Begge film var produceret af Philip d'Antoni, der nu debuterer som instruktør (efter tidligere at have instrueret en politifilm for amerikansk TV). Som venteligt rummer filmen en effektfuld og hidsende biljagt, og »Politiets hårde kerne« er i øvrigt iscenesat med rimeligt håndelag. Mere end håndelag er der ikke tale om i filmens historie om en specialafdeling indenfor politiet, hvis job det er at afsløre forbrydere, der står til mere end syv års fængsel (deraf filmens originaltitel, »The Seven-Ups«). Philip d'Antoni har primært interesseret sig for effekter i håb om at lade disse dække over mangelfuld (eller helt manglende) menneskeskildring. Hovedpersonen (Roy Schneider) er en SS-lignende automat, og det hævnmotiv, der for alvor bringer effekterne frem, er kun et postulat for at forcere de spændingsskabende effekter. Det er måske for stærkt at hævde, at filmen direkte forsvarer politiets voldsanvendelse, den fornemmes mere som kynisk spekulation af en mand, der engang assisterede den herostratisk berømte senator Joseph McCarthy, da denne havde travlt med at foranstalte heksejagter i USA. (The Seven-Ups – USA 1974). P.C.

SHERIFFEN DER IKKE VILLE DØ

Instruktør: PHIL KARLSON

En semi-autentisk beretning om sheriffen Buford Pusser, som blev berømt ved at udrydde amoraliteten – i form af hjemmebrændere, spillere og prostituerede – i sin hjemby. Han overlevede adskillige morderiske anslag, som kostede hans kone og (i filmen i hvert fald) også hans hund livet, og rensede byen med en lang, tyk træstok som våben. Dette ærke-amerikanske heltekvad fremføres i filmen med præcis markering af alle de korrekte ideologiske over- og undertoner. Pusser (spillet af Joe Don Baker) er idealbilledet af den amerikanske helt, en syntese af Dirty Harry og John F. Kennedy. Han rummer både den altforglemmende følsomhed, når det gælder Hjemmet og Hustruen, den heroiske standhaftighed over for Synden (lette penge og kvinder med gennemsigtig bluse), glimtet i øjet når det gælder en god *practical joke* (som når den korrupte dommer bliver fældet af Pusser på de selv samme paragraffer, som han har jongleret så uanstændigt med: der bliver installeret pissoir i dommerkontoret!) og han svinger sin knusende (træ)stok med resolut mandighed, når det gælder. »Der er intet galt ved våben, det hele afhænger af, hvem der bruger dem«, siger vor helt. Den egentlige martyrslutning på Pussers løbebane får filmen desværre ikke med: eks-sheriffen omkom for nylig, da han kørte galt med den sportsvogn, han havde købt for sit Hollywood-honorar og nåede således ikke at spille sig selv i Pusser-film nummer to som planlagt. (Walking Tall – USA 1973).

P.S.

Bøger

Læst af
Ole Andreasen (O.A.)
Carl Nørrested (C.N.)
Jan Eggers (J.E.)
Peter Schepelern (P.S.)

THEODOR CHRISTENSEN

Nok en bog fra Rhodos med udvalgte artikler fra en side af den danske filmverden. Philip Lauritzens »Om film«, 1971, gav en række artikler og anmeldelser af Broby Johansen, Ole Palsbo, Knud Sønderby og Karl Roos fra perioden 1926-50, hvor dansk filmkritik fandt sit eget grundlag at arbejde på. Den er nu suppleret med John Ernsts udvalg af det store materiale, som Theodor Christensen efterlod ved sin død i 1967. Han skrev om mange emner i forskellige genrer, meget forblev ufuldendt eller slet ikke påbegyndt som den filmteori, han gik med tanker om at lave inden sin død, og som John Ernsts udvalg af hans filmteoretiske og -kritiske artikler nu på en måde må gøre det ud for. Udvalget er stort set kronologisk ordnet og har artikler fra hans samarbejde med Karl Roos om bogen »Film«, 1936, til arbejdet for cubansk film i tresserne. John Ernst indleder med en pietetsfuld biografi og giver redaktionelle kommentarer og nyttige noter til bogens forskellige afsnit. Det er inspirerende læsning, som sammen med Lauritzens bog giver et godt indtryk af de problemer, som den kunstnerisk bevidste del af den danske filmverden har arbejdet med.

Som de to bøger er ordnet, må man selv samle temaerne op. Et af de centrale er **dokumentarfilmen,** hvor dansk film for en gangs skyld knytter an til samtidige udenlandske strømninger. – Karl Roos og Theodor Christensen har nogen overvejelser i deres »Film« over propagandaens betydning for den kunstneriske udformning af dokumentarfilmen, som bringer dem et skridt videre end de engelske dokumentarister på det tidspunkt var kommet i deres film. Englænderne havde nok de russiske **propagandafilm** som et forbillede, men det med propagandaen ville de ikke rigtigt vedkende sig. For at nå deres demokratisk opdragende hensigt ville de lave **informative film.** I dag er det tydeligt nok, at de ofte kom til at informere i overensstemmelse med Imperiets interesser; det skete så bare uden at det kom eksplicit til udtryk i filmene.

Det fremhæves imidlertid i »Film«, at propagandaen ikke blot er uundgåelig, men at det er kunstnerisk inspirerende at formulere propagandaen eksplicit i dokumentarfilmen. Og i en artikel fra 1938 hævder Theodor Christensen lige ud, at »Propagandaen er sjælen i Documentary, hvor hårdt, sagligt og ukunstnerisk det end kan lyde« (79). Dermed trækker han blot en konsekvens af englændernes sætning om, at dokumentarfilmen skal dramatisere aktuelle konflikter i hverdagen: »... man kan kun præstere en konflikt under en bestemt synsvinkel – og så driver man propaganda« (ib). Som modsætning til englændernes informative film er dét her teorien bag **standpunktsfilmen.** Den er givet mere demokratisk, der lægges ikke skjul på noget, og pædagogisk virker den bedre.

I 1937 nævner Theodor Christensen en lang række emner, som en kommende dansk dokumentarfilm kunne give sig i kast med, aktuelle samfundsforhold fra badeulykker til andelsbevægelse. Det var i sig selv sprængstoffyldte emner, mente han. Men af de mange instruktører, der i løbet af 1940'erne gav sig i lag med dem, var der bare ingen, der rigtigt fik krudtet til at fænge.

Under krigen var det jo ikke tilladt at omgås krudt, så man nøjedes i bedste fald med at varme det nationale sammenhold op med en humoristisk holdning til stoffet. Hasselbalchs »Kornet er i fare« var nok den, der kom nærmest det brandfarlige med disse lede kornsnudebiller, der angreb bondens korn. Og da dansk dokumentarfilm efter krigen gjorde sit mest koncentrerede fremstød med »Social Denmark«, fem film om lige så mange sider af det danske socialvæsen, indkaldte man Arthur Elton til at stå som leder af projektet. Denne

periode af dansk dokumentarfilm kan siges at ende hvor den begyndte, i den engelske som den var i begyndelsen af trediverne, uden at følge de engelske udviklinger, og uden at komme til at stå på egne ben.

Men »Social Denmark« er overhovedet ikke dokumentarfilm, hævder Theodor Christensen i et forsøg på at analysere den danske dokumentarfilms krise. Det er instruktionsfilm, som henvender sig til fagfolk og politikere i udlandet for at vise, hvordan vi har løst bestemte sociale problemer, og hvordan andre lande altså også kan løse dem. Filmene giver færdige løsninger på overståede problemer. Der er ikke noget at diskutere. Der kræves ikke et personligt standpunkt.

Med de mere eller mindre bundne opgaver lykkedes det heller ikke Theodor Christensen at leve op til sit krav til dokumentarfilmen. I »Iran, det ny Persien« er det nok spændende at følge arbejdet med at trække en jævn jernbanelinie over Irans dale og gennem dets bjerge, men det lykkes ikke at vise konflikterne mellem det gamle Persien og shahens ny Iran. Der mangler en holdning til billederne, som på sine steder virker som en turistfilm.

Men under krigen havde han organiseret filmoptagelser af modstandskampen, og det blev til et kæmpemateriale. I fredens første år, mens det officielle Danmark var i færd med at glatte ud og stuve hen i kommissioner, bearbejdede han dette materiale, som han var dybt personligt engageret i og havde en klar holdning til. Den 4. maj 1946 havde »Det gælder din Frihed« premiere. Det var sprængstof, og det fængede. Diskussionen gik fra møde til møde, gennem pressen og helt op i rigsdagen. Var det kommunistisk chauvinisme, som nogen af skældsordene lød, eller var Theodor Christensens standpunkt holdbart? Den senere historieforskning har næppe rokket meget ved det. Her havde han fundet et emne, han kunne behandle samtidigt som menneske og som filmkunstner.

Der fulgte flere film, men et tilsvarende heldigt stof fandt han måske først i tresserne, Brandes-filmen. Drejebogen blev efter ønske fra kortfilmrådet omarbejdet og reduceret flere gange og var ikke realiseret, da han døde. Synopsis og Hans Hertels analyse af drejebogen findes i »Kosmorama« 84.

John Ernst mener med visse forbehold, at Theodor Christensen var »æsteten« og Karl Roos »sociologen« i udarbejdelsen af »Film«. Han henviser til, at Theodor Christensen i »Filmskritikken 1936« afviser Arnheims påstand om, at film efter tonefilmen ikke længere er kunst, men kun kan forstås ud fra en sociologisk betragtning, mens Karl Roos i »Om metoden« 1948 (trykt i »Om film«) støtter sig til den samme Arnheim i et nyt forsøg på at få udviklet en sociologisk metode til forståelse af tidens film. Men sammenligner man de to herrer ud fra tekster fra samme tidspunkt, synes der ikke at være nogen synderlig forskel.

I et foredrag fra 1937, som er et opgør med tidens politiserede filmkritik, hævder Roos, at »Det kommer ikke an paa, om Billedet er malet af en Socialist, en Borgerlig eller en Stokkonservativ, det kommer an paa om Billedet er malet saa det gir os en kunstnerisk Oplevelse« (»Om film« 107). Det er således også anvendelsen af de filmiske virkemidler, der bestemmer oplevelsen af en film. Og Roos mener, at tilskuerens personlige oplevelse er eneste gyldige grundlag for at bedømme en film og kritikeren må vurdere den ud fra en æstetisk analyse af dens virkemidler. Tilsvarende er det i det væsentlige for at fastholde, at film er kunst og må forstås ud fra brugen af de filmiske virkemidler, at Theodor Christensen i 1936 afviser Arnheim.

Desuden kan der i hvert fald findes to historisk bestemte grunde til at Roos tilsyneladende har skiftet synspunkt i 1948. For det første blev han ilde berørt af, at de tyske film fra Caligari til Hitler passerede forbi, uden at nogen bemærkede de dybe perspektiver, som Kracauer trak frem i sin bog fra 1947. Disse film var kun symptomer på samfundets sygdomme, ikke en kunstnerisk tolkning af dem. En æstetisk analyse af filmene var derfor mildt sagt utilstrækkelig. For det andet var Roos betænkelig ved, at en handelsaftale med USA efter krigen medførte, at det strømmede ind med film, der manisk kredsede om night, danger, secret, mystery og murder. Han kunne ikke forstå disse film som kunst, men måtte opfatte dem som symptomer. Derfor var det nødvendigt at opdyrke sociologiske og psykologiske metoder til at forstå deres irrationalitet, så meget mere som der efter Roos' skøn var hundrede af dem for hver én kunstnerisk bevidst film. For så vidt var Roos »sociolog« i 1948.

Men på den anden side skrev han en artikel i 1949 om Ruttmanns film. Her gik han varmt ind for den uforlignelige artistiske udnyttelse af de filmiske virkemidler, og han beklagede, at det ikke blev den form for dokumentarfilm, der slog igennem, men den engelske. Roos ønskede en udvidelse af de filmiske udtryksmuligheder, så filmkunstnerne kunne formulere sig bedre. Og han ville bruge de sociologiske metoder til at »frigøre Kunstnerne, saaledes at deres Film ikke var ubevidste og ukontrollable Trækninger i Tidens Fysiognomi« (»Om film« 210). Han ville at de hundrede film skulle blive som den ene. Et synspunkt, som Theodor Christensen med sin standpunktsfilm kunne være enig i – som enhver anden kunstner vel vil være det.

O.A.

John Ernst: Theodor Christensen. 255 sider. Rhodos, København 1974. Kr. 52.00.

ØSTEUROPÆISK FILM GJORT TILGÆNGELIG

Forsidebilledet på Børge Trolles bog om østeuropæisk film ligner noget ubestemmeligt fra en spaghetti-western. Det kunne have dækket et emne i vestlig film med sit udtryk af venlig bekendthed, som modsætning til traditionen i vestlige bøger om østfilm for motiver af indespærret tragik (f. eks. de to stakkels piger bag tremmer på begge Idestam-Almquists bøger), der skal antyde noget om kunstens politiske spændetrøje. Trods forsidebilledet er det imidlertid også Trolles opfattelse af intelligensiaens og kunstens vilkår i Øst.

Bogen er en traditionel, kronologisk filmhistorie, der gennemgår filmens udvikling land for land. Han har dog taget hensyn til Vestens almindelige ukendskab til de østeuropæiske landes nationalhistorie og deres plads i den samlede europæiske historie og har redegjort for denne principielt uundværlige forudsætning for at forstå filmens udvikling og de enkelte films handling. Men hvilket udbytte dette giver, er i første række afhængigt af den måde historien, kunsten og forholdet imellem dem betragtes på. Trolle skriver (side 9): »For mig har den kulturelle udvikling aldrig kunnet skilles fra den økonomiske, sociale og politiske udvikling, og det ligegyldigt hvor i verden det har udspillet sig. I sidste instans er der vel politik i alting«. Det er altså de sammenhænge, som han gerne vil vise. Men hans historieskrivning er den kronologisk, deskriptive; han skriver netop ikke om de økonomiske, sociale og politiske faktorer, men slår alting sammen i den intetsigende fællesstørrelse kulturen.

Kulturen anvendes metafysisk som et oprigtigt udtryk for »et folk«, og den bliver set som determinerende for dette folks forholden sig til de konkrete forandringer i udviklingen. Netop på den måde skøjter den borgerlige historieskrivning henover historiens konkrete udvikling ved at finde genkendelige (borgerlige) træk i tidligere historiske perioder til bekræftelse af borgerligheden selv. Bekræftelsen findes i de store linier tilbage til middelalderen, og det er der, Trolle hver gang begynder.

Trolle sætter således de rene østeuropæiske kulturer som modsætning til »det udefra påførte fælles politiske mønster« (side 8), hvis baggrund forklares ved Østeuropas indeklemte stilling mellem Rusland og Tyskland. Disses historie begrundes i en parallel kulturel udvikling, som Trolle finder frem til ved at gøre fundamentalt forskellige størrelser i de to lande lige! F. eks. kan Trolle føre fænomener fra sin intetsigende beskrivelse af Rusland som »behersket af en uophørlig brydning mellem en ekspansion mod Vest og en søgen ind i sig selv« (sic!) (side 13) over i en »tilsva-

rende« tysk tendens: »Pangermanisterne danner på mange måder et åndeligt sidestykke til de russiske slavofiler, og brydningerne indenfor tysk åndsliv får hermed også en Øst-Vest karakter« (side 14). »Hermed« – fordi russerne har den? Kulturen kan tillægges simpelthen alt! Trolle slutter dette baggrundsrids: »Udviklingen indenfor den østeuropæiske film er umulig at bedømme og vurdere uden at have denne forhistorie for øje« (side 20). Nej, udviklingen er umulig at bedømme **med** denne forhistorie!

Enhver dialektik er udeladt, bortset fra at ordet optræder, f. eks. i følgende ejendommelige metafor: »Men endnu engang drejede udviklingens dialektik historiens hjul 180 grader og lod dukketeatret **genopstå indenfor filmen!«** (side 149). Han opererer med politik og menneske som faste, uafhængige størrelser (f. eks. side 72, 76), hvor Kunsten er at sætte sig ud over politik og nå frem til Mennesket (jvf. side 86-87, 138 og 148). På side 128 skriver han om Stalin-æraens kunst, den såkaldte »Socialistiske realisme«, at den »i virkeligheden (var) alt andet end realistisk«. Det socialistiske aspekt forsvinder, kunsten er vigtigere: »Overfladisk betragtet kan Realismen forekomme som en »let« kunstretning. I virkeligheden er den nok **den sværeste af alle!** – dersom den altså **er kunst«.**

Trolles bearbejdelse af det filmhistoriske materiale er desuden impressionistisk, han udvælger »kunstneriske højdepunkter« m.h.t. perioder og enkeltfilm, og dette afgøres af, hvilke film der har gjort størst personligt indtryk på Trolle selv (side 9), hvilke der har gjort sig gældende i **international konkurrence** (side 91, 98) – kunsten er altså per se almen! – samt af produktionens kvantitative omfang (stor produktion lig storhedsperiode). Det er således mangelen på en egentlig filmindustri, der er Trolles begrundelse for at udelukke Albanien (der nok kunne have bragt hans historiske forklaringsmodel i fedtefadet). Den »kunstneriske« vurdering er baseret på træk som »instruktørens kompromisløshed« og Kunstens »foruroligende flertydighed«, og kunsten antages definitorisk at fungere som en åndslivets (kulturens) reaktion mod politisk undertrykkelse.

Selvom Trolle sympatisk bryder med den almindelige negative vestlige holdning til Østeuropa, gør han det altså helt og holdent udfra traditionel vestlig begrebsdannelse: borgerlig historieskrivning og borgerligt kunstsyn. Den oplagte problemstilling omkring en mulig socialistisk film er udeladt: filmene er gode, hvis de er det i vestlig forstand! Trolles fejl og mangler ligger altså i det metodologiske fundament: han kan ikke, som det er prætenderet, begrunde udviklingen, fordi hans historiesyn aldrig bringer ham i nærheden af de økonomiske, sociale og politiske faktorer, som han selv som erklæret marxist fremhæver (jvf. citatet ovenover fra side 9). Det havde jo været nærliggende så at bruge den marxistiske metode (har Trotsky igen lavet rav i den?).

Men Trolles kronologiske historiske redegørelse passer til gengæld udmærket til hans kronologiske filmhistorieskrivning – som til enhver anden filmhistorie, dog med den forskel, at den rent historiske baggrund almindeligvis udelades fra den traditionelle filmhistorie, der får lov til at sejle rundt i et fuldstændigt vacuum. Indenfor den deskriptive filmhistorie er Trolle således på et højere plan end de fleste – og det er af afgørende nødvendighed i forbindelse med de østeuropæiske film, som uden denne baggrund kan forekomme uforståelige. Som filmanalytiker har Trolle sin store styrke, og dette ikke alene i kraft af sin store fond af fakta, der er nødvendige for forståelsen, men også i sin symboltolkning og udredning af betydningslag (se f. eks. analyserne af »J. Kilian«, »Kniven i vandet«, »Lissy« og »Lektor Hannibal«).

I øvrigt: Bogen er den første samlede fremstilling af østeuropæisk film og med den har Trolle gjort et enestående stort materiale tilgængeligt.

PS. I forhold til Rhodos-seriens gennemgående ortografiske kaos er der færre fejl m.h.t. personnavne og titler, men der er stadig for mange almindelige trykfejl. Bogens største savn er i mine øjne en litteraturliste. Billedudvalget er som sædvanlig for kulinarisk – der er for mange overflødige billeder, og de benyttede stills sættes for sjældent i relation til teksten.

Børge Trolle: Østeuropæisk film. 251 sider. Rhodos, København 1974. Kr. 52.00.

TRE OM TRUFFAUT

I 1970 udkom den første af tre engelsksprogede bøger om Truffaut, amerikaneren Graham Petrie's »The Cinema of Francois Truffaut«. To år efter kom en Movie Paperback med titlen »Francois Truffaut«, og endelig var her i foråret Don Allen's »Truffaut« at finde på danske boghandlerhylder.

Det er tre bøger, som både i format og analysemetode ligner hinanden en del, og selvom næsten-gentagelser ikke kan undgås supplerer de dog hinanden så godt, at læseren sidder tilbage med en sjælden fornemmelse af at være nået hele raden rundt, omend han måske vil få sit hyr med at hitte rede i hvilke oplysninger, han har hentet hvor.

Der er dog iøjnefaldende forskelle. Petrie tildeler – i modsætning til Crisp og Allen – ikke hver film sit kapitel, men lader inddelingen ske efter emnevalg: kamera og klipning; dekorationers og andre fysiske omgivelsers betydning for personernes adfærd; musik, lydeffekter og dialog; o.s.v., således at hver film behandles indgående i mere end et kapitel. Videnskabeligt set en udmærket fremgangsmåde, men den gør krav på et langt mere overskueligt layout, end det man her har ulejliget sig med. Der er sparet så meget, at det næsten bliver gnidret, hvilket er synd i en bog så fyldt med eksempler på moderne analytiske metoder og præcise iagttagelser.

Omtrent det modsatte kan siges om C. G. Crisp's, der, endskønt den er sat med langt de mindste typer, fremtræder som den langt mest overskuelige i sin tospaltede opsætning. Lige så bevidst som Petrie helst går uden om det selvbiografiske aspekt ved Truffauts produktion, lige så bevidst gør Crisp det til sit mål at »specify the nature of the decisions taken by Truffaut in the course of his career, together with the motives that have guided them«. Heri ligger altså det centrale i Crisp's forskning, og resultatet er da osse mere en række undersøgelser og påvisninger af, hvad der har gjort filmene til det, de er, end et system af filmsproglige iagttagelser. Styrken ligger i den enorme samling af facts vedrørende Truffauts karriere. Her findes (næsten) alle udtalelserne, citaterne fra artikler, pressens reaktioner, filmverdenens reaktioner, vennernes indflydelse etc., samlet, siet og redigeret i fornuftige analyser.

Crisp går fuldstændig kronologisk frem; hver film sit kapitel og til sidst alle tiders creditsamling med lister over drejebøger og interviews, artikler og bøger af og med Truffaut. Et mønster-eksempel i opstilling og fyldighed.

Hvor Crisp mest holder sig til oplysninger om produktionsforhold og om den offentlige side af Truffauts liv, dykker Allen direkte ned i hans privatliv og søger bogen igennem at påvise sammenhænge mellem instruktørens personlige oplevelser og filmene. Det kan ligne irrelevant snagen, men hos den meget selvbiografisk arbejdende Truffaut bli'r det interessant med andet og mere end dyneløfterøjne.

Som den eneste af de tre har Allen selv taget interviews med Truffaut og har desuden haft lejlighed til at følge de seneste to film i produktionsfasen – en oplevelse han godt kunne have fortalt lidt mere om i stedet for blot at nævne det.

Udover som de to andre at være meget optaget af – naturligvis – recurring themes, gør Allen en del ud af en kortlægning af figurernes psykiske træk og bevæggrunde – stadig med forbindelse til Truffauts personlige oplevelser. Det fører af og til lidt vidt, særlig ved Doinel-figuren som udsættes for en analyse, der snerter det dybdepsykologiske uden rigtigt at blive det.

Allen går også kronologisk frem, men samler fornuftigt nok Doinel-cyklen i tre på hinanden følgende kapitler. Det er tydeligt, at for Allen begynder det interessante ved hver enkelt film først rigtigt dér, hvor den ses i sammenhæng med de øvrige, hvad jo kan være sandt

nok, når det drejer sig om »Les Mistons«, men en film som »La Sirène du Mississippi« bør ikke spises af med en hastig omtale, der stort set kun består af en liste forbindelser til andre film. Godt den ikke står alene i verden, så var meget gået tabt.

Men Allen anfægter som den første af de tre værdien af den megen brug af homages og in-jokes, ligesom han i sine indledende bemærkninger inddrager diskussionen om Truffaut set i en politisk-social sammenhæng. Han slår fast, at Truffaut snarere bør ses som rebel end som revolutionær, at revolution for ham i den sidste ende betød at dreje hjulet tilbage, til det han anså for at være filmens guldalder, Renoir-Vigo-epoken. Måske en forenkling indtil det meningsløse, men så overfladisk går Allen heller ikke til værks. Der følger en lang diskussion om Truffauts rolle i skabelsen af auteur-teorien og Den Nye Bølge, et forhold der ikke slippes af syne i analyserne af de enkelte film.

Som man måske vil se, bør bøgerne købes og læses som et trebindsværk. Hvad den ene mangler, tilgodeser den anden, selvom alt dermed ikke er sagt om Truffaut. I danske analyser og interviews findes værdifulde oplysninger, de tre forfattere ikke har kunnet tyde.

Truffaut har sagt, at han – som alle instruktører – er blevet en egoist. Det er muligt. Det er osse muligt, at han er blevet en reaktionær, som for længst har lukket sig inde i sit eget begrænsede univers og altså politisk set er betydningsløs, men han og hans kunst er ikke naiv, han overrasker hver gang med de meget forskelligartede udvidelser af sit sprog. Som filmmand bliver han aldrig betydningsløs, og man ser frem til det mammut-interview med ham, der må komme om 30 år.

Som Don Allen bemærker: »Truffaut's canvas may be that of a miniaturist, but within his chosen range he is a master«.

J. E.

Graham Petrie: The Cinema of Francois Truffaut, 240 sider, The Tantivy Press, Zwemmer Ltd., London og Barnes & Co, New York 1970, kr. 18.65.

C. G. Crisp: Francois Truffaut, 144 sider, Movie Paperback, November Books Ltd., London 1972, kr. 23.30.

Don Allen: Truffaut, 176 sider, Cinema One, Secker & Warburg Ltd., London 1974, kr. 22.15.

WILLIAM WYLER

Det var André Bazin, der opfandt Wyler som **auteur;** i en berømt artikel fra 1948, »William Wyler ou le janseniste de la mise en scène«, hævdede han, at Wylers stil var lige så genkendelig på et par indstillinger som Fords, Langs og Hitchcocks. Man tog ham desværre ikke på ordet. For faktisk kan Wylers upåfaldende totalbilledstil – som han anvendte med størst originalitet i mesterværkerne »De små ræve« og »De bedste år« – let forveksles med 10-20 andre Hollywood-instruktørers. Selv har Wyler også afvist at være **auteur:** »I am not the author of my films, and there is no need to use a fancy French word – though I am one of the few directors who can pronounce it. – It's like the music world: I am not the composer, but the conducter«, har han sagt til Charles Higham. Wyler er da også først og fremmest en af filmhistoriens store professionalister. Efter sin 67. film, »The liberation of L. B. Jones« 1970, trak Wyler sig tilbage, og nu har vor næstenlandsmand Axel Madsen udsendt »The authorized biography«, og det er blevet et omfangsrigt, stateligt værk, som meget underholdende sludrer sig gennem Wylers liv og karriere. Bogen byder naturligvis ikke på analyser af filmene, men på masser af godt anekdotisk stof fra Hollywood i tiden fra tyverne til 1970.

P.S.

Axel Madsen: William Wyler, The authorized biography. Thomas Y. Crowell Company, New York 1973. 456 sider.

AVANTGARDE-FILM LEKSIKON

Suhrkamp Verlag har udsendt et tobinds leksikon, »Eine Subgeschichte des Films«, som på 1315 sider behandler avantgarde-, eksperimental- og undergrundsfilm med ca. 200 opslag på navne, lande og begreber. Værket, som skyldes kun to forfattere, er det første af sin art og naturligvis yderst fortjenstfuldt. Her er gode oversigter, tidstavler, filmografier og litteraturlister. De biografiske artikler giver i mange tilfælde kun mager besked om den pågældendes film, men antagelig har forfatterne kun i ringe grad haft mulighed for at se filmene. Man kan også undre sig lidt over dispositionerne, når **Expanded Cinema** får 6 sider og emnet **Kinetik/Kinetische Schaukunst** får 85! Med særlig nysgerrighed læser man selvsagt afsnittet om **Dänemark** (knap to sider), der omtaler »Häxan«, »Jeanne d'Arc« og »Vampyr« (»Spielfilme der Semi-Avantgarde«) samt kortfilm af Henning Bendtsen, Albert Mertz, Jørgen Roos, Søren Melson, J. J. Thorsen og Jørgen Leth. Der er specialartikler om Eric Andersen (som ikke er omtalt hos Bjørn Rasmussen, men som skal have lavet 16 mm »confronted cinema« mellem 1964 og 1967, – så ved vi det!) samt om Jørgen Roos, hvis »halbdokumentarischer Spielfilm 6-Dageslobet« overraskende nok anses for den interessanteste blandt hans senere film, d.v.s. senere end »Spiste horisonter«, 1950 – ikke just et synspunkt som skaber tillid til forfatternes øvrige vurderinger. Nogle af de danske navne er stavet forkert, og å og ø bruges ikke. Det siger muligvis noget om værkets gennemgående nøjagtighed.

P.S.

Hans Scheugl/Ernst Schmidt Jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. I-II. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. 1315 sider. Illustreret.

8 mm

Set af Jakob Stegelmann

Efteråret bringer som regel en del filmnyheder fra de forskellige firmaer. Der er nye titler fra Walt Disney, Columbia og Film Office, og så er der endvidere mange prisstigninger. Prisen for en farve-tone-tegnefilm på 6-7 minutter er normalt ca. 250 kr., mens Walt Disney tager næsten 300, og en stum farvefilm koster fra 150-200 kr. Endvidere fås nye filmtitler kun i super 8, mens standard 8 langsomt glider ud af billedet.

SLOPPY JALOPY. En af UPA's mest berømte Mr. Magoo-film, instrueret i 1952 af Pete Burness, inden UPA's produktioner begyndte at blive kedelige og monotone. »Sloppy Jalopy« er så afgjort en af de bedste Magoo-film, og dermed et ubetinget »must« for tegnefilm-fans. Naturligvis er kun toneversionen virkelig værdifuld, for hvad er der ved at se Mr. Magoo uden at høre Jim Backus' W. C. Fields-agtige stemme? (Columbia M-5, s/h & farve, stum & tone, 1 reel. Import: Ole Bruun A/S).

WARNER TEGNEFILM. I 40'erne og 50'erne arbejdede en række af USA's bedste tegnefilmfolk hos Warner Bros med serierne »Looney Tunes« og »Merrie Melodies«. Instruktørerne var blandt andre Chuck Jones, Friz Freleng, Tex Avery og Robert McKimson, og figurerne var Bugs Bunny, Daffy Duck, Sylvester, Tweetie Pie, Road Runners, Wile E. Coyote m. fl. Et stort udsnit af denne