

Det uventede sammentræf

AF SERGEI EISENSTEIN

Det uventede sammentræf blev trykt i tidsskriftet *Zhizn' Iskusstva* nr. 34, 1928, p. 6 — 9. Oversat efter: *Izbrannyje Proizvedenija*, bd. 5, p. 303 — 310 M. 1968.

Nogle eksempler på japansk poesi er udeladt i afsnittet „Poesi“, da egnede oversættelser ikke findes på dansk.

Eisenstein skrev denne artikel i anledning af et Kabukigæstespil i Moskva i 1928.

Den berømte komiker ved Malyj-teatret, Zjivokini, skulle engang med et øjebliks varsel dublere den i Moskva så populære bassanger Lavrov i operaen *Bajaderen*. Men — Zjivokini havde slet ingen stemme. „Hvordan vil De dog synge, Vasilij Ignatjevich?“ rystede man bekymret og medfølelse på hovedet.

Men Zjivokini selv var ikke forknyt.

„De toner, jeg ikke kan tage med stemmen, viser jeg med hånden“, svarede han muntert.

(Fra „Fortællinger om Zjivokini“)

At malke en gedebuk? Den landbrugstekniske praksis kender ikke en sådan operation. Den giver, som det hedder, hverken uld eller mælk. Den er velanset på anden vis og har andre, ærefulde funktioner.

Men ak, sådan opfatter vor kritiske avantgarde ikke sagen.

Kabuki-teatret kommer på gæstespil — det er et enestående fænomen i teatrets kultur.

Alle svømmer hen og roser dets virkelig fremragende mesterskab. Men søger overhovedet ikke at forstå, hvori dets kvaliteter består. Museale elementer er måske nødvendige, men ikke tilstrækkelige, for at et fænomen kan vurderes som beundringsværdigt. Beundringsværdigt er kun det, der tjener til kulturens fremskridt, som nærer og stimulerer de væsentligste aktuelle problemer. Men på Kabuki hæfter man som en fortjeneste udtrykkene: „hvor musikalsk“ „hvilken leg med tingene“, „hvilken plastik“! Tre klichéer, der forlængst har givet os en fed smag i munden.

Og deraf følger konklusionen at der ikke er noget at lære; som en oldgammel kritiker giftigt konkluderede: det er såmænd ikke nyt, Mejerhold har forlængst „hugget“ fra japanerne!

Ikke nok med det. Samtidig med at vore højstærede kritikere spiser os af med nogle almene fraser om Kabukis plusser, er deres ædlere følelser krænkede. Gud forbarme sig! Kabuki giver hverken „uld eller mælk“! Kabuki er konventionel! Kabuki bevæger ikke os europæere! Dets mesterskab er en kold formens fuldkommenhed! Og værst af alt — at spille feudale stykker!... Hvilket mareridt!

Men det er lige så naivt at forlange *Ljubov Jarovaja* af japanerne, som at bede dem give gæstespil med *Livet for zaren*. Det var dog først ved revolutionens tiårsdag at vort revolutionsteater „kom på“ *Bruddet og Pansertoget*.¹⁾

Jeg mener, at man, hvad Kabuki angår, bør se „udover repertoiret“ og forlange det samme som af — Bolsjoj teatret. *Osoaviakhim*²⁾ er ikke forlegen ved, at gasmasker er imperialismens „produkt“! At tilegne sig tekniske elementer fra et erfaringsområde, der er os fremmed eller direkte i modsætning til os, er, når det tjener arbejderklassens interesser, lige så berettiget i kulturelle henseender, som når det gælder landets forsvar.

Kabukis logiske konvention

Det er Kabukis konventionelle karakter, der først og fremmest vanskeliggør en gennemgribende udnyttelse af alt det, som man kan tilegne sig hos det.

Men den konvention, som vi kender „fra bøger“, viser sig i praksis at være af påfaldende relativ karakter. Kabukis konvention — er mindst af alt en stiliserende og forudberegnet maner, som for eksempel vort teaters „konventionalisme“, der kunstigt er omplantet, uden at de teknisk uomgængelige forudsætninger er til stede. Hos Kabuki er denne konvention dybt logisk. Det gælder vel alt østligt teater. Lad os f. eks. tage det kinesiske teater.

Blandt det kinesiske teaters karakter optræder f. eks. „østersånden“! Men betragt den, der udfører denne rolle: hans ansigt er bemalet på hver side af næsen med to cirkler, hvis centre er forskudt, således at begge periferier berører hverandre omkring næsen, som en grafisk gengivelse af østersskallernes halvdele — og det forekommer én at være helt „berettiget“! Dette er hverken mere eller mindre konventionelt end generalsepauletterne. Epauletternes snævert-utilitære oprindelse var, at de engang beskyttede mod sværdhug, men fra det øjeblik de blev forsynet med hierarkiske stjerner, er de ikke principielt forskellige fra tegningen af en blå frø på panden af den skuespiller, der „udøver“ dens „ånd“.

En anden form for konvention er den rent hverdagsagtige. I første billede af *47 samuraier*³⁾ spiller Syotsyo en gift kvinde, og gør sin entré uden øjenbryn og med sortsværtede tænder...

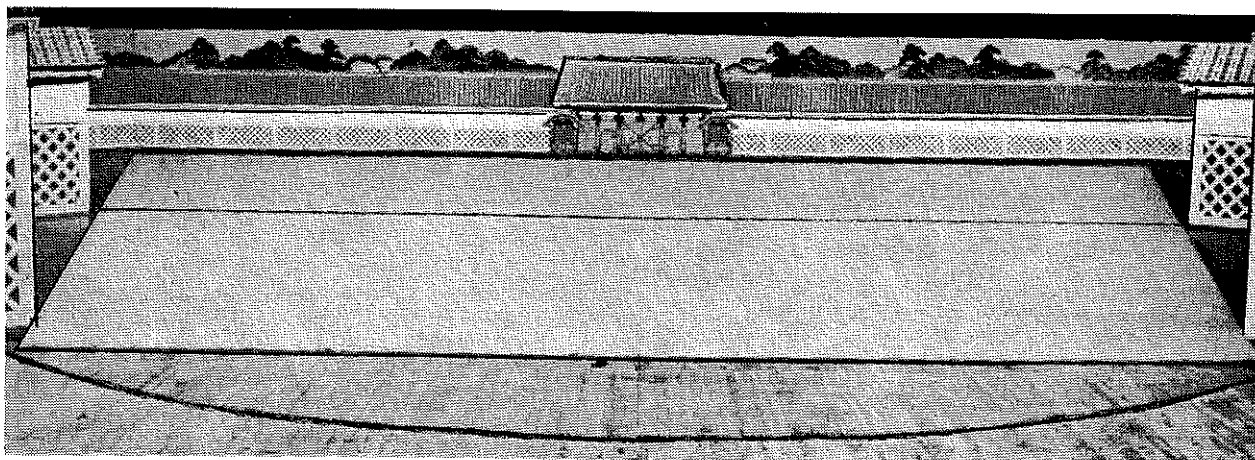
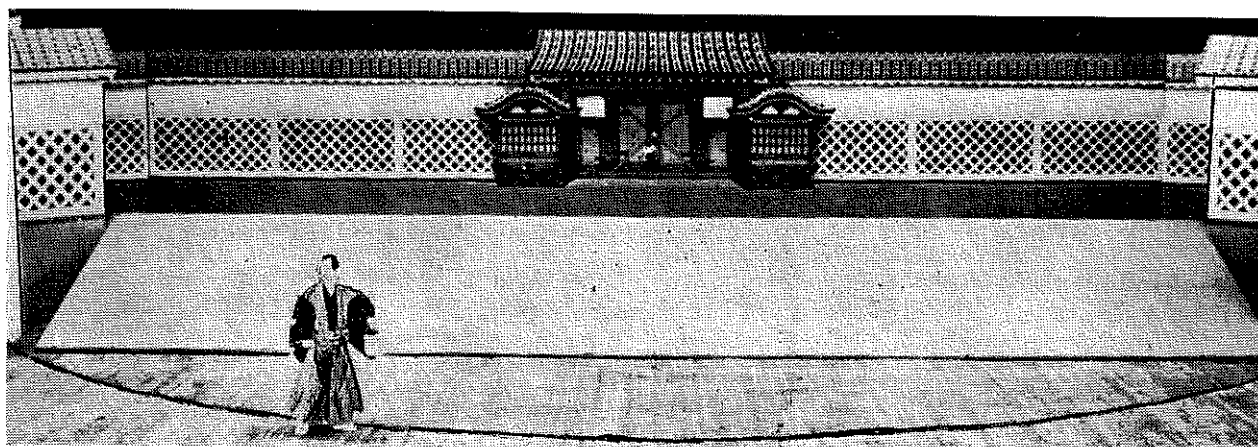
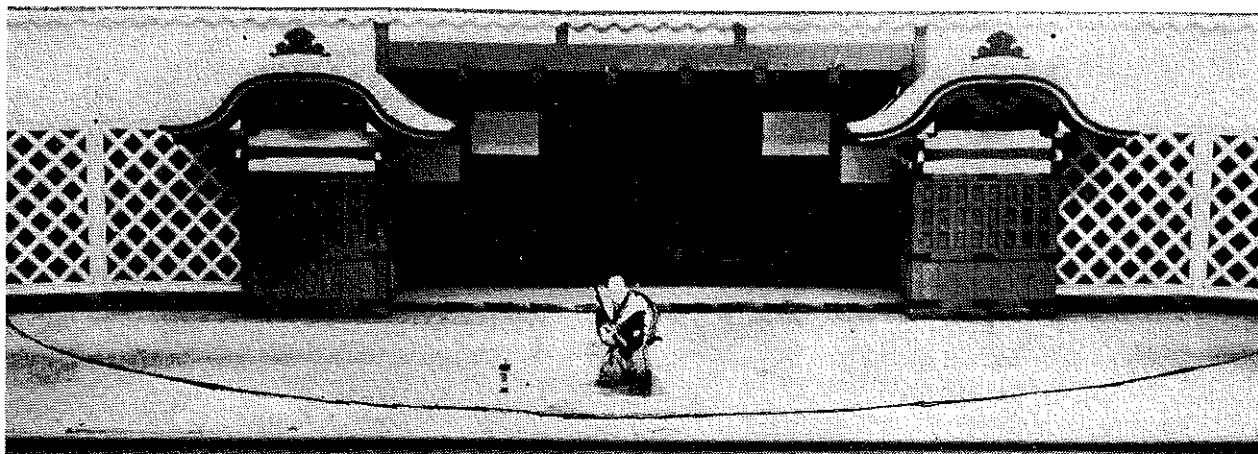
¹⁾ *Ljubov Jarovaja*: Skuespil skrevet af K. A. Trenjov, opført på Vakh-tangovs teater 1926.

Livet for zaren: Den tidligere benyttede titel på Glinkas opera *Ivan Susanin*.

Bruddet: skrevet af B. A. Lavrenev. *Pansertoget* af Vsevolod Ivanov, opført af MKhAT, hørte til dette teaters faste repertoire (O.A.).

²⁾ *Osoaviakhim* er forkortelse for en organisation, der beskæftigede sig med kemisk krigsførelse (O.A.).

³⁾ *47 samuraier*, japansk skuespil fra 1748, skrevet af Takedo Idzumo på Kabukis repertoire.



»Juranosuke forlader det belejrede slot. Og går ud af scenens dyb, frem til rampen. Pludselig folder dekorationen i baggrunden, med en port i naturlig størrelse (nært plan), sig sammen. Man ser en ny dekoration, hvorpå der er en lille port (totalt plan). Det betyder, at han er gået endnu længere. Juranosuke går videre. Hen foran dekorationen i baggrunden trækkes der et rød-brun-grøn-sort forhæng, det vil sige at slottet er blevet skjult for Juranosukes blik. Endnu nogle skridt. Juranosuke går ud på »blomstervejen«. Denne nye distance markerer – »samisen«, altså lyd !!!

Den første distance er skridt dvs. at skuespilleren fjerner sig rumligt.

Den anden distance er flademaleriet: skift af dekoration.

Den tredje distance er det intellektuelt betingede tegn: en »fælles vedtægt«, et forhæng der »visker« det synlige ud.

Den fjerde distance er – lyd!

... Og vi står tryllebundet overfor en sådan fuldkommenhed i montagen«.

Sergei Eisenstein

Konventionen rækker ikke længere end hos en jødisk kvinde, der tilslører sit ansigt, således at ørerne forbliver fri, eller en pige, der træder ind i Komsomol og modtager et rødt tørklæde som en slags „uniform“.

Modsat den europæiske „praksis“, hvor ægtestanden udgør en „garanti“ mod den fri kærligheds ubehageligheder, ødelægger en gift kvinde i Japan sit tiltrækkende ydre, når hun ikke længere „har brug for det“. Hun rager sine øjenbryn af, sværter, eller slår endog sine tænder ud⁴).

Men lad os gå over til det væsentligste. Til den konvention, der forklarer japanernes sceniske verdensopfattelse. Til den særegenhed, der tydeligt træder frem ved den umiddelbare sansning af skuespillet, til den særlige karakter, som ikke en eneste beskrivelse har overleveret os.

Heri består det **uventede sammentræf** mellem Kabuki og de yderliggående eksperimenter i teatret, hvor teatret allerede er ophørt med at eksistere som teater og er blevet til film. Og det endda på dens seneste stadiet – som tonefilm⁵).

Det, der stærkest adskiller Kabuki fra vore teatre er, – hvis man kan tillade sig at sige sådan – **ensemblens monisme**.

Vi kender MKhAT's (Kunstnerteatret) emotionelle ensemble – der eksisterer som ensemble i kraft af sin fælles og kollektive oplevelse; en parallel til et sådant ensemble er operaens orkester, kor og solist; en tilføjelse til denne parallel opstod på teatret med de „agerende dekorationer“, der med et mådeligt ord betegnes „syntetiske“; nu tager det gamle „dyriske“ ensemble revanche, fra scenens forskellige hjørner „hyler“ man hverdagsagtigt, og imiterer en stump af folks materielle „samvær“.

„Attraktionen“ i teatret

Japanerne har vist os en anden, yderst interessant form for ensemble, – det monistiske: lyd, bevægelse, rum, stemme **akkompagnerer ikke**, ja er endog ikke paralleller til hverandre hos japanerne, men behandles som betydningsmæssigt ligestillede elementer.

Den første association, der melder sig ved synet af Kabuki, er fodbold, den mest kollektivistiske og ensembleprægede sportsgren. Stemme, håndklap, mimisk bevægelse, fortællersens råb, den sammenfoldelige dekoration er at ligne ved utallige backs, halfbacks, målmænd og forwards, der sender den dramaturgiske bold lige i mål hos den overrumplede tilskuer.

Hos Kabuki kan man ikke tale om „akkompagnement“, lige så lidt som man kan sige at højre fod „akkompagnerer“ venstre, når man går eller løber, eller at mellemgulvet akkompagnerer benene.

Her er tale om en monistisk oplevelse af en teater- „stimulus“. Japanerne betragter hvert teaterelement, ikke som en ikke målelig enhed af forskellige kategorier af påvirkninger (på forskellige sanseorganer), men som en fælles teater-enhed.

Ostuzjevs mumlen betyder ikke mere end farven på primadonnaens trikot, et paukeslag lige så meget som Romeos monolog, en fårekilling på ovnen er lige så meget som en salve under tilskuerpladserne.

Sådan skrev vi i 1923 i juninummeret af **Lef**, og satte lighedstegn mellem elementer af forskellige kategorier, da vi teoretisk etablerede **teatrets hovedenhed**, som vi kaldte „attraktionen“.

Japaneren opererer, i sin selvfølgelig ikke erkendte form for praktik med teatret, netop helt sådan, som vi dengang ville det. Han henvender sig til sanseorganerne, han tager den **endelige** sum af alle hjernens stimuli med i betragtning, uden at regne med, hvilken vej sansepåvirkningen tager⁶).

I stedet for akkompagnement glimrer Kabuki ved at blotlægge betydningen af omstiftelsens metode. Den vigtigste indvirkende hensigt flyttes fra et materiale til et andet, fra den ene kategori af „stimuli“ til den anden.

Når man betragter Kabuki, kommer man uvilkårligt i tanke om en roman af en amerikansk forfatter, hvori en person får ombytet sine høre- og synsnerver, sådan at han opfatter lyssvingningerne med hørelsen og luftens skælven som farver: han begynder at **høre lys og se lyd**. Ligesom Kabuki! Vi „hører“ virkelig „bevægelse“ og „ser lyd“.

Søgen efter ækvivalenter

Her er et eksempel:

Juranosuke forlader det belejrede slot. Og går ud af scenens dyb, frem til rampen. Pludselig folder dekorationen i baggrunden, med en port i naturlig størrelse (nært plan), sig sammen. Man ser en ny dekoration, hvorpå der er en lille port (totalt plan). Det betyder, at han er gået endnu længere. Juranosuke går videre. Hen foran dekorationen i baggrunden trækkes der et rødbrun-grøn-sort forhæng, det vil sige at slottet er blevet skjult for Juranosukes blik. Endnu nogle skridt. Juranosuke går ud på „blomstervejen“. Denne nye distance markerer – „samisen“⁷), altså lyd!!!

Den første distance er skridt, dvs. skuespilleren fjerner sig rumligt.

Den anden distance er flademaleriet: skift af dekoration.

Den tredje distance er det intellektuelt betingede tegn: en „fælles vedtægt“, et forhæng der „visker“ det synlige ud.

Den fjerde distance er – lyd!

Engang udstillede man en blå tavle med små pletter på og sagde, at det var en visuel gengivelse af ordet „Marussia“, og en orange tavle med grønne kors: „Katerina“ og en rosa med lilla drager: „Sonja“. Disse besynderligheder, denne **søgen efter ækvivalenter** har Kabuki realiseret på glimrende vis.

Her er et eksempel på et rent filmisk greb fra det sidste fragment af **Tsu sin gury**. Efter en kort kamp – på nogle få meter – er der „hvilepause“, en tom scene, et landskab. Så slås de videre. Netop ligesom vi klipper en stump landskab ind i filmen for at skabe en stemning i scenen, har man her klippet det øde natlige snelandskab (den tomme scene) ind.

Efter få meters forløb opdager to af de „47 samuraier“ den hytte, hvori misdæderen har skjult sig (tilskueren ved det). Som på film er en eller anden opbremsning nødvendig i et så tilspidset dramatisk øjeblik.

I **Potemkin**, da komandoen „Fyr!“ er på nippet til at falde, følger der meterlange stykker af panserkrydserens „ligegyldige“ dele: stævnen, kanonmundingerne, redningskransen osv. Handlingen bremses, spændingen „skrues op“.

Det øjeblik hvor hytten opdages, må betones. Og hvis man vil arbejde **førsteklasses**, må det accentueres med det **samme** rytmiske materiale, dvs. igen med nat, tomhed, et snelandskab...

Men der er folk på scenen. Og japanerne arbejder førsteklases. Triumferende sætter – fløjten ind! Og man **ser** de

⁴) Selvfølgelig overholdes disse traditioner ikke i det europæiserede Japan, men de indgår i den moralske kodeks.

⁵) Det er min inderste overbevisning at filmen er teatrets nuværende stadium. Teatret i sin gamle form er dødt, og hvis det eksisterer, da kun ved inertens kraft.

⁶) End ikke det man spiser i teatret er tilfældigt! Jeg har ikke haft tid til at finde ud af, om der findes ritual mad i teatret. Spiser man det første det bedste eller en bestemt menu? Så ville smagsførmelserne indgå i helheden!

⁷) Et japansk musikinstrument, der ligner en mandolin.

selsamme snemarker, den samme tonende tomhed og nat, som man „hørte“ lidt før, da man så på den tomme scene...

Undertiden (da virker det som nerverne „brister“ af spænding) dublerer japanerne deres effekter. De behersker med **fuldstændig** ækvivalens det visuelle og det lydlige billede, de giver pludselig **begge**, opløfter det i forvejen strålende beregnede stød med køen mod tilskuerens hjernevindinger „til kvadratet på sig selv“. Jeg ved ikke hvordan man ellers skulle betegne den usete forbindelse mellem Itsikawa Ensios **håndbevægelse**, da han skærer struben over i en hara-kiri-scene, og en **hulkende** lyd bag scenen, der **grafisk** falder sammen med håndens bevægelse.

Her er det: „Den tone jeg ikke kan tage med stemmen, viser jeg med hånden!“ Men både taget med stemmen og vist med hånden!... Og vi står tryllebundet overfor en sådan fuldkommenhed i montagen.

Den kontrapunktiske metode

Vi kender alle de tre forræderiske spørgsmål: hvad er en vindeltrappe? hvad betyder kompakt? hvad er en krusning på havet? Der er ingen intellektuelt gennemanalyserede svar på dem. Dvs. Baudouin de Courtenai ved det måske, men vi svarer med håndbevægelser. Det sammensatte begreb „kompakt“ viser vi ved at knytte hånden sammen, osv.

Og bedst af alt er det, at vi **stiller os tilfredse med en sådan forklaring. Vi er også lidt som Kabuki!!!** Men ikke nok.

I „Ansøgningen“ om lydfilm⁸⁾ har vi skrevet om den kontrapunktiske metode at forbinde det visuelle og det lydlige billede på. For at beherske denne metode må man opbygge en ny fornemmelse: evnen til at finde en fællesnævner for de visuelle og lydlige sanseopfattelser.

Det formår Kabuki til fuldkommenhed. Det bør vi også, når vi går over det ene Rubicon efter det andet: fra teater til film og fra film til tonefilm! Denne for os så nødvendige nye fornemmelse skal vi lære af japanerne. Og ligesom maleriet står i ubetalelig gæld til japanerne for impressionismen, og den moderne avantgardeskulptur er et barn af negerskulpturen, så vil tonefilmen komme til at stå i ikke mindre gæld, på ny til **japanerne**.

Og ikke blot til det japanske teater, for de fremhævede træk gennemtrænger efter min opfattelse hele japanernes verdensopfattelse. I det mindste i de ufuldkomne fragmenter af japansk kultur, som har været tilgængelige for mig.

Eksempler på identifikation mellem opfattelsen af naturalistisk brug af tredje dimension og flademaleri ser vi også i Kabuki. Måske er det noget „lånt“. Men „den må nu alligevel snurre“ på en særlig måde, når man i et vandfald bestående af en række lodrette linier sender en metallisk bugtende fiskedrage afsted, som „svømmer mod strømmen“, ved hjælp af en tråd. Eller når væggen i det strengt kubiske **Viftedalsens hus** åbnes og giver udblik til et bagtæppe, hvis linier løber sammen i centrum af et galleri, tegnet i stærkt perspektiv. I vores scenebilleder kendes ikke en sådan kubatur i rumdekorationerne eller en sådan primitivisme i det malede perspektiv. Og slet ikke en sådan samtidighed. Således er det i mangt og meget hos Kabuki.

Kostumet. I **Dragens dans** kommer Odatō Goro frem med et reb om livet, der igen udtrykkes ved vekselvirkningen mellem det plane reb, tegnet på kimonoen og det tredimensionale bælte-reb.

Skriften. Japaneren råder, synes det, over en udtømmelig mængde skrifttegn. Tegnene sammensættes ved hjælp af

konventionelle tegninger af genstande, der er indeholdt i de begreber, som tegnene udtrykker, altså et billede på begrebet. Et begrebssymbol. Samtidig findes en række europæiserede alfabeter: Katakana, hiragana og andre. Og japanerne bruger alle alfabeter samtidigt! Uden den mindste tøven monterer han tegnenes **billeder** sammen med forskellige, ikke sammenfaldende alfabeters **bogstaver**.

Poesi. Den japanske „tanka“ er en næsten uoversættelig form for lyrisk epigram med et strengt formskema. 5,7,5 stavelser i første strofe (kami – no – ku) og 7,7 stavelser i anden (shimo – no-ku). Det er i form og indhold en højst usædvanlig poesi. Når den er nedskrevet, ved man ikke om det er et ornament eller en inskription! Nedskrivningens **kalligrafiske** karakter vurderes ikke ringere end dens poetiske fortrin.

Den strenge spændetrøje hvad angår mængden af stavelser, den kalligrafiske ynde i nedskrivningen og sammenligningerne, der træffer ved på samme tid at være vidunderligt nære (ravnen, halvt skjult i tågen, og den vævede fugl, halvt dækket af bæltets folder) vidner om et fascinerende „sammenfald“ af billeder, der appellerer til de forskellige følelser. Denne særegne arkaiske „panteisme“, har utvivlsomt sit udspring i en **udifferentieret sansning – den kendte mangel på fornemmelse af perspektiv**.

Arkaisme og udvikling

Det kan ikke være anderledes. Japans historie er alt for fyldt af historisk erfaring, og feudalismens last, der har overlevet sig selv politisk, går endnu gennem Japans **kulturelle** tradition som en rød tråd. Den differentiering der sker ved overgangen til kapitalismen, den økonomiske differentiering, der har en differentiering af verdensopfattelsen til følge – har endnu ikke manifesteret sig på mange områder i Japans kulturliv. Og japanerne fortsætter med at tænke „feudalt“, dvs. udifferentieret.

Det samme møder vi i børns skaben. Det samme oplever blinde, der helbreddes: når både de nære og de fjerne objekters verden for dem ikke fremtræder rumligt organiseret, men slutter sig tæt sammen om dem.

Som altid finder genklangen – sammentræffet – sit udtryk i den modsatte yderlighed. På den ene side arkaismen, den udifferentierede sanseoplevelse fremkaldt af „stimuli“ hos Kabuki, på den anden side det yderste punkt i udviklingen af **montagens idé**.

Montagens idé er kulminationen af den differentieret sanse og analyserede „organiske“ verden, på ny samlet i et matematisk ufejlbarligt instrument – en maskine.

Man erindrer Kleists ord, så nært beslægtede med Kabuki-teatret, der er udsprunget af marionetterne:

„Skuespillerens fuldkommenhed er enten i det legeme, som overhovedet ikke er erkendt, eller i det, der er erkendt til det yderste, dvs. i marionetten eller „halvguden“).

Modsætningen mødes...

Der er ingen grund til at flæbe over Kabuki's åndløshed eller – hvad der er værre – i Sadanzis arbejde at se en „bekræftelse på Stanislavskijs teorier“! Eller at finde det som Mejerhold „endnu ikke har hugget“!

Det er som at malke en gedebuk.

Alene Kabuki fejrer på festlig vis sit sammentræf med tonefilmen!

⁸⁾ Se tidsskriftet *Zjizn' iskusstva* nr. 32 for i år (1928).

⁹⁾ Se TTT 9.