

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 civilisationers 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 fortørningsfuldt: »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 medfølelse 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,

og i stedet for at skandalisere hinanden slår de to konkurrenter sig nu sammen, men samme aften, som de fejrer deres forening, kommer meddelelsen om, at sønnen er blevet ædt af svinene.

Det borgerlige miljø, Pasolini skildrer i »Svinestien«, adskiller sig i sin tomhed og meningsløshed ikke fra den ørken, Pierre Clementi vandrer rundt i, og også i »Teorema« klippede Pasolini jo til pludselige billeder af en ørken, da han beskrev borgerskabets tilværelse. I en endnu tidligere film har han ligeledes brugt ørkenen som et centralt symbol, nemlig i den smukke og kontroversielle Kristus-film »Matthæus-evangeliet«. Også Jesus gik rundt i en ørken, men Jesus er samtidig den af Pasolinis hovedpersoner, der med sine tanker og handlinger er fremkommet med det klareste alternativ til ørkenen. Alligevel var ørkenen, dvs. bourgeoisiets livsform, for stærk for ham, og Jesus blev dræbt af principielt de samme årsager, som Pierre Clementi og Jean-Pierre Léaud dræbes af. Ligesom dem forsøger han at nedbryde bourgeoisiets livsform og stiller ganske anderledes radikale krav til sig selv og dem, der hører på ham. Der ligger en tilsvarende radikalitet i de fleste af Pasolinis film, og Pasolinis radikalitet er af både social og åndelig art, – han er ligeligt påvirket af Marx og af Kristus og ser ikke noget skel mellem menneskets sociale og åndelige tilværelse. Herom handler både »Teorema« og »Svinestien«. Hvor blasfemisk det end kan lyde, så er Jean-Pierre Léauds kærlighed til svinene af religiøs art, på samme måde som den borgerlige families kærlighed til den unge fremmede i »Teorema« var klart religiøs af natur. En enkelt scene går i øvrigt igen i de to film. Léauds kærlighed til svinene får i første omgang samme konsekvens som Anne Wiazemskys kærlighed til den unge fremmede i »Teorema«: efter kærlighedsoplevelsen falder de begge i en trancelignende tilstand, som lægerne ikke kan forklare. Selv om verden i dag ifølge Pasolini er sådan indrettet, at kærlighedens radikalitet kun fører til sygdom, død og fortvivlelse, så er kærligheden i sig selv en meget positiv og livsbekræftende magt. Derfor kan både Pierre Clementi og Jean-Pierre Léaud dø lykkelige, for de har fulgt den radikale stemme i deres hjerte på samme måde som Jesus fulgte sin radikale stemme. Og selv om »Svinestien« er en fantastisk bitter film, er der alligevel noget meget optimistisk over den, – en næsten dumdristig optimisme, en stolthed og en trods, som er meget gribende.

Af temperament er Pasolini dybt religiøs, men han foragter katolicismen, fordi han foragter alt, som er institutionelt. Hans religiøsitet er af en udefinerlig mystisk art uden tilknytning til nogen trosretninger, og hans senere film handler altid om menneskets møde med en absolut åndelig kraft, der er så voldsom, at den fremtvinger et brud med deres hidtidige livsmønster. Derfor skildrer Pasolini Kristus, der i trofasthed mod et åndeligt kald blev myrdet af sin tids bourgeois. Derfor skildrer han Pierre Clementi i ørkenen, der også i trofasthed mod en åndelig kraft myrdes af bourgeoisiet, – og derfor skildrer han det foragtede bourgeois, som går til grunde ved mødet med den irratio-

nelle kærlighed, hvadenten denne kærlighed vækkes af den smukke, hvidklædte unge mand i »Teorema« eller af svinene i »Svinestien«. Pasolinis religiøsitet er samfundsoplysende og revolutionær, og derfor er der heller ikke nogen modsætning mellem hans religiøsitet og hans erklærede marxisme. Både religiøs og politisk vender han sig mod det borgerskab, der har mistet evnen til at opleve det mystiske fællesskab, som er af det åndelige årt, ligegyldig i hvor profane seksuelle billeder Pasolini holder af at skildre det.

Jeg tror, at Pasolinis hovedpersoner på et eller andet tidspunkt vil besejre deres ørken og forvandle den til frugtbar jord, hvor det er muligt for mennesker at leve og elske. Både »Matthæus-evangeliet« og »Teorema« handler ikke blot om kærlighedens undergang, men også om dens genopstandelse. Og selv om der ikke er tale om nogen genopstandelse i »Svinestien«, så antyder filmen alligevel (som de to foregående i øvrigt!), at der er et vist håb knyttet til det proletariet, som Pasolini altid har skildret med kærlighed lige fra sine første film om Roms udskud. I »Svinestien« er det proletariet, dvs. landsbyens bønder, der fortæller industrifyrsterne, at Jean-Pierre Léaud er død. Kapitalisterne pålægger proletariet tavshed om denne viden, men Pasolini forventer utvivlsomt, at netop proletariet vil fortælle verden om tragedien i svinestien, så den unge mands død ikke har været forgæves.

Chr. Braad Thomsen

■ PORCILE/PORCHERIA (SVINESTIEN), Italien/Frankrig 1969. P-SELISKAB: Film dell'Orso (Rom)-Idi Cinematografica (Rom)-I. N. D. I. E. F. (Rom)/C. A. P. A. C. (Paris). P: Gian Vittorio Baldi. AS-P: Gianni Barcelloni. P-LEDER: Rodolfo Frat-tioli. INSTR/MANUS: Pier Paolo Pasolini. FOTO: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruz-zolini. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Nino Baragli. ARK/KOST: Danilo Donati. MUSIK: Benedetto Ghiglia. TONE: Alberto Salvatori. INSTR-ASS: Sergio Citti, Fabio Garriga. MEDV: Pierre Clémenti (KANNIBAL 1), Jean-Pierre Léaud (JULIAN), Alberto Lionello (KLOTZ), Ugo Tognazzi (HERDHIT-ZE), Anne Wiazemsky (IDA), Margarita Lozano (FRAU KLOTZ), Marco Ferreri (HANS), Franco Citti (KANNIBAL 2), Ninetto Davoli (EN UNG MAND/MARRACCHIONE). LÆNGDE: 100 min. CENSUR: Ingen UDL: Palladium. PREM: Carlton 19.1.1971.

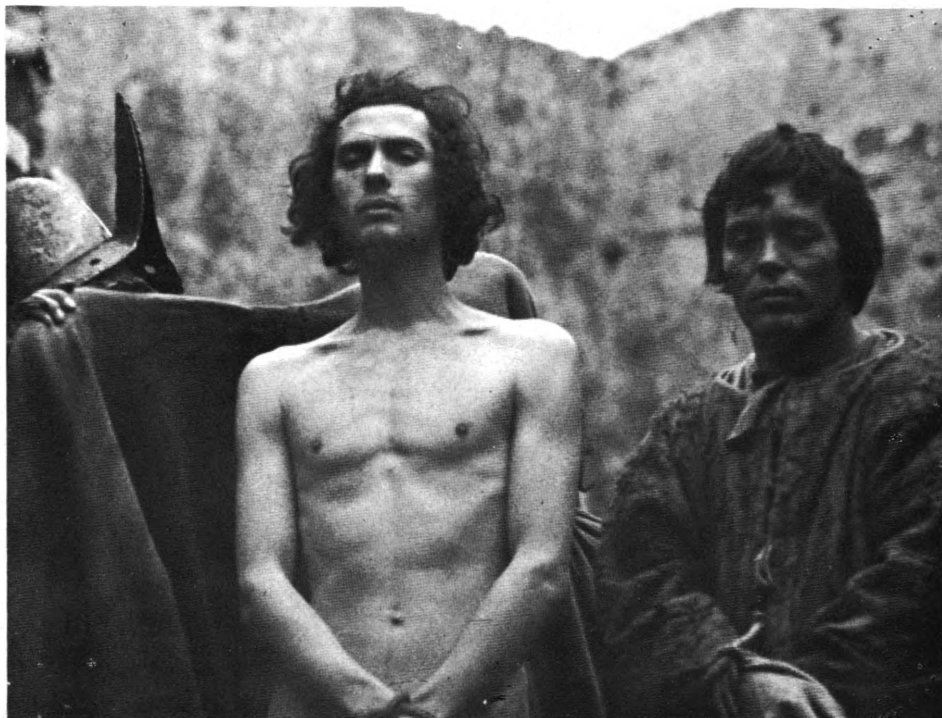
## MISHANDLINGEN

På ét af mange niveauer skildrer »Mishandlingen« tre forskellige måder at være socialist på.

Først møder vi Björn. Han repræsenterer en teatralsk og selvoptaget form for socialisme, der praktisk taget ikke forpligter ham til noget. På et tidspunkt besøger han en free lance-skriber. Denne forbereder et TV-indlæg om sociopatbegrebet – dvs. netop det vilkårlige og politisk og socialt tvivlsomme diagnosebegreb, som filmen på et andet og endnu vigtigere niveau udsætter for en yderlig kritisk og afslørende belysning. Det er socialist nummer to, og hans engagement, energi og produktivitet udnytter de informationsmuligheder, systemet tilbyder, til at angribe det indefra og så vidt muligt udhule det eller i det mindste neutralisere dets mere skadelige virkninger.

Forsbergs film, som både har placeret sig uden for (produktionsmæssigt og sprogligt) og inden for (distributionsmæssigt) samme system, giver indtryk af, at instruktøren måske indtil videre foretrækker den slags socialisme. Det skulle i så fald betyde, at han hverken identificerer sig selv eller kræver, at tilskueren skal identificere sig med Knut, socialist nummer tre og filmens hovedperson, undtagen når det gælder sidstnævntes medmenneskelige rolle som offer for systemet. Eller rettere sagt: det er ønskeligt, at vi er enige i Knuts ideologiske opfattelse og parallelt kritiserer flere af dens praktiske udtryk.

For Knuts socialisme er ganske vist beundringsværdig i den forstand, at den er kompromisløs og uselvisk. Men der må så sandelig samtidig være noget galt – f. eks. en fundamental brist på forudseenhed – med en socialisme, der, selvom den er medvidende om, at systemet anvender psykiatrien som et klassevåben, alligevel manifesterer sin trods mod psykiatrien på en måde, der lyvende klart kan forudses at ville føre til en spændetroje på en lukket psykiatrisk afdeling.



Pierre Clémenti bliver taget til fange i Pasolinis »Svinestien«.