

# Kosmorama Essay

**Søren Kjørup /  
Eisenstein og montage-teorierne**

På flere måder er det karakteristisk, at den første, gedigne bog med Eisenstein-oversættelser på dansk nu er kommet i en serie med teaterlitteratur, Teatrets Teori og Teknikk (som TTT 19), udgivet af Odin Teatret, det »nordiske teaterlaboratorium for skuespillerkunst« i Holstebro. Deprimerende karakteristisk er det, for det er jo karakteristisk for den tilfældighed, der altid har været over danske udgivelser af filmlitteratur. Men også karakteristisk på et dybere plan, for det var jo i forbindelse med teatret at den unge ingeniør og underofficer i Den røde Hær Sergei Mihailovitj Eisenstein omkring 1920 begyndte sin kunstneriske løbebane (efter en kort periode som tegner af politiske plakater). Men Eisenstein forlod jo også teatret hurtigt igen, så hurtigt, faktisk, at man med god ret kan sige, at han på den ene side lod mange spændende ideer tilbage uprøvede – og det er naturligvis dem, Odin Teatret nu vil trække frem i lyset – mens han på den anden side i sin filmteori og -praksis var så stærkt præget af sine uafsluttede forsøg på teaterscenen, at det er rimeligt, at Odin Teatret i sit udvalg af hans skrifter hovedsageligt har lagt vægt

på artikler, der fokuserer på filmen.

Også på en anden måde er det kun rimeligt, at dette Eisenstein-udvalg kommer i en teaterserie snarere end i en filmserie, for på en måde var Eisenstein på intet tidspunkt i sit liv mere cineast end kunstner og kritiker af enhver anden slags. Med den nærsynethed, der oftest er karakteristisk for filminteresserede, har mange overset både de politiske intentioner bag store dele af hans værk og hans encyklopædiske viden og altomfattende interesser og aktiviteter. Og dog vidner også de af hans skrifter, der fokuserer på filmen (ligesom dem der fokuserer på teatret) om denne bredde hos Eisenstein; det er praktisk talt umuligt at finde et essay af ham, der kun handler om film, altså uden at inddrage betragtninger over teater, litteratur, malerkunst, musik, psykologi, politik og filosofi. Og det samme gælder hans aktiviteter. Vi filminteresserede hæfter os ved hans fire afsluttede stumfilm og tre afsluttede lydfilm plus de mere kendte projekter (Mexico-filmen, »An American Tragedy«, »Bezhin-ingen« og »Ivan den Grusomme« 3. del) – men herudover har han altså været politisk plakattegner,

teaterdekoratør, teaterinstruktør, film-lærer, teaterlærer, operainstruktør (Wagners »Die Walküre« med premiere 21.11.1940 på Bolshoi) – og æresdoktor i kunsthistorie (udnævnt 1939).

Men er Eisensteins væsentligste bidrag til filmteorien ikke hans teori om *montagen*, og er *montagen* ikke netop et specifikt filmisk fænomen? Svaret er både ja og nej. *Montagen* i snæver forstand, »klipningen«, sammenstillingen af de mange enkelt-indstillinger hvoraf enhver film har bestået siden Edwin A. Porter, er naturligvis et specifikt filmisk fænomen i en helt trivial forstand. Men hvor mange forvandlinger Eisensteins opfattelse af »montagen« end har undergået, har denne trivielle opfattelse næppe nogensinde været

Man må huske på, at for Eisenstein var ordet »montage« – et ord som han vistnok selv indførte i filmteorien – ikke bare en neutral betegnelse for noget man gør i klipperummet; det var et låneord, direkte lånt fra dadaisternes »fotomontager« (helt direkte fra den konstruktivistiske maler og fotograf Alexander Rodtjenkos fotomontager, bl. a. udført som illustrationer til Majakovskijs digte), men gennem disse jo lånt fra industrien. »Montage« havde for Eisenstein, i hvert fald i begyndelsen, konnotationer i retning af »mekanik« og »anti-kunst«.

Hvad man videre må huske på er, at Eisensteins lån af ordet til betegnelse for et film-(anti-)kunstnerisk fænomen ikke var direkte fra dadaisterne. For at nå frem til filmen havde ordet været rundt ad endnu en omvej, nemlig omvejen omkring teatret. Eisensteins første (trykte) brug af ordet er i forbindelse med hans iscenesættelse af Ostrovskijs »Den kloge Mand« (1) på Proletkults første teater i 1923 (hans første selvstændige iscenesættelse, efter at han i nogle år som dekoratør havde blandet sig grundigt i andres, mest i Valeri Smishlajevs iscenesættelse i 1921 af »Mexicaneren« efter Jack London) – nemlig hans første offentliggjorte artikel, »Attraktionernes montage«, en redegørelse for iscenesættelsens princip, i tidsskriftet »Lef« (Nr. 3, 1923).

»Montage« var altså først og fremmest noget, man havde eller gjorde på teatret – i hvert fald hvis man var Eisenstein (eller hans lærer og inspirator Vsevolod Meyerhold) omkring 1920. Teatret skulle være en »montage af attraktioner«, altså en »sam-

menskrining« af »seværdigheder«, af numre, rutiner, opsigtsvækkende og først og fremmest oprivende, irriterende, stimulerende enkeltheder. Var inspirationen til »montagen« industri, var inspirationen til »attraktionerne« altså cirkus og varieté.

Men resultatet var alt andet end cirkussens eller varietéens velordnede række af mere eller mindre imponerende eller kildrende numre. Det var tværtimod krasse sager Eisenstein diskede op med, ikke alene fordi det hele gik ud over Ostrovskijs gammeldags samfundssatiriske tekst, men også i det enkelte: kløven træer vekslede med afsyngning af politiske slagsange, larmen og musiceren på utraditionelle instrumenter (gentaget visse steder i Edmund Meisels nu helt forsvundne musik til »Potemkin«)2) vekslede med danse med plakater med politiske slagord, en filmstump afløstes af linedans hen over publikum – og det hele afsluttedes med afskydning af kinesere under tilskuerspladserne. Man forstår, at Eisenstein i 1945 noterer sig, at havde han kendt mere til Pavlovs teorier dengang, ville han have kaldt sin teori »teorien om montage af stimuli«.

For formålet med denne stil var naturligvis ikke blot at nedbryde det illusionistiske teaterum og den naturalistiske dramatiske fortælling (altså et opgør med Stanislavskij og hans skole), ej heller blot at skabe en teaterform som med garanti ville holde publikum vågent, men at skabe en form hvorigennem iscenesætteren kunne pege direkte mod de pointer, han ville have frem gennem opførelsen af et bestemt skuespil. Eisenstein gør selv opmærksom på, at »attraktioner« naturligvis ikke var ukendt i tidligere iscenesættelser, ligesom der jo oftest her var en »morale«, der skulle gøres klar og lægges frem, oftest naturligvis en »morale« der lå allerede i teksten. Men »attraktionernes montage« adskiller sig fra disse tidligere tendenser ved dels ikke at lade attraktionerne underkastes fortællingens logik, dels ved uforblømt at være den systematisk værk-utro instruktørs middel til at bruge teksten som han selv vil.

Som man kan se ovenfor, var der altså også faktisk en filmstump midt i virvarret i Eisensteins iscenesættelse af »Den kloge Mand«, nemlig 120 meters stumme mærkværdigheder, hvoraf nogle viste Eisensteins senere så trofaste assistent, Grigorij Alexandrov, der (ifølge visse kilder; andre angiver Yezikanov) havde ho-

vedrollen i stykket, i en række overtoninger à la Méliès forvandle sig til et maskingevær, et æsel, en ældre dame og en lille dreng, og endnu en var slutningen, hvor Alexandrov som Ostrovskijs Glumov iført sort maske, kjole og hvidt og høj hat suser af sted mod Proletkults teater i fuld fart i en bil, hvorefter han ved filmens slutning skulle komme spænnende ind i salen i kød og blod med en lille stump film i hånden!

Der er flere grunde til at gøre så meget ud af denne lille film – Eisensteins første! – og i det hele taget af »Den kloge Mand«, for der er en helt klar forbindelse herfra til hans første »rigtige« film, »Strejke« (1924–25) – og strengt taget jo helt frem til hans sidste, »Ivan den Grusomme«, 2. del: farveafsnittet heri turde vist være alle tiders attraktion! Men først og fremmest »Strejke« har forbindelse til Eisensteins teaterarbejde, for selv om Gosfilm producerede, så var det dog en ren Proletkult-produktion: det proletariske agitations-teater gik til filmen for at nå videre omkring med, hvad de troede, var begyndelsen til en serie af oplysende og propagandistiske film om prærevolutionære politiske arbejderklasse-manifestationer. Og selvom de senere stumfilm ikke på samme måde var rene Proletkult-arbejder, så viser også her assistenternes navne, nemlig udover Alexandrov også A. Antonov, Mikhail Gomarov og Maxim Strauch direkte tilbage til »Den kloge Mand«.

Og selvfølgelig er det ikke kun navnene, der viser forbindelsen fra »Strejke« tilbage til teaterarbejdet og især »Den kloge Mand«. »Strejke« er simpelthen bygget på »attraktionernes montage«: hvad er mon dværgene, der danser på bordet i varietéen, eller pjalteproletariatet der kan trylles frem og tilbage fra og til deres – helt urealistisk – nedgravede tøn-der, mon overhovedet med i filmen for om ikke som attraktioner der skal få vore øjne til at stå på stilke! På samme måde er krydsklipningen mellem nedskydningen af arbejderne og et slagtehus klart eksempel på *agit-guignol*. Og overtoningerne mellem de forskellige politi-spioners ansigter og de dyr de ligner – abe, hund, ræv, ugle – er jo som hentet fra den lille film i teaterstykket, samtidig med at de peger frem mod Eisensteins *casting*-princip i de senere stumfilm (men altså hverken her eller i lydfilmene): typebesættelser af roller i stedet for brug af skuespillere.

Den store og kendteste gruppe af Eisensteins essays om montage-principet er dog ikke skrevet i tilknytning til hverken teatret eller »Strejke«, men helt fremme i 1929–30, altså efter det praktiske arbejde med »Potemkin«, »Oktober« og »Gammelt og Nyt«. Og nu er det ikke længere fotomontage, industri, cirkus og varieté (og film, nemlig Chaplin), der trækkes frem som eksempler, men helt andre sager.

I det danske udvalgs »Efter billedet« kendt fra »Film Form« under den mere sigende, men uoriginale titel »The Cinematographic Principle and the Ideogram« er det f. eks. det japanske ideogram, der angives som om ikke inspiration til montagen, så dog som en oplysende parallel (Eisenstein havde i øvrigt lært japansk på Den røde Hærs officersskole): ligesom det japanske billed-skrift-sprog kan udtrykke f. eks. begrebet »at skrike« ved at sammenføje et billede af en mund med et billede af et barn, således er det muligt ved at sammenføje billeder i en film at skabe betydninger, der ligger ud over »summen« af de enkelte billeder. Og i et andet essay fra samme periode, »A Dialectic Approach to Film Form« (også i »Film Form«) er det nu den dialektiske materialisme, der gøres til udgangspunkt for montage-teorien: Af to billeders konflikt som tese og antitese opstår en syntese – en overordnet betydning (se nærmere herom f. eks. i min artikel »Film, virkelighed og ideologi« i »Kosmorama« 103).

Det praktiske arbejde med stumfilm havde altså ført Eisensteins tænkning betydeligt videre – samtidig med at han havde fået realiseret adskillige af de tanker, der oprindeligt lå bag ideen om »attraktionernes montage«, især måske den anti-kunstneriske, anti-borgerlige og anti-individualistiske tendens heri (tydeligst gennemført i »Oktober« – en film uden plot og uden hovedpersoner, i modsætning til Pudovkins »St. Petersborgs sidste dage« om de samme begivenheder). Den dobbelte pointe i at have både attraktioner og montage af disse var forladt: montagen var nu blevet en attraktion i sig selv. Men for at være en attraktion måtte montagen da også være mere end en blot og bar sammenføjning af indstillinger, således som det kommer frem i alle essays fra denne periode i den diskussion, der overalt føres på eller mellem linierne med Pudovkin og deres fælles lærer Kuleshov: Man må hele tiden skabe



konflikter og sammenstød mellem indstillingerne, mellem deres indhold, deres komposition eller andet, men konflikt i hvert fald – kun sådan kan man stimulere og provokere sit publikum til medtænkning.

Men heller ikke her kunne Eisensteins montage-tænkning standse. Lydfilmen måtte naturligvis tvinge ham til at genoverveje sine principper – og det samme måtte den stalinistiske kulturpolitikens krav om social realisme, idealisering, heroisering og individualisering. Hvor man omkring 1930 finder Eisenstein veloplagt og aktivt forskende i diskussionen med Pudovkin og i den selvstændige (og måske lidt naive) udnyttelse af de dialektisk-materialistiske principper (hentet fra Engels), finder man ham fra omkring 1935 ofte i gang med et pinagtigt forsøg på at afsvære tyvernes eksperimenter og dog redde dem som nødvendige trin på vejen mod den særlige marxistiske idealiserende (læs roligt: stalinistisk-borgerlige) kunst. Fra dette punkt må man desværre til at læse Eisenstein med adskillige sæt briller: hvad vil han sige? Og hvad er han nødt til at sige?

Alligevel er der mellem pinagtighederne pragtfulde analyser og ideer også fra denne periode. Atter engang skifter eksemplernes indhold. Nu rykker f. eks. litteraturen frem. Er det ikke simpelthen montage-metoden Flaubert, Tolstoy, Maupassant, Joyce og mange, mange andre forfattere benytter, når de vil beskrive situationer, så vi virkelig kan fornemme dem? I visse essays fra perioden – f. eks. »Montage in 1938« (i »Notes of a Film Director« og også i »The Film Sense« men her under titlen »Word and Image«) – optager litteratur-analyserne så megen plads, at man kan komme i tvivl, om det er litteraturen, der anvendes som eksempel på filmiske principper eller omvendt.

Og samtidig rykker den tidligere noget negligerede billedkunst frem. Bevares – Eisenstein havde hele tiden haft sans for det enkelte billede, den enkelte indstillings indhold og komposition, for om ikke andet så må man jo kende den enkelte indstillings indhold og komposition for at kunne bringe den i konflikt med den næste. Men omkring 1930 er montagen noget, der sker når et billede støder sammen med et andet; først fra omkring 1935 bliver montage noget, man også kan have i det enkelte billede. Hvor montagen i filmen

før i hvert fald forudsatte klipningen, omend den langtfra var identisk hermed, idet montagen var den aggressive klipning, så bliver montagen nu helt uafhængig af klipningen.

Det danske udvalg indeholder to pragtfulde eksempler på billedanalyser ud fra dette ny montage-princip (hentet fra Eisensteins uafsluttede bog om montagen fra 1937) – to eksempler som samtidig viser hans karakteristiske evne til hele tiden at tænke på en anden led, end man forventer: her tænker han i billedkunst, når han skriver om film og i filmkunst, når han skriver om et maleri.

Det ene eksempel er en analyse af et par skitserede fotografiske indstillinger, der viser en barrikade. Hvordan laver man et billede, der ikke bare forestiller en barrikade, men også gennem montage udtrykker barrikadens funktion? Jo, det gør man selvfølgelig ved at hæve synspunktet, så barrikaden ikke bare står pænt et sted i en gade, men skærer sig ned i brolægningen, maser sig frem i billedet, og med sin forrevne kontur bliver en metafor for de kamp-handlinger, der nødvendigvis må udspilles omkring den. Det enkelte billede med sit ene, ubevægelige synspunkt udtrykker altså alt, hvad en længere række billeder i en stumfilmsmontage ville have kunnet udtrykke – og Eisenstein kommer langt tættere på André Bazin og de angelsaksiske nykritikere end disse vel har forestillet sig.

Et par citater kan vise den forbløffende nærhed: »(Billedet) skal ... i sin opbygning være et grafisk skema over, hvad der i overført forstand bestemmer scenens psykologiske indhold og de optrædendes indbyrdes spil,« skriver Eisenstein her (side 130). Og i sin interessante og principielle analyse af Wyler (i »Qu'est-ce que le cinéma« I, side 165) skriver Bazin: »Næsten alle Wylers indstillinger er opbygget som en ligning, eller måske bedre efter en dramatisk mekanik, hvori kræfternes parallelogram næsten kan optegnes i geometriske linier. Dette er bestemt ikke en original opfindelse, og enhver instruktør, der er værdig til denne betegnelse, anbringer sine skuespillere indenfor lærredets koordinater efter love, der endnu er ukendte, men som han takket være sit talent fornemmer spontant. Enhver ved, for eksempel, at den dominerende person bør anbringes højere på billedfladen end den dominerede.« Kan man komme hinanden nærmere i tænke-måde?

Selv metaforene er, som man kan se (montage og mekanik, grafisk skema, parallelogram, geometriske linier og koordinator), grundlæggende de samme!

Det andet eksempel er en analyse af V. Serovs legemsportræt af skuespillerinden M. N. Ermolova. Hvad er det, der gør, at dette portræt udtrykker en så stærk følelse af rejsning og inspiration? Jo, det skyldes såmænd, at portrættet på en måde er en montage af en række forskellige indstillinger (eller en fotomontage, kunne man tilføje), fra en total over en halvtal og en halvnær til et nærbillede af ansigtet. Og disse forskellige »indstillinger« er oven i købet »taget« fra forskellige synspunkter og -vinkler (markeret ved skikkelsens forhold til gulv, vægge og loft, i »virkeligheden« og i et spejl bagved), totalen nedefra, halvtotalen skævt nedefra, den halvnære horisontalt og den nære ovenfra. I »montagen« af disse fire indstillinger angives altså den bevægelse opad-indad som giver figuren dens imponerende stolte rejsning!

Men ikke blot i klipning og billed-opbygning finder Eisenstein »montage« fra og med denne periode. Også f. eks. skuespillerens spil er – eller bør være – montage, og dette er igen et synspunkt, der står meget nær Bazins (når man ser på synspunktets indhold, og ikke på selve ordet »montage«). Faktisk formulerer Eisenstein selv et Bazin-agtigt argument imod påstanden, at det ikke kun er gennem montage, man kan skildre følelser så skildringen virkelig gør indtryk: »Men på dette punkt hører jeg mine inkarnerede modstandere sige: 'Hvad med en enkel ubrudt, uklippet filmstrimmel med en skuespillers præstation på? Gør hans spil ikke noget indtryk? Gør ikke Tjerkassovs, Okhlopovs, Tjirkovs eller Sverdkins spil indtryk i sig selv?' Det er ikke sandt, at sådanne spørgsmål med et slag gør det af med begrebet om montage. Montageprincippet er langt bredere end som så. Det er forkert at gå ud fra, at en sekvens mangler montage, fordi en skuespiller spiller hele strimlen igennem og instruktøren ikke opløser den i enkeltklip. Helt forkert! Man må søge montagen andetsteds, nemlig i selve skuespillerens præstation« (artiklen »Montage in 1938« i »Notes ...« side 72, i »The Film Sense« side 28, kursivering ved Eisenstein selv). Oversæt »montage« med »mise-en-scène«, og dette kunne være af Bazin.

Og op igennem 1940-rne, lige til

sin død i 1948, fortsætter Eisenstein sine refleksioner over montage-princippet, i forbindelse med filmen og i forbindelse med de andre kunstarter. På filmens område finder han anvendelse for det i sine analyser af især brugen af farve, men også i refleksioner over det ny fænomen, tredimensionel film, samtidig med at både filmen og montage-princippet i stadig højere grad kommer til at spille en rolle for hans refleksioner over »Gesamtkunstwerk«-tanken og tanken om den synæstetiske oplevelse (farvernes lyd, musikkens form og volumen o. s. v.), der på en måde begge har ligget bag hans kunstneriske arbejde fra de første teater-iscenesættelser. Og på de andre kunstarters områder opdager læseren til sin forbløffelse, at Eisenstein nu vil gøre montage-princippet til det grundlæggende princip for enhver kunst.

Selv om også de konkrete analyser af værker af enhver art som Eisenstein kaster sig ud i i sine essays fra denne sidste periode, er fuldt så spændende som de tidligere, kommer man dog ikke uden om, at der her sker en trivialisering af selve begrebet om montage. Når der ikke er noget, der ikke er montage,, når alt slet og ret kan kaldes montage, er det ikke længere særligt oplysende at kalde nogetsomhelst montage. Men selv hvis man erkender denne udvikling, forbløffes man dog en sidste gang, når man pludselig i et essay fra 1944 (»Dickens, Griffith, and the Film Today«, sidste essay i »Film Form«) opdager, at det begreb »montage« som Eisenstein oprindeligt hentede fra industrien for at gøre det til hovedprincippet i sine anti-kunstneriske eksperimenter, nu har udviklet sig til at blive identisk med det ældste kunstneriske princip overhovedet, princippet om *enhed i mangfoldigheden* (side 254-255)!

Den solide borgerlige kunst havde vist sig stærkere end anti-kunstneren Eisenstein. Men var denne udvikling end oprindeligt kommet bag på ham, så indså han det dog selv til sidst. Da han i 1945 ser tilbage på sin kunstneriske karriere (i essayet »How I Became a Film Director« i »Notes ...«), er det ham helt klart, hvad der er sket: han og hans venner omkring tidsskriftet »Lef« havde kun én ting fælles, »et aktivt had til kunsten. ... Overalt fandtes det vedholdende krav om kunstens ødelæggelse, om at erstatte kunstens hovedelement, den billedlige fremstilling, med konkret materiale og dokumenter, øde-

lægge kunstens indhold, sætte konstruktivismen ind i stedet for den organiske enhed, erstatte kunsten med praktiske og virkelige rekonstruktioner af livet uden nogen fiktiv handling.« Og hvad skulle så taktikken i denne aktion være? Jo, femte kolonne virksomheden: »Først mestre kunsten. Så ødelægge den. Trænge ind til kunstens mysterier. Afdække dem. Mestre kunsten. Blive en mester. Og så rive masken af den, blotte den, ødelægge den!« (side 14). Og om ikke andet, så kunne man jo altså også benytte sig lidt af sit mesterskab, når man først havde tilegnet sig det – sætte kunsten »til at skrubbe gulve, for eksempel. At påvirke sindene gennem kunsten var dog noget, trods alt« (side 15).

Men hvad skete? »Hvad blev der af mine morderiske hensigter? Det, der skulle have været ofret, viste sig snedigere end den, der skulle have været morderen. Han troede, at han overlistede sit offer. I virkeligheden blev han selv gjort til offer. Han blev overlistet, tryllebundet, gjort til slave og holdt fangen i lang tid. Jeg havde kun til hensigt at blive kunstner »for en kort tid«, da jeg kastede mig fuldt og helt ud i kunstnerisk skaben, men kunsten – nu ikke længere den dronning jeg prøvede at forføre, men min nådesløse herskerinde, min tyrann – giver mig nu næppe en dag eller to ved mit skrivebord, hvor jeg kan nedfælde nogle spredte ideer om dens mysterier. Jeg var sandt inspireret, da jeg lavede »Potemkin«. Og enhver ved at et menneske, der én gang har oplevet den kunstneriske skabelses ekstase vil aldrig mere kunne befri sig fra kunstens herredømme« (side 17-18).

— — —

Eisenstein fik aldrig realiseret det projekt, han skitserede nogle gange i 1929-30, projektet at filme Karl Marx' »Kapitalen«. Tværtimod tog han senere afstand netop fra sine skrifter og ideer fra denne periode. Allerede i 1935 skriver han (formodentlig under stalinistisk pres) i artiklen »Film Form: New Problems« (i »Film Form«) at periodens tanker om »den intellektuelle film« repræsenterer den sovjetiske stumfilms *ne plus ultra*: »Teorien om den intellektuelle film repræsenterede på en måde en grænse, en *reductio ad paradox* af den sygelige overudvikling af montagebegrebet hvormed filmæstetikken var gennemsyret ved begyndelsen til den sovjetiske film i

almindelighed og til mit eget arbejde i særdeleshed« (side 125).

For os må ikke desto mindre netop Eisensteins tanker om den intellektuelle film nok stå som hans væsentligste. Mer end nogensinde forekommer det netop nu nødvendigt at reflektere over muligheden for i de levende billeders form at give udtryk for abstrakte tanker. Eisensteins ide om at filmatisere »Kapitalen« er ikke paradoks. Det virkelige paradoks ligger et helt andet sted, nemlig deri at mennesket på den ene side aldrig har kommunikeret så meget i billeder som netop nu, samtidig med at de aktuelt mulige billedsprog aldrig har været så stærkt begrænsede til kun at fortælle om virkelighedens synlige overflade som netop nu. (I middelalderen var det f. eks. muligt at »filme«, altså afbilde indholdet i ikke blot Bibelen, men også i Kirkens fortolkning deraf; man havde billedsprog, hvori man uden videre kunne afbilde abstrakte begreber som død, fristelse, fortabelse o. s. v.). Hvordan dette paradoks virker i praksis, kan man se hver aften ved blot at åbne for en tv-avis: Her ser man brave folk forsøge dag efter dag at gøre det i øjeblikket næsten umulige, nemlig at filme, ikke »Kapitalen« (mildest talt!), men noget lige så abstrakt, nemlig de officielt anerkendte nyhedsbureauers telegrammer med et ikke kun i overført, men også i bogstaveligste forstand overfladisk retaltat.

På denne baggrund bliver Eisenstein en utroligt vedkommende og lærerig skikkelse, både for hvad han nåede, og for hvor han gik fejl. Vi må søge tilbage til hans skrifter fra omkring 1930 for at tage den tabte tråd op igen, refleksionen over »den intellektuelle film«, den ikke-fiktive, anti-kunstneriske, abstrakte film, »Kapitalen«s filmatisering.

1) Det omtalte Ostrovskij-skuespil, som på engelsk kaldes »The Wise Man« eller »Even a Wise Man Gets Caught« eller »Enough Stupidity For a Wise Man«, er udgivet på dansk som »Den, der ler sidst« (København 1962).

2) Ifølge Charles Hoffmans »Sounds for Silents« har Jay Leyda for nylig fundet orkestermaterialet.

#### LITTERATUR

- A. Bazin. Qu'est-ce que le cinéma: I. Ontologie et langage. Paris (?): Éditions du cerf, 1958.  
Sergei Eisenstein. The Film Sense. London: Faber, 1968 (1. udg. 1943).  
Sergei Eisenstein. Film Form: Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.  
Sergei Eisenstein: Notes of a Film Director. New York: Dover, 1970.  
Sergei Eisenstein. Udvalgte skrifter. Holstebro: Odin, 1972.  
Viktor Schklowskij. Schriften zum Film. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.  
Peter Wollen. Signs and Meaning in the Cinema. London: Secker & Warburg, 1969.