

Paso- linis inferno

Bent Fausing

»Det er (...) absolut nødvendigt at dø (for så længe vi er i live, mangler vi betydning) og vort sprog (hvorved vi udtrykker os og hvortil vi altså giver den største betydning) forbliver uoversætteligt et kaos af muligheder, uopholdelig søgen efter forbindelser og betydninger, uden opløsning af sammenhængen. Døden foretager en blændende klipning af vores liv.«

Pier Paolo Pasolini »Film og virkelighed«.

(1) Indledning. Den samfundsmæssige vold

Hvordan beskrive og afskrive volden, som i fascismens iscenesættelse blev en *æstetisering* af den politiske magt, der derved ikke kun undertrykte, men også fascinerede? Spørgsmålet har meldt sig ved flere lejligheder i de seneste års film, der har taget fascisme-problematikken op, senest i Pier Paolo Pasolinis »Saló eller de 120 dage i Sodoma«. Denne film følger sig på sin egen måde til rækken af analytiske forsøg på filmisk at afdække fascismen.

Side om side med disse analytiske forsøg har emnet også været genstand for spekulation i film som »Ilse – hunulven fra SS«, »Nazilægens frontludere« og på et fin-kulturelt plan »Perfektionisten«. At de sidstnævnte eksisterer og har publikumssucces viser bl. a. noget om emnets bevidsthedsmæssige aktualitet og analysens trængsler.

(2) Pasolinis film

Pier Paolo Pasolinis film falder i to grupper. Den første omfatter årene fra 1961 til 1970, hvor han hovedsageligt laver personlige værker efter originalmanuskripter. Den

anden gruppe i halvfjerdserne omfatter filmiske parafraser af kendte store litterære, erotiske værker: »Decameron«, »Canterbury fortællinger«, »1001 nats eventyr« og »De 120 dage i Sodoma«.

»De 120 dage i Sodoma« er væsensforskellig i flere henseender fra de øvrige forlæg for de erotiske filmatiseringer fra halvfjerdserne. De tre første er kendte folkelige fortællinger. Marquis de Sades »De 120 dage i Sodoma« kan ikke siges at være velkendt folkeeje. De Sade er nok kendt for sit rygte som navngiver af perversionen sadisme, men hans værker og i særdeleshed »De 120 dage i Sodoma« har kun i relativ ringe omfang været genstand for udgivelse og læsning.

(3) Det litterære forlæg for filmen

»Les 120 Journées de Sodom, ou L'Ecole de Libertinage« blev skrevet under de Sades fængselsophold i Bastillen i 1784. Sade troede selv, at manuskriptet gik tabt under stormen på Bastillen, men det blev fundet i hans celle og forblev i privateje indtil begyndelsen af dette århundrede. I 1904 købte og udgav den tyske psykiater Iwan Bloch – under pseudonymet Eugene Dühren – værket. Værket blev af visse betragtet som et litterært sidestykke til Krafft-Ebins videnskabelige »Psychopathia Sexualis« (1886). Men udgivelsen var dårlig og mangelfuld.

I 1929 blev manuskriptet erhvervet af Maurice Heine på foranledning af andre. Heine forestod den første egentlige udgivelse af værket, der udkom mellem 1931–1935. De Sades samlede værker er aldrig blevet udgivet. Det skulle de have været i 27 bind. Men der er kun kommet tretten. Der er blevet nedlagt forbud mod offentliggørelse af resten af den parisiske afdeling for straffesager. Særligt interesserede kan dog få oplysninger ved henvendelse til Det erotologiske Selskab i Paris, står der foran i de *udgivne* bind.

I de Sades beretning drager fire øvrigheds personer – hertugen af Bangis, dommeren Curval, bankieren Durcet og biskoppen af X – til slottet Silling i Schweiz med fire bordelværtinder, nogle tjenere og otte unge drenge og piger. I tiden derefter udnytter øvrigheds personerne de unge til alle mulige perversioner. Mod slutningen aflives de fleste af de udnyttede objekter.

Fortællingen har et meget skitseagtigt præg. En stor del af den består ikke af andet end korte, katalogagtige beskrivelser af de forskellige perversioner.

(4) Den filmiske realisation

Pasolini har ført de Sades fortælling op til tiden omkring fascismens sammenbrud i Italien i 1944–45. Filmen udspiller sig i republikken Saló, en lille nord-italiensk by ved Gardasøen, hvor Mussolini holdt til efter at være befriet af tyskerne.

Pasolini har indskrænket materialet fra det litterære forlæg, hvor man hører om omkring 600 perversioner, og ikke lavet nogen angivelse af ændringer i tiden i sin fremstilling. Derimod har han efter inspiration fra Dante indtelt filmen tematisk i tre 'runder': maniernes, ekskrementernes og blodets. Inden runderne er Saló blevet karakteriseret også på Dantesk vis som »helvedes forgård«.

Pasolini har brugt ramme-fortællingen, hvor fire tidlige prostituerede ved fællessammenkomster beretter om deres seksuelle oplevelser for på den måde at inspirere fire mænd til at gennemføre dem i praksis. Mændene har samme navne og magt som i de Sades fortælling.

De fire højt placerede mænd i det fascistiske magthierarki har besluttet at lade deres inderste drømme og besættelser komme til udfoldelse. Ved hjælp af soldater samler de en gruppe af ni unge piger og ni unge drenge og trækker sig sammen med dem og de fire prostituerede tilbage til en stor, isoleret villa, hvor orgierne finder sted. Her, hvor det forlyder, at »latterlige frihedsbegreber fra omverdenen (ikke) eksisterer«, udøver de fire herrer deres despotiske magt over deres slaver. »I er allerede døde for verden«, siges der indledningsvis til de i bogstaveligste forstand indsamlede seksualobjekter.

I slutningen af 'eskrementernes runde' hedder det om lidelserne, de unge må gennemgå, at »døden ikke kan gentages, men der findes måder at gentage bød lens gestus«. Filmen viser magtens gestik, idet den former sig som en nedtælling mod døden, den totale destruktion.

Hvor de fire øvrighedspersoner i de Sades udgave går imod Gud, kirken og den etablerede magt som sådan ved at vise det ondes almene eksistens *på trods* af Gud, er Pasolinis øvrighedspersoner *selv* personifikationer af magten, de andre angriber. De Sades fortælling er til en vis grad et opgør med feudalismens enhedstro og -tanker, hvor Guds uindskrænkede godhed var kernepunktet i samfundets statisk-hierarkiske sammenbinding. Hos Pasolini gør øvrighedspersonerne ikke op med nogen magt, men repræsenterer selv magten. Og denne magt har den fulde og absolutte kontrol over andres eksistens.

(5) De frie indfald kontra den faste styring

Hvor Pasolinis tre foregående film over berømte erotiske forlæg – »Decameron«, »Canterbury fortællinger«, »1001 nats eventyr« – var en hyldest til erotikken og livslysten, er »Saló eller de 120 dage i Sodoma« det modsatte ved eksplicit at knytte seksualiteten til destruktion og magtudøvelse. De første var helliget en ukompliceret livsdrift, hedonismen, mens den sidste præges af dødsdriftens desillusion.

Der sker også et skift i formen. De tre foregående filmatiseringer er holdt i en løs, sprudlende og let form, som italienske instruktører kalder 'lavaagtig'. Derimod er »Saló eller de 120 dage i Sodoma« meget stramt opbygget med meget præcist planlagte kameravinkler og -bevægelser og dialogen nøje fastlagt fra starten. Pasolini har benyttet denne stramme fremgangsmåde før i »Teorema« og »Svinestien«, som »Saló eller de 120 dage i Sodoma« også kan siges at ligge i forlængelse af idémæssigt, men ikke med samme formalistiske konsekvens og gennemførthed som i hans sidste film.

Pasolini mener selv, at den faste og formalistiske styring har været nødvendig for at fastholde filmens *allegoriske* karakter: »Når jeg laver en film, som i det store hele er en metafor, en allegori, må jeg arbejde stramt. Alt, hvad man viser, har en meget præcis betydning, og man kan ikke benytte tilfældige indfald« (Gideon Bachmann »Pasolini on de Sade. An interview during the filming of 'The 120 days of Sodoma'«), i Film Comment.

Det metaforiske i filmen sigter ikke kun til fascismen i fyrrerne, men også i lige så høj grad til det senkapitalistiske inferno, som Pasolini selv benævner konsumsamfundet skabt af efterkrigstidens 'miracolo economico'. På spørgsmålet om eskrementspisningens symbolværdi, svarer Pasolini, at det metaforisk beskriver det almene, nutidige samfundsmæssige forhold, at »fabrikanterne tvinger

En scene fra Pier Paolo Pasolinis sidste film »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.





konsumenterne til at spise eskremer. Al denne industrielle føde er værdiløst affald» (Bachmann, sammesteds som før s. 45).

(6) Allegorien og ritualet

Filmens formalistiske klarhed har to funktioner: dels at tydeliggøre de Sades skitseagtige og amorfe forlæg og dels at skabe en klar struktur og dermed følelsesmæssig afstand til de orgiastiske grusomheder. Pasolini indrømmer, at han er fascineret af orgierne: »... selvfølgelig er jeg også fascineret af disse sadistiske orgier i sig selv« (Bachmann, sammesteds som før s. 40). Denne blanding af klarhed, afstand og fascination præger filmen, splitter den og gør dens kritik dunkel og tvetydig i modsætning til formalismens ellers nøgterne kulde og ritualernes skematisme.

Der er nok knyttet specifikke træk fra fascismen i Italien i 1944–1945 til filmens handling. Men der er mere, der flytter handlingselementerne ud af den historiske kontekst og placerer dem i et rituelt, sakralt spil. I det øjeblik man begiver sig ind i den store, isolerede villa i nyimperialistisk bauhausstil forsvinder krigen og fascismen som historisk fænomen. Fascismen som direkte historisk specifikt fænomen manifesterer sig derefter kun få gange og mest direkte over lydsiden: flyvemaskiner der flyver over villaen, Goebbels' tale og Ezra Pounds oplæsning af »Cantos« i radioen.

De få angivelser af den faktuelle tid bekræfter det rituelle, tidløse indtryk. Ud over de nævnte markeringer over lydsiden, manifesterer fascismen sig mere implicit via de futuristiske og kubistiske malerier på væggene. Den italienske fascisme afskrev ikke i samme grad som den tyske modernismen. Man inddrog især via Tomasso Marinetti elementer fra de futuristiske og kubistiske kunstreninger, hvis *teknik- og materialedyrkelse* kunne bruges i fascismens ensidige dyrkelse af teknologien og dens kulmination i krigsmaskineriet, og hvis *udtryksbevidsthed* – montage teknik – kunne bruges i propagandaen. Den italienske fascismes brug af fotografiet i propagandaen afskærer sig markant fra den tyske ved at benytte montage.

Men ud over disse relativt vage faktuelle historiske markører er universet i filmen lige så lukket som i villaen, hvor de fire magthavere spærrer sig inde med deres bytte. Klausrofobien er udpræget. Flugtmuligheder antydes ved mislykket flugtforsøg, selvmord, religiøsitet, en knyttet hånd mod de fire magthavere inden en af de unge bliver skudt ned.

Næsten hele filmen igennem er der den samme direkte lyssætning. Tiden står stille, lyset står stille, der er ikke nogen markant adskillelse af tidsrytmerne i lyset. Kameraet er enten stationært eller bevæger sig med langsomme bevægelser og rolig og minutøs udforskning ind på objekterne, en ro og detaljeeftersøgning, som står i modsætning til volden og perversionerne, der beskrives. I samlingsalen, hvor tre af de ældre prostituerede fortæller, mens den fjerde spiller til, indtages der ofte paralyserede (op)stillinger i grupperne. Hver scenisk gruppering er orienteret parallelt med billedplanet med en klar, symmetrisk baggrund, der dannes af vægtæpper, lamper, en dør eller en trappe. Til den rituelle rytme og symmetri føjer sig også filmens beherskede, koloristik med næsten monokrome farver, dvs. farverne er nedstemt til en næsten sort-hvid skala, og glansløse. Denne udnyttelse af koloristikken markerer også stedets indelukkede og klaustrofobiske karakter.

Størstedelen af dialogen består af citater. Der citeres mestendels fra de Sade, Nietzsche, Baudelaire og Klossowski. Sproget og emnerne for samtale bestemmer de fire socialt. De er intellektuelle borgere, har sans for kunst, kender navne på kulturpersonligheder og citerer hyppigt fra deres værker. Det er et andet sprog end det, man hører over radioen af Goebbels og den fascistiske propaganda, der ikke var præget af en sådan intellektuel tænke- og talemåde, men netop appellerede til følelsernes irrationalitet: »Det fascistiske sprog og den fascistiske propaganda må nødvendigvis være effektiv og irrationel, fordi et samfund, som ikke mere lader sig retfærdiggøre rationelt, kun kan retfærdiggøres via irrationelle kræfter« (Lutz Winckler: »Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache« s. 21). Pasolini har vel på denne måde villet vise, hvorledes borgerskabet nyder godt af andres irrationelle manipulationer.

Citaterne formidler sprogligt indtrykket af noget ikke virkeligt i sentensernes abstraktioner over natur, liv, død og anarki. De basale biologiske elementer, som runderne er inddelt i, knytter drifterne til den evige natur, der bliver bekræftet, når man giver sig i drifternes vold.

(7) Magtheredømmet, lyset og udleveringen

På de Sades tid var aristokratiet ved at miste sine feudale privilegier og magt. De aristokratiske libertinere søgte at kompensere for tabet ved subjektivt at fastholde en magt, der tidligere hørte til adelens objektive rettigheder: »Der var en drøm, der var almindelig hos alle unge aristokrater på den tid. Som efterkommere af en falden klasse, som engang havde besiddet konkret magt, men som nu ikke mere havde hold i verden, prøvede de *symbolsk* i sovekammerets uforstyrrelighed at genoplive den status, som de længtes efter: nemlig den ensomme og suveræne feudale despots« (Simone de Beauvoir: »Must we burn de Sade« s. 8, min fremhævelse). Libertinerne søgte at forny deres feudale magt, der var taget fra dem på samfundsplanet, i seksualiteten.

Under fascismen blev *refeudaliseringen*, det symbolske magt-skue, ikke til en privat sag i soveværelset, men til en offentlig sag i mediernes æstetiske organisering af massernes drifter til politikens interesser (jvfr. senere).

Den kompensatoriske magt, de Beauvoir er inde på, kommer frem i de Sades beskrivelser, der er kendetegnet ved udstillingen af magtens ofre i fuldt lys (jvfr. de Beauvoir, sammesteds som før s. 35 f). Maria Marcus noterer sig den samme fulde udlevering af ofrene i beskrivelserne og karakteriserer dem med ordene: »Hos de Sade er der alle vegne et grelt og skærende lys, som gør at man ikke kan overse nogen detaljer eller organer eller obskøniteter« (»Den frygtelige sandhed« s. 98). Ulrik Knigge har også noteret sig den skarpe lyssætning i beskrivelserne: »I *Juliette* og *De 120 dage* blændes der op for det altfortærende lys, der ikke skjuler nogetsomhelst« (»Marquis de Sade. Antologi« s. 32). Den samme udlevering gør sig med modifikationer gældende i filmens lys.

Denne åbne udlevering, hvor mennesket er frataget ethvert forsvar, korrelerer med tendenser i de fascistiske aktmalerier. Her er den nøgne kvinde gengivet i fuldt lys og stiv kropsholdning, der indikerer den øjeblikkelige underkastelse. Berthold Hinz sammenligner med det forrige århundredes aktmalerier, hvor kvinden ikke var badet i et hårdt og altudleverende lys, men med forskellige skyggegraderinger og kropsholdningens plasticitet koketterede og udfordrede mandens sanselighed. Heroverfor er

kvinden i de fascistiske aktmalerier »udleveret til hans disposition, hans greb – ikke hans sanselighed« (»Die Malerei im deutschen Faschismus« s. 91). Hinz mener, at dette svarer til ændringen i samfundsøkonomien: fra en udveksling af ækvivalenter, som i det forrige århundredes kvindegengivelse markerer i sin elskovsbejlen, til tilsidesættelsen af det borgerlige, liberale samfunds ækvivalentprincip under fascismen, der i stedet indsatte den åbne vold. Denne åbne vold, som samfundet bygger på, kommer frem i aktmaleriernes blotte og bare udlevering.

Udleveringen – og med Hinz dermed tilsidesættelsen af ækvivalentprincippet – formidler filmen minutiøst og tilføjer yderligere den seksuelle undertrykkelse og fornædrelse i eksplicit og detaljeret gengivelse.

Den sadistiske side af seksualiteten og magten er en væsentlig faktor under fascismen. Men der er nogle forhold, der begrænser udleveringen. Det gælder fascinationen, som Pasolini som omtalt tidligere selv føler. Det bliver ikke kun en udlevering, men også en indlevelse i fornædrelsen, hvorved den førortalte tvetydighed opstår. Hertil kommer det lukkede, rituelle univers, filmen etablerer.

Dette skal ikke forstås på den måde, at *fascinationen* og *ritualiseringen* ikke spillede en rolle i fascismens æstetik. Det var faktorer, som man rettede individernes driftønsker kollektivt ind efter. Men i filmen bliver fascinationen kun magthaverne til del. De undertrykte unge drenge og piger væmmes – ligesom tilskuere. Fascismen fremstod ikke som noget æstetisk perverst, som man kunne tage afstand fra moralsk. Tværtimod søgte man bevidst skin-agtigt at løse nogle samfundsøkonomiske *modsatninger* i æstetisk harmoni. Æstetisk blev masserne tilfredstillet med det tilsyneladende: den tilsyneladende lighed, solidaritet og storhed. I Pasolinis udgave kommer fascismen som massesuggestion ikke med og derved heller ikke fascismens rituelle politisering af æstetikken.

Som nævnt tidligere (afs. 5) mener Pasolini også, at filmens allegori er et udsagn om det moderne industrisamfund. Men den ulystelige undertrykkelse, der vises i filmen, svarer ikke til senkapitalismens udbytning i *lyst*. Konsumeringen tager form af lyst. Samfundet inddrager lystprincippet i det omfang, det er tjenligt for afsætningen. Allegorien er ikke på nogen måde et tidsvarende udtryk for undertrykkelsens form nu. Man kunne så sige, at magten, som *gemmer* sig i lystudbytningen og som i virkeligheden *undertrykker* lysten, er kommet til udtryk i filmen. Men det hjælper ikke, fordi identifikationsmulighederne til dagens og fyrrernes samfund er små og let kan afvises med moralske træk på skulderen eller total blokering (hvilket jo også har fundet sted i mange anmeldelser af filmen). Ved at gabe over de to offentlighedsformer – den fascistiske repræsentative offentlighed og produktionsoffentligheden – med et og samme udtryk får Pasolini ikke rigtig karakteriseret nogen af dem.

Den eneste hentydning til konsumsamfundets udnyttelse af lysterne og den dermed følgende apati overfor den egentlige undertrykkelse er de to dansende soldaterdrenge til slut i filmen. De opholder sig i rummet, hvor en af de fire magtherrer efter tur i kikkert overvåger de afsluttende pinsler og drab, som de tre andre udfører. Over radioen hører man Ezra Pound læse op af »Cantos«. De skruer væk fra oplæsningen for i stedet at lytte til dansemusik. Den ene dreng spørger den anden, om han kan danse. Det kan han ikke. »Du kan altid prøve,« siger den første, og de begynder at danse uden at se efter eller

reflektere over rædslerne, der foregår uden for rummets vinduer. Men igen er allegorien utydelig.

(8) Repræsentationsoffentlighed og produktionsoffentlighed

I den fascistiske stats repræsentative offentlighed kommer magten *direkte* til skue. I produktionsoffentligheden søger man – bl. a. fordi den første har eksisteret – at skjule den samfundsmæssige magt. Efter 1945 går mange bestræbelser ud på at postulere, at den frie verden nu er en realitet i modsætning til den fascistiske stats ufrihed og ydre magt.

Kapitalismens gendannelse i Europa efter Den anden Verdenskrig gav sig udslag i en ideologisk bevægelse. Bevægelsen bestod for en stor dels vedkommende i en afideologisering af politik og debat, i genetableringen af en form for liberal, borgerlig offentlighed – produktionsoffentlighed – der skulle være det primære middel imod ideologiernes hærgen i demokratiets vugge: Europa.

Den nævnte bevægelse førte for det første som led i den »kolde krig« til en afgrænsning overfor den kommunistiske ideologi, som i sit totalitære væsen var lig med den fascistiske. For det andet førte bevægelsen til en tilsløring af den udviklingsmæssige sammenhæng mellem kapitalisme og fascisme. Fascismens forbindelse med de kapitalistiske omsætningsvanskeligheder blev fortrængt til fordel for fremstillinger af fascismen som resultat af nationalkarakterer, af enkeltpersoners fanatisme, sindssyge og lignende. 1945 skulle fremstilles som et brud, selvom der på mange måder også var tale om en kontinuitet. Eksempelvis er den nuværende lovgivning om familie og moral ligesom resten af den italienske lovgivning – grundloven undtaget – udarbejdet under fascismen.

Oscar Negt og Alexander Kluge benytter begrebet *idealitet* om den traditionelle borgerlige offentlighed, der har sit fundament i ideerne om nogle naturbundne frihedsideal. Heroverfor er produktionsoffentligheden, som det ligger i navnet, knyttet til vareudbuddets *materialitet* (»Den borgerlige offentligheds rene idealitet står her i modsætning til den nye produktionsoffentligheds kompakte materialitet«, Negt/Kluge: »Offentlighed og erfaring« s. 18). Det samme kan med visse forbehold bruges til at karakterisere den fascistiske stat overfor socialstaten: idealitet overfor materialitet. Nok søgte man under fascismen at give idealiteten materielt skær i form af store bygninger, svulmende statuer etc., men samme grad af tilsyneladende materialitet for den enkelte, som produktionsoffentligheden tilbyder i dagligdagen gennem vareudbuddet, blev det ikke. Fra at have en *symbolsk* status som udtryk for ideen om fædrelandet i form af de store bygninger og masseornamentikken, går ideologien nu over til at have tilsyneladende *materiel* fundering i varernes materialitet.

Begge de nævnte offentlighedsformer søger at løse modsigelser ved at fastholde dem inden for de givne samfundsrammer, og derindenfor flytte modsigelserne fra en sektor (den økonomiske) til en anden sektor (den æstetiske produktion, bevidsthedsindustrien), hvor de umiddelbart set lader sig løse. »Nationalsocialismen var blandt andet et forsøg på, på kapitalistisk grundlag, at løse uløselige modsigelser gennem en omfattende aktivering af udenomsøkonomiske magtforhold. De nye produktionsoffentligheder og deres særlige udtryksformer i program- og bevidsthedsindustri foretager med økonomiske midler tendentielt en lignende omfordeling af magt, og overfører således modsigelser fra samfundssektorer, hvor de er

uløselige, til andre sektorer, hvor de synes at lade sig løse. Det er forkert ud fra resultatet at betegne denne helt anden, men ikke på nogen måde mindre voldsomme og heller ikke mindre virksomme mekanisme som *fascinerer*. Det drejer sig om at produktion af samfundsmæssigt skin og produktion af samfundsmæssig magt går over i hinanden og gensidigt producerer hinanden som modsætninger« (Negt/Kluge, sammesteds som før s. 80, min fremhævning). Med det sidste i citatet menes med lidt mere lige ord, at skinnet i bevidsthedsindustrien nok står i *modsatning* til den ydre magt såsom politi, militær etc., men også beror på de samme økonomiske mekanismer, og derved går skinnet og den ydre magt *over i hinanden* og bygger på hinanden.

(9) Udsagn og moral og filmens natur

På trods af forbindelsen mellem de to offentlighedsformer, kan de ikke forskelsløst behandles under et. Produktionsoffentlighedens 'konsumterror' er ikke lig den 'fascistiske terror'.

I sidste ende bliver filmen heller ikke kun et udsagn om fascismen eller efterkrigstidens liberale konsumsamfund. Filmen bliver i første række et udtryk for en personlig afmagt overfor en ændret verden, der også har ødelagt de positive elementer hos de mennesker, der skulle vise frem mod det bedre. Det er moralisten Pasolini, der udtrykker sit fortvivlede syn på en verden, som han ikke kan forstå og ikke har tiltro til på nogen måde. Selv proletariatet, som han tidligere tilkendte så mange gode og solidariske egenskaber, er blevet ødelagt moralsk af det moderne forbrugersamfund og den egoistiske vold, det avler.

Filmen er en nedtælling imod den totale destruktion i en verden, hvor der ikke er flere positive holdepunkter tilbage. Kun døden er tilbage som forløsning fra den destruktive verden.

Proletariatet i Roms forstæder, som Pasolini så stærkt solidariserede sig med, var ikke mere bærere af den emancipatoriske fornuft, som han engang troede. Til det ændrede billede hører også fascisternes mere markante fremtræden i offentligheden. Fascistpartiet MSI fik i 1968 4,5 procent af stemmerne og i 1972 8 procent (den største fremgang af alle partier). Ved regionalvalget i 1975 var tilslutningen 6 procent, der kan tolkes i retning af en afstandtagen fra den stærkt voksende fascistiske terror. Og endelig hører det med til billedet, at kapitalen stadig havde magten mere end nogensinde.

Pasolini omsætter sit indtryk af den ændrede verden i destruktiv moralisme. Filmen er frem for alt præget af destruktion, nihilisme og klaustrofobi. Ifølge filmen er der ikke andet at gøre end at give sig fanden i vold. Dødsdriften kan ses som et ønske om flugt fra elendigheden, hvor kun volden bestemmer.

Pasolini mente selv, at filmens natur var ren virkelighed, idet filmen altid henviste til virkeligheden: »I virkeligheden er det altså ikke til 'filmen', men til virkeligheden selv, at de enkelte film må henvise for at blive forstået. Det er klart, at ved at sige det, postulerer jeg, som jeg har for vane, identifikationen af film og virkeligheden« (Pier Paolo Pasolini: »Film og virkelighed« s. 166). Citatet kan bruges til at sammenfatte med og til at sætte nogle formidlingsmæssige problemer, som filmen rejser, i relief. For at sammenfatte omkring dette generelle udsagn om filmens natur og dermed også om kunstnerisk skaben, som kommer frem i det citerede, så er »Saló eller de 120 dage i

Scene fra »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.





Sodoma« nok skabt af virkeligheden, men allegorien, den omsættes i, siger ikke så meget om virkeligheden dengang eller nu, fordi filmens undertrykkelse frem for alt indføres i et tidløst ritual og ikke så meget bliver et historisk specifikt udtryk for socialpsykologiske magtmekanismer. Det givne fremtræder tåleligt, idet det i virkeligheden utålelige beskrives på den måde. Eskrementspisningens allegori bliver næppe forstået, men vækker helt sikkert afsky. Og hvor skal man så føre sin afsky hen? Man kan føre den over på filmen, og samtidig glæde sig over, at så *slømt* står det ikke til i virkeligheden.

(10) Når virkeligheden overgår filmen

Det er naturligvis væsentligt, at både den skjulte og den åbenlyse seksuelle vold i samfundet drages frem. Filmen har sine virkelige sidestykker dengang og nu. Pasolinis bror blev offer for den i fyrrerne, og Pasolini selv blev offer for den i halvfjerdserne.

Den halv- og helofficielle fascistiske vold er blevet mere og mere markant i de senere år i Italien. Det gælder bombetattatet mod den anti-fascistiske demonstration i Brescia, hvor otte blev dræbt i 1974, og eksplosionen i toget 'Italicus' samme år, som kostede tolv mennesker livet. Men der er også andre eksempler, der stemmer mere direkte overens med den i filmen skildrede vold.

I 1968 blev lederen af børnehjemmet »Den himmelfarne Marias herberg« i Prato i nærheden af Firenze stillet for domstolen. Hjemmet var overfyldt: 300 børn fra tre til fjorten år med 80 senge og tre badeværelser. Men ikke kun det. Man benyttede også tortur som afstraffelsesmetode: stokkeslag, spark i hovedet, anbringelse i kar med iskoldt vand, ophængning i håndleddene, så at tåpspidsene lige rørte gulvet, fastsnøring til trækors i legemsstørrelse og fængsling i et skab fuld af rotter. Mange af afstraffelsesmetoderne var præget af religiøst-seksuelt vanvid: små børn blev tvunget til at slikke gulvet rent for urin eller eskremitter, hvis de var urenlige, og de blev tvunget til at gøre korsets tegn forskellige uhumske steder. Forholdene på hjemmet havde været kendt i over ti år af de ansvarlige myndigheder, før man greb ind.

En halv snes unge fascister torterede og dræbte for ikke så længe siden under et sexorgie i en villa uden for Rom en 17-årig pige i et badekar, fordi hun ikke ville gå i seng med dem. Den dræbtes veninde slap levende ud af villaen, fordi hun tabte bevidstheden under mishandlingen, og morderne troede, hun var død.

De involverede voldsmænd var allerede kendte fascister, der tilhører grupper, der er fast stationeret uden for gymnasierne. De tilhører alle et bestemt, meget definerbart, velhavende borgerskab, nemlig boligspekulanter, der er blevet rige inden for en generation. Man kan spørge, hvem det er, der har lært disse ungfascistiske mordere så voldeligt at hade »kvinderne, de fattige, de homoseksuelle, de såkaldt svage, for hvem de i virkeligheden nærer frygt? Hvorfor er ungfascisternes behov for erotik, kærlighed, ømhed blevet forvrænget i en sådan grad, at de kun udtrykker sig erotisk gennem gruppevis voldtægt mod piger af proletariatet?« (Karen Dissing Melega »Sadismen og fascismen – filmens og hverdagens«).

At disse spørgsmål stadig kan stilles skulle være begrundelse nok for at beskæftige sig med fascismen. Og endnu en evident grund, som ligger i spørgsmålenes tilstedeværelse: forudsætningerne for fascismen er aldrig blevet overvundet.

Pasolini kunne imod indvendinger overfor »Saló eller de 120 dage i Sodoma« sige – som de Sade gjorde – at enhver afstandtagen fra det skildrede skyldes egne fortrængninger og manglende selverkendelse. Det er evident, at der diskes op med en række fortrængninger. Men det er ikke gjort med bare at stille dem til skue. Formidlingen af fortrængningerne er væsentlig, hvis filmen ikke skal blive genstand for fortrængning overfor forbindelsen til den sociale virkelighed, som fortrængningerne og volden har grobund i.

(11) Nihilismen

Det kan måske synes uretfærdigt at vurdere »Saló eller de 120 dage i Sodoma« på denne måde i lyset af Pasolinis på andre områder skarpe og intense kritik af fascismen og de sociale forhold i det hele taget i Italien. Hertil kan man så sige, at den nøgterne kritik og protest, der er kommet til udtryk andre steder, ikke er nok for en *kunstnerisk* formidling af forholdene.

Filmens moralske nihilisme kan ses som et adækvat udtryk for tidens umulighed og skal ikke afvises som sådan til fordel for utidig optimisme og altbesejrende, social-realistisk positive helte. Men nihilismens begrænsninger kan ikke forbigås, fordi de markerer analysens art og dybde. Nihilismen er heller ikke fremmed i andre af tidens kunstneriske retninger og kendetegner som sådan modernismen, der ikke har nogen transcenderende tro at forankre oplevelserne i og holde sammen på verden med. Men graden af nihilisme og dødsdrift er vel ikke tidligere set og kan ikke, som Roberto Escobar gør det, ses som »et *sundt* eksempel på ikke konformisme« (Roberto Escobar: »Saló o le 120 giornate di Sodoma« s. 203, min fremhævning). Filmen må snarere vurderes som den syges desillusionære modstand mod konformiteten, som døden er den absolutte vej ud af.

Nihilismen må have krævet meget af Pasolini selv at udtrykke, fordi den markerer en personlig tvivl om det, han hidtil har troet på. Gideon Bachmann, der fulgte Pasolini under filmoptagelserne, skriver: »Jeg tror, at Pasolini vidste, hvad han lavede og at han vidste, at han havde sagt, hvad han ønskede at sige, som han kunne sige det, og det der gjorde ham ked af det, var det forhold, at han blev nødt til at sige det« (»The 220 Days of Saló. Pasolinis Last Film« s. 44).

(12) Sammenfatning og perspektivering

De Sade tilskriver naturen de tendenser, som *kulturen* har skabt. Menneskets destruktive ønsker måtte være en del af naturen, fordi mennesket var en del af naturen. Naturen er god, hed det sig på de Sades tid. Derfor måtte destruktive ønsker, som de Sade kunne se eksisterede, også være gode.

Pasolini viser det feudale element i Sades kritik af den borgerlige ideologi: genoprettelsen af despotens rettig-heder. Pasolini griber fat her og benytter magtforholdet til karakteristik og kritik af fascismen. Filmen er derved til en vis grad en kritik af forhold, der betinger voldens tilstedeværelse. Men forholdene er som nævnt gjort abstrakte og tidløse, hvorved samfundet både dengang og nu meget let kan undsige sig filmens anklage. Filmen fremtræder som et paradoks også på andre måder. Den kritiserer undertrykkelse og vold, men udgør også selv en legitimation af magtudøvelse ikke mindst i kønsmæssig henseende og reflekterer ikke over sin egen fascinerede afsky ved de destruktive orgier.

Filmen lægger sig op af de *teoretiske* forsøg, der er gjort på at sammenkæde fascisme og seksualitet (som hos Wilhelm Reich »Fascismens massepsykologi«, Klaus Horn »Zur Socialpsychologie des Faschismus« o. l.). Endvidere lægger den sig op af en række af *film* fra de senere år, hvor forholdet fascisme, magt og seksualitet også har været centralt.

I Malles case-history om den mulige fascist i alle, »La-combe Lucien«, er omvæltningen hos drengen iværksat af mødet med det dekadente krigsborgerskab. I Bertoluccis »Edderkoppens strategi« og »Medløberen« er opvæksten, opdragelsen og fortrængningen af seksualiteten gjort central i det »normale liv«, som hovedpersonen i »Medløberen« siger han vil konstruere, da han melder sig ind i fascistpartiet, I Viscontis »De lange knives nat« knyttes fascismen eksplicit til den dekadente seksualitets for-dærv. I Fosses »Cabaret« er årsagsforløbet seksualitet, fortrængning og vold igen grundtemaet. I Cavanis »Nat-portier« søges en bestemt side af denne vold belyst (på en måde, der grænser til det spekulative): masochisme/sadisme, der knyttes til et kærlighedsforhold mellem en fange og en fangevogter i en koncentrationslejr. »Professor Rossinis tvungne ferie« af Leto tager i mindre grad forholdet fascisme og seksualitet op set i lyset af de øvrige nævnte, men fokuserer primært på den intellektuelles engagement og dennes splittelse mellem dragningen mod privatlivet og engagementet udadtil, som professorens læreproces betinger.

De nævnte film er hverken lige dybe eller relevante i deres afdækning af fascismens socialpsykologiske grundlag. Men de udgør en tendens, som Pasolinis værk filmisk og idémæssigt kan ses i sammenhæng med.

Der kan være mange grunde til at tage fascismeproblematikken op. En meget evident er blevet nævnt: at de subjektive og de objektive forudsætninger for fascismen ikke er blevet overvundet. Her kan man sige, at de nævnte film alle primært fokuserer på de subjektive forudsætninger og deres betydning for bevidsthedsdannelsen. En anden grund er, at det er lettere at gå bagud i historien end at tage nutiden direkte op til behandling og derved muligvis blive underlagt censur. Fascismen kan de fleste blive enige om at tage afstand fra, fordi de derved samtidig kan isolere undertrykkelsen til hændelser, der *har* fundet sted.

Litteraturhenvisninger:

- Th. Adorno/Max Horkheimer »Juliette eller oplysning og moral« in: »Oplysningens dialektik«, Gyldendals Logbøger 1972 (1944).
Gideon Bachmann »Pasolini on de Sade. An interview during the filming of 'The 120 Days of Sodom'« in: Film Quarterly, winter 1975-76.
Gideon Bachmann »The 220 Days of Sodom. Pasolini's last film« in: Film Comment, marts 1976.
Roland Barthes m. fl. »La Pensée de Sade« Tel Quel nr. 28, 1967.
Roland Barthes »Sade - Pasolini« in: Le Monde, 16.6.1976.
Simone de Beauvoir »Must we burn Sade« in: »The 120 Days of Sodom and other writings«, Grove Press 1967 (1951).
Roberto Escobar »Saló o le 120 giornate de Sodoma« in: Cineforum nr. 153, 1976.
Berthold Hinz »Die Malerei im Deutschen Faschismus«, Hanser 1974.
Ulrik Knigge »Markis de Sade. Antologi«, Thanning og Appel 1966.
Maria Marcus »Den frygtelige sandhed«, Tiderne Skifter, 1974.
Karen Dissing Melega »Ikke et ord om Michelangelo. Det politiske Italien«, Gyldendal 1969.
Karen Dissing Melega »Sadismen og fascismen - filmens og hverdagens« in: Information, 8.11.1975.
Oscar Negt/Alexander Kluge »Offentlighed og erfaring«, GMT 1974 (1972).
Giovanni Pacchiano »L'impossibile scletta di Pasolini fra poesia e politica« in: Cineforum nr. 153, 1976.
Pier Paolo Pasolini »Film og virkelighed« in: Kosmorama nr. 97, 1970.
Henrik Pers »Italiens krise«, Det danske Forlag, 1975.
Lutz Winckler »Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache«, Suhrkamp, 1971.

Pier Paolo Pasolini under indspilningen af »Saló eller de 120 dage i Sodoma«.

