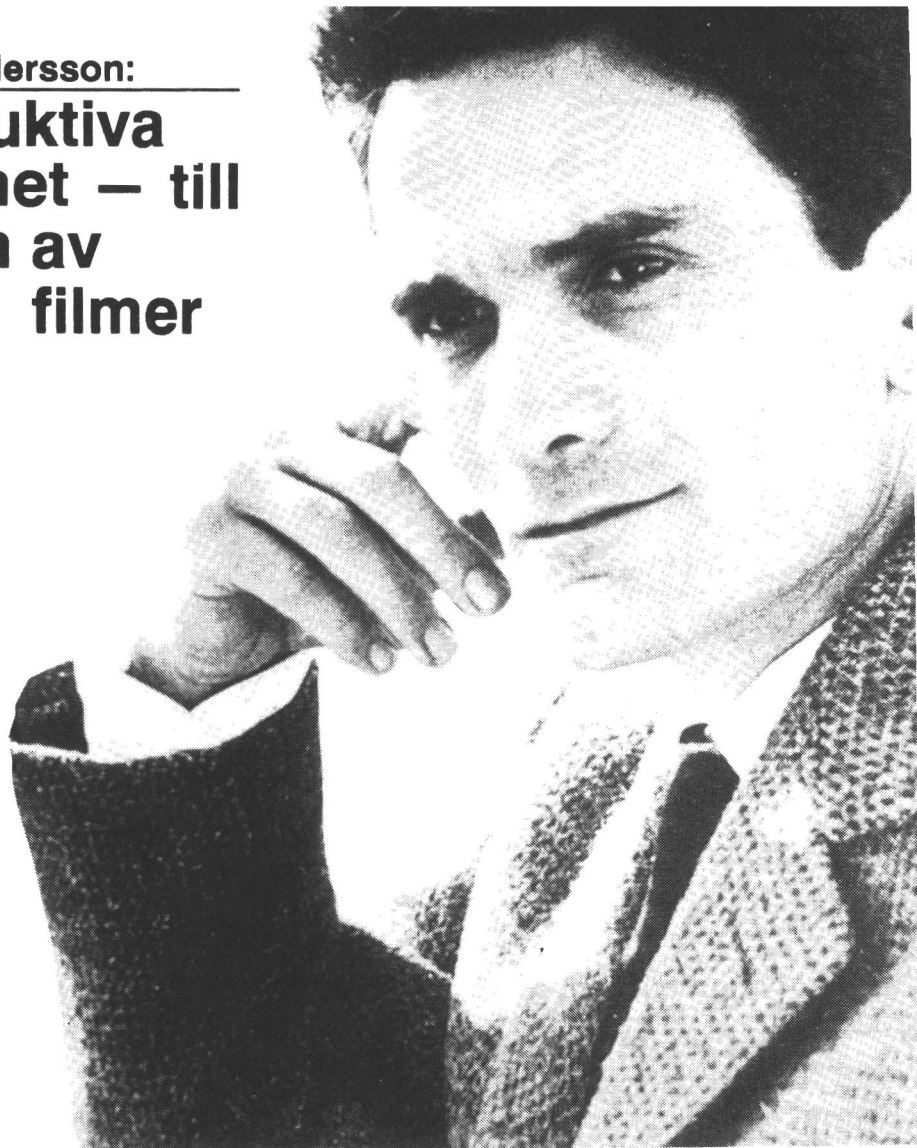


Lars Gustaf Andersson:

---

# Det Produktiva tomrummet – till läsningen av Pasolinis filmer



60

Efter Pier Paolo Pasolinis död 1975 skrev den franske författaren Roland Barthes en kort artikel i *Le Monde* om Pasolinis sista film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.<sup>1</sup> Barthes jämförde markis de Sade (som alltså bistått med det litterära underlaget till filmen) med fascismen (vilken Pasolini menade sig skildra). Barthes hävdade nu att Pasolini misslyckats och att misslyckandet bestod i att Sades fantasier visades som något *verkligt* och fascismen som något *overkligt*, istället för tvärtom. Men Barthes klargjorde också att *Salò* berör oss alla på något sätt, att filmen *generar* oss; den skildrar något vi känner igen från oss själva men inte vill kännas vid.

## Det ordnande språket

Det är ingen tillfällighet att det var just Roland Barthes som kom att skriva om *Salò*. Han och Pasolini var sedan sextiotalet indragna i en stor (och ännu inte avslutad) diskussion om den moderna semiotikens villkor.<sup>2</sup> Barthes var också "inskriven" i filmen genom att hans bok *Sade/Fouquier/Loyola* från 1971 finns upptagen i den bibliografi som redovisas i filmens produktionsuppgifter.<sup>3</sup> Barthes' artikel blir därför en replik i en lång dialog och

även en del av en förklaring till varför Pasolini fruktades av fascisterna till den grad att han måste likvideras (vilket många menar var fallet).<sup>4</sup>

I sin bok om Sade, Fourier och Loyola skärskådar Barthes olika klassifikatoriska system som han menar kan studeras som språk. Han sammanför pornografiförfattaren Sade, Jesuitordens grundare Ignatius Loyola och den franske utopisten Charles Fourier och menar att det gemensamma för dessa "språkgrundare" är att deras "språk" inte tjänar till kommunikation utan till ordning.

Några återkommande drag i "språken" är enligt Barthes av fundamental betydelse. Det är *isolationen*, *artikulationen* och *regleringen*. Hos Sade *isoleras* libertinerna i slottet Silling (vilket hos Pasolini transformeras till Mussolinis kortlivade Salò-republik). *Artikulationen* består i att njutningen befordras som ord i en mening; det finns ett antal figurer och episoder som kan sammanfogas till olika betydelsebärande räckor eller historier. *Regleringen* eller ordningen (vilket är en nödvändig förutsättning för isolationen och artikulationen) är den konkretisering av systemet som görs i ett socialt rum.

Regleringen är detsamma som regleringen av ett språk som behärskar dem som använder det.

Barthes hävdar också förekomsten av ett fjärde element, *teatraliseringen*, som har sin grund i att språk-

grundarna är något mer än systembyggare, de är *scenografer*. Hos Sade tar sig teatraliseringen uttryck i att språket uttrycks teatralt av de fångna unga kvinnorna som tvingas att "illustrera" olika berättelser genom att underkasta sig olika typer av konkret sexuellt tvång.

Sades värld är alltså enligt Roland Barthes ett språk. Än viktigare tycks mig det faktum vara att språket är en absolut fixerad och dogmatisk struktur som reducerar människorna till utbytbara bricker och delar av en klassifikatorisk mekanism. Det dogmatiska och ridiga i strukturen framhävs av att ordningen upprätthålls med våld; hos Pasolini framställs det så mycket tydligare eftersom handlingen är förlagd till den fascistiska Salò-republiken. Våldet får därmed en igenkännbar gestalt och en historiskt förklarlig orsak.

Men det som är det egentliga våldet är inte först och främst det sexuella tvång eller den tortyr som skildras i filmen, utan att de fångna ungdomarnas värld är helt och hållet reglerad och begränsad.

Teatraliseringen är en falsk öppning av gränserna, ett blindfönster. Alla de förödmjukelser, allt det våld och all den bestialitet som vi ser på biografduken är bara en artikulation av det förödmjukande, våldsamma och bestialiska som ligger i varje fixerat *system* utan öppningar.

## Helvetesvandringen

**S** *de Sodome* finns också Dante Alighieris *Inferno* markerat. Pasolini har själv skrivit en parafra på *Inferno*; den postumt utgivna fragmentsamlingen *La divina mimesis*.<sup>5</sup> Men denna bok är litterär och ironisk – kanske skulle Pasolini själv ha sagt "borgerlig" – och den drabbar oss inte på samma sätt som Salò-filmens helveteskretsar.

Dessa kretsar är tre till antalet, maniernas krets, skitens krets och blodets krets. Var och en av dem korresponderar till element i vad som skulle kunna kallas Pasolinis "biografiska legend".<sup>6</sup>

Maniernas krets: Pasolini använde sig flera gånger av sexualiteten som en metafor för makten och fascis-men, och såg i den kroppsliga förnedringen ett symptom på vår kulturs snara undergång.

Skitens krets: Även tidigare hade Pasolini tagit upp det skatologiska motivet; exkrementer och avfall som metaforer för den sena kapitalismen, "konsumis-men".<sup>8</sup>

Blodets krets: Här drivs våldet som ligger immanent i den fascistiska doktrinen upp till det absurda. Detta yttersta våld är alltid närvarande i Pasolinis mardrömslika visioner och finns också insprängt i hans biografiska legend, eftersom han själv blev ett offer för detta våld.

Barthes säger i sin artikel i *Le Monde* att Pasolinis mycket bokstavligen skildring av våldet och makten paradoxalt nog inte leder till en upplevelse av sanning, utan snarare förvanskar viktiga frågor som vi måste ta ställning till. Istället för att diskutera fascis-men och våldet mitt ibland oss blir vi äcklade eller sårade av filmdukens grafiska våld. Man kan säga att Barthes menar att *Salòs* misslyckande ligger i att filmen överhuvudtaget har gjorts – hur nödvändig den än är. Det finns i *Salò* ingen fascism *utanför Salò*, och detta är en kritisk punkt eftersom vi får anta att den reella fascis-men finns någon helt annanstans än på den biografduk där en film för tillfället projiceras.

Det skulle gå att extrahera ett antal ledord ur det här resonemanget, vilka alla skulle vara ett försök att rubricera ett och samma fenomen: System/språk/makt/fascism/våld/struktur/stasis. Att systemet *i sig* är utan öppningar visas i filmen just av att Dantes *Inferno* och Sades Sodom-roman har lagts över varandra. Det utmärkande för Dantes text är att den

behandlar en vandring; Dante är en "homo viator" som genomkorsar Helvete, Skärselfeld och Paradis och sedan återvänder hem igen.<sup>9</sup> Men i *Salò* är vandringen omöjliggjord, det går inte att vandra i libertinernas fångelse. Det är en sluten värld där den enda möjligheten att fly är att dö under djävulska omständigheter.

## Pasolinis dialektik

**I** Pasolinis konst återkommer ständigt en och samma paradox; det mytiska historifieras och det historiska mytifieras. Det vill säga: En historiematernalistisk samhällskritik med rötterna i Antonio Gramscis filosofi konfronteras med en metafysisk och idealistisk historiesyn som ibland förefaller att vara en rent mekanisk determinism. Filmen *Salò* tycks vara sluten, och Pasolinis profetia blir fatalistisk – Människan är död. Samtidigt finns det i  *bilden* en det slutna och statiska en immanent kritik av tillståndet.

Mellan de två polerna i Pasolinis konst, metafysiken och den historiska medvetenheten, finns det en klyfta eller ett tomrum. Det är i detta tomrum som betydelse genereras, det är där som Pasolinis dialektik skapas. Om man skall göra ett försök att analysera Pasolinis verk så måste man alltså, förutom en rad inter- och kontextuella faktorer, ta hänsyn till detta produktiva tomrum. En början på en analys skulle vara att gå tillbaka till "Livets Trilogi" som han avsvor sig.<sup>10</sup> I *Il Decameron* från 1970 spelar Pasolini själv en konstnär som skall göra en freskmålning i en kyrka. Men han avslutar den inte. Bilden blir aldrig *manifest* och systemet står fortfarande öppet. Han säger: "... perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?"<sup>11</sup>

## Noter

1. *Le Monde*, 15.6.1976.
2. För en skandinavisk genomgång av denna diskussion, se Søren Kjørup, *Filmsemiologi*, København: Berlingske Forlag 1975.
3. Roland Barthes, *Sade/Fourier/Loyola*, Paris: Editions du Seuil 1971.
4. Litteraturen om Pasolinis liv och död är rikhaltig. Se t ex Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano: Rizzoli Editore 1978.
5. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Torino: Einaudi editore 1975.
6. Begreppet "biografisk legend" är hämtat från den ryska formalisterna via den amerikanska neoformalismen, företrädd av David Bordwell m fl. Bordwell elaborerar begreppet i sin *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, 1981. Jag har själv tillämpat begreppet på Pasolinis liv och verk i en seminarieuppsats, "Epidio re av Pasolini", stencil, Litteraturvetenskapliga institutionen, avd. Drama-Teater-Film, Lund 1983.
7. Som Erik Hedling har påpekat för mig så är vid en mer rigorös undersökning termen "synekdoke" lämpligare än "metafor", eftersom sexualitetens förändringar inte bara är ett tecken för konsumismens utveckling utan också är ett faktum i sig självt.
8. Detta är också ett dominerande motiv i Pasolinis essayer och polemiska artiklar från senare år, varav flera finns samlade i *Lettere luterane*, Torino: Einaudi editore 1976.
9. Se t ex Paulus Svendsen, "Europäisches Zentrelthema 'Homo Viator'" i *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv und Themenforschung. Elizabeth Frenzel* utg. 65. *Geburstag. II*, Stuttgart: 1980.
10. Pier Paolo Pasolini, "Abiura dalla 'Trilogia della vita'" i *Trilogia della vita*, Bologna: Cappelli editore 1975.
11. "...varför fullborda ett verk, när det är så vackert att bara drömma om det?"