

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*,

hvis poetiske „Night in the City“ Reisz forestår under sit besøg i Danmark for nogen tid siden, og *Louis Marcorelles* dokumenterer brillant, hvor væsentlig en forudsætning den franske kortfilm var for den nye strømning triumfer.

For *Renoir*-entusiasten er det glædeligste bidrag til bogen dog *Richard Rouds* „The Naturalness of Renoir“. Jeg er – som det fremgår af dette nummers „Debat“ – rørende enig med Roud, når han anfører „La Règle du Jeu“ og ikke „Den store Illusion“ blandt instruktørens mesterværker, og når han kalder „Le Crime de Monsieur Lange“ frisk og levende den dag i dag. „Alle *Préverts* kvaliteter findes i manuskriptet og dialogen: Hans verbale opfindsomhed, hans bid og hans humoristiske sans“. Og Roud kalder filmen „dejligh og bevægende“.

Roud skriver ellers i første række om „La Chienne“, „Boudou Sauvé des Eaux“ og „Toni“ – den første har Filmmuset vist, forhåbentlig kan vi også få de to andre hertil. For i følge Roud (og mange andre) er de blandt *Renoirs* bedste arbejder. Deres forhold til virkeligheden kaldes nært og varmt, deres mennesker kaldes individualiserede og overbevisende.

Artiklens forfatter siger, at af tredivernes *Feyder*, *Carné*, *Duvivier* og *Renoir* er det den sidste, der bedst har modstået tidens angreb. Det er utvivlsomt rigtigt, og det passer meget godt med, at *Renoir* i dag filmer langt mere vitalt end *Carné* og *Duvivier* (*Feyder* døde i 1948).

Erik Ulrichsen.

## Big Shot

Paul Tabori: „Alexander Korda“. Oldburne Book Co., Ltd. London. 1959.

Først går man så gruelig meget ondt igennem og så bliver man berømt, og så går man så gruelig meget ondt igennem for at vedblive at være berømt, for ellers skal man påny til at gå så gruelig meget ondt igennem etc. etc. Det er den konklusion man kommer til efter at have læst om den „store mand“ *Alexander Korda*.

Journalisten, instruktøren, producenten og finansmanden *Korda* var ungare, og allerede i 1916 begyndte han at iscenesætte film for *Nicholas M. Paszory* og senere for Dr. *Eugene Janovics* i dennes „Transylvania Studios“ i byen *Kolozsvár*. Via ungarske filmtidsskrifter gik vejen over Østrig, Tyskland og USA til England, hvor han virkede til sin død den 22. januar 1956, 63 år gammel.

Bogen er forsynet med et index over de 141 film, *Korda* instruerede, producerede og skrev manuskriptet til, og et gennemsyn af det giver på glimrende vis overblik over *Kordas* betydning, som, hans ambitioner til trods, ikke rakte så meget længere end de enkelte films værdi. På en eller anden mærkelig måde var han i stand til at forhindre, at en succesinstruktør hos *Rank* også blev succesinstruktør hos ham. Dog – *Korda* havde sine mere inspirerede øjeblikke, som da han besluttede sig til at producere og iscenesætte „Henrik den 8.'s Privatliv“ med *Charles Laughton* i hovedrollen. Da han så fulgte succes'en op med „Den røde Pimpernel“ med den ligeledes ungarsk fødte *Leslie Howard* i hovedrollen og *Clairs* „Spøgelset flytter med“, indledte han en genfødslestid for engelsk film, en tid, der indbragte såvel penge som nye eksportmarkeder, to ting, som engelsk film havde savnet stærkt indtil da. *Korda* allierede sig med amerikanske selskaber for at få udvekslet film, og den finansielle støtte bag ham var stærk. „Trommen“, „De fire Fjer“, „Tyven fra Bagdad“, „Junglebogen“ og „Lady Hamilton“ er alle fra denne periode, som først blev afbrudt da krigen brød ud.

Krigen betød stilstand i produktionen men til gengæld større aktivisering af de finansielle spekulationer og forhandlinger med Hollywood, og økonomiske op- og nedgange vekslede efter krigen med mere og, desværre, især mindre betydelige film. *Korda* investerede store summer i produktioner som „Hoffmanns Eventyr“ og „The Story of Gilbert and Sullivan“, men succes'er som „Den tredje Mand“, „Lydmuren“ og „Øjenvidnet“ formåede ikke at bringe balance i regnskaberne.

Der kan være en vis fornøjelse ved at begrave sig i beskrivelser af, hvorledes disse filmets styrfyrster på en tilsyneladende kriminelt letsindig måde omgås forfatteres arbejder, disponerer over deres person, så snart de har fået dem indfanget pr. kontrakt, og vrager dem efter den første fiasko – som måske endda skyldes ti andre „bearbejdere“ af forfatterens manuskript. De økonomiske transaktioner og gigantkøb og -salg er for os som astronomi for en myre, og det fremgår af bogen, at heller ikke *Paul Tabori* har kunnet følge *Kordas* kunstgreb. Deres karakter turde til dels fremgå af følgende udtalelse, som tillægges *Winston Churchill*: „Alex ville kunne blive en glimrende statsminister i Ungarn, vel at mærke hvis han havde Rockefeller som finansminister!“

*Kordas* skræk var „to die as a failure“ og hermed mente han ikke på det kunstneriske område. Er man lidt storsindet og villig til at