



SERGEJ EISENSTEIN
UDVALGTE SKRIFTER

Den store sovjetiske filmskaber Sergej Eisenstein (1898-1948) præsenteres her for første gang på et nordisk sprog med et udvalg af sine mest betydningsfulde teoretiske og selvbiografiske tekster.

Den danske oversættelse er baseret på 6-bindes udgaven af Eisensteins værker, Moskva 1964-71.

Udvalget og oversættelsen er foretaget af Troels Andersen i samarbejde med Eli Christiansen og Ole Vesterholt.

Troels Andersen har ligeledes forsynet teksten med noter, illustrationer og en efterskrift.

UDVALGTE SKRIFTER er delt op i fem afsnit.

I første afsnit fortæller Eisenstein om sig selv, sin familie, sin opvækst og nogle af grundtrækkene i sin virksomhed som iscenesætter og filminstruktør.

I andet afsnit er der erindringer om hans læremester frem for nogen i teatrets kunst, Mejerhold, og om kredsen omkring Mejerhold.

I tredje afsnit følger nogle af Eisensteins vigtigste artikler om hans egne film – fra den første lille „Proletkults forårssmil“ (1923) over mesterværket „Panserkrydseren Potemkin“ (1925), revolutionsskildringen „Oktober“ (1928), forsøgene med „Generallinien“/„Det gamle og det nye“ (1926-29), den ufuldendte og opgivne Mexico-film (1930-31) og frem til Eisensteins sidste vældige projekt i Stalintiden, „Ivan den Grusomme“ (1940-46).

Fjerde afsnit: *Montagens teori – Fra enkeltbillede til tonefilm* bringer uddrag af de vanskeligt tilgængelige teoretiske arbejder, hvor Eisenstein har forsøgt at formulere sine grundprincipper.

Endelig giver femte afsnit – *Iscenesættelsens kunst* – et varieret billede af teatermanden Eisenstein, hans ideer med „Attraktionernes montage“, hans analyser af scenegang og scenebillede i konkrete opsætninger.

Illustrationerne til UDVALGTE SKRIFTER omfatter foruden Eisensteins egne blyantskitser til nogle af teksterne et stort antal plancher. Billedet på omslaget viser Nikolaj Tjerkassov som Ivan i „Ivan den Grusomme“, første del, 1944. Billedet er et udsnit af en optagelse. Sammenlign konfrontationen på filmbilledet fra „Ivan den Grusomme“ (planchesiderne).

UDVALGTE SKRIFTER

Sergej Eisenstein

UDVALGTE SKRIFTER

OVERSAT AF

Troels Andersen

Eli Christiansen

Ole Vesterholt

Odin Teatret takker Holstebro kommune
for støtte til denne udgivelse

ODIN TEATRETS FORLAG

Indhold

„Visse, scrisso, amo . . .“	7
Selvbiografi	9
Sergej Eisenstein	13
<i>Erindringer om Mejerhold</i>	
Wie sag' ich's meinem Kind	31
Zweig, Babel, Toller, Mejerhold, Freud	40
<i>Artikler om egne film</i>	
Min første film	51
De tolv apostle	53
„Oktober“ – I kamp for oktober	69
Det gamle og det nye	74
Længe leve Mexico	77
En statsmand af stort format	83
<i>Montagens teori – Fra enkeltbillede til tonefilm</i>	
Efter billedet	89
Den fjerde dimension i filmen	104
Fra bogen „Montage“	121
<i>Iscenesættelsens kunst</i>	
Attraktionernes montage	173
Fra forelæsningerne om teatrets teori	
Thérèse Raquin	178
Den „indre“ skole og den „konstruktive“ skole	202
<i>Noter og efterskrift af Troels Andersen</i>	
Biografi	227
Bibliografiske henvisninger	232
Noter	235
Efterskrift	241

„Visse, scrisso, amo . . .”

Hvor ville jeg ikke gerne udtømme en artikel om mig selv ligeså lakonisk – i tre ord.

Men selve ordene ville nok blive andre end disse tre, hvormed Stendhal resumerede sit levnedsløb.

Disse tre ord: „Jeg levede, skrev, elskede“ – skulle i overensstemmelse med Stendhals testamente stå som gravskrift på hans grav.

Ganske vist anser jeg ikke mit levnedsløb for at være tilendebragt. (Og er bange for, at der stadigvæk er ikke så lidt besvær i vente.)

Og desuden kan jeg næppe fatte mig i tre ord.

Men ellers kunne man vel også her finde tre ord.

For mig ville de lyde:

„Han levede, tænkte, lod sig begejstre.“

Og det følgende skal tjene som en beskrivelse af, hvad forfatteren levede for, hvad han tænkte over, og hvad han lod sig begejstre af.

Selvbiografi

Jeg kan ikke prale af min afstamning.

Far var ikke arbejder.

Mor var ikke af arbejderfamilie.

Far var arkitekt og ingeniør. Intellektuel. Men han havde gjort karriere og var avanceret til de højere rangklasser alene ved eget arbejde.

Bedstefar på mors side kom ganske vist barfodet til Petersburg, men foretrak senere ikke at skaffe sig sit udkomme ved korporligt arbejde, men ved en virksomhed. Han drev pramme og havde forstand på forretning. Døde. Bedste var en Vassa Zjeleznova¹ nummer to.

Og jeg voksede op i trygge kår. Det havde også sin positive side: jeg lærte at tale fremmede sprog perfekt, modtog humanistiske indtryk lige fra barndommen. Hvor det viste sig at være nødvendigt og gavnligt ikke blot for mig, men – det føles netop nu særlig udpræget – også for andre! (Der er brug for kunstsoler til unge mennesker i skolealderen! Det er min drøm.)

Men jeg vender tilbage til mig selv.

Da år 1917 nærmer sig, er jeg en ung mand af intellektuel familie, student på Instituttet for civilingeniører, uden nogen som helst materielle bekymringer, hverken forbigået eller forfordelt i livet.

Og jeg kan ikke som enhver arbejder eller kolhosbonde sige, at alene Oktoberrevolutionen gav mig alle muligheder i livet.

Men hvad gav revolutionen mig så, og hvorved er jeg for altid nært knyttet til Oktober?

Revolutionen gav mig det, som for mig er det mest værdifulde i livet – det er den, som gjorde mig til kunstner.

Hvis det ikke havde været for revolutionen, ville jeg aldrig have brudt traditionen for den nedarvede profession.

Anlæggene, ønskerne var til stede, men kun den revolutionære hvirvelvind gav mig det væsentlige – friheden til selv at bestemme.

På samme måde som folkenes selvbestemmelse er en af de største landvindinger, er jo også det enkelte menneskes mulighed for at virkeliggøre sit ideal om skabende arbejde et tilsvarende gode.

Dette findes ikke i et borgerligt samfund. Der er professionelt slaveri, afhængighed. Og især i de såkaldte „frie“ professioner. –

Det er noget helt andet hos os. Lige fra den første den bedste pioner, som nøje kan aftegne sine idealers veje, fordi han ved, at landet, partiet og staten hjælper ham i alt. Det samme er tilfældet i en hvilken som helst kompliceret „fri“ profession som kunstner eller forfatter.

For socialismen kan man arbejde i den profession, som man synes særlig godt om, og i hvilken man kan give mest.

I det kritiske øjeblik (det tredje år på instituttet) smager jeg for første gang den frihed i valg af skæbne, som nu er nedfældet i Konstitutionens paragraffer om det arbejdende folks rettigheder.

Dette sker, da borgerkrigen er på sit højeste.

I 1917 blev jeg indkaldt til ingeniørtroppernes fæniksskole. Den bliver snart opløst, og i februar 1918 træder jeg ind i den militære byggeorganisation – en løbebane fra telefonist til teknik og arbejdsledermedhjælper.

Det er interessant, at min kunstneriske virksomhed begynder i Den røde hær. Kulturarbejde i opbygningen. (Kommissæren skriver, ingeniørerne spiller.)

Derfra kommer jeg til Vestfrontens Politiske Ledelse.

Dekorator for frontgruppen. Jelisejev. Agitationstog. 1920. En tykmavet pan-edderkop, spiddet på en rødarmistbajonet.

(Nu er de blevet færdige med at spidde!)

Valget mellem instituttet og kunsten?!

Jeg havner i Moskva. På Generalstabens akademi, afdelingen for østlige sprog.

Proletkults Første Arbejderteater².

Men at det var et *arbejderteater*, var ikke tilfældigt. Fra at være teater i „almindelighed“ bliver det til *det revolutionære teater*.

Med det selv samme teater vokser vi ind i det første filmarbejde – „Strejke“ („Mod diktaturet“) – en film om partiets historie.

Og hvis revolutionen har ført mig til kunsten, så har kunsten helt og fuldt ført mig til revolutionen. Fordybelsen i partiets historie og det russiske folks revolutionære fortid gav det ideologiske grundlag, uden hvilket stor kunst er umulig.

Og det er det andet, som revolutionen har givet mig, – *det ideologiske grundlag for kunsten*.

Kunst er ægte, når folket taler gennem kunstnerens mund.

Og det lykkedes.

Det som kunstnerne ikke har nogetsteds i verden.

Men vores land giver kunstnerne endnu mere: det giver ham en metode til at erkende hemmelighederne i hans kunst.

Fordybelse i ethvert område kan ikke andet end føre til en fornemmelse af dets dialektik. Men en filosofisk generalisering er kun mulig, når man baserer sig på en metode.

Mødet med metoden.

Problemet omkring skuespillerens udtryksmuligheder.

Således gav sovjetsamfundet mig desuden det allernødvendigste: en metode, en fast filosofisk basis for teoretiske *efterforskninger*.

Jeg håber snart at gå over i stadiet for *fundene*.

Af de senere etaper er udlandet interessant.

Udlandet – det er nærmest et universitet og en prøvesten for et menneskes valg af klassemæssig position.

Jeg har set alt dér – fra millionæren til tiggeren. Den koloniale udnyttelse af Mexico, af negrene, set den borgerlige struktur med egne øjne. Udlandet kan arbejde dobbelt. Den yderste hærkning.

Jeg minder om „Bezjin-engen“³, for en af de stærkeste rystelser i min skabende virksomhed er knyttet til den.

Ikke blot forsvarede andre mig, men selv forsvarede jeg mig *principielt med mit skabende arbejde*.

Og på ny er jeg i gang, uagtet alle intriger.

Vi „svarede“ med „Aleksander Nevskij“.

Og som De ser, det sovjetiske samfund:

1. Gjorde mig til kunstner.

2. Gav mig det idémæssige grundlag.

3. Gav mig den teoretiske basis for videnskabeligt arbejde.

4. Og lod mig ikke gå til grunde i et af de tungeste øjeblikke i min virksomheds biografi: i det øjeblik, da et menneske har brug for støtte og tillid.

Og jeg kan sige, at sovjetmagten har givet mig, ligesom enhver anden, alt.

Men skal jeg forblive mit fædreland tak skyldig?

Som enhver af os giver jeg mig helt og fuldt til fædrelandet, til opbygningen af kommunismens store sag.

Enhvert ordentligt barn laver tre ting: river ting i stykker, sprætter dukkemaver eller ure op for at finde ud af, hvad der er indeni, og plager dyr. F.eks. laver de om ikke elefanter af fluer, så i hvert fald små hunde. Til dette formål fjerner man det mellemste par ben (der bliver fire tilbage). Vingerne bliver revet af: fluen kan ikke flyve bort og løber på fire ben.

Sådan bærer ordentlige børn sig ad, gode børn.

Jeg var et dårligt barn. Jeg gjorde hverken det ene eller det andet eller det tredje i min barndom. Jeg har ikke et eneste adskilt ur, ikke en eneste plaget flue eller en eneste vase knust i ond vilje på samvittigheden . . . Og det er selvfølgelig meget uheldigt.

For netop derfor var jeg sikkert nødt til at blive filminstruktør.

Ja, gode børn, som jeg skriver om i begyndelsen, tilfredsstiller videbegærlighedens kløe, en primitiv grusomhed og en aggressiv selvhævdelse ved de forholdsvis uskadelige former for tidsfordriv, som jeg lige opregnede.

Kløen fortager sig med barndommen. Og ingen af dem kommer i moden alder i tanker om at foretage sig noget analogt. Det er noget helt andet med den „gode“ dreng til forskel fra den almindelige vildbasse.

Han vansirer ikke dukker i barndommen, slår ikke porcelæn i stykker og er ikke dyrplager. Men næppe er han vokset til, førend han uimodståeligt føler sig draget af netop den slags adspredelser.

Han søger feberagtigt et virkefelt, hvor han kan lægge sine lyster for dagen i størst mulig sikkerhed.

Og han kan til syvende og sidst ikke undgå at blive instruktør, i det job kan man særlig let realisere de i barndommen forsømte muligheder.

De ure, som jeg ikke fik skilt ad i tide, blev hos mig en lidenskab for at grave sig ned i den „skabende mekanismes“ fjedre og hemmelige rum.

Det porcelæn, der i sin tid ikke blev knaldet, udartede til mangel på respekt for autoriteter og tradition.

Valget af tematik, metodik og credo i mit instruktørarbejde farvedes grelt af den grusomhed, som ikke fik afløb over for fluer, guldsmede og frøer.

Sandelig, i mine film nedskyder man folkemængder, splintrer med hestehove hjerneskalen på landarbejdere, der til halsen er gravet ned i jorden, efter at man har fanget dem med lasso („Mexico“), træder børn til døde på trappen i Odessa, kaster dem ned fra taget („Strejke“), lader dem dræbe deres egne forældre („Bezjin-engen“), kaster dem i flammende bål („Aleksander Nevskij“). På lærredet flyder det ægte blod fra tyre („Strejke“) eller blodsurrogat fra skuespillere („Potemkin“). I nogle film forgiver man tyre („Det gamle og det nye“), i andre tsaritsaer („Ivan den Grusomme“), en anskudt hest hænger på en bro, der er gået op („Oktober“), og skuddene borer sig ind i folk, som ligger på maven langs et stakit uden for det belejrede Kazan. Og det viser sig at være langt fra tilfældigt, at selveste tsar Ivan den Grusomme for en lang række år bliver mine tanks herre og yndlingshelt.

En uhyggelig forfatter må man rigtignok sige! Men det er interessant, at man netop i drejebogen til „Ivan den Grusomme“ har et skjult selvforsvar fra forfatterens side. Netop i drejebogen, efter som scenerne fra „Ivan den Grusomes“ barndom ifølge visse overvejelser ikke kom til at indgå i filmen.

I drejebogen er det vist, hvordan en social (eller historisk) nyttig sag opstår, udfra summen af indtryk i barndommen, når det emotionelle kompleks, der er skabt af disse indtryk, *følelsesmæssigt* falder sammen med det, som den voksne skal fuldføre i en række *fornuftige og viljemæssige* handlinger. Med andre ord, en række stærke indtryk fra barndommen og de dem ledsagende følelser: „Vogt dig for gift, vogt dig for bojarerne“ fra den døende, forgivede moders læber, længselen efter de besatte ægte russiske baltiske byer (i barnepigens sang), bojarernes bestikkelighed ved Moskva-fyrstens trone, bestemmer i sig selv den lidenskabelige emotionelle farvning af handlinger, som den voksne Ivan kommer til at udføre fremover i form af progressive statslige dispositioner. (Likvidering af feudalismen og erobringen af den Baltiske Kyst).

Når en række barndomstraumer i deres følelsesmæssige særpræg *falder sammen* med de opgaver, som den voksne står overfor, er det „såre godt“.

Sådan forholder det sig med Ivan.

Jeg regner med, at jeg også i denne henseende har haft heldet med mig i min biografi.

Det viste sig, at jeg var nyttig for min tid, inden for mit felt, netop sådan som min individualitet havde formet sig.

Jeg glemte at tilføje, at jeg i min barndom var meget lydig. Det kunne ikke undgå senere at føre til en skarpt formuleret „genstridighed“ hos den voksne.

Her viste den manglende respekt for voksne sig overordentlig nyttig for bestemmelsen af de veje, som vores film skulle gå, på tværs af og imod traditionerne i den film, der var tidligere på færde (mere voksen i alder) end vores sovjetiske film.

Men vores film er langt fra kun original i sin form, sit kunstgreb eller sin metode. Formen, kunstgrebet og metoden er ikke andet end resultatet af den principielle ejendommelighed ved vores film. Vores film er ikke et middel til at stifte fred, men en kamphandling.

Vores film er først og fremmest et redskab, når det drejer sig om sammenstød med en fjendtlig idé, og først og fremmest et våben, når den kaldes til sin fundamentale virksomhed, at påvirke og omskabe.

Her hæves kunsten op til erkendelse af sig selv som en af formerne for vold, som et frygteligt magtvåben, når det bruges til at sætte hårdt mod hårdt, og som et tilintetgørende redskab, der baner vej for en sejrrig idé.

Årene i vores liv forløber i uophørlig kamp.

Og en årelang titanisk kamp måtte nødvendigvis manifestere sig både i en alsidig aggressiv kunst og i en speciel „operativ æstetik“ inden for kunstforståelsen.

Og feltet for anvendelse af aggressivitet i mit arbejde gik langt udover filmens situationer. Det fik betydning for spørgsmålet om påvirkningens metodik i film i overensstemmelse med instruktørens tro på det dominerende element i en films opbygning, et dominerende element, som lader tilskueren underordne sig temaet.

Spørgsmålet om en styring af tilskuerens psyke medførte uvilkaarligt en intensivering i studiet af påvirkningens indre mekanismer.

Således udvikledes den eksperimenterende virksomhed.

Og ikke sjældent skete det paradoksale: film, som eksperimenterede med påvirkningens metodik, glemte omgående at udøve påvirkning.

Uret blev skilt ad i små hjul, men holdt op med at gå!

En instruktør har altid sine specielle favoritter blandt de forskellige elementer i et skuespil. En holder af massescener, en af anspændte dialoger, en af det dekorative i livet, en af lysets leg, en af sandfærdighed i ordenes balanceakter, en af sceniske situationers kåde morskab.

Jeg har i teatret altid holdt mest af scenebilledet.

Scenebilledet⁴ er i ordets allersnævrreste forstand en sammensætning af rumlige og tidsmæssige elementer i gensidige vekselvirkninger mellem mennesker på scenen.

Sammenfletningen mellem aktionens selvstændige linier, hvis rytmiske tegningers nuancer følger deres isolerede lovmæssigheder, og de rumlige omgrupperinger til en harmonisk helhed har altid begejstret mig.

Scenebilledet forblev ikke blot min hjertesag, men blev altid gjort til udgangspunktet ikke blot for at skabe et udtryk for scenen, som for mig vokser ud af scenebilledet, for derpå at vokse sammen med alle de væsentlige dele, – men langt mere end dette (. . .)

Ved overgangen fra teater til film fik scenebilledet en ny egenskab og en ny form i filmbilledets lovmæssighed (herunder må man forstå ikke blot *grupperinger inden for filmbilledet*, men også *grupperinger af filmbilleder indbyrdes*) og gik over til at blive objekt for en ny lidenskab – montagen.

Det drejede sig nu om tonefilmens audio-visuelle kontrapunkt, hvilket komplicerede tingene i én retning. Scenebilledet modificeredes i en anden retning og voksede ind i dramaturgiens sfære, hvor relationerne mellem enkelte personer eller mellem enkelte træk og motiver hos en enkelt person på lignende måde vævedes sammen og krydsede hinanden.

Det ortodokse grafiske scenebillede „i gammel skrift“ i form af de simpleste rumlige grafiske størrelser, bundet af en rytmisk tidsinddelings klart aftegnede net, forblev altid udgangspunktet og forbilledet for bevægelsen gennem de mest komplicerede forløb i kontrapunktet. Dette sidste er særlig kompliceret på film, fordi man her er nødt til at sammensmelte inkommensurable elementer – lige fra det modsætningsfyldte par – billede og lyd.

Men hvorfra kom de første følelser, som for altid affødte en kærlighed til audio-visuelle konstruktioner og rumlige-tidsmæssige relationer.

Izjora. Neva-floden. 1917. Ingeniørtroppersnes fæniksskole. En pontonbro.

Som det var nu, husker jeg heden,
den friske luft,
flodens sandede bred.

Myretuen af nyindkaldte unge mennesker på vej frem ad afmålte stier, som havde indlært brobyggernes bevægelser og regelbundne handlinger, mens den uophørligt voksende bro higede efter at gennemskære floden.

Et eller andet sted i myretuen går jeg selv. På skuldrene er der fir-kantede puder af skind. Brobjælkerne hviler på dem med hjørnerne. En maskine af flimrende figurer er sat i gang, af fremkørende pontoner, af bjælker og rækværker, som bliver kastet fra ponton til ponton, og som vokser op over tovene, og det er let og sjovt – som et perpetuum mobile – at løbe fra bredden ad den stadig længere vej til den stadig fjernere ende af broen.

Den strengt berammede tid til brolægningen opdeles i sekunder til de enkelte operationer – hurtige og langsomme – som flettes ud og ind mellem hinanden. Og det er som om etapens rytmiske tidsnet er færdigtrykt, og tegnet fuldt af linier fra de løb, som har udført de enkelte operationer. De er nu med til at skabe den fælles sag. Alt dette føjede sig sammen i en forbløffende orkestral-kontrapunktisk gennemlevelse af processen i dens harmonis hele alsidighed.

Men broen vokser og vokser,
trykker grådigt floden under sig,
stræber mod den modsatte bred.
Folk styrter frem og tilbage,
pontonerne styrter frem og tilbage.
Kommandoråb lyder.
Sekundviseren løber.
Det er satans skønt!

Første gang, jeg lod mig henrykke af ynden i kroppe i bevægelse, var ikke i forbilledlige klassiske iscenesættelser, heller ikke i koreografien til fremragende opførelser eller i sindrige orkesterpartiturer eller i balletkorpsets komplicerede evolutioner. Nej, det var her, jeg første gang følte begejstring over ynden i kroppe i bevægelse, mens de i forskellig hast løb over det opdelte rums skema. Det var her, jeg følte de

hinanden krydsende baners leg, den uophørlige skiftende dynamiske form i den måde, disse veje var blevet forbundet på, idet de snart løb sammen i pludselig snørklede mønstre, snart løb fra hinanden i rækker, som ikke kunne mødes.

Pontonbroen, som voksede ud i den umådelige, brede Neva-flod fra Izjoras sandede bred, viste mig for første gang fortryllelsen ved denne interesse, som aldrig siden har forladt mig.

At indtrykket var ubeskriveligt, kan man finde en enkel forklaring på – det kommer ind i sansfeltet netop i en periode, hvor den lidenskabelige interesse for kunstens genstande havde gjort et vist spring fremad.

Ændringen er ret afgørende – fra begejstring over *oplevelse* af kunstens genstande til den uklare trang til . . . *selv at producere*.

Nogle særlig stærke teaterindtryk kort tid før dette („Maskerade“, „Don Juan“ og „Den standhaftige prins“⁵ i det forhenværende Aleksandrinskij-teater), det sociale spring fra februar til oktoberrevolutionen, den fuldstændige vendt op og ned på forestillinger, som ligesom antydede en mulighed for en egenmægtig forandring i den én gang aftegnede livsbane (jeg skulle være ingeniør), den uventede optagethed af lidet kendte og overraskende områder i kunsten (japanere, Jacques Callot, Hogarth, Goya) gav stødet og bevægede mig til at prøve kræfter i en ny retning. Foreløbig på papiret, i tankerne, i drømme.

På det tidspunkt, da individualiteten var ved at blive formet, og ethvert nyt indtryk blev optaget i den, var jeg på vej mod et arbejde i kunsten.

Borgerkrigens heksekedel og det militære ingeniør-arbejde på dens fronter medførte en heftig gennemlevelse af Ruslands og revolutionens skæbne, førte til oplevelsen af historiens fuldbyrkelse, og det aflejredes som indtryk af vingefanget og bredden i folkenes skæbne, aflejredes i episke bestræbelser, som senere blev legemliggjort i de fremtidige films tematik i „monumental stil“.

De store og dybe indtryk aflejredes for et åremål; de umiddelbare flettedes straks ind i selve tilblivelsesprocessen.

Det selvfølgelig flygtige indtryk fra broslagningen kunne under sådanne omstændigheder begejstre den naturlige higen mod lovmæssighed og harmoni til en grad af flammende lidenskab.

Måske greb jeg så målbevidst fat i pontonbroen, fordi jeg endnu ikke – i den omgivende borgerkrigs kaos – havde haft mulighed for at se en lignende lovmæssighed og usædvanlig harmoni i den historiske proces?!

Der eksisterer jo det synspunkt, at ornamentet hos den vilde fødes som resultat af hans fortabthed over for den virkelighed, som han ikke kan begribe, som et første forsøg på at bringe orden i det tilfældige omkring ham.

I hvert fald forblev „stødet“ fra de kollektive handlingers regelmæssighed under de betingelser, som tidens strenge skema stillede, uudsletteligt.

For på samme måde bevæger himlens stjerner sig – uden at strejfe hinanden,

således foregår ebbe og flod,

afløser dag og nat og årstider hinanden.

Således går folk igennem deres egne og fremmede biografier og bestemmer hinandens skæbne . . .

Og det første udkast til et pantomime-manuskript, som jeg engang skrev, var vist historien om en uheldig ung mand, som strejfedes om blandt sine nærmeste, lænket til den uundgåelige skæbne at bevæge sig og løbe ad de baner, som een gang for alle var aftegnet.

En gik i sik-sak, én i otte-taller, én fløj i en parabols snørkel fra det ukendte ind på skuepladsen blot for atter at styrte bort i det ukendte efter et kort sammenstød med helten. Særlig patetisk var historien om den elskede pige, som i selve det øjeblik, hvor hun nærmede sig helten, gik bort fra ham i overensstemmelse „med skemaet“ ad den hende foreskrevne kurve.

Det forfærdeligste øjeblik var, da helten, der havde været så stolt af sit forløbs rette linie, som havde gennemskåret partnerens sprælende sinuskurver og lemniskater, pludselig begyndte at opdage, at heller ikke hans vej er det frie valg, og at den rette linie i hans vej ikke er andet end cirkelens bue, ganske vist med et temmelig fjernt centrum, men lige så fordømt som de øvrige personers veje.

Pantomimen sluttede med, at de geometriske figurer, som krydsede mellem hinanden, dannede en fælles paradeallé, under hvilken hovedpersonen i al stilhed går fra forstanden.

Hvad er der mest af her? Pontonbroen, Schopenhauers pessimisme (i disse år stifter jeg bekendtskab med hans filosofi) eller Hoff-

mans fantastisk? Et er øjensynligt, den som det kunne synes abstrakte geometrisme forsøgte først og fremmest at tjene temaets betydning og emotion.

Jeg kan ikke huske hvornår jeg blev overtroisk.

Det gør det meget vanskeligt at leve.

En sort kat, der løber over vejen . . . Man skal aldrig gå under en stige . . . Fredag . . . Tretten . . . Læg ikke hatten på bordet – så får man ingen penge . . . Man skal aldrig begynde en mandag.

Så mange ekstra bryderier i hverdagslivet!

Hvad er fælles for alle former for overtro?

Et forhold: Det at en genstand eller et fænomen udover sin umiddelbare *væren* har endnu en vis *betydning*.

Tretten er ikke blot summen af tretten enheder, men er i sig selv en helhed, forlenet med en særlig evne til at påvirke.

En sort kat, der løber over vejen, er ikke blot et behåret pattedyr, som løber afsted af naturlig trang, men en kompliceret enhed, som grafisk krydser vores vej, og multipliceret med farve, fortolket i overensstemmelse med et associationskompleks (ildevarslende), fra Arilds tid forbundet med mørke og mørkets magter.

Mange diskuterer med mig. Fra gammel tid og i enhver anledning. Om, hvordan jeg skriver drejebøger og om, hvordan jeg arbejder med kunstnere, og hvordan jeg laver montager.

Allermindst overfalder man mig for min måde at se og opbygge billeder på. I den retning er man mig mere venligsindet. Og jeg tror at det kommer af, at jeg altid bygger billederne op efter princippet . . . den sorte kat, der løber over vejen.

Genstandsmæssigt og kompositionelt prøver jeg aldrig på at begrænse billederne alene til *det, som kan ses* på lærredet. Genstanden skal *vælges* sådan, *drejes* på en sådan måde, og *anbringes* i billedfeltet efter en sådan beregning, at den ud over afbildningen kan afføde et kompleks af associationer, der forøger afsnittets emotionelt-betydningsbærende byrde. Således skabes billedets *dramaturgi*, således vokser *dramaet* ind i billedets *væv*. Lyset, den perspektiviske stilling, billedets beskæring, alt underordnes det princip, at man ikke blot skal *afbilde* genstanden, men *åbenbare* den i det betydningsbærende og emotionelle aspekt, som tager form i det givne øjeblik gennem den givne genstand, anbragt foran objektivet. „Genstand“ må man her forstå i vid betydning. Det er langt fra blot ting, men i lige så høj grad

genstande for lidenskab (mennesker, modeller, skuespillere), bygninger, landskaber eller himmelrum med fjerskyer eller andre skyer.

Viften af vertikale skyer omkring Ivan den Grusomme uden for Kazan er mindst af alt en gengivelse af et meteorologisk fænomen, men først og fremmest et billede på kongelighed. Men et astrolabiums forvredne gigantiske silhouet over den moskovittiske tsars hovede lader sig mindst af alt læse ved sin lyseffekt, men synes uvilkårligt ved sine cirkler, der krydser hinanden, at være lig et cardiogram, dannet af den grublende politikers tanker.

Her er alt anskueligt og konkret, men man kan tage et næsten hvilket som helst filmbillede og ved analyse bevise, at linierne, der går på kryds og tværs af hinanden i dets grafiske opstilling, de tonale pletters gensidige spil, genstandenes fakturer⁶ og konturer rummer deres *billedlige* fortælling, som hæver sig op over den blotte gengivelse. Her er jeg glad for at bemærke, at en sådan tendens slutter sig til en litterær tradition i den russiske klassiks bedste forbilleder.

Jeg har ikke sjældent haft lejlighed til at tale og skrive om ligheden mellem de forestillinger, man har om montage inden for vores film, og Pusjkin-stilens tradition.

Det, som jeg her anfører angående filmbilledets dramaturgi, er en tydelig genklang af det, som man hos Gogol (eller Dostojevskij) kan karakterisere med termen „handlingsforløb i detaljer“.

Termen tilhører Andrej Belyj, og et af de mest forbløffende kapitler i „Gogols mesterskab“ er viet den utrolige overflod af eksempler på genstandenes og billedernes dobbelttydighed (dobbelt-karakter), der ligger i en tilsyneladende almindelig genrefortælling. Jeg mener, at man med lige så fuld gyldighed kan indordne „Brødrene Karamassov“ – lige fra Mitjenkas langfingernegl ved hans arrestation i Mokryj til konceptionen af romanens figurer som helhed – i en række af sådanne fænomener, som Belyj så mesterligt påviser hos Gogol.

Tendenser fra Gogol og Dostojevskij har nok samarbejdet med den sorte kat; Belyjs analyse hjalp mig i erkendelsen af min egen metode. Sandsynligvis dukkede også den hoffmanske Lindhorst-skikkelse op i et glimt, med sin usædvanlige eksistens som alfernes konge bag den banale facade som arkivar i blomstret slåbrok, der brændte med ildblomster.

Filmbilledet har, som vi ser, et kompliceret pantheon af forfædre.

Og den nærmeste af dem er den store begejstring for dobbelttydigheden i et scenebilledes forløb, som *grotesk* håndgribeligt (og grotesk netop, fordi det er håndgribeligt!) allerede var kommet til udtryk i den lille „geometriske“ pantomime, som blev beskrevet ovenfor.

Normalt går der ikke noget til spilte i den skabende husholdning.

Og den lille pantomime får pludselig nyt liv.

I toogtredive havde jeg planer om at lave en komedie.

Og et af de centrale steder var det moment, da de menneskelige relationer og situationer i den grad var gået i hårdknude, at der ikke var nogen dramatisk udvej.

Kameraet køres bort.

Gulvets sorte og hvide kakler viser sig at være et skakbræt.

Her står de udmattede skuespillere mellem hinanden og søger en vej ud af handlingens almindelige virvar. Men over brættet sidder forfatteren og instruktøren og prøver i fortvivlelse at hitte rede i de menneskelige relationers labyrint.

En løsning bliver fundet!

Handlingen fortsætter.

De optrædende personers veje snor sig jævnt ud og ind mellem hinanden.

Deres forhold flettes sammen og løses op igen.

Komedien føres videre.

Filmen blev ikke optaget.

Og måske netop derfor dukker skakbrættet op på ny på lærredet mange år senere i „Ivan den Grusomme“.

Den moskovittiske tsars vise plan om at omgå blokaden ad Hvidehavet illustreres ved et skaktræk på skakbrættet. Det skakbræt, som tsar Ivan sender som gave til „Den rødhårede Bess“, den engelske dronning Elisabeth.

Men skakspillet er selvfølgelig i langt højere grad et billede på, hvordan Ivan-handlingen realiseres i filmen.

På ethvert træk fra bojarerne følger Ivan den Grusomes modtræk.

Efter hver forholdsregel fra ham følger et modtræk fra bojarerne.

Tsarens træk, der er ædle, uegennyttige, og sigter mod statens vel, krydses af Kurbskijs træk, som rummer alle afskygninger af havesyge, egenkærlig misundelse, og af Staritskijs nedarvede begærlighed, af den gamle Basmanovs tyveri fra statskassen, af Pimens bestræbelser på at mele sin egen kage. Osv.

Hvad ros og dadel til drejebogen angår, er det interessant, at de rosende og de dadlende viser hen til et og samme billede.

En roser drejebogen, fordi der her med fuldkommen præcision udspilles et skakspil foran tilskueren, som ufejlbarlig fører til løsningen af den planlagte opgave,

andre siger: „strålende skakspil, men det er også alt“.

Begge parter har sikkert ret.

(Morsom er en hel anden ting, jeg har aldrig spillet skak og har i det hele taget ikke anlæg for dette spil!).

Hvert menneske er sikkert tildelt en bestemt dosis af kontrapunktiske passioner.

Skak er det lettest tilgængelige middel til at gøre disse slumrende ønsker til virkelighed.

Jeg anvender den mig heraf tildelte lod på filmens lydmontage, på kontrapunktet i de menneskelige handlingers vekselvirkninger, på mønstre i scenebilleder.

Og Laskers og Capablanecas laurbær foruroliger mig ikke.⁷

Men hvis man nu endelig skal beklage sig. Lidt højere oppe beklagede jeg mig over den sorte kat.

Men det er endnu værre.

Mit livs fredelige forløb foruroliges ikke blot af en edderkop morgen, middag eller aften, eller af en kiste på vejen eller af en hvid hest, som jeg selv ville anse for at være tegn og varsler (Pusjkin blev også forskrækket af zigøjnerskens „Tag dig i agt for den hvide!“ – og Dantes⁸ uniform viste sig jo også at være hvid!)

et *hvilket som helst* næsten hverdagsagtigt fænomen vokser så stærkt i betydning, at det bliver generaliseret.

For at spare på elektriciteten slukker man lyset. Det er for lidt for mig. Det slukkede lys betyder, at man går ud i mørket. Afbryder man telefonen, afskærer man sig fra omverdenen. Penge, som man ikke får til tiden (og hvor tit sker det ikke), er tegn på fattigdom.

Og ALT gennemlevet på den mest pinagtige måde.

Alle småting sniger sig næsten omgående over i generaliseringer.

En knap er gået af, og straks føler man sig som en lazaron.

Man har glemt en eller andens efternavn, og straks synes man, at „bevidsthedens forfald“ og hukommelsestab er indtrådt osv.

Udefra er det sikkert meget sjovt.

At leve med det er frygtelig forstyrrende.

Men i professionen har det betydet følgende: en evne til mellem alle mulige detaljer at vælge netop den, gennem hvilken generaliseringen lyder særlig fuldstændig; smidighed i valget af den enkelhed, som særlig indtrængende lader billedet af helheden opstå i omgivelserne.

Pincenez'en erstatter med held den „hele“ læge i Potemkin, og selve fænomenet pars pro toto (en del i stedet for helheden) indtager en meget stor plads i analysen og erkendelsen af den metodik, som anvendes i det kunstneriske arbejde.

Karakteristisk er også den kendsgerning: en enkelt iagttagelse tenderer øjeblikkelig mod en generalisering, mod ønsket om at fastslå almene lovmæssigheder, for hvilke det givne konkrete tilfælde er en af de mulige manifestationer.

Jeg gentager, i hverdagslivet er det meget ubekvemt.

Jeg trøster mig med, at jeg kan finde noget analogt hos Tjajkovskij og Chaplin.

Om den første ved jeg fra hans biografi, at en aftale for en aften var nok til, at hele den forudgående dag gik i stykker for ham.

Og om Chaplin ved jeg personligt, at han bliver skrækslagen ved den mindste forstyrrelse i pengesager, ved tanken om mulig ruin og fattigdom.

Det er heller ikke tilfældigt, at jeg trøster mig med Tjajkovskij og Chaplin.

Hvis jeg hertil føjer den kendsgerning, at jeg i sin tid en hel vinter i træk arbejdede udelukkende om natten, altid i slåbrok, mens jeg samtidig tyllede mængder af sort kaffe i mig, og alt dette kun fordi min fantasi var vakt af en lignende adfærd hos . . . Balzac,

så finder vi endnu et karaktertræk, som har bestemt min vej til kunsten.

Comme il faut-begrebets hellighed i den allermest tolstojske betydning i mine drengeårs omgivelser er fuldstændig klar ud fra det ovenfor refererede.

Man behøver bare at kaste et blik på mit fotografi med sideskilning og pusselankerne i tredje position for at forstå, at den slags „resultater“ kun er mulige, når fader har et tilstrækkeligt tyrannisk gemyt og guvernanterne et strengt gennemtænkt system.

Et sådant system kan kun avle oprør.

Hvis faderen har en tilstrækkelig streng karakter, plejer et sådant

oprør at tage form af indre tvekamp med en hvilken som helst autoritet. Hertil hører netop den kamp med guderne, som jeg har betalt en ikke ringe tribut til.

En interessant stimulus opstår: „Hvorfor skulle jeg være ringere?“

En dragning mod kunsten, en trang til at arbejde i kunsten, et kald, fortaber sig sikkert i det ubevidste.

Som en ydre anledning tjente løsenet: Gud knækker ikke nødderne for os.

Jeg har holdt mange forelæsninger på alle sprog i et stort antal udenlandske og oversøiske lande. Og alt det kun fordi jeg engang blev „ægget“, fordi en af vores fremtrædende offentlige personer i sin tid var i stand til at udtrykke sine tanker på forskellige sprog.

Fire mægtige album i gråt lærred på hylderne i Evreinovs⁹ bibliotek i Petrograd „æggede“ mig i min virksomheds allerførste spæde start – fire album med udklip og recensioner, som angik hans iscenesættelser og arbejder.

Jeg kunne ikke slå mig til ro, førend omfanget af udklip, som angik mig, overgik de fire grå album.

Jeg fik ikke fred, førend min bog „Film Sense“ var udkommet, som fremlagde en temmelig afrundet skitse til systemet af forestillinger om filmkunsten.

Endelig hober jeg bjerge på bjerge op af konklusioner og iagttagelser om kunstens metodik, for jeg lader mig næppe roligt lægge ned under gravstenen, uden at jeg har skabt mit eget system inden for dette felt.

Hvad er der her mest af?

Det som Rémy de Gourmont taler om:

„Målet for et menneskes stræben, hvis det er oprigtigt, er at opfylde frugterne af dets personlige iagttagelser til lovmæssighed“.

Eller det, som den forunderlige englænder fra det attende århundrede, William Blake, skriver om i „Jerusalem“:

„I must Create a System, or be enslav'd by another Man's“.

Hvorom alting er, impulsen er mægtig, men når jeg her nævner det igen, er det for at vise, hvordan denne særegenhed afspejler sig i et fuldstændig uventet aspekt, ikke i valg af virksomhed eller i gemyttets genstridighed eller i en impuls i retning af nyskabelse (som middel til at omstyrte autoriteterne), men i selve ejendommelighederne i håndskrift og maner.

Sagen er den, at denne intensive stimulus uden tvivl også har sin egen begrænsning.

Enhvert „resultat“ er ikke blot (eller måske ikke så meget) en løsning af en praktisk opgave, man har stillet sig, men hver gang desuden „en kamp med spøgelse“, en kamp for befrielse fra et fænomen, som en gang „æggede“ fra en fremmed magts side.

Absolut ikke en ... transcendental magt, tværtimod, myter har næsten altid adresse og i hvert fald fornavn, fadersnavn og efternavn! – Men ikke destomindre er det altid at ligne med den bibelske Jakobs kamp med englen – en privat sag, dunkel, som giver sine knubs, (hvad englen ikke forvoldte Jakob) og som foregår et sted uden for og bag ved den principielle løsning af tidens opgaver, som man har stillet sig.

Jeg er yderst nonchalant med den skæbne, som bliver mine værker til del. Når jeg endelig har opnået at overvinde min indre modstand, den autoritet, „engel“, som pinte mig – og det meget ofte i et indre, privat opgør – fjerner værket sig fra mig af sig selv, og dets ydre skæbne bekymrer mig langt mindre, end man kunne forvente.

Derfra stammer min skånselsløse beredvillighed til at klippe i det. Men det er ikke dette, som er interessant, men derimod, at denne ejendommelighed ved „min palet“ finder sin afspejling i et bestemt specifikt træk i kompositionen inden for selve værket.

Ekspllosionernes afgørende effekt ligger ikke så meget i eksplosionerne selv, som i processerne, der undertrykker dem.

En eksplosion kan finde sted. Somme tider er den på højde med intensiviteten i de forudgående spændinger, sommetider ikke, somme-tider udebliver den næsten.

Den væsentlige energistrøm løber næsten uden standsning ud i overvindelsesprocessen, thi selve overvindelsesprocessen er jo også en befrielsesproces. De scener, som huskes længst fra mine film, er næsten altid netop dem, der handler om undertrykkelse.

Spændingen i soldaternes ben, mens de marcherer ned ad trinene på trappen i Odessa. Og de brølende løver.

Belejringen og stormen på Vinterpaladset („Oktober“).

Forventningen om en mælkedråbe på centrifugen („Det gamle og det nye“).

„Svinets“ angreb¹⁰ i „Aleksander Nevskij“.

Ivan ved Anastasias kiste og „Du lyver!“, som sprænger den knu-gende atmosfære af underkastelse for skæbnen.

Hvad angår selve stimulus „hvori skulle jeg være ringere?“, så har den haft heldet med sig.

Rundt om i landet lød det: „Indhente og overhale“.

Og den private impuls flettes sammen med tidens løsen og impuls. Men foragten for det væsentlige og interessen for at føre rent private regnskaber med de en gang „æggende“ indtryk, er selvfølgelig blot en fantasileg.

Forfatteren, som underskriver denne artikel, er forfatteren af „sit tema“.

Og skønt tematikken i hans ting i løbet af to årtier tilsyneladende er sprunget fra den ene inkommensurable sfære til den anden – fra Mexico til et mælkeartel¹¹, fra oprøret på „Potemkin“ til kroningen af den første alrussiske enehersker, fra „Valkyrien“¹² til „Aleksander Nevskij“ – så er det stadigvæk forfatteren til ét og samme tema.

Man må ud af alt det tilfældige kunne tage det materiale, som er på højde med tidens og epokens krav, det aspekt i det personlige tema, som altid er nyt og originalt.

Det er en garanti for, at man hver gang med brændende entusias-me kan tage fat på temaet i en ny ting.

Deri ligger den skabende lykke.

Og kun een ting er fornøden – at det „private“ tema er af samme struktur som tidens, epokens, landets og statens tema.

Men andetsteds skal jeg sige noget om temaet for min kunst.

Grænserne for denne artikel er afstukket af et andet tema, temaet, hvordan forfatteren kom til at sætte i scene.

Jeg har allerede udvidet dette tema, idet jeg undervejs har prøvet at fortælle, hvordan forfatteren endvidere kom til visse ejendomme-ligheder i sine iscenesættelser.

Erindringer om Mejerhold

Wie sag' ich's meinem Kind

And so. There you have it. Se så.

Ejendommelig er min lidenskab for at undervise. Jeg har givet mange år til arbejdet i instituttet¹³. Det var i de år en delvis kompensation, da jeg ikke kunne optage film efter det mexikanske traume.

1932-35 er den mest intensive periode i min lærergerning. Min bog – første bind om instruktion¹⁴ – „er muret ind i den“. Men jeg har undervist lige fra 1920 på et tidspunkt, da jeg først selv lige var ved at komme i berøring med viden.

Og i en alder af tredive er jeg endda kendt i udlandet.

Kollegerne i Amerika undrer sig:

„Hvordan kan man undervise andre. De bliver færdige – og De bliver brødløs! Vi prøver absolut ikke på at undervise andre. Hvis vi i en andens nærværelse tilfældigt kommer i tanke om, hvad vi laver og hvordan, prøver vi øjeblikkeligt at tænke på noget andet. Men De – underviser, skriver, publicerer?!“

Jeg går her ikke ind på en undersøgelse af de sociale ejendommeligheder, som dette problem frembyder, set med en sovjetborgers øjne.

Heller ikke på en undersøgelse af den kendsgerning, at der er brød til mange, overordentlig mange instruktører, men at vi ikke har nok af dem til at lave film.

Men jeg vil ligeud fortælle om det principielle løsen som min undervisning altid er foregået under.

Løsenet var, er og vil sandsynligvis blive ved at være: „at sige alt“.

Ligegyldigt om det drejer sig om umiddelbar kommunikation med studenter eller om publikationer angående principper, som det er lykkedes at berøre, eller om fremstilling af metoder eller ejendommeligheder i vores kunsts metode, eller i kunsten i det hele taget.

Lad være at skjule noget.

Lav ikke hemmeligheder ud af noget.

Og straks opstår så spørgsmålet:

er dette løsen, denne indstilling, denne – nu allerede mangeårige – praksis ikke den allerstærkeste modstand mod papa?!

Papa, som holdt hemmeligheder skjult for mig, som ikke ville indvie mig i dem, som lod mig svømme med strømmen, for at jeg selv undervejs, på den ene eller anden måde, kunne opdage naturens hemmeligheder.

Vist er der en sådan måde at lære at svømme på: slet og ret at blive smidt i vandet.

Men den metode passer nu bedst til . . . hundehvalpe.

Og den kendsgerning at „hvalpene“ i de utallige familieanekdoter i familien Eisenstein dukker op før min fødsel og strækker sig til min professorvirksomheds blomstring, kan næppe tjene som fuldgyldig begrundelse for at anvende denne metode på mig.

Sasja Fantalov – mors fætter, på hvilken side ved jeg ikke, – sagde til hende efter mine forældres vielse (ingen ringere end fader Johannes af Kronstadt velsignede dem – „Giovanni“ som han kaldes i en uanstændig novelle i „Svøben“ eller „Maskingeværet“ af Sjubujev¹⁵): „Se lille Julia, nu er du gift, og nu får du hvalpe“.

Jeg mindes sædvanligvis Sasja Fantalov (jeg lærte ham at kende noget senere og kom til at sætte stor pris på ham) hvert år, når jeg begynder mit kursus.

I min interpretation lyder det mere akademisk og en anelse salvesfuldt.

Efter det sædvanlige „man kan ikke lære af andre – man kan kun lære af sig selv“

taler jeg sædvanligvis om, at jeg finder det interessant at udruste enhver med de objektive kendsgerninger i vores erfaring, for at man dernæst kan gå sine egne veje.

Jeg gør ikke krav på, at mine elever skal følge min stil og maner. I min opgave indgår aldeles ikke at opdrætte hvalpe à la Eisenstein.

Det gør lykke hver gang.

Der blev forøvrigt heller ikke opdrættet sådanne hvalpe.

Et andet udtryk fra akademiske kredse, som også bliver godtaget hver gang, særlig i de år hvor man jagter formalisme, lyder:

„Det er fejlagtigt at kalde et menneske, som interesserer sig for formproblemer for en formalist.

Det kan man finde lige så mange grunde til, som til at kalde et menneske, der studerer syfilis . . . syfilitiker!“

Krænkelser i barndommen sidder dybt. Og svarene på dem er forskelligartede.

Men jeg tror, at det ene faktum, som berører far og hans hvalpe-metode i opdragelsen af mig, måske ikke ville have været tilstrækkeligt til at betinge *min* position i oplæringen af ungdommen.

En forudsætning var her blevet forberedt.

Og det var nødvendigt endnu en gang i nyt perspektiv at støde på den samme situation, for at forudsætningen skulle vokse op til et princip og en metodik.

Med andre ord, det ville ikke være sket, hvis jeg ikke havde mødt „hemmelighedens segl“ for anden gang. Og det i et problem, som jeg ligeså lidenskabeligt søgte et svar på, som dengang, da papa skjulte svaret for mig.

Foruden den fysiske fader opstår der altid en åndelig fader. På veje og korsveje.

Selve denne påstand er den mest afskyelige truisme.

Men en kendsgerning er en kendsgerning.

Af og til falder de sammen, – og det er ikke særlig godt, hyppigere er de forskellige.

Gud ville, at den åndelige papa i spørgsmålet om „hemmelighed“ viste sig at være nøjagtig som den fysiske papa.

Ved forespørgslerne inden for kunstens sfære var svaret den samme tavshed.

Mikhail Osipovitj¹⁶ var uendelig undvigende i spørgsmålet om biologiens „hemmeligheder“.

Vsevolod Emilievitj¹⁷ var endnu mere undvigende i spørgsmål om „hemmelighederne“ i iscenesættelsens kunst.

Ifølge det bibelske kodeks er det måske skamfuldt at sige, at jeg ikke nærrede nogen særlig kærlighed til Mikhail Osipovitj.

Forresten kræver bibelen først og fremmest, at man skal „ære“ sine forældre: „Ær din far og din mor, at det må gå dig vel, og du må leve længe på jorden“.

Tilmed er belønningen tvivlsom.

Og i det hele taget – hvad skal man takke sine forældre for?! . . .

Lad os ikke gå videre.

Sæt man en gang trykker alt det her.

Og sådanne tanker kan skade . . . den amerikanske udgave!

I hvert fald var det naturligt at lade al forgudelse strømme ud over den anden far.

Og jeg må sige, at jeg jo aldrig nogensinde har elsket, tilbedt og

forbudet nogen sådan som min lærer. Er der mon en eller anden blandt mine unge mennesker, der engang vil sige det samme om mig?

Nej. Og det skyldes ikke mine elever og mig, men mig og min lærer.

For jeg er ikke værdig til at løse remmene på hans sandaler, selv om han gik i filtstøvler i det uopvarmede instruktøratelier på Novinskij-boulevarden.

Og indtil min høje alderdom vil jeg regne mig for uværdig til at kysse støvet fra hans fodspor, selvom hans fejl som menneske sandsynligvis for altid har fejlet hans spor som den største af vore teaterkunstnere væk fra siderne i vor teaterkunsts historie.

Og man kan ikke leve uden at elske, forgude, begejstres, og bøje sig i beundring.

Det var et forbløffende menneske.

En levende fornægtelse af, at geni og nederdrægtighed ikke kan leve side om side i et menneske.

Held den, som kom i berøring med ham som en teatrets mager og troldmand.

Ve den, der var afhængig af ham som menneske.

Held den, som kunne lære ved at se på ham.

Og ve den, som tillidsfuldt gik til ham med et spørgsmål.

Naiv som jeg var, henvendte jeg mig en gang til ham med en række spørgsmål om opståede vanskeligheder.

Man måtte se, hvordan Mikhaïl Osipovitjs blik pludselig gentog sig i hans ørneansigt med det gennemtrængende blik og de forbløffende skarptskårne læber under den rovdyragtigt buede næse.

Et glasagtigt blik, som først flakkede til højre og venstre, derpå blev uendeligt fremmed, så officielt venligt, en anelse hånlige medfølelse, så ligesom ironisk overrasket, mens det svævede over spørgsmålet: „Det må jeg nok sige, hvor interessant! Hm!“

Jeg kan sige fuldstændig nøjagtigt, hvorfra udtrykket: „spyt ham i øjnene“ stammer.

Det gik ikke ud over kærligheden og forbudelsen.

(Buddhisterne spytter jo gennemtygget bedepapir på deres guddommes skulpturer!)

Blot fyldtes sjælen af en overmåde stor sorgmodighed.

Jeg har ikke været heldig med mine fædre.

Hans forelæsninger var som en slangetæmmers sange.

„Den som hører disse sange, glemmer alt . . .“

Til højre for ham sidder vist Sirin, til venstre Alkonost¹⁸.

Mejerhold slår ud med armene.

Hans lyse øjne slår gnister.

I hænderne har han en javanesiske marionet.

Mesteren bevæger med håndslag dukkens små forgyldte arme.

Det hvide ansigt med de skæve øjne drejer sig til højre og til venstre.

Og nu lever dukken op, som Ida Rubinstein, hvis forvredne holdning vi husker fra Serovs portræt.

Og det er ikke en marionet, som Mejerhold har i sine hænder.

Men Ida Rubinstein i „Pisanelle“.

Og med et abrupt kast med hænderne op i luften kommanderer Mejerhold med kaskader af changerende stoffer, som flyver op i markedsscenen ved bredden, på Grand Opera's scene i Paris, hænderne stivnede i luften.

Og som i en forudelse tegnes den døde scene i Gogols „Revisoren“¹⁹

Dukkernes døde kroppe står stille, og i vild dans farer disse figurer forbi dem, som i deres skikkelser hele aftenen strålede på scenen.

Den uforlignelige mester står som Gogols silhouet.

Men nu gled hænderne nedad . . .

I en fint afstemt skala dør klappene fra glacébehandskede hænder hen, klinger gæsternes applaus hen efter Ninas romance i „Maskerade“ på Aleksandrinskij-teatrets scene aftenen før februarrevolutionen i 1917.

Pludselig river troldmanden fortrylletsens tråd over.

I hænderne har han forgyldte træstave og en stump af en blomstret klud.

Alfekongen er forsvundet.

Ved det lille bord sidder den udsukte arkivar Lindhorst.

Hans forelæsninger var luftspejlinger og drømme.

Et og andet blev feberagtigt noteret ned.

Men når man vågnede op, var stilhæftet fuldt af „gud ved hvad“.

Man kan i de fineste enkeltheder genkalde i erindringen, hvor strålende Aksenov²⁰ udlagde „Købmanden i Venedig“, hvordan han talte om „Bartholomæusmarkedet“²¹ og om Elisabethanernes tredobbelte intrige.

Hvad Mejerhold sagde, er ikke til at huske.
 Dufte, farver, lyd.
 Et gyldent røgslør over alt.
 Uhåndgribelighed.
 Ulegemlighed.
 Hemmelighed på hemmelighed.
 Det ene slør bag det andet.
 Der er ikke syv af dem.
 Der er otte, tolv, tretten, et halvt hundrede.
 De flyver i magikerens hænder rundt om hemmeligheden, medens de spiller i forskellige nuancer.
 Men det er mærkeligt:
 det er ligesom om heksemesteren optræder i en baglæns optagelse.
 Det romantiske „jeg“ er henrevet, fordybet, og lytter.
 Det rationelle „jeg“ brummer dumpt.
 Det har endnu ikke været i Amerika og håner derfor ikke denne de endeløse slørs dans ved at kalde den „striptease“, som det ville være på tide at slutte.

„Striptease“ er den amerikanske variant af de syv slørs dans: en auktion, på hvilken der fra en levende pige sælges hat og frakke, kjole og livstykke, de unævnelige og brystholder, til publikum. Og den første, anden, tredie sommerfugl, et bånd, en lille perle, der skjuler den sidste ø af blufærdighed. Salen hyler, skriger, raser.

Men under sommerfuglen er der en ny sommerfugl.

Under båndet endnu et lille bånd.

Under perlen . . .

Mørke afbryder forestillingen . . .

Allermest tålmodigt er det tredie „jeg“.

Det underbevidste „jeg“.

Hint tredie jeg fra Evreinovs skuespil: „I sjælens kulisser“, hvorfra jeg har lånt de to første personer: det emotionelle „jeg“ og det rationelle „jeg“.

Hos Evreinov venter det underbevidste „jeg“.

Venter indtil det emotionelle jeg, som har spillet sig træt på nerverne – ved at sløve strengene i scenens dyb, der er kantet med draperier af lunger med det regelmæssigt bankende hjerte ved siden af den øverste soffit – er ved at kvæle den rationelle modstander, og det rationelle „jeg“ ringer på den lille telefon op til hjernen:

„Til højre. I bordskuffen . . .“
 Et skud brager.

Fra det sønderskudte hjerte hænger strimler af teaterblodets purpur-silke.

Og sporvognskonduktøren går hen til det sovende „jeg“, det underbevidste, i hånden har han en lille lygte.

(Det var blevet mørkt på scenen).

„Hr., De skal skifte . . .“

. . . På samme måde venter underbevidstheden i det skjulte, mens det romantiske „jeg“ beruser sig i forelæsningsne, og det rationelle „jeg“, som i Institutet for civilingeniører er oplært i differentialregning og integration af differentiaalligninger, brummer.

„Men hvornår afsløres hemmelighederne? Hvornår går vi over til metodikken? Hvornår holder denne „striptease à l'envers“ op?“

En vinter går i den sødeste rus.

Hænderne er tomme . . .

Men se:

i teatret RSFSR²² optager man Nezlobins teater.

Ved siden af „fremtidens skuespiller“, „overmarionetten“, de unge idealister, Hoffmann, Gozzi, og Calderon viser sig på tavlerne på Novinskij-boulevarden den konkrete Rutkovskaja, den reale Sinitsyn, den gode gamle Nelidov.

Nelidov er fra den samme armé. Nelidov var deltager i skuespillet „Fjælleboden“²³. Og for os er „Fjælleboden“ det samme som Nere-ditsa Frelserkirke²⁴ for det gamle Rusland.

Aften efter aften fortæller Nelidov om de forunderlige aftener, hvor de spillede „Fjælleboden“, om mødet mellem mystikerne, som nu kigger ned fra Sapunovs skitse i Tretjakov-Galleriet, om premieren og om den hvide pierrot Mejerhold, som med det ene ben bag det andet står som en stork og spiller på en fin skalmeje.

Men man bliver ikke mæt af erindringer. Og ikke blot Nelidov, men også Sinitsyn og Rutkovskaja er sultne.

Også den øvrige del af truppen er sulten.

Men den som ikke arbejder, spiser ikke.

Men den som ikke spiller i teatret, spiser ikke. (Sådan var det i hvert fald i enogtyve!)

Og „Et dukkehjem“ bliver sat op med kun tre prøver.

. . . Af og til spørger jeg mig selv: måske var det simpelthen en

umulighed for Mejerhold at udsige og afdække tingene. For der var ingen mulighed for selv at se og formulere.

Hvordan det end var, det som på Novinskij-boulevarden om efteråret og vinteren herskede som en u håndgribelig hemmelighed, udleverede sig selv om foråret.

Under arbejdet kommer man uundgåeligt til at åbne sig fuldt ud. Under arbejdet har man ikke held til at forstille sig.

Under arbejdet er der ikke tid til at væve det fantasiens usynlige, gyldne spindelvæv, som fører ud i drøm. Under arbejdet må man virke.

Og det som i to semestre nænsomt og skamfuldt har været skjult, det åbenbares triumferende under tre dages prøver.

Jeg har set et par mennesker i min tid. Yvette Guilbert viste mig sin kunst en hel après-midi i sit hjem. Jeg var til optagelse hos Chaplin. Jeg har set Sjaljapin og Stanislavskij, Ziegfelds revyer og Admiralspalast i Berlin, Mistinguett og Casino de Paris, Catherine Cornell og Lynn Fountain og Lundt, Alla Nazimova i O'Neills skuespil og Majakovskij under prøverne på „Mysteriet Buff“. Med Bernhard Shaw har jeg talt om tonefilmen, og med Pirandello om et skuespils ideer; jeg har set Montagus i et lilleputteater i Paris, den samme Montagus, som Vladimir Iljitj kørte gennem hele byen for at se; jeg har set Rachel Meller i et skuespil hos Reinhardt, prøverne på „Hanrejen“, generalprøverne på „Hadibuk“, og „Erik den Fjortende“, M. A. Tjekhov i rollen som Frezer og Vachtangov som Frezer, Fokin og Karsavina i „Chopiniana“, Al Jolson og Gershwins, som spillede „Rhapsody in blue“, tre arenaer i Barnums og Baileys cirkus, og loppecirkus på markeder, Primo Carnero, slået ud af ringen af Schmeling i overværelse af prinsen af Wales, Utotjkins flyvninger og karneval i New Orleans, har arbejdet hos „Paramount“ med Jackie Coogan, hørt Yehudi Menuhin i Tjajkovskij-salen, har spist til middag med Douglas Fairbanks i New York, og spist frokost med Rin-Tin-Tin i Boston, hørt Plevitskaja i Hærens og Flådens Hus, og set general Sukhomlinskij i den samme sal på anklagebænken, har set general Brusilov som vidne i den samme proces og general Kuropatkin – indehaver af naboeligheden, ved morgengymnastikken, jeg har iagttaget Lloyd George, som talte i parlamentet for anerkendelse af Sovjetrusland, og tsar Nikolaj II under afsløring af et mindesmærke for Peter den Store i Riga, optaget den meksikanske ærkebiskop og rettet på den pavelige nuntius Rossas-

y-Flores' tiara foran kameraet, kørt i bil med Greta Garbo, har gået til tyrefægtning og er blevet fotograferet med Marlene Dietrich („Legs“).

Men ikke et af disse indtryk kan nogensinde udviske de indtryk af min erindring, som disse tre dages prøver på „Et dukkehjem“ i en gymnastiksal på Novinskij-boulevarden efterlod.

Jeg husker en uophørlig sitren.

Det er ikke kulde, det er ophidselse.

Det er nerver, som er skruet op til det yderste.

Gymnastiksalen er kantet af træstolper, der ligesom understreger dens funktion.

De er gjort fast til væggen.

Det er „barren“.

Og hver anden dag strækker vi flittigt benenes led under Ljudmilla Getjas korte kommandoord.

Den dag i dag kan jeg „strække benene ud“, og i en alder af otteogfyrre år kan jeg dupere de herrer skuespillere med en dadelfri benløftning.

Klemte inde mellem barren og væggen, med ryggen til vinduet, ser jeg frem foran mig.

Men måske stammer min anden tendens netop derfra.

At bore. Bore. Bore.

Selv at krybe ind, styrte sig ind og grave sig ned i hver revne af et problem, prøve på at trænge stadig dybere ind i det, stadig mere at nærme sig dets rod.

Man skal ikke vente hjælp fra nogen kant.

Men man skal ikke dølge det fundne, man skal slæbe det frem i dagens lys – i forelæsninger, i pressen, i artikler, i bøger.

For . . . ved De, at den bedste måde at holde noget hemmeligt på er at lægge hver eneste stump af det for dagen?!

I dag stødte jeg i „Gazette littéraire“ på den notits – i faksimile – som Stefan Zweig skrev før sin død.

Stefan Zweig . . .

Spencer frabad sig vist at blive præsenteret for Aleksander II.

Han motiverede det med, at et personligt bekendtskab hyppigt ødelægger et mere fordelagtigt indtryk, som man har dannet sig efter det litterære ry.

Sådan er det ofte.

Sommetider er der bare lidt om det.

Efter Dreiser og Don-Passos var det Stefan Zweigs tur til at komme til „Tjistyje Prudy“²⁵ og sidde ved det voksdugdækkede bord, i mit lille værelse, der var helt overfyldt med bøger.

Dreiser bemærker i sin bog, at jeg har den største seng i Rusland.

Don-Passos vil spise sig mæt i stikkelsbærpirog og tale om, at fængselslugten er den samme i alle lande.

Og lidt senere, efter at være kommet tilbage til Østrig, beskriver Zweig dette værelse i avisen under overskriften: „De intellektuelles heroisme“. Og lader det rumme . . . en håndvask, som ikke eksisterede.

Jeg holdt meget af hans „Dostojevskij“ og „Nietzsche“, „Stendhal“ og „Dickens“.

Han var kommet for at deltage i en kongres til minde om Tolstoj.

Vi mødtes et eller andet sted til et af de „internationale teselskaber“, hvor man en hel aften kan komme til at tale med en af udseende typisk tysker. Af en eller anden grund på fransk. For pludselig, før man går, at høre ham på russisk sige til sin kone: „Mariusja, lad os gå hjem i seng.“

Zweig bliver revet væk.

Og vi drikker te med en franskmænd. Før aftenen er forbi, viser det sig selvfølgelig, at han er en russisk professor Ivanov. Ja, tilmed – Ivan Ivanovitj!

Nogle dage senere er Zweig hos mig.

Jeg møder ham som en bombe, et Vesuv-udbrud, i hvert fald med et uventet spørgsmål.

„Har De skrevet „Følelsernes vildveje“ om Dem selv?“

„Ah nej, nej, det er om en ungdomsven . . .“

Det lyder ikke særlig overbevisende.

Jeg får ondt af ham og skynder mig at redde ham ud af den van-skelige situation.

Jeg ved, at han står Freud nær. (Ellers ville jeg selvfølgelig ikke have forvirret ham med et sådant måske taktløst spørgsmål).

Og jeg leder samtalen over på spørgsmålet om den store Wiener.

Hans „Freud“, „Mesmer“ og „Maria Becker Eddie“ er ikke skrevet endnu.

Og meget af det, som senere indgår i bogen, fortæller han mig.

Mere end det.

Meget af det, som ikke indgår i bogen.

Han gengiver meget levende den særlige, patriarkalske stemning, som hersker ved det ovale bord om torsdagen hos den forgudede professor og hans lidenskabelige adepter.

Den ubeskrivelige atmosfære, da man gjorde de første opdagelser, som blev opfattet som åbenbaringer. Den tankernes uhæmmede gæringsproces, som den gensidige berøring satte i gang. En voldsom skabende vækst og begejstring. Men, ikke mindst, også skyggesiden i den nye fresko af „Skolen i Athen“, hvor den nye Platon og Aristoteles er smeltet sammen i den dominerende personlighed hos et menneske med et Wagnersk navn.

Adepternes indbyrdes mistænksomhed og skinsyge. Blandt dem Steckel, Adler og Jung.

Endnu større mistænksomhed over for dem fra Freuds side.

Tyrannens mistænksomhed og skinsyge.

Skånselsløshed over for dem, som ikke er standhaftige i doktrinen.

Særlig over for dem, som prøver at gå deres egne veje, ud fra egne forestillinger, som ikke i et og alt falder sammen med læremesterens.

En voksende sammensværgelse mod fader-patriarken.

Som svar beskyldninger om frafald, om forringelse i læren.

Udstødelse, bandlysning . . .

„Ødipus-komplekset“, der så uproportionalt og overdrevent stikker frem fra Freud's lære, er til stede i lidenskabernes leg inden for selve skolen: sønnerne, som gør oprør mod faderen.

Men snarere som et svar på faderens regimente og tyranni, en fader mere lig en Saturn, som æder sine børn, end en Iokastes harmløse ægtefælle Laios – Ødipus'* far.

Og Adler og Jung bryder, Steckel går sin vej.

Billedet tegnes ualmindelig levende.

Og er det ikke det uundgåelige billede af det indre liv hos en sluttet gruppe talentfulde fanatikere, som samler sig om en læres ophavsmand?

Og har ikke den bibelske legende ret, når den i Judas-skikkelsen materialiserer det uundgåelige fantom af mistæneliggørelse, som hersker for øjnene af lærens skaber?

Er ikke den vantro Thomas en ligeså evig og udødelig skikkelse – billedet på den tvivlende proselyt, som ønsker at erkende alt ved berøring, ved at stikke fingrene i?

Forholdene i hans omgivelser er måske en „genfødsel“ af adfærdsformer, hvor tilværelsen er organiseret i en atmosfære, analog med en lukket klans, og i en situation, næsten som et slægthierarkis... Men hvorfor bliver jeg så ivrig, når jeg befatter mig med den indre atmosfære hos en gruppe lærde, som forlængst er blevet opløst, og som i mange henseender er forsvundet fra enhver aktualitetens arena?! Ganske bortset fra, at selve fader Saturn for temmelig længe siden har lagt sig til hvile oven på kampen og stridighederne.

Selvfølgelig fordi jeg lige fra de første linier i min skildring er ophørt med at beskrive forholdene inden for Freuds vennekreds, og under disse fremmede navne beskriver forhold, som i et og alt ligner dem, som var udgangspunktet for min egen løbebane.

En lige så storslået gammel mand i centrum.

Lige så uendelig betagende som mester, og lige så ondskabsfuld og lumsk som menneske.

Den samme profilering af genialitetens stempel og samme tragiske brud og forstemthed i den primære harmoni, som i Freuds dybt tragiske figur. Og bærer ikke hele hans lære præg af et personligt drama!

Den samme kreds af fanatikere blandt de elever, der omgav ham.

* Mere detaljerede og ondere tunger fra antikken har forresten overleveret os yderst overraskende og interessante detaljer i årsagerne og grundene til Ødipus' strid med sin fader, som vi ellers kun kender til i Sofokles' version.

En lige så rasende vækst i personlighederne omkring ham.

Den samme uforsælgelighed over for et hvilket som helst tegn på selvstændighed.

De samme metoder i „åndelig inkquisition“.

Den samme skånselsløse tilintetgørelse.

Bortstødelse.

Udelukkelse af dem, som blot gjorde sig skyldige i, at de lod deres egen indre stemme komme til orde.

Jeg er selvfølgelig forlængst gledet bort fra beskrivelsen af Freudkurien, og skriver om atmosfæren i skolen og teatret hos min ungdoms afgud, min anfører i teatret, min lærer.

Mejerhold!

En skabers genialitet og en personligheds rænkefuldhed i et menneske.

Utallige pinsler for dem, der som jeg elskede ham uselvisk.

Utallige øjeblikke af begejstring, når man iagttog magien i denne uforlignelige teatertroldmands kunst.

Hvor mange gange gik ikke Iljinskij!

Hvor meget led ikke Babanova!²⁶

Hvilket helvede – gud være lovet kortvarigt – oplevede jeg ikke, førend jeg blev udstødt af paradisetts porte, fra hans teaters rækker, da jeg havde „dristet mig til“ at anskaffe mig mit eget kollektiv andetsteds – i „Proletkult“.

Han forgudede Ibsens „Gengangere“.

Spillede Osvald talløse gange.

Satte dette skuespil i scene indtil flere gange.

Hvor mange gange viste han mig ikke, mens han spillede klaver, hvordan han havde spillet Osvald.

Det var vist det gentagelsestema, der så forbløffende gennemtrængte fru Alving og hendes søns historie, der tiltrak ham.

Og hvor mange gange brugte han ikke sine elever og nærtstående personer til at rekonstruere sin ungdoms kunstneriske biografi – bruddet med Stanislavskij – når han som en anden rænkefuld instruktør fremprovokerede de nødvendige betingelser og den nødvendige situation dertil.

Forbløffende var hans kærlighed og agtelse for Konstantin Sergejevitj...²⁷

Selv i de mest krigeriske år i kampen mod Kunstnerteatret.

Hvor mange gange talte han ikke kærligt om Konstantin Sergejevitj, hvor højt vurderede han ikke hans talent og kunnen!

Hvor, i hvilket poem, i hvilken legende læste jeg om, hvordan Lucifer, den første af englene, efter at have gjort oprør mod Zebaoth og at være blevet „styrtet“, fortsætter med at elske ham og „at udgyde tårer“, ikke i anledning af sit fald eller uddrivelse, men fordi han er afskåret fra muligheden af at skue ham.

Eller er det fra legenden om Ahasverus?

Noget af Lucifer og Ahasverus var i min lærers oprørske figur, han som uden sammenligning var mere genial end den af alle kanoniserede Konstantin Sergejevitj,

men absolut berøvet den patriarkalske ligevægt, der kunne opfattes som harmoni, men snarere grænser til det filisteri, som selv Goethe krævede, at en kunstnerpersonlighed skulle yde sin tribut til.

Og hvem beviste bedre end embedsmanden fra Weimarroffet med sin personlige biografi, at denne tribut til filisteriet sikrer ro, stabilitet, dyb rodfæstelse og anerkendelsens sødme, der hvor dets fravær fordømmer en altfor romantisk natur til evig omflakken og søgen, fald og opstigen, en ubestandig skæbne og ofte – til en Ikaros' skæbne, som afslutter „Den flyvende hollænders“ liv.

I længslen efter Konstantin Sergejevitj, denne patriark, som blev varmet af sollyset fra de talløse knopskydende anden og tredje generationer af hans sags beundrere og misundere, var der noget af denne Lucifers tåre og af den uudsigelige længsel i Vrubels „Dæmonen“.²⁸

Og jeg husker ham mod slutningen, da tilnærmelsen til Konstantin Sergejevitj blev forberedt.

Det var rørende og patetisk at iagttage denne tilnærmelse, der fandt sted mellem de to gamle mænd.

Jeg ved ikke, hvilke følelser der rørte sig i Konstantin Sergejevitj, som de sidste år af sit liv hengav sig til den kunstneriske ledelse af sit teater for derpå at vende sig fra det, mod skaberaktens evigt livgivende kilde – den opvoksende generation, som bragte ham det evigt unge talents nye tanker.

Men jeg husker glansen i „den fortabte søns“ øjne, når han talte om de to nye forening i bestræbelsen på at undgå de veje, som er fremmede for det sande teater, og som den ene forudså og løb bort fra på tærsklen til vores århundrede og sin kunstneriske løbebane, mens den anden, grundlæggeren af Kunstnerteatret, først rev sig løs nogle

årtier senere, da han var ved at blive kvalt af disse teaterfremmede tendensers vildtvoksende ukrudt, som Nemirovitj-Dantjenko²⁹ hægede om med omsorgsfuld hånd.

Det nære venskab mellem de to var ikke af lang varighed.

Men denne gang var det ikke indre disharmoni og forstyrrelse, som førte til bruddet.

Den ene førte de tragiske følger af en personlig indre disharmoni, som udviklede sig fra træk af en uafbalanceret karakter, til biografens skæbnesvangre endeligt,

den anden døden . . .

Men i de lange år, da jeg, efter forlængst at have overvundet mit traume, havde forsonet mig med ham og på ny havde sluttet venskab med ham, var det bestandigt som om han i omgangen med elever og beundrere atter og atter spillede sit personlige traume: bruddet med sin egen første lærer . . .

i de bortstødte gennemlevede han på ny sin egen nagende skuffelse, i bortstødelsen blev han den tragiske fader Rustem, der overvandt Zorab³⁰, som om han søgte en retfærdiggørelse og intensivering af det, som fandt sted i hans egen ungdom uden ond bagtanke fra „faderens“ side, men som blot skyldtes den kunstneriske uafhængighed i „den såre stolte søns“ sind.

Sådan så jeg dette drama.

Måske ikke tilstrækkelig objektivt.

Måske ikke tilstrækkelig „historisk“.

Men alt dette er alt for kendt og fortroligt for mig, smager alt for meget af „familiekronike“.

For i henseende til „velsignelsen fra oven“ ved den ældstes håndspålggelse, er jeg til en vis grad søn og sønnesøn af disse bortgangne generationer i teatret.

. . . Under mødet med Zweig tænker jeg selvfølgelig ikke på alt dette, men lytter opmærksomt til ham.

Derpå underholder jeg ham ved at vise ham fotografier fra filmen „Oktober“.

Han hakker og stammer af fornøjelse og roser dem ubehersket.

Han gør det med en mærkelig, en anelse grædende stemme, en smule syngende.

Han vil gerne have bare et til minde.

„Åh, hvor er de smukke! Åh, hvor dejlige!“

Jeg tilbyder ham et – efter mit valg.

„Åh, hvor dejlige, hvor smukke . . . (og uden at ændre den syngende rytme!) . . . jeg ville gerne have et andet (og på ny) . . . Hvor er de smukke . . . Hvor dejlige . . . Hvis De ikke har noget imod det . . .“

Det har jeg selvfølgelig ikke.

Jeg holder meget af ham.

Selv om „Amok“ skuffede mig.

Og det er ikke så underligt; førend jeg læste den, hørte jeg den i . . . Babels detaljerede genfortælling.

Og ved Gud, hvor svag en afglans af denne forbløffende fortælling forekom ikke den originale „Amok“ at være.

Fortællingen hører jeg om aftenen ved solnedgang på tagverandaen i det samme hus i Nemtjinovka, hvor jeg i øverste etage arbejdede på drejebogen til „År 1905“ sammen med Agadzhanova, og i den nederste på drejebogen til „Benia Krik“ sammen med Babel.

I pauserne spiser jeg syltede æbler, som fører aroma og kølighed med sig fra den lille iskælder i vores have.

Hvorfor „Benia Krik“?

Min foretagsomme direktør Kartjinskij foreslog, at jeg kunne optage „Benia Krik“ i Odessa ind imellem mit arbejde med episoderne i syden fra „År 1905“.

I lysthuset i hjørnet drak jeg „hjemmebrænding“ sammen med Kazimir Malevitj, som kom rejsende fra byen.

Med næven støttet mod jorden fortalte han vidunderligt om æslernes monumentale potens.

Men selvfølgelig var Babels fortællinger de mest forbløffende.

Og pokker stå i det, dyret gik selv i fælden.

Hvem anden end Babel kunne man møde om aftenen på vej fra stationen Nemtjinov til sommerhuset,

et bål . . .

Ved bålet en jøde . . .

Jøden har en cello . . .

En ensom jøde spiller cello . . . ved bålet . . . i den lille skov ved Nemtjinov stationen . . .

Og bagefter fortæller Babel med egne ord „Amok“, og alt står livagtigt for vore øjne: både den blændende tropiske månenat på dækket og den forunderlige kvinde, og aborten i det snavsede hul til en forstad til Calcutta og skibstrappen, som styrtede i havet sammen med ki-

sten og den frygtelige tristesse over den pensionerede læge, der var havnet i Indien.

På det samme sted fuser jeg ind imellem med „Vellystens basar“³¹ og „prakker“ „Proletfilm“ den på under pseudonymet . . . Taras Nemtjinov.

Nemtjinov er forståeligt.

Men Taras som led i en protest mod at Grisja, som havde født en søn, kaldte ham Douglas (i dag er han en ranglet løjtnant fra anden verdenskrig), men jeg insisterer på Taras.

Historien med Babels „Maria“. Vi sagde aldrig et ord til hinanden om det. Men det var betydelig senere.

Her i sommerhuset i Nemtjinovka hørte jeg for første gang om Stefan Zweig gennem ham.

Derpå traf jeg ham selv.

Derpå fik jeg brev fra ham om arbejdet med „Fouchet“.

Derpå en invitation til at træffe ham i Wien og sammen med ham besøge Sigmund Freud.

Det lykkedes ikke at komme afsted.

Vi traf ikke hinanden senere.

Tabte hinanden af syne.

I 42 begik han selvmord i Brasilien. Sammen med sin kone, ved at åbne for gashanen.

Ernst Toller hængte sig i 1939.

Ham mødte jeg første gang i 1929 i Berlin.

„Masse-Mensch“ har jeg aldrig været begejstret for.

Til gengæld regner jeg „Hinkemann“ for et storslået værk.

Toller satte jeg også i forlegenhed (ligesom Zweig).

Han modtog mig i sine små sirlige og en anelse dameagtigt sødladne boudoirer.

Med en bred gestus: „Tag hvadsomhelst til erindring“!

Hvad skulle jeg tage? Det ville være en fornærmelse ikke at tage noget.

På væggen var der to tidlige litografier af Daumier – ikke særlig gode – i smalle forgyldte rammer.

En kop?

Nogle små vaser?

Jeg leder efter noget, som findes i to eksemplarer i disse værelser.

Der!

En mexicansk rytter – et stykke flettet legetøj, som i fletningens egenart og teknik ligner vores russiske sivsko.

Den tager jeg.

Efter nogen tid opstår en frygtelig forvirring.

Rytteren tilhører Elisabeth Bergner.

Forbavsende var det, at jeg senere kom til at tilbringe fjorten måneder i Mexico.

Og af flettede legesager hjemførte en rytter som Tollers!

Ja, og en krokodille, som jeg forærede Kapitsa.

Han samler krokodiller i alle afskygninger – overgår i dette Rutherford.

Pulgas Vestidas. Træsnit af José Guadalope Posada og meget meget andet. Men af flettede legesager kun Toller-Bergners rytter.

Artikler om egne film

Min første film

I Ostrovskijs skuespil „I enhver vismand er der enfoldighed nok“ er en af intrigens igangsættere dagbogen, i hvilken Dumov nedskriver alle sine eventyr.

Da vi i Proletkult var optaget af en revolutionær „modernisering“ af Ostrovskij, dvs. af at omforandre hans personer i social henseende til personer, som de ville være i dag (Krutitskij – Joffre, Mamajev – Miljukov osv. lige til Golutvin, som sikkert her ville have været NEP-man) moderniserede vi også dagbogen.

Dagbogen blev erstattet af ugejournalen „Kinopravda“, der dengang netop var ved at blive populær.

Det vanskelige tema, eventyreren Glumovs psykologiske evne til at snakke alle personer af en ganske anderledes tankegang, som han stødte på, efter munden, gengav vi komisk med hans stiliserede omklædning på scenen. I filmdagbogen gik det endnu videre: Glumov forvandlede gennem en culbut³² ved hjælp af en overblænding til denne eller hin genstand, som var ønskværdig for en eller anden optrædende person.

Således forvandlede han ved overblænding til et maskingevær foran Joffre-Krutitskij, som holdt møde i klovnekostume på en tank i gården til Den røde Hærs Militærakademi. Joffre blev spillet af Antonov, der senere som Vakulintjuk gjorde mytteri på „Potemkin“.

Foran en anden klovn, Miljukov, der elskede at komme med belæringer, forvandlede Glumov sig til et æsel i zoologisk have. Endelig forvandlede han ved overblænding foran en ældre dame, der glødede af kærlighed til sine nevøer, til Inkizjinovs lille dreng, som kom sin far, helten i „Storm over Asien“ fem år i forkøbet på lærredet.

Nu forekommer det os vildt, men i 1923 fremkaldte mit krav om at optage den slags overblændinger i naturen stor panik. Af en eller anden grund forekom det at være meget vanskeligt. Man talte energisk om nødvendigheden af sort fløj, og deslige, og fotograf Lem-

berg junior, som ikke ønskede at blive blandet ind i eventyret, afslog at optage.

Frantsisson optog sammen med mig. Eftersom der i Goskino havde dannet sig det indtryk, at jeg kunne spille bedrevidende, tildelte man mig . . . D. Vertov som instruktør til optagelse af teaterpersoner i hvidt atlask og med klovneben.

Forresten overlod Dziga Vertov os til vores egen skæbne efter to-tre optagelser.

Vi optog ialt 120 meter på en dag. Jeg husker som i går, at det var om torsdagen, og om lørdagen var der premiere på „Vismanden“. Goskino klarede sagen strålende. Det var en af de første forbindelser mellem teater og film på linie med FEKS'ernes³³ opførelse af „Brylluppet“ og Gardins „Jernhæl“, dvs. et forsøg på det, som Erwin Piscator i Berlin bagefter gjorde til en strålende, men kortvarig skandale-succes.

Med film som sådan havde disse optagelser intet tilfælles, selv om de indeholdt nærbilleder, såvel som totalbilleder og endog et afsnit af en spændingsfilm, i hvilket Aleksandrov i sort maske, høj hat og kjole kravlede rundt på taget af Morozovs ejendom og tilmed fra et „aeroplan“ sprang ned i en bil, der rasede afsted ned til Proletkult-teatret, og med et råb styrtede ind i salen, i det øjeblik da filmen hørte op, med en lille filmrulle i hånden.

Hele denne lille film med den lyriske benævnelse „Proletkults forårs-smil“ blev derpå optaget i „Forårs-kinopravda“, som blev vist d. 21. maj 1923 på Kinopravdas årssdag.

Det er interessant, at vi allerede den gang efter at have beregnet filmen til otte meter efter stopuret, fjernede os fra det på forhånd fastlagte meterantal, og optog . . . 120 meter.

Nogle af de karakteristiske træk i vort senere værk kom vist frem allerede med de første „smil“.

„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“ – filmetterretningstjenesten – melder, at ganske vist er „Først Potemkin Tavritjeskij“ selv ikke mere til, men til gengæld lever dets søsterskib, den engang så mægtige og glørværdige panserkrydser „De tolv apostle“.

I en af den såkaldte Sukharnaja slugts allerfjerneste krumninger ligger dets fordom 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 metalhvelvinger: 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 stensulpturer: 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, højroset 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 højroste 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 fortvivelse 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 pinzenens 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 ret 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 tredje 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 nærbilleder!

„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 „Svane-søen“ 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 bådenes, prammenes og handelsskibenes sorte torsoer, som ligner flodheste, sprællende i molstof.

Solstrålerne fine tråde gennemtrænger her og der tågens forpjuskede 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 tågefyldte 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 sejlendes 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 sørgescenen 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 sørgescenekonception – 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 røghindhyllt 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 dinglende 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 set eller hørte enkelthed at give 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 agterstavn 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 mangan 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 panserkrydsrens sejrige 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 panserkrydsers 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 panserkrydsers ætling på lærredet kunne netop ikke få en rigtigere skæbne end den, som filmens sejrige 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 sejrigt fænomen, som en storslået forløber for Oktobers endelige sejr.

Og gennem dette sejrige 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 heldens 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 Levtenko, 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 sørgoptoget 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 deltagere 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 argusøj 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 Louise 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 flådemanoever.

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.

„Oktober“ – I kamp for oktober

„Oktober“ er afsluttet.

Disse ord er for os fyldt med en ganske særlig mening.

Klippedamerne på filmfabrikken har allerede med deres smidige fingre samlet negativernes kølige og glatte stumper. *Disse kvinder har med deres øjne tilbagelagt en vej på niogfyre kilometer: ud af niogfyrratusinde meter filmrulle fremdrog deres fingre de totusinde meter, der var nødvendige.*

Først nu da strimlen løber gennem kopieringsapparatet og mangfoldiggøres i hundreder af eksemplarer for at begynde en ny vej ud i alle kroge af Sovjetunionen, først nu er det muligt at ånde lettet op, og i et tilbageblik at efterprøve „Oktobers“ fremstillingsproces.

Indtil denne dag – elleve måneder i træk – har vi ikke set os tilbage.

Vi så kun fremad.

Forude var der ét mål: *filmen „Oktober“ som blev indspillet på bestilling af Centraleksekutivkomitéens jubilæumskomité.*

Mod dette mål gik hele vores kollektiv under overvindelse af hindringer, som en drilagtig skæbne til overflod stillede på vores vanskelige vej.

Enhver filmindspilning er en slags „forhindringsløb“, men vores opgaver var af omfang så enorme i sammenligning med almindelige sovjetiske indspilninger, at også hindringerne antog gigantiske størrelser.

Vi bevægede os fremad ved at bane os vej på militær vis: af og til ad „hemmelige løbegange“, af og til med „miner“.

„Minerne“ var i betydeligt overtal. Eksplosioner ledsagede hvert af vore skridt.

Vi havde ikke tid til at være tilbageholdende. Tiden var imod os. Det er den første fjende.

Vi optog et halvt år. Dette tidsrum er kortere end det lyder. *Men selv ved den allerbeskedneste beregning var halvandet år nødvendigt*

til „Oktober“. For i virkeligheden er et halvt år kun nogle få tusinde timers optagelser. Hver time, ligegyldigt om det var dag eller nat (disse relative grænser forpligtede os ikke til noget), hver time blev udnyttet ud over sine beskedne tres minutter. Ud af et halvt år lavede vi halvandet.

Vi udvidede tidens snævre rammer. Kvalitet overførte vi til kvantitet. Tempoet er som bekendt afgørende.

I et ubetvingeligt tempo deformerede vi tidsbegrebet. Optagelserne blev trukket ud som en elastik, som en filmrulle på tusindvis af meter, der går gennem apparatet i et sæt.

Under en optagelse udkom der aviser tre gange: to aftenaviser og en morgenavis. Det vil sige, at vi optog fyre timer i træk.

Af og til optog vi endda tres timer uden pause. Vi holdt overhovedet ikke regnskab med timerne, vi anså denne beskæftigelse for unyttig og tilmed skadelig. Om tidens gang dømte vi ud fra belysningsapparatet: hvis projektørerne blev sluttet til i stort antal, betød det, at det var mørkt. At det var nat.

Ganske vist medførte dette forhold ingen forpligtelser: vi sov, når vi havde held til det. Det havde vi sjældent. Men disse situationer var af en sådan art, at ingen klovn i cirkus, ingen Chaplin på film kunne finde på dem.

Vi sov på kanonlavetter, på soklerne af mindesmærker (dem er der mange af i Leningrad i almindelighed og i „Oktober“ i særdeleshed), i Smolnyjs festsal, ved indgangen til Vinterpaladset, på trinene af Jordanskaja-trappen, i bil (den bedste søvn!).

Fotograf Tissé og hans hjælpere sov mellem de tre ben på det utrættelige apparat „Debri“, system „L“, som altid strålede i ungdommens glans.

Under montagen sov vi for det meste på gulvet i det gæstfri „Sovkinos“ lokaler på brandtæpper (jeg beretter om dette sidste forhold med risiko for at påføre mig selv en administrativ bødestraf!...) I hvert fald sov vi mindre, end jeg nu skriver om det.

Den øvrige tid optog vi. Der blev optaget i alt nogle tusinde scener. Jeg husker ikke nøjagtigt hvor mange.

En enkelt bevægelse klipper vi jo sammen af flere afsnit. Men hvert afsnit er en selvstændig scene...

Dette halve år arbejdede vi i Leningrad. Efter min mening har denne by al mulig grund til at være utilfreds med os.

Vi kæmpede imod dens daglige vaner, imod dens nuværende liv. Territoriet var imod os, ligesom også tiden.

Byen havde i det ydre allerede glemt de „ti dage, der rystede verden“. Lige så umuligt det var at finde et eneste sultent, udtæret spædbarn til optagelse af „køen efter brød“, lige så umuligt var det at optage adskillige scener i overensstemmelse med Leningrad-dagens forløb.

Vi holdt os heller ikke her tilbage. Ved højlys dag fik vi broen til at gå op, som almindeligvis kun går op om natten. Sporvognene stod forbavsede og ubevægelige over for problemet filmens „indtrængen i dagliglivet“ og over for den højeste bro. En dræbt hvid hest hang på broen og blev løftet op mod himlen, meget længe og frygtindgydende. Også vi blev løftet op på broen, mens vi klamrede os til et tårn, bygget til lejligheden.

Julidagenes anspændelse blev i filmen overført til hesten.

Optagelserne af ødelæggelsen af ballerinaen Ksjesinskajas palæ og af den triste procession af arresterede maskingeværsskytter under et haglvejr af spot og forhånelser fra de borgerlige „tilskuere“ havde også forbindelse med disse dage.

Leningraderne vænnede sig forresten til det. Siden da blev alt usædvanligt, ekstraordinært, som gik ud over rammerne af dagligdagen sat på „Oktober“-filmgruppens regning.

Man kunne lave et bankrøveri om dagen på hjørnet af 25. oktober- og 3. juli-avenuen og henvise til filmoptagelse. Men foreløbig nøjedes vi med fra tagene på det samme hjørne at „beskyde“ en tusindtallig skare, som havde demonstreret deres protest mod den provisoriske regering.

I løbet af den uge, hvor vi tog Vinterpaladset med storm (en storm, som varer tyve minutter på lærredet!!) kom to-tre tusinde frivillige i række og geled fra Putilov-fabrikken, fra Petrogradskaja Storona og fra Vasiljev-øen. De havde ligesom den gang reageret på en appel fra Smolnyj. Nu på den appel som agitprop og gubkom havde udsendt fra det selvsamme Smolnyj.

Vores eftersøgning af „typer“ forvandlede byen til en arbejdsanvisningssektion. Assistenterne fangede folk, der kom og forlangte roller på deres udseende og krævede ubetinget underkastelse.

Det vænnede de sig også til.

Da vi begyndte at optage „Kornilovs offensiv“ fik vi brug for et dødt og levende materiale.

Det døde var epauletter, sporer, skulderdistinktioner og afbildninger af alverdens guddomme, lige fra Kristus til afrikanske gudestatuer. Det skulle symbolisere den Kornilovske offensivs idé „for gud, for troen, for fædrelandet“.

Til dette formål endevendte vi alle de historiske og især etnografiske museer i Leningrad og Moskva.

Det levende materiale var den berømte „vilde division“, hvis styrke den „uheldige Napoleon“ satte sin lid til, og som Smolnyjs agitatorer så selvbevidst og modigt vandt ved deres agitation.

Til dette formål blev alle byens skopudser – „typiske“ assyrere – mobiliserede. De var forbløffende effektfulde i deres karakteristiske militæruniformer, og temperamentet i deres gennemlevelse kunne næsten ikke være bedre hos skuespillere fra MKHAT.

Dette forhindrede dem ikke i at true med at afbryde optagelserne, hvis ikke deres honorar blev forhøjet . . .

I optagelserne til „Oktober“ passerede en mere end hundredtusindtallig bær forbi apparatet, hvis man skal regne efter optagelserne.

Vi sloges med folk, mens vi tvang dem til at gå ti år tilbage i tiden.

Adskillige gjorde det yderst gerne. Deltagere i stormen opstillede omhyggeligt „kampordenen“, „planen“ for angrebet på slottet fra Smolnyj, hvorfra der ti år tidligere havde lydt opråb og befalinger fra den militære revolutionære komité.

Men en ganske anden folkemængde end den gang – en uhørt glænnende folkemængde – trængtes nu på Uritskij-pladsen, mens den fik afløb for sin nysgerrighed og gennembrød kæderne ved at jage det beredne politi bort og ødelægge apparaterne. Beskyttelseskæderne blev fordoblet, tredoblet . . . Til sidst blev det ligefrem naturligt for os at være under militærkommandoens bestandige opsyn under Leningraderens uophørlige fremstormen.

Mængden af krudtrøg på pladsen om natten under optagelserne af stormen (det var ti nætter) tilfredsstillede dem vist.

Forhenværende tsar-lakajer, som ved et mirakel var fundne i nutiden, gjorde på bedste vis en afstikker tilbage til fortiden: slottets atmosfære havde overbevisende holdt sig hos dem.

De var til hjælp i vores arbejde og bidrog med deres hukommelse til at skabe den nødvendige atmosfære.

Ikke en eneste sovjetisk film kender til et så stort antal lysapparater som f.eks. under optagelserne af stormen.

Et så stort antal optagelsesdage, som er nedlagt i dette halve år, kender man ikke til noget steds, formodentlig heller ikke i vesten.

Ting, som i filmen havde fungeret som enheder, var ligeledes enorme af omfang: slottet, Smolnyj, Petropavlovsk-fæstningen, „Avro-ra“, arsenalet, osv.

Vi havde mistet en dimension. Vi målte først og fremmest med en fjerde, vores egen.

For at gøre facit op, skal vi lige omtale enhver sovjetisk films værste fjende: ordenen, tøjtrækkeriet og bureaukratismen indenfor sovjetisk film, som venter på en partikonferences kost.

Uden Centraleksekutivkomitéens Jubilæumskomité, der stod bag os og manifesterede sig i N. I. Podvojskijs person, hver gang det var nødvendigt at slå bureaukratiet oven i hovedet, når vi blev draget ind i formalismens og sovkinomaniens maskine; uden bevidstheden om kollektivets opgaver, der virkede som en bestandig overnaturlig spore; uden det vigtigste: støtten fra brede offentlige kredse og især fra proletariatet i „Piter“³⁷ (som vi også tilegner vores arbejde), måtte vi åbenhjertigt sige: de hindringer som vi overvandt, ville ikke være blevet overvundet.

Nu, da de sidste anstrengelser ikke er vores, da vores kollektiv allerede forbereder sig til en ny kamp for . . . „Generallinien“, ser vi os tilbage.

Hvad der end havde været målet, er det nået!

Denne i indhold og udførelse så vanskelige film skulle bibringe tilskueren den mægtige patos fra disse dage, der rystede verden. Den har etableret vores nye approach til de optagne ting og kendsgerninger, som skal virke på tilskueren med nye vanskelige, filmkunstneriske metoder, der kræver en skærpet og anspændt opmærksomhed. „Oktober“ er nu færdig.

Tilskueren har ordet.

„Det gamle og det nye“

Da vi var færdige med „Panserkrydseren Potemkin“, stod vi over for to brændende problemer: begivenhederne i Canton eller den sovjetiske landsby?

Begivenhederne i Canton udviklede sig hovedkulds, vi var ikke i stand til at organisere et filmarbejde. Den gunstige politiske konjunktur i Kina forsvandt igen. Vi blev nødt til at afstå fra det kinesiske tema.

Skulle det ikke være Kina, skulle det i hvert fald være et ikke mindre vigtigt, aktuelt tema – landsbyen.

En måned tilbragte vi så at sige med at „gennempløje landsbyproblemerne“. Vi blev talsmænd i bondespørgsmål. Overalt måtte vi aflægge besøg og tale med folk: i landsbyavisers redaktioner, i Folkekommisariatet for landbruget, i Den alrussiske fagforening for jord- og skovarbejdere, i Centret for statens kvægforædling, på Statens landbrugssyndikat, på Institutet for eksperimentel biologi, på avlsdyrstationen, på landbrugsakademiet, i statsbrug, i avlsdyrbrug og i kollektive landbrug.

Vi gik rundt en hel måned.

Derefter begyndte litterære eftersøgninger på avisernes og tidskrifternes sider.

Det er filmens forpligtelse at gribe den forbløffede tilskuer i kraven og bydende stille ham ansigt til ansigt med et aktuelt problem. Men der er for mange temaer: komsomol i landsbyen, den kulturelle opbygning, landsby-korrespondent-bevægelsen³⁸, Kooperationen, den nye familie, ateistbevægelsen, kvindebevægelsen, isolerede sociale grupperinger, afskaffelse af kulakvæsenet osv.

Det første, vi sørgede for, var at udvælge en begrænset linie.

Denne linie er generallinien for det kommunistiske partis fjerde partikongres angående landsbyens kollektivisering.

Således opstod vores nye film om landsbyen, „Generallinien“.

Det er den første monumentalfilm, som er bygget på et materiale om landbrug og bønder.

Indspilningen af denne film er et forsøg på at gøre de *allermest grå og hverdagsagtige bondeproblemer*, som politisk og samfundsmæssigt er kolossalt vigtige, *til noget betydningsfuldt og interessant*.

Kamp. Man forestiller sig den i form af vajende bannere, geværmundinger, gungrende kavaleri, sammenstød mellem stærke lidenskaber i hvert fald.

Men et sejrstog går ikke blot ad disse veje.

Det danske fodertrug. Æglægningskonkurrence, opvarmet stald, pløjning i forårssneen, et tykt lag fed gødning på den kollektivt bearbejdede jord, sammensvejsning i et artel.

Op resolutionernes, forordningernes, direktivernes vanemæssige, officielle terminologi får kød og blod, bliver til flokke af fede avlsdyr, til selvbindernes skramlen og traktorenes drønen.

Fra den store revolutionære kamps patos, fra oprørets flamme – til bondelivets hverdag, til kvægfolden, til mælkeartellets bogholderi.

Den opgave, vi stiller os, er at få folk til at forholde sig aktivt til disse diagrammer over stigningen i mælkeydelse og kartotekerne i kornselektionen, og til at agte dem.

Ikke nok med det.

Filmen i det borgerlige vesten agiterer for kærlighed til fædrelandet, gud og den ærlige handelsrejsende og rejser et mindesmærke for den „ukendte“ soldat.

Vi skal gøre vores store publikum forelsket i det ensformige daglige slid, i avlstysten, i traktoren, som kører ved siden af det udmarvede øg.

Kender man måske i vesten til vores mageløse resultater på den indre „fredelige“ front?

Perekop³⁹ kender man i vesten, men næppe den heroisme, som landbrugsrevolutionens „pionerer“ udviste under „de første angreb“.

Og vi selv? Tilskueren i byen? Ved han måske, hvad der foregår i kampen for høsten?

Kampen for det nye.

Begejstringen over opbygningens første sejre.

Kollektivbrug, hvor som i en dråbe vand den nye sociale æras umådelige horisont afspejles.

Timirjasev-landbrugsakademiet, hvor arbejdere og bønder studerer.

Anikov-forsøgsstationen – det eneste statslaboratorium i verden, der arbejder med forbedring af kvægracerne.

En bevidst opbygning af en formålstjenlig kvægrace. Enden på

hemmelighedsfuld trolddom. Afsløring af hemmeligheder om krydsninger på må og få... Endnu en guddommelig funktion er forsvundet.

„Vi klatrer op i himlen, jager alle guder væk“, sådan mumler hundrede forsøgs-marsvin.

„Giv os fornuftige forældre“, lyder det frem fra rugemaskinerne.

Så megen fanatisme! Hvilken hengivenhed for sagen!

Den forædlede rug vokser, som er tilpløjet, mens der var sne.

Hvad med fremtiden... Nogle store kollektivbrug i Sibirien bliver i stand til at forsyne hele Unionen med korn.

Men hvad er det i sammenligning med den patos, som ligger i den kollektive centrifuge fra det først dannede artel.

Fra centrifuge til avlsdyr, fra tyr til traktor. Til to, til ti, til hundrede!!

Hvad er den patos, som lyder i et eller andet middelalderligt „Rolandskvad“ i sammenligning med dette?

Gid der vil blive tændt lys i vore tilskuers øjne ved synet af kollektivbrug-centrifugens blanke blikoverflade!

„Længe leve Mexico!“

„DE DØDES DAG I MEXICO“

Andetsteds skal jeg skrive udførligt om, hvordan forestillingen om „De dødes dag“ drev mig til Mexico.

Det er ikke denne del af temaet, der optager mig her.

Hvis det første stød til rejsen netop var „De dødes dag“, er det ikke sært, at det sidste ord om Mexico – filmens konklusion – fandt sin billedlige legemliggørelse netop i temakredsen omkring „De dødes dag“. Temaet liv og død, som har fundet sit yderste udtryk i det levende ansigt og dødningehovedets spil er jo det gennemgående, grundlæggende og fundamentale tema i filmen som helhed.

Temaet liv, død og udødelighed.

I de ny forestillingers smeltedigel, som blev affødt af revolutionen, som afløsning for den skånselsløse udryddelse af gamle ideer og religioner, opstod en ny forestilling om sejr over døden, om dødens overvindelse, om udødelighed.

Biologisk er vi dødelige.

Og udødelige kun i vores sociale gerninger, i det lille bidrag, som vores personlige løb med den sociale fremgangs stafet fra den bortgangne til den kommende generation indbringer.

Det er nu en næsten triviell og selvindlysende sandhed.

Men der var jo engang folkeslag, som for første gang udarbejdede formelen, at to gange to er fire. Mange århundreder efter svarede relativitetens århundrede på sådanne uskyldige opgaver fuldstændig, som det passede det. Og dette var et nyt – afgørende skridt mod tærskelen til den nye atomalders århundrede.

Vi – en generation, der sad fast til livet i den førrevolutionære tid, kom på samme måde fra de førrevolutionære ideers virvar til denne nye række af forestillinger, som styrtede sig ind over os med oktoberrevolutionens komme.

Feltet for en sådan idées anvendelse er nu uendeligt videre end den sjattedel af verden, hvor det ikke kun er ord!

Se med hvilken konsekvens forkyndelsen af dette udødeligheds-ideal lyder i amerikansk film, ganske vist først fra det øjeblik, da onkel Sam fik brug for menneskelige kræfter til at styre og føre flyve-maskiner og ofre sig selv i krigen.

I „A Guy Named Joe“⁴⁰ sidder de døde, omkomne, nedstyrtede flyvere bag nybegyndernes ryg, og med hele deres vældige erfaring, som er betalt med død, katastrofe og livet som indsats, fører de den ene hærske efter den anden af unge piloter op i højderne.

Sådan er den centrale situation.

Amerikanernes opfindsomhed og deres evne til at fralokke en situation hele skalaen af muligheder – lige fra lyrik til fjællebod, og fra farce til tragedie – deler situationerne op i en række scener.

Men temaets forkyndelse er lagt i „himmelgeneralens“ mund, han som dirigerer de nedstyrtede piloter tilbage i nybegyndernes flyveskinner.

Og tanken om, at enhver ny pilots hånd styres af tusinder af piloter, der er omkommet før ham, hæver sig her til patos.

Selv om Lionel Barrymore fremsiger denne tale gnavent med sin karakteristiske stemme, og Spencer Tracy i rollen som den omkomne pilot Joe, der kommanderes tilbage til jorden for usynligt at lede den unge flyvers manøvrer, lytter til talen med et ironisk smil i øjenkrøgene.

Men der er også en fundamental forskel. Vi ser ikke udødeligheden i form af en Kooperation mellem de gamle og de unge generationer hinsides graven! Vi ser udødeligheden i det mål, for hvis skyld generationerne kæmper og dør.

Dette mål er den menneskets frihed, som vi forudsætter, at også vore forbundsfæller kæmper for i kampens hede.

Da kamprøgen havde fortønet sig, så vi, at de tilsyneladende samme ord på en fredelig baggrund uden for våbnenes torden betyder noget ganske forskelligt.

Vores ideal om revolutionær kamp, et revolutionært liv i en sand friheds navn, viste sig at være et helt andet end det, som forbundsfællerne svingede med på deres bannere.

Hvad vi forstod ved udødelighed blev, som det gang på gang blev fremhævet, bestemt som udødelighed i kamp for frihedens revolutionære ideal.

Denne for mange, og for vores generation, selvindlysende sandhed

betød, gentager jeg, indledningen til en ny forståelse af livet og virkeligheden.

Og derfor måtte tanken om denne storladne og storslåede vej til et nyt liv, til nye tanker og ideer folde sig ud, mens den i værkets tilblivelse gentog, som det hyppigt forekommer, ikke blot kendsgerninger-nes genspejling, men også processernes dynamik. Netop denne tanke foldede sig ud – ikke som en formel, men som en levende og klar idé – i et levende tema, som fødtes ud af et kaos af talløse episoder og kendsgerninger, ceremonier og skikke, anekdoter og situationer, i hvilke liv og død i Mexico malerisk som ingen andre steder krydser hin- andens veje,

snart i tragiske billeder på døden, som søndertramper livet;

snart i overdådige billeder på livets triumf over døden,

snart i den bortdøen, som den biologisk begrænsede er fordømt til, snart i uendeligheden af en social evig fremtid, født af de kommende paladser, den fremtid, som vokser frem på det døende idags offer-blod.

Livet og dødens leg,

deres kappestrid.

Filmen begynder med de gamle aztekernes og mayaernes dødekult, i stenmassernes ubevægelige evighed

for at slutte med den foragtelige „vacilada“⁴¹, den særlige form for mexicansk ironi, der ved sin sarkasme er i stand til at straffe selve døden takket være de livets kilder, som naturnødvendigt springer fra den.

Mellem dem er der både peonen,⁴² som omkommer under hasien- dado'ens⁴³ hove, og den katolske munk, som i blasfemisk selvfor-nægtelse og askese krænker det tropiske livs yppige fest, og tyren, hvis blod udgydes til Madonnas ære, og det af en brodermorderisk indre splid sønderrevne land, som udgyder blod under jubelråbene, inspi- rerede af Vatikanet: „Viva Christo Rey“, der hvor det med tordenrøst skulle runge „Viva el hombre Rey“.

Ikke ære være Kristus-kongen, men ære være menneske-kongen.

Og alt dette mødes i finalen: i dødedagens ironisk forvrængende spejlbillede, i den evige døds straffende fantom, som de vilde i pro- logen tilbeder.

Døden symboliseres her ikke af aztekernes eller mayaernes hjerne- skaller i marmor eller granit eller monstre af gudernes moder med en halskæde af kranier,

eller af offerbænken i Chichén-Itzá, hvor stenene er hugget ud i form af dødningehoveder,

– nej!

Dødens papmaske springer her ud i en rumba, som afløser begravelsesrytmerne, midt imellem karuseller og fjælleboder, folkelige markeder på „alameda’erne“ – torvepladserne i store og små byer, i udstrakte bebyggelser og miniaturelandsbyer.

Latterens karuseller og hjul snurrer.

Rumbaen danses med vildskab.

Masker, dødningemasker bæres forbi.

Dér er et dødningehovede under en peons stråsombrero og dér under charroens⁴⁴ guldstukne sombrero,

dér rager en damehat med hattenåle op over den,

dér en høj hat, dér en trekantet, dér hænger den over en mekanikers, en arbejders, en chaufførs, en købmands, en bjergminearbejders overall.

Karnevallet har nået sit højdepunkt.

Her flyver maskerne af.

Her er et helt filmbillede med dødningehoveder i pap. En latterorkan fører dem bort, og i stedet for den hvide væg af dødningehoveder viser sig det bronzefarvede basrelief af peoner, som er brudt ud i munter latter.

På et andet filmbillede viger ligeledes papdødens blege ansigt for den enstemmige munterhed blandt landarbejdere, mekanikere og chauffører, der omfavner hinanden.

Bronzefarvede leende ansigter.

Lynende sorte øjne og hvide tænder.

På ny en gruppe masker. De har de samme kostumer på, som de gik med igennem hele filmen.

I dette kostume optræder den person, som i filmen var i ildkamp med haciendado’en,

i dette kostume han, der døde under en forfølgelse,

og i dette han, der arbejdede på markerne eller på betonfabrikkerne.

Men ind i gruppen af disse ægte og „positive helte“, som i filmen bekræfter livets princip, trænger maskerne, klædt i de personers kostumer, som i filmen står for vold, livets underkuelse og døden.

Det er dem, som er iført den unge haciendado’s kostume, han som

lader peonerne, der er gravet ned i jorden, sparke til døde af hestehove,

det er dem, som bærer godsejerdatterens silkebånd og hat,

det er dem, som bærer det samme uafbrudt leende maskerade-pap-hoved imellem den firkantede stive flip og den høje hat – oven over kjolens stjerner og bånd.

Og den fælles kontur viser hen til præsidenten i filmen, der modtager en parade af brandmænd og . . . politifolk.

En generals fjerbusk og trekantede hat rager op over et andet papdødningehovede med . . . overskæg. Han fører elegant dødningehovedets papmaske, som er halvt gemt bag ved kniplingeviften, i flagrende mantille og med kastagnetter i hånden.

Pludselig, med armene strakt mod himlen – en bevægelse, der gentager den pavelige nuntius og den mexicanske ærkebiskops gestus på Madonna de Guadalupe’s dag (også med i filmen) – snurrer en løjerlig person rundt i fuldt biskoppeligt ornat, og den gyldne tiara brænder på himlen, også her over dødens uforanderlige matte ubevægelige papansigt.

Dette karneval opstod ikke af erindringer om „Danse macabre“ af Saint-Saëns eller Holbeins „Dødedans“.

Det vokser direkte ud af hjerterødderne i den mexicanske folkløse, som på denne dag oversår handelsmændenes borde på alamedaerne med et hav af dødningehoveder, iført kasketter, høje hatte, bløde hatte, sombreroer, matadorhatter, bispehuer. Fra en serie blade – kendt under navnet „calaveras“ – af den folkeligste af Mexicos kunstnere José Guadalupe Posada.

Aviser og specielle flyveblade er i anledning af „De døde dag“ fulde af tegninger med det samme tema.

Alle regnes for at være døde.

Men hvor den sande død kun tillader at tale godt om en afdød, dér kræver karnevalsdøden et epigram for enhver skindød, ondt, skånselsløst, giftigt, som river masken af endnu i levende live.

I mit orkanagtige karneval i filmen river først peonen og mekanikeren, chaufføren og kulminearbejderen deres papmasker af, dernæst gør den dansende haciendado og også pigebarnet og la grande dame, generalen og biskoppen det samme med en munter gestus.

Hvad er der så under dem?

Der, hvor de første har levende bronzefarvede ansigter, som bryder

ud i latter, har disse under den iturevne maske et og samme ansigt.

Men det er ikke noget ansigt,

derimod et benet og ægte dødningehoved.

De andre levende, som går fremad, som bærer skabende kraft og liv under dødens kartonnage, har levende ansigter.

Men den grinende papgrimasse dækker hos denne gruppe, der bærer døden i sig, blot over noget endnu mere frygteligt: det ægte dødningehoveds grimasse.

Det er som om dette døde ansigt, indhyllet i munderingens pjalter med epauletter, i kjole med stjerne på, i messehagel med kors, tilråber dem, som med deres gerninger gik igennem filmen i disse kostumer, de frygtelige ord, som er skrevet over dødningehovedet ved foden af krucifikset og henvendt til den forbipasserende:

„Jeg var som du, du bliver som jeg“.

– En, som går forbi.

Vent ikke at finde det her beskrevet i de varianter – kastrerede af urene hænder – som nu vises på lærredet – film fra materialet, som vores ekspedition optog i det undergående Mexico, men som ikke jeg har sammenklippet.

Ved meningsløs klipning, ved bortkastning af materialet, salg af negativer til enkelte film, er hele udkastet ødelagt, helheden sønderslået, mange måneders arbejde lagt øde.

Måske dølger sig under de afstumpede vandalers – de snæversynede amerikanske filmforretningsmænds maske – den mexicanske døds-gudindes hævnende hånd, fordi jeg alt for uærbødigt gav hende en albue i siden.

„De dodes dag“ går som en enkelt selvstændig kortfilm uden at kende til sin bestemmelse som sammenfattende tragisk og ironisk finale på et stort poem om Livet, Døden og Udødeligheden, der valgte Mexico som materiale for sin idé, og som altså ikke fik sig selv at se på lærredet . . .

Med ironi vil vi prøve at overvinde også dette dødsfald – vores personlige værks død, i hvilket der blev nedlagt så megen kærlighed, slid og inspiration.

En statsmand af stort format

Ivan den Grusomme! Hvem har ikke lige fra barndommen været optaget af denne romantiske, hemmelighedsfulde og til tider ildevars-lende figur?!

Adskillige historiske noveller, fortællinger, dramer, som alle har kendt, fra de var børn, er helliget skildringen af Ivan den Grusomme. Og den mægtige moskovittiske tsar fra det 16. århundrede syntes at være kendt.

Men i alt dette blev den fulde historiske betydning af hans person-lighed ikke indfanget; han syntes at være en person i et melodrama.

Men dette menneske var en real historisk person, en statsmand af stort format, som fuldførte en stor omvæltning for sin tid ved at ind-føre eneherredømmet.

Og når man mindes Ivan den Grusomes navn opstår uvilkårligt billedet af en mægtig enerådende gammel mand foran os. Men den første tsar over hele Rusland havde jo som alle mennesker en barn-dom, en ungdom, år i moden manddom, før end han nåede den frem-skredne alder, i hvilken vi kender ham ud fra billedkunst, romaner, poemer, skuespil.

Ivan var en strålende hærfører. Allerede som ung mand, opflammet af iver, undertvinger han Kazan. Han foretager sejrrige togter til ve-sten mod Livland og baner sig vej til Østersølandene. Han er den før-ste, som knytter betydningsfulde, mellemfolkelige forbindelser med vestlige stater, slutter militæralliance med England.

Billedet af tsaren som fornyer, som skaber, som den progressive og fremragende statsmand blev altid fordunklet af Ivan den Grusomes mørke skygge, tsaren i de sidste regeringsår.

Det indgik i vores opgave at genskabe billedet af denne forbløf-fende statsmand: at tegne hans ungdom, at belyse de sider af hans virksomhed, som var blevet ladet i skyggen, forklare, hvorfor Ivan var nødt til at føre en skånselsløs og uundgåelig kamp mod alle dem, der satte sig imod Ruslands enhed.

Opgaven var meget vanskelig, men uendelig fængslende: vi ville gerne gøre Ivan den Grusomme forståelig og tilgængelig, samtidig med at vi bevarede det monumentale billede af ham. Vi ønskede at skildre, hvordan den moskovittiske tsars liv formede sig, hvordan dette fik betydning for denne usædvanlige fremstående personligheds karakter.

Både hvad ydre træk og karakter angår måtte vi ligesom „rulle“ den forestilling, vi havde dannet os om Ivan den Grusomme, „tilbage“, vende tilbage til årene for hans virksomheds begyndelse, søge nogle udgangspositioner for begyndelsen til forestillingen om ham og i nogle serier (2 eller 3) give Ivan den Grusomme hans bemærkelsesværdige virksomheds hele fylde. Selvfølgelig kan alt dette ikke rummes på film. Men man kan give de væsentlige punkter i dette menneskes skæbne, besat som han var af statens idé, et menneske, som på grund af dette var tvunget til at miste sine venner, holde opgør over sine nærmeste slægtninge og på grund af sine idealer ikke skåne hverken andre eller sig selv.

Den almindelige metode (og frem for alt den vestlige) går ud på at præsentere den historiske person, som han er „derhjemme“, fra den side, der har med den private hverdag at gøre, i overensstemmelse med hans handlinger og opførsel i dagliglivet.

Vi stillede os den stik modsatte opgave. Vi ville løfte Ivan den Grusomes figur op over de tilfældigt hverdagsagtige småtræk i hans karakter og i mennesket prøve at indfange træk af tragisk storhed i hans historiske rolle i det hele taget. Heraf kommer både filmens stil, særegenheder i dens tempos og rytmers udvikling, korsangene og Sergej Prokovjevs prægtige musik, som stræber mod at skabe en enhed, en monumental helhed sammen med Moskva-tsarens mægtige figur, der bliver spillet med en sådan fortryllelse, overbevisning og indre styrke af en af vore yndlingsskuespillere Nikolaj Tjerkassov.

Zjarov, Serafima Bierman og Tselikovskaja, Butjma og Nazvanov og de unge skuespillere Kadotjnikov og Kuznetsov lader skikkelserne i Ivans omgivelser genopstå – hans venner og fjender, konkurrenter og medkæmpere, forræddere og mennesker, der står ham nær.

Fotograferne Moskvina og Tissés herlige arbejde gør disse skikkelser håndgribelige for vores tilskuere, som med usvækket interesse og kærlighed søger rødderne og forudsætningerne i vort folks fortid for den

undergørende styrke, som vort land demonstrerede i dets store Røde Hærs uforglemmelige sejrighed.

Det er let og fornøjeligt at overvinde vanskelighederne i filmarbejdet i de ærefulde år med vort lands sejre over de afstumpede, blodtørstige fascister.

Montagens teori

Fra enkeltbillede til tonefilm

Efter billedet

Det er mærkeligt og overraskende at skulle skrive en brochure om noget, som ikke findes.

Der er f.eks. ingen film uden filmkunst.

Alligevel har denne bogs forfatter formået at skrive en bog om film i et land, som ingen *filmkunst* har,

om film i et land, der i sin kultur har uendelig mange filmkunstneriske træk, spredt overalt, med en undtagelse – filmen.

Den japanske kulturs filmkunstneriske træk, som de findes uden for japansk film vies denne artikel, der på samme vis falder uden for bogen, som disse træk uden for japansk film.

Film er – så og så mange firmaer, så og så megen fri kapital, nogle „stjerner“, nogle skuespil.

Filmkunst – er først og fremmest montage.

Japansk film er velforsynet med firmaer, skuespillere, emner.

Og japansk film kender overhovedet ikke montage.

Samtidig kan man regne montagens princip for selve den japanske bildende kulturs element.

Skriftsproget,

for skriftsproget er i første række bildende.

En hieroglyf.

Den naturalistiske gengivelse af en genstand skematiseres let 2650 år før vor tidsregnings begyndelse under Tsankis forfinede hænder, og sammen med 539 medbrødre danner han den første samling af hieroglyffer.

Portrættet af genstanden, ridset ned med en syl på en bambusplade, ligner i et og alt endnu originalen.

Men i slutningen af det tredje århundrede opfindes penslen,

i det første århundrede efter den „glædelige begivenhed“ (vor tidsregnings begyndelse) – papiret,

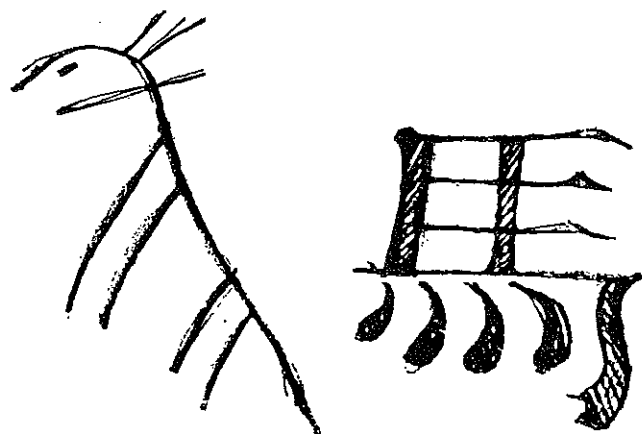
og endelig i år 220 – tuschen.

En fuldstændig omvæltning. Revolution i aftegningerne. Og efter i historiens løb at have gennemgået op til fjorten forskellige skrivemåder stivner hieroglyffen i sin nuværende tegning.

Produktionsmidlerne (pen og tusch) bestemmer formen.

Fjorten reformer har gjort deres.

Resultatet er, at det er umuligt at genkende den flammende fremvoksende hieroglyf „ma“ (en hest) i den rørende lille hest, der har sat sig på bagbenene i skrivestilen Tsan Se, den hest, der er så velkendt fra den oldkinesiske skulptur.



(ill. 1)

Men lad den være, hesten, sammen med de 607 andre „s'yan-hin“ tegn – den første bildende kategori af hieroglyffer.

Interessen samler sig om den anden kategori – „hoj-i“, dvs. de sammensatte.

Sagen er, at en sammensat helhed ... eller lad os hellere kalde det en forbindelse af to hieroglyffer af enkleste orden ikke opfattes som deres sum, men som en frembringelse, det vil sige en størrelse af en anden orden og grad; hvis de hver for sig svarer til en genstand, så svarer deres sammenstilling til et tilsvarende *begreb*. Forbindelsen mellem to „gengivelige“ fører til gengivelsen af noget grafisk uigengiveligt.

F.eks.: gengivelsen af vand og øjne betegner: „at græde“,

gengivelsen af et øre ved en dør – „at lytte“,
en hund og en mund – „at gø“,
en mund og et barn – „at skrig“,
en mund og en fugl – „at synge“,
en kniv og et hjerte – „sorg“, osv.
Men det er jo – montage!

Ja. Netop det, som vi gør på film, når vi sammenstiller så vidt muligt entydige enkeltbilleder, neutrale i indholdsmæssig forstand, til gennemtænkte sammenhænge og rækker.

Det er en uundgåelig fremgangsmåde i enhver filmkunstnerisk udlægning. Og i kondenseret og rensat form er det udgangspunktet for den „intellektuelle film“.

Den film, der søger den største lakonisme i den visuelle udlægning af afledte begreber.

Som pioner på denne vej hilser jeg den afdøde (forlængst afdøde) Tsan Se.

Når vi nu er ved det lakoniske. Lakonismen giver os overgangen til det næste. Japan har den mest lakoniske form for poesi: „hai-kai“, (der opstod i begyndelsen af det XII århundrede) og „tanka“.

De er næsten hieroglyfkunsten, overført til fraseologi. Halvdelen af deres værdi knytter sig til nedskriftens kalligrafiske karakter. Deres løsninger er næsten identiske i metode.

Denne metode, der i hieroglyfkunsten er et middel til lakonisk nedfældelse af et afledt begreb, afføder, hvis det overføres til en sproglig udlægning, en lignende lakonisk, højt udviklet billeddannelse.

Denne metode, oprullet i tegnenes strenge forbindelser, udmejsler i deres forbindelser begrebets tørre præcision.

Den samme metode, udviklet i de verbale forbindelsers rigdom, udfolder sig i den *billedlige* effekts overdådighed.

Formlen – begrebet, vokser i fylde, udfolder sig i et materiale, forvandles til billede – form.

Ligesom den primitive tankeform – den billedlige tanke, idet den udfolder sig på et givet stade, går over i en begrebsmæssig tænkning.

Men lad os gå over til eksemplerne:

„hai-kai“ er mættede impressionistiske skitser:

„I ovnen er der to skinnende punkter: der sidder en kat“. (Ge-Dai)

Eller „Et gammelt kloster. Den kolde måne. Ulven hyler“ (Hikko)

Eller „Det er stille på marken. En sommerfugl flyver. Sommerfuglen er faldet i søvn“ (Go-Sin).

„Tanka“en er noget længere (to strofer):

Tyst går
Bjergfasanen; dens hale
udfoldes bagtil.
Ak, den uendelige nat
skal jeg tilbringe alene.

(Hitomaro)

Efter vor opfattelse er det montagesætninger, montageblade.

Den simple sammenstilling af to-tre detaljer fra en materialerække skaber en fuldstændig afsluttet forestilling af en anden orden – en psykologisk.

Og hvis de skarpt optrukne kanter i begrebets intellektuelle formulering, som hieroglyfernes sammenstilling gav, her udviskes, så vokser begrebet umåleligt i *emotional værdi*.

Det er ikke til at vide om den japanske skrift er en bogstavskrift eller om det er en selvstændig grafisk frembringelse.

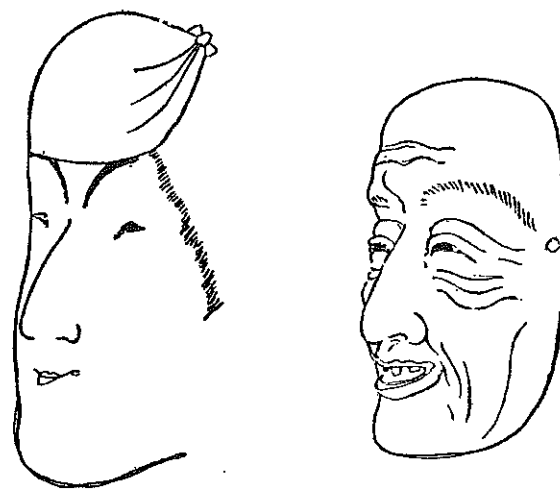
Hieroglyffens metode, som bundet i den dobbelte krydsning mellem det bildende i metoden og det betegnende i betydningen, fortsatte sin tradition, ikke blot i litteraturen, som vi har vist, i tankaen (ikke som en historisk konsekvens, men *principielt* som en konsekvens for de hjerner, der har skabt denne metode).

Nøjagtig den samme metode er bragt i anvendelse også i de mest fuldkomne eksempler på japansk billedkunst.

Sharaku. Han er ophavsmand til de bedste træsnit fra det attende århundrede, især til et uødeligt galleri af skuespillerportrætter. Den japanske Daumier. Den Daumier, som Balzac – selv en litteraturens Bonaparte – kaldte karrikaturens Michelangelo.

Alligevel kender vi næsten ikke Sharaku.

Julius Kurth har bemærket hans arbejders karakteristiske træk. Han skriver om spørgsmålet om skulpturens indflydelse på Sharaku og trækker en parallel mellem portrættet af skuespilleren Nakajama Tomisaburo og en gammel maske fra det halvreligiøse teater Nô – Rojo-masken (den gamle buddhistpræst, ill. 2):



(ill. 2)

„... det samme udtryk i masken, der også er lavet på Sharakus tid som i Tomisaburos portræt. Ansigtets inddeling og fordelingen af masserne er meget ens, selv om masken gengiver en gammel mand og træsnittet en ung kvinde (Tomisaburo i en kvindes rolle). Ligheden er iøjnefaldende, og samtidig har de dog intet til fælles. Men her ser vi det for Sharaku karakteristiske træk: mens masken er udskåret af træ i næsten korrekte anatomiske proportioner, så er proportionerne på træsnittets ansigt helt umulige. Afstanden mellem øjnene er så enorm, at det ligner en hån mod den almindelige opfattelse. Næsen er sammenlignet med øjnene i hvert fald dobbelt så lang som en almindelig næse kunne tillade sig at være det, hagen er i forhold til munden helt ude af proportion; øjenbryn, munden, overhovedet alle detaljer er utænkelige i forhold til hverandre. Det samme kan vi spore i alle ansigter, hvor Sharaku gengiver et stort hovede. Det er udelukket, at den store mester ikke kendte fejlagtighederne i det indbyrdes størrelsesforhold. Han gav fuldt bevidst afkald på naturligheden, *samtidig med at hver detalje er bygget på den mest koncentrerede naturalismes principper, er deres fælles kompositionelle sammenstilling kun underkastet en rent tankemæssig intention. Han tog som sin norm kvintessensen af den psykologiske udtryksfuldhed...*“ (Julius Kurth: Sharaku, p. 79, 80, 81, München).

Er det ikke det samme som hieroglyffen gør, når den sammenstiller den selvstændige „mund“ med det isolerede „barn“ for at give tankeudtrykket „et krig“?

Og er det ikke det samme, som vi gør i tid, som han på samme tid, når vi fremkalder en besynderlig disproportion mellem de enkelte dele af en normalt fremadskridende handling, når vi pludselig opdeler den i „nærbillede af hænder der knuges“, „halvtotale af kamp“ og „nær af store, opspilede øjne“, når vi opdeler begivenheder i planer ved hjælp af montagen. Øjet er dobbelt så stort som et fuldvoksent menneske?! Og ud af sammenstillingen af disse besynderlige afsindigheder samler vi atter den sønderdelte begivenhed i et hele, men i vores aspekt; i vort regi i forhold til begivenheden.

En disproportional gengivelse af et fænomen er oprindeligt og organisk karakteristisk for os. A. S. Lur'ja viste mig en gang en børtegnelse med emnet: „At tænde op i ovnen“.

Alt er gengivet i rimelige indbyrdes forhold og med stor samvittighedsfuldhed. Brændet. Ovnen. Skorstenen. Men midt i værelsets rum er der en stor firkant dækket med brogede sik-saklinier. Hvad er det? Det viser sig at være „tændstikker“. Barnet tager hensyn til den særlige betydning for den gengivne proces, som netop tændstikkerne har, og giver dem efter deres fortjeneste også en anden målestok.

Gengivelsen af genstanden i dens virkelige (absolutte) og for den karakteristiske proportioner er naturligvis kun en tribut til den ortodokse formelle logik,

underkastelsen under tingenes ubrydelige orden.

Den er periodisk både i maleri og skulptur og vender uundgåeligt tilbage i perioder, hvor absolutismen er fremherskende,

den erstatter den arkaiske disproportions ekspressive karakter med en regulær „rangtavle“ for opstillingen af en lovbehaftet harmoni.

Den positivistiske realisme er langt fra en rigtig form for perception. Det er blot en funktion i en bestemt form for social struktur, efter statsenevælden, der skaber den uniformerede statstanke.

Den ideologiske uniformering, der som billede kommer til udtryk i livgardens regiments uniformerede rækker . . .

Vi har således set, hvordan hieroglyffens princip „betegnelse gennem gengivelse“ – spaltedes i to.

Ifølge sin bestemmelse („betegnelse“ princip) i principperne for skabelsen af en litterær billedlighed.

Og ifølge metoderne for virkeliggørelse af denne bestemmelse („gengivelse“ princip) i Sharakus fremragende udtryksmidler.

Og som det siges om de to linier i en hyperbel, som går fra hverandre, at de mødes i uendeligheden (skønt ingen har været på så fjerne steder), således bliver hieroglyffernes princip, der egentlig er spaltet i uendeligt (ifølge tegnenes funktion), efter deres delte isolation igen pludselig ét i en fjerde sfære – i teatrets.

Så længe har de været fremmede for hverandre, at de en tid – i dramaets første spæde tid – er til stede *parallelt* i en ejendommelig dualisme.

Betegnelsen af sujettet – dets fremstilling – giver en stum marionet på scenen, den såkaldte jōruri.

Sammen med en særlig form for bevægelser går denne arkaiske form over i kabuki. Den bevares, som et specielt middel, endnu i det klassiske repertoire.

Lad det være. Det er ikke her, det brænder på.

Det er i selve teknikken den hieroglyfagtige (montageagtige) spillemåde har kilet sig ind med de mest uventede midler.

Men før vi går over til dette, siden vi er begyndt at tale om den billedmæssige side, lad os da gøre holdt ved spørgsmålet om billedet, for en gang for alle at gøre op med dette spørgsmål.

Billedet.

En lille firkant med et lille stykke af en begivenhed organiseret på en eller anden vis.

Når de klæbes til hverandre, danner billederne en montage. (Naturligvis når det sker i en passende rytme!)

Omtrent sådan lærer den gamle filmskole.

Skrue for skrue

Sten på sten . . .

Kulesjov⁴⁵, f.eks., skriver netop sådan med en mursten: „Hvis man tager en tanke-sætning, en partikel af et sujet, et led af hele den dramaturgiske kæde, så udtrykkes denne tanke, fremsættes den ved enkeltbilleder, ved tegn – som mursten . . .“ (Kulesjov: Iskustvo kino. Udg. Teakinopetjat', p. 100).

Skrue for skrue
Sten på sten . . .

sådan sagde man.

Billedet – er et element af montagen.

Montagen er – samlingen af elementerne.

Den mest skadelige form for analyse,

hvor forståelsen af en hvilken som helst proces (forbindelsen mellem enkeltbillede – montage) kun opnås ved de ydre kendetegn på dens forløb (det ene afsnit klæbes til det andet).

Sådan kan man nå til den berygtede forklaring, at sporvogne er til, for at man kan lægge dem på tværs af gaden. En ganske logisk slutning, hvis man begrænser sig til de funktioner, som de havde f.eks. i februar-dagene i 1917. Men Moskvas kommunale myndigheder har et andet syn på den sag.

Det værste i denne sag er, at en sådan slutning virkelig lægger en sporvogn, der ikke er til at komme over, i vejen for de formelle udviklingsmuligheder.

En sådan slutning skaber ikke dialektisk vækst, men højst en udviklingsmæssig „fuldkommengørelse“, man bider sig ikke fast i fænomenets dialektiske væsen.

Til syvende og sidst fører en sådan udviklingsopfattelse os enten gennem det raffinerede til dekadence, eller, det modsatte, til almindelig udtæring på grund af manglende blodcirkulation.

Mærkeligt nok – et musikalsk vidne til begge tilfælde er – „Den lystige kanariefugl“.

Billedet er aldeles ikke montagens *element*.

Billedet er montagens *celle*. Hinsides det dialektiske spring i den ene række billede-montage.

Hvorved karakteriseres da montagen og dens embryon – billedet?

Ved sammenstødet. Konflikten mellem to afsnit der står ved siden af hverandre. Ved konflikt. Sammenstød.

Foran mig ligger et krøllet, gulnet stykke papir.

Det har en hemmelighedsfuld påskrift:

„Sammenkædning – P“ og „Sammenstød – E“.

Det er det materielle spor efter en hed strid om emnet montage mellem E – mig selv og P – Pudovkin. (For et halvt år siden).

Den vane er etableret. Med faste mellemrum kommer han og besøger mig sent om aftenen, og vi skændes for lukkede døre om principielle emner.

Sådan var det også i dette tilfælde. Som elev af Kulesjovs skole forsvarede han forestillingen om montagen som en *sammenkædning* af afsnit. Til en kæde. „Murstenene“.

Mursten, der i rækker *manifesterer* tanken.

Jeg stillede mit synspunkt op overfor hans om montagen som et *sammenstød*. Det punkt, hvor der ved sammenstødet mellem to givne forhold opstår en tanke.

Sammenkædningen er blot en mulig – enkelt – variant i min udlægning.

Husk, hvilken enorm mængde af kombinationsmuligheder fysikken kender, når det gælder sammenstød mellem kugler.

Alt efter om de er faste, bløde eller midt imellem.

Blandt disse kombinationer er der også en, hvorved sammenstødet indskrænker sig til at fremkalde en jævn bevægelse af begge i samme retning.

Det ville svare til Pudovkins synspunkt.

Det er ikke længe siden, jeg sidst talte med ham. Nu deler han mit standpunkt fra den gang.

Ganske vist har han siden kunnet stifte bekendtskab med den samling forelæsninger, jeg har givet i den sidste tid på Statens instruktørskole (GTK).

Altså montagen er en konflikt.

Ligesom grundlaget for enhver kunst er konflikt. (En ejendommelighed „billedlig“ dialektisk forstillelse).

Billedet er altså montagens *celle*.

Og følgelig må man betragte den fra et konflikt-synspunkt.

En konflikt inden for billedet –

en potentiel montage, der med en tiltagende intensitet vil bryde sit firkantede bur og kaste sin konflikt ud i montageagtige impulser mellem montageafsnittene;

som mimikkens sik-sak, der med de *samme* brud folder sig ud i scenebilledets rumlige sik-sak,

ligesom slagordet: „for russere er alle hindringer for intet at regne“ slipper omskiftelserne løs i „Krig og Fred“s mange bind.

Hvis man skal sammenligne montagen med noget, så må man sam-

menligne falanksen af montageafsnit – „enkeltbilleder“ – med en serie eksplosioner i en forbrændingsmotor; de mangfoldiggøres i montagedynamikken som „drivkraften“ i den forbifarende automobil eller i traktoren.

Konflikten inden for billedet. Den kan være højst forskellig: den kan endda være ... bestemt af subjettet. Så er det en „gylden serie“. Et afsnit på 120 meter. Hvor der hverken skal analyseres eller stilles spørgsmål om filmform.

Men „filmkunstnerisk“ er:

konflikt mellem grafiske retninger (linier)

konflikt mellem planer (indbyrdes)

konflikt mellem rumfang

konflikt mellem masser (rumfang, fyldt med forskellig lysintensitet)

konflikt mellem rum osv.

Konflikter, der blot venter på en impuls i retning af større intensitet for at flyve fra hinanden til par af antagonistiske afsnit. Mellem nære og halvnære planer. Grafisk forskelligt rettede afsnit. Afsnit, der er løst rumligt, med afsnit, der er løst plant. Mørke og lyse afsnit osv.

Endelig forekommer sådanne konfliktagtige overraskelser som genstandens konflikt med sin rumlighed og begivenhedens konflikt med sin varighed.

Hvor mærkeligt det end lyder, er det forlængst kendte ting for os.

Det første er objektivets forvrængning, det andet er tegnefilm eller zeitlupe (optagelse med større antal billeder i sekundet end normalt).

Når filmkunstneren fører alle fakta tilbage til konfliktens fælles formel og opstiller de filmkunstneriske symptomer i en dialektisk række ud fra ét fælles symptom, er det ikke en tom retorisk fornøjelse.

Vi søger nu efter et fælles system af former for den filmiske udtryksmåde med alle dens elementer.

At sætte dem i forbindelse med en række fælles symptomer bringer løsningen på hele spørgsmålet.

Erfaringen om de enkelte filmelementer er helt inkommensurabel.

Mens vi ved meget om montage, så flakker vi i forhold til billedteori om mellem Tretjakov-galleriet, Stjukins samling og nogle ked-sommelige geometriseringer.

Ved at se billedet som en enkelt, molekylær del af montagen – og at gøre en ende på dualismen „billede-montage“, får vi mulighed for umiddelbart at anvende montagens erfaring på spørgsmålet om billedets teori.

Det samme gælder teorien om belysning. Opfattelsen af den som et sammenstød mellem lysstrømmen og en hindring, som en stråle fra en brandslange, der rammer genstanden, eller vinden der slår imod en figur, vil give en helt ny gennemtænkt brug af lyset, forskellig fra spillet med „tåger“ og „pletter“.

En sådan fællesnævner er indtil videre konfliktens princip:

det optiske kontrapunkts princip. (Mere om det en anden gang).

Vi bør ikke glemme, at vi endnu ikke er nået til at løse et sådant kontrapunkt, men kun til *konflikten mellem akustikken og optikken i talefilmen.*

Foreløbig vender vi os til et af de mest interessante optiske spørgsmål:

konflikten mellem billedets ramme og genstanden.

Optagelsespunktet som materialiseringen af en konflikt mellem instruktørens organiserende logik og fænomenets inertiske logik i det sammenstød, der giver filmbilledets dialektiske vinkel.

Hvad dette angår er vi endnu så impressionistiske og unøjagtige, at det er en kvalm.

Til trods for at der findes en streng principiel form i denne teknik.

Den tørre firkant, der skærer sig ind i den tilfældige naturens udstrækning ...

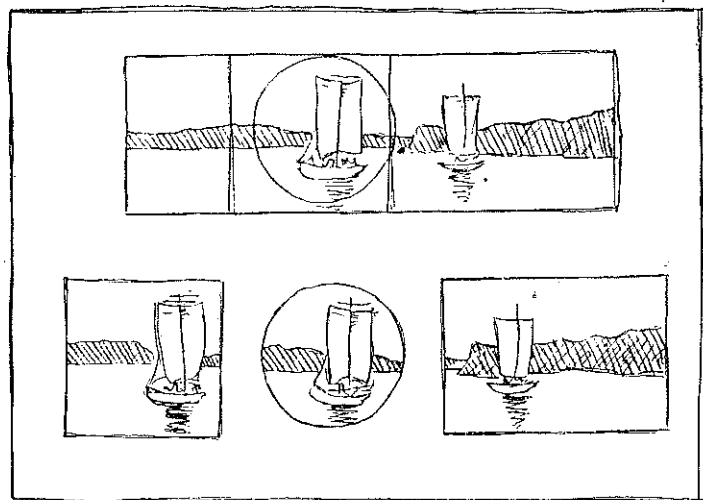
Og vi er atter i Japan!

For så filmkunstnerisk er en af metoderne efter hvilken man undervises i tegning i den japanske skole.

Vor metode til undervisning i tegning:

man tager et almindeligt firkantet stykke russisk papir. Og ind på det klemmer man – i de fleste tilfælde uden at regne med kanterne (de bliver fedtede af, at man fumler længe med dem!) – en trist karyatide, et forfængeligt korinthisk kapitel eller en gipsfigur af Dante (ikke tryllekunstneren, men den anden – Alighieri, komedieforfatteren).

Japanerne går til værks på en anden vis.



(ill. 3)

Her er en kirsebærgren eller et landskab med en sejlbåd.

Og eleven skærer ud af dette hele – snart som et kvadrat, snart som et rektangel – den kompositionelle enhed. (Ill. 3 og 4).

Han vælger billedet!

Og disse to skoler, deres og vor, karakteriserer de to stridende hovedtendenser i moderne film!

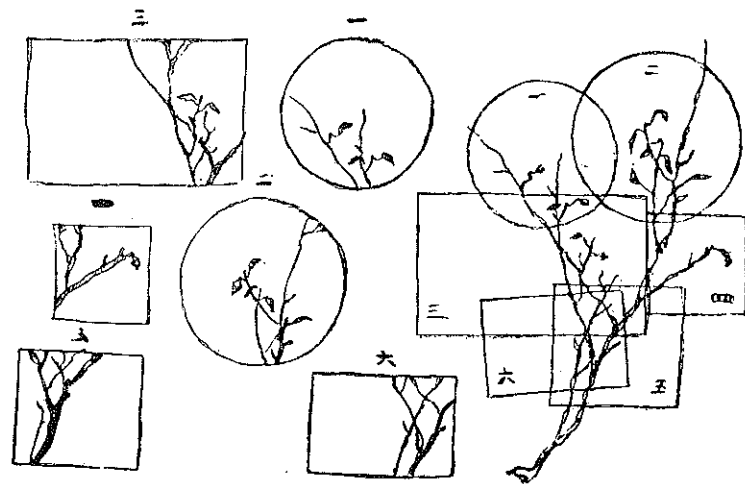
Vor skole – det er den døende metode, at organisere fænomenet rumligt foran objektivet:

fra „iscenesættelse“ af episoden til frembringelsen af en sand baby-lonisk forvirring foran objektivet.

Og japanerne – den anden metode – apparatets „engagement“. Gennem det sker organisationen. Stykker af virkeligheden hugges ud ved hjælp af objektivet.

Ganske vist, nu, hvor opmærksomheden omsider er ved at flytte sig fra filmens materiale som sådan til „konklusioner og slutninger“, til „slagord“ formet af materialet i den intellektuelle film, mister begge skoler fornemmelsen af deres strids betydning og kan roligt forbinde sig syntetisk.

For otte sider siden tabte vi spørgsmålet om teatret, som man taber en galoche i sporvognen.



(ill. 4)

Lad os vende tilbage til spørgsmålet om montagens midler i det japanske teater, specielt i dets spil.

Det første og mest overraskende eksempel er naturligvis det rent filmkunstneriske middel, som hedder „spil uden overgang“.

På lige fod med de mest udsøgte mimiske overgange benytter japaneren også det stik modsatte.

I et givet øjeblik af sit spil afbryder han det. „De sorte“ dækker ham tjenstvilligt for tilskueren. Og han dukker atter frem i en ny maske, med ny paryk, der symboliserer et nyt stadie (trin) i hans emotionelle tilstand.

Sådan sker f.eks. Sadandzis forvandling, i stykket „Narukami“, fra drukkenask til afsind. Ved en mekanisk overskæring. Og ved forandringen af sammensætningen (arsenalet) af farvede striber på ansigtet; han trækker dem op, der har den rolle at forhøje intensiteten fra den første bemaling.

Dette middel er organisk for filmen. Den tvungne indførelse af afsnit med „emotionelle overgange“ fra den europæiske skuespiltradition får atter filmen til at stampe på stedet. Samtidig gav det „afskårne“ spil mulighed for at opbygge helt nye midler. En vekslen fra

ét ansigt i skiften til en hel skala af forskelligt stemte ansigter – og typer, der altid er mere udtryksfulde end den altfor villige overflade i den professionelle skuespillers ansigt, der er berøvet organisk modstandskraft.

Den indbyrdes adskillelse mellem ansigters polære udtryksstadier i skarpt kontrasterende sammenstillinger har jeg benyttet i vor nye landsbyfilm. Herved opnår vi en stærk tilspidsning af „det tvivlende spil“ omkring centrifugen. Vil mælken blive tyk eller ej? Bedrag? Penge? Her er den psykologiske proces omkring motivernes spil – tro og tvivl – opdelt i de to yderste situationer af glæde (overbevisning) og desperation (skuffelse). Desuden er der gennemført en tydelig understregning heraf med lyset, (der på ingen måde er rimeliggjort i forhold til virkeligheden). Det fører til en betydelig forøgelse af spændingen.

Et andet forbløffende træk ved Kabuki er princippet om „det adskilte spil“. Sådan gennemførte den ypperste fremstiller af kvinde-roller, Shotsu, under gæstespillet i Moskva⁴⁶ som den døende pige i „Maskeskulptøren“ denne spillemåde i fuldstændig adskilte afsnit af spillet.

Spil med den højre hånd alene. Med én fod. Kun med hals og hovede. Hele dødskampens proces blev opdelt i „solo“-gennemspilninger af hvert enkelt „tema“ for sig; føddernes, hændernes, hovedets parti. Sønderdeling i planer. Med forkortelser i den sædvanlige rækkefølge efterhånden som man nærmer sig ... den ulykkelige udgang – døden.

Skuespilleren befrier sig således for en primitiv naturalisme og fængsler helt tilskueren gennem „rytmen“, hvorved scenen bliver ikke blot acceptabel, men overordentlig dragende, selv om den i hele sin komposition er bygget på den mest konsekvente og udpenslede naturalisme (blod osv.).

Uden at foretage en mere principiel skelnen i spørgsmålet om det indre billedmæssige og montagen, kan vi her anføre et tredje eksempel.

Japaneren benytter sig i sit arbejde i langsomt tempo af en langtrukkenhed, som vort teater ikke kender til. Den berømte harakiri-scene i de „Syvogfyrre Trofaste“⁴⁷. En sådan grad af langsomhed på scenen findes ikke hos os. Hvis vi i det foregående eksempel så forbindelsen mellem bevægelserne blive opløst, så ser vi her bevægel-

sesprocessens opløsning. Zeittlupe. Jeg kender kun ét tilfælde på film i hvilket dette middel konsekvent er anvendt, opnået ad teknisk vej, i en kompositionelt udtænkt plan. Det plejer enten at være en form for billedmageri – „Tyven fra Bagdad“ – eller drømmeafsnit („Zvenigora“)⁴⁸. Hyppigst er det blot formelle spilfægterier, en umotiveret gang narrestreger med kameraet („Manden med kameraet“). Jeg tænker på Epsteins „Huset Ushers Fald“⁴⁹. Tilstandene spilles normalt, men er optaget med større antal billeder i sekundet end normalt, og det giver en vældig følelsesmæssig opladning på lærredet (efter pressen at dømme). Hvis man erindrer, at skuespillerens spil virker tiltrækkende på salen, fordi tilskueren imiterer det fra sin side, så er det let at samle begge eksempler i et og samme motiv. Intensiteten i opfattelse vokser, for imitationsprocessen lettes ved at bevægelserne opdeles.

Selv optræningen i brug af et gevær blev indterpet gennem „opdelingen“ i de enkleste mulige motoriske enheder for de „nybagte“.

Den mest interessante forbindelse går imidlertid fra det japanske teater til lydfilmen, der hos japanerne må og skal lære det, der er det vigtigste for den – at bringe de visuelle og lydlige fornemmelser på samme fysiologiske fællesnævner. Men det har jeg viet en særlig artikel (i „Zijzn' iskusstva“ nr. 34, 1928), og jeg vil ikke tage temaet op her på ny.

Således er det lykkedes i et kort overblik at fastslå, at den japanske kultur på de mest forskellige områder er gennemsyret af filmisk holdning og gennemtrænges af dens centralnervesystem – af montagen.

Og kun filmen gør de samme fejltagelser som det „moderne“ Kabuki.

I stedet for at udskille deres enestående spils principper og teknik fra de feudale formers traditionsbundethed i deres repertoire, kaster Japans bedste teaterfolk sig ud i forsøg på at tilegne sig den svampede formløshed i vore „indadvendtes“ spil. Resultatet er begrædeligt og trist. På filmkunstens område jagter Japan også i efterligninger de mest afskyelige eksempler på den gængse genemsnitsvare fra de amerikanske og europæiske markeder.

At forstå og anvende sit kulturelle særpræg i sin filmkunst, det er hvad Japan burde forsøge!

Kammerater, japanere! Vil I virkelig overlade dette til os?

Den fjerde dimension i filmen

For netop et år siden, d. 19. august 1928, endnu inden jeg var begyndt på montagen af „Generallinien“ skrev jeg i forbindelse med det japanske teaters gæsteoptræden:

„I „Kabuki“ ... findes der en fælles, monistisk oplevelse af en teater-„stimulus“. Japanerne betragter hvert teaterekspærimenter ikke som bestående af inkommensurable enheder fra forskellige kategorier af påvirkninger (på de forskellige sanseorganer), men som en fælles *teaterenhed*.

Samtidig med at de appellerer til forskellige sanseorganer, bygger de deres beregning (af hvert enkelt „afsnit“) på *slutsummen* af stimuli i hjernen, uden at tage hensyn til ad hvilken af vejene den bringes til veje ...“⁵⁰

Den ortodokse montage er en montage bygget på *dominanter*, dvs. at afsnittene forbindes indbyrdes ved deres overvejende (vigtigste) karakteristika. Montage efter hastighed. Montage efter den dominerende retning inden for enkeltbilledet. Montage efter afsnittenes længde (varigheder). Montage efter forgrundsplanet.

De dominerende karakteristika i to stykker, som anbringes ved siden af hinanden, sættes i disse eller hine konfliktrationer til hverandre, heraf fremgår denne eller hin udtrykseffekt (her taler vi kun om en *ren montagemæssig* effekt).

Disse vilkår gælder for alle stadier af intensitet i montagens kontrast-impuls:

fra dominerernes absolutte modsætning, dvs. udpræget kontrastkonstruktion

til den næppe mærkbare „overglidning“ fra afsnit til afsnit. (Alle konfliktens stadier – øjensynlig også dens fuldstændige fravær).

Hvad selve dominanten angår, så kan den på ingen måde betragtes som noget selvstændigt, absolut og uforanderligt, konstant. Ved hjælp af forskellige tekniske greb kan et afsnits dominanter under

bearbejdningen bestemmes mere eller mindre, men aldrig absolut.

Karakteristikken af dominanten er forræderisk og fundamentalt set relativ.

Fremhævelsen af dens karakteristiske træk afhænger af den selv-samme forbindelse af afsnittene, som den selv udgør en betingelse for.

En cirkel? En ligning med to ubekendte?

En hund der prøver at fange sin egen hale?

Nej, slet og ret en bestemmelse af det, som det er.

Hvis vi har en *række* montageafsnit:

1/ en gråhåret gammel mand

2/ en gråhåret gammel kone

3/ en hvid hest

4/ et tag, føjet til med sne

er det langt fra tydeligt, om denne række arbejder med „alderdom“ eller med „hvidhed“.

Og denne række kan fortsættes længe endnu, før der endelig optræder et afsnit – en vejviser, der straks „døber“ *bele* rækken med den ene eller den anden karakteristik.

Derfor anbefaler man at anbringe en sådan indikator så tidligt som muligt (i den „ortodokse“ opbygning). Somme tider er man endda nødt til at gøre det som – tekstindslag.

Disse overvejelser udelukker fuldstændig det udialektiske spørgsmål om billedets entydige betydning i sig selv.

Billedet bliver aldrig et bogstav, men forbliver altid en mangetydig hieroglyf.

Og dets aflæsning bliver først mulig gennem sammenstillingen, ligesom hieroglyfferne først får deres specifikke *betydning*, *mening* og endog udtaleformer (undertiden diametralt modsatte) afhængigt af, om de læses isoleret eller sammen med det lille tegn, den læse-indikator, der er placeret ved siden af dem.

I modsætning til den ortodokse montage, der følger de enkelte dominanter, står montagen i „Generallinien“.

Den suveræne dominants „aristokratisme“ er skiftet ud med en „demokratisk“ ligeret for alle stimuli, set som sum eller som et kompleks.

Sagen er, at dominanten (med alle forbehold over for dens relative karakter) nok er afsnittets stærkeste, men ikke dets eneste sti-

mulus. For eksempel ledsages de seksuelle stimuli (sex-appeal) fra den amerikanske skønne heltinde af stimuli som: de fakturmæssige – fra hendes kjoles stof, lyssvingningerne – alt efter dens belysning – racemæssige og nationalistiske (positive: „en ægte amerikanerinde“ eller negative: „en udbytter- og kolonisatorkvinde“ hos et afrikansk eller kinesisk publikum), sociale og klassemæssige osv.

Med ét ord: den *centrale* stimulus (f.eks. som i vort tilfælde den seksuelle) ledsages altid af et kompleks af sekundære stimuli.

Fuldstændig svarende til hvad der sker i akustikken (og mere specifikt – på instrumentalmusikkens område).

Der optræder på lige fod med den vigtigste dominerende tone en hel række medklange, såkaldte over- og undertoner. Deres indbyrdes sammenstød, sammenstød med hovedtonen osv. omgiver hovedtonen med en mængde sekundære klange.

Hvis disse elementer i akustikken kun er „forstyrrende“, så er de et af de moderne komponisters mest bemærkelsesværdige virkemidler (Debussy, Skrjabin).

Også i optikken er det således. En række fænomener, der optræder som aberration, fortegninger og lignende defekter, og som fjernes ved hjælp af linse- og objektivsystemer, kan bevidst gøres til en række kompositionseffekter (skift af objektiver fra „28“ til „310“).

Når dette kombineres med en hensyntagen til sådanne medklange i selve det optagne materiale, vil man se en fuldstændig analogi til musikken i den visuelle brug af afsnittets kompleks af „overtoner“.

På denne metode er montagen i „Generallinien“ bygget. Den bygger ikke på den enkelte dominant, men tager som dominant summen af *reaktioner* på alle stimuli.

Det særlige montagekompleks inden for afsnittet, der opstår ved sammenstød og forbindelser mellem de enkelte stimuli, der er til stede i det,

stimuli, der er forskellige, hvad angår deres „ydre natur“, men som kan sammenfattes til en jernhård enhed gennem deres reflektorisk-fysiologiske væsen.

Fysiologisk, fordi også det „psykiske“ i opfattelsen kun er en fysiologisk proces i den *højere nervevirksomhed*.

Derfor opfattes afsnittets fælles karakteristika som dets fysiologiske klang opsummeret *under ét*, som en sammensat enhed af alle de stimuli, der indgår i det.

Det er den særlige „fornemmelse“ af afsnittet, som det frembringer i sit hele.

Og det er for montageafsnittet det samme som Kabukis metoder i de enkelte scener (se indledningen).

Afsnittets hovedkendetegn er dets summariske sluteffekt på hjernebarken i sit hele, uden hensyn til ad hvilke veje de enkelte stimuli har nået den.

De således opnåede *summer* kan sammensættes i alle mulige konfliktprægede forbindelser, samtidig med at der åbnes nye muligheder for montage-løsninger.

Som vi har set, får disse metoder – det ligger i selve deres genetik – en usædvanlig fysiologisk karakter.

Ligesom den musik, der bygger sine værker på en streng udnyttelse af overtoner.

Ikke Beethovens klassiske stil, men Debussys eller Skrjabins fysiologiske præg.

Det usædvanlige fysiologiske præg, indtrykket af „Generallinien“ efterlader, er blevet bemærket af mange.

Netop fordi det er den første film, som er monteret efter den visuelle overtones princip.

Selve montagens *metode* kan kontrolleres på interessant vis.

Engang i filmens funklende, klassiske, fjerne fremtid vil den naturligvis på samme tid udnytte *både* montage bygget på overtoner og montage, bygget på dominanter (tonika); men som altid etablerer en ny metode sig ved en principiel tilspidsning af spørgsmålet.

Overtone-montagen måtte i sin første tilblivelsesfase vælge en linie, der gik stik imod dominanten.

I mange tilfælde kan man ganske vist, også i „Generallinien“, allerede finde „syntetiske“ forbindelser mellem den tonale montage og overtonemontage.

Som f.eks. „dykket under ikonen“ i kirkeprocessionen eller græshoppen og mejemaskinen, der er monteret sammen *visuelt* efter *lydlige* associationer med en bevidst fremhævelse af deres rumlige lighed.

Men metodisk oplysende er naturligvis de a-dominante konstruktioner. Eller sådanne, hvor dominanten optræder som en rent fysiologisk formulering af opgaven (hvad der er det samme). Som f.eks. montagen i begyndelsen af „processionen“, hvad angår de enkelte afsnits „febermættede grad“ eller begyndelsen af „sovkhos'en“, hvad

angår „sanselighed“. Betingelser, stillet af discipliner uden for filmens, sætter de mest uventede fysiologiske lighedstegn mellem materialer, der logisk, formelt og materielt er absolut neutrale i forhold til hinanden. Der findes også en række montagesammenføjninger, der lyder som en gøren grin med den ortodokse skolaske montage efter dominanter.

Det er den letteste sag af verden at opdage dette, når man sender filmen „gennem klippebordet“. Først da afdækkes tydeligt den komplotte „umulighed“ i de montagesammenføjninger, som „Generalinien“ frembyder. Først da ses den konsekvente enkelhed i dens metrik og „format“.

Hele store afsnit opdeles i stykker af helt ens længde eller absolut primitive gentagne sammendrag. Hele den vanskelige rytmiske *sanselige* nuancering af forbindelserne mellem afsnittene sker næsten udelukkende efter principperne om afsnittets „psykofysiologiske“ klang.

Jeg opdagede også først selv den til det yderste tilspidsede, særlige karakter, montagen har i „Generallinien“, da den sad „i bordet“.

Da det blev nødvendigt at foretage forkortelser og stramninger.

„Den skabende ekstase“, der ledsager sammenklipningen og montagekompositionen, „den skabende ekstase“, når man ser og fornemmer afsnittene, forsvinder, når man kommer til det punkt.

Forkortelser og beskæringer kræver ikke begejstring, men blot teknik og viden.

Og da jeg ved bordet så „processionen“, kunne jeg ikke få sammenstillingen af afsnit til at falde ind under en eneste af de ortodokse kategorier (inden for hvilke man disponerer ud fra ren erfaring).

Ved bordet – i *ubevægeligheden* – er det fuldstændig umuligt at forstå, efter hvilke træk de er udvalgt.

Kriterierne for sammenføjningen af dem ligger uden for de sædvanlige formelle filmkunstneriske kriterier.

Og her dukker der endnu et interessant lighedstræk mellem den visuelle og den musikalske overtone frem.

Den visuelle tone er lige så umulig at indføre i afsnittets statik som musikens overtone i partituret.

Begge opstår først som en real størrelse gennem den musikalske eller filmkunstneriske *proces*' dynamik.

Overtoneens konflikter er forudsatte, men „ikke til at notere“ i par-

tituret; de opstår først som dialektisk proces ved filmens passage gennem apparatet, ved orkestrets udførelse af symfonien.

Den visuelle overtone viser sig at være et virkeligt afsnit, et virkeligt element . . . af fjerde dimension⁵⁰.

I det tre-dimensionale rum er det ikke rumligt muligt at gengive det, og først i det fire-dimensionale rum (tre plus tid) opstår og eksisterer det.

Den fjerde dimension?!

Einstein? Mystik?

Det er på tide at holde op med at være bange for disse „bøhmænd“ fra fjerde dimension.

Vi vil – siden vi besidder et så fortræffeligt erkendelsesmiddel som filmen, der løser selv sit mest primitive fænomen – fornemmelsen af bevægelse – ved hjælp af fjerde dimension – snart lære konkret at orientere os i fjerde dimension lige så hjemmefantastisk som i vore egne sutsko.

Og det bliver nødvendigt at rejse spørgsmålet om en . . . femte dimension!

Overtonemontagen er en ny montagekategori i den række af montageprocesser, vi hidtil har kendt.

Den umiddelbare *anvendte* betydning af denne metode er *kolossal*.

Netop for det mest brændende spørgsmål i moderne film – for talefilm.

I den i begyndelsen citerede artikel skrev jeg, under henvisning til „det uventede sammentræk“ – ligheden mellem Kabuki og talefilm – om den kontrapunktiske metode til at forbinde det visuelle og det lydige billede.

„ . . . For at beherske denne metode må man opbygge en ny *fornemmelse* hos sig selv: *evnen til at bringe visuelle og lydige indtryk på en fællesnævner* . . . “

Men samtidig er det *lydige* og det *visuelle* indtryk *ude af stand* til at have samme nævner.

Det er størrelser af forskellig dimension.

Størrelser af samme dimension er derimod den visuelle og den lydige overtone!

For hvis billedet er et visuelt indtryk, og tonen er et lydligt indtryk,

så er både den visuelle og den lydlige overtone følgelig taget under ét fysiologiske sansninger.

Og følgelig af samme orden, uden for de visuelle og lydlige kategorier, der blot er ledere, veje til opnåelse heraf.

Til den musikalske overtone (rytmeslaget) passer udtrykket „jeg hører“ egentlig ikke.

Eller „jeg ser“ til den visuelle.

Til begge passer en ny fælles formel: *jeg sanser*.

Den musikalske overtones teori og metode er udviklet og kendt (Debussy, Skrjabin).

„Generallinien“ indfører begrebet den visuelle overtone.

I den kontrapunktiske konflikt mellem de visuelle og de lydlige overtoner opstår den sovjetiske talefilms komposition.

II

Er metoden overtonemontage uvedkommende og kunstigt indpodet på filmkunsten eller er den blot en sådan kvantitativ overmætning af et enkelt karakteristisk træk, at det gør et dialektisk spring og begynder at figurere som et nyt kvalitativt træk?

Med andre ord, er overtonemontagen en konsekvent dialektisk etape i udviklingen af det almindelige montagesystems midler, og er der en stadial⁵¹ kontinuitet mellem overtonemontagen og de andre former for montage?

De formelle montagekategorier, som vi kender, er følgende: En montagekategori eksisterer, for så vidt man karakteriserer montagen med henblik på det specifikke i processen i forskellige tilfælde, ikke efter de „ydre kendetegn“ der ledsager disse processer:

1. Den metriske montage

Dens vigtigste kriterium er, at den er opbygget af absolut lige lange afsnit.

Afsnittene forbindes indbyrdes efter deres længde i et formelskema. Realiseres ved gentagelse af disse formler.

Spændingen opnås gennem effekten af en mekanisk øget hastighed ved hjælp af gentagne forkortelser af længderne, samtidig med at formlerne for disse længders indbyrdes forhold bevares („dobbelte“, „tredebelte“, firedebelte“ osv.).

Metodens primitive version: Kulesjovs trefjerdedels, marchagtige, valsemontager (3/4, 2/4, 1/4 osv.).

Metodens forfald: en metrisk montage i et metrum af komplicerede gentagelser (16/17, 22/57 osv.).

Et sådant metrum ophører med at virke fysiologisk, eftersom det strider imod „loven om de enkle tal (forhold)“.

De enkle forhold, der garanterer prægning i opfattelsen, er samtidig en betingelse for maksimal virkning.

Derfor optræder de altid i den sunde klassik på alle områder:

arkitekturen, farve og maleri, Skrjabins komplicerede kompositioner – der altid er krystallklare i deres „delinger“; geometriseringen i iscenesættelser, de overskuelige skemaer for de rationaliserede statsinstitutioner osv.

Et tilsvarende, negativt eksempel er Dziga Vertovs „Den elyde“, hvor det metriske modul er så matematisk kompliceret, at man kun kan opstille lovmæssigheden i det med en „tommestok i hånden“, dvs. ikke ved betragtning, men ved en opmåling.

Det betyder langtfra, at et metrum skal „opfattes“ ved betragtningen. Tværtimod. Uden at det når bevidstheden, er det dog en ufravigelig betingelse for sansningens organisationsgrad.

Dets præcision fører tingens „pulseren“ til „enstemmighed“ med tilskuersalens „pulseren“. Uden dette kan der ikke være tale om nogen som helst „kontakt“.

For stor grad af komplikation i de metriske forhold giver kaos i opfattelsen i stedet for en præcis emotionel anspændelse.

Det tredje tilfælde af metrisk montage ligger midt imellem; det er en metrisk udsøgt opbygning i en kompliceret sammenkobling af afsnit, hvis indbyrdes forhold er enkle (eller omvendt).

Eksempler: Lezginka-dansen i „Oktober“ og den patriotiske manifestation i slutningen af „Sankt Petersborgs sidste dage“⁵². (Det andet eksempel kan regnes for klassisk hvad angår den rent metriske montage).

Hvad angår det i en sådan montage, der vedrører forholdene inden for det enkelte billede, så er de helt underlagt afsnittets absolutte

længde. Derfor får det enkelte billede en groft dominantpræget karakter (så vidt muligt „entydighed“ i billedet).

2. Den rytmiske montage

Her indgår afsnittenes indre billedfylde som et *ligestillet* element til bestemmelse af afsnittenes faktiske længde.

De abstrakt fastslåede længders skolastik afløses af de *faktiske* længders smidighed i indbyrdes forhold.

Her falder den faktiske længde ikke sammen med den matematiske længde, der tilfalder den efter den metriske formel. Her bestemmes afsnittets praktiske længde som et produkt af afsnittets specifikke karakter og den „teoretiske“ længde, som tilkommer det efter skemaet.

Her kan udmærket findes tilfælde, hvor afsnittene er metrisk fuldstændig ens, og hvor de rytmiske figurer kun opnås ved kombination af afsnittene efter indre billedlige karakteristika.

Den formelle spænding ved øgelse af hastighed opnås her ved afkortning af afsnit ikke blot ifølge formlen for delelighed i hovedske-maet, men også ved overtrædelse af denne kanon.

Allerbedst ved indførelse af materiale, som er mere intensivt, men med samme hastighedskarakteristika.

Et klassisk eksempel er „Trappen i Odessa“. Dér bryder den „rytmiske trommen“ af soldaternes fødder ned ad trappen alle metrikkens lovmæssigheder. Den dukker op uden for de intervaller, der er foreskrevet som takt, og hver gang i en ny billedløsning. Den sluttelige spændingskoncentration er givet ved en *overkobling* fra skridtenes rytme, efterhånden som soldaterne bevæger sig ned ad trappen, til en anden form for bevægelse – til det følgende stadie af intensitet i den samme *handling* – til barnevognen, der ruller ned ad trappen.

Her arbejder barnevognen i forhold til fødderne som et rent stadialt *accelerando*.

Føddernes „skridten“ går over i barnevognens „rullen“.

Sammenlign som kontrast det før omtalte eksempel fra „St. Petersborgs sidste dage“, hvor spændingen er opnået ved yderligere nedkortning af *de samme* afsnit til en minimal celle-montage.

Den metriske montage er fuldt ud tilstrækkelig til sådanne forenk-lede – marchagtige løsninger.

Til mere komplicerede rytmiske opgaver – viser den sig utilstrækkelig.

Den tvungne anvendelse af den „på trods“ i sådanne tilfælde fører til montagemæssige fiaskoer. Det gælder f.eks. i „Storm over Asien“⁵³ med de religiøse danse. Monteret på grundlag af et kompliceret metrisk skema kunne denne montage ikke opnå den nødvendige rytmiske effekt.

Og i mange tilfælde fremkalder den forbløffelse hos specialisten og forvirring i opfattelsen hos den jævne tilskuer (et sådant tilfælde kan kunstigt rettes ved den musikalske ledsagelse, som det skete i det givne eksempel).

Den tredje montageform ville jeg kalde for

3. Den tonale montage

Dette udtryk bruges her for første gang. Det er det stadie, der følger efter den rytmiske montage.

I den rytmiske montage opfattedes *bevægelsen* inden for billedet som en faktisk forskydning (enten af genstanden i billedfeltet eller øjets forskydning langs det ubevægelige objekts linier).

Her, i dette tilfælde, opfattes bevægelsen i videre forstand. Her omfatter begrebet bevægelse alle former for *svingninger*, der udgår fra afsnittet.

Her går montagen ud fra tegnene på afsnittets *emotionelle klang*. Dertil *dominantpræget*. Afsnittets fælles *tone*.

Hvis man karakteriserer montagen fra betragtningens side ved afsnittets emotionelle toneværdi, dvs. en tilsyneladende „impressionistisk“ målestok, så er det simpelthen en vildfarelse.

Afsnittets karakteristika er lige så lovmæssigt målelige her som i det enkleste tilfælde af „tommestok“-måling i en groft-metrisk montage.

Kun er måleenhederne her nogle andre. Og selv de størrelser, der skal måles, er forskellige.

For eksempel er graden af lyssvingninger i afsnittet som et hele absolut målelig med et selénfotoelement, og det opfattes tillige fuldtud i sine gradationer af det uudrustede øje.

Og hvis vi emotionelt betinget betegner et afsnit i lysmæssig hen-

seende som „mere dystert“, så kan denne betegnelse med held erstattes af en matematisk koefficient for den simple belysningsgrad (et tilfælde af „lysmæssig tonalitet“).

I et andet tilfælde, hvor vi betegner afsnittet som „skarpt klingende“, er det meget let at henføre denne betegnelse til den overvejende mængde af spidsvinklede elementer i billedet, der dominerer over de kurveformede (et tilfælde af „grafisk tonalitet“).

Spillet med kombinationer i graderne af „soft“-fokusering eller skarphed er et typisk eksempel på tonal montage.

Som allerede sagt bygger dette tilfælde på den *dominerende* emotionelle klang i afsnittet. Som eksempler kan tjene „Tåger i Odessas havn“ (begyndelsen af „Sorg over Vakulintjuk“ i „Panserkrydseren Potemkin“).

Her bygges montagen udelukkende på den emotionelle „klang“ i de enkelte afsnit, det vil sige på de rytmiske svingninger, der ikke frembringer rumlige forskydninger.

Det er interessant, at der her ved siden af den vigtigste tonale dominant samtidig arbejder en anden, så at sige sekundær, *rytmisk* dominant i afsnittene.

Den er som et bindeled mellem den tonale konstruktion i den givne scene og den rytmiske tradition, hvis videre udvikling sker i den tonale montage som sådan, i sin helhed.

Ligesom den rytmiske montage er en speciel variation af den metriske montage.

Denne sekundære dominant er virkeliggjort i vandets næppe mærkbare krusninger, de opankrede, sovende skibes lette vuggen, i den langsomt opadstigende røg, mågerne, der langsomt slår sig ned på vandet.

I og for sig er det allerede elementer af tonal orden. Bevægelser og forskydninger af det monterede efter tonale og ikke rumligt-rytmiske indicier. For her forenes jo rumligt ukommensurable forskydninger efter deres emotionelle klang.

Men den vigtigste indikator ved sammenklipningen af afsnittene er og bliver dog deres overvejende optiske lyssvingninger. (Graden af „tågethed“ og „belystthed“). Og i konstruktionen af disse svingninger opstår en fuldstændig identitet (af identisk, lat. *identicus*) til mol-udformningen i musikken.

Endvidere giver dette eksempel os et mønster for *konsonans* i de

indbyrdes forbindelser mellem bevægelser som *forskydninger* og bevægelser som *lyssvingninger*.

En øget intensitet opnås også her ved underkastelse under en og samme „musikalske“ dominants karakteristika.

Et særlig tydeligt eksempel herpå er f.eks. scenen „Den forsinkede høst“ („Generallinien“, femte del).

Her, i dette særlige tilfælde, som i hele filmens konstruktion, er den samme iscenesættelsesmetode fulgt i det væsentlige.

Konflikten mellem „indholdet“ og dets traditionelle form.

En patetisk struktur er anvendt på et ikke-patetisk materiale. Stimulus er udskilt fra den situation, der er karakteristisk for den (f.eks. behandlingen af erotik i filmen), lige til konstruktionerne bliver paradoksale i akcentueringen. Det industrielle „monument“ viser sig at være en skrivemaskine. Et bryllup – men mellem ko og tyr. Osv.

Derfor er høstens tematiske *mol* udformet ved stormens *dur*, ved regnen. (Og selve høsten – traditionelt et tema i *dur*, frugtbarhed og brændende solstråler – er brugt som et tema i *mol* og dertil gennemblødt af regn).

Her opnås den øgede spænding gennem den indre forstærkning af en og samme dominant-strengs klang. Den voksende „trykkende fornemmelse“ før torden i afsnittet.

Ligesom i det foregående eksempel ledsages den tonale dominant – bevægelsen som lyssvingninger – her af en anden dominant, en rytmisk, dvs. bevægelsen som forskydning.

Den er her realiseret ved vinden, der tager til i styrke, fra luft-„strømme“ tager den skikkelse af regnens „floder“ af vand. (En fuldstændig analogi til soldaternes skridt, der går over i barnevognen).

I den store struktur er regnens og vindens rolle helt identisk med forbindelsen mellem de rytmiske vuggebevægelser og den netagtige uskarphed i fokusering i det første eksempel. Himlen, der fortættes i sort ubevægelighed, modstilles vinden, der vokser i dynamik, forstærkes og fortættes fra luft-„strømme“ til vand-„floder“ – det næste stadie i det dynamiske angreb på kvindernes skørter og den sent modnede rug.

Her giver sammenstødet mellem to tendenser – tilvækst i statik og i dynamik – et tydeligt eksempel på *dissonans* i den tonale montagekonstruktion.

Set fra et emotionelt iagttagende standpunkt er „Høsten“ et eksem-

på en *tragisk* (aktiv) mol, mens „Havnen i Odessa“ er en lyrisk (passiv) mol.

Interessant nok er begge eksempler monteret efter den første art af bevægelse, næst efter bevægelse som forskydning. Efter „farve“:

i „Potemkin“ fra mørkegråt til tåget-hvidt (i materiel forstand rimeligt på grund af morgengryet),

i „Høsten“ fra lysegråt til blygråt (betinget materielt af det „optrækkende tordenvejr“), dvs. ud fra lyssvingningerne, der *vokser i frekvens* i det ene tilfælde og *aftager* i det andet tilfælde.

Vi ser en fuldstændig gentagelse af billedet fra den rent metriske konstruktion, men taget i en ny, betydeligt højerestående bevægelseskategori.

Den fjerde montagekategori kan vi med fuld ret kalde

4. Overtonemontage

Som vi har set er overtonemontagen som den er karakteriseret i begyndelsen af artiklen, en organisk videreudvikling af den tonale montage.

Den adskiller sig fra denne, som allerede sagt, ved en summarisk hensyntagen til alle afsnittets stimuli.

Og dette kendetegn fører opfattelsen ud af *den melodisk følelsesmæssige farvethed ind i den umiddelbart fysiologiske sansning*.

Jeg tror, at også dette er et stadialt gensidigt forhold.

Disse fire kategorier er *montagens midler*.

En egentlig *montagekonstruktion* opstår, når de indgår i konfliktagtige indbyrdes forhold (i de anførte eksempler er det netop tilfældet).

Herved går de, som skemaer for indbyrdes forhold, der gentager hinanden, over i mere og mere sammensatte forskellige former for montage, der organisk flyder af hinanden.

Således opstod overgangen fra den metriske metode til den rytmiske som et produkt af konflikten mellem afsnittets længde og det indre billedindholds bevægelse.

Overgangen til den tonale montage – som en konflikt mellem de rytmiske og tonale principper i afsnittet.

Og sluttelig overtonemontagen – som en konflikt mellem afsnittets tonale princip (dominantprincippet) og overtoneprincippet.

Disse overvejelser giver os desuden et interessant kriterium til vurdering af montagekonstruktionen med henblik på dens „maleriske karakter“. Den maleriske karakter står her i modsætning til den filmiske opfattelse. Den æstetiske maleriske karakter – til den fysiologiske karakter af liv.

Det er naivt at anstille overvejelser om enkeltbilledets maleriske karakter i filmen. Det er karakteristisk for folk af en ikke ringe malerisk kultur, men helt uden filmkvalifikationer. Til den slags betragtninger kan f.eks. henregnes de udtalelser om film, som Kazimir Malevitj har fremsat⁶⁴. At analysere „faste filmbilleder“ fra staffelmaleriets synsvinkel vil ikke én filmbegynder finde på i dag.

Jeg tror, at som kriterium for montagekonstruktionens maleriske karakter, i ordets videste forstand, bør denne betingelse tjene: konflikten bør løses inden for en enkelt kategori af montage, og må ikke opstå mellem forskellige montagekategorier.

Filmkunsten begynder der, hvor sammenstødet mellem forskellige filmiske dimensioner af bevægelse og svingning opstår.

For eksempel den „maleriske“ konflikt mellem en figur og horisonten (ligegyldigt om konflikten er inden for det statiske eller det dynamiske) eller sammenkædningen af forskelligt belyste afsnit alene ud fra synspunktet om lyssvingninger, eller genstandens form og dens belysning osv.

Vi mangler endnu at fremhæve, hvorved virkningen af montagens enkelte former på tilskuerens „psykofysiologiske“ kompleks kan karakteriseres.

Den første kategori kan karakteriseres ved en grov motorisk påvirkning. Den er i stand til at bringe tilskueren i bestemte tilstande karakteriseret ved ydre bevægelser.

Sådan er f.eks. „høsten“ („Generallinien“). De enkelte afsnit er taget – „entydigt“ – som en bevægelse fra side til side i billedet, og jeg lo af hele mit hjerte, da jeg iagttog, hvorledes den mest modtagelige del af tilskuerne vuggede i takt fra side til side i stigende tempo, efterhånden som afsnittene blev kortere.

Virkningen var den samme som trommens og messingblæsernes under udførelsen af en simpel march.

Den anden kategori kalder vi den rytmiske, den kunne kaldes den

primitivt emotionelle. Her er bevægelsen mere beregnet, for følelserne er også resultat af bevægelsen, men en bevægelse, der ikke får lov at ytre sig primitivt i det ydre ad forskydningens vej.

Den tredje kategori, den tonale, kunne kaldes den melodisk emotionelle. Her er bevægelsen, der allerede i det andet tilfælde ophørte med at være forskydning, klart blevet til en emotionel *vibreren* af endnu højere orden.

Den fjerde kategori – et nyt højvande af rent fysiologisk art – gentager ligesom i højere potens intensiteten i den første kategori, genoptager dette stadies forstærkede umiddelbare motoriske virkning.

I musikken forklares det ved, at der i det øjeblik overtonerne sætter ind, parallelt med grundklangen opstår en såkaldt pulseren, dvs. en sådan type svingninger, der igen ikke opfattes som toner, men snarere som rent fysiske „forskydninger“ hos den lyttende. Det gælder især de instrumenter, hvis klangfarve er skarpt markeret og har et stort register af overtoner.

Fornemmelserne af fysisk „forskydning“ opnås undertiden helt bogstaveligt: meget store tyrkiske trommer, klokker, orgel.

Nogle steder i „Generallinien“ lykkedes det at gennemføre konfliktagtige forbindelser mellem den tonale linie og overtonens linie. Undertiden også at skabe sammenstød med den metrisk-rytmiske. For eks. enkelte nøglepunkter inden for „processionen“: „dykket“ under ikonen, lysene der smelter, og fårene der er ved at kvæles i ekstasens moment osv.

Det er interessant, at vi i løbet af analysen helt umærkeligt har sat lighedstegn, hvad angår substansen, mellem *rytme* og *tone*, skabt en sådan konsekvent enhed mellem dem, som jeg i sin tid opstillede mellem *enkeltbilledet* og *montagen*.

Tonen er altså et rytmens stadie.

Dem, der forskrækkes over sådanne konsekvente, stadiale jævnføringer til et hele, og forlængelsen af egenskaber fra det ene stadie ind i det andet, når det tjener forskningsmæssige og metodemæssige formål, kan jeg minde om en artikel, der beskæftiger sig med dialektikkens vigtigste elementer:

„... Sådanne er øjensynlig dialektikkens elementer. Man kan måske mere detaljeret fremstille disse elementer således:

1) ...

(-)

11) en uendelig proces, i hvilken der sker en fordybelse hos mennesket af dets erkendelse af ting, fænomener, processer osv. fra fremtrædelsesform til væsen og fra det mindre til det mere dybtliggende væsen.

12) fra samtidig eksistens til kausalitet og fra én form for forbindelse og gensidig afhængighed til en anden, dybereliggende, mere almen.

13) en gentagelse på et højere stadie af kendte træk, egenskaber osv. fra et lavere og

14) en tilsyneladende tilbagevenden til et tidligere stadie ...“ (Lenins konspekt til Hegels „Logikken som videnskab“. Leninskij sbornik IX. p. 275, 277, udg. 1929).

Oven på dette citat vil den nye montagekategori, der er opstillet som en højere kategori – den intellektuelle montage – næppe møde indvendinger.

Den intellektuelle montage benytter ikke de groft fysiologiske overtoneklange, men overtoneklange af intellektuel art,

altså konfliktagtige forbindelser mellem intellektuelle ledsageeffekter indbyrdes.

Den konsekvente sammenhæng etableres her, fordi der ingen principiel forskel er på den motoriske vuggen hos en person under indflydelse af en groft metrisk montage (eksemplet med høhøsten), og den intellektuelle proces inden i ham, for den intellektuelle proces er den samme vuggen, blot i den højere nervevirksomheds centre.

Og hvis i det første tilfælde vore fødder og arme spjætter under indflydelse af den „stampende montage“, så foregår der i det andet tilfælde en fuldstændig identisk sammentrækning ved en anderledes kombineret intellektuel stimulus i vort tankeapparats højere nervesystems væv.

Og hvis de som „fænomener“ (manifestationer) forekommer faktisk forskellige, så er de hvad deres „væsen angår“ (som proces) selvfølgelig identiske.

Og det giver en mulighed for at rette angrebet fra de bageste linier til komplekser af højere orden, imod tingenes og fænomenernes hjertekule.

Således er det femte kompleks – den intellektuelle overtone.

Et eksempel herpå er „guderne“ i „Oktober“, hvor alle betingelser for deres kontrastering var givet i den klassemæssigt-intellektuelle

klang. (Klassemæssig, for hvis den emotionelle basis er fællesmenneskelig, så er den intellektuelle i sine rødder klassefarvet).

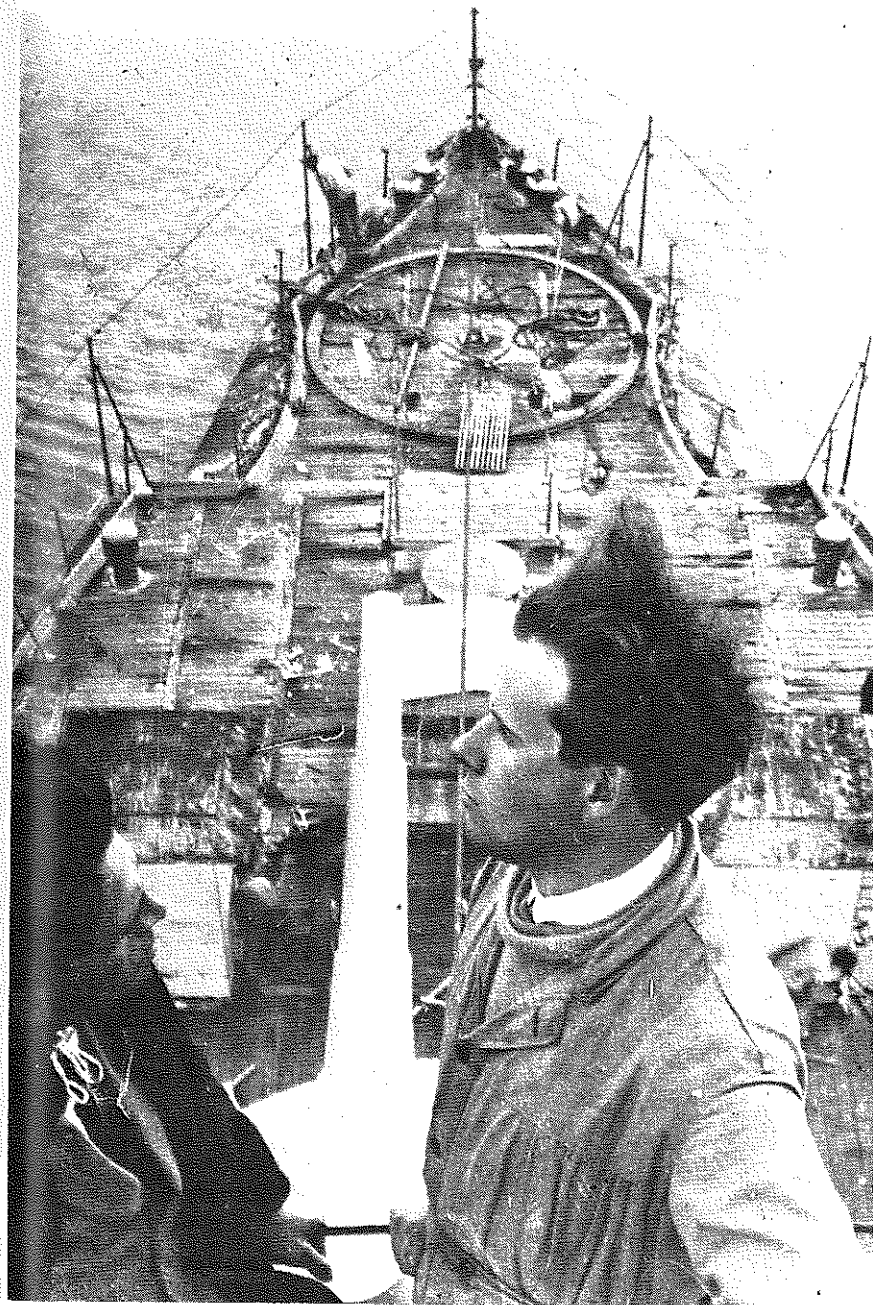
I en nedadgående intellektuel skala er disse afsnit samlet for til slut at nedvurdere forestillingen om en gud til en træklods.

Men det er naturligvis ikke intellektuel film, sådan som jeg allerede har propaganderet den i nogle år.

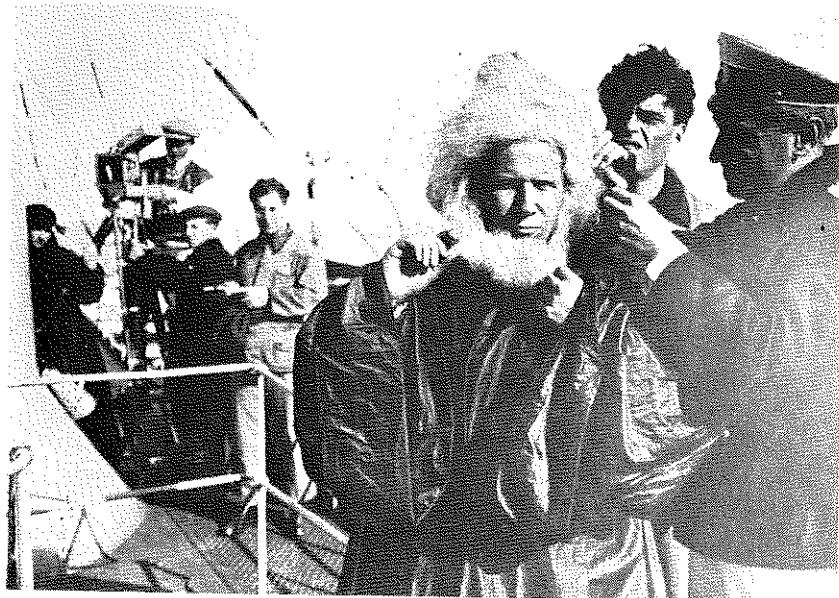
Den intellektuelle film bliver den film, der løser konfliktforbindelsen mellem de fysiologiske og de intellektuelle overtoner (Se artiklen „Perspektiver“ i tidsskriftet *Iskusstvo*, nr. 1-2)⁵⁵, og skaber en ukendt form for filmkunst – revolutionens bidrag til kulturens almene historie, ved at skabe en syntese af videnskab, kunst og kæmpende klassebevidsthed.

Som vi har set, vil spørgsmålet om overtonen i fremtiden få en kolossal betydning.

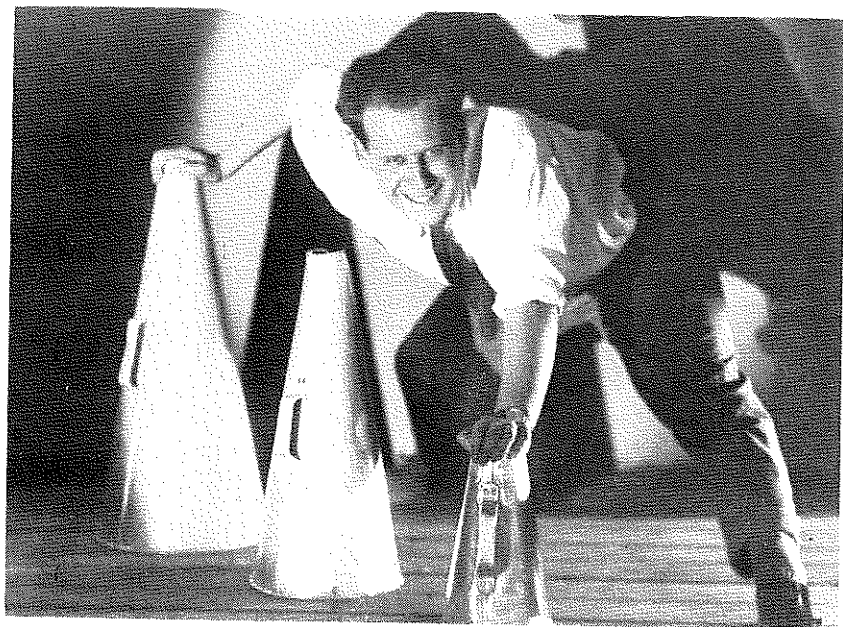
Så meget mere opmærksomt må man trænge ind i spørgsmålene vedrørende dens metodelære og foretage en alsidig udforskning af den.



Eisenstein (til højre) og hans assistent Aleksandr Levsjin under optagelserne til „Panserkrydseren Potemkin“, 1925. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Eisenstein maskerer sig som pope. Fra optagelserne til „Panserkrydseren Potemkin“, 1925. (Se side 60-61). (Det danske Filmmuseum).



Eisenstein. Fotografi fra midten af tyverne. (Fra Ebbe Neergårds arkiv. Det danske Filmmuseum).



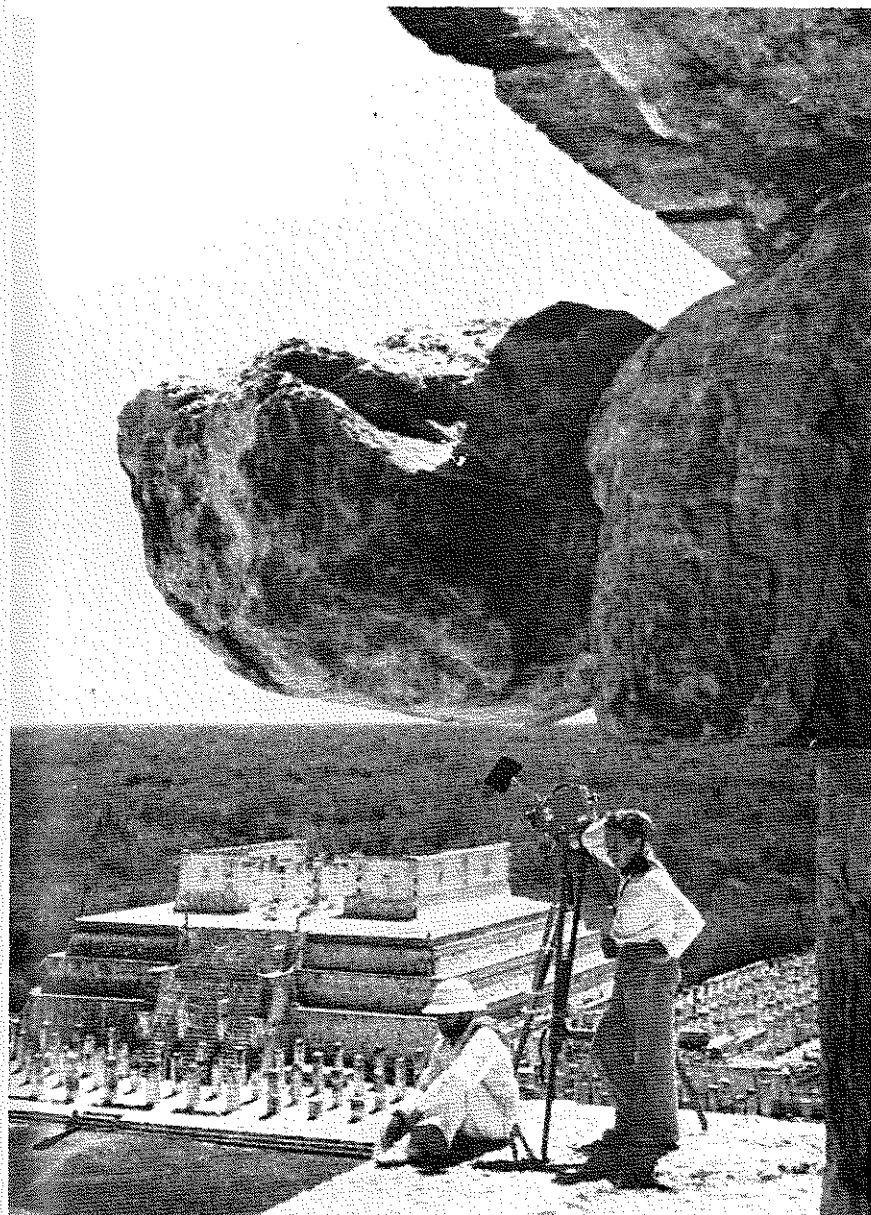
Fra optagelserne af episoden „Trappen i Odessa“ i „Panserkrydseren Potemkin“. Eisenstein sidder med råberen under kameraet. I forgrunden hans assistenter: Maksim Straukh, Mihail Gomorov, Grigorij Aleksandrov og Aleksandr Antonov. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Eisenstein og hans fotograf E. Tissé under optagelserne til „Bezjin-engen“, 1935. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



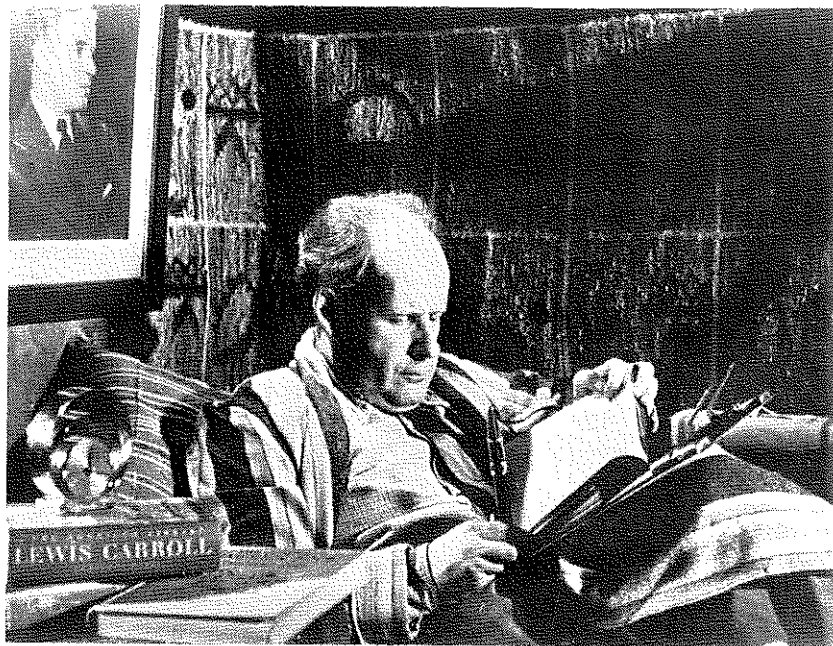
Eisenstein og Nikolaj Tjerkassov under optagelserne til slaget på den „islagte“ sø, „Aleksandr Nevskij“, 1938. (Svenska Filminstitutet).



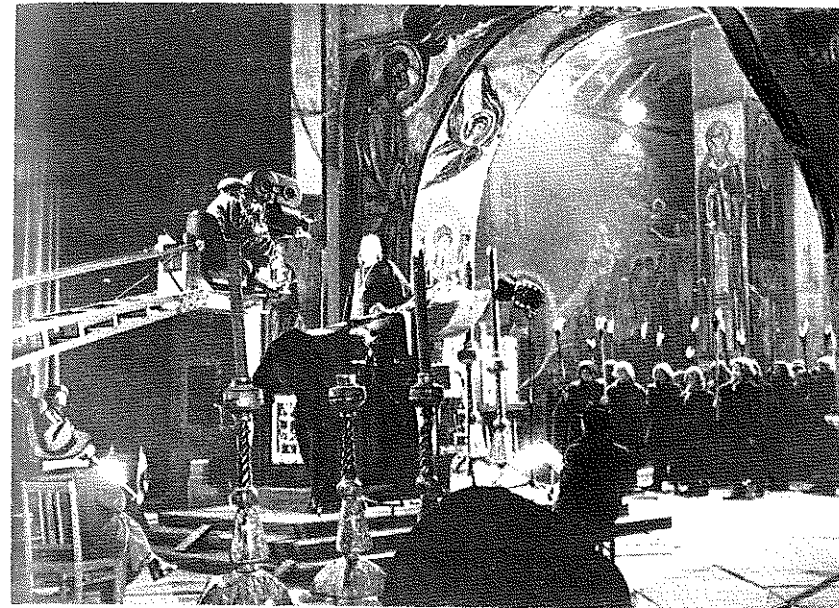
Optagelser på Yucatan til Mexico-filmen, 1931. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



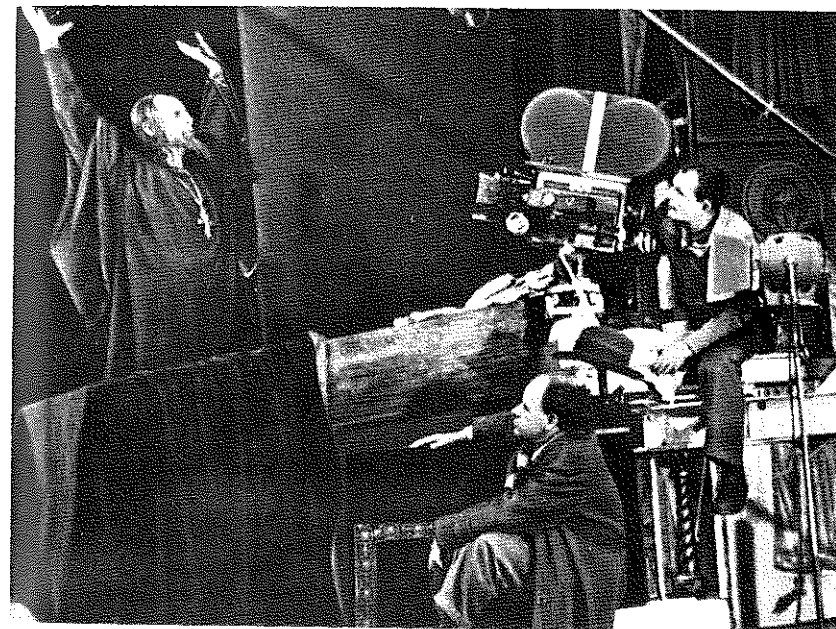
Fra prøverne på Eisensteins opsætning af „Valkyrien“, Bolsjoj Teatret, Moskva, 1940. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Eisenstein fotograferet i 1943. (Svenska Filminstitutet).



Nikolaj Tjerkassov som Ivan ved Anastasias kiste. Fra optagelserne til første del af „Ivan den Grusomme“, 1943-44. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Nikolaj Tjerkassov, Eisenstein og fotograf Andrej Moskvin. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Det sultne barn. Fra „Strejke“, 1924-25. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



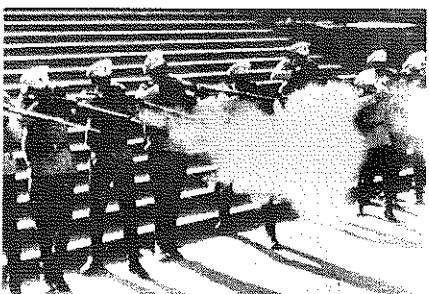
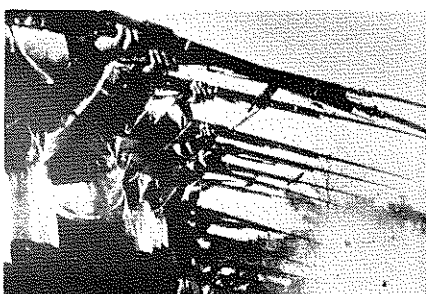
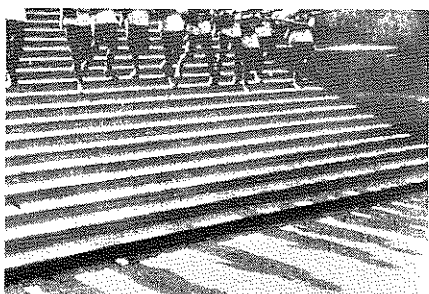
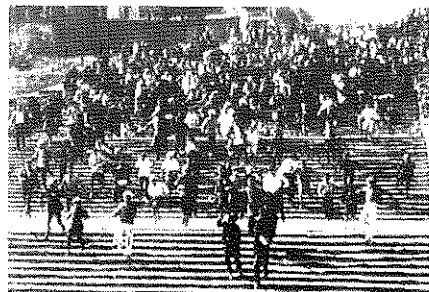
Kosakkernes massakre. Fra „Strejke“, 1924-25. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Arbejderens hustru. Fra „Strejke“, 1924-25. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



Slutscenen i „Strejke“, 1924-25. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).

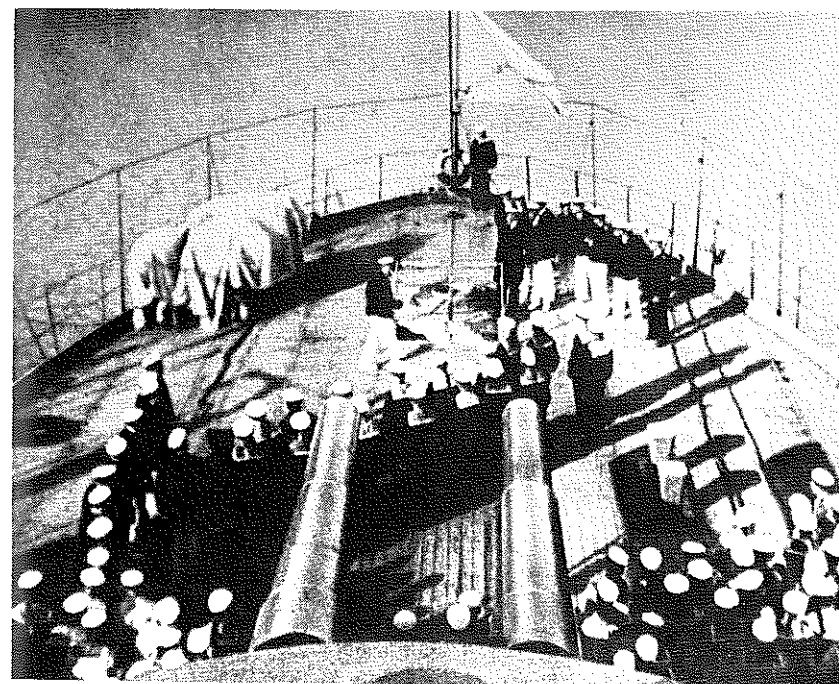
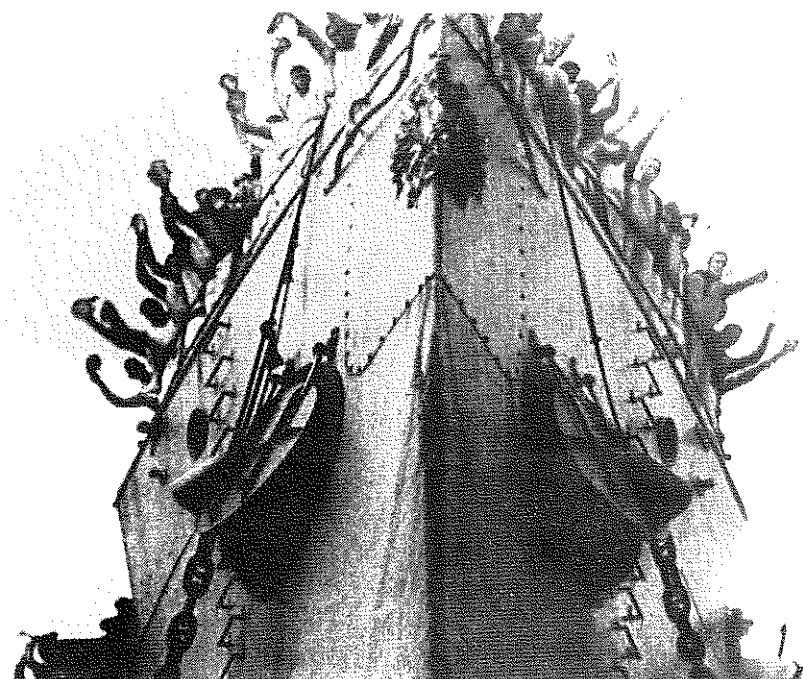


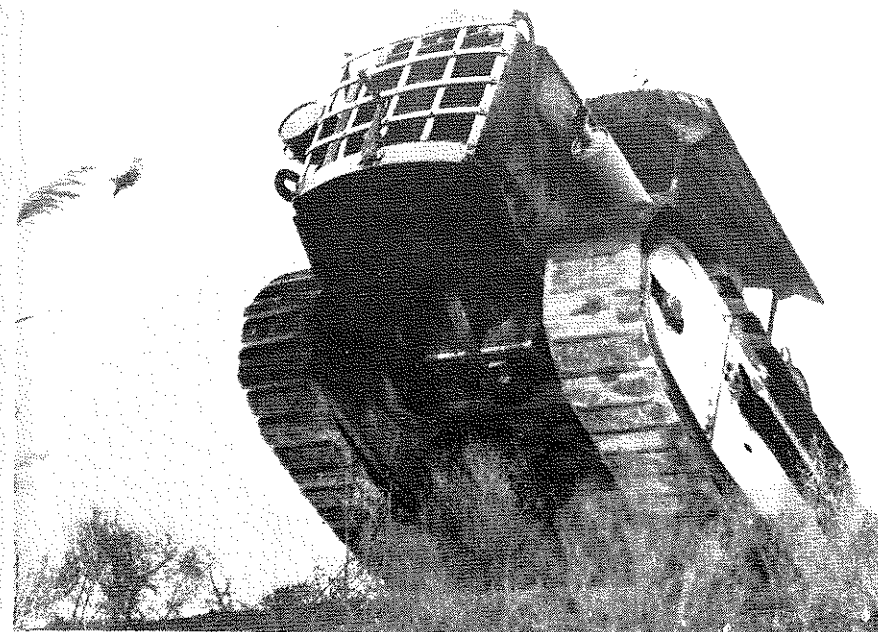
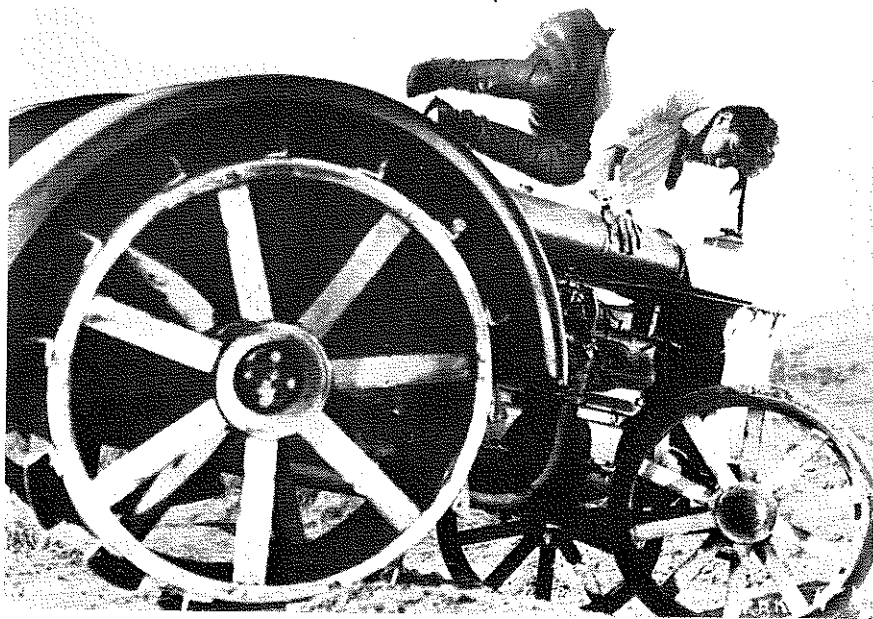
Trappen i Odessa. Fra „Panserkrydseren Potemkin“, 1925. (Det danske Film-museum).

Næste side, øverst: Blokaden brydes.

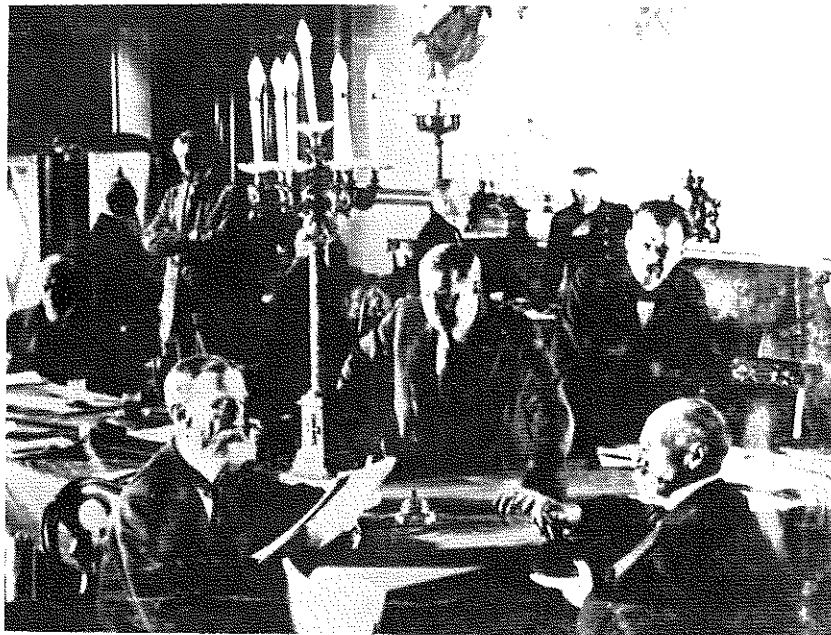
Nederst: Dramaet på tenderen.

Fra „Panserkrydseren Potemkin“, 1925. (Det danske Filmmuseum).

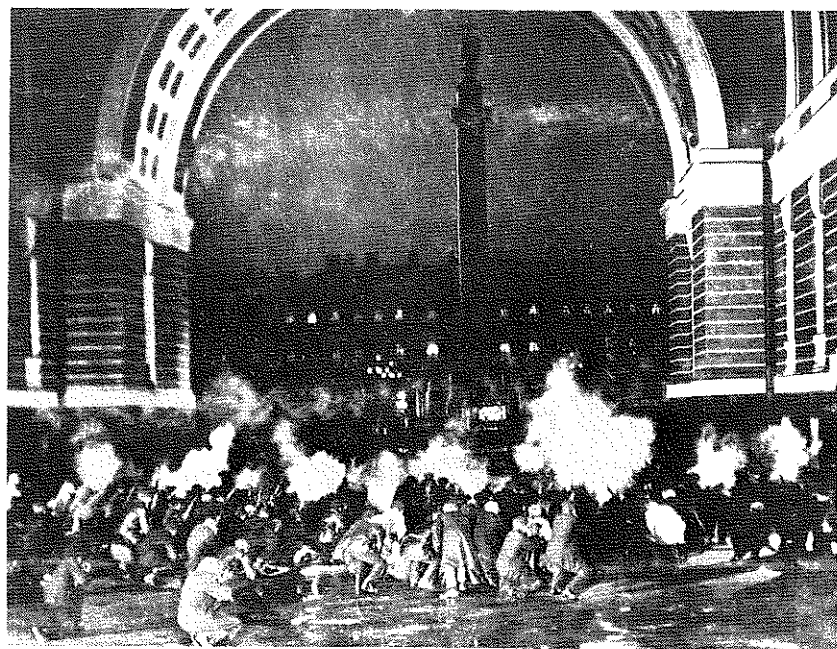




Fra „Generallinien“ („Det gamle og det nye“), 1926-28. (Fra Ebbe Neergårds arkiv. Det danske Filmmuseum).



Den midlertidige regering. Fra „Oktober“, 1928. (Svenska Filminstitutet).



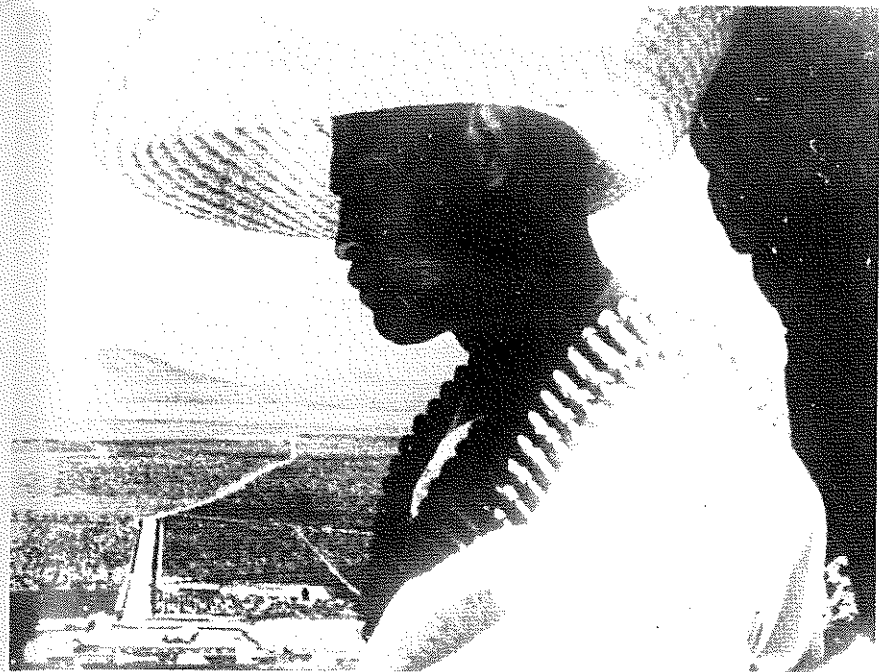
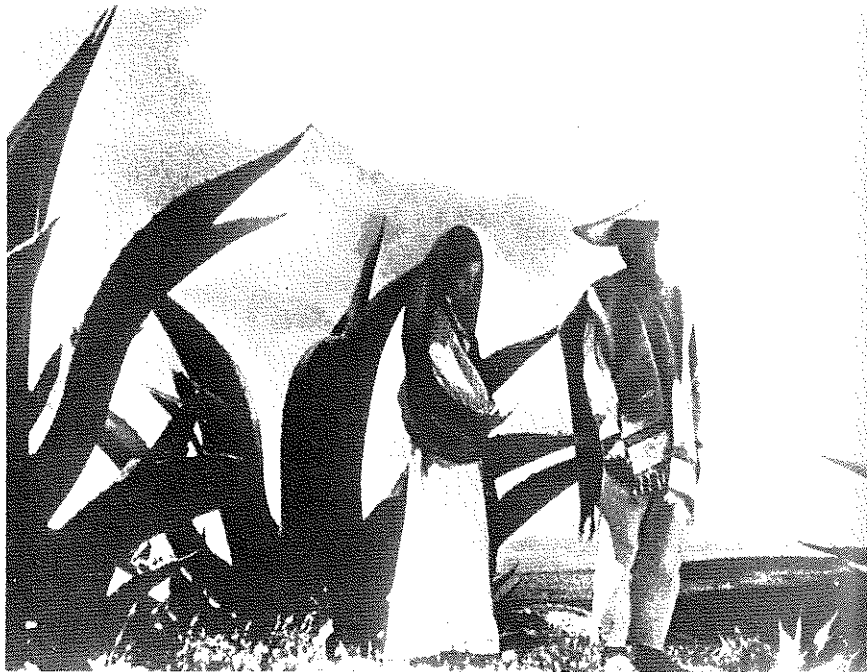
Stormen på Vinterpaladset. Fra „Oktober“, 1928. (Svenska Filminstitutet).



Lenin taler. Fra „Oktober“, 1928. (Svenska Filminstitutet).



Fra „Oktober“, 1928. (Svenska Filminstitutet).



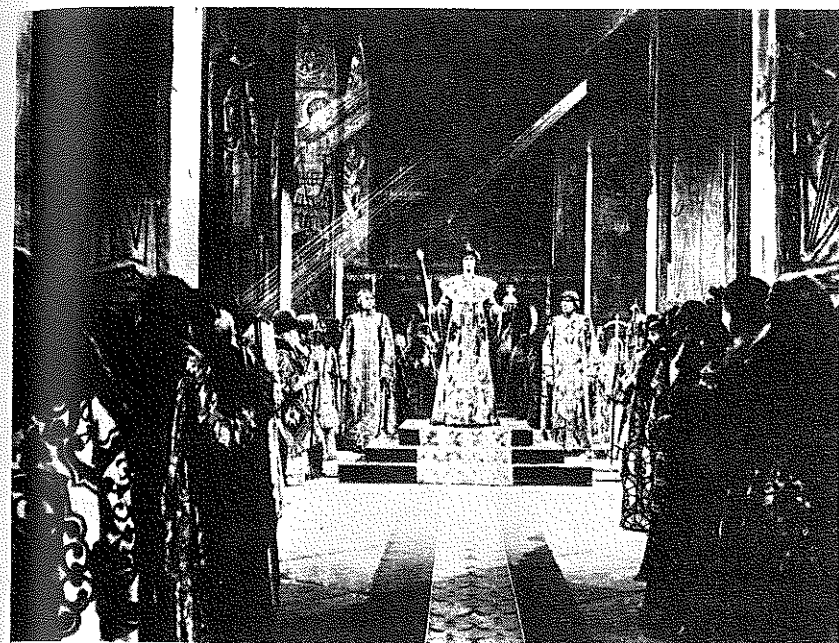
Fra Mexico-filmen, 1931-32. (Svenska Filminstitutet).



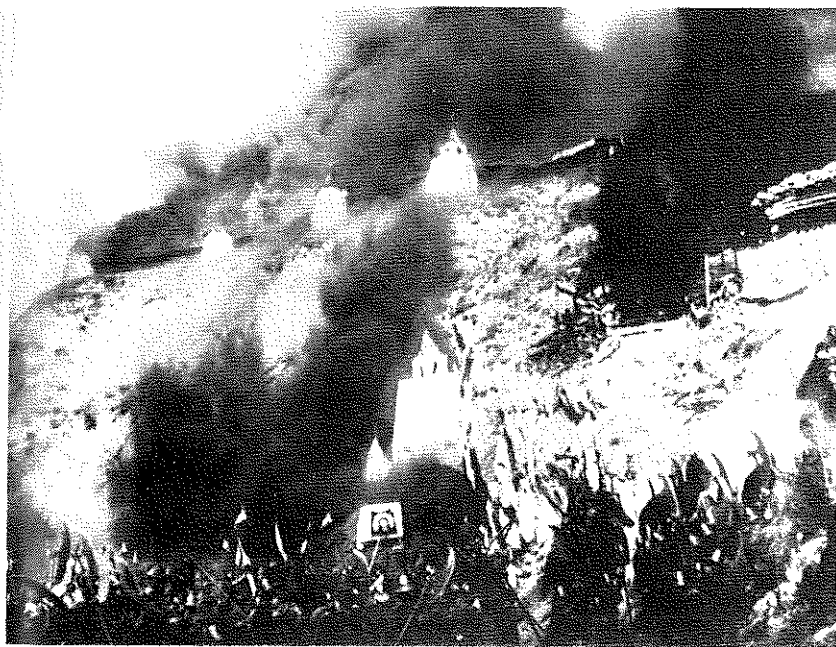
Fra „Aleksandr Nevskij“, 1938. (Svenska Filminstitutet).



Fra „Aleksandr Nevskij“, 1938. (Svenska Filminstitutet).



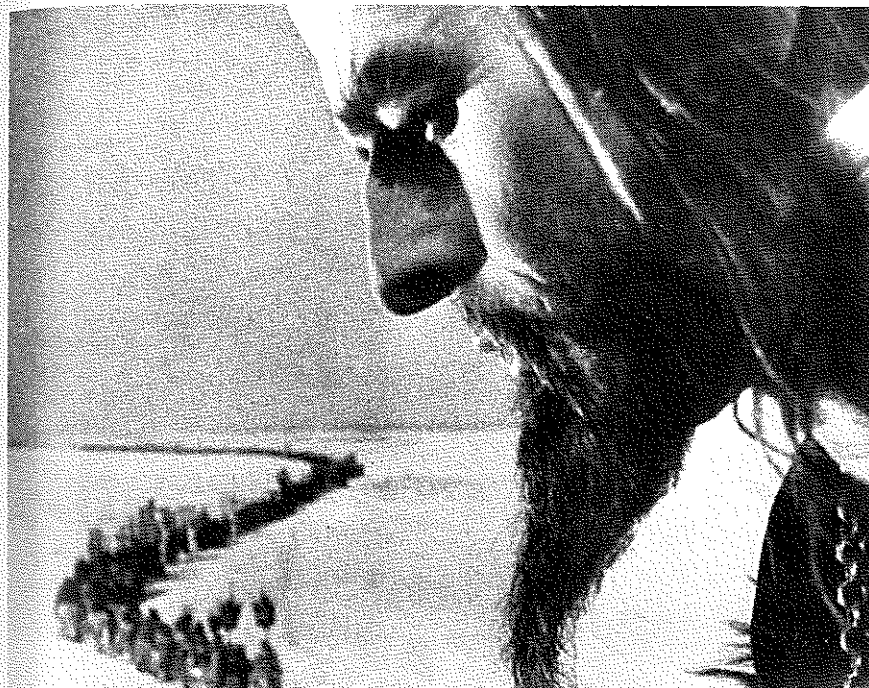
Kroningsscenen. Fra „Ivan den Grusomme“, første del, 1944. (Svenska Filminstitutet).



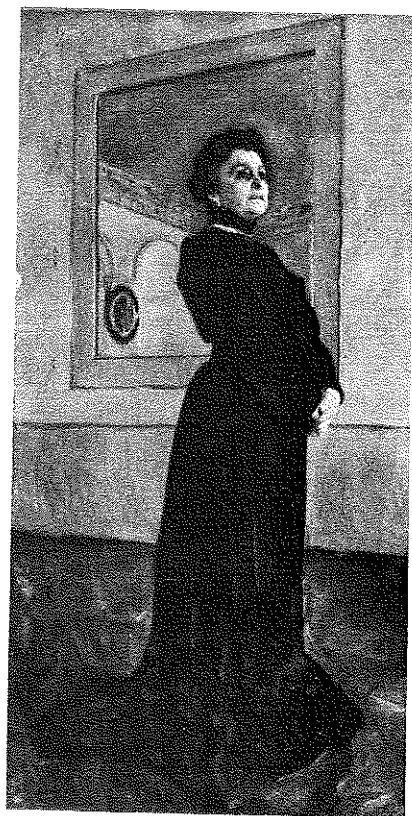
Kazans erobring. Fra „Ivan den Grusomme“, første del, 1944. (Svenska Filminstitutet).



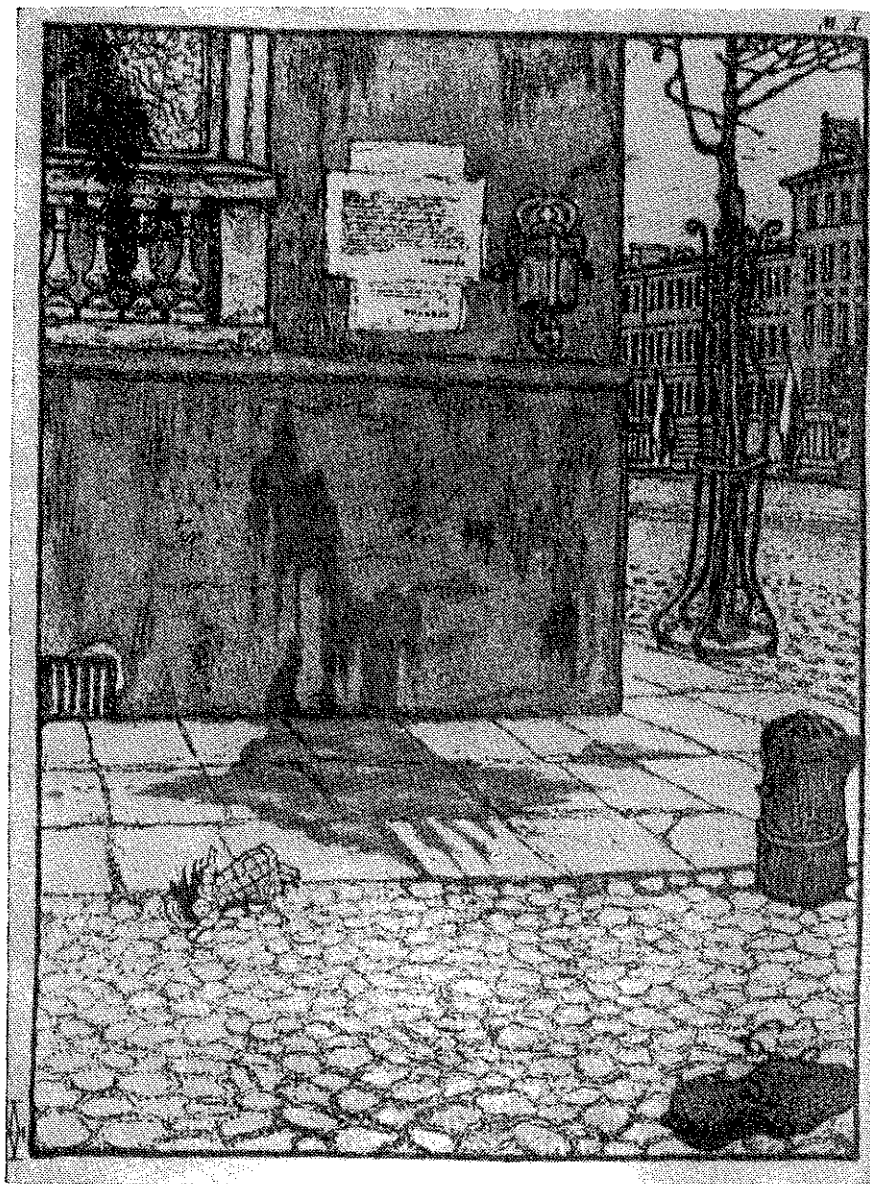
Ivan ved Kazan. Fra „Ivan den Grusomme“, første del, 1944. (Svenska Film-institutet).



Ivan i Aleksandrovskaia sloboda. Fra „Ivan den Grusomme“, første del, 1944. (Sojuz Kinematografistov SSSR Moskva).



V. Serov: Portræt af skuespillerinden M. N. Ermolova. Se side 143-44.



M. Dobuzjinskij: 1905. Se side 153-54.

Fra bogen „Montage“

MONTAGEN I FILM MED ET OPTAGELSESPUNKT

I den periode, hvor de første alvorlige kompositionelle forsøg i filmkunsten blev gjort, lagde man næsten udelukkende hovedvægten på spørgsmålet om „ensemblet“, forstået som tingen som et hele, og på *montagen*. Man var langt mindre opmærksom på arbejdet med de spørgsmål, der er forbundet med *enkeltbilledets komposition*, i dette tilfælde det enkelte hus i „montagens gade“.

Analogien går videre end til den blotte ydre lighed. Det er også ligesom „bagateller“ (for nogle). Men at et billede er „støjende“ (vort udtryk for at det er principløst overlæst), dets elementer „fejlagtigt placeret“, kan blive så „ubekvemt“ for betragteren, at han måske ikke beklager sig, men blot går, utilfreds eller mindre tilfreds end han kunne have været. Dette gælder også på filmens område.

Og utilstrækkeligheder i denne retning virker i mange tilfælde også stærkt ind, om ikke direkte på tilskuerens arbejdssevne, så i hvert fald på klarheden, tilgængeligheden for opfattelsen, dybden af oplevelsen og sammenfatningen af værkets tema.

Uklarhed i kompositionen fører på alle måder til et overdrevent spild af psykisk energi i opfattelsen og berøver tilskueren noget i de altomfattende dybder, hvor opfattelsen af ideen og værkets intentioner sker.

Det viser sig som et tab af psykisk energi, og afledt således også af den arbejdssevne, som talen var om.

I denne forstand er kompositionen aldeles ikke en „bagatel“, men derimod – inden for kunstværket – en form for omsorg for mennesket, omsorg for klarhed, præcision og fylde i dets opfattelse og den størst mulige økonomi med kræfterne i opfattelsen.*

* Er det måske ikke bemærkelsesværdigt, at i sanskrit har man til betegnelse af det strålende og smukke (i samme betydning som fransk „admirable“) bestemmelsen „darsaniya“, der bogstaveligt betyder „let at se på“ (easy to look at).

Hvad angår kompositionen af enkeltbilleder nøjedes man med, efter at billedernes stadiale forbindelse med montagen var blevet påvist (i min artikel „Efter billedet“, 1929) at tale om, at den erfaring, man havde opnået i montagens kunst, i tilsvarende, omarbejdet form kunne anvendes på spørgsmålet om enkeltbilledets kultur. Medens der i en lang række film af yderst forskellige instruktører var udført et stort praktisk forskningsarbejde vedrørende montagens spørgsmål, så var næsten ingen særlige undersøgelser foretaget på billedets område. Det betyder dog ikke, at der intet var gjort ved enkeltbilledet! Begrebet montagekomposition er ikke til at skelne fra enkeltbilledets komposition, det ene kan ikke være til uden det andet.

Men hvis megen opfindsomhed, både kompositionelt og forskningsmæssigt, blev udvist på montagens område, så indplaceredes spørgsmålet om enkeltbilledets udseende som „umiddelbart forståeligt“ i det almene tema: man tænkte ikke over det.

Når den teoretiske tankegang overhovedet fungerede i den fjerne periode af filmens historie, så var den overvejende optaget af spørgsmålet montagen. Spørgsmålet om billedet som sådan blev næsten ikke stillet. Montagen var mere til at føle på. Der stilles samme uomgængelige krav om præcision i rytmisk sansning, men produktionsmidlerne og den analytiske gennemgang er nemmere at have med at gøre. En saks og et metermål. Arbejdet med variationer er lettere: omplacering, omklipping, forlængelse, forkortelse. Æstetikken kan efterprøves med underarmen og tommelfingeren, overtonens tegn på afsnittets harmoni bliver opfattet som en molekylær, afledt enhed. Den proces, ifølge hvilken denne klang formerer sig inden for afsnittet, fattes kun som det sidste punkt – som afsnittets sluttelige karakteristik. Man udleder lovmæssighederne „opefter“ ud fra det eksisterende enkeltbillede. Processen „nedefter“ – til enkeltbilledets natur, dets kompositions tilblivelse – sker ikke. I „Den midterste af tre“ og i foredrag på en kunstnerisk konference⁵⁶ har jeg prøvet at kaste lys over de sociale forudsætninger for det forhold, at sammenstillingerne på denne etape spillede en større rolle end indpodningen af skabende intention i det indre af det sammenstillede.

Hertil kan føjes, at det var den første blomstrende ungdoms periode i filmens forsøg. Og, som Engels har sagt, i sådanne perioder interesserer forbindelser og bevægelser først og fremmest, mens man i mindre grad trænger ind i *hvad* nu også det er, som bevæger sig . . . Hvordan

det end er – de to teorier falder sammen. Vi har gennemanalyseret montagens spørgsmål tilstrækkelig grundigt. Enkeltbilledets problem er mindre lykkeligt, men det er ikke helt forfordelt. I min artikel „Efter billedet“ lykkedes det mig at opstille to sætninger, der er meget væsentlige for enkeltbilledets „biografi“, forekommer det mig. Den første vedrører spørgsmålet om billedet i sit hele og dets gensidige forbindelse med montagens problem. Og for første gang blev det endegyldigt formuleret, at montagen er et stadie af enkeltbilledet. Med andre ord, at den kompositionelle konflikt inden for enkeltbilledet er en celle i montagens væv, der underkastes loven om deling alt efter som konfliktens spænding vokser. Montagen er enkeltbilledets indre kompositions spring til en ny kvalitet. Heraf følger deres indbyrdes forbindelse i udviklingen. I én genetisk udviklingsrække. Herfra drog jeg den slutning, at hele det kompleks af lovmæssigheder, der går til højre og opefter fra springet til montagens metode og system, med tilsvarende kvalitativ korrektion kan forfølges mod venstre og nedad, til spørgsmålene om kompositionens opståen i enkeltbilledet. (–)

Jeg gav endnu en henvisning – udgangspunktet for en analyse. Det var følgende: hvis der til grund for analysen af montagens lovmæssigheder lå mødet mellem afsnit eller deres sammenstød (blandt mulighederne indgik også det manglende sammenstød – at stykkerne „flød over“ i hinanden), så ligger til grund for erkendelsen af enkeltbilledets kompositionslove mødet mellem det gengivne objekt eller fænomen og synsvinklen på det, sammen med rammen, der afskærer det fra omgivelserne. Jeg foreslog også, at man gav sig i kast med de metodologiske detaljer for herudfra at drage konkrete slutninger om enkeltbilledets kompositions veje. Ingen var interesserede. Det er altid lettere fremfor at gøre konkret analytisk arbejde at give sig til at hyle polemisk op. Det var lettere at skriges op om montagens „ulovlige prioritet“ og om at „billedets indhold“ blev ignoreret, end at forstå, at det drejede sig om lovmæssighederne for dette indholds komposition i montagen; at analysen ikke berørte dette indholds kompositionelle udlægning inden for enkeltbilledet, men at der blev antydnet veje hertil. Man foretrak at hyle op om, at indholdet blev helt ignoreret. Til den slags findes der altid folk, som er villige.

Men ved at tage nogle af de vigtigste spørgsmål vedrørende filmbilledet op, klarer vi tillige det første punkt af den opgave, vi har stillet os:

vi kommer så småt til klarhed over spørgsmålet montage og dens betingelser i film med ét optagelsespunkt.

Dertil kommer at denne periode i filmens historie, som forlængst er forbi, i sin primitivitet ikke efterlod noget som helst teoretisk bidrag til spørgsmålet komposition. På den anden side, fastsætter vi, når vi beskæftiger os med enkeltbilledets komposition som her skitseret, ikke blot i omvendt rækkefølge forudsætningerne for montagens lov-mæssigheder i deres mest rudimentære etape, men tager også det høj-aktuelle spørgsmål op, som hedder: den plastiske komposition inden for det enkelte montageafsnit.

For det enkelte montageafsnit er i sit væsen film med ét optagelsespunkt, hvør, til forskel fra den tidligere etape i udviklingen, ikke hele billedets indhold tjener som ballast, men kun et vist fragment af su-jettet.

Lad os begynde vor gennemgang med det enklest mulige tilfælde: med et ubevægeligt objekt, optaget fra ét fast punkt.

Vi kan da helt lade være med at tænke på, hvad vi kender så godt fra filmens område, og beskæftige os med dette tilfælde som et rent plastisk fænomen, og i første række tage de træk op, som vi kender for lidt til fra malerkunstens område.

Vi har allerede, i årevis, understreget den stadiale forbindelse mellem teater og film . . .

Hvis man skal belyse et eller andet område af filmen eller analysere det, så er det altid metodisk nyttigt ikke at glemme dette, men begynde analysen med et tilsvarende eksempel fra teatret, og gradvis nærme sig dette fænomen i et nyt stadie, inden for et nyt stadie på teatret – nemlig filmen.

Netop sådan går vi til værks her, sådan er det metodisk rigtigt at begynde med det mest overskuelige for derefter at gå over til det mere komplicerede . . .

Det drejer sig om en genstands møde med den vinkel, hvorunder den betragtes, og med den ramme, som drager den ud fra omgivelserne. Det er i grunden et og det samme: det sidste er mødet med billedets kanter, det første med billedfladens hældning. (Dybdekanturerne – det specifikke ved objektivets „malemåde“ – lader vi foreløbig ligge til den følgende etape i analysen). Det ene er vi vant til at kalde billed-vinklen, det andet – afskæringen.

På scenen kan man gå ud ad en dør. I livet ligesådan. I film kan

man desuden gå ud på endnu en måde. Og det hvor som helst. Og uden at der er en eneste dør. Man kan gå ud af billedet. Det gælder også et hvilket som helst andet træk, for filmudtrykkets midler er resultaterne af en udvidelse af genstandes og fænomeneres udtrykssfære, som de er organiseret „til daglig“ eller i teatrets „dagligdag“. Filmbil-ledets organisation – er et spring fra scenebilledet. Det er som et scenebillede af „anden grad“, hvor iscenesættelsen af de vekslende kame-ravinklers bevægelse lægges oven i de brudte linier, der opstår ved scenebilledets rumlige forskydning.

Hvis filmbilledet er et „barn“ af scenebilledet, så ville det være in-teressant at vide, hvordan billedets afskæring er „blevet til“?

Enkeltbilledet er, som vi har sagt – et stadie af montagen. Øjensyn-lig er det et produkt af noget, der er et tilsvarende stadie i iscenesæt-telsen af scenebilledet.

Men hvad – hvis vi stiller spørgsmålet i snæver forstand – er da egentlig scenebilledet? Scenebilledet (med alle dets stadier af ud-foldelse: gestus, mimik, intonation) er som en grafisk projektion af handlingens karakter. Og specielt, i forhold til den handlende enhed – den grafiske aftegning af dens karakter i rummet. Ligesom hånd-skriften på papiret eller karakteren af fodsporene, der er aftrykt på en grusvej. I hele sin fylde og samtidig ufuldkommenhed. Ikke for intet begrænser en teaterforestillings kunst sig ikke blot til scenebillederne, lige så lidt som filmen begrænser sig til montagen. Karakteren frem-kaldes ved handlingerne (og i den enkelte handlingsepisode – til den fastlagte fremtoning). En speciel form for synlighed får handlingerne gennem bevægelser. Ud fra bevægelserne dømmer vi om handlingerne (og ud fra stemmen og ordene). Bevægelsernes spor er scenebilledet. Vi søger bestemmelsen af det enkelte billedes komposition i denne ret-ning – i retning af karakteren. Lad os begynde med menneskets karak-ter. Gennem den er det lettere at nå til landskabets udseende, til fæno-menernes karakter og billede.

Den handlende persons karakter er en udvælgelse (ud fra sociale og individuelle forudsætninger) ud fra overhovedet hele det *mulige* og *bestemte* kompleks af træk og elementer i handling og adfærd. En karakter forudsætter en udskillelse af et vist kompleks af træk og ele-menter. Som ved sine fælles, klasse-mæssige karakteristika står i mod-sætning til andre klasser. Og ved sine personligt individuelle karak-teristika – til andre personligt-individuelle.

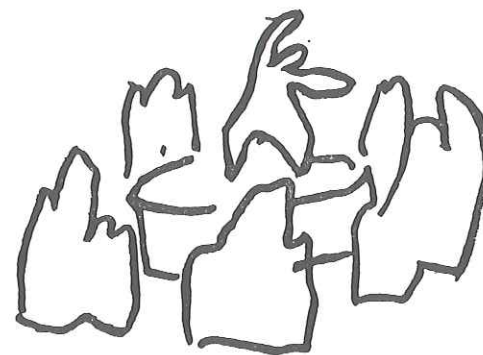
På den ene eller den anden vis – et udvalg. En afskæring af noget. Lad os erstatte „af-“ med „be-“, – det vil bestemme den følgende etape i individualiseringen. Beskæring. Det er den del af karakteristikken, der i karakterens aftegnning afspejler sig på billedet. En plastisk beskæring, der bestemmer karakteren som et højeste udvælgelsespunkt for de træk, der bestemmer (udskiller) den individuelt fra de øvrige mængde. Det betyder aldeles ikke, at hvis det ligger til et menneskes karakter at skjule sine hænder, så skal kameraet tjenstvilligt afskære dem med billedkanten. Tværtimod: billedet vil søge at lægge sig sådan over figuren, at hændernes skjulen klart vil klinge som et skjul, ikke som fravær. For et menneske klædt i sort er hvide hænder karakteristisk. Billedet søger ikke at fjerne dem. Hvis en figur har en tydelig karakter vil hovedbeklædningen være tilfældig. Billedkanten bliver da en guillotine for den. Og så videre. Vi står i den nederste ende af billedkompositionen: „den anekdotiske“, den hverdagsligt-udvælgende. Skal vi have hænderne med på billedet eller ej? Skal paraplyen med eller ej? Men det bliver snart utilstrækkeligt.

Det forhold at teater og film er stadialt forbundne udnytter vi til fuldt ud at kaste lys over det tema, vi har for øje nu.

Lad os begynde med spørgsmålet om scenebilledet. Eller rettere, med et spørgsmål blandt dets mange problemer. Et specielt spørgsmål, men – efter min opfattelse – et af de allervigtigste for scenebilledets æstetik. Desuden er det et spørgsmål, som så at sige ikke ydes nogen opmærksomhed. Og er det vigtigt for scenebilledet, så spiller det en endnu større rolle for efterkommeren af scenebilledet: filmbilledet og dets æstetik.

Lad os tage et konkret eksempel.

Vi skal (på teatret) planlægge den scene, der hedder „Vautrins arrestation“, fra teaterversionen af „Far Goriot“ af Balzac. Nøjagtigere: det øjeblik under arrestationen, da Vautrin holder sin afslørende monolog. Jeg skal nu behandle alle scenebilledets problemer, på nær ét, som skal vise sig at blive umiddelbart nødvendigt for os. Jeg gav denne opgave som øvelse i en af mine timer på Statens Filminstitut. Den første student, der blev kaldt op til tavlen, foreslog en løsning, som kunne tegnes således (tegning 1). Med en for ungdommen egen bevægelighed kunne den unge mand ikke klare sig med mindre i denne temperamentsfulde scene, end at lade Vautrin



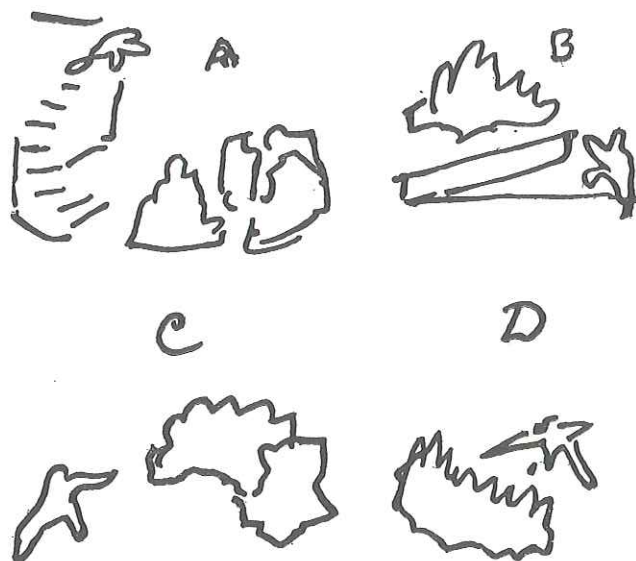
(tegning 1)

springe op på bordet. De øvrige personer i stykket samles, forbløfede over hans ord, omkring bordet, hvorfra Vautrin lader sine replikker regne ned over dem som svøbeslag. Er det en rigtig løsning? Hvis vi ser rent dagligdags på det, er der ikke noget foruroligende ved løsningen. Med mindre det, at han springer op på bordet, skulle vække tvivl. Men også det er muligt, hvis man forudsætter et vist mål af ophidselse og temperamentsudfoldelse. Og hvis det skulle blive for påfaldende i dagligdags forstand, kan vi tage bordet væk under Vautrin, men bevare hovedtrækkene i kompositionen: i midten står Vautrin, omkring ham de folk, som han anklager.

Men er det nu også godt? Jeg gentager, at i vanlig forstand er alt i orden. Folk kan udmærket placere sig således. Vautrin kan meget vel gå således rundt imellem dem. Gå nærmere. Afsløre.

Men trods alt er denne gruppering på en eller anden måde uheldig. Og auditoriets kollektive instinkt, husker jeg, protesterede straks mod denne løsning, endnu før der blev stillet konkrete modforslag.

Selvom det er tilfredsstillende i dagligdags forstand, så er der åbenbart stadig noget galt på et andet plan. Det fornemmedes klart, 1. at der var endnu et eller andet plan, og 2. at dette plan ikke var udtømmende bestemt gennem de dagligdags forhold alene. Hvad det var for et plan, der var tale om, lod vi være med at bestemme på forhånd for at give frit løb til nye forslag. Alt efter temperament tog disse løsninger forskellige former (tegning 2). En af studenterne jog Vautrin op på toppen af en trappe, hvorfra han holdt sin tordentale. En anden sendte ham ned i orkestergraven. En tredje og fjerde

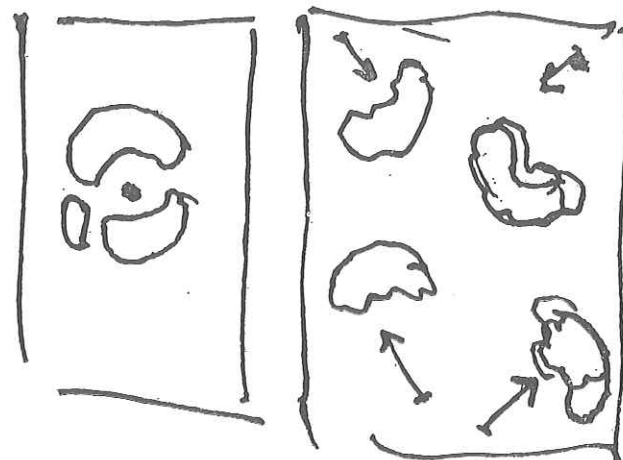


(tegning 2)

nøjedes med at sætte ham skarpt op over for en gruppe af Madame Vauquers pensionærer, der blev anbragt i vidt forskellige stillinger. Så diskuterede vi igen. Og hvis man i det første tilfælde trods alle vanlige forestillinger om, hvad der er sandsynligt, følte, at der var et eller andet umuligt i en sådan gruppering, så var denne årsag fjernet i alle de nyere løsninger. Vi diskuterede detaljerne, men var enige om, at der var noget fælles i alle disse løsninger, og at det, der var fælles, var udtryksmæssigt rigtigt. Hvori bestod da det?

Det er tydeligt, at ABCD kan reduceres til et skema. Vautrin er i de enkelte tilfælde placeret til højre, til venstre, foroven eller forneden, men i alle tilfælde er én betingelse overholdt. Vautrin står ikke som centrum for gruppen, som i det første tilfælde, han er sat *uden for dens område*. Ikke nok med det, han er stillet i skarp modsætning til denne gruppe. (Se tegning 4). Øjensynlig beror forskellen i indtrykkene netop på dette. Da alle kombinationerne jo er mulige, set fra et dagligdags synspunkt.

På hvilket andet plan, og kun på hvilket, er det, en ellers i vanlig forstand vellykket løsning begynder at blive udtryksmæssigt overbevisende? Med hvilke ord bestemte vi de nye placeringer i forhold til



(tegning 3)

(tegning 4)

de foregående? Vi sagde, at Vautrin er sat udenfor, eller lad os sige udstødt af gruppen af Madame Vauquers pensionærer. Og vi sagde, at han ikke blot er sat udenfor, men er stillet i modsætning til denne gruppe. Bogstavelig talt. Rumligt, lineært, grafisk. Men hvad er der sket i denne scene, dramatisk og psykologisk? Blot det, at indtil politiets opdukken var hr. Vautrin den rigeste og mest agtede blandt Madame Vauquers pensionærer. Han var ét med det „ordentlige“ samfund, til hvilket alle de uanselige beboere i huset hørte.

Politiet dukker op. Masken falder (parykken!). Vautrin er afsløret: han er den undvegne fange Jacques Collin. Han er *udstødt* af de ordentlige menneskers kreds. I de sidste minutter, før han bliver ført væk af gendarmerne, river han sig løs fra dem og udfordrer det samfund, som har stødt ham ud. Afslører det. Madame Vauquers pensionærer, denne lille gruppe af mennesker, repræsenterer i det givne øjeblik hele det borgerlige samfund. Vautrin sætter sin dristighed og styrke op mod dem. Han står over for dette samfund og kæmper med det. Det er ikke bedre end han, forbryderen. Det er fuldt af lige så mange døgenigte osv. osv.

Hvis vi således ser dybere på handlingens psykologiske og dramatiske tegning, så opdager vi, at den udtrykkes ved nøjagtig de samme ord. Forskellen er blot, at de samme ord her optræder ikke i bogstavelig, men i overført betydning (metaforisk).

Således viser den lineære bevægelse og den rumlige placering i scenebilledet sig at være en „omvendt“ metafor. Udformningen synes at bestå i, at det, der angiver scenens psykologiske indhold, når det overføres på scenebilledet, bliver bragt tilbage fra overført betydning til ikke overført, direkte, oprindelig betydning.

Ud fra denne iagttagelse kan vi slutte os til en lovmæssighed, der allerede er kendt. For at være udtryksfuldt må scenebilledet opfylde to betingelser:

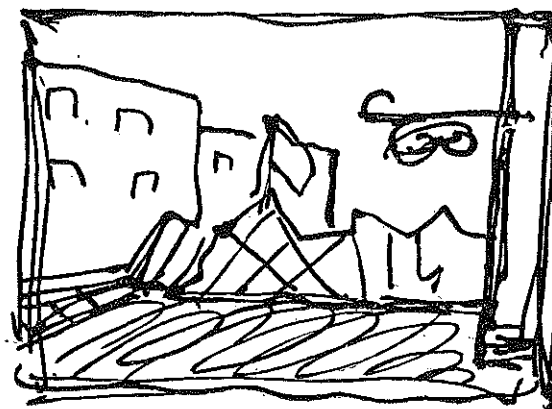
Det må ikke stride mod folks vedtagne, vanlige opførsel. Men dette er ikke tilstrækkeligt.

Det skal tillige i sin opbygning være et grafisk skema over, hvad der i overført forstand bestemmer scenens psykologiske indhold og de optrædendes indbyrdes spil. Vi sagde – skema. Ordet skema har en dobbelt betydning. Dets mest gængse betydning er forbundet med forestillinger om noget forarmet, fattigt, om mangel på fylde. Det er i virkeligheden at opfatte „skema“ som „skematisk“. Men skema har også en anden betydning, – nemlig en grafisk fremstilling af den mest generaliserede opfattelse af et fænomen. Det er i denne betydning, ordet „skema“ bruges her. Hvis man, uden at vide, hvad sagen drejer sig om, ser på tegning 2 (hvor ABCD er Vautrin), vil ét være ganske klart: en eller anden enhed står over for en eller anden masse (gruppe af enheder). Ikke nok med det, den er alene, hvad der er fælles i alle de fire tilfælde ABCD. Det vil sige, at skemaet har gengivet det væsentlige, indbyrdes forhold uden at tage hensyn til nogen særskilt, genstandsmæssig og konkret betydning af de enkelte elementer. Det har fremstillet forholdene i den mest generaliserede skikkelse. Hvis skemaet bliver ved med at have denne skikkelse, er koncentrationen så stor, at det bliver, hvad vi kalder en abstraktion.

Hvis det derimod gennemtrænger og rumligt også tager skikkelse af konkrete personer, konkrete bærere af netop den handling, der har, eller kan have, netop denne abstraktion som skema, så opnår billedet en fuldt overbevisende udtryksstyrke.

Scenebilledet skal fungere som en grafisk generalisering af handlingens indhold. (–)

Lad os et øjeblik glemme alt, hvad vi har talt om. Og lad os, for at danne os et umiddelbart indtryk, se på de to små billeder, skemaer, der forestiller en barrikade (5, 6).

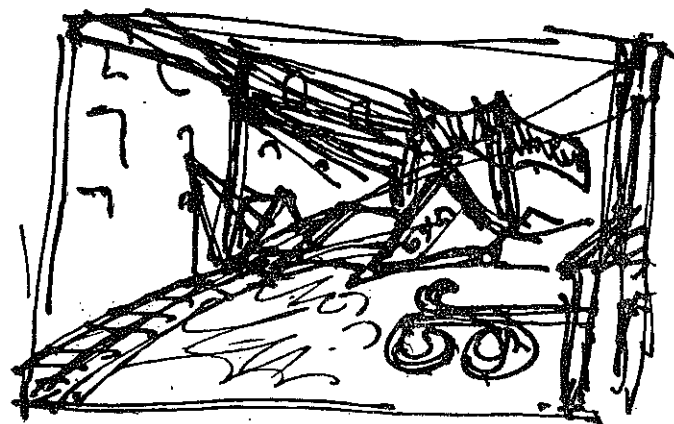


N: 1

(tegning 5)

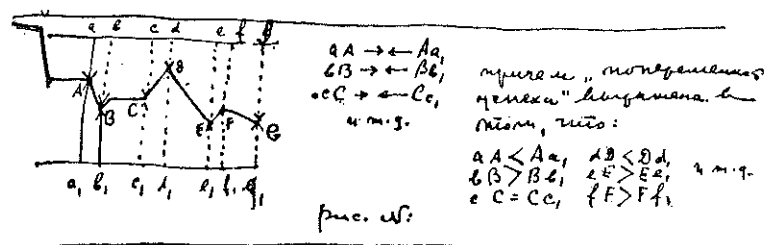
Det er tydeligt, at de to billeder er helt ens, hvad angår det, de forestiller, og mængden af dagligdags detailler. Men det er lige så givet, at hvis man spørger om, hvilket af de to billeder der bedst udtrykker barrikaden, vil enhver tilskuer foretrække nr. 2 fremfor nr. 1. Hvorfor?

Hvad angår det dagligdags, det genstandsmæssige, det forestillende, er de ens.



N: 2

(tegning 6)



(tegning 7)

Hvori består da forskellen? Den skal findes i den kompositionelle placering af disse elementer i fremstillingen.

Men hvori består den kompositionelle forskel? I det, at det ene billede (6) ikke, i modsætning til det andet (5), begrænser sig til at afbilde barrikaden, men er bygget således, at det desuden giver udtryk for barrikadens indre indhold – kamp.

De kompositionelle elementer i det er anbragt sådan, at hvert af dem kan aflæses som en metafor. Og det hele, som de udgør, kan aflæses som et billede på kamp. Det vil sige, som et koncentreret billede af det indre indhold i det, der er gengivet på billedet.

Det forholder sig således:

1. Hvis vi tager husenes flade og barrikadens flade, ser vi, at på den ene tegning (5) slutter de op til hverandre. På tegning 6 skærer barrikadens flade sig ind i murfladen.

2. Hvis vi betragter den nederste linie, hvor barrikaden hører op, ser vi på tegning 6 (i modsætning til tegning 5) at denne linie skærer sig ned i brolægningen.

3. Hvis vi følger overkanten – konturen af barrikaden – på tegning 6, ser vi, at denne kontur er vist som en forreven, brudt linie, der ligesom fastholder en fase af kampen. Det ser ud, som om hvert punkt i konturens knæk er et punkt, hvor to stridende kræfter med vekslende held støder sammen. Denne brudte linie kan jo aflæses, som det er vist på tegning 7.

4. Fanen skærer op i himmelrummet i en karakteristisk, skæv vinkel.

5. Endelig opnår tegningen en kulmination i retning af metaforisk karakter gennem placeringen af udhængsskiltet med kringlen. Her

er det, som man normalt ser oppe i luften, blevet slynget ned. Udhængsskiltet med kringlen hænger ved foden af barrikaden. I dette tilfælde er det dog ikke, som om bagerbutikkens skilt virkelig var gengivet fysisk, genstandsmæssigt under barrikaden, men udelukkende kompositionelt. Og forskellen i de to tilfælde er, at udhængsskiltet (i tegning 5) ikke kan aflæses på noget andet plan end det dagligdags. Mens den tekstmæssigt underforståede aflæsning af det andet skilt – kringlen – ikke er „bortkastet skilt“, men „omvæltning“. Det, som var øverst, er kommet nederst. Man tilskyndes til denne overførte aflæsning, fordi den ikke er angivet ved at kringlen faktisk er taget ned, men i det kompositionelle, dvs. gennem synspunktet på fænomenet.

Hvis vi skal sammenfatte alle disse elementer, så ser vi, at vi i tegning 6 har tre tilfælde af *skæring*: flade mod flade (1), linie mod flade (2) og vinkel og flade (4), endvidere en brudt linie, som et seismografisk *spor af en kampproces* (3), og endelig en kombination af landskabelementer, der tydeligt leder tanken hen på en omvæltning af den almindeligt vedtagne orden (5).

Således udtrykker tegning 6 bogstavelig talt på alle måder ideen om, og billedet af en kamp.

1. I den simpleste forstand: genstandsmæssigt og *gengivende*: billedet forestiller en barrikade.

2. Genstandsmæssigt og billedligt: elementerne er anbragt således kompositionelt, at de giver en forestilling om omvæltning. Derved gentager kompositionen ved sin omgruppering af tingene en side af gengivelsen, nemlig at tingene også er slynget omkring og vendt op og ned på barrikaden (dette er værd at lægge mærke til, og vi skal komme tilbage hertil).

3. Hvad angår den størst mulige generalisering: sammenstød mellem flader, flader og linier, linier og flader.

4. Endelig gennem den liniekarakter, som den vigtigste kontur har; den kan aflæses som sporet af en hel kamphandling.

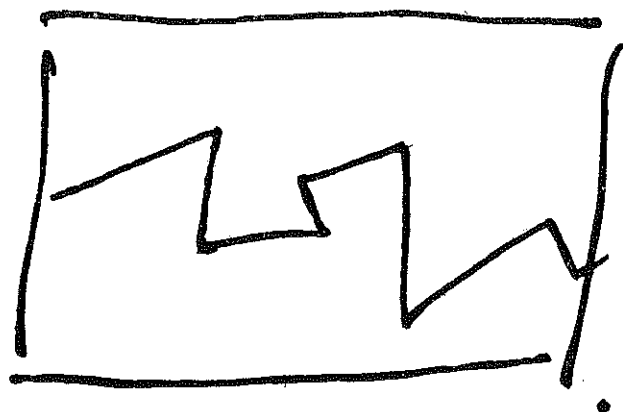
Alle disse træk griber ind i hverandre og bryder ikke den vante helhed i gengivelsen af selve begivenheden (ingen sønderbryden af formen, ingen kubistiske „forskydninger“, intet perspektiv med mange standpunkter, osv.). Det er klart, at det samme tema lige så konsekvent skulle præge opbygningen af lys og farve. Heri skulle denne metafor for kamp på sin egen vis, med disse særlige midler, mani-

festere sig, samtidig med at lys- og farvepletterne skulle anbringes rigtigt og sandsynligt.

Vi vil begrænse os til dette yderst enkle tilfælde i hele mangfoldigheden, det viser, at hvis de grupperede elementer afbilder en barrikade, så skal deres indbyrdes placering være sådan, at deres konturlinie udtrykker et koncentreret indre billede af det, der er barrikadens indhold: kamp.

Hvis denne betingelse om klangfylde ikke overholdes, får man intet indtryk af en barrikade, en barrikade med stort B.

Her må det siges, at lige så ufuldkomment ville et billede være, som annullerer, hvad der har med gengivelse at gøre og indskrænker sig til en billedlig generalisering. Vi ville da få et billede, som kunne være hvad som helst (tegning 8).



(tegning 8)

Man kan finde vidnesbyrd herom hos mange store kunstnere. Vi fejrer i denne tid den store, realistiske billedhugger M. Antokolskijs jubilæum. Vi kan bruge netop hans ord i denne forbindelse:

„To yderligheder i kunsten er af det onde: at gøre kunsten afhængig af vilkårligheder, og at efterligne naturen blindt.“

Jeg tror, at i disse to elementer: den enkelte tilfældige gengivelse, og det billedlige udtryk for en generalisering, der skinner igennem den, ligger den ubønhørlige og altfortærende styrke i billedkompositionen.

I filmbilledets kultur spiller netop dette en uhyre rolle. Det ejendommelige er, at malerkunsten i umindelige tider har kendt dertil. (—)

Lad mig kort erindre om den opregning af konflikter, som jeg har givet i forskellige artikler og på forskellige steder; den lineære, den rumlige, konflikten mellem forskellige rumlige planer, lyskonflikten osv. var de enkleste tilfælde. Mere kompliceret betegnedes andre former, der udgør forskellige discipliner inden for filmen, sammenfattet under „konflikt-terminologien“. Dette gjordes ikke som et spil med ord, men for at samle de overfladisk forskellige specielle områder af filmen i en fælles metode, for at få lejlighed til at studere dem i forhold til hinanden, for at udnytte den erfaring man kunne udvinde ved studiet af en gren i studiet af de andre.

Her lød betegnelsen „konflikt“ uventet, men allerede i selve definitionen kunne man fornemme en vej ad hvilken det var muligt at gå for at komme til den indre dechiffrier af disse områders æstetik.

Således drøftedes belysningen som et konfliktpræget sammenstød mellem lysflommen (dvs. lyskeglerne) og genstanden, der gjorde modstand mod den (belysningens problem).

Eller talen var om sammenstødet mellem den visuelle strøm (dvs. synskeglen gennem objektivet) og det selvsamme objekt (spørgsmålet om billedvinklen, afhængigt af genstandens og apparatets indbyrdes hældning).

Og disse formuleringers tyngde opvejedes om ikke andet, så derved at gennem den ene definition blev det klart, at kompositionslovene i så vidt forskellige områder som billedvinklen og belysningen kunne vokse frem og blive udviklet ud fra de samme forudsætninger.

Der optrådte følgende par:

genstandens konflikt med dens synlige fremtoning og den forbigående proces' konflikt med den egentlige varighed. Ved nærmere betragtning viste det sig at være: den forvrængede rolle (og i det hele taget de specifikke plastiske træk ved gengivelsen) som de forskellige objektiver spiller i gengivelsen af rummet og de forskellige grader af hårdhed eller blødhed i deres „malemåde“ ved gengivelsen

og den accellererede eller forsinkede optagemåde, i modsætning til det normale tempo i hvilket fænomenet fikseredes.

Som den definitive konflikt fremstod det lydligt-visuelle kontra-

punkt, hvorom der blev talt mere som en teoretisk forudanelse om dets muligheder.

Kun fordi det er gået igennem filmskabernes fælles, skabende praktik har dette udtryk i dag fået en konkret, genstandsmæssig betydning.

Desværre savnes denne form for filmkultur helt i langt den største del af de frembragte film.

Så meget mere vigtigt er det at udvikle dette spørgsmål så fuldkomment som muligt, hertil tjener den tredje afdeling af vor analyse af montagen.

Det kan dog kun gøres tilstrækkelig fuldkomment på basis af en grundig gennemgang af de forudgående stadier i montagen. Det sker i de to første afsnit.

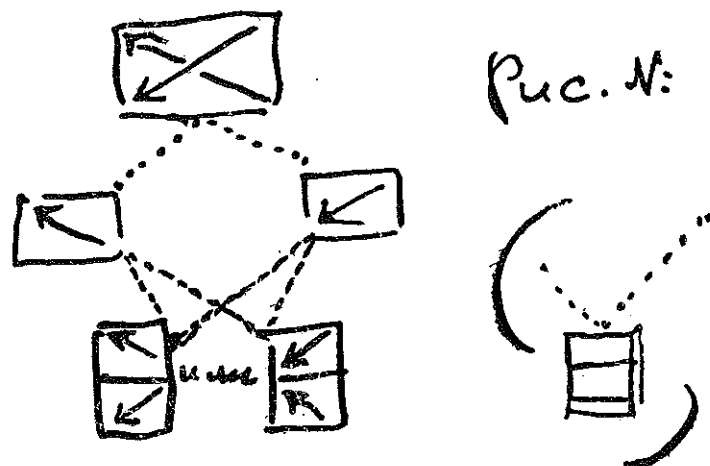
Hvad selve konflikt-begrebet angår, så begrænser vi os i dette arbejde til at betegne dets eksistens, men går på intet tidspunkt over til en analyse af dets indre natur og til selve konfliktens opkomst og modsætningerne inden for formen som sådan. En analyse af dette spørgsmål vil blive foretaget i en ikke mindre majsommelig undersøgelse i denne retning.

Det vigtigste i denne analyse af spørgsmålet bliver klart at demonstrere, at erfaring og erkendelse, kultur og mesterskab, selve konfliktens natur og hele mangfoldigheden af former og områder, hvor den optræder, udspringer fra en eneste og afgørende kilde, som er en og samme i forhold til hele dette formområde – montagen i den mest omfattende betydning af ordet. I analysen af montagen finder vi frem til konflikten og opstiller den i slutningen af dette arbejde.

Ligesom spørgsmålet her gennemløber etaperne: fast billede, enkeltbillede, montage, lydlig-visuelt kontrapunkt, gennemløber undersøgelsen etaperne fysisk bevægelse (udtrykfuld bevægelse), åndelig bevægelse (oplevelse), bevidsthedsbevægelse (billede og karakter), handlingsbevægelse (drama). Alt dette i forsøget på at fastslå, hvordan hver enkelt af disse etaper og de alle, set under ét, realiserer afspjelingen af en social konflikt og bevægelsen i virkelighedens modsætninger i det hele taget.

Til opregningen af alle konfliktformerne i artiklen „Efter billedet“ (1929) hvor vi for første gang formulerede den organiske forbindelse mellem enkeltbilledet og montagen (montagen som spring – montagespringet! – fra enkeltbillede til den nye kvalitet i konflikten

mellem billederne i stedet for *inden i dem**, montagens afsnit som montage-cellens sprængning), og til andre arbejder med samme emne har vi bestandig føjet den betingelse, at hver given konflikt kan brydes op på hver af de sammenstødende fløje og blive til to (og flere) jævnstillede selvstændige afsnit. Det var da let at se og forestille sig det. To krydsende bevægelser, f.eks. inden for billedet ville åbenbart ved tiltagende intensitet blive til to enkeltbilleder, der hver for sig ville rumme en af disse bevægelser (se tegningen) osv.



Hvori består eksplosionen i intensitet og springet til en ny kvalitet i retning af en ny konfliktform, som vi her har opført i en række?

Det fælles billede eksploderer i en kæde af billeder. Men ved en virkelig korrekt kompositionel opbygning vil ikke blot gengivelsernes plastiske konsekvens, men også deres *billedmæssige komposition* forblive kompositionelt lovmæssig. Blot med det nye resultat, at selve

* Vi har nu fastslået denne forbindelse endnu grundigere, vi har dannet os et fuldstændigt billede af udviklingen gennem alle tre led: enkeltbillede – enkeltbillede på strimlen – montage. Se videre herom i det følgende afsnit.

kompositionslinien i det enkelte afsnits kontur* enten vil optræde som gennemgående i hele serien af afsnit, og forblive uændret tværs igennem de forskellige „afsnits sujet“, og højst tillade sig at lege med formater og gentagelser – i det mest primitive tilfælde (se tegningen Eskimo og telte). Eller den vil tværs gennem de enkelte afsnits konsekvente sammenkæden gennemføre sit spil af visuelle forskydninger. Måske som konsekvent skiftende omridslinier i den dominerende kompositionelle kontur fra billede til billede. Eller som en lovmæssig gensidig forbindelse mellem dybdeplanerne og forgrundsplanet, der skifter plads. Eller ved at en stor samlet form splittes op i en række små, der gentager den i konturer og bevægelse; og ved disse små formers tilbagevenden i en ny sammenføjning til en analog, stor form, men med ny emnemæssig og tankemæssig konnotation. Af eksempler på analyse af denne art kender jeg kun én, som jeg selv har gjort for nogle år siden af et lille fragment af Potemkin. Den er tydelig derved, at den illustrerer den generelle situation i en række områder samtidig: lineært, hvad angår rumlige planer, antallet af figurer i billedet, de indbyrdes størrelsesforhold osv. Og alt sammen på den faste grund, hvorledes det tjener den billedmæssige udvikling i selve temaets tankemæssige bevægelse.

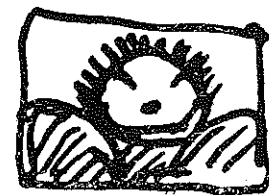
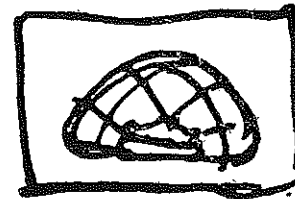
Hvis billedets plastiske komposition umiddelbart forandres som her påvist, så er dens eksplosion til en ny kvalitativ tilstand – ikke blot som anvendt metode, men som princip – så meget mere interessant.

I forlængelse heraf består kompositionen i filmens nye etape, „montagefilmen“, ikke blot i bevægelsen af den foranderlige, „skjul-te“ kontur gennem rækken af afsnit, men i meget mere:

en linie, der består af enkelte punkter, hvorfra kameraet i optagelsen på hinanden følgende enkeltbilleder ser på det optagne fænomen, idet man udvælger og samler de montageafsnit, hvori denne linie forekommer.

Det vil sige den ejendommelige scenebilledets linie, som kameraet trækker tværs gennem fænomenet, idet det standser op ved den ene eller anden del eller detalje, på samme tid snart nærmer sig til den, snart fjerner sig fra den (spillet med skiftende formater).

* Eller farve- og lysskalaen, eller spillet mellem planer og dybder indbyrdes osv. osv.



Eskimo og telte.

For også denne vej kan være protokollært-informerende eller liden-skabsløst berettende, den kan være udlæggende, eller oprevet, og her-udfra ikke blot rytmiseret på sin egen måde, men også billedlig på sin egen vis i sin tendentiøse og bevidst udtænkte sammenfatning af det fænomen, som optages!*

Men selve overgangen til udlægningen af dette har allerede brudt indholdet af dette kapitel op og fået det til at gå over i det næste, ligesom den historiske epoke, hvori filmen opererede med ét optagel-sespunkt, sprængtes og blev til den epoke, hvor filmen opererede med mange optagelsespunkter. Vi vil vende os til denne epoke, idet vi begynder med udviklingen af de forudsætninger, der ligger til grund for, hvad der vulgært undertiden kaldes „montagefilmen“s etape.

ERMOLOVA

...Det drejer sig om V. Serovs portræt af Ermolova.⁵⁷ Mange har mærket den særlige følelse af *rejsning* og *inspiration*, der griber til-skueren foran dette portræt i original, i Tretjakovgalleriet.

Portrættet er yderst beskedent hvad farver angår. Det er næsten tørt i positurens strenghed. Det er lige ved at være primitivt, hvad angår fordelingen af farvede partier og masser. Det er berøvet om-givelser og rekvisitter. En sort, vertikal figur mod væggen grå bag-grund, og spejlet, der skærer figuren ved hoften, idet det tilbageka-ster et stykke af den modsatte væg og loftet i den tomme sal, hvori skuespillerinden er gengivet.

Og samtidig gribes man ved synet af dette lærred af noget, der ligner den følelse, som den store skuespillerindes personlighed ud-strålede fra scenen.

* En fremvisning af elementerne ABCD er i deres samlede indtrykskraft dybt emotionelt og billedmæssigt forskellige, alt efter om de præsenteres i række-følgen ADBC eller CBDA. Sæt for tydelighedens skyld konkrete betydning-er under. F.eks. A – dommeren, B – den dødsdømtes krop, C – den hul-kende hustru, D – bødlen med øksen. For ikke at tale om alle mulige kon-struktioner med „gentagelser“, f.eks. ADACAB, til forskel fra BCBDBA eller CACDCBC!

Der har selvfølgelig været onde tunger, der helt fornægtede, at der skulle være noget som helst bemærkelsesværdigt i dette portræt.

Det gælder f.eks. I. A. Aksenov, der gryntede om det: „Ikke no-get særligt. Hun spillede altid med fremskudt mave. Sådan står hun også med strittende mave på Serovs portræt.“

Men her forenes sikkert en mærkelig form for „ubehag“ ved skuespillerinden selv, som han ikke brød sig om, med den nøjagtig-hed, hvormed Serov har skabt hendes portræt.

Jeg har ikke set Ermolova på scenen og kender kun hendes spil fra beskrivelser og fra de meget nøjagtige beretninger som dem, der har set hende, gav. Men mit indtryk af Ermolova ud fra Serovs por-træts „fakta“ svarer snarere til den henrevethed, hvormed Stanislav-skij skriver om hende:

„Maria Nikolajevna Ermolova – det er en hel epoke i russisk teater, og for vor generation er det symbolet på kvindelighed, skøn-hed, styrke, patos, inderlig enkelhed og beskedenhed. Hendes anlæg var usædvanlige. Hun besad en genial indfølelse, et beåndet tempe-rament, stor nervøsitet, udtømmelige sjælelige dybder... I hver ene-ste rolle gav M. N. Ermolova altid et særligt åndeligt billede, ikke som det foregående, ikke som hos alle andre.

De roller, Ermolova skabte, lever med eget liv i erindringen, skønt de var frembragt af et og samme organiske materiale, af hendes hel-støbte åndelige personlighed.

... Alle hendes bevægelser, ord, handlinger, selv hvis de var uhel-dige eller fejlagtige, varmedes indefra af en varm, blid eller flam-mende, skælvende følelse... Som kender af kvindens hjerte kunne hun som ingen anden afdække og vise „das ewig Weibliche“ (K. S. Stanislavskij: Mit liv i kunsten, p. 72).

Et eller andet, der var denne følelse lig, greb mig, da jeg stod foran dette portræt på udstillingen af Serovs værker i 1935 i Tretja-kovgalleriet.

Jeg tænkte længe over, hvordan Serov – næsten uden at anvende maleriets almindelige ydre virkemidler, selv dem fra hans eget arse-nal – havde kunnet opnå en sådan styrke af indre inspireret rejsning i den gengivne figur.

Jeg tror, jeg har løst denne gåde. Og at den *usædvanlige* virkning er opnået, netop fordi der er anvendt *usædvanlige* virkemidler i kom-positionen.

Der er benyttet sådanne midler, som ifølge deres natur og væsen ligger efter den etape af malerkunsten, hvortil billedet hører.

Det forekommer mig, at ethvert virkelig stort kunstværk *altid* frembyder dette træk: det rummer som et begrænset middel noget, der samtidig er elementer af det, der i den følgende udviklingsfase bliver til principper og metoder for denne kunstart på dens ny etape fremover.

I dette tilfælde er det særlig interessant, fordi disse *usædvanlige* kompositionstræk ikke alene ligger uden for maleriets midler, som Serovs epoke kendte dem, men tillige uden for *det område, der i snævrere forstand kaldes maleri overhovedet*.

Jeg tænker her på dem, der ikke accepterer filmens bildende-plastiske område – dens montage-mæssige-dynamiske lysmaleri – som den moderne epoke i maleriet.

Der findes virkelig sådanne originaler, der stædigt nægter at forstå det, og på ingen måde kan inkludere det vidunder, filmen med alle sine bildende muligheder er, i ét fælles system, sammen med maleriets udvikling og historie.

Det forekommer mig dybt uretfærdigt: forskellen i „teknik“ kan ikke spille nogen rolle her – den samlede malerkunsts historie rummer jo under sit gæstfri tag fænomener, der, hvad teknik angår, er så forbløffende forskellige som f.eks. radérkunsten og Ravennas mosaikker!

Hvad angår den vigtigste og afgørende faktor, den *kunstneriske tankeform*, så er „afstanden“ mellem Picasso og filmen betydeligt mindre end mellem Paul Signac og vores realister fra halvfjerdserne.

Man regner fotografiet til de „mekaniske“ kunstarter, der tilsyneladende er berøvet den umiddelbare kunstneriske „akts“ levende skælven, men den udsøgte billedopbygning, de fine forskelle i belysnings nuancering og den strenge beregning af tonernes „valør“, som man finder hos vore bedste filmfotografer, kappes forlængst med de bedste forbilleder i tidligere tiders malerkunst!

Men lad os vende tilbage til Ermolovas portræt. Det var ikke tilfældigt, når jeg sagde, at spejlet skærer figuren. Den største hemmelighed ved dette portræts virkning skjuler sig netop efter min mening i dette „klip“ og den montageagtige sammenstilling af dets resultater.

Jeg har ofte talt og skrevet om, at montagen ikke så meget er en række stykker i deres *følge* som i deres *samtidighed*. I tilskuerens

bevidsthed lægger det ene stykke sig oven på det andet, og afvigelserne i farve, lys, konturer, format, bevægelser osv. giver den følelse af dynamisk impuls og kropsbevægelse, som er bevægelses-indtrykkets grundlag – fra opfattelsen af den simple *fysiske bevægelse* til de mest komplicerede former for *bevægelse inden for begreberne*, når vi har at gøre med montage af metaforiske, symbolske eller begrebsmæssige sammenstillinger.

Derfor bør man ikke forvirres over de følgende betragtninger, der vedrører elementer, som eksisterer sammensmeltet og samtidigt på et lærred, men som i deres væsen er på hinanden følgende faser i en hel proces.

Vi bør heller ikke undre os over den situation, at de enkelte elementer samtidig betragtes som *selvstændige enheder* og som *uadskillelige dele af et hele* (eller som enkelte grupper inden for dette hele).

Ikke nok med det. Som vi vil se, er netop denne enhed af *samtidighed* og *følge* et virkemiddel med en helt speciel effekt!

Men til sagen.

Jeg sagde, at spejlet skærer figuren. Men der er mere end spejlet, der skærer figuren.

Den skæres af panelets linie, af gulvets og væggen sammenstødende linie.

Den skæres også af karnisens brudte linie, det vil sige loftets og væggen sammenstødende linie, der spejler sig i spejlet.

I og for sig skærer disse linier ikke figuren, de afbrydes ærbødigt, der hvor de når dens kontur, og kun ved at tænke os deres forlængelse, deler vi figuren i forskellige zoner, adskiller det nederste af kjolen, brystpartiet og hovedet. Lad os trække disse linier op og faktisk „skære“ portrættet op, idet vi følger dem.

Det viser sig da, at de lige linier, der *genstandsmæssigt* tager del i gengivelsen (som spejlets ramme, og de sammenstødende linier mellem gulv, væg og loft), samtidig så at sige er de enkelte *fastes billeders grænser*.

Ganske vist har de, modsat enkeltbilledet med sin faste rammekant, vilkårlige konturer, men de udfylder dog enkeltbilledets vigtigste funktioner til fuldkommenhed.

Den første linie giver os hele figuren – „total, helfigur“.

Den anden linie giver os „figuren i knæstørrelse“.

Den tredje – „brystbillede“.

Og den sidste det typiske „nær“.

For at gøre det endnu tydeligere går vi et skridt videre og klipper virkelig portrættet op i denne række af enkelte billeder. (Se planche ved side 121).

Lad os anbringe dem ved siden af hinanden og efterforske, hvilke træk, der er karakteristiske for dem, bortset fra forskellen i størrelse.

Vi betragter dem derfor hver for sig, hvert af dem som et selvstændigt enkeltbillede.

Hvorved karakteriseres et enkeltbillede, udover ved dets størrelse og beskæring?

Naturligvis først og fremmest ved den valgte optagelsesvinkel.

Lad os gennemse rækken af vore enkeltbilleder ud fra synspunktet ... optagelsesvinklen.

Hvorfra er – hvis det kan siges sådan – billede nr. 1 – „total“ i fuld figur – taget?

Vi ser, at gulvet på det ikke fremtræder som en smal stribe, men som en stor mørkegrå flade, på hvilken den sorte kjoles slæb danner en stor sort plet rundt om figuren:

figuren er afgjort taget fra et *højere liggende punkt* – „optagelsen er gjort *oppe fra*“.

Billede nr. 2. „Figuren i knæstørrelse“. Som den ses på gengivelsen er figuren anbragt parallelt med den væg, hvorpå spejlet hænger. Hvad optagelsesvinklen angår, svarer det til et billede taget i „*øjnehøjde*“.

Billede nr. 3. I det her frigjorte udsnit ser vi den øverste del af Ermolovas figur mod en vis rumlig dybde: i det givne udsnit forsvinder karakteristikken af denne dybde som et spejlbillede. Spejlets dybde virker som en real rumlig baggrunds dybde.

Det er et typisk, i filmens praktik velkendt tilfælde, at man skaber en betinget rumlig forestilling blot ved enkeltbilledets afskæring.

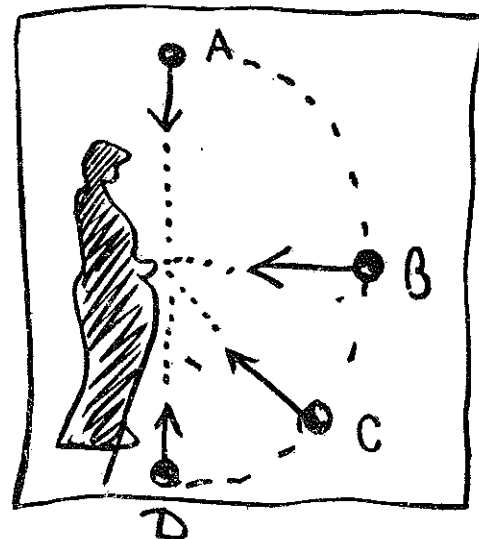
Men hvad der i dette tilfælde er langt vigtigere er, at figuren at dømme efter den indbyrdes placering af vægge, loft og figur, i dette „enkeltbillede“ ikke er taget i øjenhøjde, den er tydeligt taget lidt *nede fra* (i rummet bagved ses loftet, der rager ud over figuren).

Billede nr. 4. Ansigtet i fuld størrelse projiceres mod den horisontale flade, vi ved er loftet.

Hvordan kan et sådant resultat opnås i enkeltbilledet? Naturligvis kun ved en optagelsesvinkel skarpt *fra neden*.

Vi ser således, at vore fire på hinanden følgende vilkårlige „enkeltbilleder“ adskiller sig fra hinanden, ikke blot ved gengivelsens *størrelse*, men også ved *forskydningen* af optagelsesvinklen (synsvinklen i forhold til genstanden).

Samtidig følger optagelsesvinklens bevægelse nøje størrelsestilvæksten: alt efter som optagelsesobjektet bliver større, forskydes optagelsesvinklen nedefter: fra *oppe fra* (A) til *horisontal* (B), til *lidt nedefra* (C) til *skarpt nedefra* (D) (se skemaet).



Hvis vi forestiller os billederne 1, 2, 3 og 4 monteret sammen, vil vort øje have beskrevet en bue på 180° .

Figuren viser sig at være taget fra fire forskellige synsvinkler i rækkefølge. Foreningen af disse fire punkter giver en fornemmelse af bevægelse.

Men *hvem* bevæger sig?

Vi kender allerede sådanne eksempler på foreningen af forskellige bevægelsesfaser, når øjet i en samlet bevægelse løber hen over den optagne genstand.

Et eksempel er montagen af de tre marmorløver på Alupkinslottets trappe, i forskellige efter hinanden følgende stillinger. Forenet ad montagens vej illuderer de én springende løve.⁵⁸

Det samme forekommer tilsyneladende at være tilfældet her.

Men hvis virkningen af *selve figurens* bevægelse opnås, fordi fire af dens stillinger i rækkefølge opfattes som fire på hinanden følgende faser af dens bevægelse, hvordan opnås så ad denne vej illusionen om figurens samlede bevægelse som et hele?

Således skabes f.eks. dynamikken hos Daumiers eller Tintoretts figurer, hvor de enkelte dele af figuren placeres i overensstemmelse med de forskellige faser af en og samme bevægelsesproces i rækkefølge; når øjet gennemløber de enkelte faser i den „opdelte“ bevægelse, foretager det et spring fra den ene fase til den anden og opfatter denne kæde af impulser som en samlet bevægelse.

På fuldstændig samme måde realiseres i hovedsagen det dynamiske fænomen i filmen, blot med den forskel, at her viser forevisningsapparatet i rækkefølge tilskueren ikke de enkelte del af en figur i dens på hinanden følgende faser, men hele figuren som en helhed.

Det er interessant at lægge mærke til, at når det gælder om en *udtryksfuld* gengivelse af bevægelse, lader filmen sig ikke nøje med dette almene dynamiske fænomen.

Når det gælder en udtryksfuld og fængslende gengivelse af bevægelse tager filmen på ny tilflugt til en metode, der i langt og meget ligner – Tintoretts og Daumiers metode. Nu viser den – i montage-mæssig sammenstilling – de enkelte dele af en figur i deres dynamik.

På den ene eller anden måde bliver spørgsmålet stående: er det dét, som sker i Ermolovas portræt, eller ej?

Svaret er naturligvis – et kategorisk nej!

Og det fordi der på lærredet er fikseret, ikke fire forskellige positioner for objektet, men fire positioner i følge for det *iagttagende* øje.

Derfor forenes disse fire punkter ikke i objektets *adfærd* (de springende løver, Daumiers bevægelige figurer), men i en karakteristik af *tilskuerens adfærd*.

Og denne adfærd består, som vi ser, i en forskydning af synspunktet „oppefra“ til synspunktet „nedefra“, som til et punkt... „for fødderne af“ den store skuespillerinde!

Men tilskuerens adfærd over for objektet er det samme, som vi kunne kalde *tilskuerens holdning*.

Eller rettere: det er en holdning, der er foreskrevet tilskueren af

kunstneren, og den udgår helt og aldeles fra kunstnerens egen holdning til objektet.

Denne – kunstnerens holdning – tvinger ham til at vælge den plastiske konstruktion, der bedst udtrykker denne holdning.

Jeg tror, at hvis en linie er i stand til på en eller anden vis at udtrykke en tanke og en holdning til noget som helst – og det mener jeg den er – så vil en linie, der svarer til synsvinklens bevægelse på buen ABCD fuldt ud svare til den forestilling om „agtelse“, som man uvilkårligt oplever ved synet af portrættet af Ermolova.

Men det er ikke det hele.

Endnu to mægtige virkemidler over for tilskueren støtter denne dominerende tendens i den almene komposition.

Det er den rumlige opbygning og den farvemæssige (eller snarere lysmæssige) udformning, der går slag i slag med forskydningen i „planernes“ størrelse og med forskydningen af optagelsesvinklen fra „enkeltbillede“ til „enkeltbillede“.

Gennem rækken af enkeltbilleder 1-2-3-4 går en uafbrudt *udvidelse af rummet*.

Nr. 2 er fæstnet til væggen med spejlet.

Nr. 3 projiceres mod salens vilkårlige dybde, kastet tilbage i spejlet.

Nr. 4 aftegner sig mod en rumlig baggrund, der er uafgrænset og udefineret.

Fra enkeltbillede til enkeltbillede dominerer billedet af Ermolova, der stadig vokser i størrelse mod det stadig vigende rum.

Men samtidig, fra det ene enkeltbillede til det næste – bliver det enkelte billede lysere.

Nr. 1 domineres helt af kjolens sorte masse,

i nr. 2 virker den sorte del af figuren ikke mere selvstændigt, men leder så at sige snarere øjet til det lysere ansigt,

i nr. 3 er det kun resterne af det sorte, der kontrasterer mod det lyse ansigt,

i nr. 4 er størstedelen af billedet helt optaget af det oplyste, så at sige indefra lysende, ansigt.

Denne voksende lysstyrke fra enkeltbillede til enkeltbillede som smelter sammen i en uafbrudt proces, aflæses som en *voksende lysning*, som et *voksende gry* og en *åndeliggørelse* af skuespillerindens ansigt, der gradvis træder frem fra omgivelsens tusmørke på billedet.

I modsætning til spillet med den bevægelige synsvinkel, har disse to træk ikke noget at gøre med tilskuerens spil, men med adfærden og spillet i selve gengivelsen; takket være dem forekommer Ermolova at blive oplyst af en voksende indre ild og et inspirationens lys, og inspirationen synes at udgyde sig over de stadig større omgivelser, de henført betragtede tilskuere.

Sådan sammenflettes i et dobbelt spil *den henrykte tilskuers bevægelse* foran billedet med *den inspirerede skuespillerinde* på lærredet – fuldstændig sådan som engang tilskuerrummet og scenens brædder forenedes, begge omfattede af hendes spils magi.

II

MONTAGE I FILM MED FLERE OPTAGELSESPUNKTER

Den periode i filmkunsten, der prægedes af optagelser med vekslende optagelsespunkter, plejer man nu at kalde „montagefilmens periode“. Det er vulgært hvad angår formen og simpelthen forkert efter betydningen: *al filmkunst* er montage. Af den simple grund, at det væsentligste filmfænomen – fotografiets bevægelighed – i sig selv er en montageagtig foreteelse. Hvori består da dette fænomen – den fotografiske gengivelses bevægelighed i filmen?

Hvis man gør en række ubevægelige optagelser af enkelte faser af en og samme bevægelse, får man en række af, hvad man kalder „faste billeder“.

Når de kædes sammen i montage og med *en vis hastighed* sendes gennem et forevisningsapparat, samles de i en fælles proces, der for iagttagelsen aflæses som bevægelse.

Man kunne kalde dette stadie for mikromontagen, for lovmæssighederne i dette fænomen er de samme som på et højere udviklingstrin. Forbindelsen mellem montageafsnittene til en orden, i hvilken man sanser bevægelsen med større intensitet (montagen i de former, der accellererer „tempoet“) eller i en højere orden (opnåelse af indre dynamik gennem en dygtig brug af filmbilledets midler) gentages også på et højere udviklingstrin. Man kan ligefrem tale om *makromontage*. Herved forstås ikke den kompositionelle samling af afsnittet (mikromontage som celleforbindelser), eller *afsnittenes* sammen-sætning (montagen som sammensætning af montageenheder), men

den kompositionelle sammenføjning af enkelte *scener*, hele afsnit af et fuldstændigt værk.

Således gennemtrænger montagen alle „sektioner“ af filmkunstværket, lige fra det oprindelige filmfænomen, gennem den „egentlige montage“ til den kompositionelle helhed i filmkunstværket som sådan.

Hidtil har vi beskæftiget os med spørgsmålet om enkeltbilledet, men ikke med montagens række af „faste enkeltbilleder“. Nu oplever vi selv det ubevægelige billede som en montageproces – som det første led i en gennemgående montagerække, der går gennem hele værket.

Indtil nu har vi kun betragtet enkeltbilledet som en plastisk enhed, der på ingen måde adskiller sig fra maleriets element. Det bevægelige og det ubevægelige billede kunne vi opfatte under ét i kompositionsspørgsmål, fordi vi i det første tilfælde havde at gøre med *en fæstnet kontur*, i det andet tilfælde – med *spor efter en bevægelse*. Nogen *principiel* kompositionel forskel i rent plastisk forstand var der ikke tale om. Nu må vi kaste et hastigt blik på dette enkelte billede som et *montagekompleks* og se, hvorledes man i det har fastholdt rudimenter af det, der i udtømmende fylde udvikler sig i andet stadie af montagens form. (–)

Lad os se nøjere på den „celle“ i filmværket, som vi har trukket frem, således som vi nu forstår den. Hvorved er den karakteristisk? Det er helt tydeligt, at den har to funktioner. Den ene tager sigte på gengivelse, den anden – på forholdet til disse gengivelser, eller rettere den række af gengivelser, montagerækken udgør. Den første ligger helt i filmstrimlen, den anden i den visuelle opfattelse. Den første giver en række ubevægelige fotografier – standser billedet af den bevægelse, der gennemtrænger hele serien. At det netop forholder sig sådan, viser allerede den enkleste fordring til betingelserne for visuel sansning, uden hvilke ingen sansning af normal bevægelse er mulig. En hund, en kat, en hjort kan bevæge sig foran os, ligegyldigt i hvilke hastigheder og rytmer, deres aktivitet vil altid forekomme os at være en reel bevægelse. Men så snart filmapparatet afviger fra 24 billeder i sekundet, ødelægges opfattelsen af det reale billede af bevægelsen: det kan falde fra hinanden i faser, der ved tidens magi ikke kan føres sammen i processens enhed – tegnefilmens ryk – eller det kan, ved at fornemmelsen af mellemrum mellem enkeltbil-

lederne forsvinder, ophøre med at kunne aflæses som bevægelse og falde i en anden grøft (forestil Dem et superrapidkamera med fantastisk hastighed, der optager, at en hånd langsomt løftes 10 centimeter!).

Herigennem deformeres ikke selve fænomenet, men dets udformning i apparatets tempo, hvorved det i vor bevidsthed aflæses som et andet billede af et fænomen. På den plastiske gengivelses område kan man endnu diskutere dette: en langsommere bevægelse kan aflæses som „normal“ (dvs. som et normalt billede af bevægelse), „der er blevet anbragt i unormale betingelser“ – selve udtrykket „langsommere“ antyder, at vi i vor bevidsthed har forestillingen om en hastighedsnorm, som den (bevægelsen) afviger fra. Derfor er for hurtige bevægelser på lærredet, f.eks. i nyhedsreportagen, *komiske*. Men af samme grund er de *ikke komiske*, når de optræder, f.eks. i en episode, der viser en massescene med *forøget aktivitet*. Det vil sige dér, hvor deres billedmæssige forvrængning i forhold til virkelighedens normale betingelser netop *billedligt* bedre svarer til temaet end den ligefremme billedmæssige realitet! (Vi ved alle, hvor meget mere overbevisende afsnit med kavaleriangreb er, når de optages langsomt, for derefter på lærredet at fare hurtigere afsted).

Det er interessant, at den samme hastighedsfaktor i lyd viser sig at være endnu mere afgørende for ændringen af netop billedet. Alle ved, at langsommere eller hurtigere projektion af lyd fremkalder foreteelser, der ikke er analoge, hvor det drejer sig om et *accelerando* eller *ritardando* i gengivelsen. De udtalte ord bliver ikke hurtigere eller langsommere at udtale. De bliver *højere* eller *lavere* i tone. Herved ændres billedet af fænomenet i betydelig højere grad end i tilfældet med gengivelsen.

En tenor, der glider over til en bas, er for vor opfattelse en betydelig større billedmæssig forvrængning end en langsom fremvisning af et spring. Springets langsommere bevægelse aflæses som et spring under *andre betingelser* for fremvisning... En bas i stedet for en tenor aflæses som en *anden stemme*! Herved skal man ikke forledes til at tro, at der kun er tale om en rent subjektiv forvrængning af billedet, det vil sige noget der kun foregår i vor bevidsthedsopfattelse. Hastigheden ændrer også *objektivt* værkets *billede*, selv om elementerne i gengivelsen forbliver uforandrede (i tilfældet med den forandrede projektion).

Men det er øjensynligt, at man blot skal give efter for tidsbetingelserne ved den eneste mulige norm, ved hvilken den filmiske bevægelses psykologiske fænomen kan træde i funktion på de i vor bevidsthed givne betingelser, før dette bevægelsesfænomen opløses.

Derfor har to enkeltbilleder, der står ved siden af hinanden, to funktioner at udøve: selve gengivelsen og sammenfatningen af disse gengivelser i bevægelsens billede. Det sker på filmens første stadie, som vi her beskriver. Her registreres den ikke af bevidstheden. Den „sluges“, og det er ikke ved nogen anstrengelse muligt under normale betingelser for projektion at tvinge sig selv til at aflæse denne proces i dens enkelte bestanddele. Den første betingelse for de to funktioner bevares også ved det andet skridt inden for filmmontagen. Det er i det tilfælde, hvor vi har at gøre ikke med to faste enkeltbilleder, der danner et billede, men med to eller flere billeder, der konstruerer montagebevægelsen.

De galoperende hove, hestens hoved i fuld galop, hesteryggen, der i hastigt tempo fjerner sig. Først ved deres forbindelse i bevidstheden opstår den billedlige sansning af hesten i galop. Interessant nok er disse afsnit også smeltet sammen til et hele for den „menige tilskuer“, som man siger. Det viser sig, at det for en ikke-professionel er næsten umuligt at opfatte scenen som en vekslen af montageafsnit, det kræver en særlig, bestemt træning. Jeg husker selv, hvad det kostede mig af møje i begyndelsen af min filmkarriere at lære på lærredet at se, f.eks. en scene, hvor Fairbanks slukker sin cigaret, ikke som en handling, men – professionelt, dvs. „alle tre montageafsnit“: 1) halvtotal – tager cigaretten ud af munden, 2) nær – hånden slukker cigaretten i askebægeret, og 3) i knæstørrelse – Fairbanks går væk fra bordet efter at have smidt cigaretten! Men her kan man allerede med en forholdsvis lille anstrengelse differentiere de to funktioner: man kan aflæse tre forskellige gengivelser... følgelig kan man også aflæse billedet af, hvad der foregår, fuldt ud. Hvert nærbillede giver ud fra lovmæssigheden pars pro toto en forestilling om hele genstandens handling. Og i virkeligheden gentager de tre nævnte fragmenter af hesten (hovene, mulen og ryggen) i højere kvalitativ orden det, der ville fremgå af tre enkeltbilleder i rækkefølge, der viste tre faser af hestens galop i total.

Den samme kvalitative intensivering sker også i opfattelsen, intensiteten i det psykiske arbejde vokser stærkt, fordi det ikke er en hest

i tre forskellige stillinger, der samles til hestens ene bevægelse; fra tre forskellige detailler udledes derimod tre forskellige *billeder af en hest i galop*, som forenes i det fælles *billede af den galoperende hest*. Her er tidsfaktoren afgørende. Ikke kun tempoet inden for afsnittet, men også selve afsnittets varighed spiller en afgørende rolle. Men heller ikke her er tiden „skæbnesvanger“, den er *til en vis grad* i vores magt. Der er grænser, inden for hvilke det fænomen opstår, at montageafsnittene smelter sammen i billedet af bevægelse. Også her er det netop enkeltbilleder under mikroskop!

I den tredje fase har vi en endnu mere tilspidset situation. Hvis vi som eksempel tager John Phoenix' „Skrekkelige jernbanekatastrofe“,⁵⁹ omsat til filmbilleder – total af forlorte tænder, togvognen på hovedet, lokomotivet, der står „på højkant“ – så ser vi her så at sige den anden yderlighed: her kræves der allerede en *vis anstrengelse* af vor bevidsthed for at jævnføre disse elementer til et hele og ikke blot som sansning nå til et billede, som i tilfældet med den galoperende hest, men ud fra disse tre fragmenter opfatte hele katastrofens billede. Her spiller „tempoet“ så at sige ingen rolle. Opsplitningen i to processer er her næsten tydeligere for øje end foreningen i én! Det er helt klart, at sådan vil sagen også forholde sig fremover. De enkelte montagescener i en kampscene er hver for sig et *billede af et slagsmål*, men som gengivelse af en del af kampen som hele vil de, når de føjes sammen, give en afledt forestilling, et afledt billede af kamp. Via det afbildedes elementer fremstår der for tilskueren en stadig større og mere uigengivelig sanseoplevelse – et afledt billede, en forestilling, en sammenfatning. Idet dette afledte billede ved sit indhold overskrider grænserne for gengivelse af en begivenhed og giver sig ind under betingelserne for en generaliseret sansning og forestilling om begivenheden, overskrider det også sin egen egentlige dimensions grænser i de midler, hvormed det henvender sig til tilskueren og fremstiller begivenheden.

Vi har talt om dette i forbindelse med den plastiske komposition. Hvad førte det til dér? Dér førte det til, at gengivelsens grænser blev overskredet; som overbygning fik man en tendentiøs kompositionelt-rumlige „sammenføjning af gengivne genstande“ (eller farver, rumfang osv.); generaliseret som metafor så langt det skulle være. Videre fik vi i den kompositionelle kontur et grafisk forenklet *indholdsskema*, der gennemtrænger objekterne.

Nu har vi desuden at gøre, ikke blot med den indre billedlige „gengivelse“, men tillige med den reflekterede kompositionelle „sammenføjning“ af disse enkelte billeder, dvs. montagens afsnit, i tid.

Der er ingen grund til at sætte det rumlige i det første tilfælde op mod det tidsmæssige i det andet. For den rumlige forskydning i et billede, der ikke er beregnet på en bestemt følge i opfattelsen, har ingenting at gøre med kompositionen. På den anden side står montagens følge, der ikke på samme tid konstruerer fornemmelserne af det rumlige og milieuet lige så langt fra, hvad man kunne kalde kompositionen i film. (Det gælder også i de tilfælde, hvor montage ikke overholder stedets enhed i sine enkelte afsnit).

Er filmen uden fortilfælde, hvad dette angår?

Selvfølgelig ikke. Ikke så meget for at bekræfte dette forhold, som for yderligere at præcisere disse overvejelser, kan vi vende os til det samme fænomen, men i den form, det tager i tegningen. Vi søger naturligvis vort eksempel først og fremmest blandt sådanne eksempler på billedkunst, i hvilke det tematiske og en idémæssig aggression tydeligt kommer til udtryk. Her finder man fænomenet mest udtømmende og intenst fremstillet! Under sådanne betingelser, hvor den målrettede, bevidste tanke dominerer, fremtræder også metodens træk mest præcist. Det er lettere at se musklernes spil i et legeme, der udfører en anspændt og målrettet handling end i et, der er i ro. Metodens spil er det bedst at søge i eksempler på skabende udformet aggression og kampberedt udfald. Et sådant eksempel kan vi finde i det første nummer af tidsskriftet „Zjupe!“ fra 1905. I et af de glimrende eksempler på den kampberedte satire fra disse år – i det berømte „En oktoberidyl“ af Dobuzjinskij, der afslører hele løgnagtigheden og forræderiet i „manifestet af 17. oktober“.⁶⁰

Lad os forsøge at følge den proces, hvorved vi opfatter tegningen, hvorledes billedet af det dramatiske forløb, som billedet selv er en epilog til, er dannet. Tusinder af mennesker har på forskellig måde oplevet den emotionelle virkning af denne tegning eller vil komme til det. Jeg tror ikke, at den opfattelsesmåde, som jeg beskriver i det følgende er almen og lovmæssig, men i beskrivelsen prøver jeg at holde mig til den vej, ad hvilken selve begivenhedens billede dannes for mig gennem detailler i dens spor. (Se planche ved side 121).

1. Øjet nagles først og fremmest til blodpølen midt i tegningen.

2. Øjet gennemløber dens kontur og støder på dukken. Dukken og brolægningen. Hvorfor? Øjet søger på brolægningen, leder efter forklaring. Det bliver brat tiltrukket af galochen i nederste højre hjørne. Ved siden af et par briller.

3. Øjet leder videre i den samme søgen efter en nøgle, der omfatter det hele. Galochen og blodpølen driver det ad den linie, der forbin-der dem. Det er diagonalen fra nederste højre til øverste venstre. Øjet bevæger sig ad diagonalen. Det standser ved vinduet. I vinduet et hul fra kuglen, der er gået igennem det.

4. Interessen skærpes. Øjet springer forbi de hvide ark, der er klæbet på muren, og indsamlingsbøssen, som tilsyneladende ikke end-nu har noget til fælles med „sporene af forbrydelsen“, detaillerne af-læses allerede nu som sådanne. Øjet registrerer noget blodigt – standser ved den lave søjle. Søjlen og træet fører på rent plastisk vis blikket i dybden – om hushjørnet. Det retter sig mod gadens dyb. Støder på de trefarvede faner. Gaden er tom.

5. Øjet ser den tomme gade og tsarfanerne. I 1905 er det som et gadens „negativ“. Og bevidstheden tegner øjeblikkeligt det mang-lende „positiv“ til i bevidstheden: den menneskefyldte gade og ... de røde flag.

6. Fra dette øjeblik er blodpølen allerede billedet på demonst-ran-ternes fordrivelse. Dukken og galochen med brillerne – det er et bil-lede på de yderste poler i sammensætningen af de skånselsløst bort-jagne: det er „de gamle og børnene“, mellem dem tegner sig billedet af voksne, halvvoksne, kvinder. Kuglen i vinduet – er et billede på demonstrationens fredelige karakter og uskyld, troen på manifestet om „friheder“. Det er en genklang af nedskydningen af den frede-lige demonstration den 9. januar. Blodpølen – er nu et billede på nedskydningen.

7. Og pludselig aflæses de hvide ark over pølen, først og frem-mest ved deres kontur: det er et kors. Den typiske kontur af et grav-kors – et monument. (En tilskyndelse til at aflæse konturen således finder vi i det lille hvide kors over indsamlingsbøssen. Det er dens vigtigste kompositionelle betydning, foruden de åbenlyse tematiske associationer til kirkebøssen i en sådan sammenhæng).

8. Man læser „gravmålet“ nøjere, på det står det berygtede mani-fests ord. *Ordene* – er manifestets ydre fremtoning – indrømmelsen af frihed. De opklæbede proklamationers *form* – et kors – er deres

væsen – frihedernes kirkegård, et kors over de „vanvittige forhåb-ninger“.

9. Gaden fyldes med en folkemasse i bevægelse. Fordrivelsens scene. Tilintetgørelsens scene. De gamle mænds og børnenes scene. Scenen med de fredelige beboere, der med kugler fordrives fra vinduerne. Kulminationen af „gadeuordenen“, som de borgerlige aviser skrev. Den scene, der ved en overblending går over i totalbilledet af den idyl, som vi ser. Og scenen, der fuldendes med gravkorset, der kommer apparatet nærmere, korset over de friheder, der blev tilkæmpet med blodets pris, ligesom hele reaktionens forfærdelige rasen, der fulgte efter det berygtede provokatoriske manifest, træder frem i bevidsthe-den og erindringer.

Sådan, skridt for skridt, detaille for detaille fødes billede efter bil-lede. Billederne træder i aktion. Billederne indgår i indbyrdes sam-spil. De føder et nyt, fælles sammenfattende billede. Og vi gennem-levede ikke dét i billedet, som det *forestiller*, men kampen mellem de billeder, som kunstneren gennem et vidende valg af detaljer for-måede at fremkalde i vor forestilling, vor bevidsthed og vore følelser.

Som vi ser er der ingen forskel på denne vej og metode, og den ifølge hvilken billederne formeres i filmtilskuerens bevidsthed og fø-lelser.

Den beskrevne vej, som øjet gennemløber (jeg tror ikke, den er langt fra sandheden) – det er en montagens vej.

Detaillerne – er nærbillederne.

Det ophold man gør ved dem – er meterlængden.

De billeder der opstår og deres indbyrdes forbindelse er det sam-me, som vi opfatter filmisk, sådan som allerede beskrevet. (–)

Lad os endnu en gang opsummere, formulere og præcisere disse hovedsætninger.

1. Montageafsnittet (især totalbilledet) udgør en del (pars).

2. Efter loven pars pro toto fremkalder denne *del* en udbygning i bevidstheden af et *vist hele*.

3. Det gælder for enhver specifik del, for ethvert enkelt afsnit.

4. Således aflæses montagens forbindelse af en række montageaf-snit *ikke* som en konsekvent følge af *detailler*, men som en følge af hele scener. Scener, der vel at mærke ikke er gengivet, men som duk-ker frem i bevidstheden. For pars pro toto er også et middel, der

tvinger et billede af et fænomen til at dukke frem i bevidstheden, men ikke et middel til at gengive et fænomen.

5. Herigennem gengiver montagens afsnit indbyrdes *nøjagtigt* den proces, som finder sted inden for hvert enkelt afsnit mellem de enkelte billeder. Bevægelsen (på det givne stadium – en forskydning) er også dér sammensat af kontrasterende gengivelser. I sammenstødet mellem to gengivelser, to på hinanden følgende faser i en bevægelse opstår et *billede* af bevægelsen. (En bevægelse, der faktisk *ikke er gengivet*, men givet ved to ubevægelige størrelser). I overgangen fra forbindelsen af faste enkeltbilleder til forbindelsen af enkeltbilleder på strimlen er metode og fænomen uforandret, men føres dog op til et kvalitativt højere trin. *Pars* (en del) af montageafsnittet fremkalder billedet af *toto* (et vist hele). Således er det i bevidstheden allerede et billede af en hel fremstilling. Og videre – gennem en række af hele forestillinger – af forestillede gengivelser. Og hver enkelt forestillet gengivelse indgår i sådanne forhold med den tilstødende som den fysiske gengivelse i et enkeltbillede med den fysiske gengivelse i det næste – de føder også et billede.

Men forskellen er dog her *enorm*. Sagen er, at enkeltbilledet faktisk er gengivet. Det er et produkt af en fremmed vilje, det er foreskrevet tilskueren af instruktør-fotografen.

I montageafsnittet – i vor sprogbrug *pars* – er gengivelsen af et hele *forestillet*, dvs. på *grundlag af* den givne *pars* – for hver enkelt tilskuer er det sete individuelt, på sin vis skabt, på sin vis realiseret (*toto*). Det er helt klart, at intensitetsgraden ved *oplevelsen af et sådant billede* er langt højere end når det drejer sig om en *gengivelse*, der er *udført* og skabt af en anden. I det givne tilfælde vil hele det skabende forestillingsapparat hos tilskueren træde i funktion. (–)

III TONEFILMENS MONTAGE

Groft taget er billedet af det, der foregår inden for et værk, særlig tydeligt i filmen. Gengivelsen ligger i det enkelte billede. Helhedsbilledet – i montagen. Men vi så, at enkeltbilledet, hvis det skal være kunstnerisk udtryksfuldt, må være en enhed af begge disse to principper. Det samme har vi iagttaget i montagen. Montagen har en

dobbelt funktion: både som gengivende fortælling, og som rytmisk sammenfattet billede, vel at mærke hvis det er en montage, der har noget at sige som kunstværk.

Måske bør man her erindre om nok en ting. Thi på lige fod med den form for rytme-begreb, som vi tidligere har fremstillet, findes der desuden en *rent formel* bestemmelse af dette begreb. Sådant noget som gentagelsen af en bestemt forbindelse eller gruppe med bestemte og lige store mellemrum i tid. Spillet på en vekslen mellem langvarige og korte. Betonede og ikke betonede osv. Også denne rytme kan optræde i montagen!

I så fald er det ikke *den* rytme, som jeg taler om. Det er først og fremmest en gengivelse, og det er en gengivelse, der ikke i sig optager det sammenfattede billede af den begivenhed, som den sammenfatter. Det er de tilfælde, hvor en march monteres i march-rytme og en vals i valserytme. Et overgangseksempel er den „metaforiske“ montage, hvor en „begravelse“ monteres som „vals“ eller en „vals“ som „begravelse“. Det er de tilfælde, hvor – som omtalt i første afsnit – gengivelsen nyvurderes gennem kompositionen. Og endelig det tilfælde, hvor det indre indhold rytmisk sammenfattes, hvor indholdets tegning, dets formel, kun gentager den indre udvikling i indholdet, efterhånden som det åbner sig, og fastholder det i intervalernes vekslen og varighed, efterhånden som indholdets indre dynamik spændes. (Uden at det er nødvendigt at vælge et genstandsmæssigt-gengivende skema fra et *andet* indhold, for gennem det at fremføre overvejelserne over det *givne* indhold. Det kalder vi for en overført metaforisk fremstilling af rytmen. Et eksempel herpå er den førnævnte „begravelsesagtige valserytme“).

Hvordan det end er, montagen har to uadskillelige funktioner: som beretning og som rytmisk sammenfatning af beretningen. Herom talte jeg udførligt i mit foredrag på Sorbonne (Paris, februar 1930).

Jeg har, idet jeg gik ud fra denne dobbelte funktion, i mine undervisningsprogrammer på Statens Instruktørkursus og i tidligere artikler klassificeret montagens former i to „rækker“. I den ene behandles de forskellige former for fortællende (gengivende) montageprincipper. I den anden de forskellige former, hvorigennem montagen kan udfylde sin sammenfattende, billedlige rolle, idet jeg forstår disse forskellige former som former af rytmisk art, defineret som den yderste forenkling, der dog ikke går over i abstraktion.

Lad os repetere disse betegnelser, som er velkendte, således som de er anført i programmet til mit kursus i iscenesættelse fra 1935.

„Montageformer baseret på semantisk orden:

- a) montage, parallel med tildragelsens udviklingsforløb (primitiv informativ montage)
- b) montage, parallel med forløbet af flere handlinger („parallel“ montage)
- c) montage, parallel med sansningen (de primitive sammenligningers montage)
- d) montage, parallel med sansning og betydning (billedlig montage)
- e) montage, parallel med forestillingerne (montage, der konstruerer et begreb) . . .“

Her er de mulige montageformer opregnet, som opstår ved jævnføringen med selve *det berettende* indhold i de enkelte afsnit (gengivelsen).

Den anden række lyder således:

„Montageformer baseret på kinetisk orden:

- a) den metriske
- b) den rytmiske
- c) den tonale (melodiske)
- d) overtonens
- e) den intellektuelle, som ny kvalitet baseret på udviklingen af overtonen i retning af tankemæssige overtoner.“

Her er de montageformer opregnet, som opstår ud fra mulighederne i selve sammenstillingsprocessen af afsnittene, dvs. de muligheder gennemgås, som ideen har for at finde udtryk, ikke blot i gengivelser inden for selve afsnittene, men også gennem de forskellige sammenstillingsformer og processer, der er mulige ud over, og undertiden helt uden for de blot snævert-berettende funktioner, som montagen har, det vil rettere sige de berettende funktioner af højere, sammenfattende orden (rytmen, som vi forstår den og allerede har defineret den).

Måske er det mest af alt på sin plads at nævne, at overgangen fra film med ét optagelsespunkt til „montage“ filmen som en konsekvens også så at sige afspejler den proces, som sker på et givet stadie i

vor bevidstheds udvikling, nemlig: overgangen fra *afspejlingen af selve fænomenet til afspejlingen af forholdene mellem fænomenerne*. I sin begejstring over dette resultat, sin optagethed af det, har montagefilmen ikke kunnet undgå i nogle af sine yderligheder og overdrivelser af „montagens princip“ – forholdene mellem fænomenerne – at lade selve fænomenernes gengivelse lide afbræk.

I Sorbonne sagde jeg, idet jeg hilste „talefilmens tilsynekomst for folket“ velkommen – og dengang var „anerkendelsen“ af talefilmen endnu et emne for diskussion – at denne dobbelte belastning er det væsentligste spaltende princip i montagen. I talefilmen så jeg en opløsning af denne indre modsætning mellem to funktioner i montagen, gengivelsen og rytmen inden for montagen må nødvendigvis støde sammen. Rytmens føjelighed kræver undertiden mikroskopisk „klipping“ (helt ned til to-tre billeder i et montageafsnit). Afsnittets gengivende side – ligger først og fremmest i, at det holdes fast tilstrækkeligt længe, og den rytmiske opbygning sker altid med et sideblik: lad os ikke tabe det berettende og demonstrative grundlag af syne, ikke skære afsnittets gengivelse til døde. Og fortællingen skæver hele tiden til rytmen: „ikke fortabe sig i fortællingen“, så den rytmiske forbindelse mellem fortællingens forskellige afsnit går tabt. Et af de bemærkelsesværdige nye principper, talefilmen indførte, var, at den aflastede montageafsnittet for dets tidsmæssige rytmiske funktioner. Jeg fremhæver – de *tidsmæssige* rytmiske funktioner, for det er helt klart, at i dem, i spillet med varigheder, lå den vanskelighed, som jeg talte om. Ansvar for den plastiske, rytmiske karakter i gengivelsen, under sådanne betingelser, hvor betragtningstiden vokser, bliver endnu større, og derfor har vi her viet et helt afsnit til spørgsmålet om enkeltbilledets klassiske komposition. Men netop *denne* overvejelse indeholder potentielt hele *teorien* om lydens og gengivelsens indbyrdes forbindelse. For det rytmiske princip, som vi tillagde betydning af den yderste sammenfatning (uden overgang til abstraktion), forskydes i talefilmen fra det felt, der vedrører afsnittenes gensidige placering, til et felt med en ny dimension – den lydlige „kontur“, der *gennemtrænger* en serie afsnit, *fuldstændig ligesom* den omfattende fysiske lineære kontur* gjorde det i den plastiske gengivelses** tilfælde eller bevægelse.

* Eller den bevidste vej gennem på bestemt vis placerede elementer i gengivelsen.

** I billedet eller i det enkelte billede på strimlen.

sens rytmiske „forløb“ gennem de sammenføjede montageafsnit i tilfældet med montagefilmen.

Og det skaber en helt ubrydelig forbindelse og enhed for montagekonceptionen på alle de tre kvalitativt forskellige stadier.

Det bestemmer lydens placering ikke som en uvedkommende naturforeteelse, der er trængt ind i filmen, men som et organisk element i filmen, som den videre udvikling af træk og principper, der er latente i den filmiske strukturs billedmæssige udtryksfuldhed. Hertil hjalp det gennemgående billede af gensidig indtrængen på to planer af en og samme udtryksløsning i to forskellige dimensioner.

Det er tilstrækkeligt kendt, at teatret til en vis grad, skønt yderst ufuldkomment og temmelig groft, kan tjene som „Vorschule“ til det lydligt-visuelle kontrapunkt. I de tilfælde, hvor det lydmæssige partitur er tilstrækkeligt principielt sat i centrum for opmærksomheden og tilstrækkeligt konsekvent udformet i praksis. Med et sådant gærstof af personlig teatererfaring kom jeg selv til filmkunsten. (—)

Hos Diderot er der et sted i den „Tredie dialog“, hvor han taler om det musikalske drama, som også er nyttigt for filmen, opfattet som lydfilm. Det er i hvert fald et konkret eksempel, der endegyldigt i hele sin anskuelighed kan tjene til at give os et billede af, hvor og i hvad „musikkens“ element beror i filmkunstens tidlige etaper, og på hvilken måde lydfilmen og dens montageopfattelse umiddelbart vokser frem og forbinder sig med disse foregående perioder.

Diderot beskriver, hvorledes Klytaimnestras monolog fra Racine's „Ifigenia“ ville lyde, overført til musik i et musikalsk drama:

Jeg ulyksaligste af alle mødre,
nu kranse de min datter, hendes hals
er blottet nu for hendes faders kniv,
som Kalchas fører . . . Stands barbarer!
Husk at hun stammer ned fra Zeus!
Hører I tordenkilen, jorden skælver,
det var en gud, der talte, hævnens gud.

(V akt, IV scene)⁶¹

Således er det brudstykke, Diderot anfører fra selve monologen. Her er beskrivelsen af, hvorledes komponisten vil få dette materiale til at lyde:

„Han vil lade tordenen rulle, og lynstråler udslynges fra den, han viser mig Klytaimnestra, der truer hendes datters bødler med billedet af den gud, i hvis navn de udgyder dette blod; i min forestilling, der allerede er rystet ved poesien og situationens patetiske karakter, fremstår dette billede med den størst mulige sandfærdighed og styrke. *Jeg hører ikke længere Ifigenias moder: det er den buldrende torden, jorden der skælver, luften der rystes af den forfærdende bragen.*“⁶²

Lad os se nøjere herpå.

Her er tre stærke oplevelser:

- 1) situationens patetiske karakter
- 2) poesien patetiske karakter, og til sidst
- 3) transponeringen til musik, hvor „dette billede fremstår med den størst mulige sandfærdighed og styrke“.

Her er fremstillet ligesom tre faser af materialets tilstand under teatrets vilkår.

1) Situationen – råstoffet – anekdoten – der selv hvad indholdet angår er patetisk.

2) „Poesien“, dvs. den oprindelige patetiske bearbejdelse af det ved hjælp af kompositionens midler – i dette tilfælde litterære.

3) Transponeringen til musik, dvs. en overføring af et allerede poetisk „udformet“ materiale til et endnu højere stadie af en ny kvalitet, endnu større formåen og mere indtrykvækkende.

Endvidere har den sidste form den særegenhed, at i den hører man „ikke længere Ifigenias moder“ men et helt kosmos af tordenen. Det vil sige Klytaimnestras vrede og forfærdelse, ophøjet til den yderste sammenfatning. Og „målet“ for transponeringen til musik opfattes som dette ønske om gennem gengivelsen af Klytaimnestras opførsel og handlinger tillige at give en „kosmisk“ sammenfatning (her af rent emotionel art). Vrede og Forfærdelse med store bogstaver; Vrede og Forfærdelse gennem Klytaimnestras vrede og forfærdelse.

Og netop dette viser sig at være det billede, som „fremstår med den størst mulige sandfærdighed og styrke“. Foruden dets „styrke“ er her retteligt gjort opmærksom på dets „sandfærdighed“, dvs. realisme i ordets højeste betydning, og ikke blot „hverdagssandhed“. Det vigtigste træk i realismen er det forhold, at det sammenfattede og fælles træder frem gennem det enkle og isolerede . . .

Jeg tror ikke, det bliver en blot forstandsleg eller en formel analogi, hvis vi påviser, at netop en sådan tilstand for materialet og en opde-

ling i disse tre stadier har vi i filmen. For de gennemgående, fælles lovmæssigheder forbliver sande også for filmen.

Og ikke blot for filmen som hele, som vi allerede kender i dens tre faser: film med ét optagelsespunkt, med flere punkter, og lydfilm, som fuldt og helt gentager Diderots opdeling. Men også inden for hver enkelt af disse etaper har vi de samme tre gensidige forhold.

Lad os fra dette synspunkt gennemgå, hvad vi har fremstillet om de to første udviklingsetaper i filmen: om film med ét optagelsespunkt og film med flere punkter (der vulgært kaldes „montage“film).

1. Film med et optagelsespunkt

Det første ville være – tekstindslagene. (F.eks. „I byen skød barrikaderne op . . .“)

Det andet ville jeg henføre til den plastiske kompositions betingelser. Hvor det rytmiske er bragt i overensstemmelse og udlignet rumligt (F.eks. kompositionen af barrikade nr. 1).

Og det tredje ville jeg henføre til det tilfælde i den plastiske komposition, hvor den, foruden alt dette, også bliver et sammenfattet billede af det, der ligger til grund for gengivelsen. (F.eks. kompositionen af barrikade nr. 2). Hvis vi omskriver Diderots ord og anvender dem til *dens* kompositionsprincip, kunne vi sige: „Jeg ser ikke længere blot en barrikade: det er kamp, det er angreb, det er et sammenstød mellem to kræfter . . .“

Denne kompositionstype ville være som en transponering til en ubælgelig musik, der i sig indeholdt den sammenfatning, som musikken har i Diderots „krav til den“.

2. Film med flere optagelsespunkter

Det første ville være . . . et afsnit optaget fra ét punkt. (Som f.eks. det informative totalbillede „Kamp på barrikaderne“).

Det andet ville jeg henføre til de logisk følgende montageafsnit, der udfoldede udviklingen og forløbet af kampen på barrikaden. Her ville montageafsnittene konsekvent vise de beundringsværdigt planlagte og fremragende udspillede episoder af kampen ved barrikaden, for alene at forfølge dette mål – at vise dem udførligt.

Og det tredje ville jeg se i betingelserne for en sådan montagekomposition, hvor skiftene, den relative længde og de dertil svarende gengivelser i enkeltbillederne også selv ville skabe det dynamiske billede af oplevelsen af kamp. Det vil sige den dynamisk plastiske musik, bestående af rytme og tone (forstået malerisk) i de vekslende afsnit, der ligger som en symfoni (med samme tema) under gengivelsen af begivenheden. (Et „mekanisk“ hjælpemiddel i denne sag var ledsagemusikken i stumfilm. Denne musik skulle enten skabe den sammenfatning, der manglede i scenen, eller – hvis den fandtes – netop overføre dette billede til toner. Springet herfra til fornemmelsen af lydmontagen i tonefilmen er derfor let og tydeligt).

Lad os også gennemløbe første og anden fase indefra (i talefilmen).

1. Det første – er speakerens stemme, der ledsager de forbipasserende billeder med kommentar.

Speakerens kødelige bror – er den hverdagsagtigt synkroniserede lyd (en ringeklokke, der ses og ringer; et menneske, som er på billedet og taler; et bål, som brænder for øjnene af tilskueren og knitrer): det er en sådan lydcommentar til det set fænomen (om man vil, en visuel commentar til det hørte fænomen).

2. Det andet ville jeg regne for en korrekt udvikling af det lydligt-visuelle kontrapunkt i en lydligt gengivende *udlægning* af dramaet, af den dramatiske begivenhed. En dygtig indføring af emne-bestemt musik i handlingen, som veksler med ord, en korrekt udnyttelse af „piske-slag“ osv. Altsammen med en rytmisk stramhed i kompositionen, der gentager forløbet, bevægelsen i dramaet.

3. Og til sidst det tredje. Men ved det tredje må vi opholde os mere udførligt, for til det er hele tredje afsnit viet! Her er situationen lige så klar.

Den samme funktion som den sammenfattede kompositionelle kontur i filmens første etape.

Den samme funktion som det sammenfattede billede af fænomenet, der gennemtrænger en gruppe montageafsnit på den såkaldte montagefilms etape.

Den samme funktion af sammenfattet billede i forhold til det gengivne fænomen skal musikken have.

Naturligvis er det omvendte tilfælde fuldt tilladeligt: hvor gengivelsen spiller det sammenfattede billedes rolle over for lyden. Det sker

ikke så hyppigt. Det ligger i selve musikkens og gengivelsens natur. Musikken er mindre konkret gengivende og genstandsmæssig og mere egnet til sammenfatning. Gengivelsen opnår kun med stort besvær en sammenfatning, men er langt mere tingslig. Derfor er den rigtigste aflæsning det faktiske tilfælde: en vekslen, skiftevis tilkommer denne rolle den ene og den anden.

Således, hvis vi holder os til vor relative klassifikation med den net-op gjorde indrømmelse, så får vi for alle tre faser i filmen ligesom ét samlende skema.

Vi erindrer, at et fuldstændigt billede består af enheden mellem gengivelsen og det sammenfattede billede. Vi kan således under rubrikkerne „gengivelse“ og „billede“ til en vis grad fordele filmens virkemidler.

Skemaet er udformet helt ligesom vi kunne gøre det for skuespilleren og hans rolle. I den første kolonne skulle da stå „Gordej Tortsovs personlige egenskaber“, i den anden – „de typiske træk for en Moskva-købmand på Ostrovskijs tid“. ⁶³ Den gensidige forbindelse mellem dem ville skabe det uudslettelige, fuldstændige billede, som Ostrovskij har givet så fuldkomment i sit stykke som litterært materiale, og som kræver en lige så stor fylde i den realistiske fremvisning af skuespillerens følelser og handlinger. Helt efter disse principper er dette skema for filmen opstillet i forhold til andre påvirknings- og udtryksfelter.

	Gengivelsesprincip	Det sammenfattede billede
Film med ét optagelsespunkt og montageafsnit	Gengivelsen af en genstand	Dets kontur (eller kombination af elementer eller lys på elementerne osv.)
»Montage«-filmen	Enkeltbilledet	Montage
Talefilmen	Enkeltbillede-montage	Lyd (støj, stemme, ord, musik)

Opdelingen er vilkårlig, for der optræder såvel blanding som forskydning, overgang fra en funktion til en anden. Men kun på ét uundgåeligt vilkår: gengivelsesprincip og billede er kategorisk betingede af forskellige dimensioner, sfærer og midler. Deres tilhørsforhold til forskellige opfattelseskategorier kræver uundgåeligt, at de lokaliseres i – hvad materialet angår – forskellige udtryksmidler. (Overholdes denne betingelse ikke, fører det til plastisk forvirring, som i Repins portræt af Tolstoj).

Men ét er helt givet: den principielle ensartethed i alle tre tilfælde, filmens kvalitative særart taget i betragtning.

Sammenfatningen skete via *konturlinien* i gengivelsen. Den skete i *handlingens linie*, der føjede de enkelte montageafsnit sammen. (Uden for afsnittets grænser – i sammenføjnngen af flere afsnit). Sammenfatningen overskrider grænserne for montagens sammenføjnning af afsnit i *musikkens bevægelseslinie*, der løber gennem dem.

Interessant nok gennemgår selve begrebet bevægelse kvalitative forskydninger og bliver i hver ny fase til en ny form for bevægelse.

„Bevægelsen“ er i det første tilfælde – konturens bevægelse – i sit væsen en rent vilkårlig opfattelse: konturen er jo ubevægelig. Den forskyder sig faktisk ikke. Øjet flytter sig langs konturen. Og hvis vi taler om konturens bevægelse, så er det i sit væsen kun som en afspejling af vort øjes bevægelse, og vi tilskriver konturen den bevægelse, som den tvang vort øje til at udføre. Vi forsyner vilkårligt konturen med en bevægelsesproces. Selve konturens knæk inden for bevægelsens kategori bliver naturligvis et *spor* af en vis bevægelse, der i sig har fastholdt sit forløbs udtryksfuldhed, men ikke selve bevægelsens akt. Men ved genskabelsen af bevægelsen på dens spor deltager vi i bevægelsen, som hvis den foregik for øjnene af os.

Det andet tilfælde er karakteriseret ved bevægelsen som sådan i dens mere udtalte og mekanisk simple form: her har vi at gøre med bevægelsen som forskydning. (Som bekendt havde Plekhanov f.eks. overhovedet ingen anden forestilling om bevægelse).

Det tredje tilfælde er interessant ved, at i det er bevægelsens princip for os trådt ind i en ny fase. Her er ingen bevægelse som forskydning, (melodien bevæger sig anderledes end flyglet, som flyttemændene slæber rundt med), skønt der her, i modsætning til den første fase, er tale om en følge i tid. Selve bevægelsen er forskudt til en højere fase, til svingningernes felt. Vi skal videre se, at det gælder ikke blot for feltet lyd og musik, på hvilket det er indlysende ud fra fysikkens love. Vi skal se, at den plastisk opbyggede film knytter sig til dette princip og til denne kvalitet, som et nyt bidrag på denne etape. Men endnu mere bemærkelsesværdigt er det, selvfølgelig, at den lovmæssighed, der fremgår af det før bragte skema, er ubrydeligt, også *inden for* hver af disse felter hver for sig. Vi har allerede vist det, hvad angik tilfældene *inden for* konturens linie og *inden for* montagen. Det gælder også *inden for* det tredje stadie.

Lad os begynde med ordet. For det er sætningen det samme, som montagens forløb er gennem en gruppe enkeltbilleder. De gengivende fragmenter – ordene – forbindes i den til en eller anden omfattende helmening. Det er åbenlyst.* Men filmen har ikke blot at gøre med en sætning, men med en *udtalt* sætning. Og interessant nok er udtalen af sætningen, dvs. intonationen, i forhold til sætningen fuldstændig underlagt de betingelser, som vi har udbredt os så udførligt om. Netop intonationen er det, der på afgørende vis giver det endelige billede betydning, og sammenfattet mening til det, som er indholdet af de ord, der indgår i sætningen. Lad os erindre den uendelige mængde billedlige betydninger, som en og samme gruppe ord – ja ét og samme ord – kan få blot gennem forskellige intonationer, der på deres vis sammenfatter gengivelsens elementer, den givne sætning. Lad os tage det ydertilfælde af modsat betydning, som opnås blot med den ironiske intonations midler. Og lad os huske den uendelige mængde billeder, der kan opstå ud fra en udtalt sætning, blot takket være dens „musikalske“ intonering.

Der er helt litterære forløb, som helt er bygget på intonation, som i overensstemmelse med dette generelle forløb udformer de skrevne ord „helt ens“. En konstruktion som f.eks.:

Han kører, kører, kører til hende
han kører til sin hjertenskær . . .

For ikke at tale om det berømte sted i Vasilij Kamenskijs „Lokomotivernes morgenmesse“:

Svellerne, svellerne, svellerne, svellerne,
svellerne, svellerne, svellerne vi . . .

Det første eksempel læses helt som en montagebeskrivelse, hvor de tre første „kører“ bliver som kørslen i tre forskellige planer fra tre forskellige punkter, der samles i billedet „kørslen“, som i den næste linie igen bliver til et billede af, at en elskende kører „til hende“ . . . Kamenskijs „sveller“ synes at være optaget under kørslen, med et stadig voksende tempo eftersom svellerne farer forbi.

* Det gælder også for alle detailler. Selve sætningen kan også på to måder sammenføje ord: ved hjælp af dem søge at gengive et billede af det, der fortælles om, eller ved sin rytme og konstruktion at gengive meningen og fornemmelsen af genstanden for beretningen.

Det fører mig straks til endnu et eksempel fra et nærliggende område: refrainet i en af Paul Robesons sange om, hvordan en pige siger nej til John om at gifte sig med ham. Hvert vers ender med hendes nej:

No John, no John, no John, no John,
No John, no John, no John, no John, no-o . . .

Det bringer os til selve den genre af viser, især franske, der bestandig ender med den samme strofe. Og hele diseuse'ns verbale, halvt synkende kunst – i hvilken ingen har overgået Yvette Guilbert – bestod i kunsten at variere intonation og nuancer i dette samme refrain. Som eksempel anfører jeg „Les jeunes mariés“ fra „Chansons ironiques“ af Xanrof. Det er en hel serie kupletter med temaet: de unge nygifte, der vågner efter den første nat. I tre strofer ridses i få streger et eller andet billede op. Den ene er fortabt og græder. Den anden siger – „Var det det hele?“ – En tredie: „det var sjovere med min fætter“ osv. osv. Den fjerde linie er den samme: „Les jeunes mariés“ og hele kunsten er i intonationen at indlægge en holdning til billedet af den ene eller anden „unge pige“, hendes billede og den dertilhørende blinken til publikum.* Det er på det ironiske plan det samme som sker i Bach's patetiske fugaer. Teksten er i dem også blot en enkelt linie „Dies irae“ eller „Te deum laudamus“. Og hans værkers massiver bygger på den uendelige forskelligartethed i det lydlige, „intonationens“ udvikling i dette tilfælde hos orkester og kor. Her spiller intonationen af tekstens ordgrupper samme rolle som konturen i gengivelsen eller linievejene gennem montagens afsnit. Samtidig skilles den selv i en lydefterlignende gengivende karakter** og i rytmen, der sammenfatter følelsen og meningen, som *tillægges* den ene eller den anden udtale af en og samme ordforbindelse. Dette finder helt i samme forstand sted i musikken.

Som bindeled tjener her det, der er musikkens hovednerve – melo-

* Yvettes egne forestillinger om udførelsen af viserne kan man læse i hendes bog: „L'art de chanter une chanson“, par Yvette Guilbert, Paris 1928.

** I de tilfælde, hvor intonationen først og fremmest er plastisk gengivende, behøver den ikke at være lydefterlignende, som for eksempel når vi vil give indtrykket af en stor størrelse videre og udtaler stor „stoooo-or“, eller en lillebitte størrelse, hvor vi umådeholdent trækker „i“et ud. I de lydefterlignende ord og ordkonstruktioner har man en særlig fremhævelse af lydefterligningen gennem udtalemåden for ordene.

dien er i sig selv en yderste sammenfatning af den samme menneskelige intonation. Vi har nævnt det i forbifarten. Her kan vi gå lidt nærmere ind på det. Om dette forhold skrev allerede Diderot indtrængende.

Men her standser forholdet ikke, og det interessanteste i musikken er selvfølgelig det, at det indre musikalske kontrapunkt også helt svarer til det, der foregår ved overgangen fra den materielle kontur til den intellektuelle „vej mellem afsnittene“, når filmen går fra stadiet med ét optagelsespunkt til stadiet med flere (som organismen fra det encellede til det flercellede!) De melodiske forløbs modstilling afføder også en vis sammenfattende, materielt ikke nærværende, men *fremdukkende* „linie“ – en harmonilinie:

„Den virkelige kontrapunktiske stil i den form, som Bach gav den skikkelse for os, er karakteriseret ved det melodiske elements dominans over det harmoniske. I den virkeligt kontrapunktiske stil er de enkelte melodiske linier det formende, gestaltende element, og det harmoniske væv er som et *resultat* af de melodiske stemmers sammenfletning. Det harmoniske væv er en konsekvens, et sekundært fænomen, der ledsager det kontrapunktiske væv. I nettet af stemmer, der fletter sig sammen, og hver lever sit eget liv, opstår de forbigående harmoniers fantomer,

	Gengivelsesprincip	Det sammenfattede billede
Film med ét optagelsespunkt	Gengivelse af en genstand	Konturens linie
Konturens linie	Genstandens gengivende kontur	Bøjningernes rytme
Montagefilmen	Enkeltbilledet	Montage
Montage	Montagens fortællende elementer	Montagens rytme
Lydfilmen	Enkeltbillede-montage	Lyd
Lyd:		
Ord – sætning	Ordets og sætningens genstandsmæssige betydning	Sætningens melodi
Melodi	Sætningens melodi	Rytme
Musik	Lyd – ord, menneskestemmens intonation, den musikalske melodi	Intonation, musikalsk melodi, harmoni af kontrapunkt i melodierne
(Det tilsvarende fænomen inden for den udtrykksfulde gestus)	Den utilitære betydning af den udtrykksfulde gestus	Gestus'ens indholds metafor
	Gestus'ens metafor	Gestus'ens rytme

der dannes ved melodiernes foreninger.“ (L. Sabanejev. „Skrjabin“, GIZ 1923, p. 97).

Hvis vi også optager disse egenskaber inden for hvert område, får vi det udvidede billede i skemaet herover.

Her gælder de samme forbehold, som vi tog ved det foregående. Det gælder om at holde sig strengt til skemaets hovedtræk. Gengivelsen og sammenfatningen er delt op i deres elementer udelukkende med henblik på en undersøgelse. Hele hemmeligheden ved værkets oprindelig, det vil sige dets realistiske form, ligger i, at denne opdeling ikke findes *inden for værket*, at gengivelsen og sammenfatningen gensidigt er integreret i dets enhed. Det gælder også de konstituerende elementer i værket, som er opført i dette skema.

Ud fra alt det sagte har vi dannet os et bemærkelsesværdigt billede af de tre faser i montagens historie. For ikke at tale om, at selve montagebegrebet fra den grove opfattelse af det som „klippen og skæren“ hæver sig til den højere forståelse af montagen som en opdeling af fænomenet „som sådan“, og dets forening i en ny kvalitativ kategori, underlagt betingelserne for vort blik på et fænomen og vort forhold til det – underlagt betingelserne for en socialt reflekteret sammenfatning af fænomenet.

Første fase: Gengivelsen er ubevægelig. Sammenfatningen bevæger sig rytmisk inden for gengivelsen (betinget) langs den omfattende konturs bøjninger.

Anden fase: Gengivelsen er bevægelig. Både mikroskopisk og makroskopisk. Faste enkeltbilleder veksler inden for enkeltbilledet. Enkeltbillederne veksler inden for montageafsnittenes konsekvente følge. Den sammenfattende linie – ligger i den intellektuelle linie, der forbinder disse afsnit.

Tredie fase: Gengivelsen er ubevægelig. Sammenfatningen af den bevæger sig rytmisk i melodien og harmonien, der gennemtrænger den samtidigt og som lydsammenstilling.

Alle disse tre faser er her beskrevet med den yderste pointering af deres karakter. I denne „rensede“ form er de særlig udtrykksfulde som følgerigtige stadier i en fælles dialektisk udviklingsproces. Den tredie – er som den førstes tilbagevenden. Den førstes statiske enhed splittes op i afsnittenes dynamik. Ud fra dette princip udledes den dynamiske forening af splittelsens fragmenter. Genforening i en ny dynamisk enhed, hvor de to foregående stadiers principper ligesom er forenede:

både uforanderligheden og den dynamiske vekslen. Det er interessant både som erkendelse og teoretisk.

Det er helt klart, at i praksis forstås den tredje fases ubevægelighed ikke absolut, men betinget, dvs. således, at selvom det er fuldt ud muligt (og i praksis desværre alt for hyppigt forekommende), at skabe et *uforanderligt* langvarigt gengivende afsnit med det mest komplicerede lydpartitur, så er det lige så muligt at have et kontrapunkt mellem dette partitur og en meget kompliceret montagemæssig konstruktion i gengivelsen.

Det er den sidste overvejelse af almen karakter, som vi ville opholde os ved, før end vi helt fordyber os i den tredje lydligt-visuelle fase i filmkunsten – i talefilmens område, der ikke blot afløser de to foregående, men syntetisk inkluderer deres erfaring i sig. Derfor har vi så udførligt fordybet os i de to første faser. Det er ikke blot en ekskursion i kategoriernes tilblivelseshistorie – det er også en gennemgang af de væsentligste konstituerende elementer i talefilmen. Uden orientering i dem er det nytteløst at drømme om en talefilm, der er kompositionelt fuldkommen, ja blot nogenlunde udformet.

Attraktionernes montage

Til iscenesættelsen af Ostrovskijs „I enhver vismand er der enfoldighed nok“ i Moskvas Proletkult

I. PROLETKULTS TEATERLINIE

I to ord. Proletkults teaterprogram består ikke i „udnyttelsen af fortidens værdier“ eller „opfindelsen af nye former i teatret“, men i fjernelsen af selve teaterinstitutionen som sådan til fordel for et demonstrationspunkt for resultaterne, hvad angår højnelsen af kvalifikationerne i massernes daglige udrustning. Proletkults videnskabelige afdeling på teaterområdet har som sin umiddelbare opgave at organisere værksteder og udarbejde et videnskabeligt system til højnelse af disse kvalifikationer.

Det øvrige, der lader sig udrette, har som fortegn „indtil videre“; opfyldelsen af de tilstødende, ikke de vigtigste opgaver for Proletkult. Dette „indtil videre“ forløber ad to linier under det revolutionære indholds fælles tegn.

1. *Det billedligt-berettende teater* (Det statiske, hverdagsagtige er højrefløjen: „Proletkults Gry“, „Lena“⁶⁴ og en række ikke færdiggjorte opførelser af samme type, den linie det tidligere Arbejderteater ved Proletkults Centralkomité fulgte).

2. *Agit-attraktionsteatret* (det dynamiske og excentriske teater – er venstrefløjen) hvis linie jeg og B. Arvatov⁶⁵ principielt har afstukket for Moskvas Proletkults turnétrups arbejde.

I kim, men tilstrækkelig veldefineret blev denne vej allerede vist i „Mexicaneren“, iscenesat af forfatteren til denne artikel sammen med V. S. Smysljajev⁶⁶ (MKhTs første studie). Derefter fulgte en fuldstændig, principiel adskillelse i det følgende fælles arbejde (V. Pletnevs „Ved afgrunden“⁶⁷) der førte til, at vi splittedes og i det følgende arbejdede separat, som i „Vismanden“ og „Trolde kan tæmmes“, for ikke at tale om „teorien om det sceniske spils konstruktion“, i hvilken Smysljajev overser alt det værdifulde, der blev opnået i „Mexicaneren“.⁶⁸

Jeg regner dette sidespring for nødvendigt, fordi alle anmeldelser af „Vismanden“, der forsøger at opstille en eller anden fælles forbin-

delse med ligegyldigt hvilke andre iscenesættelser fuldstændig glemmer at nævne „Meksikaneren“ (januar-marts 1921), skønt „Vismanden“ og hele attraktionsteorien er en videre udarbejdelse og logisk udvikling af det, der blev bragt på bane af mig i denne forestilling.

3. „Vismanden“, der blev begyndt i Peretru⁶⁹ (og fuldført efter begge truppenes forening) er det første arbejde på agitplanet på grundlag af denne nye konstruktionsmetode for skuespillet.

II. ATTRAKTIONERNES MONTAGE

Anvendes for første gang. Kræver forklaring.

Som teatrets vigtigste materiale drages tilskueren frem. Ethvert utilitært teaters opgave (agit, reklame, hygiejnisk oplysning osv.) er at forme tilskueren i en ønsket retning (indstilling). Værktøjet til bearbejdning er alle teaterapparatets bestanddele (Ostuzjevs⁷⁰ „småpludren“ er ikke mere end farven på primadonnaens trikot, et paukeslag det samme som Romeos monolog, en fårekilling på ovnen⁷¹ ikke mindre end en salut under tilskuersæderne), i hele deres forskelligartethed er det muligt at føre dem til en fælles enhed – til det der giver deres opdukken lovæssighed – deres attraktionsgrad.

Attraktionen er (set fra et teaterstandpunkt) – ethvert aggressivt moment i teatret, dvs. ethvert sådant element, som indvirker sansemæssigt eller psykologisk på tilskueren, eksperimentelt efterprøvet og matematisk beregnet som bestemte emotionelle rystelser af betragteren; attraktionen er, set i sammenhæng, det eneste, der betinger muligheden for opfattelsen af den idémæssige side i det der demonstreres – den endelige ideologiske konklusion. (Denne erkendelsesvej – „gennem lidenskabernes frie spil“ – er specifik for teatret).

F.eks. Grand Guignol teatret er naturligvis emotionelt og psykologisk ud fra den umiddelbare virkelighedsopfattelse, hvormed det anvender attraktionerne: øjne stikkes ud eller hænder og fødder skæres af på scenen, eller den optrædende er på scenen gennem telefonen medvidende om mareridtsagtige begivenheder snese af kilometer derfra, eller drukkenbolten mærker undergangen nærmere sig, eller bønner om beskyttelse antages for feberfantasier. Men det er ikke emotionelt eller psykologisk, hvis man taler om udviklingen af psykologiske pro-

blemer, hvor attraktionen bliver til selve temaet i sig selv, hvor den eksisterer og virker også *uden for* den givne handling, der er betinget af, at den har tilstrækkelig aktualitet. (Det er den fejl, de fleste agit-teatre begår, når de stiller sig tilfredse med kun denne form for attraktioner i deres opførelser.)

Attraktionen opstiller jeg på det formelle plan som et selvstændigt og oprindeligt element i skuespillets konstruktion – den molekylære enhed (det vil sige bestanddel) af teatrets *aktivitet* og *teatret i det hele taget*. I fuldstændig analogi med Georg Groszs „billedmæssige produktion“ eller elementerne i Rodtjenkos⁷² fotoillustrationer.

„En bestanddel“ – fordi det er svært at sige, hvor man hører op med at fascineres af heltens gode egenskaber (det psykologiske moment) og fængsles af hans personlige charme (dvs. hans erotiske påvirkning); den lyriske effekt i en række scener hos Chaplin kan ikke adskilles fra attraktionen i hans bevægelsers særlige mekaniske karakter; lige så svært er det at skelne, hvor den religiøse patos viger for den sadistiske tilfredsstillelse i mysterieteatrets torturscener.

Attraktionen har intet at gøre med trick'et. Trick'et (det er på tide at give dette misbrugte udtryk sin plads tilbage) – er en fuldent til-egnelse på et bestemt plan af mesterskab (først og fremmest i akrobatikken), men er kun en enkelt form for attraktion i tilsvarende udførelse (eller som cirkussproget siger „rigtigt solgt“). I terminologisk forstand er trick'et – da det betegner noget absolut og *i sig selv* afsluttet, det stik modsatte af attraktionen, der baseres alene på noget relativt – på tilskuerens reaktion.

Den nye fremgangsmåde ændrer fundamentalt mulighederne i konstruktionsprincipperne for den „påvirkende konstruktion“ (skuespillet som et hele): i stedet for en statisk „afspejling“ af den givne, ifølge temaet krævede begivenhed og mulighederne for dens løsning alene ved hjælp af stimuli, der er logisk forbundne med en sådan begivenhed, bliver der skabt en ny metode – en fri montage af vilkårligt valgte, selvstændige stimuli (attraktioner) (selvstændige, fordi de virker også uden for den givne komposition og den enkelte scenes sujet); denne montage er nøjagtigt beregnet på en bestemt, tematisk sluteffekt – attraktionernes montage.

Denne vej udfrier teatret fuldstændigt fra åget af den hidtil afgørende, uundgåelige og eneste mulige „illusoriske gengivelse“ og „anskuelighed“, gennem en overgang til en montage af „reale gjorte

ting“; samtidig tillader den, at hele „gengivende afsnit“ flettes sammen i montage og at der forekommer en forbindende сюжетbestemt intrige, der blot ikke er selvtilstrækkelig og altbeherskende, men bevidst udvalgt, som en for det pågældende opstillede formål bevidst valgt, kraftigt virkende attraktion, eftersom det ikke er „dramatikerens afsløring af intrigen“, „forfatterens sande fortolkning“, „den rigtige genspejling af epoken“ osv., men attraktionerne og deres system, der er det eneste mulige grundlag for skuespillets effekt. Tidligere udnyttedes attraktionen også af den rutinerede instruktør, der fulgte sin intuition eller fornemmelse, selvfølgelig ikke på montage- eller konstruktionsplanet, men i en „harmonisk komposition“, i hvert tilfælde (heraf fulgte endog en særlig jargon – „effektfuld ved tæppegang“, „en storslået entré“, „et godt nummer“ osv.). Det væsentlige er, at det kun skete inden for rammerne af den logiske, emnebestemte sandsynlighed („retfærdiggjort“ af stykket), og fremfor alt ubevidst, under forfølgelsen af helt andre mål (f.eks. nogle af de netop opremsede). Tilbage er kun ved udarbejdelsen af et konstruktionssystem for skuespillet at koncentrere opmærksomheden om det nødvendige, det, der tidligere blev betragtet som noget, man fik med i købet, som forsiringer, men som faktisk er den vigtigste bærer af de unormale intentioner i iscenesættelsen, og uden at baste sig selv med en logisk hverdagsagtig og litterært-traditionel pietet at *opstille den givne fremgangsmåde som iscenesættelsens metode* (arbejdet fra og med efteråret 1922 i Proletkults værksted).

Som skole for montagearbejderen kan filmen tjene, og fremfor alt music-hall og cirkus, fordi det at lave et (formelt set) godt skuespil – er det samme som at opbygge et fast music-hall, cirkusagtigt program, idet man går ud fra nogle hovedretninger i det stykke, man har valgt som grundlag.

Til eksempel – en fortegnelse over en del af numrene i „Vismandens“ epilog.

1. Heltens indledende monolog. 2. Et afsnit af en detektivfilm (forklaring af punkt 1 – tyveriet af dagbogen). 3. Musikalsk-excentrisk entré: bruden og tre forsmåede bejlere (en person i stykket) i rollen som forlovere, en sørgescene i form af refrainet „Deres fingre dufter af røgelse“ og „Lad kisten gå“. (Efter planen har bruden en xylofon, og der bliver spillet på seks bånd med bjælder – officersknapper). 4, 5, 6. Tre parallelle klovneentréer med to sætninger (motivet: betaling

for bryllupsforanstaltningerne). 7. „Stjernens“ (tantens) entré med de tre officerer (de forsmåede bejleres motiv), et ordspil med overgang fra omtalen af en hest til et nummer med tredobbelt voltage på en usadlet hest (da den ikke kan føres ind i salen – traditionelt – „tre som hest“). 8. Gode agit-viser: „Præsten havde en hund“, imens – præstens „kautchuk“ – i form af en hund (motivet: brylluppets begyndelse). 9. Handlingen afbrydes (avissælgerens stemme eller helten forlader scenen). 10. Skurken viser sig med maske, et afsnit af en komisk film (resumé af stykkets fem akter, i (Glumovs) forvandlinger motivet til dagbogens offentliggørelse). 11. Den afbrudte handling fortsættelse i en anden gruppering (den samtidige formæling med de tre forsmåede). 12. De antireligiøse strofer „Alla-verdi“ (et ordspilsmotiv – nødvendigheden af at få fat i en mulla på grund af de mange bejlere og den ene brud), kor og en ny person, der kun optræder i dette nummer – en solist i mulla-kostume. 13. Fælles dans. Spil med en plakat „religion – er opium for folket“. 14. En farcescene: konen og de tre mænd lægges i en kasse, der bliver knaldet pletter på låget. 15. Hverdags-parodisk trio – bryllupssang: „hvem er ung hos os“. 16. Handlingen afbrydes, helten kommer tilbage. 17. Helten flyver ved hjælp af longe under kuppelen (motivet med selvmord af fortvivlelse). 18. Handlingen afbrydes – skurken vender tilbage, selvmordet standses. 19. Kamp på kårde (fejdemotivet). 20. Agitentré over NEP-temaer, helten og skurken ind. 21. Balancegang på skråline: skurken går fra manegen op til balkonen over tilskuernes hoveder (motiv: „afrejsen til Rusland“). 22. Klovne-parodi på dette nummer udført af helten og kaskade ned fra linen. 23. En rødhåret klovner kører ned fra balkonen på samme line, idet han holder fast med tænderne. 24. Finaleentré – to rødhårede klovne der overhælder hverandre med vand (efter traditionen), til sidst replikken „slut“. 25. En salve under tilskuerpladserne som slutakkord.

De forbindende momenter i numrene, hvis der ingen direkte overgang er, anvendes som legative⁷³ elementer – behandles ved forskellige opstillinger af apparater, musikalske afbrydelser, dans, pantomime, udgange ved tæppet osv.

Fra forelæsningerne om teatrets teori

„Thérèse Raquin“

Før jeg går i gang med den følgende analyse, vil jeg gerne fremsætte en bemærkning for at foregribe en række mulige indvendinger mod det materiale, vi kommer til at operere med.

Jeg ville gerne henlede opmærksomheden på den kendsgerning, at vi i den proces, som består i en tilegnelse af de sceniske muligheds kunst og mesterskab, bevæger os – filogenetisk. Såvel med hensyn til „niveau'et“ og graden af kunstnerisk fuldgylldighed i det materiale, vi underkaster iscenesættelsens analyse og bearbejdning, som med hensyn til forfinelse og psykologisk udsøgtethed i selve iscenesættelsen, gentager vi den bane, der er tilbagelagt igennem hele teatrets udvikling. Udviklingen forløber i cyklus'er, der gentager sig mange gange: cyklus'en begynder med det mere grelle, mere primitive og går over i det mere komplicerede og udsøgte. Det eftertryk, vi i nuværende etape vil lægge på den rumlige sceneplanlægning, bevirker at vi vil være bedst tjent med et materiale, der muliggør et mere umiddelbart og måske også mere primitivt spil af lidenskaber, som det kendtes i det tidlige romantiske drama og i det populære, folkelige melodrama.

Vi befinder os så at sige på en etape, der svarer til „cowboy-stadiet“ inden for filmkunsten, hvor avanturismen og det udtalte situative præg endnu ikke har overskredet grænserne for den umiddelbare handling og er gået over i indre-psykologiske situationer. (–)

Heri ligger der naturligvis ikke mere (men heller ikke mindre, tror jeg) end det, Karl Marx har i tankerne, hvor han taler om en lignende gentagelsens lovmæssighed på et andet område:

„I det borgerlige samfunds øverste lag viste der sig et utøjlet, usundt begær efter udskejelser, som overalt stødte an mod selve de borgerlige love, – et begær, hvori den ved spekulation erhvervede rigdom søger sin tilfredsstillelse, hvori nydelsen bliver til udskejelse, og hvor guld, snavs og blod flyder sammen . . .“

Her er det ikke dette billede i sig selv, der interesserer os, men der-

imod den lovmæssighed, hvormed former af en lavere kategori i ændret form gentager sig på højere stadier:

„Såvel i kraft af den måde, det skaffer sig rigdom på, som i kraft af sine nydelser, er finansaristokratiet hverken mere eller mindre end en *genfødsel af pjalt-proletariatet i det borgerlige samfunds øverste lag*“.*

De erfaringer, vi kan drage af de mere ydre og rent situative scenemuligheder, kan tjene os som grundlag for overgangen til mere forfinede mønstre og eksempler, når vi når til skuespilkunstens indre lovmæssigheder og når frem til psykologisk mere udsøgt materiale. (–)

På indeværende stadium vil det være på sin plads at vende sig til et værk, om hvilket forfatteren selv har sagt:

„I „Thérèse Raquin“ har jeg stillet mig selv den opgave at studere – ikke karakterer, men temperamenter. Heri rummes bogens hele mening. Jeg har opholdt mig ved individer, som i ét og alt er undergivet deres nerver og blodets stemme, unddraget evnen til frit at vise deres vilje og hvis handlinger alle som én er betinget af kødets skæbnesvangre magt“.

Lad os huske denne formulering. Måske får vi brug for den, når vi søger efter den mest overbevisende og fuldgylldige måde at overføre stykkets situationer til en handlingskæde på. (–)

Hvad vi her skal søge at analysere, er et eksempel på, hvordan streng tematisk enhed, sammenfattet i den strengeste enhed af sted og handling (men ganske vist uden tidens enhed) kan realiseres i scenisk mangfoldighed, samtidig med at hele temaets strenghed bevares, en antik tragedie værdigt. Herigennem vil De stifte bekendtskab med en række muligheder for opsætning og former for scenisk opfindsomhed.

Her er kort fortalt indholdet af Zola's roman og hans stykke af samme navn.

I en mørk forretningsgyde har madame Raquin sin butik. Oven over butikken ligger hendes lejlighed. Madame Raquin har en syg og svagt-begavet søn, Camille, der er hendes afgud og genstand for konstant bekymring. Hun har giftet ham med sin niece Thérèse, der er blevet forældreløs allerede i barndommen og er opdraget i hendes hus. Dermed har hun sikret Camille stadig omsorg og en uadskillelig sygeplejerske. Thérèse, der er en stærk og lidenskabelig kvinde, kommer sam-

* Karl Marx: „Der Klassenkampf in Frankreich.“

men med den ubetydelige, men sunde tjenestemand Laurent. Laurent, der er Camilles barndomsven, giver sig lidt af med maleri og maler Camilles portræt. For Laurent er det et påskud for ofte at se Thérèse, som han også mødes med om natten.⁷⁴

Stykket har fire akter, der ligesom smedes sammen af skånselsløsheden i den tragedie, der udspiller sig. I dette drama mærkes – trods hele dets „naturalisme“* – noget af den antikke tragedies ånd. Af skæbnens uundgåelighed. Af gengældelsens ildevarslende kræfter, der svæver over forbryderne. Man aner Orestes og erinyerne. Den frygtindgydende maske hos den af lammelse forstenede madame Raquin inkarnerer lige så skånselsløst ideen om gengældelse, som maskerne hos den antikke tragedies erinyer-kor. Ikke uden grund er hun ubevægelig. Og ikke uden grund lurer rædslen forude – det sidste moment af det, som driver Thérèse og Laurent til den tragiske finale, jager dem i døden. Det uforanderlige interieur igennem alle fire akter, hvis handling foregår i den gamle butiksindehaverskes lejlighed, synes at være en uomgængelig nødvendighed, der udtrykker hvorledes alle dramaets personer er lænket til én og samme tragedie. Denne lejlighed forekommer som en ø, en drivende isflage, hvortil skæbnen med magt har forvist disse fire og siden tre mennesker – deltagere i hvad der i grunden er et småborgerligt drama, der kunne være taget fra „Døgnet begivenheder“ i en småborgerlig avis eller et boulevardblad. Men politititsen er løftet op på den store tragedies kothurner. Fordi der gennem det dramaturgiske spil om den skæbnesvangre ring af gengældelse, der ubønhørligt har sluttet disse mennesker fast i sine kløer, stikker en anden klo frem: Thérèses økonomiske afhængighed af madame Raquin. Ved at opdrage den fattige niece til sygeplejerske for sin syge søn har madame Raquin med kirkens og de verdslige autoriteters bånd for altid knyttet et fuldgyldigt liv med dets behov for aktivitet – den robuste pige – til den åndeligt og fysisk ubetydelige Camille, som hun skal være barnepige for. Romanens Laurent (men ikke skuespillets stærkt „forældede“ Laurent) ønsker at befri sig for den tunge nødvendighed at måtte tjene til sit brød; han ønsker at indtage Camilles lune krog. Laurent – med kattens og alfonsens moral – drømmer om den dovne behagelighed som arving til butikken og som rentier, i stedet for at leve af sit arbejde. Det er disse elementer af skænbetinget forbin-

* Vi har tidligere nævnt dette begrebs relative karakter hos Zola.

delse, der tvinger disse mennesker ind i en ond cirkel af forhold, der ikke findes nogen udvej fra under de betingelser, som den borgerlige livsform og moral frembyder. I dette stykke er der lutter skyldige. I dette stykke bærer alle på deres egen anklage og straf. Og gennem denne anklage skimter man en anklage af det sociale system, der sætter mennesker i sådanne rå og uhyrlige forhold til hinanden. Fra første færd opløser dette system dem ved at drive dem til unormale handlinger og ved at afskære dem fra muligheden af at træde ud af den onde cirkel af profitbegær og fejghed. Resultatet er, at de ved et glimt af udsigten til fysisk og materiel velfærd er rede til hvad som helst. Thi det er i kraft af dette system, at – med Marx's ord – „pengene forvandler trofasthed til troløshed, kærlighed til had, had til kærlighed, dyd til last, last til dyd, tjener til herre, tåbelighed til fornuft og fornuft til tåbelighed“.

Eftersom penge i egenskab af at være det eksisterende og fungerende værdibegreb sammenblander og forbytter alting, er de en falsk verden, en forstyrrelse af alle naturlige menneskelige kvaliteter“. (–)

Jeg vil ikke fordybe mig i en vurdering af Zola's kunst, og heller ikke i en alt for detailleret analyse af stykket. Jeg vil blot indkredse det, der giver os den stilistiske fornemmelse af sagen, den fornemmelse, der er nødvendig for scenebilledets plastiske komposition – det vil på nuværende etape i første omgang sige for en rumlig og dynamisk udførelse af iscenesættelsen.

Den grundlæggende defekt ved Zola's personer er deres ret lapidariske skematisme. De rummer en sammenfletning af den melodramatiske persontradition, der ikke har udviklet karakterer, med den logiske beregning, det „matematiske“, „skakspilagtige“ hos Zola, hvis man kan udtrykke det således.

Dette er et direkte fingerpeg i retning af stilistiske kriterier. Og hvis det ved første blik forekom os, at stykket rummede en tragediemæssig nøgle, så konstaterer vi nu en vis grafisk tørhed ved personerne. Højdepunktet her nås med madame Raquins statiske stivnede maske (der er helt igennem motiveret!); dette taler til fordel for vore første antagelser og forudfølelser.

Parallelt hermed kræves der en konstant, detailleret „fotografisme“ af enkeltheder – en demonstration af den horisontløse, mugne og uendeligt småtskårne livsform i huset hos denne butiksejerske, der lever sit åndeligt stillestående liv i lejligheden oven over butikken, en lej-

lighed der ikke tilfældigt mangler adgang til frisk luft, men vender ud til den snavsede mørke gyde.

Skæringen mellem disse to planer: tragediens skæbnetyngede kothurner i en ramme af småligt hverdagsliv, hvor personerne lever nedsænkede i butiksløjlighedens mugne atmosfære i en tredierangsgyde – dette er den stilfornemmelse, det gælder om at realisere i op-sætningen. Man må vise et nipsinterieur i stil med gamle gulnede fotografier, men et intérieur befolket af tragiske masker, der vidner om store lidenskabers kamp med skæbnens ubønhørighed. Og endelig gælder det om at vise denne skæbnes ansigt – ikke et ansigt tilhørende et overnaturligt væsen, men derimod småborgerskabet, som er viet til undergang, dets håbløshed og dets fordærv, som systemet pånøder det. Dette dunkle rige, der ikke rummer en eneste lysstråle.

Det var en flygtig kontur af de følelser, der griber én ved læsningen af „Thérèse Raquin“, ikke så meget skuespillet som romanen. Stykket som sådant minder om et overfladisk scenarion, der allerede rummer f.eks. hele den økonomiske linie i forholdet mellem Thérèse og Laurent efter brylluppet (Thérèse, der holder pengene hos sig selv og spiser Laurent af med småskillinger, mens Laurent på sin side pres-ser penge af hende etc.).

Lad os søge at komme til klarhed over de tre reale momenter, der dukker frem af alt, hvad vi har fornemmet i forbindelse med stykket.

Det er karakteren af tragedie, skæbnekarakteren i kompositionen. Sujetmæssigt er det samvittighedsnaget, den voksende følelse af skyld, som i finalen legemliggøres i den ubevægelige madame Raquins blik. Ideologisk er det småborgerens skæbnesvangre cirkel af håbløshed og perspektivløshed, indtil han går ud over sin klasses begrænsning.

Hvordan sagen end gribes an, drejer det sig om en fornemmelse af, at alt styres af en fremmed magt – om indtrykket af en forudbestemt-hed til undergang. Heraf skriver sig tendensen til personernes statisme. Ikke en ubevægelighedens statisme, men den statisme, der er en følge af karakterbevægelsens forudbestemthed, i modsætning til dens udvikling. Det er karakterer, som ikke er i vækst, men er genstand for tilskyndelser. Fra første færd manifesterer de sig i kraft af et enkelt træk. Siden forstærkes dette træk gradvis til det uhyrlige.

I dette stykkes mennesker og handlinger er der et stigningsforløb i lige linie. Sådan skrev Shakespeare-kredsen – det elizabethanske teaters skuespilforfattere. Således er Websters dramaer skabt (f.eks. „The

White Devil“). Således er, om man vil, selveste Shakespeares „Richard III“ og „Macbeth“ lavet. Særlig tydeligt er Ben Jonsons „Volpone“ tegnet på denne måde. Og indflydelsen fra Shakespeare-kredsen (men ikke fra Shakespeare selv) mærkes naturligvis i dette på mange måder specielle drama af Zola – i dets ret høje grad af overdrivelse, i dets blodige gru, henlagt til et roligt og fredsommeligt parisisk intérieur – på overfladen så fredsommeligt og så roligt, at selv ikke de, der regelmæssigt gæster madame Raquin's hus, fatter den ringeste mistanke til denne ideale familiearne, som dækker over et helvede af tragiske modsætninger og gensidighedsforhold.

I det elizabethanske teater med dets overdrivelser, dets lidenskabelighed, dets overspændthed og stedvise søgthed, skal vi givetvis søge meget af det, der her slår os som noget særlig uventet, fordi det her ikke er fremstillet i form af fejder mellem hertuger fra Piemont, grever i Verona, venetianske købmænd og napolitanske misdedere. Det er ikke tilfældigt at Zola's andet dramaturgiske forsøg, „Rabourdin's arvinger“, bygger på en bogstavelig og umiddelbar overføring af Ben Jonsons bedste værk, „Volpone“, til franske kostumer, fransk levevis, sæd og skik. (Romanen „Les héritiers de Rabourdin“ udkommer i 1868, mens skuespillet først opføres 3. november 1874. Førsteopførelsen af „Thérèse Raquin“ ligger halvandet år før „Rabourdin“: den 11. juli 1873).

Altså: halvmørket, det smudsige mugne lys fra gyden, fotografisme i hverdagsdetaljen. Atmosfæren af smålighed: i taknemmelighed over det færdige portræt køber Camille champagne; han vælger en flaske – ikke til otte francs, men til tre – osv.

Det er ud af denne emotionelle fond og fra denne plastiske baggrund, vi skal hente stilindikatorer til forestillingen.

En støtte for udformningen af dekorationen kan vi finde i fotografier af de frygtelige, snavsede parisiske gyder, der med en Zola's kærlighed, omhu og kompositionelle strenghed er indfanget af en mester i fotografiet, den gamle Eugène Atget.

Lad os endvidere se på, hvilken af maleriets mestre, der i det plastiske plan er på bølgelængde med denne lumre atmosfære. Det er vanskeligt at finde ham blandt franskmændene selv. Ejendommeligt nok vil vi finde, at den der – i kraft af sin særlige ekspressivitet – helt præcist passer til dette værk af Zola, Cézannes ven, er en kunstner, der for den tyske skole i maleriet har spillet en lige så stor rolle, som den

Cézanne spillede for den franske „Thérèse Raquin“ fremkalder i min forestilling skandinavener Edvard Munch. Munch og den af ham skabte kunstnersammenslutning „Die Brücke“⁷⁵ (Dresden, 1905) er forløbere for de ekspressionistiske tendenser. Hans opdagelser fortsættes under de sociale stemninger i efterkrigstidens hærgede Tyskland og vokser sig fra at være en lille gruppes æstetiske kánon til at blive en stor kunstretning, den tyske ekspressionisme, hvis stil bedst og skarpest formåede at afspejle Tysklands social-økonomiske tragedie i de år.

„Denne emfase (denne understregende tendens) i retning af emotional enhed i kunsten og koncentrationen omkring den menneskelige lidelse var den afgørende indflydelse, der fra Munch gik over til den tyske ekspressionisme“. Herbert Reads karakteristik („Art Now“, London, 1934) definerer ham netop ud fra de træk, som fremkaldes af vores opfattelse af „Thérèse Raquin“.

Også de uklare rids af rædselsvækkende interieurer, vi finder hos Munchs forgængere, kan være os til hjælp.

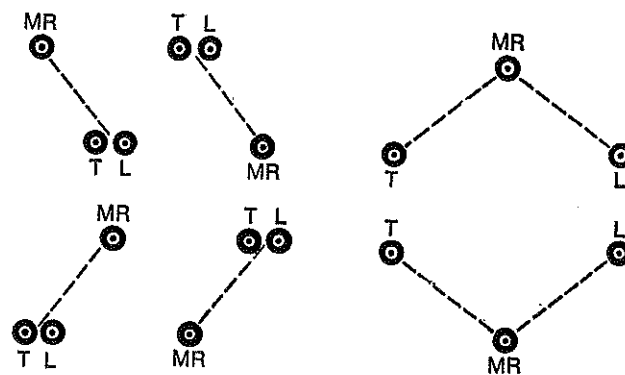
Men lad os nu vende os til det skarpeste og mest indtrykvækkende sceniske moment. I dette skal den stilistisk realiserede idé komme klarere til udtryk (hvis dette moment i øvrigt er velgjort, og hvis det giver ideen rigtigt). Det er det moment, der i sig rummer forestillingens stærkeste udtryk og dikterer den hele realisation.

Hvad er det, der selv i et hastigt og overfladisk referat tiltrækker sig opmærksomheden rent scenisk? Som hager sig fast rent teatermæssigt? Som ægger opfindsomheden?

Det er naturligvis den ubevægelige madame Raquin med øjne, der flammer af had og uophørligt følger sønnens morder. Disse øjne fængsler uvilkårligt iscenesætteren og læseren. Jeg husker disse øjne fra for mange år siden, da jeg første gang læste „Thérèse Raquin“. Når alle detaljer, situationer, og sujetet som sådant, etc., har fortaget sig i hukommelsen, er det frem for alt madame Raquin's ubevægelige skikkelse, man husker, som hun sidder dér lænket til stolen og ufravigeligt følger Thérèse og Laurent med sit frygtindgydende blik.

Det er ønsket om at realisere netop dette sted, der frem for alt optænder fantasien. I første række mobiliseres opfindsomheden omkring denne situation. For det indre blik begynder fragmenter af den rumlige realisation at flimre forbi. I filmen med dens muligheder er det kun en bagatel: fremhæve personens øjne eller endda hele ansigt i nærbillede handlingsgangen igennem, – det er barnemad for filmen;

men i teatret er det meget vanskeligt. Blikket „som sådant“, abstraheret i nærbilledet, er i teatret kun minimalt synligt, – og dét kun set fra første række eller set i kikkert. Det materiale, der er grundlæggende for spillet, er ikke så meget punktet, øjnene, som det er blikkets retningslinier. Det afgørende for scenebillederne er ikke personernes bevægelser på scenen, men de linier, der går fra madame Raquin's øjne til Laurent, til Thérèse, og endelig – særlig føleligt – til dem begge, når de er sammen. Madame Raquin befinder sig i scenedyb, Laurent og Thérèse i forgrunden; de bestræber sig på ikke at se hende. De er vendt i retning af tilskuerne. De er bange for at se sig tilbage. Eller: Madame Raquin sider i forgrunden – med ryggen til tilskuerne. I baggrunden Thérèse og Laurent, bange for at vende blikket i retning af publikum i salen. Eller: to diagonaler. Madame Raquin i fire positioner, hvorfra hun sidder og indgyder forvirring i Laurents og Thérèses sjæle. Groft sagt – seks støttepunkter for denne blikkenes duel (tegning 1).



(tegning 1)

Men hvordan skal man tilvejebringe denne flytten om på den lamme? Naturligvis kunne man flytte rundt med stolen og vende og dreje den. Men for at madame Raquin skulle kunne gennemsikre rummet med sit blik, måtte der kræves hurtige og lette rokeringer.

Det første, der falder én ind, er momentan afbrydelse af scene-lyset og flytning af stolen i mørket. Det er ingen ringe effekt. Dialogen hugges over af lysets og mørkets bratte skift. Hver gang lyset

tændes på ny, afsløres en omplacering inden for trekanten af optrædende, samtidig med at der opstår nye vinkler i det indbyrdes rumlige forhold. Lænestolen med den forstenede madame Raquin ligesom jager sine ofre.

Men – der opstår et spørgsmål om motivet til disse røkeringer med stolen. Desuden skjuler mørket overgangselementerne fra den ene position til den anden.

De forskellige scenebilleder, der afløser hinanden som ved piskeslag giver utvivlsomt en fornemmelse af liv. I en kulmination vil det være godt, og ganske særlig i forbindelse med en forøgelse af det tempo, hvormed konstruktionerne afløser hinanden. Men dette „zebraskind“ af vekslende lys og mørke vil sønderrive helhedsvævet i handlingsgangen. Omvendt vil længere intervaller imellem lysafbrydelserne få disse til at virke tæppefaldsagtige. Det bliver til en række statiske „billedskift“ i stedet for dynamiske, udtryksfulde røkeringer.

Man kan vælge en omvendt løsning. Der findes et punkt, hvorfra den gamles blik kan vende og dreje sig i en hvilken som helst retning uden at man behøver at flytte rundt med hendes lænestol (hvis man gør det muligt at dreje stolen omkring dens egen akse). Dette punkt er scenens centrum, hvorfra hendes blik kan følge hver eneste af Thérèses og Laurents bevægelser. Madame Raquin's dominerende rolle får herved – til trods for hendes ubevægelighed – sit maksimale udtryk. Maksimale – og mere til. Thi dette fører til en abstrakt-monumental realisation. Det gør madame Raquin til en Buddha-agtig figur. Og det er mindre godt. Vi får hele det „overreales“ tvungne besynderlighed, hvilket i en hel akt er en komplet umulighed. Det kan eventuelt lige tillades som et glimt i finalens tragiske patos.

Det er interessant, at i selve slutningen optræder madame Raquin som en ejendommelig „deus ex machina“. Hendes ubevægelige indblanding i forholdet mellem Laurent og Thérèse fører til slut til løsningen af den tragiske knude, til den ulykkelige opløsning: det dobbelte selvmord. Men det er den eneste mulige udgang, den kan sprænge hele konfliktens håbløshed.

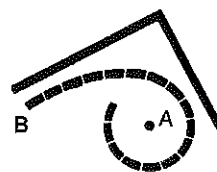
Denne betragtning må man have i tankerne i forbindelse med realiseringen af hele dramaets tragiske finale. Den kan give os et ganske godt fingerpeg om, hvordan slutningen skal udarbejdes stilistisk.

Personen er anbragt under statiske omstændigheder. Herved bliver dens egen ubevægelighed mindre mærkbar. Dens ubevægelighed bliver

naturligt nok langt mere udtalt og markant, hvis dens positioner forandrer sig fra punkt til punkt.

Det er et fænomen af netop denne art, der finder sted i et scenebillede, der har til opgave at udtrykke, hvordan én optrædende person gradvis omkredsnes af en anden eller af en gruppe af andre.

I sådanne tilfælde ville det være uheldigt med en cirkelrund udformning af dekorationen i scenerummet: det kredsformige scenebillede ville kunne opfattes som et resultat af den rumlige udformning af spillestedet, og ikke som udtryk for selve spillets indhold – for den proces, der består i at noget sluttes i ring. Tegning 2 er et eksempel



(tegning 2)



(tegning 3)

på en klar kredsen om personen A ad personen B's bevægelsesbane, – eller på en gruppes placering. Omkredsningsspillet kontrasterer mod tegningen af handlingsstedet. Der er ingen tvivl om motivet. Tegning 3 angiver en mindre heldig løsning. Banen kunne lige så godt være dikteret af selve de rent plastiske-rumlige omgivelser som af omkredsningsspillet.

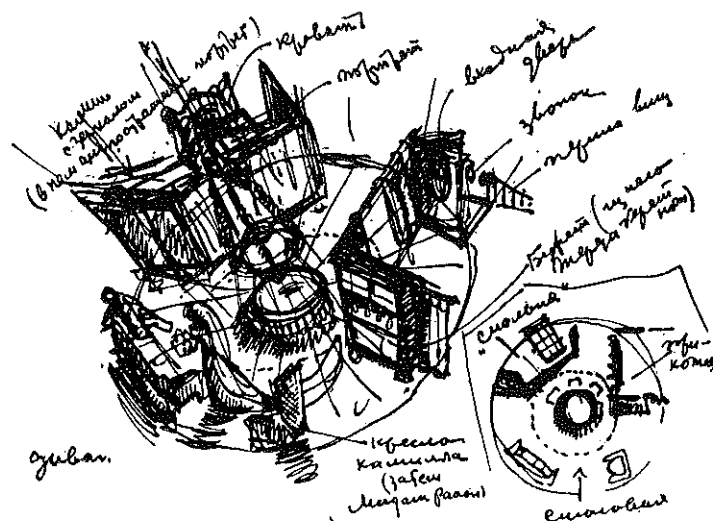
Den uundgåelige „karrusel-agtige“ opbygning af Laurents og Thérèses færd rundt om den gamle som centrum er næppe heller vellykket i rumlig henseende på grund af dens udprægede abstrakte karakter. Og endelig påtrænger der sig her en „fysiognomik“ i rumfornemmelsen. Det ville være ønskeligt, om man ikke havde fornemmelsen af madame Raquin som en stolpe i centrum, som Laurent og Thérèse travler rundt om. Det var mere ønskeligt, om man kunne se hende som en kreds af øjne, i lighed med Argos – omfattende dem med blikke i alle retninger. Der opstår herved ligesom et billede af blikke, der fra periferien er rettet ind mod centrum. Og hvorfor ikke? Den mulighed er faktisk til stede. Man kan blot bevare princippet om midterpositionens rotation. Og samtidig tilføje princippet om den aktive periferi. Kort sagt – anvende scenens drejplatform.

De skiftende retninger for madame Raquins blikke, de hurtige ro-
keringer og omgrupperinger – alt dette, der tiltalte os i det første
umiddelbare udkast – finder her sin fulde realisation. Og ikke nok
med det. Når hele dekorationen, eller rettere platformen, drejes, mi-
ster de fantastiske spring i det ubevægelige interieur deres præg af
vilkårlighed og manglende virkelighedsforbindelse. Dekorationens
drejninger vil forekomme tilskueren som drejninger af hans eget be-
skuende øje rundt om handlingsstedet. Han vil føle det, som om han
anskuede handlingen . . . fra mange forskellige synspunkter. Lokalet
og de begivenheder, der udspiller sig dér, vil blive ført forbi tilskue-
rens blik og fremtræde under alle mulige – også de mest uventede –
synsvinkler.

Således opstår ideen, at opbygge madame Raquin's spisestue på dre-
jescenen, som vil kunne vise tilskueren enhver facet af personernes og
handlingens indre statisme.

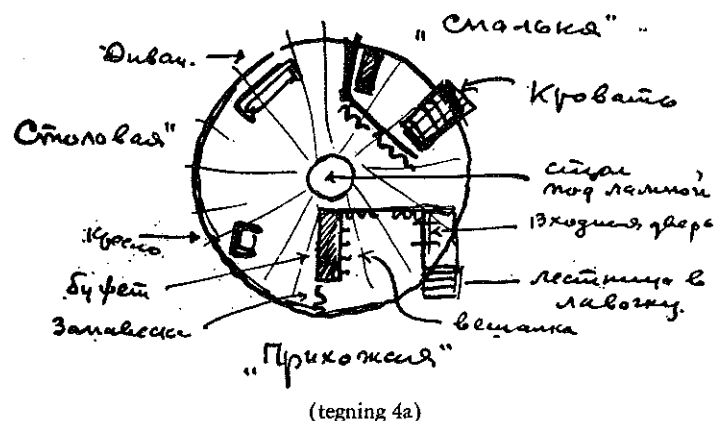
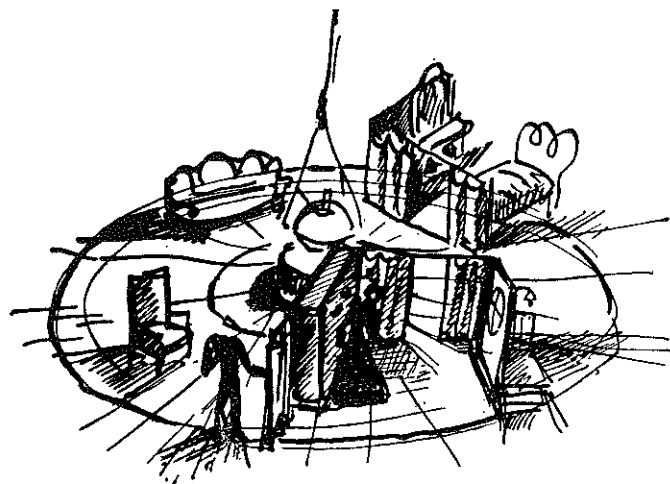
Grundtanken består i, at disse mennesker er legetøj for deres liden-
skaber. De er ofre for de følger, disse lidenskaber fremkalder og – i
sidste ende – ofre for småborgerskabets lod, at være viet til under-
gang, fordi det nærer disse lidenskaber, samtidig med at det selv for-
bliver passivt i det spil af sociale forskydninger og klasse modsætning-
er, der foregår mellem proletariatet og bourgeoisiet – og fordi det
undlader at tilnærme sig proletariatet, som repræsenterer den eneste
udvej fra denne kredsen på ét og samme sted. Den ydre kraft, der
styrer disse begærlige småfolks skæbne, ligesom samles i den summen-
de mekanisme, der drejer scenen. Scenens drejning, der snart fører de
optrædende frem i forgrunden, snart understøtter deres bevægelser,
snart opfanger deres bevægelse, deres indbyrdes placering og forskyder
den i takt med udfoldelsen af selve sujettet – alt dette er som en hyper-
bolisering af scenebilledet. Stedets enhed er bevaret med drejescenen:
denne onde cirkel, dette bur af en spisestue, med mennesker der er
knyttet til hinanden med forbrydelsens bånd. Og samtidig sikres syns-
punkternes mangfoldighed en afvikling af den tragiske historie i man-
ge planer. Der opnås en styring af dynamikken i de begivenheder, der
foregår inden i spisestuens tragiske monolit – mellem buffet'en, alko-
vens forhæng, divanen, lænestolen og hængelampen over bordet med
den ternede dug . . .

Lad os fordele disse attributter i kredsform uden at gå for langt
bort fra forfatterens anvisninger, men samtidig med at vi benytter os



(tegning 4)

af det, der i vores regi kaldes det „altseende øje“ – muligheden af at
overskue scenen fra alle sider. Alligevel ville vi gerne – samtidig med
at vi udnytter alle dynamiske spillemuligheder ved en sådan møble-
ring af værelset – bevare fornemmelsen af stedets enhedspræg. Bevare
indtrykket af drejning, men af en drejning på stedet. Det vil give prin-
cippet mere realistisk, mere dagligdags „jordforbindelse“. Og samtidig
vil det give et dybere indtryk af handling, ikke som den ytrer sig i
ageren, men som noget idémæssigt og som noget, der på dramatisk vis
drejer sig og opruller sig i spiralform omkring et ligesom dødt, ube-
vægeligt punkt – omkring én og samme akse. Der er kun ét sted i cirk-
len, hvor det er muligt at bevare denne fornemmelse af stedets enhed
trods drejningen – kun ét sted der frembyder fysisk, og ikke blot op-
tisk, stabilitet, selv i et „pariserhjul“. Det er centrum. I dette centrum
må man anbringe en rund genstand, for at selve centralzonen ikke
skal ændre udseende under handlingens drejninger og forskydninger.
Her er det naturligt at stille bordet, dækket af en hvid dug, for at det
ikke skal tiltrække sig tilskuerens opmærksomhed. Bordet skal være
rundt – ligesom udgøre aksepunktet i det roterende interieur. En små-
borgerlig lampe over bordet kan fremkalde en fornemmelse af midter-
aksens søjle. Under disse betingelser vil scenen hele tiden forekomme



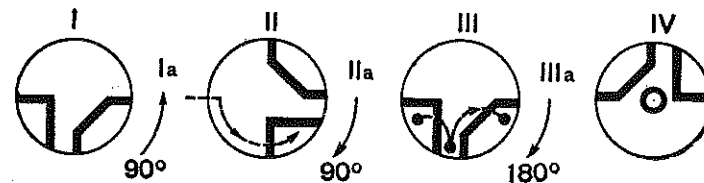
stabil trods alle bevægelser og omplaceringer forud og bagud, til højre og til venstre.

En foreløbig udformning af drejescenen ville se omtrent således ud (tegning 4 og 4a).

Når vi således har fattet princippet, kan vi begynde at orientere os nærmere.

Vi har fire billeder. Vi må forme fire varianter, der angiver en voksende spænding i spillet på drejescenen.

Første billede er dramaets præludium. Det er ekspositionen, opstillingen af kræfter, konfliktskema. Cirklen virker informerende. I drejningsfølgen demonstrerer den forskellige aspekter af handlingsstedet, forskellige felter af den kommende slagmark (se tegning 5).



(tegning 5)

Akten falder i billedfragmenter, der afløser hinanden i hurtig rækkefølge. Vi har alkoven, over hvilken portrættet bliver hængt op. Spisestuen, hvor portrættet bliver malet, og hvor man i aktens finale begynder at spille domino til lyden af terningerne – en ejendommelig danse macabre. Entreen, hvor de sene gæster skændes om pladsen til paraplyer og galocher. Afsatsen ved entrédøren og trappen, der fører ned til butikken.

Det er altså steder, hvor handlingen senere skal udfolde sit voldsomme spil.

I tredje akt skal det lystige bryllupsselskab gå op ad denne trappe, og fra afsatsen ser Thérèse ned med tilbageholdt åndedræt i sidste akt: beslutter Laurent sig virkelig til at gå til politiet og melde dem? Soveværelset, hvor madame Raquin – just da de skal til at sønderrive den druknede portræt – viser sig som en hvid skygge efter at have passeret gennem den søvnige spisestue, den stille entré og mellem alkovenichens forhæng hører skænderiet mellem de nygifte, der røber den frygtelige hemmelighed om mordet. Osv. Osv.

Bratte drejninger af handlingsstedet. Som en række af afsløringer af hele det kommende spils dislokationer. Som en opregning af selvstændige episoder.

Portrættet males: den mere dagligstueagtige del af spisestuen er vendt ud mod tilskueren. Portrættet ophængt over sengen: soveværelset, hvor den frygtelige bryllupsnat skal udspille sig. Siden entreen, hvor gæsterne ankommer, og trappeafsatsen, som fører derind, hvor

Laurent og Thérèse flygter fra gæsterne, og hvor Laurent på bryllupsnatten panikslagen lytter efter den dødes skridt, som han mener at høre ude på trappen. Og atter spisestuen i fuldt perspektiv. Og her det aftenlige dominospil, en scene der klinger ud til lyden af domino-brikkerne i mørket.

Efter pausen dukker denne scene atter frem af mørket. Der er forløbet et år. Samme personer, samme dominospil ved samme bord. Men der er en stol, der står tom. Forbrydelsen er foregået mellem disse billeder. Beskrivelsen af den ligger fordelt på de gamles kommenterende replikker og i deres småsnakkeri. Scenen udvikler sig til en mindeaften, ledsaget af den gamle madame Raquin's hulken ved synet af sønnens tomme plads. Det er en interessant forskydning af den funktion, det antikke dramas „budbringer“ havde, når han berettede om frygtelige begivenheder, der havde fundet sted bag scenen, mellem akterne. Handlingen udvikler sig. I forbigående falder Laurent og Thérèse ind med korte replikker, der vidner om deres bestræbelser på at bevare en maske af ligegyldighed. Disse replikker røber frem for alt en rædsel, som de foreløbig kun føler hver for sig. En rædsel, der uventet bryder igennem i Laurents skræk for den mørke butik, i Thérèses febrilske ord osv. Det fortsætter indtil det øjeblik, da de gode venner og den af dem tilskyndede madame Raquin næsten med magt skubber dem sammen og overtaler dem til at gifte sig.

Masken synes at være en uundgåelig attribut i stykket. Under maske af den rolige familieharmoni udvikler tragedien sig. Laurent og Thérèse bærer masker lige fra første akt. Thérèses altfortærende lidenskab for Laurent skjuler sig under dække af hendes dumpe sorg. Laurent maler Camilles portræt, men bag hans elskværdighed næres et brændende ønske om at være Thérèse nær. Et øjeblik ladt alene med hinanden – og masken falder; tilskueren ser hele idyllens vrangside i deres lidenskabelige omfavnelser. Madame Raquin's stemme nede fra butikken bringer dem atter tilbage til det forstillelsens komediespil, som de må holde gående anden og tredje akt igennem. Endelig, i fjerde akt, ser vi madame Raquin's maske, da hun er ramt af lammelsen. Og da afkastes den tvungne forstillelses åg for øjnene af den hjælpeløse gamle kvinde. Men deres ansigter stivner snart igen i det dobbelte selvmord. Og madame Raquin's ansigt lyser op med den tilfredsstillede hævntrøsts smil.

Naturligvis må man uden skånsel udelade madame Raquin's re-

plik, da hun pludselig har fået talens brug tilbage i slutningen af stykket. Det er en ynkelig attribut til den mest billige tone i den melodramatiske tradition. En sådan afslutning tåler ingen sammenligning med romanens slutning, hvis spænding man kun vil kunne overføre til scenen i form af det voldsomme sæt, det giver i den lammede, som følge af rystelsen over det dobbelte selvmord. Et sæt, der går over i et fortrukket smil på de stivnede læber.

En anden variant af finalen er den, at den gamle med overlæg fortsætter med at spille ubevægelig, selv efter at hun har genvundet evnen til at bevæge sig og tale – men det ville unægtelig være at forgrube sig på finalen på en nok så affekteret måde.

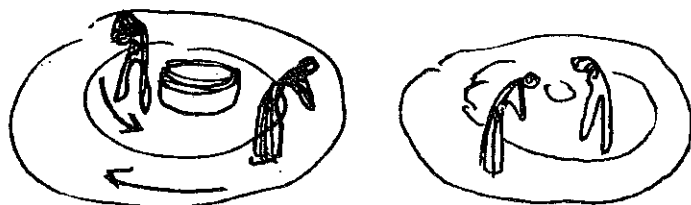
Anden akt ligesom frigør handlingen. De elskende frigøres så at sige fra fortryllelsen. Madame Raquin overtaler i spisestuen kærligt Thérèse til at gifte sig med Laurent. Scenen drejer langsomt – tilskuerens blik glider hen til trappen, hvor Michaut søger at overtale Laurent til at gifte sig med Thérèse. Den ene dialog fletter sig ind i den anden. Den almindelige tilfredshed „afskæres“ i slutningen – madame Raquin er kommet ind i soveværelset og står foran sønnens portræt. Scenen drejer tjenstviligt for publikums blik; den adskiller hvad der skal adskilles og forener i montage de enkelte handlingselementer med hinanden, hvor det er påkrævet.

Tredie akt. Dramaet vokser. Ensomhedens rædsel og skyldbevidstheden driver Thérèse og Laurent i armene på hinanden, men med det resultat, at den fælles rædsel antager endnu større dimensioner, indtil den skånselsløst skiller dem. Scenegulvets koncentriske kredse drejer sig i modsatte retninger. Den centrale del er ubevægelig, mens omgivelserne drejer i ring rundt om den. Og omvendt: vennerne, der har fået lidt at drikke og er opstemte, drejer muntert rundt på midterskiven. Thérèse er trådt bort fra den. Hun drages uimodståeligt mod den frygtelige alkove. Da hun og Laurent er alene tilbage, får rædslen dem til at styrte rundt på scenen. Og ubønhørligt drages de mod det skæbnesvangre sted – mod Camilles portræt.

De enkelte scenebilleder, der bygger på den mekaniske forskydning af kredsene og på personernes bevægelse fra kreds til kreds, kulminerer i det øjeblik, da madame Raquin rammes af lammelsen. Og en langsom scenedrejning skjuler tragedien bag de beskedne, kedelige hverdagsomgivelser, som de tager sig ud i form af familiens spisestue, set i „total“.

Og endelig sidste akt. Akten med den frygtelige, ubevægelige madame Raquin, der skærer sig ind i alle Thérèses og Laurents handlinger, i alle deres samtaler, mens lænestolen kører fra det ene hjørne af scenen til det andet. Kredsene bærer ikke længere kulissen. Sætstykkerne forbliver ubevægelige, men gulvet roterer, bevæger og flytter disse mennesker. Disse mennesker behersker ikke, styrer ikke længere sig selv. De er opslugt af det uafvendelige i forbrydelsens følger. De ledes og dikteres af handlinger, de dirigeres af begivenhedernes skæbnesvangre kæde, der fører dem til den logiske afslutning. „Den hjemlige arnes“ rytme er endelig brudt.

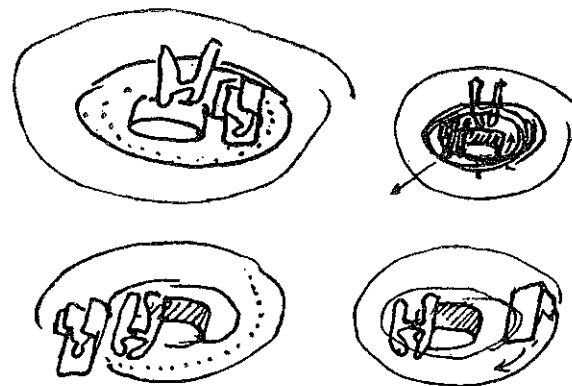
Thérèse hader Laurent. Men situationens ubønhørighed nærmer dem til hinanden. Det roterende gulv skilles i koncentriske ringe. Thérèse og Laurent skilles og føres i forskellige retninger, vender ryggen til hinanden. Men den ubønhørlige langsomme kredsbevægelse fører dem atter sammen (tegning 6).



(tegning 6)

De forsøger at anbringe madame Raquin's lænestol på en sådan måde, at de kan sige hvad som helst til hinanden uden for de frygtelige øjnes synsfelt. Men snart den lille, snart den store kredsbevægelse skærer ubønhørligt lænestolen ind i deres samtale (tegning 7).

Og imod stykkets slutning bevæger lænestolen sig efter sine kredsbevægelser direkte hen imod rampen, hvor Thérèse og Laurent netop – i tilskuernes fulde påsyn og i størst mulig afstand fra madame Raquin – har taget gift og for sidste gang i et anfald af ømhed og gensidig forståelse, håbløshed og medlidenhed søger i hinandens favn. Med en bevægelse i lige linie skærer lænestolen sig ind imellem dem. Og de døende forbrydere, der søger hen mod hinanden, adskilles af den forstenede statue, butiksindehaversken madame Raquin, der antager skikkelse af en småborgerlig Themis. (tegning 8).

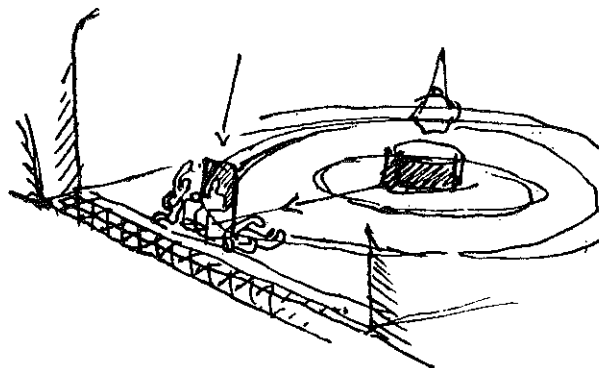


(tegning 7)

Som De vil se, sker der det, når vi overfører dramaet til handling at det selv i detaljer, selv i de enkelte stilelementer kommer til at svare til det „antikke“ præg, som vi anede i vor udgangsforemelse. Det er et spil om indbyrdes forbindelser, der går over til at blive et spil om skæbnens ubønhørighed.

Her ville jeg gerne gøre et lille sidespring. I de genetiske hovedmønstre, der ligger til grund for „Thérèse Raquin“, er der ingen tvivl om, at Emma Bovary spiller en betydelig rolle, ganske på samme måde som Flauberts metode havde stor indflydelse på Zola selv („Madame Bovary“, der udkom i 1856, er tyve år forud for „Thérèse Raquin“).

„Madame Bovary“, som Flaubert påbegyndte i 1850, bærer i sine stemninger tydelige præg af den følelse af tabte illusioner og drømme,



(tegning 8)

som den del af småborgerskabet var dømt til, der efter sine heroiske, men forgæves, bestræbelser på barrikaderne i 1848 ikke formåede at tilslutte sig arbejderklassens sag og idealer.

Disse småborgerlige samfundslag i Frankrig var berøvet alle lyse fremtidsperspektiver. Forude lå blindgydens mørke og den uundgåelige undergang. (—)

Lad blot Emma Bovary og Thérèse Raquin på forskellig vis opfylde deres bestemmelse inden for den fælles kontur – at være viet til undergang. Lad deres protester være forbundet med forskellige afskygninger af dødens problem. Det passive selvmord i det ene tilfælde, og i det andet en aktiv protest, en aktiv søgen efter en udvej gennem selvmordet. Undergangstemaet er alligevel det samme. De sociale forudsætninger er de samme. Og fornemmelsen af netop et sådant tema i litteraturen afføder cyklisk en kredsformet opbygning – på scenen udtrykt ved rotation af koncentriske kredse.

Under alle omstændigheder gælder det i begge tilfælde, at formen med de koncentriske kredse virker som den kompositionelle grundform i realiseringen af сюжетterne, der på deres side frembyder et billede af den sociale formation, der har affødt dem.

Her er det også af interesse at bemærke, hvorledes ét og samme princip på forskellig vis realiseres i forskellige kunstgrene. Den cykliske opbygning i litteraturen og den i koncentriske kredse opdelte scene på teatret har en kompositionel-stilistisk ækvivalent i filmen – den rytmiske ensartede gentagelse af grupper af vekslende kameravinkler. (Desværre finder vi hos Jaques Feyder,⁷⁶ der har optaget „Thérèse“ på film, ingen lignende realisering. Ganske vist stråler Thérèses – Gina Manes' – øjne uforligneligt. Men de er i sig selv ikke i stand til at skjule manglen af en højere kompositions-kvalitet i hele historien!)

Tilbage til „Thérèse Raquin“. Her findes der endnu en maske. Det er butikens facademasker, bag hvis fredsommelighed hele denne storm af lidenskaber udspiller sig. Romanen begynder med en beskrivelse af gyden og butikken med dens tilsyneladende søvnighed og døde mugenhed.

Læseren og tilskueren går ligesom forbi en uanselig facade på en banal, udtrykssløs butik, og deres opmærksomhed tiltrækkes netop af dens uanselighed. Siden åbner forfatteren ligesom den vellykkede, småborgerlige eksistens' facade. Bag den er det, som om der viser sig en anden maske, der ligeledes ved første blik synes fredsommelig og uan-

selig – billedet af familiehyggen. Og først bagefter, under den anden maske, ser vi virkelighedens sande ansigt, vansiret af rædsel, tragedien i disse indbyrdes virkelighedsforhold. Butikken bliver ligesom skåret op. Dens facade bliver som en opkrænget maske, bag hvilken vi ser hele Thérèse Raquin's tragedie.

Det vil være helt i forfatterens stil, hvis vi som indledning til spillet anbringer facaden til madame Raquin's butik på scenen – en rolig, fornøjelig facade, typisk for tusinder af småbutikker i det gamle Paris. Atget's fotografier forsyner os med typiske mønstre. (—)

I social henseende understreger butiksfacaden ligesom straks, hvordan og hvorfra man skal forstå, bedømme og vurdere handlingsgangen.

Men i scenisk henseende har butiksfacaden en karakter som af et bredt fortæppe. Ved at den åbnes, får tilskueren mulighed for ligesom gradvis at få indblik i forskellige faser af det drama, der er under udvikling bag facaden . . . Og facaden lader vi ligesom sekundære handlingsetaperne.

Jeg ville til at begynde med vise den på denne måde.

For os er madame Raquin slet ikke nogen ynkelig tårevædet gammel kvinde. Madame Raquin er handelskvinde, butiksindehaverske, en fremsynet kombinator ikke blot af købs- og salgsobjekter, men også af menneskeskæbner. Mens Thérèse endnu var barn, har hun allerede planlagt og beregnet, hvilken form for udbytning der vil kunne få Thérèse til at tilbagebetale alt, hvad hun har investeret i hende i form af føde og opfostring. Det ville være rart, om den forstenede madame Raquin i finalen kunne bevare noget af sin ydre fremtoning fra stykets begyndelse. Jeg ville vise hende i aktiv ubevægelighed – „på sin post“: husets autoritet, butiksindehaversken, handelskvinden. Solidt plantet på sine to ben står hun „monumentagtig“ trods sin lille vækst og sin magerhed stolt foran den åbne dør til sin butik – som en repræsentant for den lille, men derfor ikke mindre begærlige, nøjeregnende og gridske parisiske småhandel. Hun står i centrum af scenen. Til højre og til venstre står, som to livvagter, som en æresvagt – to voksidioter – mannequin'er, som på Atget's fotografi med hvid og sort cylinderhat på hovedet (se tegning 9). Det svage lys fra en usynlig lampe inde i butikken aftegner konturen af hendes figur. På hver side af butikken er der gadelygter med snavsede glas. Tusmørket er så småt ved at sætte ind, men i butikken brænder der lys.



(tegning 9)

Madame Raquin går ind i butikken. Jeg ville lade dette ske på den måde, at hun ikke vender sig om, men at den bevægelige platform trækker hende ind, mens hun står med armene lagt over kors på brystet, sin egen betydelighed helt bevidst (svarende til slutningen, hvor hun – stivnet af lammelse – føres frem i forgrunden). Langsomt skulle butikkens vægge skilles og trækkes ud til højre og venstre. Foran os, som parodi på en række billeder, hvor kunstnere med paletter maler deres yndlingsmodeller, skulle trekanten åbne sig: Laurent, der maler Camilles portræt. Ude i siden Thérèse.

Jeg ville dele forestillingen i to akter, med en pause imellem og med lysskifte mellem de to billeder i hver halvdel af forestillingen. Jeg vil mene, at denne symmetriske opdeling i fire akter, til forskel fra femakts-tragedien, svarer meget nøje til stykkets indre dynamik.

Vi kunne afslutte andet billede med at lade facadehalvdelene lukke sig sammen igen – men nu, i modsætning til aktens begyndelse – er vinduerne skoddet til for natten. Gæsterne skulle komme ud og fjerne sig i forskellige retninger. Laurent ville kunne være den eneste tilbageblevne. Hvis man vil, kunne man lade ham vende hemmeligt tilbage til butikken.

Som man ser, begynder også facaden, der blev indført i starten af forestillingen specielt efter vores ønske, organisk at finde sin plads i forestillingens scenografi.

Den følgende akt skulle begynde med butiksfacaden, atter dækket af skodderne, men festligt smykket med guirlander og hvide bryllupsbånd. Thérèse og Laurent vender under ledsagelse af vennerne hjem efter vielsen. På dette sted ville det måske være godt spil med en stor nøgle til butikken, som Thérèse kunne tage frem fra brudekjolen. I forbindelse med brudesløret og buketten ville dette straks give den fornødne figurskitse af også denne griske ejerinde og handelskvinde. Glem ikke, at Thérèse i det videre forløb spiser Laurent af med et lille beskedent beløb i månedlige lommepege, og hvordan Laurent – i et af de tilbagevendende skænderier om pengespørgsmål – kun ved hjælp af utilsløret afpresning og trusler får sin sag igennem, og dette alene fordi Thérèse på dette stadium endelig er helt demoraliseret. Idet dørene åbner sig, skulle de afsløre de samme to voksmannequin'er, nu blot med buketter i hænderne, bånd i cylinderhattene og ned over skuldrene.

Endelig, for fjerde og sidste gang, skulle facaden dukke frem for tragisk og langsomt at lukke sig efter finalescenen. Døren skulle være åben, og – som i begyndelsen af forestillingen – skulle den forstenede madame Raquin stå i den firkantede døråbning, efter at hun har rejst sig fra lænestolen i sin fulde vækst, men atter er ramt af lammelse.

Og her skulle butiksfacaden fremtræde i ny udformning. Der skulle være crêpe på mannequin'erne; måske skulle de stå med lys i hænderne. Og til hver side skulle der hænges sort fløjel med sølvfrynser – den sørgeudsmykning, hvormed franske butiksfolk markerer dødsfald i familien. (Et lignende syn har jeg set i Marseilles havnekarver. En slagters bedstemor var død. Og slagterbutikkens højrrøde facade med et forgyldt, storhornet tyrehoved var behængt med crêpe og med sort sølvindvirket klæde). Bag dørens lysende åbning skulle der være mørkt. Der kunne dukke et skilt op med teksten „magasin à louer“ (butik til leje). Heri ville der være et element af hverdagsmekanismen i handelslivet, der roligt glider videre.*

* Det er interessant, at selv denne vor butik med dens fra hinanden glidende halvdele har en forbindelse tilbage til den antikke tragediepraksis. Ifølge den romerske grammaticus fra det 4. århundrede, Servius (kommentarer til Vergils „Georgica“, III, 24) foregik dekorationsændringer på tilsvarende måde. Først anbragtes dekorationerne én efter én i naturlig rækkefølge. Når det blev nødvendigt at ændre en i forgrunden stående dekoration, deltes den over i midten og blev trukket ud til siderne.

Foruden de tilfælde af sammenfald med analoge elementer i den græske tragediescene, der trods al kompliceret teknik genfindes i vor opsætning, vil jeg gerne yderligere gøre opmærksom på følgende. Der har intetsteds været tale om noget umiddelbart stiliseret lån fra den antikke tragedies arsenal. Alle „data“ er fremkommet senere i forbindelse med post-associationer.

Også her ville jeg gerne gøre opmærksom på, at den specifikke opfattelse, den specifikke fornemmelse, der er identisk med en hvilken som helst anden, uundgåeligt vil udtrykke sig i principielt tilsvarende og – som vi ser – endog formelt nærtstående realisationer. Vi har opfattet „Thérèse Raquin“ som et drama om skæbnens spil, skønt vi kun har forstået skæbnen som et billedligt udtryk for småborgerskabets vilse til social undergang – og straks begyndte vi uvilkårligt at realisere dramaet i den „manér“, der rummes af de sceniske midler, vi ser hos grækerne, som havde et lignende – ganske vist ikke „billedligt“, men faktisk – forhold til virkeligheden.

Som vi ser, bestemmer forestillinger af én idémæssig type udtryksformer af tilsvarende type, selv når vi ser bort fra hele den påviste forskel i begrebet „skæbne“ hos grækerne og den billedlige betydning, vi lægger i småborgerskabets „skæbnebestemte“ vilse til undergang.

Man kommer uvilkårligt til at tænke på den forbløffende lighed mellem vores kunsthåndværk og – mexicansk kunsthåndværk. Forklaringen ligger ingenlunde i, at lak-teknikken og visse stilistiske finesser i kraft af handel med Kina skulle være overført fra Kina, dels via Sibirien, dels via Stillehavet.

Årsagen ligger dybere.

Et identisk eller et tilsvarende social-økonomisk niveau i den periode, da de første mønstre og former blev til i begge landes folkløriske husflid, er den grundlæggende og afgørende forudsætning for dannelsen af tilsvarende og identiske idémæssige og ideologiske systemer. Og heraf følger så ligheden i tankegang, i de midler og den stil, der giver den udtryk i kunst- og brugsgenstande. (–)

Teatret interesserer os i første række i kraft af de linier, som i sig bærer kimelementerne til filmens teknik og udtryksmidler. I eksemplet „Thérèse Raquin“ har vi en alsidig og umiddelbart tilnærmelse til det, som man fra første færd må udstyre sig med i arbejdet med film. Scenen, der drejer i en hvilken som helst rytme, mens den vender alle mulige facetter ud mod tilskueren – det er som bjerget, der kommer til

Muhammed. I filmen er Muhammed nødt til at komme til bjerget. Kameraet kredser som en „glente“ rundt om og igennem handlingsstedet, mens det river vinkler, vekselforløb og varigheder ud af ét fælles statisk fysiognomi – stedet for handling og begivenheder. Montagen samler dem i et nyt plastisk og rytmisk indbyrdes forhold, og for tilskueren gengiver den begivenheden og handlingsstedet set, opfattet og fremstillet på en ny måde og fra nye synspunkter.

Hermed har vi nået det punkt, hvorfra iscenesættelsens kunst vokser direkte over i filmens område. Fra at være *mise en scène* bliver den til *mise en cadre* og *montage*.

Den »indre« skole og den »konstruktive« skole

Her vil det nok være på sin plads at rekapitulere de enkelte etaper i den proces, der fører til realisationen af et skuespil. Dette så meget mere, som vi nu tør lade dem antage dimension af en principiel formulering med henblik på eksisterende og etablerede systemer i skuespillerens uddannelse og spillemåde.

Vi rekapitulerer, hvordan vi bar os ad med at finde løsningerne til hvert enkelt moment i vores helhedskonstruktion.

Jeg foreslog Dem

- 1) en intensiv indføling i den givne situations indhold;
- 2) intensivt at forestille sig denne situation;
- 3) i denne skitseagtige og udifferentierede forestilling
 - a) at gøre sig de enkelte detaljer klart og
 - b) at finde denne forestillings iboende lovmæssighed (med dette for øje gik vi for det meste frem på den vis, at vi spaltede sagen i to yderligheder og med disse som udgangspunkt nåede frem til den løsning, vi søgte – som oftest en løsning der rummede principielle elementer af begge pålære realisationsmuligheder);
- 4) denne fundamentale lovmæssighed valgte vi som grundlag for opbygningen – som „konstruktionslov“, d.v.s. som grundlag for realisationsformen, og vi gjorde os umage for at dette udtryk for indholdet realiseredes fuldt ud med de midler, vi har til rådighed.

Vi nåede frem til dette ved at nærme os sagen fra to hold: vi benyttede os hele tiden af materiale dels fra det forråd, vi hver især har af personlig („gennemlevet“) erfaring, dels af den erfaring, vi har tilegnet os („læst os til“). Ud af denne mangfoldighed valgte vi det, som bedst udtrykte det indhold, vi havde med at gøre. Dette koordinerede vi i opsætningen med den øvrige kompositoriske lovmæssighed, efterhånden som denne manifesterede sig.

Således bar vi os ad på hver enkelt etape i den sceniske opbygnings-

proces – både når det drejede sig om dekoration, iscenesættelse, den optrædende persons fremtoning, hans figur osv.

Fra det øjeblik, da det lykkedes os at etablere en intensiv *fornemmelse* af situationen – at „føle“ den og at fornemme den optrædendes tilstand, var det forholdsvis let for os i anden omgang at *forestille* os, hvad det var vi havde brug for, selv om det også kun var i grove træk, upræcist, skitseagtigt; men ikke desto mindre havde vi allerede en klar fornemmelse af, hvordan det hele skulle tage sig ud.

Hvis De endnu ikke nøjagtigt kunne tegne en præcis plan over det, De forestillede Dem, så kunne De i det mindste allerede med held afvise enhver forstyrrende detalje (negativ bekræftelse), ud fra en klar fornemmelse af dens asynkronitet med Deres forestilling.

Siden begyndte præciseringsprocessen. Den frembød kun vanskeligheder, for så vidt som forrådet af konkret viden ikke slog til. Dette forekom, fordi De præciserede og kompletterede en figur eller en overgangslinie alene ved at støtte Dem til elementer fra Deres eget erfaringsforråd (eller ved at tage afstand fra det). For at løse problemet blev De også nødt til at øse af hukommelsens dyb og af det fond af kulturarv, De råder over.

Tilbage var sidste etape af den „naturlige udvælgelse“ – udvælgelsen af de elementer, der skulle determinere vores handlingsgang, dens lovmæssigheder, samt af de elementer, der skulle lægge op til den og siden efterfølge den. Processen fik følgende forløb: fra det øjeblik, da vi var nået til en klar fornemmelse og en første skitseagtig forestilling, gik vi frem skridt for skridt i en kredsbevægelse, der hele tiden indsnævrede vor vælgen og vragen, idet vi for hvert skridt tog vort udgangspunkt i det specifikke, vi ville opnå med vor opsætning, og idet vi hver gang søgte netop det, der i hver detalje kunne befordre helhedsrealiseringen.

De etaper, vi her har beskrevet, samtidig med at vi detaillert har optegnet realiseringen af en tænkt situation fra første indfald til den fulde udformning, er blot overgangsstadier i en og samme „udkrystalliseringsproces“ (Stendhals betegnelse), – fra det øjeblik, temaet gribes an, til det foreligger i fuld opsætning.

I første etape lagde De vægten på det følelsesmæssige indhold i den opgave, der havde grebet Dem;

i anden etape føres denne strøm af halvkonkrete billeder og visio-

ner ind i et fast leje, bestående af logisk analyse og udvælgelse; strømmen ledes ind i et system af dæmninger og sluser,

for til sidst – ved forening af den følelsesmæssige strøms vælte med dens målrettede og til mindste detalje velberegnete retning – at lede den ideologiske hærde ind i tilskuerens bevidsthed.

Processen i det skuespil eller den scene, der udfolder sig, rummer i sig disse hinanden integrerende elementer: en præcis formulering og et emotionelt udtryk, der præges heraf.

På ganske samme måde skinner kompositionsloven hele tiden igennem selve skuespillets form og anes gennem handlingens konkrete umiddelbarhed; det er denne lov, der udgør den tematiske baggrund for handlingen.

(Kvinden bærer barnet bort i scenedybte – men tematisk set skjuler hun det. Soldaten opdager barneskjorten, lægger den på bordet og betragter den undersøgende. Den falder ned. Soldaten nærmer sig osv. En hel række af ydre handlinger! Men strukturen i den måde, de er sammenstillet på, aftegner en ubrudt „seismografisk“ linie i motivet: soldaten nærmer sig konen, og i motivet: overvindelse af biologisk skinsyge gennem erkendelse af en højere udviklingsfase).

Er de modsætninger, disse to hinanden ledsagende tankemæssige „varieteter“ – det emotionelle og det logiske ræsonnement?

De er modsatte som alle udviklingsfaser er det, når de forekommer side om side i en og samme proces. Det kvalitative spring imellem dem er uundgåeligt på samme måde som den proces, de begge tilhører, nødvendigvis må forløbe som en enhed. Og lige så uundgåeligt er det, at de begge må være til stede (ikke som en eklektisk sum, men som virkeligt gensidig integration) i den tredje fase – det nye kvalitative spring på den afsluttende etape.

Man kunne sige, at den proces, der består i at finde frem til en afrundet, bevidst kunstnerisk form – hvad enten det nu drejer sig om et menneske, et værk, et element eller en detalje i opbygningen – uundgåeligt gennemløber tre etaper: det emotionelle ræsonnements stadium („den præ-logiske formulering“), siden den logiske analyse, for endelig at forene disse to udviklingsetaper i et fællesmoment, der tegner den endelige form – værkets fysiognomi. Heri består kunstværkets dialektik!

Ikke uden grund siger man, at „hver epoke har det teater, den for-

tjener“. Æstetiske systemer svarer, ligesom filosofiske, til de historiske etaper i udviklingen; de afspejler tilsvarende sociale omstændigheder og indbyrdes forhold i klassekampen.

Og i virkeligheden er det sådan, at vekslende teatre „læresætninger“ uafbrudt afløser hinanden. Med uundgåelige polemiske yderligheder. Med samme fejl: deres ensidighed. Med en anden fælles fejl: det mekaniske *pars pro toto* – udvidelsen af ens eget område af sandhedserkendelsen til at omfatte sandheden som helhed. I kronologisk henseende svarer de først til det irrationelles (det præ-logiske) diktatur, siden til det ultrarationelles diktatur (til den formale logik). Først i vor tid, på overgangen til det klasseløse samfund og til den endelige konsolidering af den dialektiske materialisme som eneste frugtbare filosofi hos det sejrende proletariet – først nu er denne proces nået til en syntese af de to modsatte betragtningsmåder – først nu, hvor elementerne af prælogik og logik begge er indgået i det operative arsenal, som den dialektiske metode råder over.

Men egentlig er de teatre „systemer“ endnu ikke nået så vidt. Og det, som skal udredes her og i det følgende, skulle gerne være en udfordring og en prøvesten i denne sag. Og måske forestår det vores institut at realisere denne syntese ved at løfte denne metode op på et nyt niveau, der i sit væsen rummer begge foregående faser.

En seriøs videnskabelig løsning af dette problem ville betyde et historisk bidrag til udviklingen af den teatre og den filmiske kultur og ville være et solidt værn mod den vulgarisering og den eklektiske „syen pjalter sammen“, der praktiseres på mange teatre (selv på teatrets højborge).

Det er klart, at talen her drejer sig om de to lag i den teatre kultur, som af al magt ønskes at anse sig selv for at være – ikke etaper i en historisk lovmæssig udvikling, men to fra Arilds tid eksisterende, modsat rettede sandheder.

Det vi tænker på, er det lag i den teatre kultur, der går under betegnelsen „det indre“, og det lag i den teatre kultur, der kaldes den „ydre form“. Begge betegnelser er naturligvis udtryk for en af de sædvanlige populære vulgariseringer. Men i princippet – for så vidt som „folkets røst er guds røst“ – er disse to populære betegnelser, som opponenterne i øvrigt selv kaster i hovedet på hinanden, et ganske godt udtryk for den slagside, begge systemer lider af.

Det faldt i Stanislavskijs lod at foretage systematiseringen af den

første læres principper og i nogen grad at udarbejde dem til et „system“; eller rettere sagt, de der gjorde det, var folk, der talte i hans navn. Deraf skriver sig måske en ikke ringe del af uklarheden – eleverne er som oftest langt snævrere og mere intolerante end deres lærere.

Den anden tendens udmøntede sig i V. E. Mejerholds teater, ikke i form af en nedskreven systematisering, men som et uhyre udvalg af mønstre og resultater samt en vis arbejdsystematik.

Jeg for mit vedkommende nåede frem til mine nuværende synspunkter via denne front, som jeg tilsluttede mig i min teatertid. Jeg vil tro, at jeg i mit teaterarbejde på mange måder har ført de bestræbelser og tendenser, der rummes i dette lag af teatrale eksperimenter, frem til deres yderste grænse på teatret. Jeg behøvede blot at overskride denne grænse for at nå til det sidste stadium i den visuelle kulturs udvikling: filmen. Men filmen hjælper mig nu til klarere at kunne analysere begge de to lejres principper og principielle forudsætninger. Dette så meget mere, som man nødes til at betragte dem ud fra nye specifikke betingelser, som ikke rummes i noget af de to „systemer“ – nemlig ud fra de betingelser som filmkunsten frembyder, som på sin side både optager og udelukker dem, alt efter filmens specifikke skabelsesproces. Desuden er filmen en kunstart, der i sit historiske forløb har tilbagelagt en lignende udviklingsbane og som nu ligeledes søger en syntese ud fra sine specifikke krav.

Derfor bliver det hele måske klarere, når vi betragter det herfra, fra „film-højen“.

Sagt uden omsvøb: For mig tager sagen sig ud på den måde, at de „indre“ skoler og de „konstruktive“ skoler (vi vil ikke nævne navne) befinder sig ikke i en „metafysisk“, men i en naturnødvendig konfrontationsetape. Desuden svarer hver skole i sit system og i sine metoder etapevis til en bestemt udviklingsfase i tænkemåden, ikke blot i kunstnerisk henseende, men i tænkemåden i al almindelighed.

Jeg understreger atter det forbehold, at det ikke er en konfronterende af abstraherede tankesystemer. Tænkemåden afspejler til enhver tid den sociale histories objektive forløb, samtidig med at den gennemløber disse stadier, og gør det netop i den angivne rækkefølge, fordi selve udskiftningen af sociale formationer foregår i overensstemmelse med samme dialektiske lov og det specifikke i dens proces.

Karakteristikken af de to systemers grundsætninger, metodik og re-

sultater falder da også ganske sammen med de karakteristikker, vi kender af begge udviklingsfaser i tænkemåden.

De store artistiske begavelser har haft lige stort held med deres resultater, uafhængigt af fra hvilket hold de er nået frem til dem.

En teatrets mester som Stanislavskij står fuldt på højde med en teatrets mester som Mejerhold. Skuespilleren Mejerhold er lige så fremragende som skuespilleren Stanislavskij.

Ofte begge systemers „dogmatik“ er lige mislykkede.

Hvad er det, der her gør sig gældende? Er det mon det, at den talentfulde ener er talentfuld på trods af enhver skole og altid vil være det?

På ingen måde. Hele hemmeligheden består i, at de højtbegavede repræsentanter for hver af de to skoler, systemer, retninger – *ikke* er ensidige. Mens de propagerer for deres systemer – ved at basere sig på deres metoder (særlig i teoretisk henseende) – optager de i deres konkrete praksis summen af den anden retnings erfaring. Hver af retningerne har allerede optaget en nødvendig, uundgåelig, men skæbnesvanger ensidig part af den fulde erkendelse af „teatrets hemmelighed“ i sig. Men i praksis foregår der en ubevidst, men evident „udbygning“ og komplettering af „systemets“ ensidighed – med fuldkommenheden til resultat.

Ulykken begynder med dem, der ikke kender og ikke fatter en sådan proces fuldtud, men baserer sig på formuleringer, der på teoretisk manér kun belyser den ene halvdel af processen. Denne halvdel opkaster disse folk så fejlagtigt til at være det altomfattende svar på teatrets spørgsmål.

Jeg kunne sige det sådan, at i den enhedsproces, der fører til opsætningen af et stykke, standser den „indre“ skole i den etape i realiseringen, som er udgangspunktet for den bevidste proces i den „ydre forms“ skole. Hvilket ikke er spor mærkeligt.

Den første gruppe lader sig fuldstændig tilfredsstillt, når den til fulde behersker temaet ved hjælp af det emotionelle ræsonnement, den følelsesmæssige tænkemåde. En to-tre rettelser i gestus'ens afgørende momenter, det er det hele. Det grundlæggende er allerede færdigt på forhånd. Det kan allerede præsenteres for publikum.

Varigheden af den „indre“ periode, „bordstadiet“, kan slet ikke sammenlignes med perioden på den egentlige skueplads, hvor komponeringen af den sceniske handling foregår – på selve scenen.

(Undertiden når hele forestillingen aldrig ud over „bordstadiet“. Det gælder for eksempel „Døde sjæle“ lige til sidste billede. I Moskvas Kunstnerteaters opsætning kunne man simpelthen have undværet sceneplatformen).

Den anden gruppe begynder – efter en række flygtige bemærkninger og almindelig meningsudveksling omkring bordet – det gradvis fremadskridende konstruktive arbejde på scenen. Med jernhård logik opbygges situationen, findes dens plastiske realisationsformer osv.

For den menige „proselyt“ af det ene eller det andet system tager skabelsesprocessen sig ud på denne vis; den forekommer tilstrækkelig og udtømmende. Men herved taber man en overordentlig vigtig omstændighed af syne. Nemlig den, at mesteren – uanset hvilken skole han tilhører – gennemløber den fulde proces i begge dens faser. (Det er årsagen til, at det resultat, der på dialektisk vis rummer begge sider af modsigelsesforholdet, med hundrede procents sikkerhed vil falde heldigt ud i begge tilfælde.)

Det skriver sig altsammen fra, at mesteren kun bearbejder, understreger og koncentrerer sig om den fase i skabelsesprocessen, der i teoretisk henseende er ham dyrebar. Den anden fase opfatter han bare som – noget indlysende, som et uundgåeligt ledsagefænomen, der ikke fortjener særskilt opmærksomhed.

Vi ved udmærket godt, hvor den stammer fra, denne form for ensidighed, dette teoretiske eftertryk på netop den ene eller netop den anden side af sagen. Det er ubrydeligt forbundet med den ideologi, skolens repræsentant iøvrigt har. Og her behøver vi ikke at mobilisere klasseudligningens tunge artilleri. Begge retninger opstod ud fra den borgerlige tænkemåde. Måske er netop dette forklaringen på deres evidente ensidighed og gensidige uforsonlighed.

Vi ved at modsætningerne i det borgerlige samfundssystem og den borgerlige filosofi er uløselige. Og kun det sejrende proletariats system og lære er i stand til at etablere en enhedsløsning af de forskellige modsætningskonflikter.

Disse forskellige konflikter er i lige grad opstået af den borgerlige tænkemåde. Men i deres indre afslører de en klar lagdeling.

Den „indre“ skole afspejler en tradition, der stammer fra landadelens struktur, den „patriarkale etapes“ økonomiske system, som ikke behøvede at *aflægge regnskab*. Denne „indre“ skole lagde vægten på den meditative teknik, på det naturtro interieurs soliditet – lige fra sa-

movaren til loftet og den fjerde væg; den lagde vægten på personens identificérbare realitet, på det konkrete i hverdagens forhold og detaljer.

Dette „gammelgodsejernes“ præg fortrænges gradvis og afløses af fabrikken. Overgangen til fabriksproduktion medfører uvilkårligt en overgang til et system, der baserer sig på præcis differentiering og nøje regnskabsaflæggelse. I stedet for marklandskabet som det breder sig ud for øjnene af én, indføres den præcise tegning af maskinen og diagrammet over dens funktionsproces. Dobbeltbogholderiets stramme kolonner dukker op dér, hvor man tidligere regnede med skæppemål og sække. Checkheftet erstatter sparebøssen, skrinet eller kisten, hvor bedstefædrene opbevarede deres guldmønter.

Bogholderiet, eller om De vil, spekulationsregnskabet opæder de kirsebærhaver, der hørte til den patriarkale udbytning af de livegne.

Den amerikanske forfatter Frank Norris, der har skrevet en ufuldendt romantrilogi om hveden, viede den anden roman „The Pit“ til Chicagos hvedebørs.

Efter i den første roman („The Octopus“) at have beskrevet menneskets kamp med naturen om markernes frugtbarhed, kunne Norris i lang tid – det fremgår af hans breve og af venners erindringer – ikke begribe, hvad børsoperationer egentlig bestod i. Især forbløffede det absurde faktum ham, at hveden sælges af folk, der ikke ejer den. Det er folk, der ophober sig kapitaler på rene papiroperationer, på masserne af „abstrakt“ hvede, som hele tiden skifter ejermænd og ændrer værdi, snart opad, snart nedad, alt imens den gøres til genstand for de mest halsbrækkende spekulationer; men hele tiden ligger dens virkelige substans roligt i sine sække i et eller andet pakhus, eller den er langsomt, i ugevis, undervejs til et fjernt bestemmelsessted. På Chicago-børsen er hveden kun til stede i form af nogle småsække med „prøver“, som ikke har nogen reel værdi og som snart bliver ædt op på børsens vindueskarme af – duerne. Duerne er denne børsmaskines eneste forbindelsesled til levende væsener.

Anklag mig nu ikke for simplificering; men ved genlæsningen af erindringerne om Norris, om hans forbløffelse over den beskedne papirstrimmel, der „abstrakt“ betegner mange tusind tons hvede, eller hans forbløffelse over de uanselige prøveposser, kom jeg uvilkårligt til at tænke på det abstrakte teaters metoder. Det abstrakte teater, hvor et

forgylt papskilt erstatter et helt slot. Eller hvor tre lanser gør det ud for en hel hær.

Og jeg kom til at tænke på hvordan en enkelt veksle erstattede et bundt hjortegevirer eller et bundt pelsskind. På samme måde erstatter den abstrakte detalje i teatret den virkelige møblering.

Det forekommer mig, at det konventionelle teater er melbutikkens, tjærens og tovværkets teater. Forudsætningerne for den slags tankebygning ligger i selve den omgivende økonomiske virkelighed. Ikke blot i godsejerens, men også i købmandens virkelighed.

Købmanden kontra børsmanden. På samme måde – forekommer det mig – står de to teatre over for hinanden i stilistisk henseende.

Købmanden og børsmanden – indholdsmæssigt er det det samme, men med hensyn til former, metoder, tankesæt og besiddelsesart er det to helt forskellige ting. For der er tale om to helt forskelligartede kulturer og etaper.

Abstraktionen indgår i bevidstheden, men den manglende erkendelse af dens sociale betingethed kaster teatret ud i dyb arkaisme. Tilmed har man her på basis af ganske andre økonomiske forudsætninger en udtømmelig kilde i form af de abstrakte formers erfaring.

Første etape i det abstrakte teater er uløseligt forbundet med en stiliseret retræte til fortiden.

Efterhånden fortrænges den af den anden komponent – af maskinernes virkelighed. Det beregnede. Det præciserede. Det afmålte. Det planlagte.

Det andet stadium i det abstrakte teater er tydeligt konstruktivisk. Det, at repræsentanter for den „tekniske intelligens“ (jeg, for eksempel) kommer ind i billedet, befordrer dette træk. Teatret besjæles af den konstruktive periode.

Denne konstruktivitet er den bro af gensidig forståelse, der forbinder de forrevolutionære teatertraditioner med revolutionen. Under den første femårsplan var der mange, der ikke nåede videre end til entusiasmen for maskinen og for opbygningsprocessen.

Jeg gentager, begge kæmpende, begge hinanden afløsende retninger har i lige høj grad deres rødder i kapitalismens sidste fase. De afspejler det specifikke i den kamp, der foregår mellem de borgerlige mod-sætninger indbyrdes. I deres æstetik har begge systemer fat i en del af sandheden.

Eftersom de afspejler etaper, der med usvigelig lovmæssighed aflø-

ser hinanden, rummer hver af dem elementer af en lovmæssighed, der svarer til et bestemt stadium i den tænke-måde, der ledsager de økonomiske formers afløsning af hinanden.

Den ene del af sandheden er af tidligere oprindelse. Den anden del af sandheden er erhvervet noget senere.

For proletariatet gælder det – efter Oktoberrevolutionens sejr – om at anvende alt værdifuldt, som rummes i fortidens kulturarv, med det formål at fremme sine egne interesser og sin egen målsætning.

Begge systemer rummer noget værdifuldt. Af samme grund er det også karakteristisk med den usikre vurdering af selve de to retninger og deres resultater.

Til én tid står den mod venstre orienterede konstruktive gruppe i centrum for opmærksomheden. Til en anden tid – den højreprægede, milieu-tro gruppe. Det betyder, at der i et bestemt øjeblik er behov for visse bestemte kulturtræk, men naturligvis erkendt og tilegnet på en ny måde. Og dette igen betegner, at vi nu er på vej ind i den periode, hvor der viser sig et uomgængeligt ønske om og behov for realiseringen af en realistisk og utømmende løsning af de problemer, der er forbundet med teknik og med skuespillerarbejdets stil, med iscenesætterens komposition og med hans „poetik“.

Der er tale om noget kvalitativt nyt, en ny værdinorm, som ikke forkaster et eneste af de tidligere positive resultater, ikke en eneste af de foregående „poetikker“ for scenisk kunst, men som heller ikke går i snor hos nogen af dem.

Jeg vender tilbage til analysen af den tilsyneladende ensidighed i de systemer, der i dag er i anvendelse.

Når skuespiller nr. 1 (eller instruktør nr. 1) har afklaret en rolle ved at analysere det ægte emotionelle ræsonnement, slår han sig til ro. „Resten kommer af sig selv“. Tilfreds er også den populariserende pædagog – den uundgåelige vulgarisator af ethvert læresystem. Også retningens teoretiker forstummer. De hører ikke flere kommentarer fra hans side i den følgende etape – de er for ham at se uvæsentlige og indlysende. *Men selv udnytter han på kunstnerisk fremragende måde hele sit kompleks af „ydre teknik“.*

Mester nr. 2 begynder med at planlægge scenen. Næsten uden forarbejde ved bordet. Direkte på stedet. Men er det nu også korrekt, at det foregår direkte på stedet? Han arbejder sig ad den uomgængelige og eneste nødvendige vej frem til iscenesættelsen, han arrangerer hver

gestus med millimeters nøjagtighed, men før han gør alt dette, har han mon så ikke selv – om også kun for et øjeblik – indlevet sig i det pågældende indhold og haft en intensiv fornemmelse af, at det kun lod sig udmønte i netop det eller det udtryksaspekt?

Men denne fremgangsmåde er for ham aldeles indlysende, uundgåelig, og fortjener ikke særskilt opmærksomhed; han tænker slet ikke på denne proces, men er kun optaget af sine grublerier i forbindelse med den sceniske opbygning og tænker kun på det komplicerede, det konstruktivt afgørende, der ligger forude.

Heri består, efter min opfattelse, hele hemmeligheden.

Jeg har haft lejlighed til på meget nært hold at iagttage arbejdet efter Stanislavskijs system. Jeg har set Mejerhold i arbejde. Jeg har selv foretaget opsætninger. Efter at have været tvunget til at analysere mit eget arbejde i pædagogisk øjemed, har jeg hos mig selv opdaget denne etape af „indlevelse“ som indledning til konstruktionsprocessen.

Både i de bedste traditioner hos den daværende „venstrefront“ og hos mig selv er denne etape reduceret til et minimum. Næsten til den tid, det tager for instruktøren at springe op fra sin stol og løbe hen til spillestedet. Som i Arago's⁷⁷ beregninger foregår denne proces på et øjeblik.

Og man mindes den enorme forudgående træning i udvælgelse af erfaringens visuelle og motoriske data. Gennem årene oparbejdes evnen til at „springe ind“ i en figur og ud af den igen. En træning i at udføre denne proces med maksimal hurtighed.

Evnen til straks at fatte, hvad der er „kernen“, den afgørende følelsesmæssige helhed, som betinger hele „konstruktionens“ udvikling – denne evne er netop det vigtigste.

Det er efterhånden kommet til at stå mig klart, at det som vi fremkalder for os selv i et øjebliks glimt, det er netop det, man i den anden lejr præsenterer i form af verbal udlægning. Derfor er det en så langvarig proces. Thi at nyse – det tager kun et øjeblik, men omstændeligt at beskrive det og udlægge det, det kan man fylde et helt bind med.

At vise det – det tager kun et øjeblik, men i dette øjeblik deltager man med hele sin person fra top til tå.

I den anden lejr ligger alt dette i samtalen „på foranledning af“ – det foregår omkring det runde bord. Størstedelen af tiden går med at fortælle. Herfra stammer også fremvisningen, der umiddelbart folder sig ud i den ene lejr, men i den anden er overladt til „ostrakisme“.

Fremvisningen – det er den samme fortælling, men koncentreret til et øjeblik. Den behøver ikke mere i kraft af sin utvivlsomt større – anskuelighed.

Fremvisning og beretning. Instruktørens fremvisning eller den sproglige udlægning og beskrivelse. Dette er på den anden side blot to forskellige grader i en søgen og vinden sceniske løsninger.

Endnu en kilde til misforståelser rummes i følgende. Det er fejlagtigt at tro, at den „fremvisende“ instruktør hjemme har udarbejdet alle gestus, bevægelser på scenen og det øvrige foran spejlet eller på anden måde, og bagefter blot demonstrerer det for skuespilleren og beder ham „kopiere“ det. Eller at tro, at han udarbejder iscenesættelsen på en blok eller ved tegnebordet og bagefter „overfører“ det til scenen – og tvinger skuespillerne til at følge hans forskrifter.

Der findes naturligvis den slags instruktører. Der er endda mange af dem. Men det er en hel hær af diskreditatorer af den instruktørmæssige metode. Thi det er *ikke* heri instruktørens eller scenekompositørens proces består, når han sætter en forestilling op.

Den rette fremstilling består ikke i at indsætte noget på forhånd ud tænkt; den er en proces, der består i at *søge* den sceniske løsning. Fra at være beskrivelse bliver den til forestilling, udarbejdet på de maksimale betingelser for, hvad man ønsker at meddele andre.

Dette er den fulde kontrol, den fuldstændige figur-beherskelse med alle „fibre“. Det er forestilling i maksimal anskuelighed.

Hertil kræves der rigtignok fra første færd en fuldstændig anskuelse af selve – forestillingen om den pågældende figur, bevægelse, gestus.

Skuespillerens svar, hans uenighed, hans egne forslag skal også komme til udtryk i forestillingen: hvorledes han fornemmer, ser. Sammenligninger, drøftelser og præciseringer resulterer i en løsning, der tilfredsstiller begge parter. Og her skal instruktøren tillige optræde som teknisk hjælper: gøre skuespilleren opmærksom på de midler og metoder, der kan gøre det lettere for ham at udføre det ønskede.

Er dette mon principielt ikke det samme som udvekslinger af meninger med beskrivende halvhvisken „omkring bordet“?

Blot deltager man her fuldtud i skabelsen af figuren. Man tænker med hele sit „jeg“.

Allerede Zola udbrød: „Hvem har sagt, at man kun tænker med hjernen! . . . Man tænker med hele kroppen!“.

Jeg er helt enig. På selve undfangelsesstadiet er konceptionen faktisk stadig meget svag og uartikuleret. Man må lytte til den. Lade den vokse. Og bagefter må man simpelthen løbe den risiko at lade den give sig tilkende i sin fulde skikkelse.

Men hvad sker der i den første skole? Nej, den fornemmelse og den forestilling, der er under konkretisering, finder ikke straks mulighed for fuld ekspansion. Tværtimod: den holdes kunstigt inden for rammerne af de midler, man har til rådighed og kan anvende i arbejdet med at realisere sig selv, mens man sidder rundt om bordet. Det kan derfor ikke overraske, at man på Kunstnerteatret lægger vægten på to „afgørende“ udtryksmidler – intonationen og øjnene. Man ignorerer gestus, bevægelse samt virkningen af forandringer i placering på scenen.

Hvis dette fører til, at hele områder af en forestillings udtryksfuldhed dør hen, så er „bordmetoden“ ensidig, – og skadelig både som skabende akt og som kunstnerisk proces. Der ligger en eller anden falsk biologisme til grund for alle udtryk, der har forbindelse med denne metode – al denne „gåen svanger med“, „modnen“, alle disse „usynlige lotusblomster“, der skal vokse frem af det rollens frø, der er sået inde i én osv. I denne billedlighed er det naturligvis almindeligt at føle sig som et kar, i hvilket noget er ved at modnes. At føle sig som et moderskød. Det er ikke tilfældigt, at man taler om at „besvangres“ med rollen. Dette billede er i sig selv uheldigt og misvisende. „Rent teknisk“. Skuespilleren frembringer jo ikke noget, der er i stand til at frigøre sig fra ham, som et barn, som et foster. En skuespiller er både sig selv og ikke sig selv, når han spiller. Men sin skikkelse kan han ikke skille sig fra.

Hvis en forfatter talte om svangerskab – så ville det være metaforisk korrekt. Hans „barn“ har skilt sig ud fra ham. Det får sit eget selvstændige liv. Og ikke nok med det, undertiden kommer det i konflikt med sit ophav, forstyrrer ham. Tag blot et eksempel som Flaubert og Madame Bovary . . .

Det ville passe bedre på forfatteren at tale om et „kar“ og lignende, end det passer på skuespilleren, for hvem værket – selv om også det er „erhvervet“ – er og bliver ham selv, med hans arme, ben, stemme, følelse osv. osv.

„Kære venner, – sagde han (Balzac) – jeg har i år gjort det af med min lænestol nummer to. Den brød sammen med et tordenlignende

brag just i det øjeblik, da jeg sad og skrev den mest patetiske side i min bog. Det er blot et yderligere bevis på, at kunstneren ganske som en plovmand, som en høstkarl, arbejder med hele kroppen i det øjeblik han, grebet af ilden, smeder sit grandiose værk . . .“

Iscenesættelsens skabende proces i hele dens rigdom af real bevægelse, dens rumlige omplacering – det er de omstændigheder, hvorunder realiseringens fylde søges, tilpasses, prøves, erhverves og findes. Sjaljapins uforglemmelige entré i operaen „Boris Godunov“ – „Stands, barn!“ – er det *umuligt* at skabe ved bordet. Her er der lige så meget af tankens fantasi, som der er af en armenes og benenes opfindsomhed.

Iscenesættelsen er ikke nogen „overføring“ af geometriske tegninger til sceneplatformen. Iscenesættelsen er en akt, der består i alsidig legemliggørelse af scenens idé i konkret handling.

I den normale proces foregår dette med lynets hast, under arbejdet med selve realiseringen af de kompositionelle former, der måtte findes adækvate for ideen, for temaet og for indholdet.

„Overføringen“ af iscenesætningen finder netop sted i „bordmetoden“. Og det er netop, hvad der finder sted på Kunstnerteatret. *I virkeligheden søger de også dér iscenesætningen under konkrete og givne betingelser.* Men de vender op og ned på processen. De bestræber sig for at iscenesætte deres komposition i den form, der er dikteret af bordet.

Det berømte *bord* er netop iscenesættelsen. Og så vidt muligt bestræber de sig på at bibeholde den heraf betingede nærhed og at producere den på scenen. Derfor får vi denne uendelige række af „sidende“ scener i deres teater (som for eksempel i det allerede omtalte „Døde sjæle“).

Når der derimod ikke er nogen mulighed for at reproducere en situation med bord, stole og lænestole på scenen, så – anbringer de en bjælke dér i stedet for og sætter sig på bjælken. Og rundt om bjælken rekonstruerer de den intime bordsituation, det vil sige den iscenesætning, hvori de havde søgt og fundet løsningen. Derfor undgår de også den rumlige konstruktion. Derfra stammer deres frygt for al rumlighed. En frygt, der er i stand til at udvikle sig til en fobi hos enkelte skuespillere, der er vokset op i denne metodik.

Vi ved for eksempel, at hos en så betydelig kunstner som Leonidov foregår overføringen af handlingen fra bord til scene som noget pine-

fuldt. Han har i den grad evnen til at koncentrere sig om de elementer, der ikke kræver bevægelse hen over scenen, at de øvrige data helt atrofieres. Den Leonidov, der sidder ved bordet, tåler ingen sammenligning med den Leonidov, der står på scenen. – Det er fremragende. Men det er de færreste, der har set Leonidov uden for scenen. Han evner ikke at bringe sit bedste med op på scenen. Hans bundethed til bordet lammer ham i handlingen på scenen. Han forfølges af et sygeligt behov for at have en genstand at holde sig til, at røre ved, som han ikke behøver at skille sig fra.

Selv uden at hæfte os ved den slags alvorlige bivirkninger, og uden at omtale tabet af spille-kultur som følge af denne metode, kan man sige, at den normale proces altid følger netop den omvendte metode. Der sker det, at de kabinetagtige rumligt-dynamiske omgivelser overføres til scenen, som om de i sig selv var tilstrækkelig iscenesætning – i stedet for at skabe en forestilling under normale betingelser med alle dertil hørende facetter med overflytning af accenten snart til stemmen, snart til gestus'en, under de reale og ikke under de fiktive betingelser – inden for rammerne af den kommende tilskueropfattelse og under de betingelser, der opstår, når hver enkelt skuespiller og alle skuespillere tilsammen deltager i udførelsen.

Den „sceniske konstruktivisme“, der for det meste opfatter skabelsesprocessen på en anden måde, er på sin side lige så ensidig og vil aldrig opnå den ægte tone, klang eller det sande udtryk, hvis den alene er optaget af den rumlige dans eller af vekselvirkninger mellem de plastiske stillinger dér, hvor der er behov for et lidenskabeligt og følelsesberuset spil.

Dette alt sammen set under instruktionens synsvinkel. Men hvordan skal man forholde sig som skuespiller?

Skuespilleren har det vanskeligst i tilfælde nummer to: han ser ikke selv forberedelsesperioden, den periode hvor figur og rolle udformes. Hvad der ikke er så underligt – „venstrefrontens“ pædagog, instruktør, har overset denne etape hos sig selv og begynder „redegørelsen“ for sin teknik fra det øjeblik af, da denne teknik allerede begynder at udmønte sig i synlige former. Herfra stammer også betegnelsen „den ydre teknik“.

Skuespilleren modtager et færdigt resultat, som han har til opgave at reproducere. Men skuespilleren er ikke indviet i den proces, der har ført til resultatet. Han er ikke blevet præsenteret for og har ikke fået

noget vink om, hvordan man er nået frem til dette nødvendige resultat.

„Venstre“-instruktøren er en uforbederlig egoist. Og han overvurderer stærkt sin skuespiller. Han har løst denne opgave for sig selv, og for ham forekommer det hele indlysende. Han bliver irriteret over, at den anden ikke ser det samme. At han ikke forstår det, ikke opfatter det.

Jeg har aldrig selv arbejdet efter Stanislavskijs „system“, men én ting i det står mig helt klart:

„Systemet“ er frem for alt indstillet på at opelske evnen til at „indtræde“ i det emotionelle ræsonnement, i indlevelsen, i fornemmelsen. Det har udarbejdet en stor fond af trænings- og uddannelsesmidler, der fremmer beherskelsen af det emotionelle ræsonnement, hjælper med at „fordybe“ sig i det.

Og i sin grundlæggende repetitionsperiode beforder systemet ved hjælp af en hel række metodiske finesser denne oversættelse af indholdets formuleringer til det emotionelle ræsonnements sprog.

Men vi må ikke glemme, at der også findes et „hele skikkelsens“ ræsonnement – et ikke-lokaliseret ræsonnement.

Skuespilleren instrueres gennem en bestemt proces. Led for led opbygges rollen for ham, han træder ind i den og via en gradvis selvformemmelsesproces tager rollen form i ham.

Indtil nu er det hele i sin skønneste orden: ved at føre skuespilleren frem til hans egen løsning og ved at føre mennesket frem til beherskelse af det emotionelle ræsonnement forsyner Stanislavskijs system ham utvivlsomt med enorme muligheder. Men herefter ophører systematikken. Ved at glemme, eller rettere ved ikke at erkende, at dette kun er den første halvdel af processen, hypertrofierer „systemets“ tilhængere denne halvdel. De anser denne etape for tilstrækkelig.

Den sande oprigtighed, beherskelsen af den uforfalskede intonation, der ledsager en ægte følelse osv. – alle disse positive resultater går til i et kaos af konfus iscenesætning og forvirret og uklar gestikuleren.

Den rytmiske tilspidsning af scenen flyder ud, fordi man ignorerer den tidsmæssige struktur. Tekstens verserytme og musikalitet flyder ud i formløs „tale“. Den „indre tekniks“ teater – det er det smædenavn, der hæftes på.

Manglende de etaper, hvor rollen skulle have udviklet sig videre, og hvor den skulle have vendt sig udefter, rummer denne metodik en fare for at vende sig mod sig selv. Et eksempel: Opdragelsen til kon-

centration kan være et glimrende *middel* til at opnå en altgennemtrængende besathed af temaet. Vi har mere end én gang haft lejlighed til at overbevise os om, hvorledes den rette realisation er gennemtrængt af den tematiske struktur. Den tematiske enhedslinie mærkes gennem mangfoldigheden i hele det materiale, der falder inden for handlings-sfæren.

Vi har i allerhøjeste grad brug for en sådan opelskelse af evnen til at lade sig besætte, til at se alt og alverdens fænomener i tematisk enhed.

I Stanislavskij-systemets metodiske arsenal findes der en afdeling der hjælper med til dette – drømmeriet.

Det forekommer mig, at dette uddannelsesprincip rummer meget rigtigt. At opvække denne kvalitet er ganske enkelt. Den er vokset dybt ind i os. Og på det kulturtrin, der står blot en anelse tilbage for vores, er den simpelthen den almindeligt vedtagne. Alt er „tematisk“ gennemsyret af én og samme aktive idé. Alt og alle tjener til at afsløre denne idé. For dem, der ikke når ud over stadiet af emotionel tænkning, er dette simpelthen uundgåeligt og naturligt. Ud fra denne forudsætning organiserer de adfærd, sæd og skik. Det er det mest typiske og mest udbredte psykologiske træk hos primitive folkeslag.

Frazer anfører (i sin bog „The Magic Art“) følgende skik hos dayakkerne. Når mændene jager vildsvin, er der ingen af de tilbageblevne i landsbyen, der har lov til at væde hænderne eller røre ved olie. Det kan bevirke, at jægerens fingre bliver bløde, eller at deres håndflader bliver glatte, så at et vildsvin kan smutte bort mellem hænderne på dem.

Det vil sige, at alle og enhver tager del i jagten, selv om de ikke lokalt er forbundet med jægerne.

Endnu skarpere kommer dette til udtryk i et eksempel, som Werner anfører (i sin *Entwicklungspsychologie*). I en anden stamme er det sådan, at når en kvinde er ved at føde, skal hele befolkningen bringe sig selv i en tilstand, der kan lette hende fødslen. Alle døre og låger skal være åbnet på vid gab. Ikke en eneste knude må være knyttet. Mændene skal tage deres lændeklæder af og se til, at alle knuder er løst op.

Os forekommer dette usandsynligt, når det er forbundet med real adfærd.

Vi er for længst vokset fra den emotionelle tænke-måde som lede-

tråd for vores adfærd. Men det er ikke desto mindre noget helt naturligt for os, at uvejret raser omkring Kong Lear, netop på samme tidspunkt som uvejret raser i ham selv. At landskabet i Eugène Sue's „Den evige jøde“ gentager alle nuancer i hovedpersonens lidelser. At de tårer, der slører øjnene ved Vakulintjuks lig, sekunderes af tågen over Odessas havn (i „Panzerkrydseren Potemkin“).

Her har vi et af de sikreste midler til emotionalisering af sådanne scener. Vi gennemtrænger dem med følelsen alene, og vender derved atter tilbage til den emotionelle tænke-måde i den kunstneriske proces.

På denne måde har drømmeriet som mål at føre én tilbage til den grundlæggende tanke, til det grundlæggende tema. Drømmeriet har mening derved, at det etablerer en tankens og indholdets enhed i al den mangfoldighed, der ellers bryder den – opfundne situationer, stillinger osv.

Men i stedet for dette viser der sig hos mange af „systemets“ lærere noget helt andet. De spalter sig op i to yderligheder. På den ene side bliver drømmerierne til en konstant drømmetilstand. Det vil sige, at hvad der er et middel til centrering af ideer, tanker og følelser omkring et bestemt tema og til stadig tilbagevenden til dette tema – det bliver, når temaet er forsvundet, til et mål i sig selv, til en svømmen hen i alskens udgydelser, der måtte opstå „i forbindelse med“ eller „på foranledning af“. Med en decentraliserende effekt.

Hvis der alligevel opstår en delvis indre forbindelse igennem et tema, så sker det yderst irrationelt: en eller anden utiltær lille procent af en utrolig unødvendig masse. En højst formålsløs destillation.

På den anden side er der en klar mulighed for at henfalde til ekstatisk yderlighed. Vi ved for eksempel, at det netop er den samme metode, der fører til en tilstand af religiøs ekstase – som det anbefales af håndbøger i mystisk teologi. Fuldstændig på samme måde forklarer for eksempel Fader Poulain (R. P. Poulain: *Des Grâces d'Oraison*) de såkaldte „oraisons du simple regard“ – særlige former for „meditation“, der går forud for en tilstand af ekstase og af en „lyksalighedens forklarelse“.

Det er let at give „drømmeriet“ overvægt til denne side. Det er ikke uden grund, at mange tilhængere af „systemet“ – skønt på ingen måde dets grundlæggere – har og har haft en sådan udtalt tilbøjelighed for og et nært forhold til okkultisme, teosofi og den slags. Metodologiens nære forhold. Og naturligvis fællestrækkene i konceptionen.

Hvor er da årsagerne til disse mulige afvigelser fra det i sig selv rigtige, relevante, ræsonnable og rationelle – til fordel for det irrationelle og absurde?

Vi har allerede peget på en årsag. Den består i det forhold, at man ikke giver rollens og opsetningens konkretiseringsproces mulighed for organisk at vokse sammen med den næste etape i udførelsen.

Hertil kommer, at drømmeriet – frigjort for dets konkrete engagement i forholdet til de elementer, der skulle formuleres – forbliver hvad det er i sig selv eller flyder ud i formløs fantasien, bliver til ren og skær „meditation“, der ikke fører til den konkrete verden, men kun til fjerne „åndelige“ abstraktioner!

Koncentrationen omkring tanken, omkring temaets fundamentale indhold – det er det, sagen kommer an på. At sætte sig selv i en tilstand af hensathed – det har intet med sagen at gøre.

Koncentrationen skal ikke lede tanken og ideen bort fra al konkret legemliggørelse, ikke lede dem ud i tom abstraktion. Meningen med koncentrationen er, at den skal gennemtrænge hele den omgivende virkelighed og formulere og omskabe den i overensstemmelse med ledetanken, med ideen.

Det skal være en koncentration om det, der rent konkret „foregår“, om værkets konkrete „virkning“.

Det skal ikke være drømmeren Oblomovs divan. Det skal ikke være hashisrygerens leje, og ikke yogadyrkerens tæppe.

Det skal være en konkretisering, der er rettet mod virkeligheden og som skal stramme og skærpe denne virkelighed.

Det er udmærket med øvelser i såkaldt offentlig ensomhed. I evnen til at lukke sig ude fra det omgivende. Men kun inden for bestemte grænser.

For nogle år siden fik jeg en seriøs tysk akademisk lærebog i hænde. En lærebog i „okkult“ praktik. Med tysk pædagogisk pedanteri var den opdelt i bunker af paragraffer og øvelser. På de første sider var der øvelser i opmærksomhed. Og øvelser i koncentration. Og – i offentlig ensomhed. På samme pedantiske måde handlede de sidste paragraffer om – levitation, det vil sige om at få genstande til at svæve frit i luften alene ved at man koncentrerer sig om ønsket herom.

Et eller andet sted midt i bogen sker der en forskydning fra det objektivt nyttige til noget nonsens om introspektive visioner og om sammenblanden af det reale og det irreale.

Ved at gøre alle disse særdeles fornuftige uddannelsesmetoder og -midler til mål i sig selv, kommer man på afveje. Fra den maksimale selvbeherskelse kan de føre til ukontrollerede trancetilstande uden forbindelse med virkeligheden og livet.

Jeg gentager, Stanislavskijs „system“ er et magasin af særdeles værdifulde kunstgreb og metoder til opelskelse af og optræning i beherskelsen af den følelsesmæssige tænkemåde, det emotionelle ræsonnement, og man kan hente meget i „systemet“, som man kan have den største nytte af.

Kald blot dette en „indre teknik“, men husk på at den ikke er altomfattende og langt fra udtømmende.

Det er en teknik, der hører hjemme i en etape, der (skønt yderst vigtig) kun er det første trin. For den „ydre teknik“ er kun en etape i forhold til den „indre“ etape. Ligesom den „indre“ kun er en etape i den ydre linie. At adskille og modstille den „indre teknik“ og den „ydre teknik“ er et metodologisk fejlgreb og rent faktisk ukorrekt. De kan kun være etaper i udarbejdelsen af en rolle.

Som vi så, er der i begge tilfælde tale om disproportionalitet med hensyn til varighed og til den betydning, der tillægges etappen. Etappen overdrives i begge tilfælde, alt efter hvilken af dem man har fattet kærlighed til.

Men de kan ikke tjene som *credo* for nogen retning.

Det forekommer mig, at tiden er inde til at anbringe disse to systemer – det „konstruktive“ og det „indre“ – på deres rette plads – nemlig som stadier i den etapevise samarbejdsproces, der fører til udformningen af et fysiognomi, hvadenten det nu drejer sig om skuespillerens rolle eller om instruktørens komposition.

Den udtømmelige erfaring i forbindelse med uddannelse til og udarbejdelse af den individuelle opgave inden for den følelsesmæssige tænkemåde – det er, hvad der bærer den ene fløj inden for teatrets kultur. Den tilsvarende erfaring med hensyn til komposition, plastisk kultur, rytmens og formens kultur – bærer den anden fløj. Det er ikke en konfrontation mellem de to fløje, eller en konflikt imellem dem, proletariatet har brug for nu, hvor det er i færd med at anlægge sin egen linie i scenisk kultur; hvad det har brug for, er en ligelig udnyttelse af dem begge. En gensidig integration af disse „uforeneligheder“. En klar anvendelse af hver del for sig og af deres præcise plads i alle faser af en enhedsmæssig og målrettet proces.

Det forekommer mig, at netop Institutet for Filmkunst er kaldet til at tage del i denne syntetiske løsning af et problem, der var genstand for strid hos vore fædre. Institutet er kaldet til – ikke at fortsætte denne strid mellem systemerne, men til at finde den rette løsning på det rette sted.

Hvorfor netop et filminstitut?

Fordi det har sin egen plads, står på sine egne ben i forholdet til den nærmeste fortids problemer, har det bedre muligheder for virkelig formfrit og helt igennem kritisk at analysere og indoptage konkret kulturerfaring. Og at begynde opbygningen af en ny.

„Højredrejning“ af venstreteatret og „venstredrejning“ af højreteatret vil næppe føre til noget som helst brugbart.

Mellem os sagt finder dette allerede sted i nogen grad. Og resultatet er lutter principforvirring, eklekticisme og vulgær forenkling af de principielle teser i bestemte anskuelser.

Den nye syntetiske retning i uddannelsen af skuespilleren og instruktøren må opstå på et nyt grundlag. Og Filminstitutet er særlig kaldet til dette. Thi intet teater stiller sine medarbejdere over for så strenge krav, som filmen gør. Intet teater er så ubønhørligt over for den mindste falskhed i en følelse, som talefilmens nærbillede. Og intet teater stiller sådanne krav om selvkontrol og spilbeherskelse med ydre midler, eller byder skuespilleren sådanne betingelser, som når blot det mindste skridt til siden eller den ringeste drejning i forhold til kompositionen kan kaste skuespilleren ud af objektivets fokus eller ud af mikrofonens nuancefelt.

Ingen af skolerne er i stand til udtømmende at tilfredsstille disse filmtekniske krav.

Begges erfaringer, i gensidig berigelse og opløftet i en ny selvstændig, principiel kvalitet – det er hvad der er behov for i filmkunsten, hvis den med sin teknik skal formå at gøre sig værdig til at optage og udtrykke den socialistiske realismes værker og former.

Løsningen af dette problem er Institutets vægtigste og mest ansvarsfulde videnskabelige og akademiske opgave. Løsningen af dette problem bliver vores generations bidrag til den fælles fond af teatrets og filmens kulturhistorie og bliver et sikkert kampmiddel i hænderne på det sejrende proletariet.

Vore „gamle“ mestres fortjeneste bestod i, at de skærpede og afklarede modsætningerne i hele deres uforsonlighed. For os, der historisk

set befinder os på en ny etape – en etape der indebærer nye muligheder af principielt omfang – består opgaven i – ikke eklektisk, men på sand dialektisk vis at forene disse modsætninger i den scenekunstens og filmkunstens nye teknik, som er ved at blive skabt.

Biografi

- 1898 Sergej Mihajlovitj Eisenstein fødes i Riga. Forældre: ingeniør og arkitekt Mikhail Osipovitj Eisenstein og Julia Ivanovna Eisenstein, født Konetskaja.
- 1915 Eisenstein afslutter Riga bys realskole og kommer ind på et ingeniørakademi i Petrograd.
- 1917 mobiliseres efter februarrevolutionen, sendes fra ingeniørtroppernes fenrikskole til fronten. Tegner karikaturer med politiske temaer til ugeblade i Petrograd.
- 1918 vender tilbage til Ingeniørakademiet, indtræder i marts i den Røde Hær, arbejder som tekniker i Petrograd. I september sendes hans deling til Nordøstfronten.
- 1919 militærtjeneste i forskellige byer, arbejder i fritiden med iscenesættelse af skuespil i klubber, læser litteratur om teater, tegner skitser til kostumer og dekorationer.
- 1920 i Smolensk bliver Eisenstein dekorationskunstner for Vestfrontens teaterafdeling. I september kommer han efter demobiliseringen til Moskva, følger et kursus i japansk på Generalstabens Akademi. Bliver leder af Proletkults første teaters dekorationsværksted, udfører dekorationer til skuespillet „Mexicaneren“ (Jack London), giver undervisning i Proletkults værksted for instruktion.
- 1921 Premiere på „Mexicaneren“, instruktion: Eisenstein og Smysj-ljajev. Eisenstein arbejder med iscenesættelsen af L. Andrejev: „Tsar Sult“. Bliver student hos Mejerhold i Statens Højere Værksteder for Instruktion. Begynder arbejdet med iscenesættelsen af „I enhver vismand er der enfoldighed nok“ af Ostrovskij, bearbejdet af Sergej Tretjakov, på Proletkults første teater (se artiklerne „Attraktionernes montage“ og „Min første film“).
- 1922 På N. M. Foggerers teaterværksted opføres „Et godt forhold

- til hestene“, en buffonade med dekorationer af Eisenstein og Jutkevitz i Foggerers iscenesættelse. Premiere på „Macbeth“, med dekorationer af Eisenstein og Jutkevitz, i Moskva. Eisenstein forlader undervisningen hos Mejerhold (se artiklerne „Wie sag' ich's meinem Kind“ og „Zweig, Babel, Toller, Mejerhold, Freud“).
- 1923 I marts optager Eisenstein sin første film (se artiklen „Min første film“). Premiere på „I enhver vismand er der enfoldighed nok“ på Proletkults første teater. Eisenstein instruerer „Hører du, Moskva“ af Sergej Tretjakov (Proletkults første teater) og „Gasmasker“, også af Tretjakov.
- 1924 „Gasmasker“ opføres i marts måned i et gasværk i Moskva. Begynder sammen med G. V. Aleksandrov drejebogen til „Strejke“, de første optagelser begynder i juli-oktober, i november monteres filmen. Eisenstein bryder med Proletkult. Begynder drejebogsarbejdet til „Rytterarmeen“ (efter Babel).
- 1925 Premiere på „Strejke“. Arbejder med manuskript til film om 1905, denne plan skal realiseres til 20-året for revolutionen samme år. I juli-august begynder optagelserne i Leningrad og Odessa, planerne konkretiseres til oprøret på panserkrydseren Potemkin. I november begynder Eisenstein montagen af „Panserkrydseren Potemkin“ (Se artiklen „De tolv apostle“). Den 21. december finder den første forevisning sted.
- 1926 Eisenstein og fotograf E. Tissé besøger Berlin. I maj begynder Aleksandrov og Eisenstein drejebogen til filmen „Generallinien“. Douglas Fairbanks og Mary Pickford inviterer under et besøg i Moskva Eisenstein til Hollywood. Optagelserne til „Generallinien“ påbegyndes i november, samtidig udkastes planen om drejebog til filmen „Oktober“.
- 1927 Arbejdet med „Generallinien“ afbrydes, drejebogen til „Oktober“ godkendes i februar, resten af året er helliget optagelser og montage af „Oktober“.
- 1928 „Oktober“ har premiere i marts, derefter genoptages arbejdet med „Generallinien“. Begynder at undervise på GTK (Statens Filmteknikum). Gæstespil af Kabuki-teatret i Moskva. Stefan Zweig besøger Eisenstein i Moskva.
- 1929 Eisenstein, Tissé og Aleksandrov rejser i august til Berlin, Zürich, Hamborg, London, Cambridge, Antwerpen, hvor E. hol-

der forelæsninger. I Schweiz forbydes det ham at holde offentlige forelæsninger, d. 18. september må han forlade Schweiz. I Berlin taler han i radio om sovjetisk film. Møder Georg Grosz, Pirandello, i London Bernard Shaw.

- 1930 Rejsen fortsætter til Amsterdam, Bruxelles, Berlin og Paris med nye foredrag. Eisenstein træffer Einstein i Berlin, Aragon, Abel Gance, James Joyce, Paul Eluard og Jean Cocteau i Paris. I maj rejser Eisenstein og Tissé fra Frankrig til USA. I Hollywood møder han bl.a. Upton Sinclair, Chaplin, Theodore Dreiser og Walt Disney. Eisenstein bearbejder, ifølge sin kontrakt med Paramount Dreisers „En amerikansk tragedie“, i oktober opsiges Paramount kontrakten efter at have afvist Eisensteins drejebogsudkast til flere film, og i november afslår de amerikanske myndigheder at forlænge gruppens visa. Eisenstein og hans ledsagere rejser til Mexico, Upton Sinclair vil prøve at finansiere Eisensteins nye projekt, en film om Mexico.
- 1931 er optaget af Mexicofilmen, som forbliver ufuldendt. Det eksisterende materiale sammenklippes senere af andre i to film, fra hvilke Eisenstein tager skarp afstand.
- 1932 Eisenstein deltager i organisationen af en udstilling af maleren Siqueiros arbejder i Mexico. I februar forlader Eisenstein og hans gruppe Mexico og kører i bil gennem Amerika over New Orleans og Washington til New York. I april tiltrædes tilbagereisen med damper. Eisenstein bliver leder af afdelingen for instruktion på Statens instruktørskole i Moskva. Han arbejder på drejebogen til en filmkomedie „MMM“.
- 1933 „MMM“ antages til optagelse. Eisenstein begynder drejebogen til en film med titlen „Moskva gennem tiderne“. Ingen af projekterne blev realiseret.
- 1934 April-juli arbejder Eisenstein med en teateriscenesættelse, „Det andet Moskva“ på Revolutionsteatret. Stykket opføres ikke, angiveligt på grund af forfatterens død.
- 1935 Eisenstein udnævnes til „Fortjent kunstner i RSFSR“. Arbejder marts-maj med drejebogen til „Bezjin-engen“ efter en fortælling af Babel.
- 1936 August-oktober optagelser til „Bezjin-engen“ i Odessa og på Jalta.

- 1937 Eisenstein udnævnes til professor i instruktion. Arbejdet med „Bezjin-engen“ beordres standset af Den centrale filmledelse. Eisenstein skriver en artikel „Bezjin-engens fejltagelser“. I august begynder han udkastene til en film om det gamle Rusland, der senere bliver til „Aleksandr Nevskij“.
- 1938 om foråret samler Eisenstein historisk materiale til „Aleksandr Nevskij“, i juni begynder optagelserne. 25. oktober finder den første offentlige forevisning sted, premieren er d. 1. december. Eisenstein begynder arbejdet med en ny film efter drejebog af A. Fadejev og L. Nikulin: „Perekop“ med tema fra revolutionshærens opgør med de hvide.
- 1939 Eisenstein arbejder med udformningen af drejebogen til filmen „Perekop“ eller „Frunze“, som ikke bliver realiseret. Eisenstein udnævnes til æresdoktor i kunsthistorie. Begynder en ny drejebog „Ferganskij kanal“. I slutningen af oktober afbrydes også dette arbejde. I december instruerer han Wagners „Valkyrien“ på Bolsjoj-Teatret i Moskva.
- 1940 Arbejder, som i de sidste år af trediverne, meget med afhandlinger om film- og teaterteori og æstetik. Han afslutter „Valkyrien“, der har premiere d. 21. november. Begynder udkast til „Ivan den Grusomme“. I oktober bliver han udnævnt til kunstnerisk leder af „Mosfilms“ studier.
- 1941 I oktober fritages han fra dette hverv under arbejdet på „Ivan den Grusomme“. Mosfilms studier evakueres til Alma-Ata, hvor han afslutter den litterære drejebog til „Ivan den Grusomme“.
- 1942 Den endelige drejebog godkendes. Skriver forord til den amerikanske udgave af sine udvalgte skrifter („Film Sense“).
- 1943 Begynder optagelserne til „Ivan den Grusomme“, i december godkendes det optagne materiale af Komitéen for kunstneriske anliggender.
- 1944 I december godkendes første del af „Ivan den Grusomme“.
- 1945 Begynder i september arbejdet med anden del af „Ivan“.
- 1946 I februar rammes Eisenstein af et hjertetilfælde og indlægges på Kremls sygehus. Under sin rekonvalescens i maj-juni arbejder han på sin selvbiografi. „Ivan den Grusomme“'s anden del var færdigklippet i februar, men forbydes opført. Eisenstein skriver i oktober et brev om „Ivan“, hvori han „accepterer“

kritikken. Han får sammen med Nikolaj Tjerkasov, der spiller Ivan, audiens hos Stalin, som imidlertid ikke vil ophæve forbudet mod forevisning. Filmen frigives først i 1958.

- 1947 Arbejder med teoretiske skrifter, bl.a. om stereo- og farvefilm.
- 1948 Dør d. 13. februar og begraves på Novo-Devitjij klostrets kirkegård i Moskva.

Bibliografiske henvisninger

Denne udgave er baseret på den seks-binds udgave af Eisensteins skrifter, der udsendtes i Moskva 1964-71. I redaktionskomiteen indgik bl.a. Eisensteins hustru, P. M. Atasjeva, der dog døde, inden udgivelsen var afsluttet. Hovedredaktør for de seks bind var Sergej Jutkevitch.

I det følgende henvises der til denne udgave med: Udvalgte skrifter.

Den russiske originaludgaves titel er: Izbrannyje proizvedenia v sjesti tomakh. Bind 1, 1964, bind 2, 1964, bind 3, 1964, bind 4, 1966, bind 5, 1968, bind 6, 1971. Moskva.

De her udvalgte afsnit har i nogle tilfælde været trykt tidligere. Her er anført de vigtigste data for deres publikation.

- | | |
|---|---|
| Visse, scrisso, amo: | Udvalgte skrifter, 1, p. 71. |
| Selvbiografi: | Udvalgte skrifter, 1, p. 72-74. Manuskriptet, der er dateret 1939, findes i Statens centrale arkiv for litteratur og kunst (TsGALI), Moskva. |
| Sergej Eisenstein: | Udvalgte skrifter, 1, p. 84-96. Manuskriptet, der formentlig kan dateres til 1944, er forsynet med redaktionelle strygninger og rettelser. Bl.a. er afsnittene om barndommen strøget. Eisenstein har ikke accepteret disse rettelser, og manuskriptet blev ikke offentliggjort. (TsGALI). |
| Wie sag' ich's meinem Kind: | Udvalgte skrifter, 1, p. 303-310. Fra „Selvbiografiske notater“, en række erindrings-skitser, skrevet 1940-1946. Originalmanuskriptet i TsGALI. |
| Zweig, Babel, Toller, Mejerhold, Freud: | Udvalgte skrifter, 1, p. 415-422. Fra „Selvbiografiske notater“. |

- | | |
|--------------------------------|--|
| Min første film: | Udvalgte skrifter, 1, p. 107-108. Trykt første gang i tidsskriftet Sovjetskij Ekran nr. 50, d. 11.12.1928. |
| De tolv apostle: | Udvalgte skrifter, 1, p. 122-135. Skrevet 1945 til en ikke udgivet antologi om „Panserkrydseren Potemkin“. Trykt første gang i tidsskriftet Iskusstvo Kino, nr. 4, 1950. |
| Oktober: | Udvalgte skrifter, 1, p. 136-140. Første gang trykt i Komsomolskaja Pravda, d. 2.3.1928. |
| Det gamle og det nye: | Udvalgte skrifter, 1, p. 141-143. Første gang trykt i Rabotjaja Moskva, d. 22.2.1929. Signeret af Eisenstein og Aleksandrov. |
| Længe leve Mexico: | Udvalgte skrifter, 1, p. 148-153. Skrevet 1945-46. |
| En statsmand af stort format: | Udvalgte skrifter, 1, p. 199-200. Første gang trykt i ugebladet Ogonjok, nr. 9-10, 1945. |
| Efter billedet: | Udvalgte skrifter, 2, p. 283-296. Skrevet som efterskrift til N. Kaufman: Japansk film. Moskva 1929. |
| Den fjerde dimension i filmen: | Udvalgte skrifter, 2, p. 45-59. Første del af artiklen trykt i avisen Kino, d. 27.8.1929. |
| Montage: | Udvalgte skrifter, 2, p. 334-336, 337-342, 347-349, 372-381, 393, 402-406, 408-409, 451-453, 461-468. Uddrag af ufuldført manuskript fra 1937, offentliggjort i Udvalgte skrifter som appendix. Overspringelserne i teksten er markeret med (-). |
| Attraktionernes montage: | Udvalgte skrifter, 2, p. 269-273. Første gang trykt i tidsskriftet „Lef“, nr. 3, 1923 (Moskva). Originalmanuskriptet (dateret 20.5 1923) i TsGALI, Moskva. |
| Thérèse Raquin: | Udvalgte skrifter, 4, p. 605-630. (Enkelte udeladelser i teksten er her markeret med (-). Fra Iskusstvo misanstsenny, skrevet 1933-34, på basis af Eisensteins undervisningsvirksomhed på statens instruktørkursus. |

Den „indre“ skole . . . : Udvalgte skrifter, 4, p. 425-448. Fra iskusst-vo misanstsny, afsnit VIII. (Her uden titel.) Enkelte udeladelser er markeret med (-).

Oversættelsen er foretaget af Eli Christiansen, p. 7-84, Troels Andersen, p. 87-177 og Ole Vesterholt, pr. 178-223. Biografi, noter og billedredaktion: Troels Andersen. Biografien bygger væsentligst på oplysningerne i Udvalgte Skrifter.

For assistance med fremskaffelsen af illustrationer takkes: Sojuz Kine-matografistov SSSR, Moskva; Det svenske Filminstitut, Stockholm, og Det danske Filmmuseum, København.

For kritisk gennemgang af manuskriptet takkes H. M. Berg.

Noter

1. *Vassa Zjeleznova*: hovedperson i skuespil af Gorkij af samme navn (1910, omarbejdet 1935). Vassa Zjeleznova er gift med en storkøbmand fra Volga.
2. *Proletkults første arbejdereteater*: identisk med Moskva Proletkults teater. Proletkult-organisationen forsøgte at aktivisere arbejderne og proletariatet kunstnerisk. Modarbejdedes af Lunatjarskij, Lenin var også kritisk overfor Proletkults program.
3. *Bezjin-ingen*: ufuldført film af Eisenstein efter novelle af Isaak Emmanuilovitj Babel (1894-1941). Optagelser til filmen fandt sted i Odessa og Jalta 1935-36. 1937 forbydes filmen og Eisenstein må afbryde arbejdet. Han gør afbigt i artiklen „Bezjin-engens fejltagelser“ samme år.
4. *scenebilledet*: Eisenstein benytter her og andre steder udtrykket mise en scène, som han imidlertid har givet en særlig betydning. I teaterafsnittene er udtrykket oversat ved „iscenesætning“.

I det teoretiske system, som Eisenstein udvikler i trediverne, beskrives overgangen fra „mise en scène“ til „mise en cadre“, og herfra igen til montagen. Dette var hovedleddene i hans analyse af teater, enkeltbilleder og film. I et udkast til sin planlagte bog om iscenesættelsens kunst gør han rede for sammenhængen mellem begreberne. Kapitel 1 skulle omhandle:

„Den klassiske opfattelse af mise en scène i den franske teatertradition (Arthur Pougin: „mise en scènes“ og „mise en scène“). Den russiske opfattelse af „mise en scène“. Den selvstændige betydning af hver af formerne og deres samtidige optræden i den sceniske løsning. (Udvalgte skrifter, 4, p. 744-745).

I kapitel 2 skulle Eisenstein behandle de motoriske og de eidetiske sammenhæng: „Gestus og mise en scène“. Montagen som det kinematografiske materiales iscenesætning. Montagen og enkeltbilledet. De nye udtryk: „mise en cadres“ og „mise en cadre“.

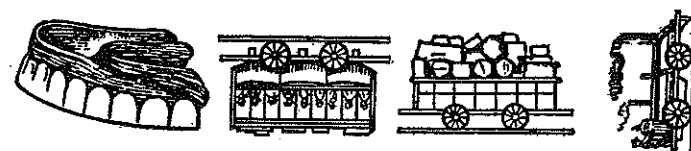
De sidste kapitler af bogen skulle detaillere udvikle de to formers anvendelse i teater og film.

5. „Maskerade“, „Don Juan“ og „Den standhaftige prins“: Eisenstein referer til tre forestillinger iscenesat af Mejerhold på Aleksandrinskij-teatret i St. Petersburg. Molière: Don Juan havde premiere den 9. november 1910, Calderone: Den standhaftige prins den 23. april 1915 og Lermontov: Maskerade den 25. februar 1917, aftenen for februarrevolutionens udbrud.
6. *faktur*: udtrykket betegner i samtidig russisk kunstkritik et billedes eller en skulpturs stoflige overfladekarakter (ru, riflet, perlemorsagtig osv.). Under-

- tiden anvendes udtrykket herefter for at betegne hele arbejdets materielt-emotionelle virkning.
7. *Laskers og Capablanecas laurbær*: Emanuel Lasker (1868-1941) og José-Raoul Capablanca (1888-1942): to berømte skakspillere, begge verdensmestre.
 8. *Dantés*, George Charles (1812-1895). Emigreret fra Frankrig 1830, adopteret af den hollandske gesandt i St. Petersburg. Duellerede den 27. januar 1837 med digteren Aleksandr Pusjkin, som blev dødeligt såret. Forvist fra Rusland. Senere diplomatisk og politisk karriere i Frankrig som bonapartist. Aktiv på Versailles' side under Pariserkommunen 1871.
 9. *Ereimov*, Nikolaj Nikolajevitj (1879-1955). Instruktør og dramatiker. Har bl.a. skrevet trebindsværket „Teatr dlja sebja“ (1915) i hvilket han udvikler tanken om tilskueren som medspiller i teatret. Efter revolutionen havde han ansvaret for det store massespil „Stormen på Vinterpaladset“ 1919 med ca. 7000 medvirkende. Emigrerede 1925.
 10. „*svinets angreb*“: Eisenstein refererer formentlig til kampscenerne på isen i Aleksandr Nevskij-filmen.
 11. *mælkeartel*: mælkeproducerende kooperativ fra før landbrugets endelige kollektivisering (1922-1929).
 12. „*Valkyrien*“: Eisensteins iscenesættelse af Wagners „Valkyrien“ havde premiere på Bolsjoj Teatr i Moskva den 21. november 1940.
 13. Eisenstein refererer til sin undervisning i Statens Filminstitut (VGIK).
 14. *første bind om instruktion*: udgør bind 4 af Udvalgte Skrifter. Eisenstein nåede ikke at fuldføre dette værk. Som forelæsningsreferater foreligger imidlertid et stort, stenografisk materiale. Udgiverne af bind 4 af Udvalgte skrifter gør opmærksom på, at det vil være muligt ud fra dette materiale at offentliggøre også bind 2 og 3.
 15. *Sjebujev*, N. G. (1874-1937): udgiver af satiriske blade omkring 1905.
 16. *Mihail Osipovitj*: ie. Eisenstein, Sergej Eisensteins far.
 17. *Vsevolod Emilievitj*: ie. Mejerhold.
 18. *Sirin*, *Alkonost*: eventyrfugle med menneskehoveder i oldrussisk litteratur og i folkeeventyr. Sirin af græsk: sirene, Alkonost af græsk Alkion.
 19. *den døde scene i Gogols „Revisoren“*: Mejerholds iscenesættelse af „Revisoren“ havde premiere på hans eget teater i Moskva d. 9. december 1926. I den berømte slutscene havde han erstattet alle de medvirkende med legemsstore dukker, der sidder stivnet på scenen. Scenen medførte megen diskussion.
 20. *Aksenov*, Ivan Aleksandrovitj (1884-1934), forfatter og oversætter.
 21. „*Bartholomæusmarkedet*“: skuespil af Ben Jonson fra 1614.
 22. *Teatret RSFSR I*: Avantgardeteater, hvis repertoire og spillestil skulle agitere for det nye styre. Ledet af Mejerhold, der samtidig forestod ledelsen af TEO, folkeoplysningens afdeling for teater. Teatret skulle have dannet forbillede for nye teatre af samme art, (RSFSR II, RSFSR III osv.) men kom kun til at eksistere et år 1920-21. De vigtigste opførelser var „Morgenrøde“ af Verhaeren og anden udgave af „Mysteriet Buff“ af Majakovskij.
 23. „*Fjælleboden*“: skuespil af Aleksandr Blok, iscenesat af Mejerhold på V.F. Kommisarjevskajas teater i St. Petersburg. Premiere den 30. december 1906.
 24. *Nereditsa Frelserkirke*: kirke med fuldstændigt bevaret freskoudsmykning fra år 1199 nær Novgorod. Totalt ødelagt under anden verdenskrig.
 25. *Tjistije Prudy*: dam på boulevard i Moskva. Eisenstein boede i en årrække ud for Tjistije prudy.
 26. *Iljinskij*, Igor Vladimirovitj (f. 1901), skuespiller hos Mejerhold 1920-1938. Erindringer om Mejerhold i antologien „Vstretji s Mejerholdom“, M. 1967.
Babanova, Maria Ivanovna (f. 1900), skuespillerinde, arbejdede hos Mejerhold til 1927.
 27. *Konstantin Sergejevitj*: ie. Stanislavskij.
 28. *Vrubels „Dæmonen“*: berømt billede af den russiske maler M. Vrubel (1856-1910), forestillende en siddende, sammenkrøbet mandsfigur, der dominerer over et bjerglandskab. Malet 1890 i forlængelse af arbejdet med illustrationer til Lermontovs digt „Dæmonen“.
 29. *Nemirovitj-Dantjenko*, Vladimir Ivanovitj (1858-1943) grundlagde sammen med Stanislavskij Moskvas Kunsterteater, som han ledede til sin død. Forfatter og instruktør.
 30. *Rustem og Zorab*: to personer i digt af Abul Kasim Firdusi fra 934-941.
 31. „*Vellystens bazar*“: filmmanuskript af Eisenstein og G. V. Aleksandrov fra 1925.
 32. *culbut*: akrobatisk øvelse, kolbøtte med afsæt, under vendingen griber man fat i anklerne.
 33. *FEKS*: Fabrika ekscentritjeskogo aktera (Fabrik for excentriske skuespillere) var en afdeling af Proletkult. Forestillingen „Brylluppet“ efter Gogols stykke blev realiseret af G. M. Kozintsev og L. Z. Trauberg i Petrograd 1922.
 34. *Glazastikov*: uoversætteligt ordspil, russisk „glaz“ betyder øje.
 35. *kaskade*: artistudtryk for et dristigt spring eller fald.
 36. *synekdoke*: stilistisk figur, beslægtet med metonymi: man vælger det snævrere begreb i stedet for det mere omfattende, eller omvendt bruges del i stedet for helhed, ental i stedet for flertal.
 37. *Piter*: gammelt slangudtryk for St. Petersburg.
 38. *landsby-korrespondent-bevægelsen*: 1921-24 vedtoges en række partidekreter til udvikling af lokale aviser, ordninger om lokalkorrespondenter osv.
 39. *Perekop*: Perekop-operationen er navnet på det slag, der fra 7.-17. november 1920 sikrede den røde hær adgangen til Krim. Vrangels armé blev splittet og endeligt fordrevet.
 40. „*A Guy Named Joe*“: amerikansk film fra 1943. Instruktør Victor Fleming. Medvirkende bl.a. Spencer Tracy.
 41. *vacilada*: mexicansk udtryk for „at ture rundt“, „slå gækken løs“.
 42. *peon*: mexicansk landarbejder.
 43. *hasiendado*: mexicansk godsejer.

44. *charro*: opsynsmand på mexicansk gods.
45. *Kulesjov*, Lev Vladimirovitj (f. 1899). Underviste bl.a. ved Statens Film-institut (VGIK). Har blandt andet instrueret filmen „*Den lystige kanarie-fugl*“ (1929), som Eisenstein omtaler. Kulesjov er Eisensteins foretrukne teoretiske modspiller. Nogle af E.s sidste tekster er rettet til Kulesjov i form af et brev om farvefilm. Kulesjov har skrevet flere filnteoretiske værker, foruden det i teksten nævnte bl.a. „*Osnovy kinorezjissury*“, Moskva 1941.
46. *Kabukis gæstespil i Moskva*: det var første gang Kabuki-teatret optrådte uden for Japan. Eisenstein skrev i anledning af gæstespillet artiklen „Det uventede sammentræf“ (dansk oversættelse i TTT nr. 15, 1971, p. 26-29).
47. „*De syvogtyrre trofaste*“: skuespil af Takeda Izumo, opført under Kabuki-gæstespillet i Moskva 1928.
48. „*Tyven fra Bagdad*“: film fra 1924 instrueret af Raoul Walsh med Douglas Fairbanks. „*Zvenigora*“: film af Dovzjenko fra 1926.
49. „*Huset Ushers fald*“: film fra 1928 instrueret af Jean Epstein.
50. *fjerde dimension*: Dette begreb havde siden 1913 været anvendt med forskellig betydning i den russiske avantgardes kunstteori. Det betegnede dels en til det metafysiske grænsende udvidelse af rumopfattelsen, dels en spaltning af sansningerne som bl.a. udtrykt i kubismens behandling af objektet.
51. *stadial*: Eisenstein anvender her og andre steder ordet for at betegne en sammenhæng mellem to fænomener, der som to stadier indgår i en proces eller udvikling i umiddelbar sammenhæng.
52. „*St. Petersborgs sidste dage*“: film af Pudovkin fra 1927.
53. „*Storm over Asien*“: film af Pudovkin fra 1928, på russisk med titlen „*Djenghis Khans efterkommer*“.
54. *som Malevitj har fremsat*: Malevitjs artikler om film, som Eisenstein her omtaler, blev skrevet i september 1925, umiddelbart efter at de begge havde tilbragt nogle uger i Nemtjinovka lidt uden for Moskva. Malevitjs artikler offentliggjordes i tidsskriftet Kino 1926. Engelsk oversættelse i Malevich: Essays on Art, Vol. I, p. 226-238, København 1968.
55. artiklen „*Perspektiver*“: trykt i tidsskriftet Iskustvo nr. 1-2, 1929, p. 116-122. Udvalgte skrifter bd. 2, p. 35-44. Artiklen propaganderer for en syntese mellem den „emotionelle, dokumentariske og absolutte film“ under navnet „den intellektuelle film“. Kulminationen af ideen om den intellektuelle film var Eisensteins planlagte filmatisering af Marx: Kapitalen (omtalt i hans foredrag på Sorbonne 1930, „*Printsipy novogo russkogo filma*“, Udvalgte skrifter 1, p. 552-553. Broby-Johansen nævner i en artikel om Eisenstein allerede d. 2.10. 1929 (Social-Demokraten) denne plan.
56. *foredrag på en kunstnerisk konference*: konferencen for sovjetiske filmarbejdere 1935. Foredraget er trykt i Udvalgte Skrifter 2, p. 93-130.
57. *V. Serovs portræt af Ermolova*: Valentin Aleksandrovitj Serov (1865-1911) var en fejret portrætmaler, der bl.a. portrætterede tsar-familien. Maria Nikolajevna Ermolova (1853-1928) var den førende skuespillerinde på Majly-teatret i Moskva. Portrættet er malet 1905.

58. *en springende løve*: se artiklen „De tolv apostle“ om optagelserne af løverne, der indgik i „Panserkrødseren Potemkin“.
59. *John Phoenix skrækkelige jernbanekatastrofe*: fra Phoenix Pictorial, en amerikansk humoristisk avis fra det 19. århundrede, som parodierer avis-sensationer. Eisenstein anvender også eksemplet i artiklen „Dickens, Griffith og vi“, Udvalgte Skrifter 5, p. 129 ff.



60. *Manifestet af 17. oktober 1905*: tsaristisk manifest, der lovede forenings- og forsamlingsfrihed, ytringsfrihed, udvidet religionsfrihed, personlighedens ukrænkelighed, amnesti for politiske fanger, indkaldelse af en lovgivende дума, valgt ved almindelige valg. Manifestet kunne dog ikke forhindre udbruddet af decemberrevolutionen samme år. En del revolutionære mente, at man skulle acceptere den politiske indrømmelse, der lå i manifestet, mens bolsjevikkerne opfordrede til fortsat forberedelse til revolution.
61. citeret efter Max Lobedanz' oversættelse, København 1951, p. 85.
62. Eisenstein angiver kilden til citatet som Diderots Tredie dialog.
63. *Ostrovskij*, Aleksandr Nikolajevitj (1823-1886), forfatter, dramatiker. Hans stykker skildrede den russiske middelstand, købmænd, embedsmænd, adel og deres indbyrdes modsætninger gennem en skarp, realistisk satire.
64. *Proletkults Gry*: sceneversioner af digte af arbejderdigtere, opført af Proletkult-teatret som modstykke til Mejerholds iscenesættelse af Émile Verhaeren: Gry (premiere 7. november 1920).
Lena: stykke af V. F. Pletnev opført på Proletkults Moskvateater (premiere den 11. oktober 1921).
65. *Arvatov*, Boris (1896-1940) kunsthistoriker, forsvarede konstruktivismen i kunsten og på teatret. Har bl.a. skrevet bogen „Kunst og Produktion“, Moskva 1926.
66. *Smysljajev*, Valentin Sergejevitj (1891-1936). Skuespiller og instruktør ved Kunstnerteatrets første Studie.
67. „*Ved afgrunden*“: skuespil af V. F. Pletnev (1886-1942), opført af Proletkult.
68. „*Mexicaneren*“: skuespil bygget over fortælling af Jack London. Eisensteins første iscenesættelse hos Proletkult sammen med Smysljajev. Dekorationer og kostumer af E. Premiere den 18. maj 1921 på Moskvas første Proletkult-teater.
69. *peretru*: forkortelse for peredvizjnaja truppa: Moskva Proletkults turné-gruppe.
70. *Ostuzjev*, Aleksandr Aleksejevitj (1874-1953), skuespiller.

71. *fårekylning på ovnen*: hentyder til Kunstnerteatrets første studies opførelse af Dickens i 1915.
72. *Rodtjenko*, Aleksandr Mihailovitj (1891-1956), maler, fotograf, designer. Bannerfører for konstruktivismen. Fotomontager som illustrationer til digte af Majakovskij (Pro eto, 1923), medarbejder ved tidsskriftet LEF (Levy front iskustva: Kunstens Venstrefløj). I 1930'erne medarbejder ved propagandatidsskriftet „SSSR na strojke“.
73. *legative*: af it. legato. Her: forbindende.
74. På dette sted afbrydes resumeet i Eisensteins manuskript. Den videre handling forløber således: Det fremgår af en dialog mellem Thérèse og Laurent, at de har til hensigt at dræbe Camille. Første akt ender med, at der kommer gæster, og der spilles domino. Anden akt begynder med en tilsvarende scene med dominospil nogle år senere. Camilles plads er tom. Madame Raquin og hendes venner er overbevist om, at han er omkommet ved en drukneulykke. Gæsterne får den idé, at enken og den afdødes ven skal gifte sig. Efter overtalelser indvilger Laurent og Thérèse. Næste akt: hjemkomst efter vielsen og bryllupsnatten. Minderne om Camille forfølger Thérèse og Laurent. Deres første skænderi foregår ved portrættet af den dræbte. Madame Raquin opfanger en sætning om drabet og styrter om, ramt af en lammelse. I sidste akt forvandler skænderierne sig til et dybt gensidigt had. Laurent og Thérèse beskylder hinanden for drabet. Det foregår i Madame Raquins tilstedeværelse. Pludselig genvinder hun talens brug. Rædselsslagene tager Thérèse og Laurent gift. (Udgivernes note i Udvalgte skrifter 4, p. 607-608).
75. *Die Brücke*: Eisensteins bemærkning er forkert. Die Brücke blev grundlagt 1905 i Dresden af fire malere, der oprindeligt studerede arkitektur: Ernst-Ludwig Kirschner, Fritz Bleyl, Erich Heckel og Karl Schmitt-Rothluff. Munchs spillede dog en stor rolle som inspiration for Die Brücke-kunstnerne.
76. *Jacques Feyder*: (1888-1948), fransk instruktør, filmatiserede 1928 „Thérèse Raquin“ for et tysk selskab.
77. *Arago*, Dominique-Francois (1786-1853): fransk astronom og fysiker. Krigsminister i den provisoriske regering 1848.

Denne udgave af Eisensteins skrifter er kun en introduktion til hans mangesidige forfatterskab. Indtil 1964 var hovedkilden til viden om hans teoretiske indsats de to bøger „Film Sense“ (1942) og „Film Form“ (1949), i hvilke en del artikler fra tyverne og trediverne var samlede. Eisenstein selv og hans assistent, Jay Leyda, sikrede ved disse udgaver, at nogle af de betydeligste bidrag til den såkaldte montage-teori kunne studeres uden for Rusland. Men den aktuelle betydning af montage-teorien forekom allerede da at være svækket. Lydfilmens og farvefilmens opkomst havde, sammen med fjernsynets udvikling, skabt en ny teoretisk og praktisk situation.

Først med den sovjetiske udgave af hans skrifter, der udkom i Moskva 1964-1971 blev det muligt nøjere at følge udviklingen i Eisensteins teoretiske forfatterskab. En række store, ufuldførte manuskripter kan nu ses i sammenhæng med de tidligere publicerede, ofte mere polemisk og aforistisk sammenfattede bidrag.

Eisenstein er som forfatter yderst krævende. Hans viden er encyklopædisk omfattende, og han henter sit materiale fra mange kilder på litteraturens, kunstens, filmens, sprogets og historiens områder. Hans stil bygger på det associative spring – som ikke altid lykkes. Indfald og sidespring får ham ofte til helt at tabe tråden, de enkelte sætninger brækker over, inden den ene er formuleret færdig, dukker den næste op. Alene dette gør oversætterens arbejde vanskeligt. Dertil kommer den stilistiske pluralitet; i det her foretagne udvalg ses klart den forskel der er på de ufuldførte teoretiske manuskripter tungt, abstrakt-filosofierende udtryksform (der til dels står i gæld til den kunstteoretiske debat i tyvernes Rusland) – forelæsnningernes afrundede, klare præg, de selvbiografiske afsnits fordringsløse, sludrende prægnans og endelig de mere officielle avisartiklers panegyrik. Disse ujævnheder har vi ikke søgt at udglatte i oversættelsen, selvom de undertiden stiller store krav til læserens tålmodighed.

Eisenstein har ofte – al beundring for hans film til trods – fået en temmelig kølig vurdering i Danmark. Hans intellektuelle gennemreflekterede stil hensatte ganske vist Broby-Johansen i begejstring, da han under sin Ruslandsrejse sidst i tyverne så „Generallinien“: „Kan man kalde Pudovkin en slags romantiker, må man betegne Eisenstein som hans modsætning. Eisenstein er kold som sit navn. Hans hjerne er altid klar, og hans hånd ryster aldrig. Mens Pudovkins privatfølelser kan stikke igennem, er det tvivlsomt om Eisenstein har nogen“. Anderledes vurderede den danske filmcensur for øvrigt „Generallinien“. Den nedlagde forbud mod biografforevisning af filmen, der fik premiere i Danmark på Ebbe Neergårds „Forsøgsscenen“. Eisensteins to tidligere film, „Panserkrydseren Potemkin“ og „Oktober“ havde censuren dog kunnet acceptere.

Kort efter „Film Form“'s udgivelse fik „Oktober“ følgende skudsmål af I. C. Lauritzen og Bjørn Rasmussen (i „Hvad er film“, 1954): „En film der er fyldt med talløse formeksperimenter, et rytmisk mesterværk, blotet for hjertelag, men hundrede procents vellykket hjerternespind“. Man mere end aner, at læsningen af de teoretiske arbejder har præget denne bedømmelse af „Oktober“.

Langt højere satte Theodor Christensen Eisenstein. Hvad han har skrevet om filmen „Strejke“, rammer dybt ind i Eisensteins virke: „Eisenstein virker i denne første film, som var visse sider af ham modnet. Hans kunstneriske og sociale holdning er klar. Den sovjetiske filmteori er allerede tænkt og følt på dette tidspunkt. Men ikke gennemtænkt. Montageprincipperne er udformet. Hele filmen er en serie blændende udkast til deres praktisering. Men det kunstneriske indhold, der skaber en fællesnævner for form, hensigt og materiale, havde endnu ikke indfundet sig.

Mådeholdet blev aldrig Eisensteins stærke side. Men i sine største værker havde han lært at dæmme op for sin udtryksvilje, han fik disse strømme af fantasi og teknik til at drive det kunstneriske og psykologiske maskineri.

I „Strejke“ går strømmen over alle bredder. Mulighederne skal prøves, som var det første og sidste gang, der blev lejlighed til det.

Eisensteins livsværk blev skabt af dette strømmende kunstneriske liv. I hans største film er kræfterne tæmmet. Grænserne bliver over-

skredet, men med maner. Kunstværkets psykologiske mekanisme virker.

I de mindre vellykkede, de forvanskede, de henlagte og de ufuldførte film har disciplinen svigtet – eller der har været for meget af den udefra.

Det er en undervurdering at sige, at hans film er ligegyldige. Ingen film, intet projekt, ingen idé, intet essay af Eisenstein har været uden betydning. Og alt dette har i dag og i fremtiden den største værdi. Kunstnere, kritikere og publikum kan lære af ham, hvis de vil. Der har ikke levet nogen enkelt filminstruktør, der var så alsidig som Eisenstein. Han har ene mand haft – og kan vedblivende få – større indflydelse på kunstartens indflydelse end nogen anden.“ (Filmmuseets indledning til „Strejke“, oktober 1957).

MONTAGETEORIEN

Det problem, Eisenstein tager op i udviklingen af montageprincipperne og i forsøgene på at tilpasse dem til lydfilmens og farvefilmens opdukken, er forholdet mellem de enkelte billeder og det, han kalder afsnit. Han skelner mellem det enkelte billede, løsrevet fra filmstrimlen (kadr), det man kunne fristes til at kalde still-billedet, hvis ikke ordet var optaget til reklameformål. Det næste trin er dette enkelte billede, repeteret på strimlen, som ét ud af 24 i sekundet (kadr). Det er, hvad Vertov i „Manden med kameraet“ demonstrerer for os i scenerne ved klippebordet. Vi ser et lysbord oppe fra, en dame holder filmstrimlen udspændt. Så klipper Vertov til det enkelte billede med perforeringen synlig i siden, ubevægeligt – leende børn, det er Eisensteins „kadr“. Med ét springer perforeringen væk, billedet er stadig fast, men nu en del af den færdige strimmel: „kadr“, så sætter børnene i med at gestikulere og le. Det er Eisensteins afsnit: „kusok“ – „leende børn“. Vertov viser, hvordan afsnittene opbevares over lysbordet i ruller. Filmen består af afsnit; her demonstreres i anskuelig form grundlaget for den sovjetiske filmteori, teori omsat til billeder.

Men Eisenstein fandt Vertovs demonstration gold. Den måtte udformes i kunstnerisk praksis. Det afgørende var for ham – efter hvilke love forbindes de enkelte afsnit i filmen? Her stod han i modsætning

til bl.a. Lev Kulesjov, der i sin bog om filmen som kunstart havde beskrevet montagen som sammenføjningen af enkeltdele, mursten i et bygningsværk. Denne strid resumerer Eisenstein i den lidt giftigt-polemiske artikel „Efter billedet“. Han sammenfatter modsætningerne i to ord: sammenkædning versus konflikt. For ham at se er det grundlæggende i sammenføjningen af afsnittene den indre spænding, der opstår mellem både de enkelte billeders kompositionelle opbygning og afsnittenes dynamiske karakter, dets bevægelsesretninger, tempoet osv. Herigennem var han nået langt i retning af en psykologisk betonet beskrivelse af filmen, en konsekvens, han drager i artiklen „Den fjerde dimension i filmen“.

En anden af hans kritikere, maleren Kazimir Malevitj havde i to artikler resumeret nogle diskussioner, han må have ført i sommeren 1925 med Eisenstein. Malevitj angriber den sovjetiske film – idet han dog delvis frikender Vertov og Eisenstein – for at ligge under for en bestemt historisk billedopfattelse, der højst kan siges at have nået det niveau, hvorpå det impressionistiske maleri stod. Han fremhæver billedkompositionernes lighed i en række film med 1860'ernes realisme i malerkunsten, og hævder, at denne utilstrækkelige udvikling af billedopbygningen begrænser filmenes muligheder.

Over for dette synspunkt, der tildeler det laveste trin i montagerollen – det enkelte billede løsrevet (kadrisk) – en så afgørende rolle, stejler Eisenstein, som han gjorde det over for Vertovs skematisme. Det sker også i „Den fjerde dimension i filmen“, hvor han helt afviser tanken om at analysere de enkelte filmbilleder ud fra staffelmaleriets forudsætninger.

Senere nuancerer han dog dette standpunkt. Fra praksis vidste han udmærket, at kompositionen inden for det enkelte billede var af afgørende betydning. I den ufuldførte bog om montage fra 1938 er den indledende del netop helliget en påvisning af, hvor afgørende enkeltbilledets opbygning er som det første led både i scenisk komposition og i sammenkædningen af de enkelte filmafsnit. Han forsøger faktisk at indlæse bevægelsesmønstre i enkeltbillederne, i malerier og tegninger, opfatter altså enkeltbilledet som selve sammenfatningen af de dynamiske fænomener, deres grafiske, abstrakte forenkling. Tydeligst kommer det frem i analysen af det kendte portræt af skuespillerinden Ermolova.

„Montage“ fra 1938 demonstrerer, at montage teorien ikke døde ud

med stumfilmens endeligt, sådan som man kunne tro ud fra de tidligere tilgængelige afhandlinger, dens centralnervesystem: kadrisk – kadrisk – kusok, fungerede fortsat. Bogen viser også, at Eisenstein ikke opretholdt sin afvisning af enkeltbilledets slægtskab med maleriet. Mange stumfilminstruktører havde jo bevidst dyrket denne side af filmens muligheder gennem bevidst valg af billedreferencer. To markante eksempler er Murnaus „Dr. Faustus“ og Dreyers „Jeanne d'Arc“ (for slet ikke at nævne Dreyers sene film). I „Aleksandr Nevskij“ og „Ivan den Grusomme“ drog Eisenstein konsekvensen af denne indsigt, dog ikke uden at polemisere med sine „forbilleder“.

EN GYLDEN SERIE

En ny implicit kritik af både fyrrernes og halvtredsernes filmiske illusionsrum, såvel som af montage teorierne, opstod med undergrundsfilmens gennembrud i halvtredsernes slutning, og til dels i nouvelle vague, i hvert fald i nogle af Godards film. Man vendte i undergrundsfilm til tilbage til en primitivisme i forhold til teori og praksis, der i virkeligheden er en ny, kritisk holdning til filmen som materiale og proces. Elementer af denne holdning findes overraskende nok også hos Eisenstein. Om „Strejke“ skriver Theodor Christensen, at „episoderne følger hinanden som de seks akter i filmen. Der er forudset en pause imellem dem – de pauser, der nødvendigvis fulgte, når man kun havde ét apparat til filmens foreføring. Og det var hovedreglen i Sovjet i 1924. Det forklarer den strikte inddeling i afsnit og tillige den totale mangel på overgang imellem dem. Lyset har været tændt, tilskuerne har haft tid til at tænke efter og fordøje.“

Det er et af undergrundsfilmens principper, som det kommer frem hos Warhol: en rulle er lig en akt (et forløb). Et andet princip ligger i selve optagelsesformen. Om „Oktober“ beretter Eisenstein, hvordan de optog i op til 60 timer i træk, og siger, „En enkelt bevægelse klipper vi jo sammen af flere afsnit. *Men hvert afsnit er en selvstændig scene . . .*“ (Fremhævelsen min, T.A.) Et eksempel på en sådan selvstændighed, der ligger hinsides de teoretiske forudsætninger, hinsides optagelsens mekanik, er tågebankerne i Odessas havn fra „Panser-krydseren Potemkin“, som han tilfældigt tog en dag, hvor tågen umu-

liggjorde andre optagelser, uden forudgående planlægning. Dette eksempel vender Eisenstein tilbage til så ofte, at der ikke er tvivl om, at det har central betydning for ham, også på det principielt teoretiske plan.

Denne form for optagelse omtaler han i „Efter billedet“: „Konflikten inden for billedet. Den kan være højst forskellig: den kan endda være . . . bestemt af sujettet. Så er det en „gylden serie“. Et afsnit på 120 meter. Hvor der hverken skal analyseres eller stilles spørgsmål om filmform.“

Selv i denne sin mest polemiske fase anerkender Eisenstein altså både afsnittets strukturelle egenart i optagelsen og de billeddannelser, der i den enkelte rulle undertiden på tværs af lovene om kombinationen af materialerne binder afsnittene sammen. Mens man ikke går forgæves til hans film for at finde disse afsnit, de „gyldne serier“, må man nærlæse hans teoretiske tekster for at finde dem nævnt. Men de ligger under den teoretiske skyskraber som dens bærepiller.

TEATERINSTRUKTIONENS KUNST

Under den politisk-kulturelle forfaldsperiode i Sovjet i trediverne måtte Eisenstein se sine bedste intentioner og projekter forblive ruiner. Det gælder Mexico-filmen og filmatiseringen af Isak Babels „Bezjingen“, der nåede frem til produktionsstadiet, og det gælder andre projekter, der kun blev til drejebøger, som filmen „Moskva gennem tiderne“ (1933), „Perekop“ (1939) og „Ferganskij kanal“ (også 1939). Kun „Aleksandr Nevskij“, den historiske beredskabsfilm, vendt mod fascismen, lod sig realisere. Til gengæld betød trediverne en tilbagevenden for Eisenstein til teatret, og hans undervisningsvirksomhed tog nu fart gennem en række forelæsninger om instruktionskunst.

Netop i teatret havde Eisenstein gjort sine mest varierede eksperimenter. Teatret var hans udgangspunkt og måske forudsætningen for alt det i hans film, der *ikke* er montage og blændende udnyttelse af et særligt billedmedies muligheder. Evnen til at opbygge en situation, en figur, en bevægelse af en person i et rum betød lige så meget for ham som selve filmens håndværk og metode.

I de første forestillinger på Proletkults teater 1920-21 førtes eksperimenterne længere ud end på noget tidspunkt senere i Eisensteins karriere. Det skyldtes naturligvis lige så meget den situation, han arbejdede i, som hans eget valg af standpunkt. Iscenesættelsen af „Gasmasker“ i et gasværk, med arbejderne selv som tilskuere og aktører var ét blandt mange radikale eksperimenter i det revolutionære Moskva. Den frie associations metode, som han beskriver den i „Attraktionernes montage“, blev efterhånden – også i teateriscenesættelserne – ledt ind i en strengere defineret form. Men den trang til det burleske, det akrobat- og cirkusagtige, der kom frem i andre af de tidlige eksperimenter på teatret, forlod ham aldrig. Boblerne, der følger den druknende teutonerfører i døden i „Aleksandr Nevskij“ med en effekt som i en Anders And film, eller dansescenen i „Ivan den Grusomme“'s anden del var næppe blevet til uden „Attraktionernes montage“.

I sin teaterteori iagttager Eisenstein strengt det forhold til abstraktionen, der præger hele hans teoridannelse. Han anerkender abstraktionstrangen som en umistelig del af den kunstneriske proces, uden den kan intet finde sit almene udtryk. Men abstraktionen er i sig selv ikke nok til at rumme alle de udtryksmuligheder, der er filmens eller teatrets. Det er dette, han demonstrerer i sin analyse af scenebilledet og i udviklingen af det begreb, han kalder „mise en scène“, som en betegnelse for det totale rumligt-plastiske scenebillede. Som filmen var en kombination af kontrasterende afsnit, bliver iscenesættelsen et kontrastspil (mise en scènes). I hver enkelt drejning af personen forfølger han det almene, abstrakte træk, uden nogensinde at opgive kravet om abstraktionens underkastelse under den alment gengivende form.

Også i teaterforelæsningerne er det enkelte billedes kompositionelle side betonet stærkt. Hos Piranesi og El Greco søger han principper, der kan føres videre i scenebilledets opdeling i bevægelsesmønstre, i skråvægge, der kontrasterer med vanlige rumforestillinger osv.

Hans analyser kan synes dræbende for selve det sceniske arbejde. Men de er – det betoner han gang på gang – født efter at scenebilledet har fundet sin form. De virker undertiden som skoleridt, der udelukker alle andre muligheder end netop den realiserede. Men det er i realisationen, Eisenstein har vundet sine sejre.

Hele det forfatterskab, der ledsager Eisensteins rige kunstneriske indsats, er drevet frem af den dobbelte trang han i sin selvbiografiske

skitse beskriver. „Endelig hober jeg bjerge på bjerge op af konklusioner og iagttagelser om kunstens metodik, for jeg lader mig næppe lægge roligt ned under gravstenen, uden at jeg har skabt mit eget system inden for dette felt.

Hvad er der her mest af?

Det som Rémy de Gourmont taler om:

„Målet for et menneskes stræben, hvis det er oprigtigt, er at opløfte frugterne af dets personlige iagttagelser til lovmæssighed.“

Eller, som den forunderlige englænder fra det 18. århundrede, William Blake, skriver om i „Jerusalem“:

„I must Create a System, or be enslav'd by another Man's“.

Troels Andersen.

TTT Teatrets Teori og Teknikk

TTT er en nordisk publikation, som præsenterer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for iscenesættelse og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform. Det kan fås gennem boghandlerne eller bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark (Giro 150285). Prisen varierer efter de enkelte numres omfang.

Årsabonnement 1972 (TTT 18, 19, 20) Dkr. 81,-

Af de udkomne numre kan endnu fås:

- TTT 6 MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE. En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. (Genoptryk). Dkr. 17,-
- TTT 7 TOWARDS A POOR THEATRE. Jerzy Grotowskis første bog. Hans metode, træning og æstetik. (På engelsk). 262 sider, 97 illustrationer. Dkr. 51,-
- TTT 11 DET POLITISKE TEATER. Erwin Piscators hovedværk. Hvordan teatret kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion. (I bogform). 280 sider, 32 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 12 TEATRETS OKTOBER. Revolutionsteater i Sovjet, agitprop, bio-mekanik og konstruktivisme. Mejerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-
- TTT 14 SKUESPILLERKUNST. Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede. Gruppeteater i USA. Dkr. 17,-
- TTT 15 SKUESPILLERKUNST i KINA OG JAPAN. Kabukis og Peking Operas indvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung. Dkr. 17,-
- TTT 16 DEN HEMMELIGE TRADITION i NŌ. Zeamis hovedværk til oplæring af skuespilleren i det klassiske japanske Nô-teater. (I bogform). 244 sider, 32 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 17 GRUPPETEATER I NORDEN. Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden. Dkr. 17,-
- TTT 18 GROTOWSKIS TRENING. En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowskis teaterlaboratorium. Dkr. 17,-

Under udgivelse:

TTT 20 DIONYSOS. Besættelse og trance i teatret.

TTT 19