

virvlar. Helbild – regementena är uppställda, det jäser i leden.
Allas hjärtan bävar – återger den rytm som man bör känna
i allting, och sedan – **vägen slingrar som en orm.**

Den olycksbådande plattformen synes höja sig.
Där går bödeln, glad i håg
och väntar lystet på sitt offer:
Än tar han i sina händer vita,
liksom på lek, den tunga bilan,
än han skämtar med den muntra hopen.

Det är i stor utsträckning en scen för skådespelarna, men
konstruktionen är klar: först helbild av schavotten – därefter
detaljer.

Allt smälte samman i ett åsklikt muller:
Kvinnors skrik, tråtor, skratt och knot.
Plötsligt hördes så ett rop helt nära,
och allt blev tyst.

Mycket exakt: på helbilden sorl, så ett skrik och ... allt blir
tyst.

Blott hästars tramp
hördes i den hemska tystnaden.

Folkmassans tystnad visas också mot bakgrunden av det till-
tagande hästrampet.

Där, omgiven av sin svit
hetmanen spränger fram på korpsvart häst.
Och där på Kiev-vägen
kom en kärra skramlande. Med oro
riktade alla blickarna mot den.

Å ena sidan kommer hetmanen ridande i en viss rytm, å an-
dra sidan hörs skramlet från kärran med de dödsdömda.

Med frid i sinnet, försonad med himlen,
styrkt av sin mäktiga tro,
satt där Kotjubej, oskyldigt dömd,
med honom Iskra, tyst, likgiltig,
som ett lamm, foglig mot ödet.
Kärran stannade. En talrik kör
av djupa röster sände upp en bön.
Mot himlen steg doftande rökelse
för de olyckligas själar.
Allt folket ber en ordlös bön,
martyrerna ber för sina fiender.
De kommer, nu de stiger upp.
På stupstocken korsar sig Kotjubej.
Massan tiger som i graven.
Nu plötsligt bilan blixtrar till
och huvudet far bort från kroppen.
En suck for genom mängden.
Nu nästa huvud rullar blinkande
och färgar gräset rött av blod.

Man kan svårligen tänka ut en hemskare detalj än detta an-
dra huvud, som blinkande rullar iväg.

Bödeln gladdes i sin svarta själ
och grep dem bägge två i håret . . .

Inställningen omfattar alltså följande bild: på schavotten
rullar huvudena, bödeln griper dem i håret.

Han sträckte ut sin arm
och svängde dem båda över mängden.

Man behöver inte säga mer om inställningen: en utsträckt
arm, som håller huvudena i håret, därefter – de avhuggna
huvudena.

Detta avsnitt ger oss en ovanligt bildmässig beskrivning,
mycket noga fördelad på olika bildrutor.

**Nu plötsligt bilan blixtrar till – och huvudet far bort från
kroppen** – yxhugget visas inte, i stället ser man redan det
andra huvudet rulla. Hugget får vi känna genom folkmassans
jämmer. Detta anger reaktionen på det första hugget och
framhäver samtidigt det hugg vi ser. Därefter ser man det
blodbesudlade gräset och bödeln som griper tag i huvudena.

... och svängde dem båda över mängden – bilden fram-
träder så här: hår och hand, huvudena däremot syns inte.
Vi får intrycket att bödeln håller i något, först nästa bild
visar vad han håller i, men längre ned – folkmassans huvuden.

Scenerna följer i samma ordning och ordföljd som Pusjkin
anger: Ogonblicken **efter avrättningen** återges ännu mer lako-
niskt:

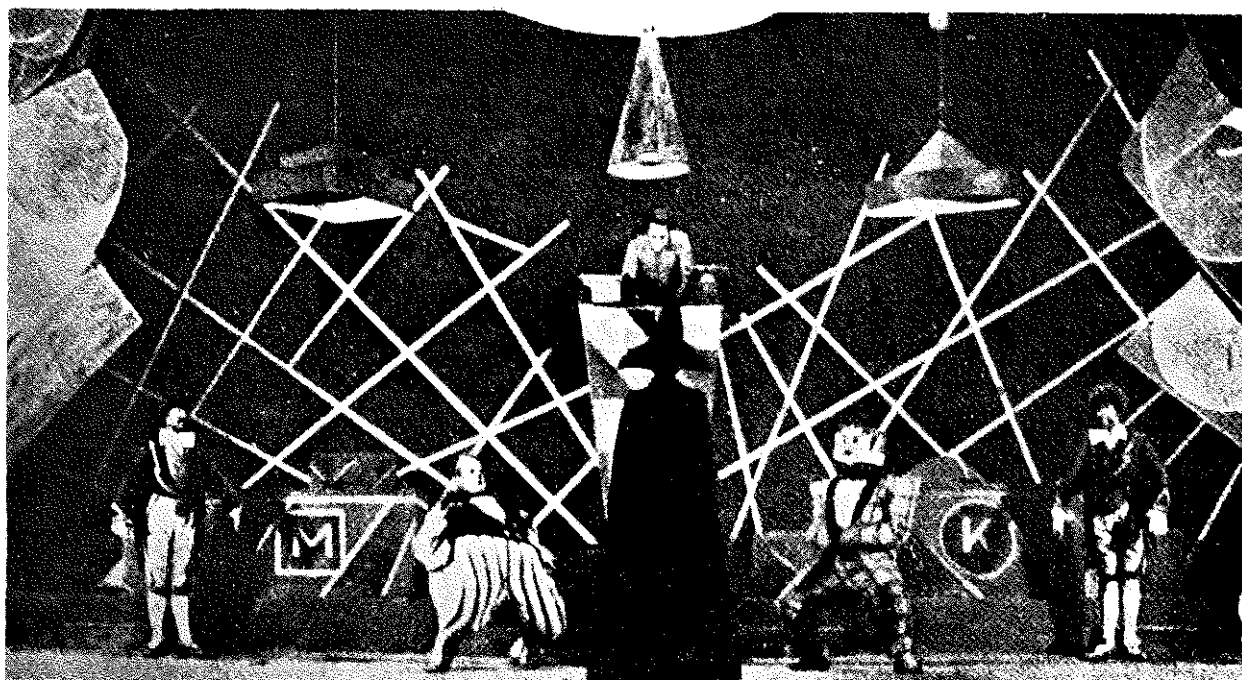
Avrättningen är slut. Och folket
går sorglöst var och en till sitt
och pratar nu om vardagens bestyr
som om alls ej något särskilt hänt.

Utsökt återges också stämningen bland folket efter händel-
serna.

Så småningom blir fältet tomt.
På vägen, som nu skiftar i rött
kom nu två kvinnor springande
uttrötade, neddamnade.
De hade tydligen haft bråttom
till avrättningen och var nu oroliga.
»För sent«, sade någon till dem
och pekade med fingret mot fältet.

Och vad ser vi där?

Där rev man nu schavotten,
en präst i svart kåpa bad en bön
och upp på kärran lyfte
två kosacker en kista utav ek.



Mexikaneren (Jack London). Scenisk bearbejdelse af B. Arvatov. Iscenesættelse: V. Smishlayev og S. Eisenstein; scenografi: S. Eisenstein. Prolet-
kult Teater, Moskva 1920.

En skakande final! Med tre detaljer har hela skeendet fångats: schavotten rivs, prästen ber, två kosacker lyfter upp en kista. En scen som återgivits med största möjliga bildmässiga uttrycksfullhet.

När man söker komponera en scen, måste man först göra en bildskiss. Beskriv den bildmässigt; först då kan man avgöra hurdan den blir.

★

I en version av **Greve Nulin**, tycks Pusjkin uttrycka en motsatt åsikt: metaforer och jämförelser är obehövliga.

Greve Nulin är gäst hos en viss godsägarinna; det är natt, greven kan inte somna, han vil gå till henne. Han går till hennes rum, hon ger honom en örfil osv. Men jag citerar det ställe där han just har tröttnat på att läsa:

Och greve Nulin blåste ut sitt ljus.
Han kan inte somna. Satan slumrar inte.
En okänd eld i honom brinner,
strax omvärvs han av lågor.
Han sjuder nu som samovarens vatten,
tills frun i huset öppnar
kranen med sin lilla hand . . .
eller som en vulkan inför sitt utbrot
eller . . . jag har liknelser till hands
efter behag, men dessa liknelser
fördriver strax mitt sansade genius -
deras frånvaro ökar skildringens behag.

Pusjkin ogillar alltså metaforiska uttryckssätt. I skildringen av avrättningen i **Poltava** påträffas heller ingenstans några »sämlik» eller »liksom» eller »i likhet med» - allt bygger på urvalet av detaljer.

Ännu ett intressant exempel, också från **Poltava**, för att jämföra två olika beskrivningar.

Den stilla ukrainska natten.
Himlen är genomskinlig. Stjärnorna glimmar.
Luften vill inte övervinna
sin däsighet. Knappt märkbart
skälver popplarnas silverlöv.
Månen lyser lugn däruppe
över Belaja Tserkov,
både stolta hetmaners trädgårdar
och den gamla borgen lyser den upp.

Fördjupar man sig lite i detaljerna, blir allting begripligt:

Den stilla ukrainska natten - helbild, mycket himmel.

Himlen är genomskinlig - här följer en bild av enbart himlen.

Stjärnorna glimmar - på himlen framhävs stjärnorna.

Luften vill inte övervinna sin däsighet - denna upplysning gäller tekniken, dvs hur man ska återge en stämning, hur materialet här bör fotograferas, vilken ton denna tystnad bör ha. Det är problem som kan diskuteras från fotografens synpunkt. Det står ju helt klart att ingenting här bör vara belyst, att fotot måste ha en viss matthet, det finns alltså många utgångspunkter för en bearbetning.

Knappt märkbart skälver popplarnas silverlöv - här står fullt klart vad som måste göras.

Månen lyser lugn däruppe över Belaja Tserkov - här är popplarna sannolikt kvar i bilden, om det nyss var en närbild av de skälvande löven. Man måste alltså först visa löven mera i helbild och därefter mycket tydligt - månen, vi ger alltså en bild av månen. *

Både stolta hetmaners trädgårdar och den gamla borgen lyser den upp - detta fotograferas givetvis inte under månen, utan från andra sidan, i dess sken.

Vi ser alltså att allt detta nu liksom har penetrerats med kameran i hand.

Om **stolta hetmaners trädgårdar och den gamla borgen** tas i en scen, måste vi givetvis framhäva allt detta undan för undan: först parken och sedan borgen. Eller också tar vi en scen där man i förgrunden ser slottsterrassen och längre bort parken flödande av månljus.

Här finns det dock inga förutsättningar för ett bildurval. Man måste konsekvent hålla sig till anvisningen att **luften**

vill inte övervinna sin däsighet. Den sömniga stillheten är nyckeln till det karakteristiska i hela bilden, precis som beskrivningen av Peter som **skön som himlens åska** präglar hela den scenen.

* Vad händer då med den ukrainska natten, när Mazepa kommer in i parken, och vad sker med parken?

Men dystra, främmande drömmar
dväljs hos Mazepa: nattens stjärnor
som anklagande ögon
blickar gäckande på honom.

Här bör man otvivelaktigt skarpt framhäva stjärnorna, som tränger igenom den sömniga stillheten och blinkar gäckande. Stjärnornas uppträdande är mycket starkt betonat.

Jag ska inte gå in på de reella möjligheterna att demonstera de **dystra främmande drömmar, som dväljs hos Mazepa.** Pusjkin förser oss med en rik skala av möjligheter - han kan säga allt, t.ex. **ett hjärta bräddfullt av vrede**, men det betyder inte att vi måste genomlysas det med röntgen.

. . . nattens stjärnor
blickar gäckande på honom
som anklagande ögon.
Och popplarna står hopträngda i rad
de skakar huvudena tyst
Som domare de viskar till varandra.

Det är inte längre samma popplar som vi såg i den föregående beskrivningen. Bilden visar dem tätt tryckta till varandra. **Hopträngda i rad**, det är också karakteristiskt, men innebär inte att de planterats intill varandra, utan det beror på förnimmelsen av bilden. I första fallet finns det luft mellan dem, i det andra står de som det inte fanns någon rymd mellan dem, bara här och där tränger en strimma månljus igenom. **Och skakar huvudena tyst** - det är tydligen bara topparna som rör sig. **Som domare de viskar till varandra** - här visas tydligt hur popplarna lutar sig mot varandra.

Och den ljumma sommarnattens mörker
är kvavt som en svart fångelsehåla.

Det som tidigare lät så här: »Luften vill inte övervinna sin däsighet», blir inte mera genomskinligt utan fylls nu av mörker, först hade vi ju: **Himlen är genomskinlig** ...

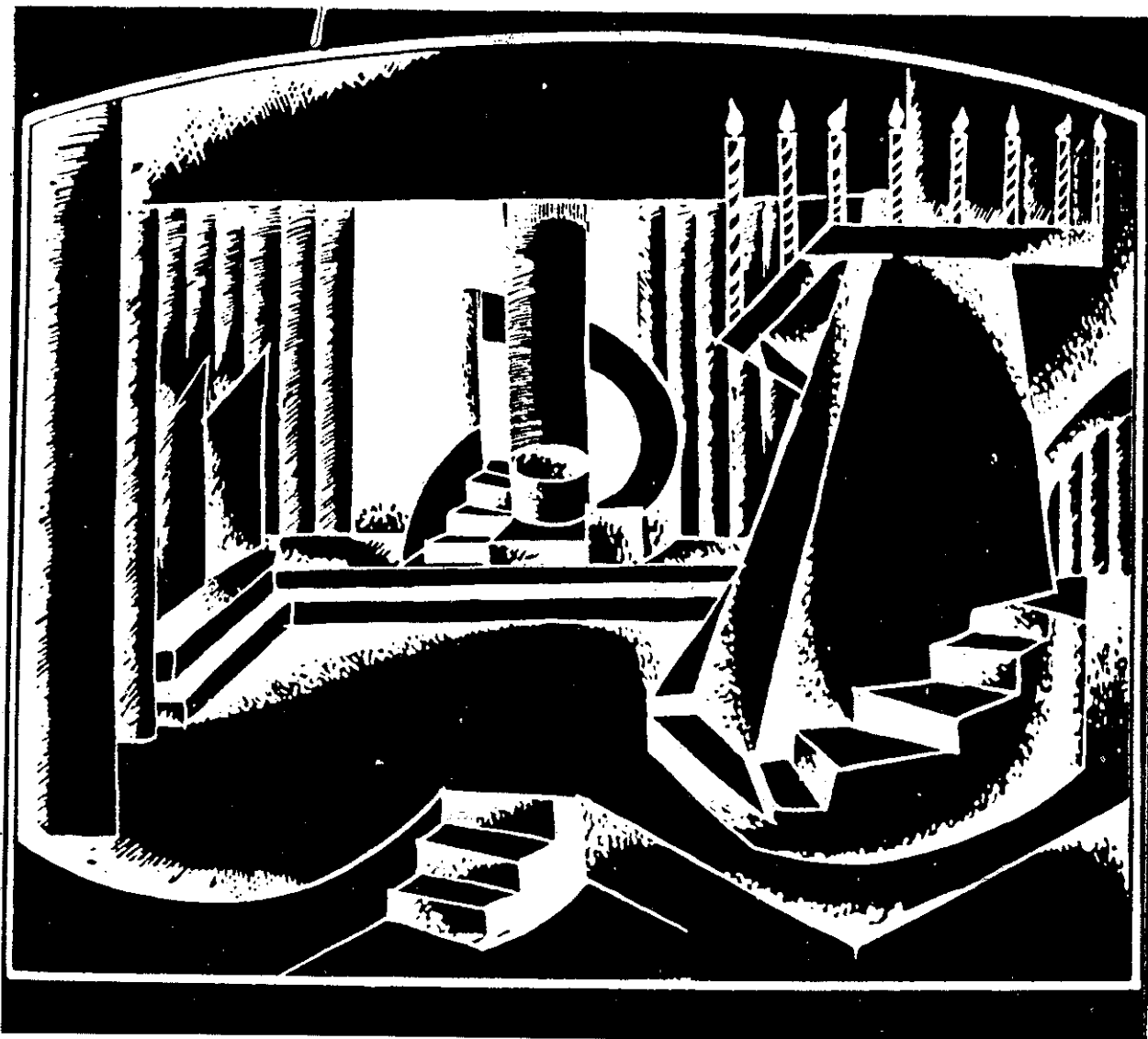
Den första scenen - en klar himmel, ett skarpt sken. Sedan utbrer sig en däsigt stillhet bland popplarna, täta, mörka skuggor, och mot slutet av avsnittet höjer sig den mörka däsigheten uppåt, mot himlen, och hela landskapet blir svart som en fångelsehåla. I de på varandra följande bilderna har vi alltså en hel ljusskala. Utomordentligt skickligt gjort! Och hela tavlan är bemålad med visuella tecken, så länge det inte behövs några andra. Därefter uppträder landskapets mimik: det ändrar ansiktsuttryck precis som en människa - först är det lugnt och rynkar sedan hotfullt ögonbrynen. Detta gör sig bättre i lyrik än på prosa, för lyrik är mer koncentrerad, har en tydligare rytm och exaktare proportioner.

Om vi tar två avsnitt med bataljskildringar, kan vi märka skillnaden i rytm mellan den ena och den andra striden.

Här kan man lära sig allt om montage, filmfoto, scenlösningar!

Första exemplet är slaget från striden med petjenegerna ur **Ruslan och Ljudmila**.

De drabbade samman i rasande strid.
Hästarna vädrade döden och spratt till.
Man slår svärden mot harnesket;
Visslande ett moln av pilar stiger upp
och slagfältet dränks i blod;
Hals över huvud satte ryttarna av,
och åttadom förvirring i hirden;
Som två murar välles härarna fram
och led kämpar nu mot led;
Med en ryttare där släss en fotkari;
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubb;
Den andre träffats av en pil.



Scenografisk udkast til Macbeth (Shakespeare) af S. Eisenstein. Forestillingen blev opført på Polenov Teater, Moskva 1921, i Tikhonovich' iscenesættelse.

De drabbade samman i rasande strid – helbild. Hästarna vädrar döden och spritter till – antagligen en närbild av en häst mot bakgrunden av andra hästar, för här är de ovanligt bildmässigt exponerade. – Man slår svärdet mot harnesket – Pusjkin glömmmer inte ljudeffekterna, som hela tiden löper parallellt med det övriga. Visslande ett moln av pilar stiger upp – bild med uppåtlöpande linjer. Slagfältet dränks i blod – en klar panorering nedåt, eller klippningen har, som vi brukar säga, utförts i rörelseriktningen. Hals över huvud satte ryttarna av – ryttarna galopperar säkert rakt mot objektivet.

Och åstadkom stor förvirring i hirden – scenen förmodligen tagen från siden. Och led kämpar nu mot led – bilden anger stridens rytm.

Nu presenteras olika grupper i slaget:

Med en ryttare där slåss en fotkarl;
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm (ljudeffekt), där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba,
Den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Först alltså en helbild över slaget, sedan kommer detaljerna. Jag ska senare analysera hur detta avsnitt är konstruerat, men nu citerar jag först Slaget vid Poltava:

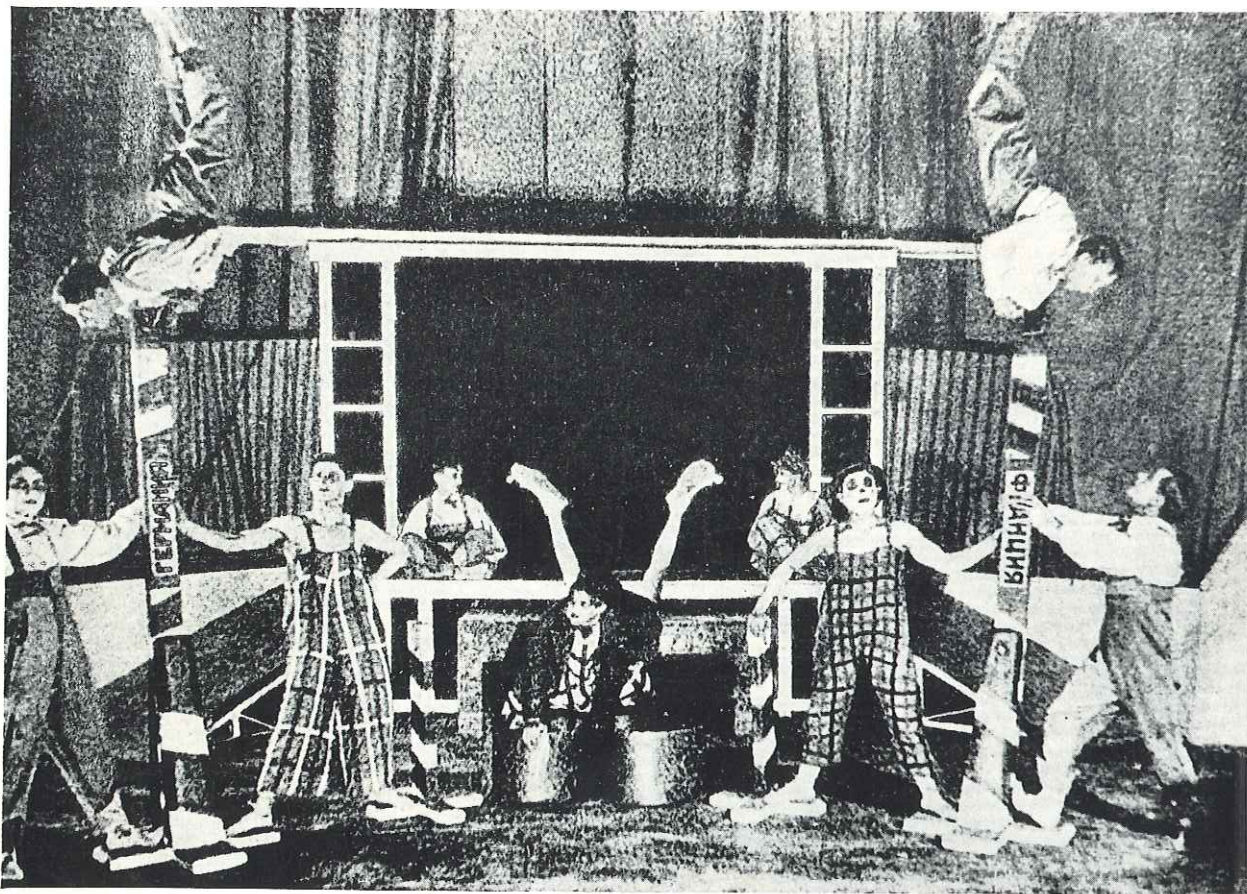
Och med dem tsarens trupper
drabbade samman i röken på slätten;
och striden multrar, Poltavas strid!
I elden, under glödande hagel,
som slås tillbaka av en levande mur,
Över de fallnas led de fäster
sina bajonetter. Som ett tungt moln
kommer rytteriets skvadroner flygande.
Med klirrande betsel och sablar
hugger de beslutsamt in.
De lämnar högar av lik efter sig
De dödliga järnkloten överallt
hoppas och slår ned ibland dem.
De virvlar upp damm och väser i blodet.
Svensk som ryss sticker, hugger, skär.
Trummors muller, skrik, gnissel,
Kanondån, hästtramp, gnäggningar, stön,
och död och helvete på alla sidor.

Hur ska man nu dela in versraderna så att de svarar mot olika bildrutor i detta andra exempel? Om vi i det första har:

Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg,
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba,
Den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Vi får alltså ungefär en bild per rad. Bara en bryts itu: Där föll en ryss, där en petjeneg, och innehåller alltså två bilder. Men i det andra exemplet ser det ut så här:

Svensk som ryss sticker, hugger, skär. Vad blir det för kamerainställning.



Den vise (Ostrovskij), bearbejdet af S. Eisenstein på Proletkult Teater, Moskva 1923. Med denne »akrobatiske« forestilling prøvede Eisenstein at realisere sine tanker om Attraktionernes Montage.

Den ena krossats av en klubba – där förstår vi att vi i samma scen har tre element – mannen, klubban och fallet. Och här **sticker** man – en lansstöt, **hugger** – man hugger med sabeln – **skär** – dvs en rörelse som betecknar ett skärande, alltså en grumlig bild, där det är svårt att urskilja vad som händer på grund av de blixtnabba rörelserna. Som synes är rytmen och intensiteten i bägge bataljerne helt och hållet olika. Den första närmar sig bylinan, den andra är mer verklighetstrogen, och situationen är mer naturlig.

Och vad är värt att lägga märke till här?

... hugger de beslutsamt in.
De lämnar högar av lik efter sig
De dödliga järnkloten överallt
hoppas kring och slår ned ibland dem.
De virvlar upp damm och väser i blodet.

Det är här karakteristiskt att kulornas beteende plötsligt når en gräns, där det visuellt sett inte längre finns någon möjlighet att säga något om dem, de börjar alltså väsa, man kan inte längre uttrycka i bilder vad de gör – de kan bara väsa.

Jag vill rikta uppmärksamheten på detta avsnitt eftersom blykulornas beteende motiveras på samma sätt som människans beteende; hon bör tala, när känslorna överväldigar henne. Goethe har sagt: Man bör tala om det som är värt att tala om.

De lämnar högar av lik efter sig – vem som faller anges inte. Därefter **hoppas** – först ser man de fallande kropparna, först därefter orsaken: de hoppande kulorna. **De slår ned** – här visas i närbild vad kulorna gör. **Det virvlar upp damm** – en kula har borrar sig ner i marken, man ser hålet i jorden. **Väser i blodet** – en kula ligger i blodet och väser, alltså en mycket uttrycksfull bild av vad som händer.

Och hur vackert harmonierar inte här ljudet med bilden!

Svensk som ryss **sticker, hugger, skär** – det har angetts med en bild och det följande med ljud: **Trummors muller, skrik, gnissel, kanondån, hästtramp, gnäggningar, stön...** Här har allt förenats i ett ryckigt, snabbt tempo, bilderna kommer inte i en följd utan korsas med varandra. De saker som på bilden förflyttar sig parallellt med varandra läggs på ljudspåret på varandra – i kanondundret tränger sig andra ljud på. Rytmen i bägge skeendena bibehålls helt, för Pusjkin bibehåller den likaledes i sin beskrivning.

Låt oss nu se hur intressant stridsscenen i **Ruslan och Ljudmila** är uppbyggd. Den börjar med orden: **Hästarna känner blodlukten och darrar** och slutar med **från hästarnas rasanda hovar**.

Vi ska nu se hur själva scenen är uppbyggd. **Med en ryttare där slåss en fotkarl**, men i sjunde raden läser vi att **denne gav skölden inget skydd mot hästarnas rasande hovar**. Man kan tro att det är samme **fotkarl** som i början som nu trampats ned av ryttarens häst. Men vi ser inte denne förste ryttare döda någon, det kan vara fråga om någon annan, och en annan strid. Men själv sammandrabbningen och dödandet bevarar handlingens kontinuitet.

Om vi ser närmare på hur versraderna är ordnade, får vi en lustig bild:

Med en ryttare där slåss en fotkarl,
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba;
den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Här ges alla detaljer från slaget och det är bara att välja vilka man vill ha med. Jag anser dock att Pusjkin har valt de mest slående. Fastän de hänför sig till olika krigare och ut-

spelas på olika delar av slagfältet hänger de temamässigt ihop med duellen mellan fotsoldaten och ryttaren.

Med en ryttare där slåss en fotkarl. Hur avlöper striden? Jo, ryttaren blir dödad eftersom i nästa rad står **Där flyr en häst förskrämd**, vilket suggererar det eventuella resultatet av striden. Men det visar sig att allusionen är skenbar, för i slutet trampar en häst ned en fotsoldat.

Vem blir alltså dödad? Kanske ryssen, för längre ned står: **Där föll en ryss.** Men strax därpå läser vi **där en petjeneg.** Lösningen uppskjuts alltså genom att en ny andra möjlighet införs, för att den tredje ska göra starkare verkan. **Där föll en ryss, där en petjeneg**, det vill säga det kan vara en av de två. Och upplysningarna Pusjkin ger i nästa mening kan synas stå utanför detta sammanhang: **Där hörs stridslarm, där ses några fly.** Här återvänder vi från den individuella scenen till massscenen, och författaren tycks mena: »Glöm inte helbilden, bry er inte för mycket om det här parets privata mellanhavande; kom ihåg att här rasar ett stort slag.« **Där hörs stridslarm, där ses några fly** – till ackompanjement av skrik som inspelats på ljudspåret räddar sig någon genom att fly.

Sedan följer tre meningar som liksom förbereder oss på det tragiska slutet:

Den ene krossats av en klubba,
den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Här har dödsscenen antytts med en dubbel förvarning. Till klippningens ABC hör ju att man inte genast får visa hjältens död; först måste man två gånger visa hur någon annan stupar. Pusjkin gör just så: först en dödsscen, så en till och först den tredje scenen uttrycker vad författaren vill ha sagt.

Först undersöker vi tyngden hos de vapen som blir krigarnas död. Klubban är ett medeltungt vapen, pilen ett lätt, hovarna det tyngsta.

Vilket av dem börjar Pusjkin med? Han tar dem inte i stigande skala – pilen, klubban, hovarna – utan tar först den medeltunga klubban och sedan den lätta pilen för att sedan kunna slå ned med hela tyngden hos hovarna.

Det är mycket skickligt gjort: inte bara genom en enkel stegring utan genom tre kraftiga accenter! Allt som försiggår mellan dem är likgiltiga detaljer från ett slag och ger liksom bakgrunden till en individuell scen där fotsoldaten drabbar samman med ryttaren. Det är detaljer som griper in i varandra och samtidigt skildrar två stridandes personliga öden och samtidigt ingår i helhetsbilden av slaget.

En lysande komposition.

Om vi bara koncentrerade oss på denna envig skulle vi mista intrycket av ett stort slag, och omvänt skulle vi också gå miste om den individuella dramatiken om vi ägnade all uppmärksamhet åt slaget som helhet.

Vi har redan gjort en strängt visuell analys, när vi talade om handen som höll huvudena i håret och om huvudet som rullade i gräset. Pusjkin ger här en noga avgränsad inklippsbild. Låt oss, för att inte bara arbeta med lösryckta scener, noga studera ett avsnitt, som kanske inte är lika klart genomfört och där man får vara mer uppmärksam när man föröker tränga in i kompositionens rytm och melodi.

Vi väljer ett exempel som kanske är mindre effektfyllt än stridsscenen, en lyrisk scen, där bilden för tanken till stoffets ljudmässiga egenskaper.

Man måste ju ha ett grundstoff för att kunna anpassa ljud och bild till varandra. De kan bara harmoniera när båda motsvarar samma helhetsbild.

När vi t.ex. säger: »flickan kommer in som en solstråle» är

det en uppgift både för kompositör och fotograf. Försöker vi uttrycka detta enbart ljudmässigt eller enbart bildmässigt, bildar ljud och bild ingen harmoni.

Man brukar säga, att ljud kan ge en föreställning om en färgs karaktär, d.v.s. vi beskriver färgen tredimensionellt. När vi påstår att en viss blå färg är djupare än en annan, är detta egentligen rent nonsens: djup är ju något tredimensionellt. Men med en sådan beskrivning ger vi ett intryck av djup.

Denna förmåga har också vanliga människor. Hos en konstnär måste den vara mer uppövad. Sinnessjuka kan ha den i ännu högre grad. Det finns sinnessjuka, där detta drag är överdrivet utvecklat och om man föreslår en sådan människa att gå på ett schackmönstrat golv, med vita och svarta kvadrater, haltar han, eftersom svart och vitt har olika djup. Vi uppfattar också detta, men vår erfarenhet säger oss att kvadraterna ligger i samma plan. Vid vissa psykiska rubbningar kan man helt mista förmågan att kontrollera sina rörelser i sådana fall.

För oss som arbetar med ljudfilmsmontage är förmågan att kombinera ljud med en konkret optisk vision det viktigaste. Man måste ha en spontan känsla för att ett visst ljud inte passar till ett visst landskap. Man behöver inte nödvändigt veta varför – fast man nog oftast kan resonera sig fram till det. En färg- eller ljuskomposition harmonierar inte med en viss slags musik, bildens ordningsföljd stämmer inte med ljudets. Detta går att kontrollera. Man kan t.ex. uttrycka både färgskala och musik i strängt matematiska formler. Och om bild och ljud harmonierar, måste ekvationen gå jämnt ut.

Naturligtvis kan eller behöver man inte alltid tillgripa sådana beräkningar. Däremot är det nödvändigt att man precis som inom musiken tränar upp förmågan att höra vilket instrument som klingar falskt. Man måste kunna se att tre film-scener inte går att klippa ihop eftersom den ena är för ljus, den andra har en mörk fläck och passar inte ihop med den första. Vi måste kunna se det som en helhet, att t.ex. en viss ljuskomposition inte låter sig förenas med ljuskompositionen i stort. Man måste utveckla samma förmåga att skilja harmoni och disharmoni vilka uttrycksmedel det än gäller.

Om vi i bildrutan har en människa eller ett landskap och en ljudupptagning av orden, ger ljudupptagningen förutom ordens innebörd också anvisningar för bildkompositionen. Får vi ingen kompositionell harmoni i det avseendet, blir det omöjligt att återge händelseförloppet på ett harmoniskt sätt. Det är ett oerhört viktigt problem vid klippning av ljudfilm.

Ett av de bästa exemplen på ett mönstergillt samspel är nog början på **Ivan den förskräcklige**, där sången och vattnet tycks helt samstämda med varandra.

Hur har detta åstadkommits. Jo, innan sången kom till och landskapet filmades, drömde Dovzjenko om »Den underbara Dnepr...» och detta blev i hög grad avgörande för fotots och sångens karaktär. Därför överensstämde de på ett utmärkt sätt.

I **Aerograd** kan man peka på ett avsnitt som är helt annorlunda – scenen där Tjuktja springer. Det är ett exempel på ett helt fritt samband mellan ljud och bild. Vi får intrycket att Tjuktja springer till musik som absolut inte är skriven för honom. Det finns inget samspel mellan bild och ljud som här inte griper in i varandra som i de första scenerna i **Ivan den förskräcklige**. Här finns ingen kompositions lösning. Språngmarchen är fångad i rytmiskt osamstämmiga scener, som är helt slumpmässigt hopklippta. Scenerna med Dnepr i **Ivan** är däremot mycket samstämmigt gjorda.

I **Pansarkryssaren Potiomkin** har t.ex. bilderna av dimman samma ton.

Men låt oss återvända till Pusjkin.

Vi ska försöka visa hur vi filmade slutet av **Bronsryttaren**.

I slutet hittar man, som vi minns, Jevgenijs lik där flickans stuga tidigare stod.

En enslig ö. Där växer ej
ett enda grässtrå. Översvämningen
fört dit, liksom på lek
det stackars rucklet. Över vattnet
de reste sig, som en svart buske.
Förliden vår en pråm
det förde bort. Det var tomt
och helt i spillror. Vid tröskeln
fann man min stackars galning.
På samma plats hans kalla lik
begravde man i Herrens namn.

Här får man avvika något från det direkta logiska sammanhanget. Vi ska försöka göra så här: ön, sedan en bild av översvämningen, därefter kameraåkning till stugan och det ögonblick när man finner den; vi ska alltså inte försöka direkt transponera varje versrad som vi gjorde i Poltava-avsnittet utan vi tillåter oss vissa formella friheter. Lägg märke till att i detta exempel från **Bronsryttaren** är nästan alla meningar avbrutna. Mellan punkterna finns det bara utrymme för ett bildkomplex.

Över vattnet de reste sig, som en svart buske. Det är en bild. Den kommer antagligen att bestå av tre tagningar, men det är bara en mening: från punkt till punkt. Likadant i meningen: **Översvämningen fört dit, liksom på lek, det stackars rucklet.** Det är slående att de rytmiska enheterna inte överensstämmer med bilderna. Om vi delar upp dem i perioder, kommer det att se ut så här:

Det reste sig över vattnet liksom en svart buske, Förliden vår förde en pråm bort det, Det var tomt och helt i spillror, Och på tröskeln fann man min stackars galning och på samma plats hans kalla lik begravde man.

Vi ser alltså att de olika meningarna hos Pusjkin inte är synkroniserade med de rytmiska enheterna utan växelvis ordnade som tegelstenar.

Vad är detta? Har vi förut träffat på liknade företeelser i vårt arbete?

Absolut, för indelar man dikter på detta sätt, blir de som musikaliska fraser, som dock inte synkroniserats med olika bildavsnitt. Vi har vant oss vid att slutet på musikaliska fraser inte sammanfaller med bildväxlingarna. Men om t.ex. någon av personerna nyser, accentueras detta av musiken. Men i det ögonblicket måste det också ske en förskjutning, accenterna måste sammanfalla precis som stämmor i en komplicerad kontrapunkt.

Denna konst, som vid filmklippning har till uppgift att skapa maximal spänning, spelar också en stor roll hos Pusjkin. Det musikaliska arrangemanget lyser här fram genom det visuella.

Denna metod är typisk för honom. Peters entré i **Poltava** är löst just på det sättet. Rytmen bryts aldrig, men dess metrisk indelning sammanfaller ingenstans med bildrutans gränser. I **Bronsryttarens** final förekommer denna synkronisering ibland. T.ex.: **det reste sig, som en svart buske** är en helt korrekt scen eftersom den innehåller ett avslutat helt – just här avslutas också bilden.

Vi ska nu se vad de olika scenerna säger rent visuellt, försöka tränga in i dem och finna en visuell motsvarighet till var och en av dem. Det är oändligt enkelt, eftersom det inte gäller några definitiva lösningar utan endast förslag. **En enslig ö. Där växer ej ett enda grässtrå.** Här har vi otvivelaktigt en helbild av ön, och med en sådan inställning som anger att ön är enslig och att det är fråga om en ö. Det vill säga – vatten och en remsa land. Bilden kan tas i grod- eller fågelperspektiv, men måste visa vatten och en landremsa, som inte är förenad med fastlandet.

Den första scenen blir alltså: **En enslig ö.**

Så har vi den andra: **Där växer ej ett enda grässtrå.** Vi vet

redan att det är en ö, att den är enslig, och nu låter vi en närbild få visa att ön saknar växtlighet. Bilden måste alltså visa något vatten för att understryka sambandet med den föregående scenen, men den måste tas så att man ser att det inte växer någonting på ön; satsen **Där växer ej ett enda grässtrå** går inte att uttrycka på film, vi kan inte uttrycka negation med en bildkomposition och avläser alltså bilden så här: »en ö, där ingenting växer«.

Vidare: **Översvämningen fört dit, liksom på lek, det stackars rucklet.** Är det en scen eller flera? Det är en enhet, men vi känner att den består av flera scener. Den första är självklar: **översvämningen**, som visas i enklast tänkbara form: en flodvåg sköljer över ön med dån och drar sig tillbaka.

Sedan: **fört dit liksom på lek det stackars rucklet.** Sannolikt är **det stackars rucklet** det hus som översvämningen spolat bort. De upprörda vågorna måste visas inte bara i en, utan åtminstone i tre olika scener: **dit** (går inte att uttrycka), **liksom på lek** och **fört** och först nu **det stackars rucklet**. Vi har tre scener med vågor, men man ser inte vad de leker med, men i den fjärde scenen visas resultatet, **det stackars rucklet**. Lyssnar vi noga på den scenen, hör vi en vals, i vars rytm vågorna liksom dansar. Här visas de dock som en hotfull, förhärjande naturkraft.

Hur ska man uttrycka **dit**? Här finns inget objekt, bara rörelse. Den scenen måste lösas genom en helbild av de rasande vattenmassorna.

Hur ska man uttrycka **liksom på lek**? Antagligen så här: vatten, i nästa bildruta åter vattnet med en omkringdrivande stuga, som alltmer avlägsnar sig. Vi uppnår då en bildmässigt exakt vision och på samma bild visas även stugan.

Den tredje: **fört**. Det framgår ju tydligt att det är en våg som tillsammans med en stuga närmar sig stranden. Men hur ska man bildmässigt uttrycka **fört**?

Här bör man ta hänsyn inte bara till innehållet utan också till den musikaliska kompositionen. Vi har alltså ön, stugan och vattnet. På vilket sätt ska vågorna kasta upp stugan på stranden?

Jag tror att man lämpligen bör visa en smal udde, så kommer en våg och sköljer över hela udden och stugan blir kvar på udden. Vågen kastar upp stugan, avlägsnar sig och stugan står kvar. Det motsvarar begreppet **översvämningen fört dit, liksom på lek**.

Vad är ett **stackars ruckel**?

Vi tar en närbild av en fallfärdig stuga. Den visar hur stugan börjar luta och störta samman medan den knakar i alla fogar.

Den meningen kan återges med en mycket konkret rymdtransposition.

Hur ska man uttrycka nästa mening: **Över vattnet de reste sig, som en svart buske**?

Bilden får visa hur stugan sticker upp över vattnet. Nästa bild visar vattnet och stugan som speglar sig. Och **reste sig** blir en helbild på avstånd, där man ser samma ö med en svart punkt som sticker upp **som en svart buske**.

Vi har en helt avslutad mening: den började med den ensliga ön, där ingenting växte, och slutar på samma ö, där nu en svart punkt har dykt upp. En hel film!

Förliden vår en pråm som förde bort. Hur ska detta transponeras. Det blir svårt att återge orden: **förliden vår**. Vi måste hitta på något likvärdigt. Men vad? Vi måste visa en verksamhet som tilldragit sig i det förflutna nu, alltså visar vi inte stugans bortförande utan pråmens ankomst.

Vi har två rytmiska moment. Det första är förmodligen pråmen som närmar sig ön, som dyker upp i fjärran, det andra är den tomma landremsan, där pråmen lägger till. Den rytmiska troheten bevaras. De for och de kom. Som vi ser



S. Eisenstein foran plakaten til sin forestilling Den vise, Moskva 1923.

låter sig inte denna mening transponeras så enkelt – man måste återge rytmen och den dubbla handlingen. Jag understryker detta speciellt, eftersom man ofta i stället för musikillustration snarare bör införa ett kompositionselement, dvs. innehållet får uttryckas metaforiskt. Just här kan vi göra det, men när båten närmar sig är det för sammanhanget lämpligt att lägga till plasket av osynliga åror, med början när **busken** blir synlig.

Nästa mening: **Det var tomt och helt i spillror.** Framför allt måste här visas att det **var tomt**. Vi tar helt enkelt en interiör av stugan och takbjälkarna, helst också dörren, genom vilken man ser havet och människor som närmar sig. Det blir en tematiskt sammanbindande faktor. Och alltså kameraåkning mot husets inre.

Och i **spillror** – en enkel bild: avbrutna, hängande bjälkar. Överdelen av bilden visar vad det är, underdelen vad som har hänt.

Nästa bild: **Vid tröskeln fann man min stackars galning.** Återigen det typiska pusjkinska framställningssättet; först handlingen, sedan föremålet. **Fann man min stackars galning** är just inte riktigt samma sak som »Min stackars galning fann man här». Hur ska dessa bilder tas? Vi ska visa det bildmässigt: en bild inifrån stugan, tröskeln, en stor bjälke, nederdelen av dörren; från andra hållet kommer det folk, som **fann min stackars galning**.

Det måste bli mer än en scen, eftersom **galningen** måste presenteras.

Man fann – vi vet inte vem. Den bilden tolkar vi så här: en scen tas inifrån, över de knäböjande människors ryggar, de har funnit något som vi inte ser. Och först i nästa scen får vi veta vem de har funnit.

Om vi erinrar oss interiörtagningen från stugan, har vi där det mörka träet och mot bakgrunden av interiören en ljus punkt: avståndsperspektivet. Men i scenen **över vattnet det reste sig, som en svart buske** är det tvärtom – den svarta fläcken på den ljusa bilytan. Låt oss jämföra dessa bägge bildrutor. De är uppbyggda på samma sätt och har samma slags bildkomposition och skiljer sig bara diametralt i färgsättningen. Och ljudmässigt? Orden rimmar (i originalet står **kust – pust**). I bildkompositionen kan man alltså förnya rimmen på ett naturligt sätt.

Om vi lyssnar noga till vad Pusjkins bilder säger oss, blir vi inte bara förtrogna med deras innehåll utan också med deras komposition, i detta fall rimmen, som har olika betydelse fast de harmonierar ljudmässigt, och i bästa fall även har motsatt betydelse. De avlägsnaste punkterna blir varandras motsatser: en svart massa och en vit punkt, en vit massa och en svart punkt.

Man kan skärpa motsatsen ännu mer genom att placera dem på samma sätt. Man kan dämpa den genom att visa deras spegelbilder. Materialet är så rikt att man kan blotta hela dess struktur utan att den blir tröttsamt.

Min galning. **Galning** – här har vi säkerligen en helbild, men på **min** väljer vi en närbild, för det är just detta element

som skymtar i hela dikten. Alltså måste vi visa hans ansikte. Dessutom måste han ligga i samma ställning, som när man hittade honom. Han måste också visas märkt av sitt lidande.

På samma plats hans kalla lik begravde man i Herrens namn. Hur ska man lösa detta? Bilden av liket erbjuder ingen lösning, utan vi får ta rytmen till hjälp. Här har vi säkert tre rörelser, tre bilder som måste klippas ihop. Vi visar naturligtvis hur man lyfter upp liket. **Kalla** transponerar vi till en bild, alltså: man har lyft upp liket och håller händerna under det – åskådaren måste förstå att det är ett lik. Man kan visa den uppknäppta kragen, en bra bit av kroppen, den döda huden, halsens kalla yta och en del av hans blottade bröst.

Hans lik – här måste man visa något som ger intryck av ett lik: man har lyft det, vänt på det, flyttat på det och nu bär man det; när man ser två människor som bär en tredje, får man det intrycket.

Begravde man – nu ligger alltså liket i jorden, själva ned-sänkandet i jorden är inte med, här måste det bli ett hopp – man ser jorden som redan täcker graven eftersom vi i

texten har **begravde** och inte »begraver«, verksamheten är alltså avslutad.

I Herrens namn – hur ska detta visas. Här bör man väl inte visa korset på graven utan någon som tar av sig mössan och fromt sänker huvudet.

Här är texten slut, men det återstår något som inom musiken kallas »fermat«. Till den sista scenen måste fogas ännu en, som Pusjkin inte skrivit, men som springer fram ur bildens allmänna rytm som ett fermat av minst en versrads längd.

Man har alltså tagit av sig mössorna, så visar vi en helbild av ön, där man ser en liten skara människor intill graven. Om vi vill uttrycka att fermatet nästan är slut, kan man göra bilden mörk eller göra en åkning till förgrunden med en bild över det tomma området, slutet blir med andra ord en återgång till början.

De viktigaste elementen drar förbi på samma plan: den ensliga ön, och på den stugan, den lilla gruppen människor.

Jag har gett dessa exempel för att visa hur man kan utnyttja Pusjkins dikter när man vill lära sig ljudfilmsmontage eller montage över huvud taget.

TTT 9

DET SCENISKE SPRÅK

Om marionetteater; skådespelaren och övermarionetten; om mimekunsten.

Kleist - Craig - Decroux - Barrault - Lecoq - Nono - Bablet - Mazzucco - Fo

Dkr. 15,-

TTT 10

TEATERPSYKOLOGI

Skuespilleren og nevrosene; den demaskerede skuespiller; trance på Bali; socialpsykologisk trening og teatret.

Fumaroli - Bergler - Glücksman - Belo - Graversen - Decroux - Lecoq - Esslin

Dkr. 18,50