

ALEKSANDER P. DOVSJENKO

(1894 - 1956)

Af Erik S. Saxtorph

Filmhistorie og filmæstetik er så nye discipliner, at mange af skaberne af de værker, der regnes for filmens klassiske, stadig er aktive inden for filmen eller først dør nu. Man synes med rette, at både filmens primitive „barn-dom“, stumfilmens storhedstid og brydningen mellem stum- og tonefilmen ligger kunsthistorisk meget langt tilbage, og alligevel er det kun henholdsvis ca. 50, 30 og 25 år siden, filmen befandt sig på disse trin.

Måske løber filmhistorikeren på denne baggrund en stor risiko. Han er så stærkt på udkig efter ikke alene det tidstypiske, men også efter det kunstnerisk vægtige, at han let kommer til at stille så store forventninger til den enkelte værker, at de ikke med rimelighed kan indfris. Inden for andre kunstformer dannes der lettere „skoler“ og foregår der oftere påvirkninger fra generation til generation, end det har været muligt inden for filmhistoriens korte åremål. Hvis filmhistorien har sine klassiske mestre, er de mere kendte inden for filmhistorikernes kreds end blandt de filmudøvende; og geniale filmkunstnere – sådanne dukker heldigvis stadig op – er i kunsthistorisk enestående grad henvist til deres egne ressourcer med det resultat, at den film, der fik filmhistorikerne til at mene, at her var begyndelsen til et mesterskab, måske aldrig får nogen værdig efterfølger. Læsere af „Kosmorama“ og filmmuseets indledninger vil have fået indtryk af en konstant filmhistoriker-irritation over *Hitchcocks* kynisk drevene tomhed, en antydet stående diskussion om *Pabsts* betydning, en bedreviddende skuffelse over *Lubitschs* elegante overfladiskhed, en måske overdreven beundring for *Vigo* og *Jennings*, etc. etc. – altsammen udtryk for, at man hos disse instruktører mener at have fundet en evne til i filmens sprog at lade menneskelig medleven og gennemarbejdet form gå op i den stilmæssige enhed, der fortjener navn af den store kunst, uden at denne evne



Dovsjenko.

i øvrigt præger deres film i almindelighed. *Vigo* og *Jennings* døde så unge, at de tilgives; men de øvrige bliver filmhistorikeren irriteret på!

Måske er det rivende forkert. Har en instruktør vist disse evner, om det så kun er i en enkelt film, så har de dog manifesteret sig! Kan filmhistorien blot opvise *nogle* mesterværker – og der er adskillige – er det filmkunstnerisk nok, og filmhistorikeren kan glæde sig over at have påvist disse værkers betydning og måske tilmed over at have været med til at bevare dem – så de, når filmhistorien er blevet nogle år ældre, måske kan være med til at skabe de „skoler“ og de påvirkninger, der i alt væsentligt mangler i dag.

Jo – alt dette *bar* noget med den nylig afdøde russiske „klassiker“-instruktør *Dovsjenko* at gøre! Sagen er jo, at når man i erkendelse af et begrænset personligt kendskab til hans film gennemgår, hvad der i tidens løb er skrevet om ham, får man et tydeligt indtryk af anerkendelse af store evner og en deraf følgende forventning, der kulminerer i begejstring for „Jord“ (1929–30), men som derefter afløses af en mere og mere affejende udtryk skuffelse. Og det er næppe helt retfærdigt.

Dovsjenko nævnes ofte i treklangen *Eisen-*

sten-Pudovkin-Dovsjenko, og det er flere gange både sagt og skrevet – også af undertegnede, hvad der herved beklages – at hans poetisk langsomme stil er at opfatte som en syntese af Eisensteins rytme- og associationskabende klippeteknik og Pudovkins mere menneskeligt engagerede fortælleform (for ikke at blive misforstået: Pudovkins menneskeskildring lader adskilligt tilbage at ønske, og montage-teknik var ham som bekendt ikke fremmed, men til præcisering af forskellen mellem ham og Eisenstein turde den anførte sætning alligevel have gyldighed). Denne opfattelse af Dovsjenko er ikke rigtig. Han begyndte at lave film i 1926, og selvfølgelig har Eisensteins og Pudovkins arbejder været ham bekendt, men der er stilmæssigt lidet tilfælles mellem hans og de to andres film. Hvor Eisenstein skaber et *problem* og Pudovkin en *episode*, skaber Dovsjenko et *milieu*. Hvor Eisenstein er *dramatisk* og Pudovkin *episk*, er Dov-

sjenko *poetisk*. Hertil kommer, at Dovsjenko i de fleste af sine film beskæftiger sig med udpræget ukrainske emner, der savner den almen-gyldighed, Eisenstein og Pudovkin søgte at give i deres film, men som til gengæld giver indtryk af et stærkere personligt engagement.

Dovsjenko var bondesøn fra Ukraine og begyndte en læreruddannelse, som han afbrød for andre studier, bl. a. i biologi. Han deltog i politisk arbejde såvel i Ukraine som på sovjetambassader i udlandet, bl. a. i Berlin, hvor han tillige uddannede sig til maler. I 1926 kom han ind ved det ukrainske filmselskab „VUFKU“ i Odessa, og allerede samme år instruerede han sin første film. Både denne og en tidligere, hvortil han havde skrevet manuskriptet, samt hans næste film har en betydelig mængde farceelementer i sig, hvis karikaturstil og balletagtige præg kan genfindes i hans senere værker. I 1928 kom „Svenigora“, hans første film, der vakte opmærksomhed uden for

Et af de slørede, stemningsfulde, næsten magisk virkende billeder fra „Jord“.



Sovjetunionens grænser. Den er en poetisk folkloristisk gennemgang af Ukraines historie, der i følge samtidige omtaler forudsatte en så stor forhåndsviden om emnet, at det var direkte vanskeligt at følge handlingsforløbet, men som ved sin fremragende fotografering og sin blanding af realistiske og urealistiske elementer virkede både fascinerende og imponerende. På „The National Film Theatre“ i London har den for nylig vakt stor interesse. I 1929 kom „Arsenal“ – en film om kampene i Ukraine under interventionskrigene. Den knytter sig for så vidt til de øvrige revolutionsfilm fra denne periode, men har bevaret de tidligere films mange allusioner til ukrainsk folkelig tradition og en del af de urealistiske effekter fra „Svenigora“ – en person på et maleri puster et helgenlys ud, en hest siger, den ikke kan skynde sig mere, end den gør o. l. Filmen siges ligesom de tidligere at have manglet en del i helhedskompositionen, men frapperede ved sine billedvirkninger og en latent stemning af næsten mystisk skildret uovervindelig hos filmens personer.

I 1930 fik så Dovsjenkos hovedværk „Jord“ premiere. Den skal ikke her omtales så udførligt, som det ellers ville være naturligt, idet der kan henvises til *Erik Ulrichsens* indledning til filmen, da museet for et par år siden viste den i en af sine serier. Det skal dog påpeges, at „Jord“ i kompositionen nøje svarer til det, der har været nævnt som karakteristisk for Dovsjenkos tidligere film. Det er en poetisk, stærkt personligt virkende skildring af det rige og frugtbare Ukraine, hvor jorden, dyrene, korn og frugttræer går op i en højere, halvt mystisk enhed med menneskene. Der er en handling, der har aktuel tilknytning til datidens landbrugsproblemer i Sovjetunionen, men filmen er lige så meget at betragte som et filmdigt, en poetisk dokumentarfilm. Handlingen giver anledning til filmens formmæssige højdepunkter, men det karakteristiske for „Jord“ er, at det her ikke alene er højdepunkterne, der imponerer, men at der er en kontinuitet over helhedskompositionen, som vel nok savnes i Dovsjenkos øvrige film. Det er traktorens indtog og de næsten rituelt virkende danse, der er filmens „numre“, men man husker lige så stærkt den døende mand i filmens begyndelse og den gennemgående dramatisk/poetiske billedudnyttelse af solsikker og

frugter i orgieagtig overdådighed. Filmen er som helhed langsom, men skifter iøvrigt raffineret mellem ofte meget hurtige klip af statiske billeder og længe fastholdte indstillinger med megen bevægelse inden for billedfeltet. „Jord“ er et sjældent vellykket udtryk for en instruktørs fulde beherskelse af sit håndværk, som han benytter til i en stærk personlig stil at give udtryk for noget almenmenneskeligt.

Efter „Jord“ udsendte Dovsjenko en dokumentarisk spillefilm „Ivan“ (1932) om bygningen af den store dæmning over Dnjepr. Den skulle vistnok have været et teknikkens side-stykke til landbrugsskildringen i „Jord“, men manglede den menneskelige medleven og personlige følelse, der havde præget den forrige film. I 1935 kom „Aerograd“ om brydningerne mellem gammelt og nyt ved Sovjetunionens østgrænse, hvor især nogle danse- og åndemanerafsnit skal være af stor virkning, men hvor der synes at mangle den kunstneriske forbindelse mellem „numrene“ og den øvrige film-handling.

I midten af trediverne var filmproduktionen i Sovjetunionen med stor begejstring gået ind for en art film, der i modsætning til tidligere års masse- og typeskildringer fremstillede enkelte heroiske personer, der kunne stå som prototyper for grupper eller fagområder, og hvis kunstnerisk gengivelse udvikling kunne benyttes i pædagogisk politisk arbejde. Genembrudsfilmen er her brødrene *Vassiliefs* „Tjapajef“ fra 1934. I 1939 udsendte Dovsjenko en film af denne kategori, „Sjtjors“, om en ukrainsk folkeleder under Petljura-kampene. Der var her næsten ingen „numre“ af den tidligere omtalte art, men kompositions-kontinuiteten og billedtempoets tilpasning til det dramatiske indhold i de forskellige scener var nærmest bedre end i de tidligere film. Dersom kompositionssikkerheden fra „Sjtjors“ kunne kombineres med billedvirkningen og den personlige grebthed fra „Jord“, måtte man kunne vente sig det helt store fra Dovsjenko!

Det kom imidlertid ikke. Krigen begyndte, og Dovsjenko blev medarbejder og tilsynsførende ved den række af fremragende sammenklippede dokumentarfilm, der under krigen udsendtes i Sovjetunionen. Man kan måske gå ud fra, at han specielt har ansvaret for „Kampen om Ukraine“, der blev udsendt i 1945.



Dovsjenkos „Arsenal“.

I 1948 udsendtes en biografisk film af Dovsjenko om den russiske plantefysiolog *Mitjurin*, der nærmest må kaldes en dokumentarfilm, men som har præg af både spillefilm og eksperimentalfilm. Som helhed er filmen en skuffelse, men den indeholder et helt betagende Dovsjenko-„nummer“, hvor hovedpersonen siddende på en høj stige i sin forsøgsfrugtplantage som foran et orkester *dirigerer* blomstring og frugtsætning i en balletkehras af blomster- og landskabsbilleder.

Filmen om *Mitjurin* blev Dovsjenkos sidste. Han var i gang med – havde i hvert fald skrevet manuskriptet til – en film, „Sangen om søn“, der skulle handle om de nye store dømningsanlæg ved Dnjepr. Måske kunne denne modernisering af emnet fra „Ivan“ være blevet den nye storfilm, man stadig håbede på, at Dovsjenko ville lave?

– Men her ytrer den „sure“ filmhistoriker sig igen! Det ville have været godt for filmen

som kunstretning og på grund af den inspiration, det ville have givet andre instruktører, om Dovsjenko i flere af sine film havde nået den samme kvalitet som i „Jord“. Men „Jord“ er udsendt, og man bør være taknemlig for, at Dovsjenko har givet os *en* stor film.

Netop i dag burde „Jord“ tages op igen. Det er ved at blive moderne – det synes at dukke op med bestemte mellemrum som visse sygdomme – at sige, at film *enten* skal have en naturlig kontinuitet *eller* skal have klipning og rytme. „Jord“ er så søregen og arbejder med sin klipning på en så særegen måde, at den for en overfladisk betragtning kan tages til indtægt for dette standpunkt. Som enhver ved en eventuel genoptagelse vil kunne overbevise sig om, er det forkert at slutte således. *En films kontinuitet skabes ved dens rytme- og associationsdannende klipning* – også det viser „Jord“, og bl. a. derfor står den i dag som en af filmhistoriens få *store* film.