

MONTAGE

KULTURANALYS

Nr 34 Pris 49:- inkl moms

**Sigmund Freud, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Jean-Paul Sartre,
Arthur Schopenhauer, Cesare Zavattini**

Själsens mysterier

**Ond tro
och det omedvetna**

**Schopenhauer, Freud & Sartre
om det omedvetna**

**Inre teater
på svenska scener**



Italiensk film nu och då

**16 regissörer talar
om 90-talets film**

**Möte
med Pier Paolo Pasolini**



**Novelltävling
Fototävling**



DRÖMMEN OM NÅGONTING

Pasolini hade å ena sidan en tilltro till poesins funktion, å den andra ett behov av att ingripa i verkligheten genom polemik.



Pasolinis verksamhet var minst sagt mångsidig. Då han mördades 1975 hade han både hunnit bli Italiens flitigaste samhällsdebattör och en av landets mest betydelsefulla poeter. Han skrev dikter, romaner, dramer och regisserade filmer. Samtidigt var han verksam som kulturkritiker, filmkritiker, filmteoretiker och essäist, och syntes överhuvudtaget i den allmänna politiska och kulturella debatt som fördes i Italien.

För makthavarna blev han en svårhanterlig bråkmakare. Hans konstverk uppfattades av högern som obscena och ansågs ha en omoralisk inverkan på folket. Pasolinis "affärer" med myndigheterna och domstolsväsendet blev till slut en vana. Sammanlagt hamnade han i rättsliga sammanhang mer än 300 gånger.

Utänför Italien har Pasolini kanske mest blivit känd för sina filmer, men vid tiden för sin första film *Snyltaren* (1961) hade han sedan en lång tid varit litterärt produktiv. Tidigt spådde och varnade han för ett "fruktansvärt universum" som konsumtionssamhället och dess makthavare — neofascisterna — höll på att förbereda. "Man har sagt att jag har tre idoler: Kristus, Marx, Freud. Detta är bara formulär. I själva verket har jag bara en enda idol: Verkligheten".

Pasolinis arbete med att visa upp verkligheten och borgarsamhällets baksidor hör också ihop med hans övergång från skrivande till filmskapande. Pasolini definierade filmen som ett "verklighetens skriftspråk".

Under sextio- och sjuttio-talet producerar han en allt hårdare samhällskritik i form av artiklar med ingående teorier och analyser på flera områden, som språkvetenskap, litteratur och film (framför allt samlade i *Empirismo eretico* — Heretisk empirism).

På svenska finns en rad av Pasolinis artiklar samlade i boken *Skrifter i fel tid*, 1993, valda och översatta av Ingamaj Beck (boken är till största delen ett nytryck av en tidigare utgåva, *Vitnet*, från 1979).

KLUVENHET

Mitt i sin tydlighet var Pasolini själv till läggningen en klugen person — något som lyckligtvis omsattes i kraft och kreativitet. Spänningen mellan en egen småborgerlig bakgrund och en romantisk dragning till det proletära satte spår in i det sista, liksom den religiösa problematiken. Samtidigt som han i egenskap av vänsterradikal förkastade kyrkan drogs han till vissa aspekter inom den katolska livsuppfattningen. Därmed fick han namnet "kristen marxist".

Pier Paolo Pasolini föddes 1920 i Bologna, men familjen flyttade runt till flera orter. Familjelivet spelade en viktig roll, inte minst det komplicerade förhållandet till fadern — karriärst inom det militära och anhängare av Mussolini. Fadern hade svårt att begripa sig på det Pier Paolo gjorde, men insåg ändå att sonen var någonting det gick att vara stolt över. När han med blandade känslor såg sin son skriva poesi redan vid sju års ålder och ta examen i litteratur vid universitetet försökte han pressa fram en litterär karriär. "Han trodde att han kunde göra en son till författare genom sin konformism", skriver Pasolini i sina anteckningar som bland annat finns samlade i Nico Naldinis bok *Pasolini, una vita* (Pasolini, ett liv).

Förhållandet till fadern stod i stark kontrast till den kärlek som rådde mellan Pasolini och modern. Pasolini har kallat sin mamma för "min Sokrates" och tillskriver henne förtjänsten av den egna upptäckten av poesi: "Det var min mamma som lärde mig hur poesi verkligen kan skrivas, inte bara läsas i skolan./.../ en dag visade hon mig en liten sonett som hon själv hade skrivit där hon förklarade sin kärlek till mig".

Pasolinis förhållande till religionen kan däremot kanske bäst karakteriseras som någonting "mycket personligt". I *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (Den katolska kyrkans närtgerlag) som publicerades först 1957 och som är hans mest personliga bok framställer han sig själv snarast som en mystiker. Sista delen heter *La scoperta di Marx* (Upptäckten av Marx) — en upptäckt som innebar religiösa grubblertier eftersom, skriver Pasolini, det tydligen finns "någonting annat i tillvaron än kärlek".



Pier Paolo Pasolini
i *Canterbury Tales*

"Upptäckten" av Marx gjorde Pasolini 1947 efter ett bråk mellan lantarbetare och jordägare, där han genast ställde sig på lantarbetarnas sida. Dessa dagar av bråk utgör också handlingen i hans egentliga första roman som kom att publiceras långt senare: *Il sogno di una cosa* (Drömmen om någonting).

Man skulle kronologiskt kunna dela in Pasolinis produktion i olika faser, här förslagsvis fyra, i vilka hans politiska och ideologiska hållning också syns:

Den första karakteriseras av dragningen till den genuina bondekulturen och den friulanska dialekten. Platsen är moderns hemby Casarsa, i landskapet Friulien i nord-östra Italien.

I sin andra fas skildrar Pasolini Roms fattiga utkanter. De romantiska beskrivningarna av bondekulturen ersätts av en myt om det urbana "trasproletariatet", som i stort sett täcker hela femtiotalet.

I den tredje fasen utvidgas denna myt till att inbegripa folket i hela den Tredje världen, vilket i förlängningen leder fram till den sista fasens totala pessimism.

Den fjärde fasen skulle kunna beskrivas som en generell kris, där Pasolinis driver saker till sin spets speciellt i och med filmen *Salò eller Sodoms 120 dagar*. Han anses vid det här laget ha fått bekräftat att inget proletariat i världen kan undgå att förborgeligas.

DIALEKT SOM POLITISK KRAFT

En av fascismens programpunkter var att radera ut Italiens otaliga dialekter. Pasolini inser tidigt det förödande i detta och tar på sig uppgiften att framhäva dialekternas roll som uppbarare av italienarnas kultur. Att utplåna de italienska dialekterna skulle vara som att utplåna en hel kultur.

Vissa av Pasolinis tidiga verk kunde italienarna bara

läsa med hjälp av ett lexikon. 1942 publiceras hans första diktsamling *Poesie di Casarsa* (Dikter från Casarsa) med dikter skrivna på friulanska (en rätoromansk dialekt). Dikterna blev dock inte till i Friulien utan i Bologna, under universitetsåren. Distansen förstärker den nostalgiska stämningen. Moderns hemby och det Friulien som Pasolini skildrade var minnen från lyckliga sommarlov.

Förhållandet till det dialektala var överhuvud taget någonting exotiskt. Intressant är att Pasolini själv inte talade dialekt hemma. Eftersom fadern var Mussolinianhångare strävade man i familjen efter att tala en medelitalienska.

Men samtidigt som friulanskan var någonting personligt nostalgiskt så hade den alltså automatiskt också fått en politisk laddning — som antidialekt till fascismregimens krav på en italienska åt alla — och tidigt formas Pasolinis typiska intellektuella läggning: å ena sidan en tilltro till poesins funktion (som dock bara varar till början av sextiotalet), å den andra vill han ingripa i verkligheten genom polemik.

Tillsammans med vänner bildar han till och med en "akademi för det friulanska språket" och ger ut en tidskrift där man går så långt som att skriva poesi utan italiensk översättning och att översätta diktare som Wordsworth och Verlaine direkt och enbart till friulanska.

SLUMMENS VÅLDSAMMA TJUSNING

1949 uteslöts Pasolini ur kommunistpartiet och suspenderades från sin lärartjänst i Casarsa. Anledningen var anklagelser om att han skulle ha förgripit sig på minderåriga pojkar. I själva verket var detta ingenting annat än en täckmantel för att man inte accepterade Pasolinis homosexualitet. Tillsammans med modern "flyr" han till Rom och bosätter sig i ett slumområde.

En grundläggande tanke hos Pasolini är att det nya, neokapitalistiska samhället och dess maktstruktur inte bara är en ny fas i människans historia. Det förändrar och bryter ned de ursprungliga värdena totalt. En helt ny människa håller därför på att växa fram och det nya samhällets maktapparatur kan klassas som en ny form av fascism, dessutom farligare än den klassiska fascismen eftersom den neofascistiska makten "saknar ansikte".

Här möter han förorternas trasproletariat och förortsvild men samtidigt tjuasad över en livskraft han aldrig upplevt skriver han nu att han "älskar livet så intensivt [...] det är en last som är värre än kokain, den är gratis, och den finns i överflöd [...] hur det kommer att sluta vet jag inte".

Om nätterna flanerar han omkring i Roms utkanter och förhållandet till Rom blev med tiden avgörande för hela Pasolinis författarskap — det gjorde själva förhållandet till verkligheten.

Roms trasproletariat blir också ämnet för hans två romaner: *Ragazzi di vita* (Gatans barn) (1955) och *Una vita violenta* (Ett våldsamt liv) (1959). Trasproletariatet, menade Pasolini, var ett tydligt exempel på hur efterkrigstidens illa fungerande borgarsamhälle hade tvingat fram ett aggressivt och kriminellt beteende: tillvaron går ut på att undersöka hur man skall få tag på "grana" — stålar — och vad man sedan kan få för stålarna. Solen gassar i förortsdammet och gången driver omkring bland plåtskjul och trista hyreskaserner. Dialogerna är till stor del skrivna direkt på slang och på Roms dialekt — romanesken — och i slutet av böckerna finns ett "dialektlexikon".

På grund avhans experimentella stil och lokala anknytning är det den store författaren Carlo Emilio Gadda som ligger närmast till hands att se som Pasolinis litterära föregångare. Några drag finns också kvar från Fri-tiditen: barnens skoldfullhet ställs i kontrast mot de vuxnas förstörda värld.

Många av ungdomarna dör ett slags heroiska dödar, liksom för att slippa hinna bli vuxna. I *Una vita violenta* dör Tommaso då han åntrigen är på väg in i vuxenvärlden, och genom sin hjälteöld blir han "räddad" trots att han återigen skrivit in sig i kommunistpartiet (och med andra ord återfått en politisk medvetenhet). Därmed låter Pasolini visa sitt eget komplicerade förhållande till kommunistpartiet.

Il rio della grana (ung. Stålnarnas flod) heter en av Pasolinis oavslutade böcker. I anteckningar från 1959 framgår att miljön skulle ha varit densamma som i föregående romaner. Det nya är att han inte bara hade tänkt skildra livet i Rom utan även följa upp en bondpojkes utveckling, då denne flyttar från landet till staden. Med andra ord skulle det vara en skildring av hur staden och den borgerliga kulturen kan få en människa att genomgå en total förändring.

Just detta tillhörde också en av Pasolinis grundläggande tankar. Det neokapitalistiska samhället och dess maktstruktur är inte bara en ny fas i människans historia. Det förändrar och bryter ned de ursprungliga värdena totalt. En helt ny människa håller därför på att växa fram och samhällets maktapparatur kan klassas som en ny form av fascism, dessutom farligare än den klassiska fascismen eftersom den neofascistiska makten "saknar ansikte".

Som poet influerades Pasolini av klassiker som Carucci, Pascoli och Saba. Det är i och med *Le ceneri di Gramsci* (*Gramscis aska*) han får sitt riktiga genombrott som diktare. Året är 1957 och boken innehåller en samling reflexionsdikter: Pasolini står på den protestantiska kyrkogården i Rom, framför Antonio Gramscis grav — grundare av det italienska kommunistpartiet. Stämning-

en växlar mellan hopp och desperation och Pasolini talar öppet om sina typiska inre motsättningar — att vara både marxist och katolik. Jag är, skriver han och vänder sig till Gramsci "med dig och mot dig; med dig i hjärtat, i ljuset, mot dig i inålvornas dunkel" (från Arne Lundgrens översättning i *Gramscis aska*).

LITTERÄR POLEMIK OCH NY ISM

Anledningarna till att Pasolini fascinerades av det dialektala blir tydligare om man ser till hela den litterära polemik han förde och som, liksom allt annat, kan flätas ihop med den politiska och ideologiska hållningen. Efter andra världskriget ansåg man allmänt i Italien att den italienska litteraturen befann sig i en kris — den så kallade "neorealismiska krisen". Neorealismen hade lett in i en kreativ återvändsgränd sade man i intellektuella kretsar. Den hade inte längre någonting att ge.

1963 hölls en konferens i Palermo där man diskuterade krisen. Kring bordet satt den italienska intelligentsian och nya avantgardet med namn som bland annat Eco, Sanguineti, Vassalli och Giuliani. Sammankomsten kom att bli den så kallade "Grupp -63". Kritiken som fördes var hård och riktades mot författare som Cassola med sin alltför "mesiga" och "snälla" vardagsrealism eller Bassanis "läsarvänliga" böcker, och man dömdde ut 1800-talsromanen. Felet med neorealismen, menade man, var att den engagerade sig socialt och politiskt — utan att egentligen göra det.

Pasolini var en stark röst inom denna kritik, men var för den skull givetvis inte emot själva tanken på ett politiskt och ideologiskt engagemang inom konst och litteratur på samma sätt som "Grupp -63" var. Därmed blev även Pasolini hårt attackerad.

När Pasolini talade om att ha blivit "morto bastonato" — slagen till döds — var det just konfrontationerna med "Grupp -63" han anspelade på. Och säkerligen var det inte, som vissa har velat tolka in, en förannonsering av sin egen död (Pasolini blev slagen till döds, på en parkeringsplats utanför Rom).

Under femtiotalet medverkade Pasolini i tidskriften *Officina* (Verkstad), som gavs ut i Bologna (Pasolinis viktigaste essäistik i *Officina* finns samlade i *Passione e ideologia* — Passion och ideologi).

Officina, med Pasolini i spetsen var ett viktigt språkrör för nya, kritiska strömningar. Bland annat var de initiativtagare till en ny experimentell linje och ism — den så kallade "neoexperimentalismen".

Den neorealismiska krisen kunde bara lösas genom en verkligt *experimentell* linje, menade Pasolini. Fel var till exempel att ta sin flykt in i mer fantasiska skildringar "à la Borges" som vännen Italo Calvino kom att göra i vissa av sina romaner. Fel var också att, som den florentinska tidskriften *Chimera*, förespråka en neohermetisk inriktning.

Den subtila hermetismen, representerad av diktare som Ungaretti, Montale och Quasimodo, hade ingenting att göra med det Pasolini själv var ute efter.

Pasolini ville, tvärtmot dessa, *sänka* poesin till prosans plan — till ett, som han skriver "rationellt, logiskt och historiskt plan".

I en essä med namnet *La libertà stilistica* (Den stilistiska friheten) förtydligar han sig genom att förklara att det

går ut på en kamp, "inte ett ny-skapande i stilen, utan i kulturen, i själen". Målet var att, i Gramscis fotspår, förnya synen på kulturen och skapa en litteratur som granskade verkligheten — utan att mystifiera den.

SPRÅKETS FUNKTION

Man skulle, draget till sin spets, kunna säga att Pasolini uppfattade den litterära torkan i Italien som så pass allvarlig att han helt enkelt hellre befattade sig med det talade framför det skrivna — själva språkets ljud, som ett slags återgång till en semantisk laddning som bara det talade ordet kan ha.

Hans litterära polemik skulle dock i korthet kunna sammanfattas på följande sätt: för att, enligt Gramscis princip om en förnyad syn på kulturen, kunna förverkliga en nationell-folklig litteratur så måste man först och främst lösa den språkliga frågan. Hela 1900-talslitteraturen hade skrivits på det sätt som småborgarna pratade på — helt och hållet oitträrkligt för att skildra den nya verkligheten. Det viktiga var nu att återfå just en "maximal stilistisk frihet". I och med denna frihet skulle gamla stilar kunna återupptas, men enbart inom ramen för att experimentera — för att "med våld sätta igång en diskussion om statens struktur och understruktur och förbanna traditionen".

Sorgen och ilskan över att se en ny typ av samhälle förstöra gamla värden gav Pasolini en vilja att, som han skriver "stanna i / i detta marmorerade helvete / en vilja att förstå det". Men frågan var alltså: hur skulle man skildra det?

Om man skall kunna förklara verkligheten, det vill säga människans tragiska situation i ett neokapitalistiskt samhälle, så måste man vara absolut objektiv, menade Pasolini. Författaren skall aldrig involvera sig sentimentalt i det han skriver.

Och eftersom det i ett neokapitalistiskt samhälle dessutom är omöjligt för en människa att skapa kontakt med en annan människa så är det också omöjligt för författaren att tränga sig in i personernas världar. Författaren kan och skall därför enbart vara någon som "registrerar".

Konsekvensen av det hela måste bli att ett nytt språk föds — ett språk som helt och hållet återger det som händer då man registrerar. Själva språket ska objektivt registrera, utan någon medverkan från författaren — för att till exempel ge uttryck för de fattigas misär eller borgarnas uttråkade liv.

I filmen såg Pasolini ett ännu lämpligare språk än det skrivna för att uttrycka detta.

FILMEN: VERKLIGHETENS SKRIFTSPRÅK

I Rom började Pasolini också att arbeta med film och hela femtiotalet innebar en förberedelse inför det egna filmskapandet. Han är medarbetare (framför allt manusförfattare) till regissörer som Mario Soldati, Federico Fellini, Mauro Bolognini, Francesco Rosi och Florestano Vancini. Ofta var det vid bearbetningen av filmernas dialoger som Pasolini tillkallades. Hans romaner hade skapat ett förtroende: han ansågs vara den bästa på att känna till hur romanesken talades på gatan. Då Fellini ber om hjälp vid inspelningen av *Det ljuva livet* svarar Pasolini talande nog att det inte går: det är för svårt ef-



Bild ur *Snyltaren*
(t. h. Franco Citti)

tersom han "ingenting vet om borgarnas orgier".

Pasolinis egen första film *Snyltaren* hade premiär 1961 och skulle kunna vara en fortsättning på de två romanerna. Liksom nästkommande film *Mamma Roma* (1962) vill *Snyltaren* få fram någonting hjälteaktigt hos underproletariatet och liksom alla kommande filmer orsakade *Snyltaren* rabalder och kritiserades från både höger och vänster. Censuren ryckte in, nyfascistiska ungdomar saboterade i biosalongen och allmänt kaos uppstod. *Snyltaren* ansågs anstötlig för sitt hårda språk och sina anspelningar på kristendomen. Huvudpersonen Accattone, en hallick, skulle av flera skäl (bland annat för sin offerliknande död) kunna liknas vid Jesus.

Av en slump hade Pasolini träffat Sergio Citti i Roms slumområden. Pasolini följde med honom och hans arbetarvänner på deras barrundor och antecknade medan de talade. Vänskapen med Citti blev livslång och Citti kom att bli regissistent i flera av Pasolinis filmer, från och med *Snyltaren*, spelad av hans bror Franco. På ett liknande sätt spelas *Mamma Roma* som i *Mamma Roma* av en servitör som Pasolini stötte ihop med en kväll. Huvudrollen spelas dock av Anna Magnani, vilket Pasolini i efterhand ångrade eftersom hennes sociala status i filmen — en prostituerad — inte överensstämde med hennes sociala status i verkligheten.

Användningen av amatörskådespelare var med andra ord avsiktlig och stod i direkt samband med Pasolinis hela uppfattning om filmen — som verklighetens skriftspråk. "Känslan av att inte längre kunna skriva med hjälp av romantekniken har i mig förvandlats till ett slags omedveten självtterapi!.../ Det var ett tekniskt byte. Men handlade det inte om att överge ett språk för ett annat? Om att överge ett gammalt Italien för ett Italien som åtminstone var transnationellt? Om min gamla ilskna vilja att avsäga mig det italienska medborgarskapet? Men i grund och botten handlade det inte heller om det. Genom att börja göra film levde jag äntligen enligt min egen filosofi. Det är allt", skriver Pasolini.

I och med användningen av amatörskådespelare och uppvisandet av karg realism är det frestande att dra paralleller med neorealismen i Pasolinis skapande. Men hans filmer kan inte karakteriseras som neorealistiska, snarare använder han sig av den neorealistiska koden för att bryta mot den. Stilen är utpräglad och han styckar till exempel medvetet upp bilderna och filmer aldrig i den för neorealismen så typiska entagningssekvensen.

Överhuvud taget går Pasolinis filmstil — eller brist på filmstil — emot mycket av vad som vanligtvis kan upp-



fatta som "normalt" i samband med film. Folk säger saker som aldrig tycks följas upp, händelser inträffar utan någon i vanlig bemärkelse "logisk följd" och typiskt är också att det bryts mot de logiska blickriktningarna: människor talar med varandra, men deras ansikten visas vart och ett för sig, ofta i närbild, mitt i rutan. Det ser inte ut som om de står framför varandra utan uppradade, stelnade som på en fresk. Pasolini har sagt att han just hade ett målerideal då han letade efter utseenden: 1400-talets måleri (Masaccio, Giotto, Mantegna m.fl.).

Detta ideal syns tydligt i en film som till exempel *Matteusevangeliet* (1964), där också kända personer medverkar som skådespelare — något Pasolini förklarar som ett helt logiskt drag: till exempel lät han apostlarna i filmen spelas av folk från privilegierade klasser i verkligheten (intellektuella i Rom), eftersom apostlarna på Jesu tid på något sätt kan sägas ha tillhört en privilegierad klass, menade han. Jesusfiguren däremot spelas av en okänd student. Idén till filmen fick han efter att ha läst bibelns Matteusevangelium som man läser en roman, i ett svep. Han upptäckte då att bondekulturen på Jesu tid tar slut där sidorna till Matteusevangeliet ("det mest revolutionerande evangeliet därför att det är det mest realistiska") börjar.

Teorema (1968) är det första av Pasolinis verk där miljön är borgerlig. Utan förklaring anländer en mystisk vacker ung man som gäst till en högborgerlig familj. Han inleder sexuella förhållanden med samtliga familjemedlemmar och hembiträdet. Helt plötsligt ger han sig av igen och tomrummet han lämnar efter sig får avgörande konsekvenser. Alla bryter ihop. Dottern blir stum och paralyserad, sonen söker tillfredsställelse via måleriet men slutar med att pissa ner sina egna målningar, fadern skänker bort sin fabrik till arbetarna och modern raggat upp gatpojkar. Endast en person har klarat sig: hembiträdet. Hon återvänder hem till sin ursprungliga bondekultur och blir ett helgon varpå hon begravas sig själv.

Därmed är det ett typiskt pasoliniskt budskap som kan sammanfattas i *Teorema*: de enda som klarar sig i ett neofascistiskt samhälle är den unika bondekulturens människor, de fattiga. Hembiträdet representerar på så sätt hela det gamla Italien som gått förlorat i den teknologis-

ka samhällsutvecklingen.

SEMOTISKT UTGÅNGSLÄGE

Pasolinis egenartade filmstil och filmt teorier hänger också ihop med hans semiotiska resonemang.

Det som händer i film är enligt Pasolini sammanfattningsvis följande: en filmare är någon som gör ett rent avtryck av verkligheten, det han ser i sin lins är en pre-filmisk verklighet.

I en intervju har Pasolini sagt: "Genom att studera filmen som ett teckensystem, har jag kommit fram till slutsatsen att film, till skillnad från det skrivna och talade språket, är ett icke-konventionellt och icke-symboliskt språk, som uttrycker verkligheten inte via symboler utan via verkligheten själv. Film är ett språk som uttrycker verkligheten med hjälp av verkligheten. Problemet är med andra ord: vad är det för skillnad mellan film och verklighet? Praktiskt taget ingen alls".

Inom filmt teorietiska diskussioner var det framför allt i Frankrike och Italien som semiotiken — teckenläran — blev central. Eco, Metz, Bettiotti och Barthes var några av de tyngsta namnen på plats då Pasolini själv kastade sig in i debatten.

Diskussionerna kom i mängd och mycket att kretsa kring huruvida film går att betrakta som ett, i enlighet med de lingvistiska termerna, språksystem ("langue"), eller ej. I samband med detta var det nödvändigt att undersöka om filmen kan sägas ha två artikulationer, som ju det talade och skrivna språket har. Och i sådana fall: hur skall man definiera dessa två artikulationer, hur skall man definiera filmens minsta betydelsebärande enhet?

Utifrån sina tankar om filmdietist ansåg sig Pasolini ha svaret på just denna fråga. Motsvarigheten till språkets minsta enhet (fonemet) är i filmen de föremål, former och handlingar som ingår i en enskild filmbild. Dessa kallar han för "cinem". Tillsammans bildar "cinemen" sedan bildutsnittet — själva filmbilden (ordet).

Eftersom Pasolinis tanke var att vi använder oss av samma koder i verkligheten som vi gör då vi tolkar filmer såg han sina filmt teorietiska resonemang fullt överförbara på verkligheten: på samma sätt som själva filmens me-



Bild ur *Salò eller Sodom's 120 dagar*

ning inte kan skapas förrän i montaget, så kan en människa inte se sitt liv förrän hon är död.

I och med sina nya infallsvinklar hamnade Pasolini i polemik med flera av de andra semiotikerna, framför allt med Umberto Eco och Christian Metz. Till skillnad från Pasolini hävdade till exempel Metz att det inte kan existera någon andra artikulering i filmen eftersom de enskilda element i en bild är betydelsebärande och han menade att film måste betraktas som ett "langage" utan "langue" — ett språk utan språkssystem.

När Pasolini skulle försvara sina idéer pekade han helt enkelt på att film *måste* vara ett språkssystem eftersom film överhuvud taget existerar. Vore filmen inte ett språkssystem skulle den vara "någonting monstruöst, en serie av betydelselösa tecken".

Grundtanken var med andra ord att den som ser på film avläser tecken eftersom han eller hon är van vid att "läsa" verkligheten. För att förstå film måste vi förstå verkligheten (därmed är filmen verklighetens språk). I våra huvuden besitter vi med andra ord redan "verklighetens koder" eller som Pasolini ville döpa det till: en "allmän semiotik".

PROBLEMSTÄLLNINGAR MEN INGA LÖSNINGAR

Pasolinis tilltro till storstädernas underproletariat ersätts successivt (eller snarare integreras med och förändras till) av en myt om den Tredje världens folk.

I diktsamlingen *Poesia in forma di rosa* (Poesi i form av en ros), 1964, anser han sig ha fått stöd för sin övertygelse att "människan aldrig kommer att kunna anpassa sig till samhället". Och utifrån upptäckten att "revolutionen inte är annat än en känsla" lägger han vidare grunden för en ny myt — om "en ny Förhistoria".

Denna nya, "universella" myt syns tydligt i hans inlägg om det europeiska folket. De enda räddarna är nu barbarerna och folket från den Tredje världen. Dessa, skriver

Pasolini, kommer att invadera det bildade samhället, men "innan de kommer till Paris för att lära ut vad livslyckan är, innan de kommer till London för att lära ut vad frihet är, innan de kommer till New York för att lära ut vad brödraskap är, skall de förstöra Rom och på dess ruiner så den Antika Historiens frö."

Sedan 1966 ledde Pasolini, tillsammans med Carocci och Moravia, andra omgången av tidskriften *Nuovi Argomenti*, där han också publicerade flera teaterstycken och ett *Manifest för en ny teater*. Pasolini stod för sex dramatiska verk där han finkänsligt stöpte om klassiska verk för att sätta in dem i en modern kontext.

Det han på ett rent teaterteoretiskt plan förespråkade var en "ordets teater" — en teater som gick emot borgerlighetens "pratsamma, gestikulerande och skrikande" teater. Typiskt är att han nu lägger fram problemställningar "utan att för den skull ge några förslag på lösningar", vilket också bekräftar den egna dystra synen som blev alltmer dominerande vid denna tid. Pasolini ansåg sig inte längre ha några svar:

"Jag har inte längre någon läsare. Jag vet inte längre till vem jag skall vända mig /.../ verkligheten, som tidigare intresserade mig, det vill säga det romerska underproletariatet och Roms förorter, håller snabbt på att förändras, jag känner inte längre igen mig". Förlusten av de starka banden med stadens underproletariat leder också till att Pasolinis logiska förhållande till historien försämrades: "Jag har förlorat min kraft; / jag har förlorat mitt rationella sinne /.../ jag vet inte längre vad / problemet är. Ängst är inte längre / tecken på seger: världen flyger / mot sina nya ungdomar, / varje väg är slut, även min".

Under tiden som den nationella myten alltså byts ut mot en universell myt förlorar Pasolini också tilltron till de idéer som hade format hans ideologiska och kulturella debatt under en lång tid. Inom diktandet kan samlingen med den dialektala titeln *Trasumanar og organizzar* (ung. Att överskrida och organisera) ses som resultatet av det-

ta tillstånd: från övertygelsen om att människan aldrig kan foga sig i samhället till övertygelsen om att människan inte kan vara utan samhället.

SLUTET

Mot slutet av sitt liv överväldigades Pasolini av en total hopplöshet. På filmens område syns detta framför allt i *Salò eller Sodoms 120 dagar*, men märks redan i "Livets trilogi" — tre erotiska filmer som Pasolini senare "avsvärjar sig" (*Decamerone*, 1971, *Canterbury Tales*, 1972, och *Tusen och en natt*, 1974):

"Den stora längtan efter att få skratta — i *Decamerone* — föds av hoppet. Jag är praktiskt och ideologiskt helt utan hopp [...] Jag är emot Hegel (existentiellt — heretiskt-empiriskt). Tes? Antites? Syntes? Det verkar alltför bekvämt tycker jag. Det enda som finns är motsatser, omöjliga att förena. Min framtid har förkortats, med andra ord har jag inte längre något behov av hoppet [...] Min inställning till verkligheten, ja, den är med andra ord 'kallt hedonistisk'".

Berättandet i *Decamerone* kan därför sägas vara "ontologiskt", fortsätter Pasolini. Man berättar för lusten att berätta. Men vad berättar man egentligen om? Om någonting som inte längre finns: människor, känslor, saker. Att njuta av livet betyder med andra ord att njuta av ett liv som historiskt inte längre existerar.

Den sista filmen, *Salò eller Sodoms 120 dagar*, blev det starkaste uttrycket för Pasolinis pessimism. I denna film iscensätts konkret det "fruktansvärda universum" han så länge talat om. Som metafor för den neofascistiska makten sätter han här grim sexuell förnedring och tortyr. Filmens struktur baseras på Dantes Helvete i *Den Gudomliga komedin*. (I Dantes Helvete, uppdelat i nio kretsar, lever de fördömda vidare under tre huvudkategorier: tygellösheten, våldet och ondskan. Under fascisternas orgier i Pasolinis *Salò* får offren genomgå Maniermas krets, Skitens Krets och slutligen en Blodets krets — tre "teman" för orgiernas innehåll).

Manuset är baserat på de Sades roman från slutet av 1700-talet och handlingen utspelar sig i den sista fascistiska republiken i Norditalien — *Salò* — som Mussolini desperat försökte upprätta. Fyra fascistpampar (representerade av en biskop, en hertig, en domare och en bankir) tillfångatar ungdomar från antifascistiska familjer och stänger in sig med dem i en villa utanför *Salò*. Förnedringar och tortyr leder till slut till en pervers avrättningsrit på en gård som fungerar som ett slags scen. Gården är full av tortyrredskap och vi bevittnar tillsammans med en av fascistpamparna det hela genom en kikarlinns — på avstånd.

BLOMMOR TILL SNUTEN

Liksom i Teorema bryter det kapitalistiska samhället samman också i filmen *Svinstian* (1969). En tysk industripamp och nyanzist har en son som hetsas upp sig sexuell med svin. Parallellt löper en annan berättelse: under 1500-talet har det utanför staden uppstått kannibaler, som dödas av stat och kyrka. Avfall, avföring och konsumtion är tydligt besläktade, och är ett ständigt

återkommande tema.

I *Svinstian* återfinns också den kritik Pasolini riktade mot studentrevoltörerna 1968: sonen blir själv uppäten av svinen och hans flickvän går in i ett samhälle som hon hittills sagt att hon avskyt.

I en uppmärksamrad, polemisk dikt — *Kommunistpartiet åt ungdomen!* — ställer sig Pasolini alltså emot studenterna i deras revolt 1968 (utdraget nedan är taget från Carl Henrik Svenstedts översättning i *Jordiska rader*).

Anledningen är att Pasolini ser sammandrabbningen mellan studenter och polis som ett rent bråk mellan under- och överklass. Vänerstudenterna är ingenting annat än borgarbarns barn medan poliserna är söner till arbetarfamiljer i Syditalien:

*Nu slickar all världens journalister (inklusive de från TV)
era arschlen (som jag tror man fortfarande säger i universitetskretsar)
Men inte jag, mina väner.
Ni har ansikten som pappas gossar.
Det fina släktskapet bedrar inte.
Ni har samma sluga ögon. [...]*

*När ni igår kläpte till poliserna i Valle Giulia,
då sympatiserade jag med polisen!
Därför att poliserna är söner av fattiga föräldrar. [...]
De är tjugo år, som ni, kära väner och vänner.
Vi står självklart enade mot polisen som institution.
Men kämpa då mot domstolarna, så ska ni få se!
Grabbarna inom polisen [...]
som ni, pappas gossar, spöade upp,
hör hemma i en annan social klass.
I Valle Giulia såg vi igår en liten flick
av klasskampen: och ni, mina väner (fast ni
står på förumfjets sida) var de rika,
medan poliserna (som
stod för misstagen) var de fattiga. Vilken vacker seger
ni alltså vann! Vid sådana tillfällen,
är det till polisen man ger blommorna, mina väner!*

Genomgående för Pasolini var ett, på alla områden, förakt för kämpandet för kämpandets skull. Typiskt var att han, samtidigt som han förlitade sig på konstens möjligheter att förändra och förbättra, misströdde den, eftersom den tillåter människor att dra nytta av sin klasstillhörighet — vare sig det gällde högt borgarskap eller arbetarklass. Som konstnär sållade han sig till dem som har ärliga ambitioner att verkligen nå ut till sin publik, han skapade ingen mystisk aura omkring sig. Klart och tydligt, och på ett sätt som har varit svårt för efterkrigstidens intellektuella att bräcka, talade han öppet om konstens och politikens värde med det italienska folket. I den kommunistiska veckotidningen *Vie Nuove* hade han en stående spalt under rubriken "Dialoghi", där läsarna rådfrågade honom om allt mellan himmel och jord. Trots det stora förtroendet skriver han under en av sina teckningar att "världen vill inte veta av mig längre, och den vet inte om det".

LÄS MER OM ITALIENSK FILM I MONTAGE

I nr 2 (45:-): Samtal med Michelangelo Antonioni

I nr 3-4 (32:50): Umberto Eco om återkommande motiv hos Antonioni, Bellocchio, Visconti m.fl.

I nr 6-7 (40:-) Temanummer om italiensk film med bl. a. samtal med Federico Fellini, Ettore Scola, Ermanno Olmi, Tonino Guerra

I nr 12-13 (40:-) Möte med Paolo och Vittorio Taviani

I nr 24-25 (49:50) "Framför åskådarens ögon". Mysteriet med Dario Argentos filmer.

I nr 32-33 (49:50) "Neo-neorealismen", "Film och neo-TV", "Sex italienska filmer", "Att leva är att minnas", Visconti om sitt liv och sina filmer.

Du kan få dessa nummer genom att sätta in respektive belopp — eller endast 195:- för samtliga på Pg 77 82 71-7 Montage