



Et mesterværk fra censurens gemmer

I det grå og disede billede af den vinterlige russiske ødemark står en enlig Madonna-statue og fryser. Kameraet hviler et øjeblik på hende, før det langsomt panorerer mod højre og forlader hende for i stedet at vie sin opmærksomhed til en deling soldater fra Den røde Hær. Delvis fulgt af kameraet marcherer de tunge krigere fra højre mod venstre hen over billedet. De passerer forbi den ensomme kvindefigur og forsvinder til sidst ud af venstre billedkant. Tilbage står Madonnaen, alene og frysende som før.

Sådan indleder Aleksandr Askoldov sin film *Kommissæren*. I én eneste indstilling – under forteksterne – angives såvel filmens bærende tema som dens cinematografiske stil. *Kommissæren* er en dybt humanistisk film, der i et sofistikeret og ofte stærkt formalistisk formsprog fortæller om de fundamentale menneskelige værdiers kranke skæbne i et samfund præget af vold og krig, forfølgelse og ensretning. Om hensigten med filmen siger dens instruktør selv:

'Jeg ville lave en film, der tog kampen op med chauvinisme, nationalisme og antisemitisme. En film om etniske kon-

af Eva Jørholt

flikters skadelighed. Der er kun én virkelig værdi her på denne planet, og det er menneskelivet. Uanset alle vore forskelligheder og alle vore divergerende religioner og politiske overbevisninger, må vi stræbe efter enhed og broderskab. Der er ikke noget nyt i disse tanker, men der er en tendens til at glemme dem, og alt for ofte forvansker og ødelægger vi tilværelsen for os selv og andre for indbildte idealers og falske værdiers skyld.'

I unåde

At en film, der præker tolerance, selv bliver offer for den dybeste intolerance, deri ligger en tragisk ironisk – omend næppe særlig overraskende – pointe. Selv om *Kommissæren* først får premiere nu, er der nemlig langt fra tale om en ny film. 23 år har den på bagen, men heraf har den tilbragt de 20 i de statslige sovjetiske filmarkivers fugtige kældre.

I den generelle tøbrudsstemning, der kendetegnede sovjetisk film i slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne, fik

Askoldov i 1966 lov til at lave denne sin første film. Myndighederne godkendte manuskriptet, men kunne ikke derudaf læse, hvordan den færdige film ville komme til at se ud. Dels er *Kommissæren* en film, som mere end de fleste tager hele det cinematografiske udtryksregister i brug, og dels var manuskriptet ifølge Askoldov selv 'nok noget romantiserende' i forhold til det færdige værk.

Da det imidlertid gik op for lederne af det statslige Goskino, at *Kommissæren* ville kunne tolkes som en antisovjetisk kritik af systemet, fik de travlt med at spænde ben for projektet. Under optagelserne modtog Askoldov en stribe telegrammer, der alle påbød ham at stoppe filmen, men hver gang lykkedes det man at snakke sig til et par dages yderligere respit. På den måde fik filmholdet tilendebragt selve optagelserne, men dermed var det ikke slut med myndighedernes chikanerier. En dag Askoldov mødte op ved klipperummet i Gorki-studierne, var det aflåst, og man informerede ham om, at hans film var blevet skåret i småstykker og brændt.

Askoldov selv blev erklæret persona non grata på Gorki-studierne og fyret

for 'faglig inkompetance'. I 1969 blev han ekskluderet af Partiet, og selv om han blev taget til nåde igen tre år efter, har han aldrig siden fået lov at lave spillefilm. For det sovjetiske TV har han dog kunnet lave et par dokumentarfilm (om Kama-lastvognsfabrikkerne), men ellers har han mest beskæftiget sig med varieté-shows og i en periode været leder af den statslige koncertsal Rossia.

Selv om *Kommissæren* altså officielt var blevet udraderet, og selv om den følgende ikke figurerede nogetsteds i de statslige filmarkivers kataloger og karto- teker, fik Askoldov nys om, at lederen af Goskino undertiden viste den for sine gæster som et eksempel på, hvad sovjetisk film kunne præstere. Resolut gik Askoldov derfor på jagt efter sin forsvundne film. En gammel kvindelig ansat på filmarkiverne trodsede reglementet og gav ham adgang til lagrene, hvor bl.a. Eisensteins film ligger i rustne spolekasser. Efter en måneds intens søgen fandt han så endelig sin film, i et mug- gent kælderlokale, hvor fugten drev ned ad væggene. Alt var ét syndigt rod: negativ, kopistumper og lydband lå hulter til bulter, og, hvad værre var, der manglede cirka 30 minutter eller 3 scener. Men miraklernes tid var ikke forbi: fru Askoldov kunne nu afsløre for sin mand, at hun i 20 år havde ført ham bag lyset. I ledtog med klipperen på filmen havde hun gemt netop disse 3 scener! Askoldovs egen kommentar: 'Af og til er koner nyttige.' (sic!).

Med Gorbatsjovs perestrojka blev de forbudte sovjetiske film som bekendt én efter én hentet ned fra censurans hylder og vist i biograferne – kun ikke *Kommissæren*. Askoldov fik dog tilladelse til at restaurere den, men så sent som i 1986 blev forbudet mod at vise den stadfæstet af Goskinos ledelse. Først i juli 1987, ved den 15. filmfestival i Moskva, blev den endelig vist for et publikum, men kun fordi Askoldov selv greb ind.

Han fortæller, at han uden at være inviteret sneg sig med til et pressemøde, som det sovjetiske filmarbejderforbund holdt i de selvsamme lokaler, hvor det knap 20 år tidligere var blevet besluttet at smide ham ud af partiet. Over for den internationale presse blev oplyst, at alle de forbudte film nu var kommet frem fra arkiverne. 'Dem allesammen?', spurgte en emsig lille journalist fra Rio de Janeiro. Efter en kort pause svarede lederen af filmarbejderforbundet, instruktøren Elem Klimov, tøvende: 'Alle på nær én: *Kommissæren*.' Det var stikordet for Askoldov. Han sprang op og forsøgte at bemærte sig mikrofonen, der var optaget af en meget engageret og meget energisk talende udenlandsk kvinde,

som ikke var til sinds uden videre at give den fra sig (sidenhen gik det op for Askoldov, at denne kvinde var Vanessa Redgrave!). I en kort, men følelsesladet tale krævede han at få *Kommissæren* vist, så publikum selv kunne tage stilling til, om den var god eller dårlig. Under pres fra tilstedeværende notabiliteter som færomtalte Vanessa Redgrave, i selskab med Robert De Niro, Gabriel García Márques, Guiseppe De Santis, m.fl. gav myndighederne omsider efter, og filmen blev vist næste dag. Siden er den blevet vist over det meste af verden, har deltaget i 40 internationale filmfestivaler og modtaget 20 priser – bl.a. Sølvbjørnen og de internationale filmkritikers pris i Berlin 1988 – og Gorbatsjov, Reagan og en række andre stats- overhoveder har set den.

Jødespørgsmålet

Genstanden for al denne forfølgelse og debat, filmen *Kommissæren*, bygger på motiver hentet hos forfatteren Vasilij Grossman. Handlingen udspiller sig under 20'ernes borgerkrig mellem 'de røde' og 'de hvide', og stedet er byen Berditejv nær Kiev. I filmens start ankommer en deling soldater fra Den røde Hær til den lille by, hvor man finder en desertør, der straks henrettes af delingens kvindelige kommissær. Den retlinede kommissær er dog ikke mere retlinet, end at hun er blevet gravid og må have orlov for at føde barnet. Hæren beslaglægger et værelse til hende hos en børnerig jødisk familie, der har svært ved at se, hvorfor de skal tvinges til at afstå noget af den sparsomme plads til dette fremmedelement. I tiden op til fødslen viger modviljen imidlertid for en vis forståelse og varme. på tværs af deres forskellige overbevisninger og baggrunde finder den pligtro og veldisciplinerede kommissær og de mere fritvoksende jøder sammen i en fælles solidaritet mod de fremrykkende hvide og de truende pogromer. *Kommissæren* føder en søn, men forlader ham snart efter for at genoptage den håbløse kamp på slagmarken.

Når filmen ikke faldt i de sovjetiske myndigheders smag, skyldes det nok først og fremmest dens kritik af fænomener som ensretning og disciplin på bekostning af de nære menneskelige værdier. Men *Kommissæren* er tillige bemærkelsesværdig ved at være (så vidt vides) den eneste film i hele den sovjetiske filmhistorie, der tager ikke bare jødespørgsmålet, men *jødefølgelserne* op. Askoldov nævner selv, at der i Stalinperioden blev produceret én film, der handlede om, hvordan jøderne under udfoldelse af mange muntre sange og

mange muntre smil lavede deres egen republik i Sibirien. Men bortset fra dette unavngivne værk skal vi helt tilbage til 1925 for at finde jøderne behandlet i andet end biroller i sovjetisk film. Samme år som Eisenstein lavede *Panserkrydseren Potemkin*, instruerede Alexander Granowski filmen *Jidische glikn* (Jødisk lykke), der i sædekomediens form beretter om en uheldig jødisk ægteskabsmægleres meriter. *Jidische glikn* kan på ingen måde beskyldes for at tage nogen omtålelige emner op, men filmen selv og dens hovedrolleindehaver, den jødiske teatermand og skuespiller Solomon Mikhoels, kom til at mærke forfølgelserne på nærmeste hold: filmen var forbudt i hele Stalin-æraen, og Solomon Mikhoels blev i 1948 myrdet af KGB-agenter.

Selv om *Jidische glikn* er samtidig med *Potemkin*, og selv om det er selveste Eduard Tissé, Eisensteins fotograf, der står for billedsiden, har den intet af den sovjetiske revolutionsfilms formalistiske montagestil over sig. I solbeskinnede billeder giver den et idyllisk-lyrisk portræt af livet i fattige, men i det store og hele lykkelige, børnerige jødiske familier i en lille by (i øvrigt også Berditejv!) i zartidens Rusland.

Arven fra 20'erne

Netop denne idylliske (idylliserende?) fremstilling af den jødiske hverdag før pogromerne genfinder vi hos Askoldov, men den står ikke alene. *Kommissæren* udmærker sig nemlig ved i allerhøjeste grad at vedkende sig arven fra Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin, Trauberg, Kozintsev osv. Askoldovs stil er stærkt ekspressiv, på billed- såvel som på lydside. Den er en virtuos opvisning i filmsprogets muligheder, når man fjerner sig fra mainstream-filmens slagne vej. Her vrimler det med sære kameravinkler, overraskende billedafskæringer og stærkt stiliserede billedkompositioner; montagen bruges ofte konceptuelt/(intellektuelt) til sammenligning og kontrast mellem indstillinger; musikken og lydsiden i øvrigt er påtrængende og gør mindst lige så meget krav på opmærksomheden som billedsiden.

Ligesom de sene 20'eres og de tidlige 30'eres historisk-materialistiske forbilleder levner heller ikke *Kommissæren* nogen tvivl om sit budskab. Den lader alle midler virke sammen for at fremme netop den entydighed, som de gamle mestre tilstræbte med deres retorisk-didaktiske værker, og som Askoldovs samtidige kollega Andrei Tarkovskij anså for totalt uforenelig med kunstens væsen.

Kommissæren bryder imidlertid også med især Eisensteins massehelte. Såvel



det jødiske ægtepar som kommissæren selv er nok typer, der bruges til anskueliggørelse af kontrasterende synspunkter, men de er samtidig individer med individuelle karaktertræk.

Med sin genoptagelse af arven fra 20'erne og sin justering af denne formalistiske stil i retning af en mere individcentreret fortælling kan man se *Kommissæren* som en slags efternøler i forhold til det tøbrud, der satte ind i sovjetisk film efter Stalins død. Efter cirka 20 år med socialistisk-realistiske heltebiografier og rosenrøde skildringer af det muntre og virksomme liv i kolkhoserne – altsammen formidlet i en flad og papagtig stil, der ikke på nogen måde måtte være vanskelig eller gøre opmærksom på sig selv – vendte folk som Mikhail Kalatozov og Sergei Bondartjuk i slutningen af 50'erne tilbage til den ekspressive stil. Det skete i film som *Tranerne flyver forbi* (Kalatozov, 1957) og *En mands skæbne* (Bondartjuk, 1959), som dog samtidig brød med den historisk-materialistiske tradition ved at skildre individuelle skæbner. I sidste halvdel af 60'erne strammede myndighederne imidlertid atter tøjlerne og gjorde tilværelsen vanskelig for de sovjetiske filmfolk. I 1967 var *Kommissæren* således ikke den eneste film, der faldt myndighederne for brystet – også bl.a. Tarkovskijs *Andrei Rubljov*/*Den yderste dom* havde problemer med at komme igennem censuren.

Uanset den værdi eller væsentlighed man måtte tillægge Askoldovs systemkritiske og/eller humanistiske budskab, er det for mig først og fremmest den meget bevidste og meget ekspressive brug af filmsproget, der gør, at jeg ikke tøver

Raisa Nedasjkovskaja og Rolan Bykov som Marija og hendes mand, Jefim.

med at henregne *Kommissæren* til mesterværksklassen. Et par eksempler:

I selve fødselsscenen parallelklipper Askoldov raskt mellem kommissæren, der er blevet installeret på familiens spisebord, og en række ikke særlig realistiske soldaterscener, der udpiller sig i en ørken. Analogt med kommissærens fysiske anstængelse i fødselssituationen på filmens nutids- eller realplan ser vi hende sammen med en række soldater mase på for at skubbe en kanon frem gennem det tunge sand, mens Alfred Schnittkes musik leverer skingre disharmonier på filmens lydspor. Sandsynligvis må ørkenscenen ses som en subjektiv association eller hallucination fra kommissærens side, udsprunget af det fysiske pres. Men samtidig og oven på denne parallel etableres en klar kontrast mellem fødselens essentielle menneskelighed og krigens umenneskelighed. Parallelkontrast-princippet føres videre, da vi i ørkensceneriet pludselig oplever soldaterne forlade kanonen og styrte ud af billedrammen for at drikke af en oase..., hvorefter vor fødende kommissær tilbage på realplanet begærligt drikker af et glas vand, der holdes hen til hende. Helt utvetydig bliver kontrasten mellem de to scenerier, da denne parallelmontage afsluttes med en mærkelig absurd indstilling af nogle soldater, der på rad og række går løs på ørkens sand med leer! Findes der noget mere goldt end ørken (og krig!) og noget mere frugtbart end en fødende kvinde? Man kan finde

budskabets simplicitet og entydighed banal, men man kan ikke komme uden om den elegance og konsekvens, hvorved Askoldov præsenterer det.

Princippet med kontraster byggende på paralleller går igen gennem det meste af *Kommissæren*, således ikke mindst i den måde, hvorpå filmen til stadighed lader de jødiske børns leg fungere som en slags ekko til begivenhederne på handlingsplanet. På den ene side skildres børnene som forrædere af krigens virkelighed – igennem legen genopfører de bl.a. henrettelsen af desertøren og hærens tyranniske anbringelse af den gravide kommissær i det jødiske hjem – men samtidig stilles deres barnlige uskyld op over for krigens grusomhed: legen afbrydes brat af en forbipasserende kanon, der præsenteres i uheldsvars-lende nærbilleder fra skæve vinkler, samtidig med at den stærkt ekspressive musik får en ekstra tand på lydsporet. Uden blusel klipper Askoldov nu frem og tilbage mellem kanonens kolde stål og de små nøgne barnekroppe. Facilt? Ja måske, men også stærkt og effektivt!

Senere i forløbet leger børnene jødeforfølgelse. Søsteren må holde for som offer, og i en rasende hurtig montage af tumultuariske billeder, ledsaget af nærmest flænsende skrig og skral på lydsiden, følger vi, hvordan hun fanges af sine søskende, klædes af og bindes til en gyng. Brat forstummer skrigene og giver plads for en øresønderrivende og om muligt endnu mere grusom stilhed, mens den hæsblesende billedmontage viger for én lang indstilling af den nøgne pigekrop, der i slow motion gynger hjælpeløs og ulykkelig frem og tilbage.

Man kan bryde sig om *Kommissærens* bastante entydighed, eller man kan lade være, ligesom det må være tilladt at finde dens Humanisme en anelse firkantet (hvor meget man i øvrigt kan være enig i dens kritik af enhver form for chauvinisme, antisemitisme, intolerance og ensretning). Men at det er en ærlig film, en film der præsenterer sin protest mod et inhumant samfund i et kongenialt æstetisk udtryk, og en film der fungerer elegant på sine egne præmisser, dét kan man ikke komme udenom.

Kommissæren

Komissar. USSR 1967/1987. Instr: Aleksandr Askoldov. Prod: Gorki filmstudie 1967 – færdiggjort i Moskva filmstudie 1987. Manus: Aleksandr Askoldov (efter Vasilij Grossmans fortælling 'I byen Berdithev'). Foto: Valery Ginsburg (S/H). Lyd: L. Benevolskaja, V. Sjaryj, J. Basanov. Musik: Alfred Schnittke. Dek: S. Serebrjennikov. Medv: Nonna Mordjukova (kommissæren), Rolan Bykov (Jefim Magazani), Raisa Nedasjkovskaja (Marija, hans kone), Vasilij Sjuksjin (regimentskommandanten). Udl: Dan Ina Film. 108 min. Prem: 13.7.90.