

„De tolv apostle“

Den „uforståelige“ historie om filmen „Panserkrydseren Potemkin“s tilblivelse er temmelig velkendt. Historien om, hvordan den opstod ud af en lille halv side i den uoverskuelige drejebog til „År 1905“, som Nina Ferdinandovna Agadzjanova og jeg skrev i samarbejde sommeren 1925. Af og til falder man i det skabende arkivs båse over dette vidnesbyrd om en gigantisk arbejdsiver, som med en vis atavistisk begærlighed har opsuget hele den umådelige springflod af begivenheder i år 1905 på sine sider.

Her er simpelthen alt, lad så være det blot er nævnt i forbifarten, i to linier!

Hvis man ser nærmere til, må man forundres over, hvordan to mennesker, som ikke er uden opfindsomhed og et vist professionelt håndlag, blot et øjeblik kunne tro, at man kunne instruere og optage alt dette! Og tilmed i én film!

Men derefter begynder man at se på materialet fra en anden synsvinkel.

Og pludselig bliver det klart, at „det“ slet ikke er en drejebog. Det er et digert arbejdshefte, et gigantisk konspekt over et vedholdende og møjsommeligt arbejde med tilegnelsen af tidens karakter og ånd.

Det er ikke blot en opsamling af karakteristiske kendsgerninger eller episoder, men også et forsøg på at indfange epokens dynamiske billede, dens rytmer, den indre forbindelse mellem de forskelligartede begivenheder.

Med andre ord, et omfattende konspekt over det forudgående arbejde, uden hvilket oplevelsen af år 1905 som helhed ikke kunne være smeltet sammen med den enkelte episode.

Kun fordi regiet havde optaget alt dette i sig og kun levede og åndede for alt dette, kunne det f.eks. så dristigt anvende den terminologiske betegnelse „Panserkrydseren går uden et eneste skud gennem eskadren“ eller „Presenningen isolerer dem, der er dømt til at blive henrettet ved skydning“, og kun derfor kunne det ud af en kort linie

i drejebogen under optagelserne lave fuldstændig uventede og bevægende scener i filmen.

Således foldede den ene linie efter den anden i drejebogen sig ud i scene efter scene, fordi den ægte emotionelle fylde ikke lå i drejebogens flygtige notater, men i hele dette følelseskompleks, der som en hvirvelvind løftede sig op som en serie levende billeder over den flygtige omtale af begivenheder, som følelserne på forhånd havde knyttet sig stærkt til.

Gid der var nogle flere drejebogsforfattere af samme slags som Nunæ Agadzjanova (Nunæ, sådan lyder navnet på armensk), som ud over de kunstgreb, som de kan støtte sig til i deres håndværk, formåede at bringe deres instruktører til en forståelse af epokens historisk-emotionelle helhed lige så indtrængende som hun.

Derfor kunne vi, uden at miste fornemmelsen for sandheden, opholde os ved alle mulige uventede sider af temaet: vi kunne optage et hvilket som helst fænomen, der mødte os i det, en hvilken som helst scene, der ikke indgik i drejebogen (trappen i Odessa), en hvilken som helst detalje, som ingen havde forudset (tågerne i sørgescenen).

Men Nunæ Agadzjanova har gjort endnu mere for mig: hun har gennem den historisk-revolutionære fortid ført mig frem til den revolutionære nutid.

En intellektuel, der har sluttet sig til revolutionen efter 1917 måtte nødvendigvis først gennemgå etaperne: „jeg“ og „de“, før end der fandt en sammensmeltning sted i det sovjetiske revolutionære begreb „vi“.

Og i denne overgang hjalp den lille blåøjede, tilbageholdne, uendelig beskedne og kære Nunæ Agadzjanova mig så det forslog.

Og det skal hun have hjertelig tak for.

For at lave en film om en panserkrydser, har man brug for . . . en panserkrydser.

Og for at rekonstruere panserkrydserens historie i 1905 er det nødvendigt, at den er netop af den type, som eksisterede i 1905.

På tyve år – det var i sommeren 1925 – havde krigsskibes udseende afgørende forandret sig.

Hverken i Luzjskaja vigen i Finskebugten – i den baltiske flåde,

eller i Sortehavsflåden var der i sommeren 1925 panserkrydsere af den gamle type tilbage.

Allermindst i Sortehavet, hvorfra tilmed krigsskibe af den gamle type var blevet ført bort og i stort tal blevet sænket.

Muntert vipper krydseren „Komintern“ for bølgen på Sevastopol-reden. Men det er slet ikke sådan en, vi har brug for. Den har ikke de karakteristiske brede kryds, den har ikke platformen på agterdækket – skuepladsen for det berømte drama på tenderen, som vi skulle rekonstruere.

Selve „Potemkin“ er blevet hugget op for mange år siden, og det er oven i købet umuligt at efterspore, hvad der er blevet af de tunge panserplader, som engang dækkede dens mægtige sider.

Men „efterretningstjenesten“ – filmefterretningstjenesten – melder, at ganske vist er „Fyrst Potemkin Tavritjeskij“ selv ikke mere til, men til gengæld lever dets søsterskib, den engang så mægtige og gloriøse panserkrydsers „De tolv apostle“.

I en af den såkaldte Sukharnaja slugts allerfjerneste krumninger ligger dets fordum så heroiske skrog, fortøjet med kæder til den klippefyldte bred, og med jernankre fastspændt til den sandede havbund.

Netop her, i dybe underjordiske grotter, som fortsætter bugtens slyngninger ind i bjergenes indre, opbevares i tusindvis af miner. Ved indgangen til dem ligger som en årvågen Cerberus i lænker „De tolv apostle“s langstrakte skrog.

Men hverken kanontårne eller master eller flagmaster eller kommandobroen er at se på ryggen af den sovende, vogtende hval.

Tiden har taget dem.

Og kun dens jernbugs mange dæk giver af og til et tordnende ekko, når tipvognene ruller det tunge og dødbringende indhold ned i dens metalhvælvinger: miner, miner, miner.

„De tolv apostle“s grå skrog er også blevet til minepakhus. Og det er derfor den er så omhyggeligt fortøjet, fastspændt og fastbundet til landjorden:

en mine tåler ikke skub, en mine undgår rystelse, en mine kræver ubevægelighed og ro . . .

Det er som om „De tolv apostle“ for tid og evighed er stivnet i ubevægelighed, ligeså ubevægelige som de tolv stenskulpturer: Kristus' medkæmpere på romanske portalers sider: de er lige så grå, lige så ubevægelige, slidte af vinden og furede af koppear fra regn og rusk

som skib og sider i jernkatedralen, lastet til midt på livet i Sukharnaja slugtens stille vande.

Men jernhvalen er bestemt til at vågne til live endnu en gang.

Endnu en gang at røre siderne.

Endnu en gang at vende stævnen, som tilsyneladende for altid har haget sig fast i klipperne, mod det åbne hav.

Panserkrydseren ligger ved selve den klippefyldte bred, parallelt med den.

Men „dramaet på tenderen“ foregår på det åbne hav.

Hverken fra siden eller fra forstavnen kan man „optage“ panserkrydseren med et filmkamera uden at de tunge, stejle, sorte klippevægge bryder ind i objektivet som baggrund.

Men instruktørassistenten Krukov, som med sit skarpe øje havde opdaget det storslåede gamle jernskib i Sevastopolredens krumninger, så også en mulighed for at overvinde denne vanskelighed.

Hvis man drejer det mægtige skrog 90 grader, bliver skibet stillet vinkelret på bredden; på den måde kommer det med sin forside taget fra stævnen til at stå lige imod revnerne i de omgivende klipper og aftegnes i sin fulde bredde med den rene himmel som baggrund.

Og det ser ud som om panserkrydseren er på det åbne hav.

Forbløffede måger, der er vant til at regne den for en klippeafsats, kredser omkring den. Og deres kredsen forøger illusionen om det åbne hav endnu mere.

I en foruroligende ængstelig stilhed rører jernhvalen på sig.

En særlig forordning fra Sortehavsflådens kommando anbragte for sidste gang jerngiganten med stævnen mod havet.

Og det er som den med denne stævn vejrer det åbne vands salte luft efter den stillestående lugt af dynd ved bredderne.

De slumrende miner i dens bug har velsagtens ikke bemærket noget, så længe denne glidende omdrejning af dens tunge legeme stod på.

Men økseslagene har ikke kunnet undgå at forstyrre deres søvn: på dækket af den oprindelige panserkrydser samler man overdelen af en panserkrydser i finér.

Panserkrydseren „Potemkin“s ydre blev nøje rekonstrueret af lægter, bjælker og krydsfinér efter tegninger, som opbevares i Admiralitetet.

Deri har man næsten et symbol på filmen selv: på grundlag af den originale historie at rekonstruere fortiden med kunstens midler . . .

Men ikke et eneste ryk, hverken til højre eller venstre.

Ikke én centimeter til siden!

Ellers er det sket med illusionen om det åbne hav.

Ellers begynder de grå klipper lumsk at dukke op i objektivet.*

Hårde rumlige skyklapper holder os i ave.

Ikke mindre hårde er tidens skyklapper: den fast berammede tidsfrist for filmens aflevering til jubilæumsdagen giver ikke ideerne frit spillerum.

Panserkrydserens gamle skrog, der stræber ud mod havet, holdes i tømme af kæder og ankre.

Rummets „kæder“ og tidsfristens „ankre“ holder den hæmningsløse opfindsomhed i tømme.

Måske er det netop det, som giver filmens skrift strenghed og harmoni.

Miner, miner, miner.

Det er ikke tilfældigt, at de hele tiden ruller frem under pennen og fæstnes på papiret. Arbejdet står i minernes tegn.

Det er forbudt at ryge.

Det er forbudt at løbe.

Det er oven i købet forbudt at opholde sig på dækket uden særlig grund!

Endnu værre end minerne er deres vogter, kammerat Glazastikov, som specielt skal holde øje med os.

GLAZASTIKOV!³⁴

Det er ikke et ordspil, men til gengæld en fuldstændig karakteristik af den indre beskaffenhed hos bæreren af dette vågne øje, denne argus, som vogter minerækkerne under vore fødder mod eksplosioner, mod overflødig rysten, mod detonation.

Til losning af minerne behøvede man måneder, og vi havde kun en tidsfrist på to uger til at nå at gøre filmen færdig til jubilæet.

Prøv bare at optage en opstand under sådanne omstændigheder!

Men „for russerne er alle hindringer for intet at regne“: opstanden blev filmet til ende.

Det var ikke forgæves, at minerne væltede rundt i bugen på den

* Ganske vist er der i filmen et billede af panserkrydseren fra siden ... Men dette billede er taget i Sandunovski-badeanstaltens store mauriske huse. I bassinets lunkne vand vugger en lille grå model af panserkrydseren.

gamle panserkrydser eller rystede ved tordenen fra de historiske begivenheder, der nu genvakt til nyt liv passerede revy på dens dæk. Noget af dens sprængkraft tog også dens ætling på lærredet med sig på sin sejltur . . .

Den gamle rebels fremtoning på lærredet skabte ikke så lidt uro for censuren, for politiet og dets vogtere næsten overalt i Europas lande.

Ikke mindre fik den oprør til at blusse op i hjertet af filmæstetikken.

Filmen var netop nået vore biografer rundt og skulle vises i Ukraine.

Med „Potemkin“s fremkomst i den ukrainske sovjetrepublik blev der opstandelse.

Opstandelse i anledning af . . . plagiat.

Den blev forårsaget af en vis kammerat, der sagde, at han havde taget del i opstanden.

Kernen i hans krav forblev ellers noget uklar, eftersom han ikke havde affattet noget som helst litterært materiale om opstanden.

Men som umiddelbar deltager i de reale begivenheder så han sig berettiget til at gøre krav på en del af forfatterhonoraret, som drejebogsforfatteren Agadzjanova og jeg havde fået.

Hans krav var dunkelt, højrøstet og ikke særlig forståeligt.

Men alle vegne imponerede hans erklæring om, at han „havde stået under presenningen under eksekutionen på agterdækket“ i den grad, at sagen til sidst blev bragt for retten.

Den kendsgerning, at kammeraten „havde stået under presenningen“, forekom at være et tilintetgørende argument, og juristerne var allerede parate til at begynde forhandlinger, som angik den forfordelte deltager i begivenhederne på „Potemkin“ – da hele balladen og alle højrøstede krav pludseligt fortonede sig i røg og støv og forvirring.

En omstændighed, som selv instruktørerne havde glemt i diskussionens hede, blev opklaret.

Den omtalte kammerat hævdede, at han „havde stået under presenningen“.

Men hør . . .

Faktisk havde der ikke stået nogen under presenningen.

Ja, og kunne ikke have stået.

Af den enkle grund, at der *aldrig* havde været nogen, som *dækkede nogen til* med en presenning på „Potemkin“.

Denne scene var . . . slet og ret instruktørernes påfund.

Jeg husker klart, hvordan min konsulent og ekspert i flådeforhold, en forhenværende søofficer (som forresten spillede Matjusjenko i filmen) i fortvivlelse tog sig til hovedet, da jeg pludselig fik den idé at lade matroserne dække med en presenning under trussel om nedskydning!

„Man vil le os ud!“ . . . jamrede han. „Sådan har man aldrig gjort!“

Og derpå forklarede han detaljeret, at man ganske vist bar en presenning ud på dækket, når dødsdomme skulle eksekveres. Men med et helt andet formål: den blev bredt ud under de fordømtes fødder, for at deres blod ikke skulle plette dækket til . . .

„Og De vil lade matroserne dække til med presenningen! Man vil le os ud!“

Jeg husker, hvordan jeg bed ham af:

„Hvis de ler os ud, har vi fortjent det: det betyder, at det ikke er lykkedes!“

Og jeg gav ordre til at spille scenen nøjagtig i den form, som den har i dag i filmen.

Billedet af det gigantisk oprullede bind, trukket over de dødsdømtes øjne, billedet af det gigantiske hvide ligklæde, kastet over en gruppe levende mennesker, viste sig at være tilstrækkelig emotionelt overbevisende til at drukne den tekniske „unøjagtighed“, som tilmed kun var kendt af en meget lille kreds af kendere og specialister . . .

Således blev Goethes ord retfærdiggjort: „Afvigelse fra sandheden for sandsynlighedens skyld“.

På netop dette punkt kom vores truende anklager til kort, der hævdede at have stået under presenningen på det tidspunkt, da eksekutionen fandt sted: hans påstand viste sig også at være . . . „afvigelse fra sandheden“, og uanset alle hans påstandes „sandsynlighed“ havde han blameret sig grundigt.

Scenen forblev i filmen,

gik hen og blev ét med begivenhedernes historie.

Og hvad der er det vigtigste: ingen har nogensinde leet af den . . .

Tilskuerne interesserer sig ikke altid blot for deltagerne i de reale begivenheder, men også for deltagerne i filmen. Her er nogle korte data om nogle af dem.

Doktoren er en af de vigtigste figurer i handlingsforløbet. Vi søgte længe forgæves efter et emne til denne rolle, og til slut tog vi til takke med en temmelig uduelig skuespiller.

Jeg sejler sammen med min operatørgruppe og den uheldige skuespiller i en motorbåd hen imod krydseren „Komintern“, hvor vi skal optage episoden med det fordærvede kød. Jeg sidder surmulende i den anden ende af motorbåden, så langt borte fra „doktoren“ som muligt og ser med vilje den anden vej, væk fra ham.

Detaljerne i Sevastopols havn er mig til lede velkendte. Gruppens ansigter ligeledes.

Jeg betragter nøje hjælpearbejderne, spejlmændene, de som under optagelserne skal holde spejlene og skærmene.

Blandt dem er der én, lille og splejset.

Han er varmemester i det kolde og af træk gennemsuste gæstgiveri, hvor vi tilbringer tiden, når vi holder fri fra optagelserne i Sevastopol.

„Og hvorfor hverver man sådanne spirrevipper til arbejdet med de tunge spejle“, driver tankerne dovent omkring. Han skal nok tabe spejlet fra dækket ned i havet. Eller hvad der er endnu værre – slå det i stykker. Og det er et dårligt varsel . . .

På dette sted gør tankerne holdt: den splejsede varmemester er pludselig smuttet over i et andet vurderingsplan, hvor han ikke betragtes ud fra sin arbejdssevne eller andre fysiske forudsætninger, men ud fra sine udtryksmæssige.

De små bakkenbarter og fipskægget . . . De listige øjne . . . I tanker giver jeg ham en pincenez i kæde på. I tanker udskifter jeg hans fedtede kabuds med en militærlæges kasket . . .

Og i det øjeblik vi træder op på dækket for at begynde optagelserne bliver tankerne virkelighed: militærlægen på panserkrydseren „Potemkin“, som lige før var en ærlig hjælpearbejder, ser gennem pinzenes' ens dobbelte glas på det ormfyldte kød, medens han nederdrægtigt kniber øjnene sammen . . .

Der eksisterer en legende om, at jeg selv spillede popen i filmen.

Det er ikke sandt.

Han blev spillet af en gammel gartner fra en frugtplantage i nærheden af Sevastopol, og han spillede ham med sit eget hvide skæg, kun let redt ud til siderne, og med en hvid paryk.

Legenden stammer fra et fotografi af et „arbejdsmoment“, hvor man klæber et skæg fast på mig under en tot fra parykken, som stik-

ker frem fra præstekjolen, i hvilken han blev filmet. Men mig sminkede man, for at jeg kunne dublere ham: den ærede gamling skulle falde ned ad trappen. Optagelse fra ryggen. Og jeg kunne ikke nægte mig selv den fornøjelse „egenhændigt“ at udføre denne kaskade!³⁵

En tredie meget væsentlig deltager forblev også anonym. Tilmed holdt han sig uden for billedet, eftersom han snarere end deltager var rasende modstander af optagelserne.

Det var opsynsmanden i Alupkinslottets park.

Hans nedtrådte støvler og hængende bukser var nær kommet med på lærredet: han blev stædigt siddende på hovedet af en af de tre Alupkinløver og ville ikke give os lov til at optage dem uden særlig tilladelse.

Den omstændighed, at der er i alt seks løver på Alupkintrappen, frelste os. Og mens vi løb fra løve til løve med filmkameraet, forvirrede vi til sidst denne strenge og indskrænkede ordenshåndhæver så meget, at han endelig opgav os, og det lykkedes os at få optaget de tre marmordyr i nærbileder!

„De springende løver“ var „et fund på stedet“ i Alupka, hvor vi tog hen på en af „liggedagene“.

„Et fund på stedet“ er også . . . de berygtede tåger.

Det var en tåget morgen i havnen. Det var, som om der lå vat på bugtens spejlagtige overflade. Og hvis man ikke havde spillet „Svanesøen“ på teatret i Odessa, men mellem havnens kraner og anløbssteder, kunne man have troet, at jomfruerne inden deres lange flyvetur som hvide svaner havde lagt deres hvide gevandter på vandene.

Virkeligheden er mere prosaisk: tågerne over bugten betyder en „liggedag“, en „blå mandag“ på listen over optagelsernes kalenderdage.

Af og til har man syv sådanne „blå mandage“ på en uge.

Og netop nu er vi – uagtet al dunblød hvidhed – ude for en sådan „blå mandag“. Om dette minder kranernes sorte stilladser, der som skeletter rager igennem tågens brudegevandter, uheldsvangert. Og bådernes, prammenes og handelsskibenes sorte torsoer, som ligner flodheste, sprællende i molstof.

Solstrålernes fine tråde gennemtrænger her og der tågens forpju-skede charpie. Derved dannes der gyldne-rosenrøde pletter i tågen. Og det er, som om tågen er varm og levende.

Men nu blev der trukket en vifte af skyer for solen, som om den

var misundelig på sit eget spejlbillede i havet, der var dækket med tågernes svanedun: „Hvori skulle jeg være ringere?“

Hvordan det nu end ellers forholdt sig – ingen optagelser. Liggedag.

Det koster 3 rubler 50 kopek at leje en båd.

I selskab med Tissé og Aleksandrov sejler jeg på den tågefylde havns vand, som i uendelige haver med blomstrende æbletræer. „Tre mand i en båd“, hvis vi ikke regner filmkameraet med.

Vores filmkamera er som en tro hund uadskilleligt fra os. Det har (ligesom vi) regnet med at skulle holde fri i dag.

Men de tre sejlandes utrættelige iver får det til at gå løs på tågen. Tågen hænger fast i objektivets øje som vat i tænderne.

„Den slags ting optager man ikke“, er det som om apparatets tandhjul hvisker.

En ironisk latter høres fra en modgående båd. „Sikke nogle originaler!“

Det er fotograf Levitskij, som ler af os. Han arbejder også her i Odessa med en film. Hans magre Don Quichote-figur har strakt sig dovent ud i den anden båd.

Idet han dukker frem og igen forsvinder ind i tågen, ligesom fra den ene formørkelse til den anden, tilkaster han os i forbifarten et ironisk ønske om held og lykke.

Heldet *var* med os.

Mødet med tågerne, som vi tilfældigvis indfangede og emotionelt gav mening, valget af detaljer, enkeltbilledernes konturer, samler sig her til et materiale af plastiske sørgeakkorder, hvis komplicerede sammenfletninger i montagen først senere – i klippebordet – formes til en sørgesymfoni til minde om Vakulintjuk.

Det viste sig at være den billigste optagelse i hele filmen; som betaling for den lejede båd til sejladsen på bugten blev erlagt ialt 3 rubler 50 kopek.

Det tredje fund på stedet var selve trappen i Odessa.

Jeg mener, at både naturen og interiøret og dekorationen i optagelsesøjeblikket og selve det optagne materiale i montageøjeblikket hyppigt er klogere end forfatter og instruktør.

Det er et stort gode og en stor kunst at kunne opfange og forstå, hvad „naturen“ eller de uforudsete pletter i dekorationen, som er undfanget af ens ideer, hvisker.

At kunne lytte sig ind på, hvad montagerne, scenerne, som på lærredet lever deres eget plastiske liv, undertiden langt fra den tanke, som fødte dem, siger, mens de tager form.

Men det kræver en overordentlig nøjagtighed i den almene kunstneriske hensigt med den bestemte scene eller fase af filmværket. Samtidig bør man besidde ikke mindre elasticitet i valget af enkeltmidler til at legemliggøre ideen.

Man skal være temmelig pedantisk for fuldstændig nøjagtigt at kende arten af den ønskede „klang“ og ikke mindre frittænkende for ikke at give afkald på måske på forhånd uforudsete objekter og midler, som er i stand til at frembringe denne klang.

I reginotaterne er nøjagtigt angivet, hvor brat massakren på trappen i Odessa hører op ved skuddet fra panserkrydseren.

Der er også en foreløbig plan over midlerne – en kladdevariant til arbejdsbrug.

Tilfældet bringer en løsning, der er stærkere og mere profileret, men i samme ånd, og det tilfældige vokser ind i filmens organisme med en integrerende lovmæssighed.

I reginotaterne ligger der i snesevis af sider med udarbejdelser over sorgescenen i anledning af Vakulintjuks død. De har koncentreret sig om detaljer fra havnen i langsom bevægelse.

Men gennem havnen driver eftertænksomt detaljerne fra en tilfældig tågefyldt dag, deres emotionelle klang lader sig nøjagtig indordne i den begyndende sorgescenekonception – og de uforudsete tåger er allerede vokset ind i selve ideens kerne.

Udvalget af småepisoder fra kosakmassakren, som trinvis stiger til stadig større grusomhed (på gaden, i trykkerigården, i byens udkant, foran bagerbutikken) løber på nøjagtig samme måde sammen i én monumental trappe, hvis trin ligesom tjener som en taktfast baggrund for den rytmiske og dramatiske inddeling af tragedien, som udfolder sig på dens afsatser.

Massakrescenen på trappen i Odessa findes ikke anført i et eneste af de forberedende manuskripter eller i nogen montageliste.

Scenen blev født i øjeblikket for det umiddelbare møde.

Anekdoten om, at ideen til denne scene skulle være opstået, mens

instruktøren stod oppe ved Djuks mindesmærket og spyttede kirsebærsten, der hoppede ned ad trappetrinene, er selvfølgelig en myte – ganske vist farverig, men en umiskendelig legende. Selve trinenes „løb“ hjalp med til at undfange scenens idé og inspirerede med deres „opstigning“ instruktørens fantasi. Og mængdens paniske „løb“ under dens „flugt“ ned ad trinene er en stoflig legemliggørelse af disse første følelser fra mødet med selve trappen.

Desuden hjalp en illustration i et tidsskrift fra 1905, hvis blege konturer anedes i erindringens dyb: en kavalerist på en røgindhyllet trappe hugger sin sabel i en eller anden . . .

I hvert fald indkorporeredes trappen i Odessa som den afgørende scene i selve rygraden for filmens organisme og lovmæssigheder.

Varmemesteren, tågebankerne og trappen gentog blot filmens skæbne som helhed: selv blev den jo skabt ud af et „ribben“ i den uendeligt lange drejebog til „År 1905“, som omfattede et overordentligt stort antal begivenheder.

I mit horoskop er det fastslået, at jeg er født under solens tegn.

Alligevel kommer solen ikke på besøg hos mig for at drikke te som hos afdøde Vladimir Vladimirovitj Majakovskij. Men ikke desto mindre gør den mig af og til uventede tjenester. Således stod den elskværdigt 40 dage i træk på himlen i 1938, da vi optog „Slaget på isflagerne“ i udkanten af „Mosfilm“.

Og det var den, som tvang vores filmekspedition til at pakke grejet sammen i Leningrad, hvor vi efteråret 1925 var begyndt på de forsinkede optagelser til filmen „År 1905“.

Og netop den sendte os på jagt efter sine sidste stråler i Odessa og Sevastopol og tvang os til at vælge den eneste episode, som kunne optages i syden, ud af oceanet af episoder i „1905“s drejebog.

Og en enkelt episode bliver den emotionelle legemliggørelse af „År 1905“s epoke i dets helhed.

En enkelt del kom til at træde i helhedens sted.

Og det lykkedes den at optage helhedens emotionelle billede i sig. Men hvordan var det muligt?

Omfortolkningen af nærbilledets rolle fra en informationsdetalje til en enkelthed, der i tilskuerens bevidsthed og følelser er i stand til at

fremkalde helheden, er i mangt og meget forbundet med denne film.

Af den art er lægens pincenez, som i det nødvendige øjeblik erstatter sin ejermand: den dinglede pincenez træder i stedet for lægen, som spræller i tanget efter matrosernes mytteri.

I en af mine artikler ligestillede jeg denne metode i nærbilledets anvendelse med det fænomen, som i poetikken er kendt under benævnelsen synekdoke.³⁶ Men begge dele anser jeg for at stå lige meget i gæld til det psykologiske fænomen „pars pro toto“, dvs. til den evne i vores sansning på grundlag af den sette eller hørte enkelthed at gengive en forestilling om helheden.

Men hvornår er dette fænomen kunstnerisk muligt? Hvornår kan en del, enkelthed, enkelt episode lovmæssigt og udtømmende erstatte en helhed?

Selvfølgelig kun i de tilfælde, hvor delen, enkeltheden eller den enkelte episode er typiske. Dvs. når helheden virkelig spejles i dem i koncentreret form, som i en dråbe vand.

Lægens fremtoning med fipskæg, stærkt nærsynede øjne og kortsynede indskrænkethed passer helt og holdent til den karakteristiske pincenezmodel anno 1905, der som en foxterrier er fæstnet bag øret med en lille tynd lænke.

Episoden med opstanden på „Potemkin“ optog på nøjagtig samme måde i sit handlingsforløb rent historisk den uendelige mangfoldighed af begivenheder, som er så karakteristiske for generalprøven på „Oktober“.

Det fordærvede kød vokser op til et symbol på de umenneskelige betingelser, som ikke blot hæren og flåden, men også de udnyttede arbejdere i den store „arbejdshær“ levede under.

Scenen på agterstavnen optog den karakteristiske grusomhed, hvorved tsarregimet undertrykte ethvert forsøg på protest, ligemeget hvor, hvornår og hvordan det opstod.

Og den selv samme scene rummede i sig en modsat bevægelse, ikke mindre typisk for år 1905, som kom fra dem, der fik befaling om at gøre kort proces med oprørerne.

Det er et karakteristisk træk for situationen i 1905, at soldaterne vægrede sig ved at skyde på mængden, massen, folket, på deres brødre; derved har mangel en militærenhed, som reaktionen sendte ud for at undertrykke oprørere, vundet sig evig berømmelse.

Sørgescenen omkring den døde Vakulintjuk opviste lighedspunkter

med de utallige tilfælde, hvor begravelser af revolutionens helte blev til glødende demonstration og påskud for de mest forbitrede sammenstød og opgør. I scenen med den døde Vakulintjuk blev deres følelser og skæbner legemliggjort, som på deres arme bar Baumanns krop igennem Moskvas gader.

Scenen på trappen optog i sig både nedslagtningen i Baku og Den niende Januar, da folket i en lige så „tillidsfuld skare“ glædede sig over den forårsagtige brise fra friheden i år 1905. Dengang trådte reaktionen lige så skånselsløst disse glædesudbrud under fode, som en forbryderisk tøjlesløs hundredtallig skare af pogromanstiftere brutalt stak teatret i Tomsk i brand under et møde.

På samme måde legemliggør filmens finale, som med panserkrydserens sejrrige passage gennem admiralseskadren lader filmens begivenheder klinge ud i en tillidsfuld dur-akkord, et billede på revolutionen i år 1905 i sin helhed.

Vi kender den historiske panserkrydseres videre skæbne. Den blev interneret i Konstanz . . . Derpå leveret tilbage til tsarregeringen . . . Matroserne blev til dels frelst . . . Men Matjusjenko, som faldt i tsarbødlernes hænder, blev henrettet . . .

Men den historiske panserkrydseres ætling på lærredet kunne netop ikke få en rigtigere skæbne end den, som filmens sejrrige finale giver den.

For netop sådan indgår revolutionen i år 1905, som blev druknet i blod, i revolutionernes annaler først og fremmest som et objektivt og historisk sejrrigt fænomen, som en storslået forløber for Oktobers endelige sejr.

Og gennem dette sejrrigt udformede billede på nederlag fremtræder i hele sin patos den rolle som de store begivenheder i år 1905 spillede; blandt dem er de historiske begivenheder på „Potemkin“ ikke andet end en enkelt episode, men netop en sådan, i hvilken helhedens storhed afspejler sig.

Men lad os vende tilbage til de rollehavende og de anonyme hjælpere . . .

Næsten alle deltagere i filmen er ukendte og uden navn, undtagen Vakulintjuk, spillet af skuespilleren Antonov, og Giliarovskij, spillet

af instruktøren Grigorij Aleksandrov, og Golikov, spillet af nu afdøde instruktør Barskij, ja, og bådsmanden Levtjenko, hvis fløjte hjalp os så meget i arbejdet.

Hvad mon der er blevet af disse hundreder af anonyme, som begejstret gik ind i filmen, som i glødende hede løb op og ned ad trappen med usvækket iver, og som i en uendelig kæde gik i sørgeoptøget til molen.

Allerhelst ville jeg træffe det navnløse barn, som hulkede i sin barnevogn, mens den i hop fra trin til trin fløj ned ad trappen.

Han er nu tyve år. Hvor er han? Hvad laver han? Var han mon med til at forsvare Odessa? Eller ligger han i en massegrav, et sted langt borte i Lima? Eller arbejder han nu i det befriede Odessa?

Enkelte navne på detagere i masseoptrinene på Odessa-trappen husker jeg.

Og det er ikke helt tilfældigt.

I instruktionspraktik har man sådan et trick.*

Mængden styrter ned ad trappen . . . Mere end to tusind fødder løber ned ad afsatserne. Første gang nogenlunde. Anden gang allerede mindre energisk. Tredie gang oven i købet trægt.

Og pludselig lyder fra udkikstårnet instruktørens moraliserende tilråb som en Jeriko-trompet gennem den blinkende højttaler, som er lige ved at overdøve føddernes trampen og skoernes og sandalernes skraben:

Kammerat Prokonenko, kunne det ikke blive lidt kvikkere?

Et øjeblik stivner den store mængde: „Er mon alt og alle synlige fra dette fordømte udkikstårn? Følger instruktøren som et argusøje hver løbende? Kender han enhver af udseende og navn?“

Og i en ny rasende energibølge styrter deltagerne i massescenen videre, fast overbevist om, at intet undgår instruktørens – demiurgens – vågne øje.

* I artiklens første redaktion læses denne sætning således: „I instruktionspraktik har man et sådant „bonapartetrick.“ Og videre: „Man ved, at Napoleon udspurgte sine soldater om en eller anden af deres regimentskammerater, og derpå forbløffede vedkommende ved at være inde i hans private forhold: „Hvordan har din forlovede Louisonne det?“. „Hvordan har dine forældre det, den rare gamle kone Rosalie og den flittige Thibaud i udkanten af Saint Tropez?“. „Går det bedre med tante Justines podagra?“.

Foruden disse tusinder er der endnu en gruppe anonyme af en ganske særlig slags i filmen.

Denne anonyme gruppe fremkaldte en vældig uro, tilmed af international karakter – hverken mere eller mindre end en interpellation i den tyske rigsdag.

Denne anonyme gruppe var . . . skibene i admiralseskadren, som i filmens slutning bevæger sig mod „Potemkin“.

Der er mange af dem, og de er frygtindgydende.

I udseende og antal overgik de mange gange den flådestyrke, som den unge sovjetmagt dengang rådede over.

Deraf den tyske nabos svare uro.

Det betyder, at efterretningerne om Sovjetruslands militære styrke har været løgnagtige og ikke har givet den rette oplysning om omfanget? Som resultat deraf interpellationen i rigsdagen om vores flådes virkelige talmæssige styrke.

Rædslen har store øjne. Og disse øjne, som var spærret alt for højt op i skræk, mens de kikkede på filmen, så fuldstændig hen over den mulighed, at sekvenserne med den fremrykkende eskadre i totaloptagelser hverken var mere eller mindre end . . . sekvenser fra en gammel revy med optagelser af en fremmed magts flådemanoøvrer.

Årene gik, og vores flådes frygtindgydende styrke er blevet en realitet. Men mindet om den oprørske panserkrydser er levende i hjertet hos plejader af dens ståklædte sovjetiske efterkommere.

Og nu er tiden kommet til at yde den vigtigste anonyme deltager retfærdighed – som ikke bare var deltager, men en skabende kraft: vores store russiske folk,

dets heroiske revolutionære fortid

og den store skabende inspiration, som uudtømmeligt nærer vores kunstneres og mestres værk.

Og denne store inspirator for mange millioner, den virkelige skaber i vores folk skylder alle, som er skabende i vort land en glødende taknemmelighed.