

Det er altid en god idé at se eller gense Sergei Eisensteins i alt kun syv færdiggjorte film. Eisenstein rager jo op, ikke blot blandt sine sovjetiske kolleger, men i det hele taget som en af filmhistoriens allerinteressanteste filmteoretikere og instruktører. Men det er unægteligt ganske forskelligartede tanker man må gøre sig ved de forskellige film.

Mest spændende er vel i virkeligheden den allerførste, »Strejke« fra 1924, med dens direkte forbindelse tilbage til propaganda-arbejdet i forbindelse med revolutionen og den første efterrevolutionære periode, med plakatkunsten og »Proletkult«-teatret. Her skjuler sig fortsat ideer om filmens udnyttelse i forbindelse med en »proletarisk modoffentlighed« som endnu ikke er kommet til fuld udfoldelse. Mest imponerende er vel til gengæld revolutionsjubilæums-

filmen »Oktober« fra 1927, et dokumentarisk filmessay hvori der fortsat skjuler sig tanker om filmens (og måske især TVs) udnyttelse til kommenterede og analyserende virkelighedsskildringer. Den anden revolutionsjubilæumsfilm, »Panserkrydseren Potemkin« fra 1925 – lavet til 20-årsdagen for 1905-revolutionen – kan betragtes som en slags forstudie til »Oktober«, mens allerede den sidste stumfilm, »Generallinien« (1926–29) begynder at vise en glidning væk fra de politisk bestemte udtryksmæssige eksperimenter over imod mere traditionelle mytisk-poetiske fortællinger.

Mens stumfilmene i dag må ses som inspirerende, endnu højst levende forsøg, er tonefilmene mere problematiske. Ganske vist lever »Ivan den Grusomme« I & III (1944 og

# Eisensteins »Alexander

Søren Kjørup



1946) stadigvæk som en seværdig klassiker, overvældende i sin ekspressive, kontrastfulde og betydningsladede billedkraft og i Nikolaj Tjerkassovs formidable spil i titelrollen. Men det er svært at se en vej frem herfra, svært at se en aktuel brugbarhed. Eisensteins visuelt påtrængende analyse af herskerens psykisk-moralske konflikt og påtvungne ensomhed er storslået borgerlig kunst af en type det er vanskeligt at stille noget op med i dag – andet end som objekt for »kulinarisk« nydelse, naturligvis, som Brecht ville sige. Omend det indirekte Stalin-billede og den direkte afspejling af en stalinistisk kulturpolitik kan være temaer for refleksion.

Men mest problematisk er dog »Alexander Nevskij« fra 1938, Eisensteins første færdiggjorte tonefilm, som nu, 40

# Nevskij«



år senere, pludselig er nået frem til premiere i danske biografteater efter at have været kendt som klassiker fra Filmmuseet, filmklubberne og sågar TV i årevis. Det er Eisensteins mest kompromisfyldte film, en klods tynget af sammenstødet mellem patriotisk folkelighed og filmteoretisk intellektualisme, mellem ublu statsraison og æstetisk eksperimenterlyst.

Lad os se lidt nærmere på realiteterne omkring »Alexander Nevskij«. Det er altså den første tonefilm Eisenstein får lov til at lave færdig – ti år efter tonefilmens begyndelse. Der havde været politiske gnidninger allerede omkring hans sidste stumfilm, altså »Oktober« og »Generallinien«. Nogle tonefilmprojekter i USA var ikke blevet til noget, Mexico-filmen var ganske vist blevet optaget (1932), men den blev ikke færdiggjort, og af flere russiske projekter blev kun »Besjinnelsen« (1935–37) påbegyndt, men ikke afsluttet. Endelig får Eisenstein så lov til at optage og færdiggøre »Alexander Nevskij« i 1938. Først da får han mulighed for at føre nogle af de tanker om forholdet mellem billede og lyd ud i livet som han havde gjort sig fra ti-årets begyndelse og videreudviklet igennem nogle år som lærer ved filmskolen i Moskva.

At Eisenstein havde vanskeligheder i USA er ikke overraskende. Han har aldrig været nogen populær filmkunstner i vestlig forstand, og tanken om at han skulle accepteres i Hollywood – på linie med en række andre europæiske instruktører – viste sig naturligvis at være utopisk. Og så var han jo kommunist. Mexico-filmen blev finansieret af Upton Sinclair, som måske nok kunne acceptere dens tendens, men som mistede modet da det hele trak i langdrag og kostede for mange penge. Men mere interessante – og foruroligende – er Eisensteins vanskeligheder i Sovjetunionen.

Kritikken mod stumfilmene satte for alvor ind fra 1931. Den gik på Eisensteins »formalisme« og på hans brug af typer i stedet for individuelle helte i ligefremt fortalte, socialrealistisk prægede historier. Man krævede identifikationsfigurer, ikke kollektivt skildrede proletariske masser. »Alexander Nevskij« blev i sidste ende muliggjort efter at Boris Sjumjatskij, lederen af den sovjetiske filmindustri, var blevet afsat. Det historiske emne, det propagandistiske, patriotiske oplæg og de positive helte åbnede for det mystisk-symbolistiske eksperiment i billede og lyd som udgør filmen.

Stumfilmene var bygget op ved Eisensteins »horizontale« montage. Korte, forskelligartede indstillinger hoberes effektivt op efter hinanden – og af sammenstødene mellem indstillinger skulle opstå betydninger der lå ud over den enkelte indstilling. Øjet skulle udfordres, spektakulære »attraktioner« føjes ind. Symbolske billeder med motiver helt løsrivet fra det simple handlingsforløb kunne anvendes som led i billedophobningen.

Hovedprincipperne i denne fortælle måde er væk i »Alexander Nevskij«, selv om der stadig ses glimt heraf. Nu er montagen »vertikal«. Hver enkelt indstilling er komponeret med enestående omhu, men også med en simpel klarhed, et fåtal af elementer, et fåtal af billedplaner (oftest kun ét) – og vi får tid til at betragte hvert enkelt billede, der oven i købet sjældent rummer egentlige bevægelser. Til hver enkelt indstilling er så føjet lydelementer, knappe, sloganlignende replikker og Prokofievs fremragende musik, der ofte dikterer en bestemt læsemåde af billedet. I de lange teoretiske redegørelser (samlet i »The Film Sense«) beskriver Eisenstein f.eks. hvorledes en otte gange gentaget akkord under et billede af to faner fortæller at hver fane skal betragtes fire gange.

Denne monumentale klarhed gælder også skildringen af miljøet og selve handlingens udfoldelse. Vi har byens lodrette kirkefacader og sølandskabets isklædte flade. Vi har de onde og de gode, de hvide, tilknappe riddere med deres kæmpemæssige hjelme og den sorte, russiske bondehær. Vi har de hvides statuariske monumentalitet og de sortes myldrende liv. Vi har den muntre og den tænksomme sub-helt, og den blide og den mandhaftige kvinde. Vi har den simple opdeling i akter, det klare didaktiske forløb: I en situation hvor presset vestfra er størst må ryggen holdes fri mod øst, mod tatarerne. Kun hvis hele folket står sammen, personlige stridigheder som jalousi glemmes og falske motiver som købmændenes merkantile interesser fejles bort, og kun hvis man slutter enigt op om en dygtig, charismatisk leder, kan fjenden besejres. Den i udrustning overmægtige modstander må ved folkelig list lokkes i et baghold på et sted hvor udrustningen ikke tæller – og dermed tilintetgøres. Men sejren er dyrekøbt.

Af disse simple, men ned til den mindste detalje gennemtænkte kontraster og igennem denne simpelt strukturerede historie skal løfte sig et epos om det seje russiske folk og dets uovervindelige styrke under det rette lederskab. I en politisk situation hvor krig med Hitlers Tyskland efterhånden synes uundgåelig, kaldes med operaens virkemidler, men på film, til samling i det russiske folk omkring Josef Stalin.

Den er svær at sluge, ikke mindst i en lille biograf på Vesterbro i København i efteråret 1977 – som Theodor Christensen ganske rigtigt forudså det i sin Filmmuseumsindledning til filmen fra engang i halvtredserne: »Kommer man ind fra gaden for at se en film, ikke i et museum – der venter man formentlig noget – men i en biograf, og får man ganske uforberedt denne middelalderfilms 3000 meter tromlet ind i sanserne, så er det mere end sandsynligt, at man sidder tilbage med et negativt indtryk. Den patetiske tone, filmens og personernes opstyltede gangart, deres mageløse taleart, den uhæmmede nationale tendens – alt det vil næppe bidrage til at vække en sympatisk indstilling hos tilskueren.«

Men hvorfor viser man den så? Nå ja, den indgår i en hel serie Eisenstein-film, vel nok i anledning af 60-årsdagen for den russiske revolution. Men det er nu alligevel pokker til måde at hylde Sovjetunionen på: At føre dens største filmkunstners ringeste, ja uden særlige kommentarer nærmest pinagtige film frem til Danmarkspremiere!

Lad mig præcisere: Naturligvis er der ikke noget galt ved at vore efterhånden talrige små, fortjenstfulde art cinemas forvandler sig til små filmmuseer. Men så bør de også tage skridtet fuldt ud – og længere end Filmmuseet. For selvfølgelig kan man vise »Alexander Nevskij«, selvfølgelig kan »Alexander Nevskij« stadig ses. Men man skal være en Herbert Steinthal i »Politiken« for at kunne få den store kulinariske åbenbaring ved filmen. Og man skal være forholdsvis velbevandret i Eisenstein og sovjetisk kulturpolitik for at se den som andet end udtryk for nervøs russisk chauvinisme inden ikke-angrebepagten med Det tredje Rige. For som Theodor Christensen også skrev, så »skal en film helst stå og virke alene, ja, ikke alene helst, for det nærmer sig en falliterklæring, hvis der kræves brugsanvisning. Det er normalt og rigtigt. Men her, med Eisensteins film, foreligger altså undtagelsen. Filminteresserede og studerende verden over må regne med nogle år endnu at skulle betragte Eisenstein og hele hans værk som den store undtagelse, studere det og lære af det som en undtagelse.« Det går simpelt hen ikke uden »brugsanvisning«, uden »indledning«, uden en eller anden form for præsentation og bearbejdning, f.eks. i diskussionsform.

Hvad man må lægge vægt på i en sådan videre bearbejdning – som ikke yderligere skal forsøges her – må naturligvis være tre ting: Den økonomisk-politiske udvikling i og omkring Sovjetunionen fra tyverne og op igennem trediverne, de kulturpolitiske ledsagefænomener hertil, og Eisensteins egen udvikling gennem perioden. Og specielt må man vel prøve at få gjort det klart hvad det er der betinger at den antikunstner med ingeniørbaggrund der i tyverne lader sig inspirere af de folkelige genrer som varieté og cirkus, i trediverne er gledet over til at lade sig inspirere af den senborgerlige, symbolistiske opera; at den mand der i 1923 i den berømte iscenesættelse af Ostrovskijs »Den kloge mand« lod skuespillerne udfolde sig akrobatisk på line over tilskuerpladserne og opføre vandpantomimer i bedste klownestil, i 1940 laver en opsætning af Richard Wagners »Die Walküre« på Bolsjoj, en opførelse der af Marie Seton er beskrevet i vendinger som også kunne gå på »Alexander Nevskij«: »Mennesker, musik, lys, landskab, farver og bevægelse bragt i en sammenhængende helhed ved en eneste gennemtrængende følelse, ved et eneste tema og en eneste idé«.

Men »Valkyrien« var ikke blot forlængelsen af »Alexander Nevskij«. Den var også modstykket dertil. For også »Alexander Nevskij« blev politisk inopportun og måtte trækkes tilbage – midt i den store succes, og efter at Eisenstein var blevet udstyret med Lenin-ordenen og var blevet udnævnt til kunstnerisk leder af Mosfilm-studierne. Thi nu var ikke-angrebepagten undertegnet. Og den selvsamme æstetik som i 1938 kunne bruges i den chauvinistisk-ideologiske kamp på film mod tyskerne kunne i 1940 bruges i operaen i en hyldest til den ny ven mod vest.

En scene fra Eisensteins »Alexander Nevskij«.

