



## Eisensteins kamp

*Sergei Eisenstein: „Notes of a Film Director“.  
Lawrence and Wishart, London 1959.*

En ny bog af *Sergei Eisenstein* ville være en virkelig sensation. Denne samling essays og artikler er ikke helt ny. Mange af de væsentlige artikler har været offentliggjort før, også uden for USSR. Således blev afhandlingen „Montage in 1938“ første gang trykt i det engelske tidsskrift „Life and Letters“ i 1939, senere blev den inkorporeret i den af amerikaneren *Jay Leyda* redigerede samling „The Film Sense“. Men denne og andre gengangere betager en ikke fornøjelsen ved at læse disse nyudkomne „Notes“, der er usædvanligt velredigerede. Man fornemmer mennesket Eisenstein i de personligt prægede artikler og breve, man møder kunstneren Eisenstein i hans forhold til andre, især medarbejdere. Der er begejstrede, men samtidig kunstnerisk og psykologisk inciterende portrætter af *Tissé*, hans fotograf; af *Prokofiev*, komponisten med hvem han i temperament og kunstnerisk entusiasme stemte så fint overens, at de anslog samme tone i filmene „Alexander Nevsky“ og „Ivan den Grusomme“, Eisenstein fra billedets side, *Prokofiev* fra musikkens. I kunstnerportræterne skildrer han også varmt sit første møde med *Dovsjenko*, en anden berømt instruktør. Og han skildrer med oprigtig betagelse sit indtryk af *Gorki*.

En generation, for hvem Eisenstein er filmhistorie – tildels ukendt (for hvor mange har set hans film?), vil uudgæeligt lægge mærke til visse træk, der går igen og igen. Altid er teori og praksis, æstetik og filmhåndværkets hverdag koblet sammen. Der findes adskillige rent teoretiske essays, men også i de personlige, journalistiske og anekdotiske artikler stikker teorien frem; principperne for filmkunstnerisk skaben er aldrig langt væk, selv når Eisenstein tilsyneladende fortæller løst og fast. En-

kelte artikler danner simpelthen et par på den måde, at de handler om det samme, den ene teoretisk, den anden praktisk. En afhandling om *pato*s og *organisk enbed* i „Potemkin“, som forresten ikke er ny, er en skarpsindig og inspirerende analyse, et fremragende film dramaturgisk arbejde, der lægger hele strukturen i den berømte film frem, gør det klart, hvorfor det måtte virke så stærkt, at filmen har netop denne opbygning og ikke nogen anden – både opbygningen af filmen som helhed og strukturen i de enkelte afsnit, skabt af klipningen. Eisenstein gør det klart, at der naturligvis ikke var en formel, han havde parat på forhånd, og ud fra hvilken han skabte „Potemkin“. Som for at understrege kontrasten til hans fremragende efterrationalisering af den impulsivt skabte „Potemkin“, fortæller en anden artikel i samlingen om, hvordan det egentlig gik til, da filmen virkelig blev optaget. I denne artikel – „De tolv apostle“ – fortælles om panserskibet Potemkins søsterskib af dette navn; da originalen forlængst lå på havets bund, blev filmen taget på søsterskibet, der i øvrig fungerede som minedepot og derfor ikke kunne flyttes ud af stedet. Skibets overbygning var væk, men Eisenstein lod bygge en ny af krydsfiner, og ud af denne dsssejler af en dekoration skabte Eisenstein det dynamiske krigsskib med den oprørske besætning. Andre eksempler: Tilfældet i form af tåge gav ham ideen til den langsomt dramatiske tågesekvens i Odessas havn; først synet af trappen i Odessa gav ham ideen til det berømte afsnit, hvor kosakkerne ne skyder civilbefolkningen.

For en ny generation kan alt dette let forblive historie. Men hvis den sammenholder, hvad Eisenstein selv har skrevet dels med hans film og dels med alt det, som er skrevet om ham, er der visse spørgsmål, som med nødvendighed melder sig.

Hvorfor var „Potemkin“ den film, som ved afstemningen til verdensudstillingen i Bruxelles fik flest stemmer af alle? Skete det af veneration overfor en klassiker, eller var det, fordi så mange trods alt følte, at de stod overfor noget enestående? Jeg siger trods alt, for ingen har haft så få egentlige elever, haft så mange modstandere og så megen modgang i sit kæmpende kunstnerliv – og dog øvet en afgørende indflydelse på verdensfilmen. Eisensteins store forbillede, som også var hans yndlingsbillede af sit eget jeg, hed *Leonardo da Vinci*. Når man prøver at overskue hans alsidighed som instruktør og teoretiker, som lærer ved og organisator af filmakademiet i Moskva, hans liv som sovjetborger og som omflakkende kunstner i Europa, USA og Mexico,

er man mest tilbøjelig til at give ham ret i hans egen vision. Verden har ikke før eller siden haft en kunstner-teoretiker på filmens område af hans format. Ikke tilnærmelsesvis.

Filmens unge kan med fuld ret spørge: Hvad er de forklaringer, I hyder os? Når vi læser i litteraturen om Eisenstein, bliver hans film, hans medgang og vanskeligheder forklaret med opposition mod faderen, had til moderen, homoseksuelle tendenser, undertrykt religiøsitet, stupiditet og modstand fra det bureaukratiske sovjetregime. Er alle disse udslag af den biografiske metode i litteraturkritikken ikke lige så meget snak? Hvis jeg tilhørte den yngste filmgeneration, ville jeg forlange besked!

Her er den, så godt den kan gives ganske kort. „*Bezhin Lug*“ fra 1935 og „*Ivan 2.* del“ fra 1945 blev ikke forbudt på grund af Eisensteins personlige afsporinger. De kunstneriske fejl, som måtte findes i begge film, skyldes ikke hans neuroser. Den kirkelige pomp og dunkle symbolik i *Ivan*-filmene skyldes ikke fortrængt religiøsitet. Forklaringen kan enhver få, der vil lytte til Eisenstein selv. For ham som kunstner var den *virkeligste* verden kunsten. I den levede han. Han mente i filmkunsten at kunne assimilere *alle* elementer, litterære, religiøse, historiske, arkitektoniske – og dog opfylde det ene hovedkrav, som han iøvrigt var enig med sovjetregeringen i at stille til filmkunsten, *realisme*. Denne tro på filmens evne til at assimilere og omdanne til filmisk mønt *alt*, bogstaveligt talt *alt*, står at læse på hveranden side i hans teoretiske afhandlinger – også i denne bog. Han kreser om det til det sidste. Da han ligger på sanatorium i 1946 med sin hjertesygdom, dikterer han til nogle amerikanske besøgende et skema over sine æstetiske principper, der direkte udtrykker dette: „Filmen kan optage *alt* i sig og dog forblive realistisk!“ Men kan den det? Hele Eisensteins kunstnerliv havde været en kamp om dette princip i alle dets afskygninger. Han havde kæmpet i sine film, han havde forfægtet ideen i teoretisk argumentation. Men troede han det selv, helt og fuldt? Han havde kæmpet med filmens stof og form, kæmpet på papir og celluloid. Og i denne kamp, som endnu var uafgjort, da han døde, ligger forklaringen på de mange modsætninger i hans liv og kunst, på nederlag og sejre. Han kunne skrive kort tid før sin død – i brevet til *Kuleshov* om farvefilmen: „Jeg har skrevet om dette for lang tid siden og praktiseret det endnu tidligere, idet jeg hele tiden gik ud fra eet eneste princip, at destruere det ubestemmelige og neutrale, det som eksisterer „an sich“, uanset om det er en begivenhed eller et fænomen . . . og påny samle

og skabe det . . . i overensstemmelse med min ideologi, mit udsyn, det vil sige *vor* ideologi, *vo*rt udsyn.“

Ud fra sådanne indre spændinger lader den aldrig færdigskrevne historie om Eisensteins teori og kunst sig fortolke og forstå. Hvadenten man ser på Eisensteins kamp for realisme *trods* *alt* og *gennem* *alt* som et sisyfos-arbejde, eller man føler trang til at gå videre ad samme vej, rummer denne kamp med kunsten selv hovedforklaringen på hans brogede og vældige værk.

Theodor Christensen.

## Blandingsgods

„*International Film Annual* No. 3“. Redigeret af William Whitebait. John Calder, London, og Taplinger, New York, 1959.

Skønt „*International Film Annual*“ fortsat må betegnes som den bedste af filmårberetninger, fremtræder den i år svagere end de to foregående år. Hverken *Lindsay Anderson* eller *Penelope Houston* har bidraget. Der er for mange småfejl og for mange artikler, der er misvisende eller af andre grunde ufremkommelige. Billedudvalget omfatter *alt* for meget bras, hvoraf en del af kommercielle årsager er hædret med farver (endog den sort-hvide „*Ingen er fuldkommen*“ er repræsenteret med et farvebillede).

Lad os overstå det kedeligste først. *Arthur Knight* snakker *alt* for meget økonomi og *alt* for lidt kunst i sin amerikanske oversigt, der ikke en gang er ført nogenlunde up to date. Tør er *David Robinsons* omtale af de forskelliges landes filmskoler, ret uinteressant er *C. H. Rolphs* undersøgelse af, i hvor høj grad filmens politifolk afviger fra virkelighedens, kritisk svag er *Cynthia Greniers* gennemgang af *la nouvelle vague* (hun har åbenbart ikke følt noget videre under gennemsynet af *François Truffauts* lidenskabelige „*Les Quatre Cents Coups*“), og ret overflødige er *Richard Malletts* omtale af en række birolleskuespillere og *Paul Rothas* betragtninger over mangt og meget usammenhængende.

Til gengæld skriver *William Whitebait* selv livligt om den opadstigende kurve i engelsk film (naturligvis først og fremmest om *Clayton* og *Richardson*), og under sit rigtige navn *G. W. Stonier* afslutter han bogen med nogle melankolske funderinger over alle de mesterværker, der aldrig blev til noget. *Fellini* vedgår sin gæld til *Rossellini*, *Karel Reisz* skriver særdeles sympatisk om kortfilmmanden *Denis Mitchell*,