

Og kusken deserterede til filmen

AF SERGEJ EISENSTEIN

Sædvanligvis regnes mit første filmarbejde for at være iscenesættelsen af Ostrovskis stykke **Hesten har fire ben og alligevel snubler den** (**Den Vise**), der blev vist på Proletkult's første arbejds-teater (Moskva, 1923). Det er rigtigt, hvis man herved vil understrege at der i denne iscenesættelse indgik en lille komisk film der specielt var optaget til det formål og derpå blev »monteret ind« i handlingsgangen på scenen efter alle montagens regler.

Hvis vi vælger dette spor så må vi dog rykke denne min filmgenealogi tre år tilbage, dvs. til dengang jeg iscenesatte **Meksikaneren** (Moskva 1919-1920), som jeg havde bearbejdet sammen med V. S. Smyslajev.

Såvel et af de træk der vidnede om min faktiske deltagelse heri som resultatet heraf var tendensen til en umiddelbar opfattelse af fænomenerne – hvilket kendetegner film i modsætning til »reaktionen på fænomenerne« – noget der så afgjort hører teatret til. Jeg tænker her på bokscenen.

Fablen, der er lånt fra Jack London (og bearbejdet af de ovenfor nævnte instruktører sammen med B. Arvatov) er egentlig temmelig naiv, men tager man stemningerne og kravene i 1920 i betragtning – så var den tilstrækkelig følelsesladet til at rive tilskueren med sig på trods af det ikke særligt overbevisende handlingsarrangement.

Historien er følgende: En bestemt revolutionær mexikansk gruppe har brug for penge til sin revolutionære virksomhed. Altså melder den unge mexikaner sig til kampen om mesterskabet i boksnings, for på den måde at få de nødvendige penge. Ifølge aftalen med manageren skal han lade sig besejre mod til gengæld at få et bestemt beløb. I stedet besejrer han mesteren og får et kæmpebeløb samt en vis procent af billetindtægten.

Hadde det været nu, hvor jeg har et bedre kendskab til såvel den mexikanske revolution og dennes egenart som til fremgangsmåden ved boksemesterskaber, havde jeg nok været lidt bange for at gå igang med at iscenesætte en historie der byggede på et sådant grundlag, for slet ikke at tale om hvor lidet overbevisende handlingen var fra et ideologisk synspunkt. Men jeg gentager, tiderne var anderledes. Og med dem også kravene. Man behøver kun at tænke på den succes som den ikke mindre usandsynlige **De røde djævlunger** havde.

Men i alle tilfælde, højdepunktet i stykket var boksekampen. Ifølge de gældende traditioner fra **MCHAT** skulle kampen finde sted ude i kulisserne (ligesom tyrefægtningen i sidste akt af **Carmen**). Og på scenen skulle udfaldet af kampen vises gennem de reaktioner og de sindstemninger som de positive figurer på forskellig måde viste som tilskuere til denne kamp.

Min første handling (der rakte ud over den stilling som scenograf der først var blevet mig foreslået, og helt op efter værdigheden som medinstruktør) var at foreslå at anbringe bokseringen på selve scenen. Og ikke nok med det: bagefter foreslog jeg at man skulle flytte den fra scenen ned midt blandt tilskuerne, dvs. anbringe den der hvor den var under en virkelig boksekamp.

I dette forslag var tendensen til en konkret opfattelse af virkelighedsbestemte fænomener egentlig allerede mærkbar. Eller hvis nogen foretrækker det udtryk – forkærligheden for kendsgerningen i det hele taget. Thi hvis forløbet af hver eneste runde og den svingende kamp-

lykke blev planlagt ordentligt forinden, så ville kampen ikke forløbe som en række stiliserede billeder eller »dansefigurer« men som en fuldstændig virkelig og konkret boksekamp. Det at udfaldet af hver enkelt runde og af kampen som helhed var forudbestemt a priori, det svækkede ikke et øjeblik indtrykket af dokumentarisk ægthed og kamprealisme.

Den plan, som de unge arbejder-skuespillere skulle følge i ringen, byggede først og fremmest i princippet på deres modsatte roller i handlingsgangen. Hvis deres væsentligste virkemiddel på den første måde havde været en sindstilstand der fremkaldte en lignende reaktion hos tilskuerne (skuespillerne spillede efter Stanislavskijs system) så var der her endnu en ting der påvirkede tilskueren – **den virkelige handling**.

Hvis man på den første måde bearbejdede tilskuerne ved hjælp af stemmeintonation, gestus, mimik, så var der på den anden måde ikke mere tale om særlige udtryksmidler, men om direkte påvirkningsfaktorer: en virkelig kamp, en krops fysiske fald og disse helt uæfter-lignelige klaskende lyde af handskernes slag mod hud og spændte muskler.

Dekorationen, der sædvanligvis skal skabe en illusion om en given virkelighed, måtte her vige pladsen for en ganske konkret ring der blev opbygget således som de tekniske forskrifter kræver det (ganske vist kunne den ikke blive anbragt midt i tilskuerrummet, fordi modstanderen af ethvert nyt indfald i teatret – brandvæsenet – beordrede den flyttet op i nærheden af proscenium). For at slutte kredsen omkring ringen benyttede man sig så af statister der skulle spille publikum på pladserne langs ringsiden. Denne idé er for ganske nylig blevet brugt igen i Vachtangovs teater i den ikke særligt vellykkede iscenesættelse af **Den menneskelige komedie** i de scener, hvor handlingen foregår i »teatret«.

Dette element skulle fremtræde med fornyet kraft i min næste iscenesættelse **Hesten har fire ben og alligevel snubler den** (1922-23).

Det ekscentriske i denne iscenesættelse, som førte alle teaterelémenter ud i det paradoksale, viste sig også på dette område i den groteske sammenstilling.

I den nævnte iscenesættelse viste denne tendens sig særligt grelt i beslutningen om ikke at benytte sig af midler til at genskabe bevægelse, til at opbygge en illusion eller til at »spille« en bevægelse, men om at operere med fysiske fænomener fra akrobatikken: gestusen blir til noget akrobatisk, vreden vises ved at slå kolbatter, begejstringen ved en saltomortale, og lyrismer ved at kravle op i »dødsmasten«... Denne ekscentriske og groteske form for iscenesættelse tillod hurtige skift fra en slags udtryksmidler til andre samt en chokerende blanding af begge.

I iscenesættelsen af **Hør her, Moskva** (1923) gennemløber disse to forskellige metoder, den med »den konkrete handling« og den med »den formende gengivelse«, en kort syntese, hvor der skabes en særlig teknik for spillestilen. I overensstemmelse med hele ånden i den daværende venstrefløj inden for teatret fører princippet om konkret handling til en række virkelighedsbestemte udfoldelser, en bevægelse der udtrykker det, hvad skuespillerne før var vant til at genfremstille.

Dette emne fortjener en særlig og kritisk bearbejdelse. Måske det

THE MEXICAN, av Jack London. Scenisk bearbejdelse ved B. Arvatov. Regi: V. Smyslajev og S. Eisenstein. Scenografi: S. Eisenstein, Prolet-Kult Teater, Moskva 1920.

KONG SULT, av Leonid Andrejev. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1921.

MACBETH, av Shakespeare. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Polenov Teater, Moskva 1921.

VAUDEVILLES, (*Phetras fenomenale Tragedie*, en parodi av N. Foregger på Tairovs iscenesættelse av Racines *Fedra*). Regi: N. Foregger. Scenografi: S. Eisenstein. Foreggers Fri Studio, Moskva 1921-1922.

HEARTBREAK HOUSE, av B. Shaw. Regi: V. Meyerhold. Scenografi: S. Eisenstein. Dette stykket ble satt opp, men aldri spilt offentlig. Zon Teatret, Moskva 1922.

AVGRUNN, av Valeri Pletniov. Regi: M. Aitman. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1922.

DEN VISE, av Ostrovskij i Eisensteins bearbejdelse. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

HØR MOSKVA!, »agit-Guignole« av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

GASSMASKER, av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Moskva Gassmaske-fabrikk, Moskva 1924.

også har aimen betydning. Lad os her blot huske på dette princip der var et af de grundlæggende principper i den daværende skuespilleruddannelse, ikke mindst for så vidt den af os fulgte filmtendens fandt midlertidig støtte heri og eftersom den paradoksale iscenesættelse af teaterstykket *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* netop led skibbrud på dette princip, men således at man derigennem fandt frem til den form der passede for teatret.

I hvert fald fremtrådte begge disse tendenser i den påfølgende iscenesættelse af *Gasmasker* (1923-24) i endnu større indbyrdes modstrid, således at hvis denne iscenesættelse var blevet filmet, så ville den som man siger, være blevet lagt »på hylden«. Hvad var grunden hertil? »Kampen« mellem den konkret-virkelighedsbestemte og den fiktivt-beskrivende tendens, tendenser der gik godt sammen, når det drejede sig om det groteske og ekscentriske og som gled sammen når det drejede sig om det melodramatiske – denne kamp førte i den ny iscenesættelse til et fuldstændigt skisma.

Vi havde ønsket at iscenesætte dette drama, idet vi gik ud fra forskelligartetheden mellem de to genrer, hvilket fuldt ud skulle passe til det groteske og ekscentriske (hvor forskelligartetheden mellem de to genrer netop er en af forudsætningerne).

Men omtalte drama satte sig (i iscenesættelsen) mellem to stole. Den mistede den første tendens, uden at opnå den anden. Der skete noget lignende det der sker i eventyret om den vingede svane, krebsen og gedden. Krebsen og gedden trak hver ud i deres særlige perceptionsområder, og den stakkels svane med sin syntese forsøgte forgæves at løfte sig mod himlen. Vognen rokkede sig ikke af stedet. Den gik i stumper og stykker. Og kusken deserterede til filmen.

Og det skete altså fordi iscenesættelserne havde fået den besynderlige idé: at ville spille et stykke, der handlede om en eksplosion i en gasfabrik og om det heitemodige arbejder-kollektiv, ikke på en scene men på selve det sted hvor man producerede gassen og som lå i Moskva.

Og så ville den håndgribelige kendsgerning i form af fabriksomgivelserne på ingen måde forliges med teaterfiktionen.

Fabrikken havde sit eget liv. Forestillingen der blev spillet derinde havde også sit eget liv. Fabriksfremtoningen og teaterfiktionen ville ikke gå op i en højere enhed.

De kæmpemæssige turbogeneratorene ville let have kunnet slugt den lille teaterbygning der beskedent trykkede sig op ad de sortglinsende cylindre.

Samtidig slog hele den plastiske ynde ved den konkrete fabrik så stærkt igennem, at tendensen til det håndgribeligt-materielle flammede op indeni teaterfiktionen med ny lidenskab. Den erobrede alt . . . og måtte derfor fortrænges fra stykket, hvor det ikke klædte den at være enerådende og altdominerende.

Tendensen som sådan drog os lige over i filmen.



Sergei Eisenstein: Selvportræt.

Sergej Eisensteins (1898-1948) vei til filmen gikk gjennom teatret i den tiden han samarbeidet med Prolet-Kult i Moskva (1920-1924). Han lager dekorasjonene til J. Londons *Meksikaneren*, 1920, hvor han også iscenesetter en boksekamp med alle realistiske rekvisitter. Han vil **innføre de ekte begivenheter i teatret** og dermed smelte publikum sammen med handlingen. Så fulgte ni måneders praksis hos Meyerhold. Meyerholds idé med å vise psykiske prosesser gjennom fysiske handlinger (biomekanikken) påvirket sterkt den unge Eisenstein. Han stifter et **akrobatiske teater** og der setter han opp Ostrovskijs *Den Vise*. Forestillingens egenartede trekk var:

- En forkastelse av den italienske scene. Handlingen foregikk i en sirkus-arena i direkte kontakt med publikum.
 - En spilletmåte som gikk ut på å uttrykke personenes følelser, ikke gjennom dialogen, men gjennom akrobatenes og klovnenes fysiske ferdighet.
 - En personlig bearbeidelse av Ostrovskijs tekst som ble forvandlet til en collage, en montage av autonome scener. Under forestillingen viste Eisenstein noen scener fra filmen *Glumovs dagbok*, et slags grotesk kontrapunkt til handlingen, sansynligvis inspirert av datidens japanske teatre som alternerte teaterscener med forklarende filmsekvenser.
- Samtidig utgir han i LEF-tidsskriftet sitt manifest om **attraksjonenes montage** (eller teori om de kunstneriske stimuli).

Teatrets grunnleggende materiale er tilskueren og det utilitaristiske teaters oppgave består i å lede hans konsentrasjon i en bestemt retning. (. . .) Ved attraksjon i teatret menes ethvert aggressivt moment ved forestillingen, noe som skal forårsake en følelsesmessig og psykologisk reaksjon hos publikum. (. . .) Man kan lage en god forestilling bare ved å bygge den opp som cabaret og sirkus. Montasjens skole er filmen, cabaret og sirkus.

Altså er teaterregissøren i høy grad montasjist som skal lære sitt fag også fra filmen og music-hall'en.

Den estetisk-filosofiske tråd i Eisensteins arbeid (særlig i den senere fase) går i retning av en bevisst syntese mellom to forskjellige erkjennelsesformer – vitenskap og kunst – en syntese som ifølge ham har eksistert i den tiden da religionen også var vitenskap. Religionen grep samfunnet gjennom både følelsesmessige og rasjonelle teser. Idag er det forekommet et brudd mellom disse to sfærer og kunstens oppgave er å tilintetgjøre denne dualisme. Kunsten skal appellere til følelsene og følelsene i sin tur skal vekke tanken. Kunsten skal ikke bare fremkalle en tankeprosess, den skal også lede dens utvikling.

I sin siste periode som teatermann skilte Eisenstein seg fra det **akrobatiske teater** for å gi seg i kast med to politiske forestillinger: Tretiakovs *Hør Moskva* og *Gassmaskene*. Den første forestilling foregikk på en italiensk scene, den andre ble spilt i en ekte fabrikkhall. Hans siste forsøk på å **tilintetgjøre teatret som sådant og omskape det til en anstalt hvor det vises resultater fra massenes effektivitet**, fikk Eisenstein til å forstå at han hadde nådd de ytterste muligheter i sin teaterteori. Det å heve grensen mellom teatret og livet og blande tilfeldigvis skuespillere og tilskuere sammen, endte i denne forestillingen med en kunstnerisk forarming. Han erklærer teatrets fallitt: **Teatret i sin gamle form er død og hvis det fremdeles eksisterer, er det av ren treghetskraft**. Filmene er vår tids form for teater. Så går han over til filmen.

Han kom tilbake til teatret i 1940 med en iscenesettelse av Wagners *Valkyrie*. I en kommenterende artikkel om denne forestilling – *Mytens inkarnasjon* – skrev han:

Grunnen til det statiske som man beskylder Wagners *Valkyrie* for, er at heitenes lidenskaper aldri ble gjengitt gjennom spillet, altså handlinger, bevegelser og stedforandringer, men bare gjennom sangen. Jeg har forsøkt å vise med plastisk dynamiske bilder hele det komplekset av indre følelser og gjensidige forhold som Wagners helter er underkastet.

E.B.