

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 samfundsopløsende 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-SELSKAB: 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 Frattoni. INSTR/MANUS: Pier Paolo Pasolini. FOTO: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzolini. 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 (HERDHITZE), 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.

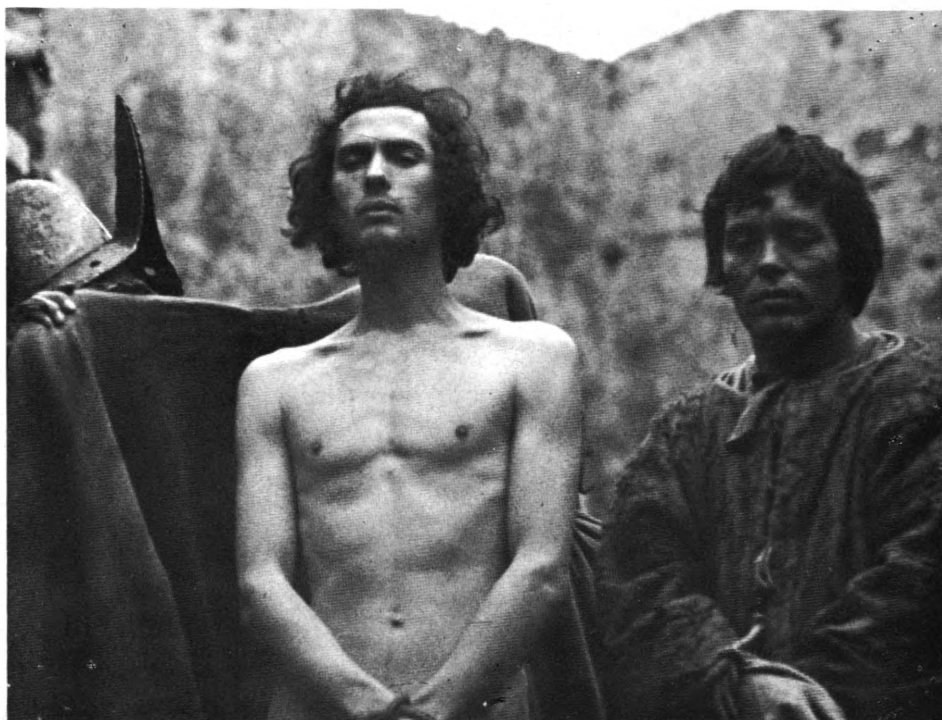
MISHANDLINGEN

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 menneskelige 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«.

Knuts tilsyneladende arrogante og provokerende temperament burde ikke give os nogen formodning om, at han skulle kunne udskrives inden for en overskuelig periode – hvis det ikke havde været for den såkaldte mentalforsorgs farmakologi, konkretiseret i afslutningsscenernes injektionssprøjte. Efter en tids behandling med psyko-medicinalmidler kan han formodes at blive en føjelig og måske væsentligt afstummet patient.

Selv denne udvikling burde han i det mindste have kunnet forestille sig. Men sådan virker sammenhængen mellem Knuts person og hans opførsel også ellers meget kompliceret og fuld af modsigelser. På et vigtigt punkt har filmen – eller Forsberg og amatørskuespilleren Knut Pettersen – sat en subtil og lumsk fælde for bedømmeren. Det synes nærliggende at forsøge at karakterisere Knut som »uhæmmet«, »primitiv«, »ustabil«, »tilpasningsvanskelig«, »manisk«, »neurotisk«, »paranoid« osv., hvilket er lige netop, hvad visse fremtrædende svenske filmkritikere har gjort. Men i samme øjeblik solidariserer man sig indirekte med den rådende magtstruktur, fordi man griber til den terminologi, hvorpå magtstrukturen baserer en langt fra ubetydelig del af sin magtudøvelse.

»Mishandlingen« er således en udfordrende prøve på, hvor tilskueren ideologisk set selv hører hjemme. Og hvad der bl. a. gør den til en – ikke bare for svenske forhold – central politisk film, det er, at den konkret og slagkraftigt, uden nogen sinde at forville sig ind i abstraktionernes verden, angriber det såkaldt demokratiske, men i bund og grund tvangskonformistiske samfund fra udgangspunkter, der ubarmhertigt afslører de demokratiske frasers hulhed.

Filmens er et angreb: *mod* den tvetydige begrebsopfattelse, der hersker ikke mindst inden for »kriminal- og mentalforsorgen« område, hvor der levnes stort spillerum for magtmisbrug og manipulation, fordi graden af tvetydighed tillader magthaverne selv at bestemme, hvad begreberne skal betyde. *Mod* forsorgs-ideologiske begreber, der camouflerer en ud fra et virkeligt forsorgssynspunkt kompromitterende virkelighed. Samt *mod* den elasticitet, der ligger i begrebet »psykisk sygdom«, der muliggør en stadig mere udstrakt social kontrol.

I videre forstand illustrerer Forsberg-Pettersen med filmen, hvorledes ideologien opsætter sig i sproget, og hvorledes den netop via sproget definerer måden at iagttage virkeligheden på (jfr. den franske marxistiske filosof Henri Lefebvres »Sociologie de Marx«).

I den scene, der følger efter Knuts lille mentalundersøgelse, giver filmen et særlig uhyggeligt indblik i denne ideologisk-sproglige bevidsthedsproces og dens brugbarhed med hensyn til social kontrol. Under billeder af Knut i S-toget og hjemme i sin lejlighed ligger en bureaukratisk protokolstemme, der tilhører den unge læge. Stemmen siger, at Knuts aggressionstendenser ytrer sig i form af venstrestremtisk aktivitet, og at hans strengt personlige oplevelser er blevet projiceret ud i forestillinger om klassesamfundet.

Måske er det fristende for mange tilskuere at henvise denne stemme til et helt hypotetisk årstal, f. eks. 1984. Men det er faktisk flere år siden, at en indflydelsesrig svensk psykiatrisk ekspert talte sig varm for øgede psykiatriske hjælpemidler til børn – som et middel til at forebygge ungdommelige demonstrationer og protester.

Med denne kritiske attitude til den intime forbindelse mellem sprog og ideologi er det måske ikke mere end rimeligt, at filmen har fået en visuel og dramatisk udformning, der savner næsten ethvert slægtskab med traditionel eller konventionel æstetik.

Andre film har også – mere eller mindre overfladisk, ufrivilligt eller kortfattet – været inde på det psykiske sygdomsbegrebs brugbarhed som samfundsbesparende tilpasningsinstrument, bl. a. Vittorio de Setas »Un uomo a meta«, Alexander Kluges »Abschied von Gestern«, Alain Jessuas »Livet på vrangen«, Robert Franks »Me and My Brother«, Bergmans »Persona« og Kazans »Ordrede forhold«. de Setas og Kazans film er ekstreme eksempler på stilens og formens evne til at korruptere argumentationen. De andre film begår ikke samme fejl. Stort set forener de, med »Persona« i spidsen, stillingtagen og udtryk til en æstetisk helhed.

Det dokumentarliggende, stærkt improviserede billedsprog i »Mishandlingen« udelukker ikke en vis form for tvetydighed. Hvilket dokumentarsprog ville for resten kunne gøre det? Det er heller ikke helt fri for banale og retoriske greb af typen slow-motion-gentagelserne i overfaldsscenen.

Men i sin tilsyneladende bevidste »grimhed«, sin fuldkomne tilsidesættelse af æstetiske hensyn, udgør det et billedsprog, hvis absolutte vægren sig ved at imødekomme en attraktiv, veltaget og manipuleret virkelighedsopfattelse indebærer en vigtig afstandstagen fra et af den progressive og også radikale politiske films ulykkelige kendetegn. Jeg sigter til den manglende evne eller vilje til at indse, hvilken farlig funktion filmsproget kan have og *oftest* får som blokerende hinde mellem virkeligheden og forestillingen om virkeligheden.

Selvom Knut eksemplificerer en tilsvarende vægren mod tilpasning og en lignende indsigt i sprogets sociale forræderi, så er han som sagt samtidig en kompliceret skikkelse. Pettersen har tydeligvis haft stor og måske ubegrænset frihed med hensyn til at udforme hovedpersonen.

Resultatet er undertiden en alt for åbenbar ambivalens mellem på den ene side selve rollefremstillingen og på den anden side det parti, filmen utvivlsomt tager. Jeg tænker i den forbindelse på den modsigelse, der består i, at Knut identificerer sig med de arbejdere, der har fremstillet den overfaldede direktørs Jaguar, mens vi aldrig ser ham optaget af nogen handling, som objektivt kan styrke nogen identifikation med arbejderklassen.

På dette punkt er vi tvungne til at acceptere hans egne subjektive udsagn. Og det betragter jeg som en svaghed ved filmen. For naturligvis ville den anklage, der rettes mod et repressivt samfund ud fra et socialistisk synspunkt have været endnu stærkere, hvis »Mishandlingen« havde etableret et direkte og synligt bånd mellem det revolutionært sindede offer for repressionen og proletariatet.

Men interessantere end denne svaghed er efter min mening den ambivalens, der hersker *inden for* rollen: nemlig det faktum at Knut, også på den måde han udtrykker sig, beskriver en glidning fra et psykiatrisk manipuleret klassemedlem til et – til systemets brug – »sygt« menneske.

Under sin første samtale med en psykiater siger han: »Når mennesker pådrager sig be-

stemte psykiske defekter, skyldes det sociale årsager.« Så langt er han konsekvent mistænksom mod ordet »syg«. I patienternes opholdsstue kommer han derimod med følgende to udtalelser: »Tror du, at det her kuglespil kan gøre os raske?« og »Vi bliver jo sygere af at sidde her!«

Hvor ret Knut end har i, at den svenske mentalforsorg har tendens til at gøre folk »syge« i stedet for det modsatte, så kan ordvalget samtidig forstås som en uventet indrømmelse over for systemets ideologisk betingede og undertrykkende samling af begreber, hvor begrebet »syg« – for at citere en nyligt udkommet og meget afslørende debatbog om svensk forsorgsideologi, »Makt att vårda« – »koncentrerer forsorgsaktiviteten omkring det enkelte individ, eftersom ordet *syg* giver associationer i den retning. Betydningen af de sociale faktorer bliver derfor forringet.«

Denne indrømmelse forringer heldigvis ikke den stærke anklage i »Mishandlingen«s interiører fra det svenske socialdemokratiske storfamilie.

Scenerne i opholdsstuen og sygeværelset giver et uhyggeligt billede af bedøvelse, apati, håbløshed og ligegyldighed, altsammen under forsorgens dække.

Pointen ved scenerne er, at de ikke kan affærdiges som en overophedet venstrevison af, hvor langt samfundet er parat til at strække sin humanisme til fordel for normernes opretholdelse. Til filmens styrke hører nemlig, at der ligger hinsides enhver tvivl, at scenernes ægthed kan dokumenteres.

Hvad Forsberg angår, fik han den svenske Bodil af filminstitutets jury som årets bedste instruktør, thi således arbejder, som vi alle ved, den repressive tolerance: et døds-kys givet af systemet. Men selv denne officielle anerkendelse indeholdt en intelligent pointe: i 1970 fandtes der ingen vigtigere filmskaber i Sverige. *Jan Aghed*

■ **MISSHANDLINGEN (MISHANDLINGEN)**, Sverige 1969. DIST.: Europa Film. P-SELSKAB: Lasse Forsberg. P-LEDER: Thomas Danielsson. INSTR./FOTO/KLIP: Lasse Forsberg. MANUS: Lasse Forsberg i samarbejde med filmens skuespillere samt diverse konsulenter. MUSIK: International Harvester. TONE: Björn Hallberg, Johan Classon. MEDV.: Knut Pettersen (KNUT NILSEN), Björn Granath (BJÖRN), Berit Persson (BERIT), Björn Kanvert (DIREKTÖR HEDQUIST), Yngve Bernstad (KOMMISSÆREN), Tom Fahlén (PSYKIATER), Barbro Printz-Bäcklund (EN PIGE), Hans Hellberg (FORFATTER), Anita Rune (PSYKIATER), Staffan Seth. LÆNGDE: 2840 m, 104 min. CENSUR: ingen. UDL.: Camera/Alliance. PREM.: Bio, Søllested 29.6.1970.

- OG SÅ ER DER BAL BAGEFTER

Der er intet mirakuløst ved »– og så er der bal bagefter«. Den er skabt i en konsekvens, der er helt naturlig: instruktøren har givet sig i kast med et stof, han kender, og som han efter sigende (og også ifølge den færdige film) mindes med vemod og glæde. Han kender historien og dens personer, kender det miljø, de bevæger sig i, det sprog, de taler, de drømme, der driver dem. Han kender det ukomplicerede i erindringen og dermed kender han den form, han kan give filmen. Han har som instruktør dækket sig klogt ind, og det er en afgørende årsag til at Edward Flemings debutfilm er blevet så seværdig, som den er.

Metoden kan med held anvendes af andre, usikre, debuterende instruktører.