

En kunstner i Sovjet

Af Børge Trolle

Ruslands historie – politisk som åndeligt – har været, og er stadig, behersket af en uophørlig brydning mellem en ekspansion mod vest og en søgen ind i sig selv. Belliggende i randen af Europa og med den massive asiatiske kolos i ryggen, har landet siden sin grundlæggelse som stat i moderne betydning befundet sig i en pendulagtig svingning mellem disse to komponenter. Og da forbindelsen mellem politik og åndsliv har været tydeligere i Rusland end i noget andet europæisk land, har de begge været behersket af denne pendulbevægelse. Til tider har de svinget i samme takt, men det er meget ofte sket, at de er kommet ud af trit. Nu og da har de svinget helt modsat og er følgelig stødt sammen med voldsom kraft.

Med de første ansatser til en kapitalistisk ekspansion i Rusland i midten af 1800-tallet begyndte også den ideologiske kamp mellem *slavofilerne* og *zapadnikerne* (zapadniki = Vestens mænd, europæerne). Med sociologen og essayisten *Aleksandr Hertenzen* (1812–70) og kritikeren *Visarion Belinskij* (1811–48) åbnes den række af zapadniki, som skulle komme til at spille en så væsentlig og afgørende rolle inden for alle grene af russisk kultur og åndsliv: *Ivan Turgenjev*, *Nikolai Nekrasov*, *Antonin Tjekov*, *Maksim Gorkij*, *Vladimir Majakovskij*, *Vsevolod Meierhold*, *Sergei Eisenstein*, *Abram Room*. Listen er ufuldstændig og må nødvendigvis være det, men forløbet fra litteraturen via teatret til filmen er ikke til-



Søøver-dramatik
i „Buchta smerti“ (1926)

fældigt. Fra de litterære fejder i slutningen af forrige århundrede over teaterstriden i begyndelsen af dette og til de filmiske brydninger i Sovjet-Unionen i tyverne og tredivernes begyndelse løber der en klar og sammenhængende udviklingslinje. Og alle er de opstået i kølvandet af voldsomme politiske begivenheder: Den litterære ekspansion er affødt af dekabristrevolten i 1825, teaterstriden af 1905-revolutionen og den bolschevichiske oktoberrevolution i 1917 slog døren op på vid gab for filmen og især for de filmeksperimentere, der skulle få afgørende betydning for hele eftertidens filmudvikling langt ud over Ruslands grænser.

Foreløbig er meget af vor viden om Sovjetfilmen – og om russisk film i det hele taget – koncentreret omkring Eisenstein og *Pudovkin*, måske med *Dovzhenko*, *Protazanov* og *Kosintsev-Trauberg* som et par små sputnikker. Og dertil vel et par navne fra den seneste tid. Danmark er ikke ene om denne ensidige orientering. I næsten hele den moderne, internationale flimlitteratur møder vi ukendskab, famlen og forvrængninger, når vi bevæger os uden for Sovjetfilmens store højdepunkter. Takket være Det Danske Filmmuseums indsats er vi måske endda herhjemme lidt bedre orienteret om Sovjetfilmens sidegrene. Men stadig alt for svagt.

Situationen er til dels en følge af *Stalin*-æraen. Fra en engang blomstrende, vital og kæmpende filmkunst, der måske kunne ægge til modsigelse, men aldrig virkede ligegyldig, sank russisk film efterhånden ned i mototoni og stivnede i et byzantinsk mønster af politiske dogmer. Også den almindelige politiske udvikling medførte en forstælig uvilje imod at beskæftige sig med russisk film. Det stedfundne, og stadig stedfindende, opgør med Stalinismen har imidlertid påny bragt tingene i skred. Og påny synes filmen at skulle komme til at spille en fremtrædende rolle i den kulturpolitiske udvikling.

Da der øjnes en klar tendens hos den nyere og nyeste Sovjetfilm til at søge tilbage til udgangspunktets mønster, d. v. s. et ønske om at genoptage og videreføre trådene fra „den store periode“, har de sovjetrussiske stumfilm fået en fornyet interesse, og filmmuseer og filmarkiver verden over har allerede reageret herpå og vil i fremtiden være tvunget til at gøre det

i endnu højere grad. Men heller ikke Stalinperiodens film kan overses helt. Skønt filmkunstnerne i denne periode måtte søge sig dunkle veje, løber der dog ubrudte tråde fra fortidens til nutidens filmudvikling, og vi vil støde på dem, blot vi graver tilstrækkeligt dybt. Et stort område ligger og venter på at blive taget under behandling, og dette forhold kan næppe undgå at komme til at præge også Det Danske Filmmuseums virke i den kommende tid.

„Seng og Sofa“ er den første Room-film, museet har været i stand til at fremskaffe, og Room er i det hele taget ret ukendt i Danmark. „Seng og Sofa“ har været præsenteret herhjemme ved nogle lukkede forestillinger omkring 1930, og hans „Sud tjesti“ (For ærens domstol) fra 1948 har ligeledes været vist for en sluttet kreds i Danmark, men derudover har jeg ikke kunnet finde noget spor af, at andre af hans film skulle være vist her. Jeg har dog i udlandet haft lejlighed til at se endnu et par af hans vigtigste stumfilm: „Bucht smerti“ (Dødens bugt, eller: Dødsskibet) fra 1926 og „Prividenja, kotoroje ne vozvrascchajetsja“ (Spøgelset, som ikke vender tilbage, også kendt som: Menneskearsenalet) fra 1929. Sidstnævnte film blev i øvrigt vist under filmfestivalen i Moskva i år.

Og dog hører Room så afgjort hjemme blandt Sovjetfilmens „store“ instruktører i stumfilmperioden. Var han ikke et eisensteinsk geni, så må han dog regnes blandt de fremtrædende begavelser, og han nød ry også uden for sit hjemlands grænser, især i Tyskland, hvor en række af hans film blev fremført i Weimarpublikkens tid, og hvor han i øvrigt aflagde talrige besøg. Det var dog først „Seng og Sofa“, der gjorde ham verdensberømt. Den schweiziske forfatterinde *Winifred Bryher* beretter i sin bog „Film Problems of Soviet Russia“ om, hvorledes hele Tyskland i slutningen af 1927 talte om „Seng og Sofa“, også sådanne folk, hvis kendskab til russisk film ellers indskrænkede sig til viden om, at en mand ved navn Eisenstein havde lavet filmen „Potemkin“. Også i Frankrig blev filmen en publikumstræffer, og i England vakte den stor opsigt, da den blev vist i „The Film Society“, efter at censuren havde forbudt den kommercielle fremvisning. Det ser ud til, at man på forhånd har opgivet at få den gennem den dan-

ske censur, men da filmcensurens arkiver blev ødelagt under krigen ved Schalburtag, har det ikke kunnet konstateres med absolut sikkerhed.

Abram Room fødtes i 1896 i Vilno, Litauens gamle hovedstad, der dog på daværende tidspunkt administrativt hørte under zarrigets polske provinser. Familien var polsk middelklasse, og dette forhold turde have spillet en stor rolle for hele Rooms indstilling. Det polske borgerskab var altid vestligt orienteret og især stærkt påvirket af fransk kultur. Efter at have afsluttet gymnasieundervisningen i Vilno, kom han til Petrograd, hvor han studerede ved det neuro-psykologiske institut. Han havde allerede i Vilno drevet nogen journalistisk virksomhed og fortsatte med dette i Petrograd, men her blev han hurtigt indfanget af den blomstrende amatørteatervirksomhed blandt studenterne og blev instruktør ved deres amatørscene. Sine studier over *Freud*, psykoanalyse og *Pavlovs* betingede reflekser, som han helligede sig om dagen, overførte han om aftenen til sit scenearbejde, hvor han arbejdede efter *Stanislauskijs* teorier om skuespillerens psykologiske indtrængen i rollernes karakterer. Som så mange andre studenter gjorde også han i revolutions- og borgerkrigsårene tjeneste ved nogle af de omrejsende agi-prop grupper (agitations- og propagandagrupper), og han havnede ved borgerkrigens afslutning i Saratov, hvor han blev leder af byens børneteater. Her havde han også arbejdet sammen med *Dimitri Bassaligo*, forhenværende assistent hos *Jevgeni Bauer*, der ved siden af *Protazanov* var den mest fremtrædende instruktørpersonlighed inden for den før-revolutionære russiske film, og som var begyndt filmarbejdet for „Pathé“ og „Drankov“'s filmstudier. Fra Saratovs børneteater blev han i 1923 hentet til Moskva af *Vsevolod Meierhold* for at arbejde som iscenesætter ved „Revolutionens teater“, og herfra var springet til filmen ikke langt.

I kredsen omkring Meierhold og hans Revolutionsteater har Room kunnet træffe folk som *Majakovskij*, *Aksenov* og *Valeri Bebusov*, *Valeri Inkisbinov*, *Sergei Eisenstein*, *Fjodorov*, *Loiter*, *Iljinskij*, *Garin* og *Jutkevitch*, ja en hel række gamle og unge himmelstormere, der alle kom til at spille en rolle inden for Sovjetfilmen. Allerede i foråret 1924 blev Room trukket ind i filmarbejdet som dekorationsmand på filmen „Starich Vasilij Grjasnov“ (Gamle

Vasilij Grjasnov), en demaskeringskomedie iscenesat af *T. Savinskij* og fotograferet af Eisensteins senere fotograf *Eduard Tissé*. Her stiftede han også bekendtskab med en af sine senere yndlingsskuespillere til biroller i hele hans stumfilmperiode: *L. Jurenjev*, en gamling med alle tiders fuldkæg. (Det er ham, der spiller viceværtten i „Seng og Sofa“). Senere på året fik han sin første selvstændige instruktøropgave for „Goskino“ med anti-alkoholist agi-prop-film „Gonka za samogonkoj“, en satirisk humoreske efter idé og manuskript af *P. Repnin*, hvori denne selv spiller hovedrollen. Umiddelbart derefter iscenesatte han en filmersiflage over „Mosreklami“ efter eget manuskript: „Sto gavarit MOC?“ (Hvad siger MOC?). Den nåede frem på Moskvas biografer den 1. december 1924, mens den først producerede „Gonka za samogonkoj“ fik premiere den 15. i samme måned.

I 1925 helligede Room sig imidlertid fortsat teaterarbejdet, og først i 1926 gled han definitivt over til filmen med „Buchta smerti“ (Dødens bugt, også kendt under sin tyske titel „Todesbarke“). Historien udspringer sig ved Sortehavskysten under kampen mellem De Røde og De Hvide, men det politiske har ikke interesseret Room synderligt, for ret beset er „Buchta smerti“ en forrygende røver-og-soldater-historie, der kunne have udspillet sig et hvilket som helst andet sted. Filmens helt er en tretten-fjortenårig dreng, (spillet af *Vasja Ljudvinskij*), og det er helt fantastisk, hvad Room har fået ud af denne dreng. (Her har hans erfaringer fra Saratovs børneteater formodentlig hjulpet ham). Men i det hele taget er det næsten utroligt, hvad Room har formået at få ud af sine skuespillere, især de mandlige. Som mandpsykologisk skildrer må han henregnes til filmhistoriens bedste. Men han er personinstruktøren frem for nogen inden for russisk film. Hans billedstil er letflydende, klipningen logisk og organisk, men han fortæller ikke sine historier ved hjælp af klipning og montage. Han anvender gerne symboler, men de er håndfaste og logiske og ikke intellektuelt betonedede. Det er sin interesse for *Freud* og psykoanalysen, han tager med sig over i filmen. Han kender årsagen til og betingelserne for de menneskelige reaktioner og formår at overføre denne viden til sine skuespillere. Den som type gode, men oprindeligt noget stillestående *Nikolaj*

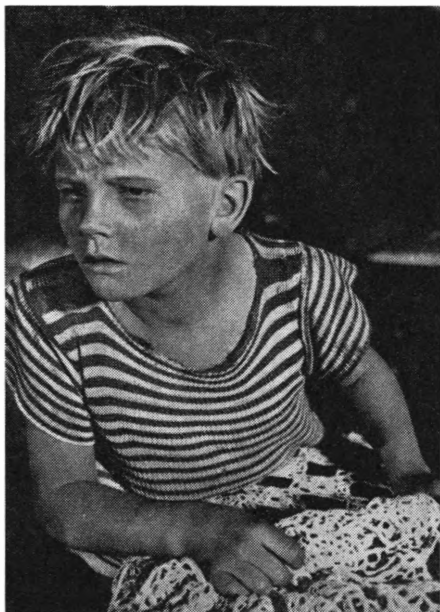


Nikolai Batalov og Ludmila Semjonova i „Seng og Sofa“ (1927).

Batalov bliver f. eks. helt forvandlet under Rooms instruktion („Seng og Sofa“), og han blev en anden, efter at han havde været under Rooms behandling, hvad der bl. a. kommer klart til syne i „Putjevka v zhisnj“ („Vejen til livet“) 1931.

Efter arbejdet med „Buchta smerti“ gør Room i begyndelsen af 1926 en lille afstikker over i den dokumentariske genre, idet han sammen med *L. Scheffer*, *A. Pereguda* og *Leo Mur* indspiller en lille jubilæumsfilm „Krasnaja Presnja“, (Det røde Presnja). Presnja er navnet på en af Moskvas forstæder, der hovedsageligt var beboet af arbejdere, men hvor også talrige intellektuelle havde slået sig ned, med andre ord en blanding af Montmartre og Wedding. Bydelen var allerede siden århundredets begyndelse en socialistisk højborg, og under 1905-revolutionen blev denne bydel centrum for nogle af de hårdeste og voldsomste kampe

i vinteren 1905–06, efter at Sct. Petersborgs arbejderdeputeretråd (Sovjet) var blevet arresteret den 16. december (3. dec. efter gammel russisk tidsregning). Den ene af Rooms medinstruktører på denne lille film, *Leo Mur* (Murashko), var for øvrigt omkring århundredskiftet en fremtrædende politisk figur inden for det social-revolutionære parti. I 1904 blev han deporteret til Sibirien, men undslap via Japan, og i 1914 blev han samlet op på Honolulu af „Universal Film“ og bragt til Hollywood, hvor han bl. a. arbejdede som assistent for *Griffith*. I 1923 vendte han tilbage til Sovjet-Unionen for at arbejde for „Goskino“. Hans første opgave blev at være assistent for *L. Kuleschov* på filmen „Neobischajnie prikljutjenja Mistera Vesta v stranje bolschevikov“ (Mr. Wests mærkelige oplevelser i bolschevikkernes land), 1924, hvori *Pudovkin* medvirkede. For Room var „Krasnaja Presnja“ dog kun et lille mellemspil.



Vasja Ljudvinskij i „Buchta smerti“ (1926).

Efter at have været medarbejder på manuskriptet til L. Scheffers film „Vetjer“ (Stormen) efter et skuespil af B. Lavrenjev, indspiller han spiondramaet „Predatelj“ (Forræderen), der skal have haft en del lighedspunkter med „Buchta smerti“, og derefter følger „Tretja Meschanskaja“ (Seng og Sofa), som er blevet indgående kommenteret i min indledning til museets forevisning.

I sommeren 1927 var Douglas Fairbanks og Mary Pickford på besøg i Sovjet-Unionen, hvad der blev gjort stor blæst af, og „Sovkino“ og „Mezrapom-Rus“ lod bl. a. indspille et par små film med de to amerikanske stjerner. I den ene: „Posheluj Mary Pickford“ (Kys Mary Pickford) medvirkede Abram Room (som sig selv) sammen med „Alverdens lille kæreste“. Men det er naturligvis kun en kuriositet. For mens dette halløj står på, er Room i færd med indspilningen af „Uchabi“ eller „Uchabi schisni“ (Fælden, eller: Livets Faldgruber), som vistnok aldrig har været vist uden for

Sovjet-Unionens grænser, og som heller ikke er bevaret i det russiske filmarkiv. Men *Kenneth Macpherson* har i tidsskriftet „Close Up“ i oktobernummeret 1928 givet en indgående og fængslende analyse af denne film, der er et alkoholistdrama, men som på samme måde som „Seng og Sofa“ har en påtvungen og umulig slutning. Macpherson fremhæver også her Room som en fortræffelig skildrer af mænds psykologiske reaktioner, mens kvindeportræterne står svagere, dog skal *Vjera Baranovskaja* have tegnet et fremragende portræt af en børnehæveder.

„Seng og Sofa“'s store succes i Tyskland havde imidlertid fået tyskerne til at interessere sig for Room. „Derussa“ („Deutsch-Russische Film-Allianz“) ønskede Room til Berlin for i samarbejde med „Sovkino“ at indspille en film efter *Guy de Maupassants* „Boule de suif“ som lydfilm. Tyske, franske og russiske skuespillere skulle medvirke, og der skulle være en direkte, om end begrænset, dialog i filmen. Planerne blev imidlertid aldrig ført ud i livet, da „Derussa“ i mellemtiden gik fallit, og det blev „Prometheus Film“, der i samarbejde med „Mezrapom-Rus“ kom til at indspille den første tysk-russiske co-produktion: „Der lebende Leichnam“ i *Fjodor Ozeps* instruktion, 1929.

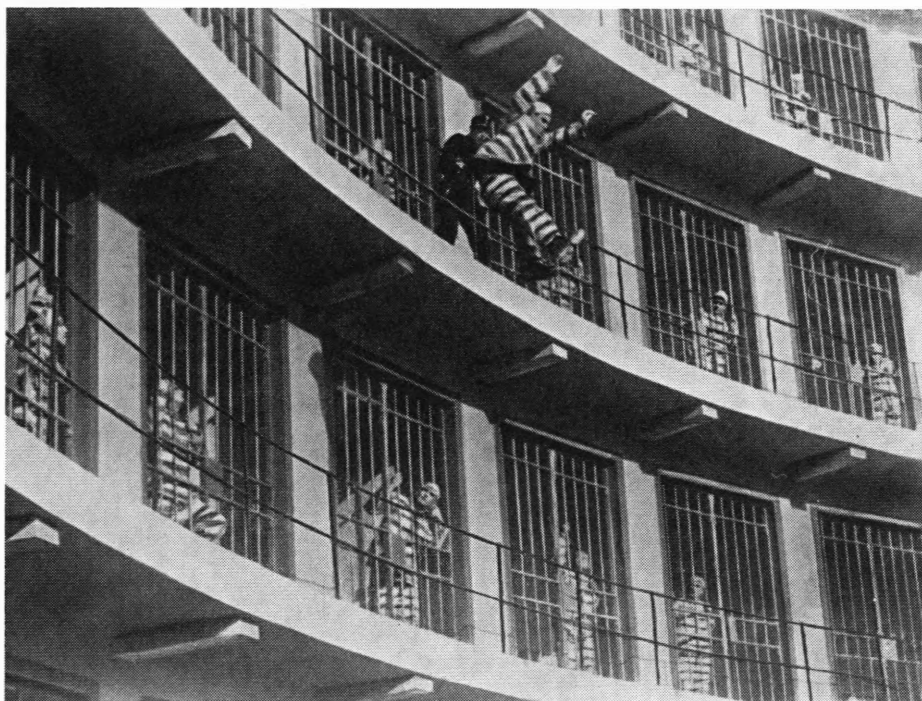
Rooms sidste internationalt berømte stumfilm skulle blive den i 1929 indspillede „Prividenja, kotoroje ne vozvrascchajetsja“, (Spøgelset, som ikke vender tilbage), der vil være bedre kendt under sin tyske titel „Mensch-Arsenal“. (Tyskernes forkærlighed for at sætte andre, mere træffende titler på Sovjetfilmene har ofte forårsaget stor forvirring blandt filmhistorikerne). Den er bygget over *Henri Barbusses* roman „Le revenant qui ne revient pas“ og handler om de mexicanske arbejders kamp imod amerikanske olietruster. Men her som tidligere har Room ikke interesseret sig synderligt for det politiske tema, men bruger det blot som et påskud for et af sine sædvanlige psykologiske dramaer. Men „Menneskearsenalet“ betegner alligevel en drejning i Rooms instruktørvirksomhed; for første gang forsøger han sig her med et til en vis grad stiliseret drama. En stor del af filmen udspringer sig nemlig i det supermoderne fængsel i St. Pietro, en cirkelrund bygning, hvor alle cellernes gitterdøre vender ind imod centrum, således at alt kan overses fra et enkelt punkt.

Arkitekten *Viktor Ađen* havde opbygget en yderst virkningsfuld dekoration, og Room udnytter den mesterligt. Og skønt filmen er en stumfilm, prøver han at arbejde med en slags „indre dialog“ – en slags kombination af tekster og flashback, der nu og da kan lede tanken hen på moderne svensk film. I hovedrollen som José Rell sås *B. Ferdinandov*, og blandt de øvrige medvirkende mærkede man sig *Maksim Strauch*, tidligere assistent hos Eisenstein og senere kendt gennem en række skuespillerportrætter af *Lenin*. I „Menneskearsenalet“ spiller han en politispion.

„Menneskearsenalet“ er den store afslutningssten i Rooms stumfilm mosaik. Ganske vist indspiller han endnu to stumfilm: „Manometr No. 1“ (1930) og „Manometr No. 2“ (1932), to mindre agprop-film om industria-

liseringen, men han drages nu ind i arbejdet for at få stablet en russisk lydfilm på benene. Det er hans erfaringer fra Tyskland, man her vil udnytte. Han kommer da også til at iscenesætte den første sovjet-russiske lydfilm. „Plan velikich rabot“ (De store arbejders plan, d. v. s. Femårsplanerne), men den var uden direkte dialog, kun med kommentarer og musik. Den fik premiere den 6. marts 1930. Men Room var også udpeget til at iscenesætte den første russiske lydfilm med dialog. Det var „Azerfilm“ i Baku, som ønskede at virkeliggøre disse planer, og Room havde som tema udset sig en episode fra borgerkrigen, hvor De Hvide lod 26 kommissærer henrette, og *Bylakin* skulle skrive manuskriptet. Planerne blev imidlertid aldrig virkeliggjort, og det blev „Vejen til livet“, der blev den første russiske lydfilm med dialog.

„Prividenja, kotoroje ne vozvrascchajetsja“ (Menneskearsenalet, 1929).



Stalins greb om det politiske liv i Sovjet-Unionen, som strammedes væsentligt efter mordet på *Kirov* i 1932, fik også følelige virkninger for filmindustrien. Skønt Room – freudianeren og kosmopolitten med de vestlige forbindelser – synes at have søgt at tilpasse sig de ændrede forhold, blev han belært om noget andet. Hans film „Strogij Junoscha“ (Den stærke ungdom), som han arbejdede på i 1934–35 for „Ukrain-film“ efter manuskript af *Juri Olesna*, og som der havde stået megen blæst om på Sovjet-forfatterens første Al-Unionkongres i 1934, blev efter flere forsøg på ændringer, der havde bragt budgettet op på over 2 mill. rubler, definitivt forbudt i 1936 – det år, hvor de første egentlige Moskva-proceser løb af stablen. Filmen blev erklæret for „ideologisk og kunstnerisk forfejlet, abstrakt, pretentiøs og indholdsforladt“. Partiets ledere fandt, at den indeholdt „en filosofisk pessimisme, der vender sig imod det revolutionære proletariats kommunistiske idealer“. Det blev forbudt Room at arbejde videre som instruktør på grund af hans „udisciplinerede arbejds-metode“, men han undgik dog direkte at blive forfulgt af GPU. (Af en eller anden grund synes Stalin i nogen grad at have holdt hånden over filmfolkene). Værre gik det Olesna, som havnede i GPU's kløer og forsvandt sporløst.



Forbudet imod Rooms instruktørarbejde blev dog hævet efter nogle års forløb, og i 1939 genfinder vi ham på ny som filminstruktør. Han har siden da indspillet 8 film, stået for et par filmiske gengivelser af teaterforestillinger på MXAT (Moskva Kunstnerteater) og været kunstnerisk medarbejder på endnu et par film. Han opnåede at få Stalinpris af anden klasse for invasionsdramatet „Naschestvijsje“ fra

1944, indspillede derefter „V gorach Jugoslavii“ (I Jugoslaviens bjerge) i 1946 i samarbejde med „Jugoslavia Film“ og med Tissé som fotograf og *I. Bersjnev* i rollen som Tito, men denne film blev naturligvis lagt på is i 1948 efter Sovjet-Unionens brud med Jugoslavien. Samme år havde han imidlertid instrueret den anti-vestlige „Sud tjesti“ (For ærens domstol), som året efter bragte ham Stalinprisen af første klasse og en præmie på 1000 rubler. I 1953 indspillede Room sin første farvefilm, der også var fotografen Tissés første film i Sovcolor: „Serebristaja Pilj“ (Sølvertåger) og i 1956 lægedramatet „Serdsjtje bjetsja vnovj“ (Hjertet slår atter). Jeg har imidlertid kun set en enkelt af dem: „Sud tjesti“, og det i begyndelsen af halvtredserne, hvor den kolde krig nærmede sig sit højdepunkt og derved gjorde en objektiv vurdering vanskelig. Derfor må jeg i denne omgang afstå fra en nærmere vurdering af Rooms senere filmarbejde.



Har han, vesteuropæeren og freudianeren inden for russisk film frem for nogen måttet kapitulere. Har han måttet tømme stalinismens bitre kalk til bunden og ladet sig nedværdige som menneske og kunstner, eller har han på sin egen måde været i stand til at videreføre noget af det, der engang var hans særkende. Spørgsmålet er nok en undersøgelse værd, og måske vil den nye udvikling i Sovjet-Unionen åbne muligheder for dette. Foreløbig må vi indskrænke os til at vurdere hans indsats inden for stumfilmen. Men i dette kapitel, hvor Sovjetfilmen indtager en af de mest hæderfulde pladser, rager Abram Room op som en af de store, særprægede og fængslende instruktørpersonligheder.