

DEBAT

film udenlands og naivt forventer, at ethvert filmskolemiljø med nogle få tilfældigt sammensatte mennesker, der alle er begyndere, absolut skal være et homogent, kreativt avantgardemiljø.

Selvfølgelig kunne det være, at et par af de »anmeldte« film indeholdt ting, der var for vanskeligt fattelige for J.L., men den mulighed forekommer ham åbenbart i hans højrovetthed så usandsynlig, at han holder sig til det lette: Film, det er os!

I smuk fortsættelse af det, der kaldes det danske establishments selvtilstrækkelighed og bedrevinden.

Helt bortset fra det synes jeg, »Frændeløs« er en fantastisk god film. *Nils Vest.*

ZABRISKIE POINT

I sin anmeldelse af »Zabriskie Point« i Kosmorama 99 giver Henning Jørgensen en udredning og en bedømmelse af filmen, der på mange måder er mere tilfredsstillende end den behandling, de fleste dagbladskritikere har givet filmen. Imidlertid lykkes det ikke H.J. at gøre rede for filmens centrale afsnit, 'orgiet' i Death Valley, der følger umiddelbart efter Mark og Darias samtale på Zabriskie Point og næsten fremstår som en slags titelafsnit. H.J. kan ikke »begribe og godtage« denne del af filmen og skriver: »Det er som om Antonioni her pludselig påtvinger Daria en traumatisk erotisk fantasi, som hun aldrig selv kunne have fostret.« Nu plejer H.J., så vidt jeg husker, når han skriver om Antonioni, at være klar over, at A. ikke giver sig af med psykologisering i vanlig forstand. Kun 6 linier længere nede i artiklen skriver han da også: »Han (Antonioni) har aldrig givet sig af med at skaffe os viden om sine personer.« Der synes således ingen grund til at antage, at A. gør det her.

Jeg tror, en tilfredsstillende udredning kan gives, hvis man først har gjort sig et par indlysende ting klart. For det første »redder« man ikke filmen ved at sige (som Julian Jebb gør det i Sight and Sound, sommer 70), at filmen er en »vision«. Man opfinder blot en ny genre eller »stil«, hvorpå man så fremhæver Z. P. som et glimrende eksempel. Desuden har netop ordet vision ingen mening uden relation til et subjekt, en vision må nødvendigvis være et bestemt menneskes vision, hvorfor man må igennem en gang intentionalistisk kritik for at kunne bestemme, at filmen er en vision. Derimod synes det oplagt, at det er en film om visioner, fra studenternes diskussion i begyndelsen af filmen til den afsluttende eksplosionssekvens.

Det er desuden oplagt, at disse visioner alle angår noget, der er en lang tradition for at behandle i amerikanske film: »the land«. Det er i dette perspektiv, man nok får mest udbytte af at se filmen. I en diskussion i De Filmstuderendes Forening sidste forår redegjorde Niels Jensen for en udviklings- og hovedlinje i Fords produktion: forholdet til »the land«, denne ødemark, der med tiden skulle blive en Edens Have. Niels Jensen mente, at Ford som årene var gået, var blevet mere og mere urolig for, at denne drøm ikke skulle gå i opfyldelse. Dette korte referat giver måske en idé om, hvad jeg tror er filmens emne.

I filmen findes to tydelige udtryk for denne amerikanske drøm: 1) reklamefilmen der ved hjælp af dukker illustrerer det attraktive område for overflodssamfundets mennesker, forretningsmændene vil omdanne ørkenen til; 2) de elskende par, trekanter m. v. Daria ser dalen befolket med. Kun ved en modstilling får disse to seekvenser mening, reklamedukkerne over for de elskende kroppe, der går i ét med støvet og landskabet. Man kan indvende, det er ude af trit med det »reality trip«, Mark er på, at denne scene er med. Men dels er den tillagt Daria, som antagelig først mod slut er vundet for Marks »reality-opfattelse«, dels er den som sagt nødvendig som modvægt til reklamefilmen – og endelig er netop modstillingen af vision og »virkelighed« et princip i filmen. Der klippes da også frem og tilbage mellem Daria og Marks virkelige elskov og »visionen«, således at den første synes at love godt for opfyldelsen af den sidste. Parallelt hermed synes det paradisiske sted midt i ødemarken, hvor Daria skal møde sin chef, at »love godt« for opfyldelsen af forretningsmændenes »vision«, men her vises det, at Daria er gået over til Marks virkelighedsopfattelse. I den afsluttende »vision« ser hun, hvad der er drømmens virkelige indhold, partiklerne fra eksplosionen er alle forbrugersamfundets bestanddele, konserver, hårde hvidevarer, grillkylinger osv. »Vision« (eksplosionen) og »virkelighed« (huset) skifter ligesom fortegn til slut i filmen, visionen røber mere om virkeligheden end virkelighedens overflade.

Filmens slutter dog ikke hermed, en afsluttende panorering går fra Daria og bilen over mod solen, der går ned over »the land«, den uberørte del af det. Også i behandlingen af landskabet og byen opererer filmen med en (denne gang ret oplagt) modstilling. I byen trækker teletilsen

baggrunden af overdådige reklameskilte, vældige vejnet og store mængder affald frem i samme plan som personerne. Deroverfor står de to unges lange køre- og flyveture gennem og over landskabet. Også her knyttes der an til førnævnte drøm om landets muligheder, og hvis man et øjeblik tør give slip på den faste grund under fødderne, kan man sige, at den afsluttende panorering i sin betydning rækker ud over filmen selv og bliver et udsagn om, at filmen selv er et udtryk for denne drøm.

Kim Minke.

LÆNGE LEVE HAWKS

Det er alment kendt, at Niels Jensen er en stor beundrer af John Ford. Det har han ofte nok (selvom det naturligvis ikke kan gøres for ofte) givet udtryk for, både i skrift og tale. Men i Kosmorama 98 fremhæver han John Ford på Hawks' bestokning. Dette skulle være unødvendigt. Ford kan sagtens stå alene, hvilket Niels Jensen ikke rigtig har fået fat på. Han finder nogle forskelle frem, men disse forskelle er ret irrelevante, fordi de to instruktører beskæftiger sig med forskellige holdninger til problemerne.

En af indvendingerne går naturligvis på Hawks' berømte »selvtilstrækkelige mandsgruppe«, der vistnok er noget af en skrøne. Ganske vist udgør de fire af hovedpersonerne i »Rio Bravo« en gruppe, men det er overdrevent, at kalde den selvtilstrækkelig. Uden Feathers og den mexicanske hotelvært og hans kone var det ikke gået godt. I ordet selvtilstrækkelig ligger der en foragt for de udenforstående, en foragt, der ikke findes i Hawks' film. I »El Dorado« omfattede familien McDonald med sympati, men de bliver bedt om at holde sig udenfor, fordi det arbejde, der skal gøres, bedst ordnes af de professionelle. Og Cole Thornton og J. P. Harrah er de professionelle hvad skyderi angår, ganske som Earp-brødrene og Holiday er de professionelle i »My Darling Clementine«. Vreden og foragten kommer kun til udtryk, når amatørerne vil blande sig i noget, de ikke har forstand på, en holdning der også kan findes hos John Ford (eks.: »To Mand Red Ud«).

»I Fords verden er der plads til alle. Tykke og tynde, dygtige og fummelfingrede...«, siger Niels Jensen. Jamen Hawks' verden og hans mandsgruppe har skam også plads til de fummelfingrede og de tykke. Morgan har plads til Eddie i »At Have og ikke Have«, og der er plads til Pockets i »Hatarik«. Ganske vist er John Fords persongalleri og hele univers rigere og mere bro-



REPLIK

I Kosmorama nr. 99 omtalte den prominente digter og kortfilmproducer Jørgen Leth noget, han kaldte Filmskolens diplomprodukter (nyt ord), og dem var han meget, meget vred på. Alt, hvad der findes af uvederhæftigt nonsens og bedrevidende nedlæthed, var skrevet ned, alle letkøbtheder stod der, den store kunstner talte lukt mod farisæerne, der tilsmudser sig selv og samfundet med deres filmskoleprodukter. Hvorefter han erklærer, at han ikke forstår disse filmskolelever og aldrig vil komme til det.

Det er jo kedeligt for ham, at han så kategorisk afviser al videre kommunikation med nogle mennesker efter at have set en af de film, de har instrueret. Det skal der en helt fantastisk selvsikkerhed til. Men det er dobbelt kedeligt, at han overhovedet ikke har gidet at finde ud af, hvad det var, han så den aften. Der er ingen på skolen, der regner med, at filmene kan blive stort andet end øvelser. Først og fremmest fordi de ikke har mulighed for at vises udenfor skolen (hvad der er en grundlæggende fejl i skolens linje), dernæst fordi de produceres på yderst små budgetter, og endelig – læs det følgende grundigt, Jørgen Leth – fordi skolen er til for andre end instruktører med mere eller mindre gale idéer. En fotograf og en tonemester er i en læreperiode lige så interesseret i at eksperimentere selvstændigt, hvilket accepteres indbyrdes på skolen, og derfor giver nogle film, der i høj grad er teknisk perfektionistisk prægede (ja, tænk hvor mærkeligt), og for de flestes vedkommende ikke prætenderer at være andet end: øvelser.

Men det lader altså til at overraske græsseligt mange snakkehoveder, der har set avancerede

get end Hawks', men det skyldes netop tematiske forskelle hos de to instruktører. Fords helte realiserer sig indenfor historien i et bestemt samfund, tradition eller tro. Deres handlingers værdi sættes i forhold til deres sociale betydning. Hawks' helte fungerer indenfor en mindre kreds, nemlig hovedpersonens (heltens) egen gruppe af venner. Man kan så sige, at Ford er mere social end Hawks, men begge fremhæver de, at individualisten kun kan fungere i afhængighed af noget eller nogen. Uden noget at forholde sig til bliver hans handlinger meningsløse. Når Hawks i visse kredse er mere populær end Ford, skyldes det vel netop, at det system og den tradition, Ford lader sine helte forholde sig til, er drømmen om det civiliserede Amerika, en problematisk drøm i 1970. Hawks er derimod mindre konkret. De personlige værdier hos de to instruktørers helte er nogenlunde identiske, men Hawks helte forholder sig til noget personligt, nemlig sig selv og gruppen af venner, hvilket gør dem nemmere at acceptere idag. Et tydeligt eksempel er Harry Morgan i »At Have og ikke Have«, der har trukket sig tilbage til »minding his own business«. Da han gennem mødet med Slim bliver aktiviseret, vælger han naturligvis den rigtige side. Hotelværten Frenchy, der nok er en vigtig og sympatisk person, men absolut ikke blandt de professionelle (han er bl. a. idealist), spørger Morgan, hvorfor han valgte deres side. »I like you and I don't like them«, svarer Morgan.

Så kommer spørgsmålet om kvindernes rolle hos de to instruktører. Her har det været populært at kalde Hawks meget moderne og Ford meget reaktionær. Jeg vil gerne hjælpe Niels Jensen med at rehabiliterer Ford på dette punkt, men ikke hvis det skal gå ud over Hawks. Fords kvinder fungerer som bærere af den tradition og den fremtid, det hele drejer sig om hos Ford. De er ganske vist kvinder i en meget gammeldags betydning, men filmene foregår på en tid og et sted (Hawks film foregår netop ikke i en historisk defineret epoke, de er myter udenfor tiden), hvor kvindefrigørelse ikke rigtig var sagen. Overlevelse var problemet, og kønsrollerne blev uddelt efter hvad man fandt hensigtsmæssigt og ikke efter idealer.

Niels Jensens indvending mod Hawks' kvinder er, at de skal opføre sig som mænd, og han nævner et eksempel:

»I »Spræng Speedometeret« ligner en af pigerne ligefrem en dreng, og der koketeres flittigt med, at hun dårligt selv ved, hvad hun er. På et tidspunkt er

hun dog så taktløs at forglemme sig og vise en næsten kvindagtig ængstelse for at det skal gå galt for en bestemt racerfører, hun holder af. »Hold nu op«, siger broderen, »You are acting like a female«. Og hun svarer ikke uden stolthed: »Who do you think I am, your brother?« Stolt, for det tror han jo næsten.«

Det med stoltheden må stå for Niels Jensens egen regning, for i hvert fald jeg har oplevet situationen stik modsat. Niels Jensen har ret, hvad angår broderen Pat Kazarin. Han kan ikke anerkende hende, når hun græder som et kvindemenneske, men situationen og hendes svar er netop en korrektion af hans opfattelse. Hun nægter at påtage sig den af broderen krævede rolle. Hun er sig selv, og hun opfører sig som sig selv, mandigt eller kvindeligt, og ikke som broderens billede af hende, den gode kammerat. Det samme forhold ligger i Feathers' replik i »Rio Bravo«, da hun nægter at holde op med at spille, fordi »that's what I'd do if I were the kind of girl you think I am«. Og det er Feathers ikke. Hun nægter at leve op til Chance's lidt umodne forestillinger om den ideelle kvinde. Hun er sig selv, og igennem hele filmen forsøger hun at få Chance til at anerkende dette. Hun stiller sine egne betingelser, og det varer længe, før Chance kan acceptere dem.

Så nævner Niels Jensen Slim i »At Have og ikke Have«, som eksempel på, at kvinden skal anerkendes af gruppen, for hun anerkendes af manden. Problematikken bliver fra Niels Jensens side en smule fordrejet, for selvfølgelig skal hun anerkendes, det skal en mand jo også. Og det er vel netop her, Hawks' ligerets-synspunkter kommer ind. Kvinderne får ikke mildere behandling end mændene, de må leve op til de samme krav som mændene, de har ikke noget forsprog blot fordi de er kvinder. Og kravet til kvinderne er ikke, at de skal opføre sig som mænd, men at de skal opføre sig som selvstændige mennesker. De love og regler, Hawks' personer opstiller, er nemlig ikke specifikt mandlige: hæderlighed, personlig integritet, god humor, tolerance og moralsk fleksibilitet. Hvis Niels Jensen opfatter dette som noget, der kun hører mandsrollen til, er det vist ikke Hawks, der skal anklages for sentimentalitet.

Endelig har Niels Jensen fundet sit trumfkort hos K. E. Løgstrup i dennes bog »Kunst og Etik«, nærmere betegnet afsnittet om »den flatterende skæbne«. Løgstrups indvendinger mod filmkunsten i almindelighed er interessante, og Niels Jensens brug af

dem på Hawks' film meget spidsfindig. Dog forekommer det mig, at et par misforståelser har sneget sig ind. Niels Jensen siger: »Fordi perspektivet eller synsvinklen veksler fra gamle Eddie, der skuffet vandrer bort, til et nærbillede af Harry, der kærligt ser efter ham (i TV's udgave 22. 10. 70 var det hele vist i totalbillede. Eddie går bort, Harry ses fra ryggen. Men der kan være klippet, da det var lige før den uundværlige TV-avis), bliver scenens centrale virkning ikke så meget forståelse for Morgans holdning som beundring for den, hvilket igen reducerer gamle Eddie til staffage for Morgans fortræffelighed.«

Hvis jeg forstår Niels Jensen ret, vil det sige, at han beundrer Morgan, ikke blot som person i det hele taget, men også i denne specielle situation. Jeg beundrer også Morgan, men i netop denne scene er jeg i tvivl. For mig at se er hans handling både pædagogisk og menneskeligt mistænkelig. At Hawks og Bogart måske går ind for scenen, er ikke ensbetydende med, at publikum også er tvungen til det. Og her kommer Niels Jensens sentimentalitet ind. Hvis scenen afsætter beundring og ikke forståelse for Morgan i publikum, er det så Hawks' eller publikums skyld. Når middags-scenen i »Kun Engle har Vinger« afsætter nydelse i publikum (læs: Niels Jensen) over Jeffs mandighed i stedet for at befordre smerte over den døde, er det så udelukkende Hawks' skyld. Jeg kan naturligvis kun modsige Niels Jensen ved en kvalitetsbedømmelse af hans filmoplevelse, men min egen oplevelse af scenen rummer nemlig begge aspekter, både smerte og beundring. Hvilken af de to følelser der er stærkest, og hvilken der er lagt størst vægt på fra Hawks' side, kan vi ikke vide, men jeg foretrækker at give Hawks »the benefit of the doubt«.

Endelig er hele teorien om den flatterende skæbne udtryk for en dyb og inderlig mistro til sine medmennesker, en mistro, man ikke skulle tiltro forfatteren til »Den etiske Fordring«, der netop prøver at vise, at tillid kommer før mistillid. Det er en mistænkeliggørelse af andre menneskers motiver og udsagn, som når f. eks. Niels Jensen ikke tror på Morgan, der i »At Have og ikke Have« fortæller Slim, at det ikke *kun* er hendes skyld, at han påtager sig jobbet. Niels Jensen vælger at tro, at det fra Morgans side er falsk beskedenhed; jeg vælger at tro, at Morgan taler sandt. Det er nemlig ikke blot for Slims skyld, i hvert fald ikke i den betydning Niels Jensen lægger i det, Morgan har holdt sig udenfor, men gennem mødet med



Hawks becomes a hero.

Slim er han blevet engageret i sig selv, og i de ting der foregår uden om ham. Derfor bliver hans krav til sig selv ændret, og dette er naturligvis Slims skyld, men kun fordi han vælger Slim. Det er ham selv som person, der står inde for kravene, ikke Slim.

Konsekvensen af Løgstrups teorier ville være, at man aldrig kunne snakke eller fortælle om moral og følelser. Ethvert udsagn om disse ting er en udstilling. Man fremviser nogle meninger eller nogle følelser og vedkender sig dem. Og fremviser man sine følelser, vil man altid kunne beskyldes for at prale af dem. Når en kendt person skriver om sin store kærlighed til John Fords film, er det skam ikke for filmens skyld, men udelukkende for at fremtræde som en velskrivende debattør og klar analytiker. Ford bliver middel for Niels Jensen til fremhævelse af Niels Jensen.

Så perfidit kan det gøres.

Bjarne Nielsen.

Artiklen i Kosmorama 98 refererede udtrykkeligt ikke til Hawks' komedier, og det kan vel være, at en undersøgelse af dem ville støtte Bjarne Nielsens syn på kvindens rolle hos Hawks og afsvække mit. Ford har øje for forskelle mellem mænd og kvinder, hvilket naturligvis ikke har noget at gøre med manglende ligeret, men, siger BN, Hawks understreger lighedsprincippet, og der argumenteres for synspunktet. Samtidig tilføjes det imidlertid, at kvinderne naturligvis skal anerkendes, fordi anerkendelse er så afgørende i disse film, og her kommer vi til det egentlige. Hawks nøjes ikke med at erkende anerkendelsens betydning, han bekræfter dens absolutte værdi. Men svinger anerkendelsen så ikke over i prestige-dyrkelse, og medfører denne ikke i bedste fald ligegyldighed og i værste foragt for dem, der ikke kan leve op til normerne? Ja, men hvad så med Eddie og hans affældige lige, spørges der. Og svaret er allerede givet: De er gode, fordi de engang var gode. Det er tilladt at falde af på den, når der er noget af falde af på. En klan svigter som bekendt ikke gamle medlemmer.

Fords helte er i verden, Hawks' helte thrives i anerkendelsen. BN taler om at Fords univers er rigere, og jeg skal ikke modsige ham. Til gengæld ser han ikke Hawks' klan som sådan en slags heltenes Rotary-klub men derimod som en serie venskabsforhold, i hvilke mennesker udvikler hinanden. Det minder om Robin Woods creative relationships, og hvad jeg mener om dette fænomen står at læse i nr. 98. Det må være nok.

Derimod kunne det måske være rimeligt at se på Hawks og hans venner fra en helt anden synsvinkel.

Det er ofte sagt at vi lever på to niveauer, det trivielle og det tragiske. Richard Hillary har gjort sig nogen tanker herom. Det tragiske, siger han, oplever vi i begejstringens og farens øjeblik, det trivielle i dagligdagen. Under særlige forhold – i krig f. eks. – kan mennesket blive placeret i spændingsfeltet mellem disse to poler. Det er som at gå på stram linje på sine egne nerver. Eftersom kun de færreste kan holde det ud i længere tid, skaber de sig skikke og formler, f. eks. jargonen i Royal Air Force. Hillary refererer herpå til Arthur Koestler, der siger, at det er en hovedmekanisme i civilisationens udvikling at fæste det voldsomme og tragiske i værdige konventionelle former.

Man kunne – selvom instruktørens sentimentalitet distraherer – se »At have og ikke have«, »Rio Bravo« og »El Dorado« som historier om mennesker, der i en presset situation søger at overleve ved at fæste det voldsomme og tragiske i værdige konventioner, og jeg synes ikke den måde at opleve filmene på gør dem ringere. Tværtimod.

Mens Hawks skildrer skæringspunktets undtagelsessituation – klanen i fare – så ser Ford livet som en bestandig vekslen mellem det trivielle og det tragiske, mellem det vante og det opløftende. En vekslen menneskene ikke selv er herre over. »She Wore A Yellow Ribbon«: Kavaleriet der rider op over skrånningen, støvet og rutinetræt med kaptajnen ældet og vranten i spidsen. Da ser han i lavningen under sig – bøflerne. Ar er der gået siden sidst og han vender sig i sadlen: Call the ladies forward.

Niels Jensen

FILMENE

SVINESTIEN

Instruktøren Pier Paolo Pasolini har nu i adskillige år været den italienske filmskaber, man har fulgt med størst opmærksomhed. Pasolini har rendyrket en poetisk visionær filmform, i hvilken han inden for allegoriens rammer får sagt væsentlige ting om det politiske og menneskelige klima i Vest-europa. Hans film er undergangsvisioner: de handler om civilisationens forfald, og dette tema har de til fælles med Godards senere film. I »Svinestien« benytter Pasolini samtidig to af Godards yndlingsskuespillere, og filmen er på mange måder Pasolinis dybt personlige parallel til Godards undergangsvision »Udflugt i det røde«.

Pasolini fortæller i »Svinestien« to parallelt-løbende historier, der klippes ind i hinanden og kommenterer hinanden filmen igennem. I den ene helt ordløse historie fortæller Pasolini om en ung mand, Pierre Clementi, der vandrer rundt i ørkenen og lever af sommerfugle og krybdyr. En dag møder han en soldat, som han slår ihjel for derefter at spise hans lig. Til slut bliver den unge mand taget til fange af andre soldater, og både den verdslige og kirkelige magt dømmer ham til døden. Han bindes til nogle pæle i ørkenen og bliver ædt levende af de vilde hunde. Denne historie fortælles overvejende i store, smukke totalbilleder af det ensomme, desperate menneske i ørkenen, og historien rummer kun én sætning. Før han henrettes, gentager Pierre Clementi fire gange fortrøstningsfuldt: »Jeg har dræbt min far, jeg har spist menneskekød, jeg skælver af glæde.«

Filmens anden historie er til gengæld ordrig. Den handler om en anden ung mand, Jean-Pierre Léaud, der er søn af en stenrig vesttysk industrifyrste. Han er vokset op i trygge sociale kår og savner materielt set intet. Tilmeld elskes han af Anne Wiazemsky, men hun forlader ham til sidst, fordi hun ikke kan nå ind til ham, og i stedet slutter hun sig til sine revolutionære studenterkammerater. Jean-Pierre Léaud har nemlig en forfærdelig last: Han kan ikke holde sig fra bøndernes svinestier, fordi han lider af en ulykkelig kærlighed til svinene. I stedet for at gå i seng med piger elsker han med svinene, og under et sådant orgie i svinestien bliver han ædt af dyrene. Hans skæbne er altså i ét og alt den samme som den unge mands i ørkenen. De bliver begge fortæret af dyrene, men man må samtidig gå ud fra, at de begge er omkommet »skælvende af glæde«, som Pierre Clementi siger i filmen.

Hvad vil Pasolini med disse to yderst morbide fabler? Da filmen i 1969 vist på Venezia-festivalen, udsendte Pasolini en pressemeddelelse om den. Han kaldte den heri for »en anarkistisk apokalypse, fuld af desillu-

sion over alle historiske samfund«. Filmens enkle budskab er ifølge Pasolini, at ethvert samfund automatisk destruerer både sine ulydige børn og dem, der hverken er lydige eller ulydige. Han kalder desuden filmen selvbiografisk i den forstand, at han identificerer sig stærkt med de to unge mænd. Og for at forstå denne identifikation er det gavnligt at erindre, hvad Pasolini siger i en interview-bog (ved Oswald Stack i Cinema One-serien). Han fortæller heri om sit stærke had til sin egen far, der var fascist, og om sin dybe kærlighed til moderen. Han tilstår, at disse spændinger i barndommen har bestemt hele hans senere seksuelle udvikling, som han aldrig har lagt skjul på er gået i homoseksuel retning. Man forstår, hvorfor Pasolini tidligere har filmet Ødipus-myten, og Pierre Clementi i ørkenen er vel egentlig endnu en variant af Ødipus-figuren, der har blindet sig selv efter faderdrabet.

»Svinestien« lader sig bedst forstå, når man ser den i relation til Pasolinis tidligere produktion. Den ligger i umiddelbar forlængelse af »Teorema« (der herhjemme gik under den urimelige titel »Skandalen i Milano«), og på en måde kan man sige, at »Svinestien« begynder, hvor »Teorema« sluttede: i ørkenen. I »Teorema«s slutning styrtede den rige fabriksejer nøgen og skrigende ud i ørkenen, og filmens øvrige borgerlige personer havner ligeledes i en form for symbolsk ørken, fordi de tvinges til at bryde med deres hidtidige tilværelse efter mødet med en så alvorlig erotisk oplevelse, at den bliver af religiøs art. Alle Pasolinis personer føres ud i et ingenmandslandskab, en ørken, der i mange af hans film er et symbol på den eksistentielle krise, hans personer kommer ud for. De indser tomheden i den materialistiske, småborgerlige og hykleriske verden, de har levet i tidligere, – men selv i deres brud med den er de så påvirket af den, at de ikke er i stand til at skabe nye og sundere rammer om deres tilværelse, men går til grunde i ørkenen.

Skønt Pasolini hader bourgeoisiet, giver han i »Teorema« en meget medføleende og forstående skildring af dets tragedie, men hans skildring af bourgeoisiet i »Svinestien« er groft karikeret og udleverende. Her investerer han hele sin sympati og medfølelse med outsiderne Pierre Clementi i ørkenen og Jean-Pierre Léaud i rigmandsvillaen. Léauds høj-kapitalistiske miljø udleveres derimod på det barskeste. Hans far sidder i rullestol og spiller Horst Wessel-sangen på harpe – rullestolen er et helt konkret billede på hans psykiske invaliditet. Det er faderens ambition at kvæle en konkurrerende industrifyrste ved at afsløre dennes fortid. Konkurrenten var nemlig krigsforbryder og erhvervede sig en flot samling jødehoveder under krigen. Men samtidig finder konkurrenten ud af Jean-Pierre Léauds lastefulde besøg i svinestien,