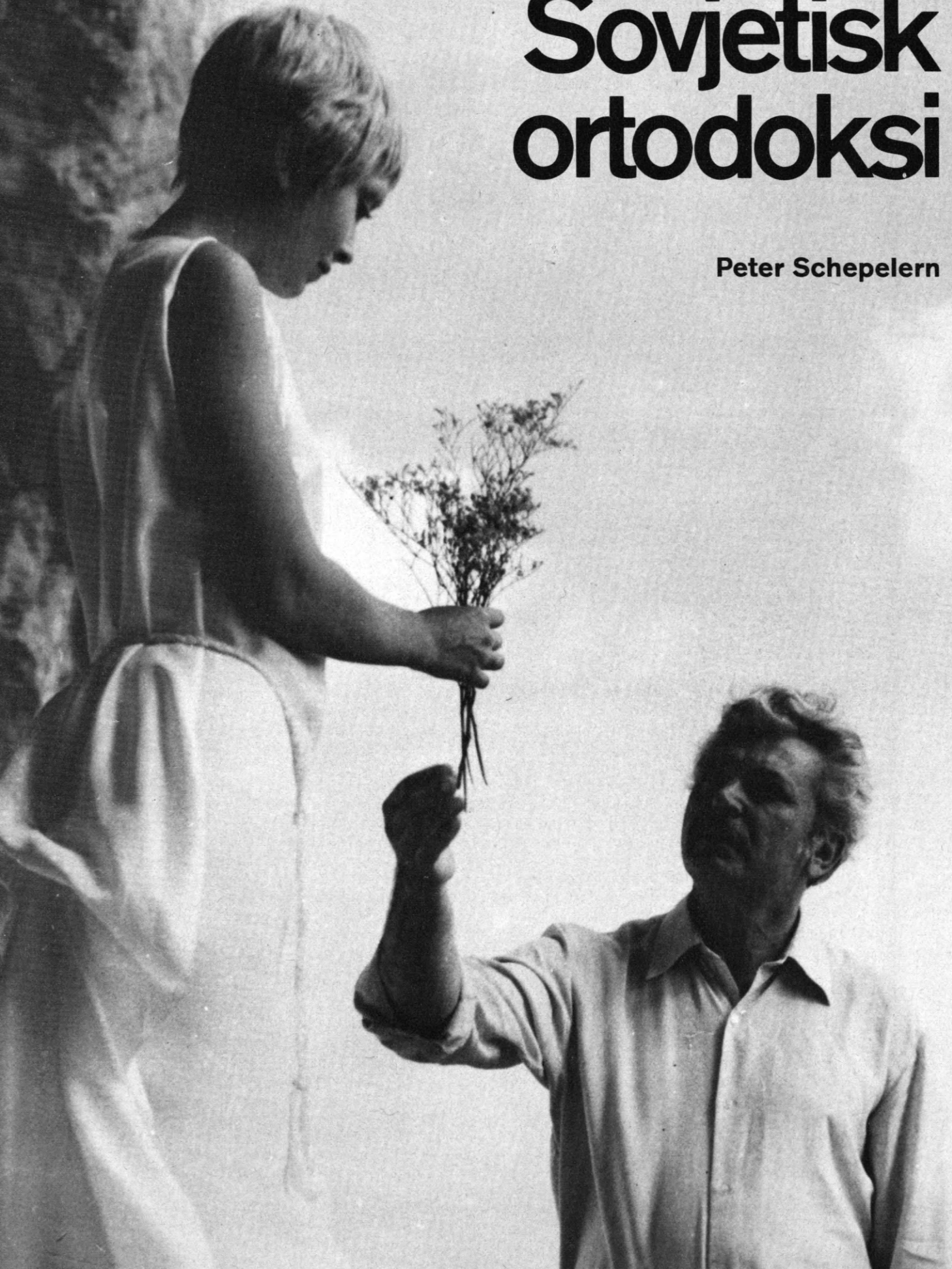


Sovjetisk ortodoksi

Peter Schepelern



Den nyligt afholdte sovjetrussiske filmuge bød på 11 forskellige film, deraf seks danmarkspremierer. Filmugen var samtidig afslutningen på et afsnit af Alexandra Teatrets historie, idet direktør Thorvald Larsen hermed har trukket sig tilbage og biografen indlemmes i Philipsen-kæden. Den sovjetiske filmuge var en passende afslutning, for så vidt som de sovjetiske film altid har haft Thorvald Larsens særlige bevågenhed, og Alexandra har stort set været den eneste biograf, der i de senere år overhovedet har vist sovjetiske film. Og hvor prisværdig – og ualmindelig – idealisme end er i disse kredse, har de andre biografdirektørers tilbageholdenhed sandt at sige ofte været forståelig. De sovjetiske film som udsendes herhjemme har for størstedelen været bombastiske klassikerfilmatiseringer som »Anna Karenina«, »Brødrene Karamasov« og »Krig og Fred«, musikfilm som »Askepot« og »Tjajkofskej« eller prestigeproduktioner af propagandistisk karakter som »Stormen på Berlin« og »Ildbuen«. Den positive overraskelse har naturligvis været Andrej Tarkovskij, hvis to mesterlige film – det historiske drama »Den yderste dom« om 1400-tals maleren Andrej Rubljov og science fiction-fantasi om den sælsomme, sjælegranskende planet »Solaris« (jf. Kosmorama 117 og 118) kom frem herhjemme sidste år. Rygtet vil ganske vist vide, at mange kontroversielle og betydelige film ligger på hylderne i Sovjetunionen og venter på bedre tider.

Men i ventetiden har den sovjetiske filmuge givet en velkommen mulighed for orientering i den ortodokse produktion. Alsidighed er tydeligt tilstræbt i udvalget af film. Der er klassikere fra stumfilm-tiden: Pudovkins »Moderen« (1926) og Eisenstein »Oktober« (1927). Reprise på Kalatozovs »Tranerne flyver forbi« (1957), gennembruddet for den nye russiske bølge som siden løb ud i sandet, og yndede Shakespeare-film som Jutkevits »Othello« (1955) og Kozintsevs »Hamlet« (1964). Og danmarkspremierer på Kozintsevs sidste film: »Kong Lear« (1970), en psykologisk nutidsfilm: »Monolog«, en satirisk komedie: »Ivan den grusomme vender tilbage«, en science fiction-film: »Doktor Ivens' tavshed«, en eventyrfilm: »Ruslan og Ludmilla« og en krigsfilm: »Ved dagry er alt stille«.

RESTAURERING AF FORTIDEN

»Moderen« og »Oktober« blev vist i nye restaurerede versioner, antagelig et led i Sovjetunionens uafbrudte »restaurering« af fortiden. Filmene var blevet forsynet med lyd efter principper som er direkte i strid med Pudovkins og Eisensteins teorier. Den synkroniseringen, som de netop protesterede så kraftigt imod i deres lyd-film-manifest fra 1928, var omhyggeligt taget i brug i »Moderen«, hvor billedet af galende haner var blevet lattervækkende kompletteret med perfekt synkroniseret hanegal. Man havde besluttet sig til at tilføje alle realløde og skabe en naturalistisk lydkulisse, som imidlertid ikke omfattede de talte replikker, hvilket med besynderlig fremmedgørende virkning gav tilskueren det indtryk, at det var en historie om lutter stumme personer: fuglene kunne kvindre, hestene vrinske, men menneskene kunne ikke tale, de kunne kun banke lydeligt på fængselsdøren eller sparke i gulvet. Et forunderligt stumt folkefærd førte med fagter og bevægelser 1905-revolutionen til nederlag, ledsaget af hæmningsløs underlægningsmusik.

Til »Oktober« havde selvste Shostakovitj komponeret et partitur, der – selv om det havde præg af et hastigt resumé af de senere symfonier – var hævet over enhver sammenligning med Thrennikovs hæslige flokler i »Mode-

ren«s musik. Men det er diskutabelt, om selv en stor komponist som Shostakovitjs habile rutine-produkter – hvor billedsiden satire uvægerligt kombineres med glissader som i Kerenski-afsnittens cellokoncert – har noget vedkommende at tilføje Eisensteins flimrende, vitale montage-fyrværkeri. Det ligner mere en officiel blåstempling.

MONOLOG

»Monolog« – der er instrueret 1973 af Ilja Averbakh, som debuterede 1972 med »A Drama of Former Times«, og har manus af Jevgenij Gabrilovitj som også skrev manus til Gleb Panfilovs første film »Ingen vej gennem ilden« og »Begyndelsen« (vist i TV 30.4.74) – er umiddelbart bemærkelsesværdig ved, at den giver et nogenlunde uopstillet billede af sovjetisk hverdagsliv, hverken hjemstøgt af et naivt socialrealistisk budskab eller – endnu mere fortjenstfuldt – af den heroisme, som ellers synes at være en kollektiv fikts idé i USSR.

I »Monolog« drejer det sig ikke om heltedige mænd og kvinder, der sætter livet ind i en af fædrelandets krævede kriser. Den sociale – for slet ikke at tale om den politiske – samtid er næppe mærkbar. Filmen fortæller – ganske sympatisk – en privat psykologisk historie om nogle personer, der mest er optaget af deres egne problemer. Det er nye toner i Sovjetunionen. Det betegner en tilbagevendende i moderne regi til den tjekov'ske og turgenjev'ske melankoli. På baggrund af et meget forsigtigt tegnet tidsbillede ca. 1948-1973 fortælles om en videnskabsmand, som efter et kort mislykket ægteskab har levet isoleret med en husholderske i en stor lejlighed i Leningrad. Så dukker hans voksne datter op for at bo hos ham, mens hun studerer ved universitetet. Hun forsvinder snart igen, men kommer forbi et par år senere og afleverer sin lille datter, som hun beder faderen opdrage, mens hun selv rejser videre med en ny ægte mand i håb om at finde lykken, hvad hun filmen igennem er optaget af. I sidste del af filmen er barnebarnet blevet voksen – eller i hvert fald voksen nok til at kaste sig ud i en ulykkelig kærlighedsaffære. Videnskabsmanden prøver forgæves at hjælpe hende, men opnår kun at miste pigens tillid. I sin depression og ensomhed konfronteres han – i en scene, kopieret efter Bergmans »Smultronstället« – med fantomet af sin første forelskelse, og hun giver ham troen på kærligheden tilbage. Til sidst genvinder han også barnebarnets tillid og kærlighed. Sammenflettet med denne bevægende historie, der er fuld af henført poesi og traditionel russisk »sjæl«, er skildringen af videnskabsmandens arbejde. Han finder frem til et stof, udvundet af hjernen, som dulmer smerte og stress. Motivet fungerer i filmen kun som en slags ironisk kommentar til hans private problemer med at dulme hjertesorg. Filmen – som også viser os unge sovjetborgere i cowboybukser og med beatmusik på værelset – bekender sig til den store, varme humanistiske tradition. Den viser, at sovjetkunsten søger fremad ved at gå tilbage.

IVAN DEN GRUSOMME VENDER TILBAGE

Komedier ser vi sjældent fra Sovjet. I den klassiske russiske stumfilm er der én genial komedie, Abram Rooms amoralske »Seng og sofa« (1927), som skriver sig fra den tid i sovjetrepublikkens unge år, da også forholdet mellem mand og kvinde var revolutioneret. Alexandrovs musiklystspil fra 30'erne og Kalatozovs antibureaukratiske komedie »Tre mand på en tømmerflåde« (1954) slog også

an i Vesten, men ellers har det været småt med komedierne. »Ivan den grusomme vender tilbage« (også kaldet »Ivan Vassilevitj skifter profession«), iscenesat af Leonid Gajdaj 1973, skal være blevet en formidabel succes i hjemlandet, men er samtidig en god forklaring på, hvorfor sovjetiske komedier ikke eksporteres oftere. Angiveligt med udgangspunkt i en ukendt komedie af Mikhail Bulgakov (der var et af stalinismens ofre, men rehabiliteredes post mortem ved udsendelsen af den fantastiske roman »Mesteren og Margarita«, 1966) fortælles der om en opfinder i det moderne Moskva. Han har konstrueret en tidsmaskine, og ved hjælp af den sender han sin nabo og en indbrudstyv tilbage til Ivan den Grusomes tid, til gengæld bliver Ivan sendt til vor tid. Det er vitsen, og på dette spinkle grundlag udspiller sig en endnu spinklere og meget forceret farce. Sovjetisk satire er ofte baseret på at konfrontere en fremmed med USSR. Man kender det fra film som Kuleshovs »Mr. Wests mærkelige oplevelser i Bolsjevikernes land«, 1924, hvis værste træk »Ivan den Grusomme vender tilbage« har lært af, og Ermlers berømte »Brudstykker af et imperium« (eller »Manden der mistede hukommelsen«, 1929), hvor en mand fra zar-tiden dukker op i den unge sovjetstat efter flere års hukommelsestab og med måbende forbløffelse ser hvilke lamslående fremskridt der er gjort. På samme måde er »Ivan den Grusomme vender tilbage«s tilbagevendende joke, at den mægtige zar tror, han befinder sig i et Rusland, som stadig har trælle og livegne, hvilket naturligvis ikke er tilfældet. Den indadrettede satire består hovedsageligt i en sortbørshandlers tilsynekomst i nutidshandlingen. Anstrengt brug af special effects og sløve, men alenlange forfølgelsessekvenser, hvor soldater ved zarens hof jagter gæsterne fra fremtiden, bidrager ikke til komikken.

DR. IVEN'S TAVSHED

Science fiction-filmen »Doktor Ivens' tavshed« (instrueret af Budimir Metalnikov, tidligere manusforfatter, bl.a. til Talankins »Tjajkofskij«) er en naiv moralitet. Den amerikanske videnskabsmand Dr. Ivens bliver sammen med sin kone og nogle andre reddet fra en flyulykke af besøgende fra en fjern planet. Da det går op for de flinke, fredselkende rumgæster, at menneskene er fjendtlige, trækker de sig tilbage, og da de har evnen til at slette i menneskers hukommelse lader de kun dr. Ivens kende til dem, for han er en god mand (den kendsgerning at han spilles af Sergej Bondartjuk borger for hans ideologiske uangribelighed) og den kønne unge rumpige Orante har fattet interesse for ham og kommer overnaturligt til syne på ubelejlige tidspunkter, for – som det siges i filmen – »selv med vor tids moral vil ingen driste sig til at besøge en gift mand om natten!« Filmen forsøger at være et alvorfuldt filosofisk indlæg i debatten om verdensfreden. Fjenden er amerikanerne, som skyder efter det fremmede rumskib, »fordi de tror det er russerne«, forklarer doktoren, forbløffende uvidende om at *ingen* stormagter bryder sig om indtrængende fremmede fly, jf. U2-episoden i 1960! Og til slut er det CIA-agenter, der forfølger og nedskyder dr. Ivens og hans rumveninde, angiveligt fordi de er bange for, at »planetvennerne vil slå sig sammen med kommunisterne«. Det er letgennemskueligt, at filmen egentlig handler om, hvorledes de fredselkende russere – i hvide engelevandter og med blomster i hånden – prøver at bringe fredens budskab til den aggressive vestlige verden, som imidlertid endnu ikke er moden hertil, hvor-

efter fredspionererne trækker sig tilbage til deres fjerne paradys. Alt imens underlægningsmusikken markerer rumfolkenes høje etiske stade ved at plagiere Bachs »Air« i en ondartet popversion.

RUSLAN OG LUDMILLA

»Ruslan og Ludmilla«, 1972, er ikke en filmatisering af Glinkas opera, men en eventyrfilm (for børn?) direkte efter Pushkins fortællende digt om helten som må kæmpe mod talrige dæmoniske magter, inden han kan beholde sin brud, der er blevet ham frarøvet på bryllupsnatten. Ptushko har siden trediverne lavet sådanne eventyrfilm, bl.a. den delvist animerede »Den ny Gulliver«, som Dreyer kritiserede hårdt ved den danske premiere i 1936. Ptushkos konvertering af Swifts satire til ortodoks sovjetpropaganda var – efter Dreyers mening – »ensidig forvrængning ... uforenelig med kravet om objektivitet, som





Stills/ Øverst »Ved dag gry er alt stille« – officianten får sig en slem forskrækkelse. Scenen er klippet væk fra den endelige version af filmen, og instruktøren Kostotskij har fortalt, at man af hensyn til ungdommen er meget forsigtig med at vise nøgenhed og seksualitet på film. Derunder: Sovjetisk nutidssatire, nemlig sortbørshandel i dagens Moskva i en scene fra »Ivan den grusomme vender tilbage«. Nederst: Far og datter i »Monolog«, og til venstre ses Juri Jarvet som Kong Lear i Kozintsevs film.

gælder al kunst«, og han revsede Ptushko, »fordi man ikke gik til arbejdet med rene hænder«. «Ruslan og Ludmilla» (som blev vist i en væmmelig uskarp, engelsk-synkroniseret version) indeholder nogle flotte afsnit - det talende kæmpehoved på marken, de gigantiske lænkede mænd, den forheksede skov - men først og fremmest er den lang og fersk. Man savner faktisk den groteske propagandisme som prægede »Den ny Gulliver«.

VED DAGGRY ER ALT STILLE

Stanislav Rostotskijs lange film »Ved daggrø er alt stille«, der også blev vist ved Den sovjetiske filmuge på Film-museet i foråret 1973, fortæller en historie fra Anden Verdenskrig, der efterhånden ligesom Oktoberrevolutionen er blevet en sakral institution i russisk kunst og historie. Fem unge piger kæmper sammen med en mandlig underofficer heroisk mod seksten tyskere, som vil sprænge et jernbanespor i luften. I løbet af filmens tre timer og ti minutter redegøres der grundigt for denne operation, og flash-backs og drømme-afsnit klarlægger hver enkelt piges karakter. Krigen og virkeligheden rummer naturligvis ingen politiske problemer. Med en slags omvendt *Herren-mensch*-teori argumenteres der for, at tyskerne er »dyr« (eksplicit fastslået i underofficerens replik, da han ser at tyskerne har skudt deres egne sårede), hvorimod underofficeren, da han er blevet ene tilbage, undlader at skyde de tre tyskere, han har taget til fange, men med opbydelsen af alle sine kræfter fører dem i fangenskab. Alligevel må man anerkende filmens fremstormende, opera-agtige sindsbevægelse, de utilslørede emotioner i skildringer af de fem piger, som så hjerteskrædende heltetomdigt ofrer sig for sagen. Ligesom i berømte russiske krigsfilm som »Tranerne flyver forbi« og »Historien om en soldat« betragtes krigen som en uafvendelig naturkatastrofe. Den vestlige analyserende krigsfilm af typen »Tora! Tora! Tora!« og »Patton« ligger fjernt. I Rostotskijs film gøres de store og varme menneskelige følelser til genstand for en næsten kultisk dyrkelse. Både i den centrale historie om pigernes martyrium, som fortælles i atmosfæreladede totalbilleder, i de interessant stiliserede tilbageblik og i nutidsrammen, hvor nutidsungdom på udflugt konfronteres med skuepladsen for krigshændelserne, spiller uhammet og ganske effektivt på rørelsen. Instruktøren, som besøgte Danmark i forbindelse med filmugen, kunne fortælle, at hans film i USSR er blevet set af 120 millioner på ét år.

Rostotskijs film er nok den konventionelle ortodokse vare, men i modsætning til så mange andre af de sovjet-instruktører, hvis film vi har haft lejlighed til at se, er Rostotski en smidig filmisk fortæller. Set fra et europæisk synspunkt forekommer de russiske film ofte tunge, fordi der gøres meget lidt for at opretholde en gennemgående handlingsbevægelse, der er ingen egal fremdrift i den dramatiske komposition. Der sker nok en masse dramatiske og ofte voldsomme begivenheder, men det er alligevel som om det hele bestandigt truer med at gå i stå. Instruktørerne helliger sig de store imponerende billeder - og mange af de russiske film, der eksporteres, synes primært opsat på at imponere - men det hele opløser sig i detaljer og statiske optrin. Man bemærker denne fortælle-mæssige klodsethed og usikkerhed i »Monolog«, »Ivan den Grusomme vender tilbage« og »Doktor Ivans' tavshed«. Men den var også et meget fremtrædende træk i de øvrige sovjetfilm, der har været vist i Danmark de sidste år som Alov's og Naumov's »Flugten« (vist dec.

1972), Panfilov's to film i TV, og i en ellers ukompliceret film som Talankin's »Tjajkofskij« (vist dec. 1973) undrede man sig over, at det var muligt at fortælle komponistens levnedsløb så abrupt og gådefuldt, at man skulle have et ret indgående kendskab til hans biografi og værker for at kunne følge med. Muligvis er det en arv fra Eisensteins stumfilmsmontage, der var baseret på den teori, at »to stykker film af enhver art vil, når de sættes sammen, uvægerligt danne et nyt begreb, en ny kvalitet, skabt af sammenstillingen«, men som i praksis viste, at sammenstillingen i højere grad end »nye begreber« skabte uoverskuelighed og uklarhed om handlingsforløbet. Den fortælle-mæssige uklarhed - som heller ikke Tarkovskis film kan siges fri for - er desværre en praksis, som er bibeholdt også efter montage-teknikken officielt blev opgivet.

I fortælle-teknisk suverænitæt er »Tranerne flyver forbi« stadig et forholdsvis isoleret mesterstykke. Den eminente flydende, men hele tiden funktionelle kamerastil, som Kalatozov's virtuose fotograf Urusjevskij skabte, befordrede filmens enorme emotionelle *drive*, der udmærket rådede bod på handlingsgangens melodramatiske urime-ligheder.

KONG LEAR

Filmugen bød endelig på tre Shakespeare-film. Jutkevits gamle »Othello« med Bondartjuk som moren er stadig en prægtig billedbog. De glødende farver, farvernes fladevirkninger og de skarpe konturer, aktørernes bratte bevægelser og attituder, de blafrende kapper, de røde solnedgange og blålige ridderborge peger på et meget tæt slægtskab med Disney-film som »Snehvide« og »Askepote«. Kozintsev's film med deres strenge sort-hvide kompositioner virker asketiske i sammenligning. I »Kong Lear« - som også i »Hamlet« - omdannes de dystre bal-tiske klippelandskaber til storladne landskabsretorik, udtrykt i store, dygtigt disponerede kamerabevægelser, som anbringer det tragiske drama plastisk og konkret i natur og miljø. Alle filmiske elementer er behersket med imponerende formsikkerhed. Selv Shostakovitjs musik må koncentrere sig i nøje afmålte udbrud. Kozintsev har villet se Lear som en person, der vinder indsigt i sit lands sociale usselhed, da han mister sin egen sociale position: Lear er »en oprører, som anklager uretten og kræver af verden, at den skal ændre sig eller gå under«, som det hedder i Kozintsev's bog om Shakespeare. Og i et interview siger han: »Lear er i stand til ved hjælp af sin dybe følelse og intellektuelle kraft at forstå ikke kun sine egne fejltagelser, men også fatte selve kernen i det uretfærdige samfund, han selv har skabt«. Den sociale elendighed fungerer dog først og fremmest som en malerisk, effektiv baggrund for kongedramaet. Juri Jarvet (der spillede den gamle videnskabsmand i »Solaris«) er en formidabel Lear, letsindig og næsten kåd i begyndelsen og ikke patetisk besværgende, men forundret, poetisk i sit vanvid.

Filmene er sandelig respektindgydende russisk filmkunst, men man noterer sig atter - som i tilfældet Tarkovskij - at de store russiske filmkunstnere foretrækker at se enten langt tilbage eller langt frem i tiden; det er fortiden og fremtiden, der bliver udforsket. Over for nutiden iagttager man den allerstørste forsigtighed. Det er formentlig den officielle kunstpolitik, der kan lykønske sig selv: hvad kunsten har at sige om det nærværende er naivt og ganske harmløst. Man foretrækker at rette blikket mod de forbigående traner.