

## En scenes anatomi: Tyvens blik

Af [OTTO PRETZMANN](#)

**Bernardo Bertolucci var tolv-fjorten år gammel, da han første gang traf Pier Paolo Pasolini, som på det tidspunkt var i trediveerne. Det ringede på hos den agtede litterat Attilio Bertolucci, og sønnen Bernardo åbnede entrédøren. Uden for stod en alfonsagtig fremtoning og bad om at få faderen i tale. I omsorg for familiens ejendele lukkede Bernardo omhyggeligt entrédøren, inden han underrettede sin far. Gæsten var Pasolini, som på det tidspunkt endnu levede i de fattige forstads kvarterer til Rom, hvor subproletariatet i hans debutfilm *Accattone* holder til. På en måde forlod han aldrig disse omgivelser.**

Bernardo Bertolucci blev nogle år efter mødet med Pasolini instruktørassistent på *Accattone* og har bevidnet, at mødet med Pasolinis både bevidste og naive konstruktion af et personligt filmsprog, en særlig stil, følte som at være til stede ved selve filmkunstens fødsel. I modsætning til nutidens instruktører oplevede han Pasolini som en person, der ikke havde gået i skole – og slet ikke filmskole! Hvad var det for en stil, der her kom til verden – og hvilken vision af virkeligheden?

### Fra Randers til Rom

Enkelte film rammer dybt ind i personlige forudsætninger på en måde, der på samme tid forekommer klar og gådefuld, almen og privat. Måske er det sådan, mange har det med den italienske instruktør Pier Paolo Pasolini? Sidst Pasolini var på programmet i *16:9* tog Thomas Lind Laursen os med til det mørke Djursland, til Ørsted, hvor han som dreng så *Medea*, hvilket gav anledning til følgende morsomme og træfsikre karakteristisk af Pasolinis stil: "[den ramme virkelighed og skinbarligt skoleteater på én og samme tid](#)". Men også til et møde med fortidens smertepunkter i det personlige liv.

I dag skal vi så en tur til Randers, hvor jeg henlevede min neorealistske barndom på en skrammet drengencykel i endeløse randrusianske *terrains vagues*, omgivelser der havde en bemærkelsesværdig lighed med det romerske subproletariats forstadsørkener, *borgataen* og dens støvede byggetomter og affaldspladser, nedlagte eller henslumrede industriområder med rustende tønder og pigtrådsruller, brændenælder og græs og afbrændte dæk. Fjernt fra og alligevel fysisk tæt på det beskyttede borgerkvarter, hvor jeg boede. Uanset socialt tilhørsfold levede vi uden for skoletid og uden for forældrenes horisont et drengeland med opslidende territorialkampe og skiftende alliancer. Mange skikkelser flimrer forbi i erindringer, afskallede ansigter, dårlige tænder, en udtryksfuld gestus, ben brændt næsten sorte under en lodret, hvid sol. Konfrontationernes råhed og smerte kunne være grænseoverskridende, men der var også erfaringer af uformodet, trohjertet hengivenhed.

Da jeg senere – engang i 60'erne – så Pasolinis debutfilm *Accattone*, var det med en stærk oplevelse af både fortrolighed og fremmedhed. Det var en film, som intet gav mig. Tværtimod tog den alt, hvad jeg havde – lige indtil den mindste og ynkværdigste af de hemmeligheder, som jeg dårligt selv vidste af. Det var ikke mig, der så filmen. Det var filmen, der så mig. Den så på mig med en tyvs blik – og bestjal mig. Varm og gennemsigtig forlod jeg biografen og skyndte mig hjem til mit

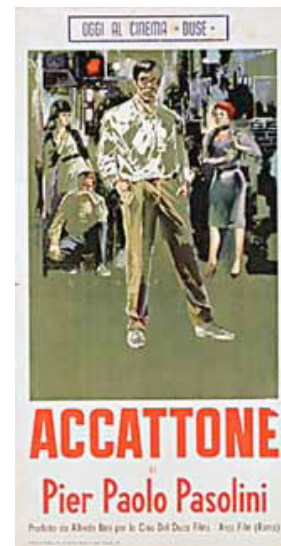


Fig. 1. I det følgende er gengivet ét frame fra hver af de 19 indstillinger, som optræder i den analyserede scene (med undtagelse af den fjerde indstilling, som er repræsenteret af to frames, fig. 4-5). *Accattone* angriber sin svoger i den første indstilling.



Fig. 2. Bachs Matthæuspassion sætter i for fuld styrke, da *Accattone* og svogeren tøner sammen: "Wir setzen uns mit Tränen nieder".



værelses provisoriske sikkerhed, men med en paradoksal følelse af håb.

### Passion for virkelighed

Håb var ellers præcis det, datidens publikum savnede i Pasolinis film ved modtagelsen i 1961. Højrefløjen forbitredes over at blive mindet om, at efterkrigstidens fattigdom ikke var overvundet, om end nu i velfærdsudviklingens nye Italien fortrængt til udkanterne. Ungfascister gik til angreb og afbrød premieren med stinkbomber og blækflasker, som de kastede mod lærredet. I virkeligheden en slags symbolsk fordrivelse af de sociale fænomener, Pasolini konfronterede dem med. Men også fra den venstrefløj, som Pasolini i øvrigt var tilknyttet, blev filmen mødt med skuffelse og indignation, dels fordi hans hovedkarakter forekom amoralske og depraverede, prisgivet deres instinkter og sensualisme – altså i strid med den klassiske kommunistiske idealforestilling om proletariatets helte -, dels fordi filmens tilsyneladende poetisk-fatalistiske vision forekom uforenelig med en marxistisk tro på fremskridt og social forandring.

At møde virkeligheden på et moralistisk grundlag var for Pasolini ensbetydende med at være "bourgeois på den mest skrækindjagende måde". Han nærmer sig da heller ikke sit elskede romerske subproletariat med moralske, politiske, sociologiske intentioner - lige så lidt som han forfalder til romantiserende slum-eksotisme. Han nærmer sig det med elskerens blik. At betegne ham som homoseksuel forekommer at være en underdrivelse. "Jeg arbejder dagen igennem som en munk og om natten strejfer jeg rundt som en gadekat og leder efter kærlighed" skrev han i et digt, og han lagde ikke skjul på, at han søgte og fandt kærlighed hos de unge fyre, han traf i *borgataen*, dens *ragazzi di vita* (livets drenge). Han var som elsker, poet og romanforfatter optaget af det nye sprog, han havde fået i hænderne, filmsproget, ikke for dette sprogs egen skyld, men fordi det gav ham nye og forjættende muligheder for at udtrykke den grundlæggende bestræbelse i hans kunst og liv: *passion for virkelighed* (med hans egne ord).

I mine øjne tilhører Pasolini realismens store tradition i filmkunstens historie. Jeg kender ingen bedre formulering af realismens projekt end Hemingways fra afslutningen på *Døden kommer om eftermiddagen*: "Lad dem frelse verden, der har lyst til det, hvis man selv blot kan få fred til at opfatte den tydeligt og klart og som en helhed. Så vil hver eneste del af det, man gør, repræsentere helheden, hvis det ellers er sandfærdigt nok gjort. Det, det drejer sig om, er at arbejde og lære sig at gøre det rigtigt".

Sammenligner man for en kort bemærkning *Accattone* med en nutidig skildring på film af slummens randeksistenser, nemlig Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*, stikker mange forskelle i øjnene, men på ét væsentligt punkt er der en lighed: fraværet af eksterne, politiske eller moralske hensigter. Når 2Pac (filmens centrale skikkelse) skildrer Haitis slum som en uforanderlig tilstand, modsiges han ikke af filmen, selv om den dramaturgisk og eksistentielt identificerer sig med 2Pacs kamp for at slippe ud af den brændende by via sin kunst. Asger Leth viger heller ikke tilbage for de strejf af skønhed, sensualisme og forløsning, som livet kan afsløre på "jordens farligste sted". Lige så vel som Pasolinis film kunne *Ghosts of Cité Soleil* provokere til debat om fatalisme og social udvikling, men den dristige film fremkaldte kun æstetiske kommentarer, som især forholdt sig til dens forvaltning af dokumentargenren. Tiden er en anden. Stedet er et andet.

*Accattone* er alt andet end en dokumentarfilm. For en overfladisk betragtning viderefører den en række træk fra efterkrigstidens neorealisme, som peger i retning af det dokumentariske – anvendelse af autentiske locations og ikke-professionelle skuespillere – men Pasolini tog afstand fra neorealismens formsprog, som han fandt hang fast i forældede og borgerlige konventioner, når det ikke ligefrem udartede til den naturalisme, han afskyede. Han undgik neorealisternes klippetekniske mådehold – "Jeg hader naturlighed. Jeg rekonstruerer alting". Med valget af ikke-professionelle som skuespillere undgik han den professionelle evne til at illudere naturlighed. De ikke-professionelle stillede i stedet fragmenter af virkelighed til hans rådighed, som han kunne manipulere i lighed med andre virkeligheds-elementer. De medvirkende skulle repræsentere deres egen tilstedeværelse og ikke en eller anden skuespilteknik eller – stil. En alfons repræsenterede en alfons på lærredet. En trækkerdreng en trækkerdreng.

Fig. 3. Accattones svigerfar.



Fig. 4-5. I begyndelsen af fjerde indstilling (fig. 4) forsøger først to kvinder og siden en mand at skille de to stridende/elskende ad. I løbet af fjerde indstilling (fig. 5) opgives forsøget på at skille dem ad.



Fig. 6. Der følger et *jump cut* til denne indstilling, som bryder med reglen om, at der skal være tilstrækkelig variation på tværs af to indstillinger med hensyn til vinkel (mindst 30 grader) og/eller afstand (minimum ét, men helst to spring i billedudsnit, fx fra total til halvnær).



Fig. 7. Svigerfar griber til handling.



Fig. 8. Et for scenen atypisk *insert* af kniven.



## Scenen

I den scene, der her skal omtales nærmere, opsøger titelpersonen Accattone (som betyder alfons eller luderkarl) den hustru og søn, han har forladt for at leve med og af en anden kvinde. Sekvensen, hvori scenen indgår, indledes med en lang baglæns kamerakørsel, som i sig selv er et sjældent forekommende stiltræk i filmen. Her følger vi Accattones forgæves forsøg på at overtale sin tidligere hustru til at tage forbindelsen op. Hustruen bor hos sin familie, og uden for hjemmet følger nu det slagsmål mellem Accattone og hans svoger, som skildres i den udvalgte scene.

Scenen består i sin helhed af 31 indstillinger, men de første 12 leder frem til slagsmålet gennem de beskyldninger, som svigerfaderen og svogeren overdænger Accattone med, og gennem indstillinger, der viser en tilstrømning af andre af områdets beboere. Jeg koncentrerer mig om især den første (fig. 1), fjerde (fig. 4-5), femte (fig. 6) og den sidste af de følgende 19 indstillinger (fig. 20), selve slagsmålsscenen – mig bekendt den eneste af sin slags blandt filmhistoriens utallige og rigt varierede slagsmålsscener.

I rollen som Accattone fremviser Franco Citti i sit blik en vemodig, lidt slæbende ro, som kontrasterer den voldsomme attack på svogeren, men egentlig aldrig forlader hans udtryk og dermed bliver et af de elementer, hvormed Pasolini systematisk saboterer den overordnede narrative struktur til fordel for en slags narrativ subkultur, hvis tilvejebringelse er selve formålet med hans stilmæssige valg. Det afgørende chok indtræffer, da de to kroppe støder sammen, og Pasolini i samme nu på lydsporet lader slutkoret fra Bachs Matthæuspassion sætte i for fuld styrke: "Wir setzen uns mit Tränen nieder". Kontrapunktisk musikanvendelse er i sig selv et såre velkendt fænomen i filmkunsten, men tjener i reglen til horisontalt at intensivere den narrative fremdrift. Hos Pasolini rammer den vertikalt ned i fortællingen og flænses den op. Det smudsige slagsmål transformeres til et andet udtryksregister, både følelsesmæssigt og fortælle-mæssigt.

Transformationen understøttes af de indstillinger, hvor vi ser andre af områdets beboere strømme sammen om slagsmålet (fx fig. 2, 6, 12, 14, 16 og 19-20). Denne type reaktions-indstillinger er også et veltjent redskab i filmisk fortællekunst, ofte for dramaturgisk at fastslå en primærscenes nøjagtige betydning og følelsesmæssige værdi for publikum. Men ikke her. Mange af de tilstrømmendes bevægelser og udtryk har en slæbende, lidt sløvet karakter, der peger væk fra den umiddelbare opfattelse af primær-situationen – og minder i øvrigt om lignende scener fra Pasolinis senere film, hvor rituelle handlinger er i færd med at tage form. Måske en slags visuel ækvivalens til evangeliernes faste formel: Hvor han (Jesus) end kom frem strømmede folk til i stort tal. Men mængden er også *hoben*, der udstøder og stener, eller fremviser apatisk ligegyldighed. De tilfører slagsmålet en sakral betydning. Den solstegte, støvede plads mellem de usle boliger forvandles til en scene, hvor en epifani finder sted.

Slagsmålet gennemføres med overbevisende realisme – her er absolut ikke tale om *stunt-verfremdung* – men de stilmæssige greb trækker os som publikum ud af enhver umiddelbar spænding om f.eks. udfaldet af kampen, ligesom indstillingerne med faderen, der henter en kniv og bremses af datteren dårligt registreres som en trussel, men snarere virker lidt...nåja, "skoleteater"-agtige (fig. 7-9). Som publikum gribes vi af en sorg og medlidenhed, som i starten er svær at placere i den narrative sammenhæng.

Slagsmålet skildres i en række totaler. Der er ingen forsøg på at skabe identifikation eller fremdrift gennem medrivende detaljer. I starten forsøger omkringstående at skille de kæmpende ad, men i den fjerde indstilling overlades de til sig selv i en dvælende indstilling, hvor de sammenfiltrede kroppe også synes at finde et øjeblik ro sammen (fig. 4-5). Og med ét åbenbarer den "subkulturelle" fortælling sig midt i hovedfortællingens oplænsede rester. Forklædt som slagsmål overværer vi den arkaiske kults *hieros gamos* – det hellige samleje, men mellem to mænd (fig. 4-6).

Den lidt akavede tilføjelse af faderen med den oprejste kniv isoleret i en nærindstilling har sin absolutte nødvendighed og berettigelse (fig. 8), for han er jo det falliske og patriarkalske teokratis repræsentant, som vil kastrere og udslutte den vederstyggelige blasfemi og

Fig. 9. Moderen prøver at stoppe sin far.



Fig. 10. Kampen/elskoven fortsætter.



Fig. 11. Andre hjælper til for at afværge knivstikkeri.



Fig. 12. Nabolaget ser til.



Fig. 13. På ny forsøger mænd at skille dem ad.

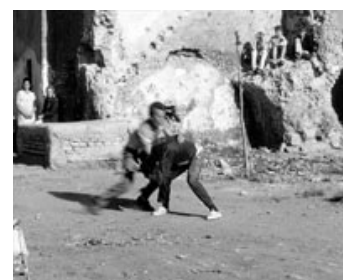


Fig. 14. Det lykkes at hive svogeren til side, men han går på ny til angreb på Accattone.



Fig. 15. Kampen fortsætter.

perversion, der truer naturens og samfundets orden. I forlængelse heraf opleves de omkringståendes forsøg på at skille "de kæmpende" ad også som hobens forsøg på at skille "de elskende" ad (fig. 4, 13, 17). Kærlighedens og den mest intensive hengivenheds epifani finder sted i den størst tænkelige skidne armød.

I scenens sidste indstilling forlader Accattone "slagmarken" eller "elskovslejet", og mens han overdænges af skældsord, nærmer han sig kameraet frontalt (fig. 20), og scenen slutter i en nærindstilling af hans ansigt, hvor alt andet fortoner sig som baggrund, og hvor modlysets *chiaroscuro* tilfører dybe skygger under øjnene og fremkalder indtrykket af lidelse og død. Lignende indstillinger er typiske for filmen i sin helhed og gør det umiddelbart indlysende, hvorfor Pasolini tog sin fotograf med ind til Carl Th. Dreyers *Jeanne d'Arcs Lidelse og Død* (1929) for at give ham et begreb om sine intentioner.

Det er vigtigt at understrege, at den scene, jeg her har undersøgt, er fuldstændig blottet for enhver allegorisk påtrængenhed. Den er tværtimod overvældende i sin realisme. I en stærkt omdiskuteret analogi anså Pasolini filmen for at være *virkelighedens skriftsprog*. Hermed forsøgte han på teoretisk grundlag at formulere sin passionerede opfattelse af filmsprogets privilegerede adgang til virkeligheden. Han mente selv, at det egentlige budskab i *Accattone* lå i dens stil, som var "sakraliserende" – ikke som følge af personernes behov for forløsning fra deres sociale elendighed, heller ikke som følge af den fatalitet, der bringer historien til afslutning, men i stedet gennem stilens blik på verden. Virkeligheden er kun tilgængelig gennem åbenbaring. Og den åbenbarer sig kun for et særligt blik. Hvilket blik?

#### Perspektiver

Flere forskere har hæftet sig ved den frontale nærindstilling hos Pasolini – og dens konsekvenser for fortællingen. Konklusionen er, at disse indstillinger – der ofte indfanger *ragazzi di vita* - separerer sig fra fortællingens strøm, bl.a. fordi gestus og udtryk ikke lader sig forbinde eller tyde ud fra den omliggende meningssammenhæng. Ofte giver Pasolini afkald på blikretningskodens mulighed for at skabe tids- og rummæssig kontinuitet. Fænomenet er blevet set i sammenhæng med metafysiske træk ved hans værk og også sat i forbindelse med hans seksualitet. Her vil jeg se det i lyset af den verdslige udgave af begrebet *epifani*, som vi knytter til bl.a. James Joyce, altså den pludselige og intensive åbenbaring af et stykke virkelighed.

Pasolini bekæmpede både i sin kunst og i sin journalistik med lidenskab det fremvoksende konsum-samfunds organisering og trivialisering af tilværelsen og kulturen. Han identificerede denne side af moderniteten som en "fascisme uden ansigt". Mod disse overgribende strukturer var det nødvendigt at mobilisere et taktisk blik, et tyveblik, hvormed man i det rette øjeblik kunne frarøve ensretningen dens bytte. Efter forteksterne til *Accattone* sætter han et motto fra Dante, hvor Satan beklager sig til Gud over, at denne har stjålet en fortabt sjæl fra ham. Og Gud begrunder: Jeg tog imod ham for en enkelt tåres skyld i hans øje. Guds blik er et tyveblik.

Med sin stil stjæler Pasolini virkelighedselementer fra den narrative superstruktur. Og åbenbarer derved en større og uset virkelighed for os. Med sin sans for steder og deres lys ("I sin kerne er film et spørgsmål om sol", sagde han i 1962) og for det enkelte menneskes suveræne udtryk i gestus og mimik, sproglige vendinger og hele kropslige og sjælelige nærvær bringer han os i kontakt med en "forhistorisk" verden, der er trængt ud i civilisationens yderkanter. Hans bedste film formår til stadighed – med Walter Benjamins ord – "at tænde håbets gnister i det forgangne". Lige fra Rom og til Randers.



Fig. 16. Moderen til Accattones barn opfordrer til at skille dem ad, før de tager livet af hinanden.



Fig. 17. De skilles ad.



Fig. 18. Isoleret i billedfeltet rejser Accattone sig fra jorden.



Fig. 19. Med nabolaget i baggrunden udgyder svogeren flere trusler.



Fig. 20. Accattone går vemodigt bort fra scenen med fronten mod kameraet og hoben i baggrunden.

## Fakta

En tak til Jefferson Gomez dos Santos, som åbnede mit øje, og til Armando Lopez-Vidal, der fortalte mig – ikke hvad jeg så i *Accattone*, men hvad *Accattone* så i mig.

### Filmografi (hovedværker):

*Accattone* (1961)  
*Mamma Roma* (1962)  
*La Ricotta* (1962)  
*Il Vangelo secondo Matteo* (1963)  
*Uccellacci e uccellini* (1966)  
*Edipo re* (1967)  
*Teorema* (1968)  
*Porcile* (1969)  
*Medea* (1970)  
*Il Decameron* (1971)  
*I racconti di Canterbury* (1972)  
*Il fiore delle mille e una notte* (1974)  
*Saló, o le 120 giornate di Sodoma* (1975)

### Bibliografi

Som man allerede sagde om Goethe-litteraturen I 1800tallet – Goethe und kein Ende! – kan man sige om Pasolini-litteraturen i dag: Pasolini und kein Ende! Her er et lille udvalg:

Andersson, Lars Gustaf. *Ånglarnes barn. En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*. Lund: Boxbox, 1992.

Bregstein, Philo. *Whoever Says the Truth Shall Die. A Film about Pier Paolo Pasolini*. Holland 1981.

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini – Cinema as Heresy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990.

*Kosmorama 97*. Det danske Filmmuseum, 1970.

Naldini, Nico. *In den Feldern Friauls. Die Jugend Pasolinis*. Stuttgart: Commedia-und-Arte-Verlag Mayer, 1987.


Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem – en biografi*. Falun: Scandbook, 1994. [Stockholm: Bonnier Alba]

Siciliano, Enzo. *Pasolini*. New York: Random House, 1982.

Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. London: Thames and Hudson, 1969.

Thomsen, Christian Braad. *Pasolini. Den evige kætter*. En monografi. Århus: Klim, 1998.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)