

En Konge i Odessa

Af FOLKE ISAKSSON

Isaak Babel blev født i Odessa i 1894. Han tilhørte en jødisk kræmmerslægt, der også havde fostret rabbinere, og voksede op i en handelsby, der var velforsynet med både lykkesøgere og sandhedssøgere. Odessa var dengang en slags Marseille eller Neapel ved Sortehavet, kosmopolitisk, øredøvende, overvældende vital, en exotisk flammende lysrampe mod et hav, ved hvis strande en kendt sensualist havde levet i landsforvisning, *Publius Ovidius Naso*.

Odessa var Isaak Babels fødeby og det sted, hvor han modnedes som menneske og forfatter. (Sine første skoleår havde han tilbragt i Nikolajev i det sydligste Ukraine; denne periode sluttede med en program, genfortalt i novellen „Mit dueslags historie“, og med et nervesammenbrud.) I Odessa, hvor den jødiske minoritet blot var et indslag i en fascinerende folkeforbistring, gik Babel på handelsgymnasium, studerede franske klassikere og det franske sprog, førte en boheme-tilværelse, betragtede verden og begyndte efterhånden at skrive. I 1915 kom han til Petersborg, hvor han mødte Gorki, som opmuntrede ham i hans forfatter-skab og indskærpede ham betydningen af konkrete erfaringer.

Babels universitet blev krigen – først i 1923 begyndte han påny at skrive. Tre år senere udkom „Budjonnys røde rytterarmé“, en bog som direkte afspejler hans erfaringer fra en af revolutionens kampagner. Den er hans mester-værk, en skildring af et møde mellem en jøde fra det yppige Odessa og Galiziens jøder, udtærede af fromhed, mellem erobrere og besejrede, mellem enkel brutalitet og kvalm askese. Trods alle sine glitrende metaforer er den et personligt værk. Den vidner uformidlet og åbenbart om dramaet hos et menneske, som føler sig draget både mod vold og mod fromhed, som tror på en „gudhedens internationale“, men som også kan opleve krigen som en befrielse, som en indvielse i kraftens mysterier,

og som selv står i en konkret konfliktsituation: som jødisk krigsdeltager i en kosakarmé, som intellektuel blandt handlingsmennesker.

Isaak Babel kom snart til at indtage en rangstilling inden for den rige, russiske litteratur i tyverne. Babel betegner ganske vist sig selv som en „forfatter uden fantasi“, men den som var vokset op i hans by, og som ejede hans iagttagelsesevne, behøvede måske ikke at stole alt for ensidigt på sin fantasi. Han skrev en række blændende noveller fra Odessa, og hans visuelle begavelse fandt anvendelse inden for filmen. Han blev kaldt en russisk *Maupassant*, og mange af hans fortællinger kom i oversættelser på fremmede sprog.

Som bekendt blev kulturklimaet efter *Lenins* død mere vinterligt. Isaak Babel har vel især haft vanskeligt ved at tilpasse sig de nye normer, som reducerede forfatternes gerning til det propagandistiske og reportagemæssige. Man begyndte at rette ideologisk kritik mod ham; han var jo den typiske kosmopolit, forankret i fremmede traditioner og mere interesseret i livets sensuelle og rituelle detaljer end i de store produktionsmål. Desuden var han skeptiker og en uforbederlig formalist, som kunne omarbejde en novelle indtil den 22. version. Med årene blev det vanskeligere for ham at skrive, og han kunne ironisk kalde sig selv „en mester i tavshedens genre“. I 1937, medens han arbejdede på manuskriptet til *Eisensteins* ulyksalige „*Bezhin lug*“ (Bezhiens eng), forsvandt han sporløst i en af udrensingsbølgerne. Dødsåret er forsigtigt sat til 1941. Femten år senere fik Babel „oprejsning“. Nu optræder han i alle russiske håndbøger, og hans værker trykkes i nye oplag. Han er stadig en omdiskuteret forfatter. Det betyder, at han også er en levende forfatter.

I sit monumentale værk om russisk film „*Kino*“ har *Jay Leyda* viet en kort paragraf til Isaak Babels virksomhed som filmdigter. Babel skrev seks manuskripter. Et byggede på en fortælling af *Sholom Aleichem*, den folkelige, jødiske digter, der havde tilhørt samme kulturkreds som Babel. (Af dennes muntre, dramatiske karakteriseringskunst havde han lært en del.) Et andet var en bearbejdelse af *Upton Sinclairs* roman „*Jimmy Higgins*“, medens „*Den kinesiske vejrmølle*“ var et originalmanuskript. To ufuldendte værker er manuskriptet til Eisensteins film og et manuskript til en

dokumentarfilm om Odessa. Dér udspillede også „Benia Krik“, der er det litterære grundlag for en (ifølge alle kilder) miserabel film af *Vladimir Vilner*, indspillet i 1926. Babels manuskript blev anset for at være betydeligt bedre, og det blev på Eisensteins anbefaling senere oversat til engelsk – på strålende vis – af *Ivor Montagu* og *Sergej Nolbandov*, og udgivet i 500 nummererede eksemplarer (Collet's, London 1935). Det er, så vidt jeg ved, aldrig blevet genoptrykt. Jeg har haft lejlighed til at læse dette næsten ukendte værk, velvilligt udlånt af The British Film Institute. For mig at se må det være et af de bedste filmmanuskripter, der nogensinde er skrevet.

Benia Krik er en gennemgående figur i Babels Odessa-noveller. Han er sortehavsstadens „Mackie Messer“, opsteget fra den jødiske

ghetto, en gentlemangangster uden skrupler, men med en uforlignelig, kynisk elegance i sit fagmæssige håndlag. I novellerne er han ironisk nok en talsmand for den underfundige Babels retspatos, og til en vis grad også en projektion af hans drømme om en jøde *uden* den rådvildhed og svaghed, som i de urolige tider udfordrede kosakkers og ukraineres brutalitet. Benia er på en gang stærk og ekstravagant, en koket morder, der kører gennem Odessa i en rød bil „med hornet spillende første march af operaen „Pajazzo“, og som af og til kan optræde som en kynisk social filosof, gennemskuende, tilgivende, suveræn, en rakkets konge.

Filmen om Benia Krik er delt op i tre afsnit, hvert på to akter. De udspilles i 1913, 1917 og 1919 i Odessa, hvis fiskerihavn, trap-

Eisenstein „on location“ ved optagelserne af „Bezhin lug“.



per og hvide klassicistiske monumentalbygninger vi har set i „Panserkrydseren Potemkin“. Det første afsnit er en overgiven folkelivsskildring med groteske og makabre intermez-zoer; senere bliver grundstemningen mørkere, accenterne hårdere, og de lette indslag svinder bort. Den første afdeling kulminerer i Benia Kriks mord på en stikker, den jødiske vekse-lerer Marantz. Vi træffer først denne hos politiinspektøren, der spiller piano så kraftigt, at kanariefuglens bur gynger frem og tilbage. Siden ser vi, hvordan Mendel Krik, Benias far, jager gennem byen med sine heste. Han får et tip om angiveriet og skynder sig hjem. Gården er ét kaos af dueslag, kærre og heste uden seletøj. Der er også køer. Kameraet fikserer tre lyse, årede yvere; mælken sprøjter i malke-spanden. „En af pigerne er færdig med malk-ningen. Hun retter ryggen, strækker sig, en solstråle oplyser fregnerne i det glade ansigt. Pigen lukker øjnene.“ Ind i denne rolige hel-hed, denne idyl, kommer Mendel styrtende med sit forspand; han slænger tømmerne til pigen og stormer ind.

Utrolig subtilt anskueliggør Babel i sit manuskript denne overgang fra et roligt forløb til et dramatisk med et minimum af ord. (Han siger intet om, at pigen åbner øjnene). Der-efter kommer en tekst i pralende versaler: „Hans Majestæt Kongen . . .“, og på en vældig dobbeltseng, overstrøet med broderede puder, ligger Benia Krik og spiller mandolin. Først ser man kun hans barberede nakke . . .

Anden akt i dette indledende afsnit er en fantastisk opera buffa om Benias voluminøse søsters bryllupsfest og om politigårdens øde-læggelse, ved hvilken en af Benias mænd har haft en finger med i spillet. Det er et orgie i musik og røg, sentimentalitet og brutalitet, mad og drikkevarer, et anarki skildret i hurtige, handlingsmættede satser, med en åndsnaerværelse, som kun en stor sprogkunstner behersker.

Efter denne vitalitetsexplosion, denne gnist-regn, kommer filmens midterafsnit med lang-sommere bevægelse og mørkere farver. „Meget vand og meget blod flød siden Dvoira Kriks bryllup“, siger teksten. Der er krig, ban-nerne flager, Kerenskys kvindebataljoner mar-cherer forbi, men i skyggen af denne parade-patriotisme begynder den sociale revolution at tage form. Babel viser os modsætningerne: den

jødiske kapitalist Tartakovski, ejer af nitten bagerier, inspicerer et af sine huse i den fattige bydel, Moldavanka. Trashankar sidder i solen, bøjer sig forskræmt for magnaten. En kvinde i tunge mandssko vover at spørge, hvad det bli-ver til med toiletterne. Man ser interiørerne, forfaldent. En pukkelrygget pige med pyntelige fletninger ligger i et hummer ved siden af WC'et. Vandet løber ned ad væggen nær hen-des seng. Børn overalt.

Denne langsomme sats med dens oplagrede indignation brydes i fjerde akt, som viser os en række hændelser i stigende rytme. Tartakovskis pengeskab får besøg af Benia Krik, og medens dette hold-up foregår, i begyndelsen under fredelige, skæmtsomme former, bliver kontor-chefen Muginstein skudt ned af et beruset bandemedlem. Han føres senere til den sidste hvile under storslåede hædersbevisninger. Plud-selig kommer Benia Krik med tre af sine mænd i den røde bil. De bærer på en vældig krans. De tager fat i Muginsteins kiste og fører den til graven. Ved siden af sætter de en anden kiste – det er morderens lig. Følget spredes i panik, medens kantoren stadig synger forskræmt blandt marmorenglene, og Benias folk står bø-jede i bøn.

Hele dette handlingsforløb, med forbipasse-rende indslag af tragisk poesi og situations-komik, er af Isaak Babel koncentreret til elleve tekstsider. Det er et overgivent, aktivt, brutalt handlingsforløb med skærende billedovergange. Muginstein ligger døende på gulvet, bankrø-verne er stukket af. Kameraet forlader ham: vi ser et bogomslag, „Ægteskabets fysiologi“. En ung pige, krøllet og fregnet, sidder bøjet over dette studium ved politiets omstillingsbord, døv for alle signaler, verdensfjern. Hun vågner dog endelig op af sine drømme, løfter røret og rå-ber meddelelsen om Benia Kriks forbrydelse ud.

Slutningsafsnittet handler om kongens fald. Det, som Babel har ladet ske i det foregående, kan ses som en politisk kommentar til en uri-melig tilstand; i den borgerlige pseudorevolu-tions Odessa, hvor marodører og profitmagere hærger, kan hvad som helst hænde, forklares, undskyldes. De sidste to akter handler om roens genoprettelse; tvivlrådigt begynder livet i den nye samfundsorden. Disse afsnit har en realistisk karakter med enkelte poetiske lys-

punkter. Det er nu 1919. Benia Krik har oprettet en privat revolutionsarmé. Han er stadig den samme glade *garçon*, men tiderne er forandrede, og alle Odessas handlende stænger butikkerne. I 1918 var byen krigsskueplads, okkuperet først af centralmagterne, siden af engelske og franske interventionsstyrker. Benia Kriks soldater rider på mulæsler, som de farvede tropper har efterladt. Hans folk betragtes af gode grunde som upålidelige, og Sobkov, tidligere bager hos Tartakovski, nu kommissær for de stedlige sovjetiske styrker, får ordre til at afvæbne dem. Det sker. Benia Krik selv bliver skudt. Det sidste man ser er hans barberede nakke. På den ser man pludselig „et bid, et forrevent sår, blod, som sprøjter til alle sider.“

Med uforlignelig sikkerhed lader Isaak Babel denne historie tone frem med dens eventyrlige veloplagthed og dens baggrund af politisk-social dramatik. Alt er på en gang autentisk og fantastisk, og Babel har endnu bedre

end *Dylan Thomas* i „The Doctor and the Devils“ (som jo er en virtuos og overordentlig fornøjelig spøgelseshistorie) forstået at arbejde antydningssvis. Han har samme spontane, drenge følelse for ting som Thomas, og i dette stumfilmmanuskript lader han gerne sit blik hvile på betydningsfulde, ominøse detaljer, endda uden at det virker som en bevidst søgen efter det effektfulde, det gådefulde (som Eisenstein i „Oktober“). Detaillerne bliver aldrig geskæftige symboler. De strejfer os blot, bliver tilbage, magasineres i øjets erindring. Benias nakke er det første og det sidste, vi ser af ham. Den viser hans koketteri og hans følsomhed, sårbarheden i gangsterkongens rustning. Kanariefuglen svinger i sit bur og synger fortvivlet, overdøvet af pianoet, som politimesteren bearbejder med fingre „smykket med ringe, deres stene formede som kranier, hove, assyriske segl“. Kameraet ser alt, og intet er helt uden mening.

DANSKE FILMATELIERER I:

Den tidligste danske atelieroptagelse stammer fra 1903. Den fandt sted i *Peter Elfelts* fotografiske atelier på Østergade 24; der blev optaget små reportagefilm, med kongelige balletdansere, for eks. *Hans Beck* og *Ellen Price*, i brudstykker fra danske balletter. Da spillefilmproduktionen startede i 1906, klarede man sig i den første tid uden atelierer. Alle scener optoges i fri luft, og krævede filmene stuedekorationer, blev også de opstillet i det frie. I 1908 fik Dan-

mark sit første filmatelier, da Nordisk Films Kompagni byggede Scene I. Dette atelier havde, som billedet viser, i begyndelsen glasvægge for bedre at kunne udnytte sollyset. Senere, da man gik over til at anvende kunstigt lys ved atelieroptagelserne, blev vinduerne blændede, således som man kan se det i dag, hvis man tager ud på Nordisk Films Kompagnis område på Mosedalsvej i Valby, hvor vort første filmatelier stadig ligger. M. E.

