

også har almen betydning. Lad os her blot huske på dette princip der var et af de grundlæggende principper i den daværende skuespilleruddannelse, ikke mindst for så vidt den af os fulgte filmtendens fandt midlertidig støtte heri og eftersom den paradoksale iscenesættelse af teaterstykket *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* netop led skibbrud på dette princip, men således at man derigennem fandt frem til den form der passede for teatret.

I hvert fald fremtrådte begge disse tendenser i den påfølgende iscenesættelse af *Gasmasker* (1923-24) i endnu større indbyrdes modstrid, således at hvis denne iscenesættelse var blevet filmet, så ville den som man siger, være blevet lagt »på hylden«. Hvad var grunden hertil? »Kampen« mellem den konkret-virkelighedsbestemte og den fiktivt-beskrivende tendens, tendenser der gik godt sammen, når det drejede sig om det groteske og ekscentriske og som gled sammen når det drejede sig om det melodramatiske – denne kamp førte i den ny iscenesættelse til et fuldstændigt skisma.

Vi havde ønsket at iscenesætte dette drama, idet vi gik ud fra forskelligheten mellem de to genrer, hvilket fuldt ud skulle passe til det groteske og ekscentriske (hvor forskelligheten mellem de to genrer netop er en af forudsætningerne).

Men omtalte drama satte sig (i iscenesættelsen) mellem to stole. Den mistede den første tendens, uden at opnå den anden. Der skete noget lignende det der sker i eventyret om den vingede svane, krebsen og gedden. Krebsen og gedden trak hver ud i deres særlige perceptionsområder, og den stakkels svane med sin syntese forsøgte forgæves at løfte sig mod himlen. Vognen rokkede sig ikke af stedet. Den gik i stumper og stykker. Og kusken deserterede til filmen.

Og det skete altså fordi iscenesættelsen havde fået den besynderlige idé: at ville spille et stykke, der handlede om en eksplosion i en gasfabrik og om det heitemodige arbejder-kollektiv, ikke på en scene men på selve det sted hvor man producerede gassen og som lå i Moskva.

Og så ville den håndgribelige kendsgerning i form af fabriksomgivelserne på ingen måde forliges med teaterfiktionen.

Fabrikken havde sit eget liv. Forestillingen der blev spillet derinde havde også sit eget liv. Fabriksfremtoningen og teaterfiktionen ville ikke gå op i en højere enhed.

De kæmpemæssige turbogeneratorer ville let have kunnet sluger den lille teaterbygning der beskedent trykkede sig op ad de sortglinsende cylindre.

Samtidig slog hele den plastiske ynde ved den konkrete fabrik så stærkt igennem, at tendensen til det håndgribeligt-materielle flammede op inde i teaterfiktionen med ny lidenskab. Den erobrede alt . . . og måtte derfor fortrænges fra stykket, hvor det ikke klædte den at være enerådende og altdominerende.

Tendensen som sådan drog os lige over i filmen.



Sergei Eisenstein: Selvpotret.

Sergej Eisensteins (1898-1948) vei til filmen gikk gjennom teatret i den tiden han samarbeidet med Prolet-Kult i Moskva (1920-1924). Han lager dekorasjonene til J. Londons *Meksikaneren*, 1920, hvor han også iscenesetter en boksekamp med alle realistiske rekvisitter. Han vil **innføre de ekte begivenheter i teatret** og dermed smelte publikum sammen med handlingen. Så fulgte ni måneders praksis hos Meyerhold. Meyerholds idé med å vise psykiske prosesser gjennom fysiske handlinger (biomekanikken) påvirket sterkt den unge Eisenstein. Han stifter et **akrobatisk teater** og der setter han opp Ostrovskijs *Den Vise*. Forestillingens egenartede trekk var:

- En forkastelse av den italienske scene. Handlingen foregikk i en sirkus-arena i direkte kontakt med publikum.
- En spillemåte som gikk ut på å uttrykke personenes følelser, ikke gjennom dialogen, men gjennom akrobatenes og klovnenes fysiske ferdighet.
- En personlig bearbeidelse av Ostrovskijs tekst som ble forvandlet til en collage, en montasje av autonome scener. Under forestillingen viste Eisenstein noen scener fra filmen *Glumovs dagbok*, et slags grotesk kontrapunkt til handlingen, sansynligvis inspirert av datidens japanske teatre som alternerte teaterscener med forklarende filmsekvenser.

Samtidig utgir han i LEF-tidsskriftet sitt manifest om **attraksjonenes montasje** (eller teori om de kunstneriske stimuli).

Teatrets grunnleggende materiale er tilskueren og det utilitaristiske teaters oppgave består i å lede hans konsentrasjon i en bestemt retning. (. . .) Ved attraksjon i teatret menes ethvert aggressivt moment ved forestillingen, noe som skal forårsake en følelsesmessig og psykologisk reaksjon hos publikum. (. . .) Man kan lage en god forestilling bare ved å bygge den opp som cabaret og sirkus. Montasjens skole er filmen, cabaret og sirkus.

Altså er teaterregissøren i høy grad montasjist som skal lære sitt fag også fra filmen og music-hall'en.

Den estetisk-filosofiske tråd i Eisensteins arbeid (særlig i den senere fase) går i retning av en bevisst syntese mellom to forskjellige erkjennelsesformer – vitenskap og kunst –, en syntese som ifølge ham har eksistert i den tiden da religionen også var vitenskap. Religionen grep samfunnet gjennom både følelsesmessige og rasjonelle teser. Idag er det forekommet et brudd mellom disse to sfærer og kunstens oppgave er å tilintetgjøre denne dualisme. Kunsten skal appellere til følelsene og følelsene i sin tur skal vekke tanken. Kunsten skal ikke bare fremkalle en tankeprosess, den skal også lede dens utvikling.

I sin siste periode som teatermann skilte Eisenstein seg fra det **akrobatiske teater** for å gi seg i kast med to politiske forestillinger: Treiakovs *Hør Moskva* og *Gasmaskene*. Den første forestilling foregikk på en italiensk scene, den andre ble spilt i en ekte fabrikkhall. Hans siste forsøk på å **tilintetgjøre teatret som sådant og omskape det til en anstalt hvor det vises resultater fra massenes effektivitet**, fikk Eisenstein til å forstå at han hadde nådd de ytterste muligheter i sin teaterteori. Det å heve grensen mellom teatret og livet og blande tilfeldigvis skuespillere og tilskuere sammen, endte i denne forestillingen med en kunstnerisk forarming. Han erklærer teatrets fallitt: **Teatret i sin gamle form er død og hvis det fremdeles eksisterer, er det av ren treghetskraft**. Filmene er vår tids form for teater. Så går han over til filmen.

Han kom tilbake til teatret i 1940 med en iscenesettelse av Wagners *Valkyrie*. I en kommenterende artikkel om denne forestilling – *Mytens inkarnasjon* – skrev han:

Grunnen til det statiske som man beskylder Wagners *Valkyrie* for, er at heitenes lidenskaper aldri ble gjengitt gjennom spillet, altså handlinger, bevegelser og stedforandringer, men bare gjennom sangen. Jeg har forsøkt å vise med plastisk dynamiske bilder hele det komplekset av indre følelser og gjensidige forhold som Wagners helter er underkastet.

E.B.

Exempel på analys av montageplan

AV SERGEJ EISENSTEIN

Siden 1925 hadde S. Eisenstein vært professor ved Film-Instituttet i Moskva hvor han også holdt regelmessige seminarer viet problemene ved filmskapelsen, særlig montasjen. En del av hans foredrag ble trykt samtidig i tidsskriftet *Iskusstvo-Kino*. Senere ble disse materialer samlet i en bok redigert av L. Kulesjov, *Goskinoizdat (Moskva 1941)*. Følgende tekst er et utdrag fra et seminar om montasje fra 1938 eller 1939.

...Aleksander Sergejevitj Pusjkin er en uttømmelig källa på eksempel på den mest minutiøse montageplan, i den betydelse som vi nuførtiden legger i ordet.

Knappast någon har oppmærksatt Pusjkin ur den aspekten, dvs. ingen har bedømt avsnitt ur hans verk ur montagens synspunkt...

Pusjkin har förmågan att röra sig med ett rent råmaterial, en mängd detaljer, sammanställa dessa och på så sätt uppnå en helt och hållet visuell effekt.

Hans urval av detaljer är häpnadsväckande, likaså den karakteristik som inryms i på varandra följande sceneri; rättare sagt – om han skriver en mening vet man om en människas ben eller armar är bortklippta, men är händerna med, vet man också vad de gör. Man behöver inte se bildrutan, men förutsättningarna finns för att man ska kunna urskilja den.

Som exempel ska jag här citera utdrag ur några av Pusjkins verk. Vi ska gå till väga på följande sätt: vi har ett tema och vi ska försöka se hur det i ett visst avsnitt behandlas med hjälp av olika kamerainställningar – hel-, halv- och närbilder. Pusjkin är intressant genom att han med samma lathet skriver partitur såväl till musik som bild och ljud.

Låt oss ta ett avsnitt ur *Poltava*, mycket kort, men oändligt karakteristiskt, nämligen Marias flykt.

Ingen visste när och hur
hon försvann. En fiskare blott
i natten hovslag hört,
kvinno viska och kosackers tal.

Här har allt nödvändigt kommit med, men det är bara tre ljud: hovslag, kvinnors viskning och kosackers tal. Och vidare:

Och nästa morgon åtta hästskor
satt märken uti ångens dagg.

Detta lilla brottstycke illustrerar fullkomligt Marias flykt och bortförande. Först är det bara de tre ljuden som skildrar händelsen, och därefter kommer resultatet. Vi har daggen på ången, som frammanar bilden av tidig morgon och »spåret av åtta hästskor», således helt enkelt en närbild. En mönstergillt lapidarisk framställning.

Nu ska jag ta ett ännu mer fulländat exempel, likaledes ur *Poltava* – när Peter kommer ut.

Då genljöd hänförd
Peters tordönsstämma:
»Till verket, Gud vare med er!»
Ut ur tältet med sina gunstlingar
kommer Peter. Hans ögon
lyser. Hans anlete är hemskt att skåda.
Hans rörelser häftiga. Han är skön
att skåda som himlens åska.
Han går. Han leder fram hans häst.
Hans trogna häst, så eldig men likväl så spak.
Han vädrat re'n kanoners eld
och darrar. Han skelar bakåt
och kastar sig i stridens larm,
stolt över sin mäktige ryttare.

Hur noggrannt anges inte här alla inställningar, alla scener!

Då genljöd hänförd
Peters tordönsstämma:
»Till verket, Gud vare med eder!»

Och så tältet, en grupp människor och rösten som genljuder tältet, dvs. ljudeffekten sätts in.

Ut ur tältet
med sina gunstlingar . . .

Någon kommer ut från den omgivande mängden, men vem – det vet man inte ännu.

kommer Peter.

Peter mot bakgrunden av sina gunstlingar, som omger honom. Och genast följer en kort karakteristik av Peter:

Hans ögon lyser – et avsnitt av ansiktet.

Hans anlete är hemskt att skåda – närbilden omfattar hela ansiktet.

Hans rörelser häftiga – nu visas han utan tvivel i helfigur.

Skön som himlens åska – här har vi en bildruta med Peters livliga gestalt inkomponerad. Han står där som ett åskmoln, och efter denna bild följer orden:

Han går – vilket innebär att han hejdat sig ett ögonblick då han kommit ut ur tältet, sedan vänt sig om och denna häftiga rörelse illustreras med **himlens åska**.

Vidare: **Man leder fram hans häst** – en mycket exakt kamerainställning.

Hans trogna häst, så eldig men likväl så spak – närbild.

Han vädrat re'n kanoners eld – här följer sannolikt en avvikelser för att påminna om striden, men ljudet accentueras kraftigt, för hästen darrar.

Han skelar bakåt – vi ser tydligt vad som just nu sker: Peter sitter upp, hästens huvud tyder på att han sittit upp, hästen har vänt blicken mot Peter.

Nästa inställning: **Och kastar sig i stridens larm, stolt över sin mäktige ryttare** – Peter har stigit upp och nästa bild visar honom i snabb rörelse. Själva uppsittandet ser man inte, dvs. man har gjort något som alltid är till fördel vid klippning – man har utelämnat vissa element av skeendet och återger det helt enkelt så här: Peter har stigit upp och hästen ilar fram **stolt över sin mäktige ryttare**.

En ovanligt raffinerad plastisk oppvisning. Lägg särskilt märke till början: man hör rösten från tältet och **med sina gunstlingar kommer Peter ut**. Två mycket exakta bilder – någon har kommit ut och i mängden urskiljer man Peters gestalt. Därefter visas hans ögon, ansikte. Sedan visas han i helfigur, omgiven av alla andra. Hernäst följer handlingen: man leder fram hästen, bilden innehåller inte Peters gestalt – bildväxling till hästen, Peter visas via hästen och senare – i full rörelse: **Han galopperade framför sina regementen, mäktig och munter, striden lik**.

★

Man kan finna ytterligare ett exempel hos Pusjkin – Kotjubejs avrättning.

Ett vimmel av mössor. Blixtrande lansar.
Man slår på trummor. Soldater galopperar,
Regementena står uppställda till strid.
Det jäser i leden. Alias hjärtan bävar.
Vägen slingrar som en orm,
full av folk den rör sig framåt.

I början närbilder – mössor, sedan någonstans ifrån – trum-