



SOVJETFILMEN

i drift - hvorhen?

Af Børge Trolle

Da den højere sovjet-bureaukrat, chefarkitekten Vasili Nestratov i 1954 blev halvvejs kidnappet af sine to venner, neurokirurgen Tjisov og dyrlægen Lapin og ført om bord på en tømmerflåde, som derefter kastede fortøjningerne og begyndte at glide med strømmen ned ad Volga, var det sovjetfilmen, som kastede fortøjningerne fra Stalin-æraen og begav sig ud på sin pionerfærd imod ukendte mål.

Handlingen udspillede sig i Michail Kalatozov's „Tre mand på en tømmerflåde“ („Vernie družja“) med V. Merkurjev, B. Tjirkov og A. Borisov som de tre venner. Med den indledtes en ny æra i den russiske films historie.

Naturligvis er det et tilfældigt sammentræf, men der er kommet til at ligge en mærkelig symbolik i denne tømmerflåde, som nogle russiske filmfolk reddede sig op på fra den

synkende skude. Blandt de ting, som *Stalin* havde på sin samvittighed, var også den, at han havde sejlet den engang blomstrende russiske filmindustri næsten helt i sæk. I 1950 var produktionen dalet til 13 film (rub og stub her medtaget), i 1951 nåede den bundrekorden med 9 film. Ikke siden 1908 havde den russiske filmproduktion været nede på så lavt et antal film, og i hele den samlede statistik ligger kun 1907, den russiske filmindustri's fødselsår, lavere (4 film). Selv i de mørkeste år umiddelbart efter borgerkrigene: i 1921 og 22 lå produktionstallene på henholdsvis 12 og 16 film. Spillet var ude, løbet var kørt. Den russiske film var både kunstnerisk og produktionsmæssigt reduceret til en dygne slagger. Nu kastede de overlevende fortøjningerne og lod sig drive ned ad floden.

Drive med strømmen er netop det rette udtryk for, hvordan man begynde. Det var pludselig tilladt at slå bureaukraterne over fingrene, altså slog man af hjertens lyst, som f. eks. i „Karnevalsatten“ („Karnavalnaja notch“, 1956, instr.: *E. Rjazanov*) og det til akkompagnement af (ikke særlig god) jazz-musik, så eftertrykkeligt, at selv den mest tungnemme ikke kunne undgå at fatte det.

Da udviklingen gik videre, gik filmfolkene også videre. Krigen ophørte med kun at være heroisk stimulans, den gav stødet til moralske konflikter og moralsk svigten fra den enkeltes side: „Man lever kun én gang“ („Dom v koto-rom ja sjivu“, 1957, instr.: *L. Lulidsjanov & J. Segel*) og „Tranerne flyver forbi“ („Letraj sjuravli“, 1957, instr.: *M. Kalatozov*) eller den tromlede henover fremtidshåb og familielekke: „Historien om en soldat“ („Ballada o soldatje“, 1959, instr.: *Grigorij Tjuchraj*) og „En mands skæbne“ („Sudjba tjeloveka“, 1960, instr.: *Sergei Bondartjuk*). Klassefjenden er ikke mere ubetinget slet, og ens egne ikke ubetinget gode: „Den 41nde“ („Sorok er ikke længere ufejlbarlige beskyttere af *Protasjanovs* gamle film fra 1926). Politiet er ikke længere ufejlbare beskyttere af samfundet, de kan også tage fejl: „Sagen Rumjantsev“ („Djelo Rumjanseva“, 1956, instr.: *Josif Cheifits*), ja, de kan endog drive et menneske til selvmord: „Grusomhed“ („Sjestokost“, 1959, instr.: *Vladimir Skuibin*). Den almindelige af-mythologisering tager til. Sovjet-Unionens uforberedthed på Hitlers overfald i

1941 afsløres: „Den udødelige garnison“ („Bessmertnij garnison“, 1956, instr.: *G. Agranenko* og *E. Tissé*), og *Sergei Vassiljev* er i gang med en filmatisering af den amerikanske journalist *John Reeds* bog „Ti dage, der ryttede verden“, som var forbudt af Stalin. Den skal i overensstemmelse med den historiske sandhed vise *Trotskij* som formand for den militære revolutionskomité. Og ved siden af disse ydre ændringer, ændres også sovjetfilmernes holdning til mennesket. Opbygningsbegejstring og „positive helte“ viger pladsen; ensomhed, svigtende menneskelig kontakt og frustration får i stedet de unge russiske instruktørers interesse.

Efterhånden som de tematiske tabuer forsvinder, vækkes også interessen for filmens formmæssige problemer. Man ser tilbage til den sovjetrussiske stumfilms storhedstid som forbillede og betragter især de instruktører fra storhedstiden, som har søgt at videreføre noget af arven gennem de modstandsfulde år: *M. Donskoj*, *Sergei Iutkevitch* og *Michail Romm*, med ærbødighed. Vesteuropæisk indflydelse begynder påny at gøre sig gældende, især fra den italienske neorealismes tidlige værker, som kan spores i talrige nyere russiske film, og *Cheifits* er tydeligvis påvirket af *Renoir* i sin sidste film „Damen med hunden“ („Dama s sobatskoj“, 1959).

Den russiske films tømmerflåde var kommet i drift. Men har den også fundet en kurs?

Skal vi finde et retfærdigt svar på dette spørgsmål, må vi på samme tid 1: give russerne en vis margin, og 2: alligevel ikke holde os tilbage fra en uforbeholden kritik *ud fra vore synspunkter*. Det er bemærkelsesværdigt, hvor meget der er sket inden for russisk film på så kort tid. De, der vil bagatellisere det, gør sig skyldige i en grov fejlbedømmelse. Og russerne har ikke vor demokratiske og kulturelle tradition at bygge på. Men Sovjet-Unionen bliver mere og mere et åbent land, kulturstrømninger, meninger og kritik udefra trænger allerede nu ganske godt igennem, ikke mindst takket være det bindeled, som Polen har udviklet sig til. Vesteuropæiske meninger om russisk film har nu en chance for at blive hørt i Moskva. Det havde de overhovedet ikke for ti år siden. Russisk film behøver bl. a. disse meninger for at kunne komme videre.

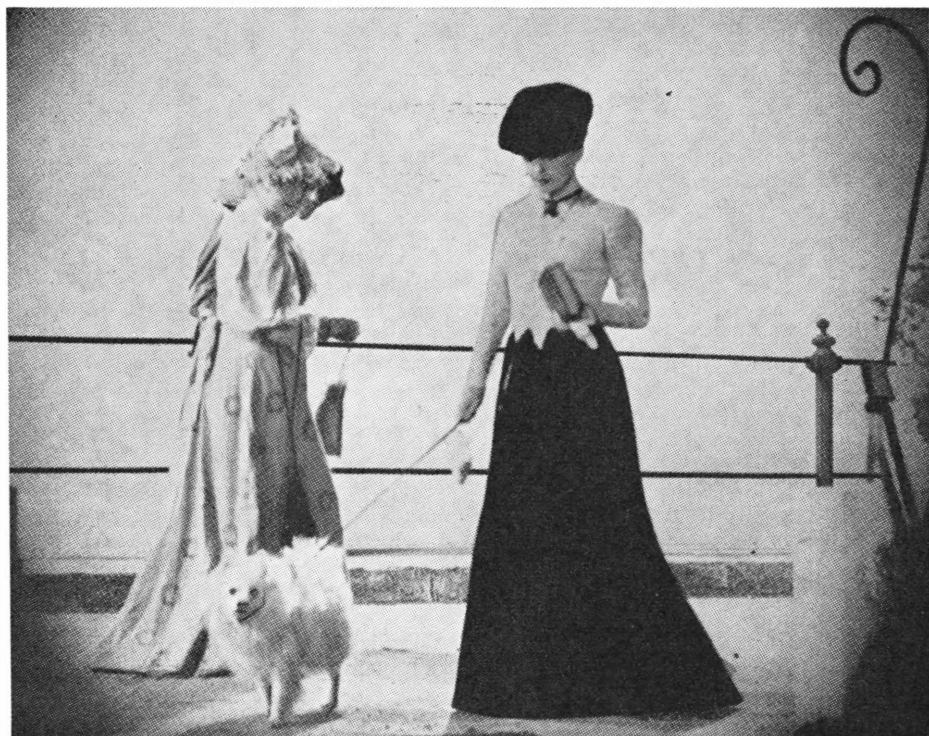
Hvor meget en ubrudt tradition betyder for et lands filmkunst, ser vi tydeligt i sovjetfilmens klassiker-filmatiseringer. For det er – hvor paradoksalt det end kan lyde – i grunden der, at *det nye* har fundet stærkest fodfæste. I Stalin-tiden overvintrede kulturen så at sige i det klassiske: i *Shakespeare*, i *Lermontov*, i *Tjekov*. En tradition var bevaret som en levende virkelighed, men formen stod i stampe. Så snart retten til eksperimenter blev givet fri, førte man traditionen videre under nye former. Film som „Othello“ (Jutkevitch, 1956) „Cikaden“ („Poprigunia“, 1955, instr.: *Sergei Samsonov*) og „Damen med hunden“ var f. eks. stærkt vesteuropæisk præget både i deres problemstilling og deres formsprog. På mange måder virkede de mere fornyende end de film, som pillede gamle dogmer itu.

Tilladelsen til at angribe Stalin og bureaukratiet affødte nemlig en tendens til en slags

neo-romantisme, personnedrakningen trådte i den tidligere persondyrkelses sted. En sådan holdning er præcis så negativ, som den tidligere holdning var det, hvis den søger ind i samme baner, d.v.s. et samfundsmæssigt luft-tomt rum. Den mekaniske kritik af fortiden kan meget vel blive til den samme form for eskapisme for den russiske film, som den hårdtpumpede kommerzialisme er blevet det for en stor del af amerikansk og vesteuropæisk film.

Skal en filmproduktion få kunstnerisk betydning, må den have rod i sin samtid, sin samtids menneskelige problemer og sin samtids udviklingsproces. Når den sovjetrussiske stumfilm i sin storhedsperiode fik en verdensomspændende betydning, var det først og fremmest, fordi den havde dybe rødder i den samfundsomvæltende proces, som da udspandt sig. Det var en periode med forenklede problem-

„Daguerreotypi“ fra „Damen med hunden“ (*Cheijits*, 1959).



stillinger, som lettere lod sig samle i et For eller Imod, men dens film var intimt forbundet med virkeligheden, hvad også modstandere af Sovjet-styret var parate til at anerkende.

Den moderne sovjetfilm savner endnu i alt for høj grad denne kontakt til virkeligheden og til den sociale evolutionsproces. Tømmerflåden driver med strømmen uden at have fået landkending.

Man fornemmer det tydeligst gennem undtagelserne fra reglen: „Et menneske fødes“ („Tjelovek rodilsja“, 1956, instr.: B. Ordinskij) og Skuibins „Grusomhed“. I „Et menneske fødes“ bliver solidariteten til en frase, da ingen er villige til at hjælpe den unge studine i Moskva, da hun føder et „uægte“ barn. Her stikker den virkelige socialkritik hoven frem. „Grusomhed“ udspiller sig ganske vist i begyndelsen af tyverne i Sibirien, men dens tema: Sikkerhedspoliets løftebrud,

der fører en ung revolutionær til selvmord, sigter mod *samtiden*, ikke mod fortiden, (heller ikke den stalinistiske). Både Ordinskij og Skuibin sigter imod at vise, hvorledes det enkelte individs moralske holdning kan føres tilbage til konkrete, samfundsmæssige omstændigheder. De er dermed nået frem til den „Neomarkisme“, som nu så ivrigt debatteres i Vest-europa og f. eks. også i Jugoslavien og Polen; byggende på studier af den *unge Karl Marx's* filosofiske værker.

At det er der, tampen brænder, afsløres tydeligt af en film som „Ni dage af et år“ („Devjati dnjej odnogo goda“, 1962), som er iscenesat af veteranen M. Romm. Han var den, der i 1954 satte diskussionen om sovjetfilmens udviklingsmuligheder i gang, og han søger i denne sin foreløbig sidste film at tilpasse sig de nye krav, både formmæssigt og

Karakteristisk fransk-inspiration i Cheifits' „Djelo Rumjanseva“, 1956.



indholdsmæssigt. Temaet er de unge atomvidenskabsmænds problemer i dag, og resultatet er blevet en noget uegal film, der dog er langt bedre, end man umiddelbart kunne vente af en „gammel“ instruktørs modernistiske forsøg. Filmens uimodsagt stærkeste og bedste afsnit er det, hvor den unge, stråleforgiftede atomfysiker (*Aleksej Batalov*) vender hjem til sine forældre i en lille russisk landsby. Her konfronteres man med den jævne mands jævne mening, og videnskabsmandens argumenter preller af imod den sunde fornuft, (hvad der ikke helt er i stil med filmens øvrige tendens).

Varm menneskelighed strømmer også tilskuerne i møde fra „Det lille menneske“ fra 1960 i *Georgi Danelis* og *Igor Talankins* instruktion. Og man kan ikke lade være med at spekulere over, hvorvidt der måske ligger en

dybere symbolik gemt i denne film. Symboliserer den lille menneskespire *Serjosha* det, som Sovjet-Unionen og sovjetfilmen skal tage med sig på sin videre færd fremover: det moralske ansvar, som er formet af samfundsforholdene, men som i sin yderste konsekvens rækker ud over klasseskel og ideologiske skillelinjer? Symbolikken behøver ikke at være tilstræbt for at have gyldighed.

Og imens driver sovjetfilmen videre på sin tømmerflåde. Kun nu og da er den søgt ind til bredden og har fået fast grund under sig; for det meste er den blot drevet med strømmen. Men det er umiskendeligt, at i al fald en del af dens besætning ivrigt spejder efter landkending. Måske er nogle endog parat til at springe overbord for selv at søge mod land.



A. Batalov som atomfysikeren i *Romms* „Devjati dnjej odnogo goda“, 1962.