. eks. Men også Silvano Agosti (»Il giardino delle delizie«), Andrea Frezza (»Il gatto selvaggio«), Gianfranco Mingozzi, der tidligere har instrueret en række dokumentar-film og hvis første spillefilm var »Trio«, en ujævn triptyk om nutidens ungdom; hans anden film, »Sequestro di persona«, om banditvæsenet på Sardinien, har fået en ganske flot og imponerende omsætning. Det må bemærkes at efter at il Centros status er ændret fra skole til »workshop«, laver instruktørelverne ikke længere kortfilm men lang-film. Den første der kom frem var Paolo Breccias »Sul davanti fioriva una magnolia«.

Branchens åbenhed for debutarbejder i denne tid har lokket helt unge og knap så unge folk fra en lang række forskellige om-råder til at forsøge sig som instruktører: journalister og anmeldere (Giorgio Bontempi, Edoardo Bruno, Maurizio Ponzi); foto-grafer og iscenesættere (Enzo Muzii, prist i Berlin for sin »Come l'amore«); forfattere (Eno Siciliano); og teaterfolk iøvrigt. Fra teatret kommer således skuespilleren og isce-nesætteren »l'enfant terrible« Carmelo Bene, der især har gjort sig bemærket ved at klippe kendte værker sammen til – gerne blasfe-miske – collagelignende revyer beregnet for små scener. I Venezia præmieredes hans »Nostra Signora dei Turchi«, med begrun-delsen: »for den fuldstændige frihed hvor-med han har udtrykt sin skabende evne med filmens midler. Mario Verdones har define-ret hans film som »en forestilling i frihed; stormende, surrealistisk; i 'stadig flyden', »et kaos af billeder og lyd«.

Helt uinteresseret i det almindelige film-publikum arbejder de instruktører som i de seneste år har skabt en aktiv italiensk *under-ground* som er kommercielt uafhængig, og hvis film som regel undgår den traditionelle handlingsstruktur. Denne undergrund er ikke kun begrænset til Rom, men findes også i andre byer; filmene laves i 16 eller 8 mm.

Man kan skelne to tendenser. På den ene side giver man sig af med formel og teknisk research (f. eks. maleren Mario Schifano, musikeren Sylvano Bussotti og den gruppe af cineaster fra Torino som programmerede bil-ledfølge og seksvenser med en computer). På den anden side dyrkes protestholdningen (f. eks. af Romano Scavolini) der – som Luigi Costantini bemærker – »ofte er redu-ceret til en irrationel forherligelse af enhver form for anarki, politik og moral«.

Blandt de undergroundprofeter der er in-spireret og påvirket af The New American Cinema (men også af den »historiske« avantgarde, hvorfor de ofte også virker som »efternølere«), er Alfredo Leonardi, som bl. a. har lavet »Amore, amore«, en film som han ville fylde med »alle de ting, de mennesker, de incitamenter og de ideer jeg havde i hovedet på det tidspunkt«, for at skabe »et slags psykologisk selvportræt over-sat til billeder«. Jeg er ikke i stand til at kunne bedømme den italienske underground, da jeg har set meget lidt af den. Men hvis jeg skulle støtte min bedømmelse på »Amore, amore«, ville den ikke blive alt for venlig: den virker mest som et prætentøst, ufuld-bærent og konfust resultat af en ikke alt for original søgen efter stil. Men det kan være, at det er en alt for drastisk, ensidig, og urigtig bedømmelse.