

Men der er også en vis pessimisme - folk er undertrykte og kynismen breder sig.

Det er nu engang det, den drejer sig om. Det er som at sige, 'jeg ku' godt li' »Jaws«, bare hajen ikke bed folk.' Filmen er kun et forsøg på at se på fremtiden - i forhold til mange andre film om fremtiden, at prøve at tage en meget traditionel historie, der væsentligst handler om mennesker, og placere den i fremtiden. Ikke om et væsen, der spiser en by, og ikke om isenkram. Fremtiden er et sted, simpelt hen, og ikke hele filmens emne. Vi tænkte mere på fremtiden som den nære fremtid; som noget sandsynligt, og det vil for mig sige »et grænseland« (a frontier). Min opfattelse er, at *frontiers* egentlig ikke har ændret sig de sidste 4-500 år, at der ikke er nogen større forskel på de mennesker, der var med til bygningen af Suez-kanalen, i Dodge City, og dem, der er på olieborerplatformene i Nordsøen nu, eller filmens mennesker. Hvad angår den sociale betydning - mon jeg nogensinde er blevet beskyldt for betydningsfuldhed? - så må vi jo bygge på, hvad vi ved, og jeg har den fornemmelse, at kommer vi også til at være ude i rummet, så bliver det ikke på grund af altruisme eller for at udvikle vor arts horisont. Det bliver for at få fingre i, hvad der kan være af værdier. Og jeg tror, det bliver under den slags forhold, som filmen skildrer.

En rumrejse kan sammenlignes med en skibsrjese i 16-1700 tallet. Det var ikke poetisk, det var farligt, havet var en fjende, ikke en allieret, og jeg tror, vi er meget langt fra denne 'gliding through the galaxies', som den præsenteres på film. Det miljø dengang formede menneskene, og sådan er det stadig. Hvis man besøger boretårnene i Nordsøen, som jeg gjorde, ser man hvilken slags folk, der er der. De er der ikke af altruisme, de er der for at tjene så meget som muligt, og så *get the hell out*. Det eneste, der ikke er i denne film, er firmaforretningen. På boretårnene tjenes en masse penge, men det eneste sted, man kan købe noget, er i firmaforretningen, hvor en halv liter mælk koster 17 dollars - så rent faktisk kommer de ud rabundus. Det er det eneste, der mangler.

Var parallellen til »High Noon« bevidst?

Nej. Bagefter er parallellen tydeligere, end jeg havde regnet med. Men hvad skal man med sådan en sammenligning? Der er visse paralleller til en gammel frontier-by, f.eks. spvingdøre, men de var mest for sjov. Anvendelsen af ure som dramatisk middel til at fortælle, at noget vil ske, er vel ikke noget som »High Noon« har patent på. Det var i hvert fald ikke meningen, at man skulle begynde at tænke på den film.

Hvorfor er der ikke noget last show-down?

En sådan konfrontation mellem Connery-figuren og Peter Boyle-figuren ville være en ganske unfair kamp. Sheppard er tydeligvis en ret intelligent mand, der får andre til det beskidte arbejde. Hvad kan man gøre andet end at give ham en afklapsning. Jeg tror ikke, det var blevet helt så godt, pludselig at

have Peter Boyle som en slags desperat Lee J. Cobb-figur, der løber rundt efter en '45. Det slog mig som forkert.

Vil man i øvrigt ikke også bruge laser-våben i fremtiden og ikke almindelige skydevåben som i filmen?

Det er ikke så fjern en fremtid. Og: der er vold i denne film, og jeg bryder mig ikke om vold. Jeg synes ikke vold er spændende, smuk eller behagelig. For mig er det rystende og skræmmende, når nogen prøver at dræbe. Og der er noget kosmetisk ved laser og stråler. Det glamouriserer volden. Jeg ønskede, at denne film skulle have den form for virkelighed, som vi kan forholde os til. Jeg kan ikke selv forholde mig til den slags nonsens.

Er der ikke noget ironisk i, at filmen lige er blevet vist i TV-selskabet ABCs forlystelsescenter i Century City, der er bygget på 20th Century Fox' tidligere studiearealer, når »Outland« som så mange andre amerikanske film er optaget udenfor USA?

Filmen er engelsk. Grunden til at vi laver film i England er, at det er meget billigere. »Star Wars« blev lavet i England, fordi det dengang kostede en tredjedel af at lave den her. Ligeledes med »Alien«. England er ikke et bedre sted at lave en film, særligt ikke en teknisk kompliceret film. Det er klart bedre at lave den i USA. Faktisk blev en masse af filmens *special effects* og alle de optiske effekter lavet i Santa Monica.

Vi har set filmen i en biograf, som jeg er bange for ender som parkeringshus, med mindre folk laver film for et rimeligt beløb (Hyams ryster på hovedet og mumler »Heaven's Gate«). Vi prøvede at holde udgifterne nede. For mig er 13 millioner dollars mange penge, men på vore dages marked er en film til den pris ikke noget at skamme sig over. Jeg mener, at instruktørens job - eller rettere dygtighed - er at få tingene til at virke mere imponerende end de er.

Filmens design - forholdene i minen og i minebyen - kan minde om »Alien«.

Jeg beundrer »Alien«. Både »Star Wars« og »Alien« opnåede begge, hvad de ville, så godt som det kan gøres. Så de var egentlig en forbandelse. Jeg måtte undgå ting, jeg egentlig ville have med, fordi det ville kunne se ud som et plagiat. Denne film er et meget udspekuleret forsøg på ikke at trække på de to film. Jeg har trukket på CalTechs (California Institute of Technology) rumforskning og kikket på design hos NASA. Rumdesign er funktionel - den behøver jo ikke at være strømlinet - så al design i filmen er meget funktionel og meget grim. Det er fremtiden.

Bøger

Film og komponister

»Motion Picture Music« er titlen på en 155-siders engelsksproget, belgisk udgivelse, der ved nærmere eftersyn viser sig at indeholde et forfærdeligt rod af artikler, anmeldelser, interviews og filmografier fra de første 12 numre af det ligeledes belgiske blad »Soundtrack Collector's Newsletter« (der stadig lever i bedste velgående under navnet »Soundtrack!«).

Bogens redaktør, Luc Van de Ven, har samlet de forskellige indslag under komponister. Men det er ikke rigtig nok til at give samling på stoffet - der er for mange uaktuelle anmeldelser og for mange alt for korte »artikler«. Det brogede indhold gør dog, at læseren præsenteres for mange overraskende og spændende sider af filmkomponistens verden. Stærkest i bogen står fem interviews med så forskellige kunstnere som David Shire, Carlo Rustichelli, Henry Mancini, Richard Rodney Bennett og Bronislau Kaper, og det er skiftevis både uhyggeligt og morsomt at læse om den evindelige kamp mellem producenter, instruktører og komponister. Man gruer, når en kunstner som Richard Rodney Bennett fortæller, at »you can't fight them«, men beroliges, når Bronislau Kaper med humor fortæller, hvordan han først kom til Hollywood som sangskriver, og ikke kunne få lov til at skrive underlægningsmusik. Senere, da det var lykkedes for ham, skrev han på et tidspunkt igen en sang til en film. »Du må ikke skrive sange« fortalte producenterne ham, »du er jo underlægningsmusikkomponist!« Kaper's kommentar: »Well, I punish-ed them later - I wrote both.«

Den meget interesserede læser kan fordybe sig i syv tilsyneladende komplette filmografier: Bernard Herrmann, Philippe Sarde, David Shire, Carlo Rustichelli, Richard Rodney Bennett, Les Baxter og Bronislau Kaper. Disse lister byder på mange overraskelser, hvis man giver sig tid til at gå dem grundigt igennem (f.eks. har jeg ingen andre steder stødt på den oplysning, at Les Baxter skrev musik til den amerikanske release-version af »Reptilicus«).

Sine fejl til trods skulle bogen være af interesse for både nye og gamle filmmusikinteresserede - den har lidt af hvert. Bestil-

linger sendes til Luc Van de Ven, Astridlaan 165, 2800 Mechelen, Belgien og prisen er ved betaling med international postanvisning 200 belgiske francs, ved betaling med check 235 francs.

Nicolas Barbano

Film i 70'erne – en forlagsskandale

Da Politikens Forlag omsider besluttede i år at producere sin follow-up til Bjørn Rasmussens »Filmens HHH, bind 2 og 3« fra 1968, kunne tilrettelæggerne kalkulere med en indbygget goodwill i den filminteresseredes behov for en ajourført registrering af filmpremierer i Danmark. Og de kunne samtidig på basis af Bjørn Rasmussens pionerindsats arbejde ud fra en holdbar metode og i Claus Hesselberg disponere over en medarbejder, der gennem flere års fortjenstfuldt creditarbejde for Kosmorama er fortrolig med den pinagtigt minutiøse indsats, som en registratur kræver.

Grundlaget var næsten optimalt, nu foreligger arbejdet som et tobinds-værk med titlen »Film i 70'erne – 68-79«, behageligt i formatet, velillustreret og nemt at gå til. Resultatet? Et indhold, der høfligt kan sammenlignes med en middelmådigt sat 1. korrektur, baseret på et manuskript, der i forvejen har været behæftet med mangler. Tilsyneladende har forlaget for at reducere udsalgsprisen med ca. 10 kr. for et værk, som den interesserede ville sikre sig for næsten enhver pris, saret på det eneste et leksikon ikke kan undvære: en kontralæsning på ekspertniveau. For Politikens Forlag, der har opbygget sit renommé på netop omhyggelige fagbøger, er »Film i 70'erne« nær ved at være en skandale, og de dagbladsanmeldere, der skøjtede hen over siderne og lovprieste *fejlfriheden*, har gjort forlaget, redaktøren, sig selv og læserne en bjørnetjeneste. Sjældent har, skal vi sige, »glæden over initiativet« skygget så stærkt for sagligheden.

»Film i 70'erne« er stort set bygget op efter samme princip som Bjørn Rasmussens. Der er credits på hver eneste film, der har haft officiel premiere i danske biografer i tiden 1.1.1968 – 31.12.1979. Det vil sige: alle film over 60 min. spilletid. Det kan synes at være en kunstig skillelinie, fordi film som »Et minuts mørke gør os ikke blinde«, »Rockerfilmen« og »Historien om en moder« derfor glider ud, men en grænse må der naturligvis sættes for at gøre udgivelsen overkommelig. Til gengæld er revl og krat med fra 60 minutter og opefter, enhver pornostimmel inklusive. Hvor det har været muligt at skaffe, er der så oplysninger om: dansk titel, originaltitel, produktionsår, produktionsland, produktionsselskab, instruktør, manusforfatter, fotograf, klipper, komponist, selektiv rolleliste og rollenavne, længde, udelejningsselskab, premieredato- og biograf, censur, i visse tilfælde specielle credits, samt en kort kommentar. Det må vurderes som relevante oplysninger for almindeligt dødelige, og i den velvalgte store satstype med

rigelig luft er leksikonet nemt at læse. Blot må man anke over, at bindene deles ved 1974, i stedet for i alfabetet. Det kræver ofte to opslag.

Forkerte navne

Det er dog til at klare også for den mindre initierede, der heller ikke behøver gå omkuld, fordi Vigga Bro er blevet til Viggo Bro, og de fleste kan nok også uden besvær identificere Ole Sprogøe, Gina Lologrigida, Alay Arkin og måske endda Richard Lebter og François Troffaut. Sværere bliver det og længere er vejen fra David M. Walth til det rigtige Walsh, fra Douglas Slocome til Slocombe, fra Timothy Varey til Carey, fra Conran Hall til Conrad, fra René Auberjondis til Auberjonois, fra Frederich March til Fredric, fra Michael Hordon til Hordern, fra Cufton James til Clifton og fra Dianah Carroll til Diahann – for at nævne nogle. Her følger et *udpluk* af de navne, der har mistet oprindeligheden under sætter- og forfatterens ukontrollerede initiativ:

Ellen Burstyn, Jennings Lang, Lucien Ballard, Rachel Roberts, Liv Ullmann, Ryan O'Neal, Irvin Kershner, Freddy Albeck, Roy Scheider, Birte Tove, Dominique Sanda, Nils-Ulrik (dansk klipper), Sven Gyldmark, Lisbet Dahl, Carey Loftin, Finn Storgaard, Francois Périer, Alistair MacLean, Larry McMurtry, Curd Jürgens, Hardy Krüger, Allen Garfield, Edmond Jensen, Denys de la Patellière (fire versioner), Mel Ferrer, Niels Hinrichsen, Louis de Funès, Mime Fønss, Marvin Hamlisch, Max von Sydow, Barbro Hiort av Ornäs, Robert De Niro, Michael Sarrazin, Bibi Andersson, Patrick O'Neal, Elliott Gould, Dean Riesner, Alec Guinness, Jørgen Kiil, Robby Benson, Kathrine Jensenius, Sten Kaalø, Lone Hertz, Jan Haldoff, Dirk Bogarde, Dustin Hoffman, Irm Hermann, Helge Kjørulff-Schmidt, Anne-Lise Gabold, Bob Rafelson, Carl Pinigore, Irving Ravetch, Lalo Schifrin, Claude Brasseur, Dom DeLuise, Jean Lefevre, Steen Steensen Blicher, George Burns, Walter Matthau, Robert Alan Aurthur, Marcello Mastroianni, Norman Whitfield, John A. Alonzo, Robert Towne, Denholm Elliott, Jennifer O'Neill, Katharine Ross, Jimmy Cliff, Leo Mathisen, Göran Stangertz, Dirk Brühl, Humphrey Bogart, Joseph Cotten, Dick Kaysø, Katharine Hepburn, Stuart Millar, Jean-Jacques Farbès.

Der er mange flere end de her nævnte 77. Næsten som en selvfølge optræder d'herren Paul Hagen og Hüttel som Poul, det samme gør Povl Dissing, mens Poul Reichardt er blevet til Paul et enkelt sted. Man er næsten lettet over, at Pouel Kern ikke er crediteret i perioden, og på vej mod de sidste sider vokser tilbøjeligheden til at rose for de navne, der er rigtige, men plejer at være forkerte: Barbra Streisand og Liza Minnelli. Til småtingsafdelingen hører måske, at en del teknikere optræder skiftevis under rigtigt navn og kælenavn. F.eks.: Gerry/Gerald Fischer, Wilmer/Bill Butler, Jerry/Gerald Hershfeld, Edward/Ted Scaife, Andrew/Andy Laszlo etc. Andre unøjagtigheder, der kan være vanskelige at gennemskue end navnefejl, findes

på næsten alle områder i de øvrige credits. Under copyright-angivelserne står f.eks. »Godfather« dateret 1971, skønt det rigtige årstal er 72, »Going Home – Løsladt uden frihed« 1974, hvor det skal være 71, »Mame... min sjove tante« 1975, men det var 73, »Alice bor her ikke mere« 1975, men det var året før, og »Airport '75« er som bekendt fra 1974, ikke 75. Til gengæld kan alle jo se, at der er noget galt, når »Det gælder 15 millioner dollars« er copyrightet 1969, mens premieren i Danmark fandt sted i 1968, og det må også undre, at »Den hvide sport« skulle være fra 1968, når den hævdes at være en dokumentarfilm om Davis Cup-finalen i tennis mellem Rhodesia og Sverige. Den kamp fandt sted i 1969. Flere titler optræder i øvrigt uden copyrightår, men det er dog film i c-kategorien.

Fejl i titler

Selve filmtitlerne er heller ikke sluppet fri. Truffauts »En dejlig pige som mig« er blevet til »En dejlig pige som dig« og »21 timer i München« til »24 timer ...«. Blandt originaltitlerne vrimler det med unøjagtigheder, enten ufuldstændige titler, direkte forkerte ord, trykfejl, accentfejl og – især i de franske – pronominer, der er byttet ud med bestemte og ubestemte artikler. Claude Chabrols »Det blodrøde bryllup« er kommet til at hedde »Les noches rouges« i stedet for »Les noces ...«, »Fjernt fra verdens vrimmel« står som »Far From The Maddening Crowd«, men hedder »Far From The Madding ...«, »Monte Cristo« skrives ikke på samme måde på engelsk, men »Monte-Cristo«. »En ganske særlig dag« hedder »Un giornata particolare« og ikke »un giornata ...«, og skal man være permittingrynet, og det skal man i et leksikon, hed »Man kalder mig *Mister Tibbs*« Mister med kursiv. Desuden må man i leksikonets angivelse af alternative titler efterlyse mere konsekvens. Adskillige fransk-italienske co-produktioner burde figurere med begge landes titler, og eventuelle danske undertitler må ikke mangle. »Borsalino« havde f.eks. undertitlen »Fra Marseilles underverden«.

Unøjagtige spilletider

De angivne spillelængder virker heller ikke overbevisende nøjagtige. »Alice's Restaurant« opgives at vare 97 min., men den version, jeg har set, spillede omkring 110 min. »Lars-Ole 5. C« noteres til 135 min. Det må være forkert. Der er ikke anført nogen spilletid for den »reviderede« udgave af Christoffer Bros »Farlig sommer – Black Out«, heller ingen tid for »Herfra min verden går«, og de 80 min., der er anført for den svenske film »Knald eller fald«, er det længden på den version, der havde premiere i Nygade, eller den 15 min. længere udgave i Imperial i Odense?

Antallet af medvirkende er selvfølgelig udtryk for et valg, og i det store hele er ingen væsentlige udeladt, skønt man enkelte steder savner de personer, der havde afgørende indflydelse på historien, selv om rollerne var

mindre: Anthony James (morderen i »I nattens hede«), Dyan Cannon (intrigens genstand i »Lægefruer«), Van Heflin (bombebanden i »Airport«), François Truffaut i »Den amerikanske nat«, Elliott Gould i »Da Strip-tease blev opfundet« og Maggie Smith i »California Suite«. Hun er også gledet ud i »Døden på Nilen«. Det ligner personforfølgelse.

Som noget nyt i Filmens HHH-serie optræder skuespillerne med deres rollenavne. Det er en overflødig luksus, da navnene ikke umiddelbart kan henføres til en synopsis. Heller ikke her er der undgået fejl, og en virkelig kontrol vil sikkert afsløre mere end de 25, jeg snublede over. Blandt dem er det en grov bommert, at Claude Piéplu står som Paul Maury i »Det blodrøde bryllup«. Da han som bekendt ikke var elskerens, men Lucien-nes Delamars ægtemand, hed han Paul Delamare. En mindre unøjagtighed er, at Godfrey Cambridge kaldes Graver i »Da bomuld kom til Harlem«. Han hed Gravedigger. Beau Bridges hed Harvey, ikke Harvej i »Chicago, Chicago« og Henning Moritzen Borck og ikke Bock i »Tænk på et tal«. Det havde desuden været rimeligt at anføre Carey Loftin som lastbilchaufføren i »Duel-len«, ligesom han i lighed med andre stuntinstruktør-angivelser burde have stået under »Bullitt«, hvor indsatsen blev normsættende. Endelig er der nogle film, der slet ikke anfører rollenavne. Et par af dem falder i øjnene nemlig de danske »Desertøren« og »Lille spejl«, og »Kodenavn: Frygtløs« burde afgjort have haft rollenavne i betragtning af postyret omkring filmens brug af virkelige personer.

Claus Hesselberg har med frygtindgydende tålmodighed dechiffreret en del af de italienske synonymer, således at Corbucci, Terence Hill, Anthony M. Dawson og Bud Spencer m.fl. også optræder med deres døbenavne. Det er for såvidt et prisværdigt initiativ, men også her må man efterlyse konsekvens, f.eks. identificeringen af T. C. Frank som Tom Laughlin i »Billy Jack« og Allen Smithee som Robert Totten og Don Siegel under »En håndfuld bly«. Af andre spredte småfejl kan nævnes, at Coppolaselskab Zoetrope er blevet til Zoerpe og Kirk Douglas' Bryna til Bryan. Det bliver hans mor ikke glad for. I øvrigt er de mange mere eller mindre ad-hoc produktionsselskaber en ret overflødig information. Det havde været væsentligere at anføre filmens reelle producer. Og når man vil nævne premierebiografer, er der ingen pointe i at nævne én blandt mange – hvilken skal da foretrakkes? Men først og fremmest er det vigtigt, at den anførte biograf er rigtig. Det kikker flere gange. »Jorden er flad« havde f.eks. premiere i Grand, ikke i Dagmar. »I lyst og død« havde til gengæld ikke premiere i Grand, men i Camera, og filmen var bygget over novellen »The Green Heart«, ikke som der står, »The Green Hat«. Det er heller ikke helt korrekt at skrive, at »Julia« bygger på »en del af bogen« »Pentimento«, for filmen er ganske enkelt lavet over det selvstændige »Julia«-portræt i Lillian Hellmans erindringsbind, suppleret med materiale fra »An Unfinished Woman«. Bortset fra det er »Film i 70'erne« ret

omhyggelig i anførelsen af litterære forlag.

Jeg skal hoppe let forbi den forvirring, der er opstået ved, at komponister, sangere og dirigenter generøst er mixet sammen under fællesetiketten »Musik« og stoppe op ved et mysterium, hvis opklaring leksikonet ikke en gang giver stikord til. Det drejer sig om den amerikanske film »Crash«, eller rettere de to film med den titel. »Crash« er noteret som en racerfilm med premiere i Nygade den 29.8.1977, instrueret af Alan Gibson. Film- en optræder imidlertid også, nu med den danske titel »Gi' den hele sømme«, med identiske credits som en Colosseum-premiere den 26.12.1977 og kaldes denne gang et lystspil. Sandheden er, at det var racerfilmen »Crash«, der gik i Colosseum, mens den »Crash«, der gik i Nygade, var instrueret af Charles Band – og i øvrigt var en kriminalfilm med Jose Ferrer og Sue Lyon. Den film vil således aldrig i bogform eksistere som en officiel dansk filmpremiere.

Og så til kommentarerne, der deler sig i fire kategorier: en simpel genrebetegnelse, en kvalitetsvurdering, en fortolkning og en subjektiv, vitspræget karakteristik, det sidste i leksikal sammenhæng en nyskabelse af tvivlsom gevinst. Genre-betegnelsen virker umiddelbart som den mest reelle, men den kan også virke så forenkende, at den bliver misvisende: »Barnebruden« (Drama),

langt fra at være et lystspil, og »Jeg elsker dig« endnu længere fra at være »dejlig romantik i sød fransk film«. Der er mange lignende eksempler.

Det går heller ikke bedre med de fortolkende, deskriptive kommentarer. »Åh, sikken herlig krig« (Sort farce om krigen), »Begærets dunkle mål« (Fra kærlighedens overdrev), »Five Easy Pieces« (Ung mand med problemer, der tårner sig op omkring ham), »Marilyn« (Lækkert sammensurium), »Bruden var i sort« (Truffaut i ren Hitchcock-inspiration – ja, havde der så bare stået »uren«), »Giliap« (På hotel), »Drømmen om et nyt liv« (Fattig negerfamilie) og »Hvem sover hvor?« (Sort komedie). Den slags udsagn modarbejder leksikonets pædagogiske udbytte, der kunne være et indtryk af, hvad 70'ernes film egentlig handlede om. Til det forplumrede billede bidrager yderligere de urigtige beskrivelser. »Hvem var John Kane« handlede ikke om racekamp i en amerikansk storby, men i en typisk amerikansk provinsby, »Sidste forestilling« udspiller sig ikke i en sydstatsby, men i »Anarene« i Texas, »The Hired Hand« er ikke en klassisk western, men udpræget en sen- eller overwestern, og i »Hændeligt uheld« løber ingen bankmand med kassen. Det gør han derimod i »Tænk på et tal«. Utroligt at den fejl ikke fik Anders Bodelsen til at holde



Scene fra »Lige før natten« med de to hovedpersoner Michel Bouquet og Stephane Audran – der ikke er på den intetsigende illustration i »Film i 70'erne«.

»Beyond the Law« (Eksperiment), »Chicago, Chicago« (Lystspil), »Een mand – syv kvinder« (Gyser), »Nedenom og hjem« (Lystspil), »Lige på grænsen« (Allegori), »Den vilde bande« (Western), »Charly« (Drama) etc. etc.

Absurd bliver signalementet, når betegnelserne er direkte forkerte. »Alle kneb gælder« kaldes spændingsfilm, skønt den er en satirisk komedie, »Den hårde kerne« kaldes lystspil, men er en detektivfilm, »Sidste nat på station 13« er til gengæld ikke en detektivfilm, men en politifilm, »Den søde syge«

igen på panegyriken i sin anmeldelse i »Politiken«, men der er selvfølgelig også lang vej til bogstavet H. I øvrigt undrer det, at nemt beskrivelige film som »Don Angelo er død« og »Tyve som os« helt må undvære kommentar. Der er jo ellers annonceret all-round ekspertise, når det om »Eva – misbrugt af mænd« hedder »Halvpornografisk film med kvaliteter for sin genre«.

Som nævnt er illustrationerne gode i den forstand, at de står tydeligt og i rimelige formater. Derimod er de ikke repræsentative eller i overensstemmelse med kommentarer-

ne. Når det hedder om »Lige før natten«, at den er et »psykologisk thriller-drama om ægteskabet«, hvorfor så vise et billede af en udenforstående person (Francois Périer)? Der er så mange fejl i billedteksterne, at redaktøren umuligt kan have haft indflydelse på den del af produktionen, og det er reglen snarere end undtagelsen, at kun en eller to skuespillere noteres, selv om der er flere på billedet. Undtagelsen er »Det er nat med fru Knudsen«, der anfører Birger Jensen. Han ses ikke på billedet. »Bugsy Malone« kaldes amerikansk skønt den lige nedenunder i credits er noteret under sit rigtige hjemland, England. Og så videre.

Spørgsmålet er da, om »Film i 70'erne« er ubrugelig. Det er den selvfølgelig ikke. For de fleste kan det være ligegyldigt, at f.eks. »Kvindetortur i SS lejr 5« har Sergio Romanelli noteret som instruktør, skønt han hedder Sergio Garrone, og en mængde af de øvrige fejl forhindrer jo heller ikke læserne i at skaffe sig oplysning om den og den film og dens ophavsmand. Men som seriøst kilde-materiale er »Film i 70'erne« uanvendelig for andre end de eksperter, der hurtigt opdager upålideligheden og ved, hvor de ellers kan krydschecke. Det mest positive, der kan siges om bogen, er, at den meget klart demonstrerer, hvad Politikens Forlag *ikke* skal gøre, når produktionen af biografibindet forhåbentlig snart går i gang.

Film i 70'erne 1-2. 576 sider. ill. Udarbejdet af Claus Heselberg. Redaktion: Stig Andersen. 268 kroner, indb. i kasse. Politikens Forlag, 1981.

Ubrugelig

Filmmediet har i næsten hele sin levetid været akkompagneret af en ivrig teoretisk aktivitet, der forklarer og tolker mediets egenart og resultater. Der er i tidens løb kommet flere værker, der forsøger at give en oversigt over mangfoldigheden af disse teorier, blandt de bedste er Dag Nordmarks »Bilddspråkets betydelse«, J. Dudley Andrews »The Major Film Theories« og Andrew Tudors »Theories of Film«, for slet ikke at tale om Guido Aristarcos sammenfattede pionerbedrift »Storis delle teoriche del cinema«. På dansk har vi hidtil måttet nøjes med oversættelsen af Henri Agels lidet fyldestgørende småskrift »Esthétique du cinéma« (Filmens æstetik). Det ville således i høj grad være velkomment med et dansksproget værk, der gav en kyndig præsentation af de vigtigste tanker i den omfattende filmteoretiske litteratur.

Peder Grøngaards bog »Fra Eisenstein til Truffaut« med undertitlen »Teorier om filmen som kunstart« (udgivet med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd) byder angiveligt på »en gennemgang af nogle af de vigtigste filmteorier lige fra de tidligste stumfilmteorier i 20'erne til teorierne om den moderne filmkunst i 60'erne og 70'erne« (bagsideteksten).

Men desværre er dette ikke bogen, vi har ventet på. Grøngaard, der tidligere har udsendt en omstændelig redegørelse for Chabrols produktion, har i et par år, understøttet

af Forskningsrådet, studeret en hel del litteratur om film og filmteori. Men det synes som om det på et af arbejdsprocessen tidlige stadier er blevet grundigt tilsøret, hvad det egentlig var, der skulle udforskes. Sjældent har man set et værk, der nærer akademiske videnskabelighedsambitioner, køre så uhjælpeligt af sporet. At der her ikke er forskningsresultater at hente, kun parafra-ser over vilkårlig læsning i filmlitteraturen, er mindre væsentligt sammenlignet med den fatale forvirring, bogen er præget af; for det kan ikke anses for helt ligegyldigt, når en bog med Forskningsrådets støtte spreder planløs forvirring.

Allerede forordet og indledningen vækker læserens uro. Det hedder bl.a.: »Hovedparten af de betydeligste teoretikere, der har bidraget med en selvstændig teori om filmen som kunstart, er medtaget i denne bog« (s. 3). Og så nævnes Eisenstein, fordi han er »uundgåelig for enhver, der vil vide noget om montage som et af filmmediets fornemste virkemidler« (er montage »fornem«?), så nævnes ekspressionismen og »F. W. Murnau, fordi han havde så afgørende indflydelse på udviklingen af det bevægelige kamera« (stadig s. 3). Her bliver man nervøs: Den store tyske instruktør virkede ikke som teoretiker, og blot fordi han (og hans fotograf) anvendte bevægeligt kamera, hvad de unægtelig gjorde, har de jo ikke indskrevet sig i filmteoriens historie. Så omtales Bazin, og man ånder lettet op igen. Jovist, Bazin står centralt i den filmteoretiske litteratur. Men så loves der en gennemgang af »nybølgeinstruktørerne (Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer og Rivette), fordi de i deres artikler og film kæmpede for instruktørens ret til at udtrykke sig i et personligt og selvstændigt billedsprog« (s. 3-4). Vi kan altså vente os lanceringen af en »filmteori«, angiveligt opfundet af nybølgefolkene og gående ud på, at instruktøren skal benytte et personligt og selvstændigt billedsprog?? Det lyder bekymrende.

Så får vi også at vide, at Pudovkin ikke vil blive behandlet, fordi hans teorier ikke sammenlignet med Eisensteins - fik »den store internationale betydning for filmsprogets udvikling« (s. 4). Faktisk forholder det sig sådan, at netop Pudovkins tidlige skrift »Filmregie und Filmtechnik«, med det berømte forord om montage, var det første større filmteoretiske værk fra den russiske skole, som den vestlige verden stiftede bekendtskab med. Det blev udgivet i Berlin i 1928 (kom på engelsk året efter) og havde den største betydning for den samtidige filmteori: Det var jo her, man for første gang fik præsenteret teorierne omkring den russiske montages metoder, der skulle sætte sig så markante spor i de næste 40 års filmteoretiske debat. Eisensteins - langt rigere, men også langt mere diffuse - værker blev først i større målestok tilgængelige med Jay Ley-das oversættelser i 40'erne.

På side 3 lover Grøngaard at fortælle om »den tyske ekspressionisme og dens teoretikere«. På side 9 er han kommet på andre tanker: »De tyske ekspressionistiske film, fra 20'erne havde ikke nogen egentlige teoretikere«. En bog, der angiveligt vil fortælle

om »hovedparten af de betydeligste teoretikere« og som vel at mærke ikke har plads til at behandle Pudovkin, vil altså beskæftige sig med den ekspressionistiske film som bare ikke havde »egentlige teoretikere«. Javel, så!

Når vi begiver os ind i bogens hovedtekst, viser det sig klart, at forfatteren snart har glemmt, at vi venter på en gennemgang af vigtige »teorier om filmen som kunstart«. Vi får en vidtløftig redegørelse for Eisenstein, lange passager om hans biografi og teaterarbejde og fortæber os i referater af alle mulige og umulige Eisenstein'ske montage-typer, som hverken Eisenstein eller Grøngaard har klar oversigt over. Og kapitlet ender med bl.a. at fastslå, at hvad der omtales som »den berømte ørkenscene i North by Northwest« (s. 59) skulle være inspireret »af montagen, selv om den måske ikke følger Eisensteins klassiske metode«. Nu er det faktisk ikke en ørken, men et fladt landbrugsområde med majsmarker, der er lokaliteten i den berømte Hitchcock-sekvens, men det er naturligvis mindre væsentligt. Man undrer sig imidlertid over, at scenen skal fremdrages her, når den nu angiveligt ikke følger Eisenstein. Man gribes af en mistanke om, at Grøngaard mener, at når nu »North by Northwest« - i lighed med de allerfleste film i filmhistorien - er klippet, så har det nok noget at gøre med montage, og da montage har et eller andet at gøre med Eisenstein, må det være på sin plads at nævne den her. Men drejer det sig om en sjette montage-type, altså en udover de fem særlige Eisenstein'ske montage-typer - den metriske, rytmiske, tonale, overtonale og intellektuelle (som Grøngaard tidligere har omtalt uden selv at eksemplificere)? Det er ikke godt at vide.

Efter dette person-centrerede afsnit følger så et kapitel om »Tysk ekspressionisme og kammerspil«, hvor vi får et stykke filmhistorisk stil- og periode-gennemgang. Da der altså ikke er nogen ekspressionistiske teoretikere - og Grøngaard ikke har observeret dem, der måtte være: f.eks. Bloem, Kurtz, Moholy-Nagy, Balazs - får vi i stedet en meget manerlig, men ikke just påkrævet redegørelse for denne strømning i tysk film, især i form af en meget lang og vidtløftig omtale af Murnaus »Der letzte Mann«, som forfatteren udnævner til »en på alle måder spændende og fascinerende film« (s. 78), jovist, jovist.

Derefter kommer et kapitel om Bazin, hvor Grøngaard benytter lejligheden til at fordybe sig i den italienske neorealisme, men mærkeligt nok uden at komme ind på den sparsomme teoretisering, der faktisk fandtes inden for selve bevægelsen, dvs. intet om Zavattini og Chiarini.

Så kommer det store fjerde kapitel, der fylder næsten halvdelen af bogen. Det bygger som en redegørelse for den såkaldte auteur-kritik. Der venter mange digressioner undervejs - f.eks. om Niels Egebaks syn på Per Højholts digtning! - men rekorden sættes, da Grøngaard fra side 190 og de følgende 80 (!) sider gennemgår dele af Truffauts og Godards produktion, sluttende med et sagen uvedkommende interview, forfatteren for nogle år siden havde lejlighed til at

lave med Truffaut. Med disse 80 sider er tråden helt tabt. Ethvert spor af den lovede gennemgang af filmteoriene er udvisket. Side efter side skal vi gennem Grøngaards temmelig trivielle gennemgang af film efter film: 4 sider om »Livet skal leves«, 5 sider om »Jeg elskede dig igår«, 1 side om »Outsiderbanden«, 12 sider om »Manden i månen«, osv. osv.

I bogens sidste kapitel, på et tidspunkt hvor læseren ellers helt har opgivet at høre mere om emnet, kommer så 20 sider om nykritikerne V. F. Perkins og Charles Barr. Der bliver endda plads til et kortfattet referat af Perkins' kritik af »den klassiske filmteori« (s. 273), som Grøngaard ellers ikke - med undtagelse af Eisensteinkapitlet - har gjort rede for.

Men når nu bogen således giver ringe orientering i emnet filmteorier - og intet af betydning har at sige om betydningsfulde teoretikere som Canudo, Epstein, Lindsay, Münsterberg, om de russiske formalister (Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov, Kazanski), om Vertov, Kulešov, Balázs, Arnheim, Mukařovský, Panofsky, Malraux, Grierson, Hauser, Mitry, Morin, Benjamin, Kracauer og hele semiologien (som overlades til Søren Kjølrup) - kan det selvfølgelig skyldes, at bogens 308 sider i stedet handler om noget andet. Og faktisk står der allerede i forordet en lille passage, hvor det oplyses, at »hovedsigtet med bogen har primært været at analysere, hvordan filmen fik sit eget sprog, hvad der var karakteristisk for dette sprog og hvordan det er blevet brugt op gennem filmhistorien af en række af de betydeligste instruktører i vidt forskellige genrer og stilarter« (s. 4). Det er uægtelig noget andet end en »gennemgang af nogle af de vigtigste filmteorier«, en uoverensstemmelse som forfatteren imidlertid ikke synes at have observeret.

Men også hvis vi så læser bogen som en gennemgang af filmsprogets historie, er det en helt utilfredsstillende fremstilling, vi får. Hvis man vil »analysere, hvordan filmen fik sit eget sprog« kan det ikke nytte at begynde med 1920 og helt negligere mediets gennembrud og især Griffiths pionerarbejde, som kun lige strejfes i forbigarten. Lige så lidt som en fremstilling af filmsprogets udvikling kan komme uden om fænomener som de tekniske nyskabers æstetiske konsekvenser, det amerikanske genre-systems effekter eller arven fra og relationerne til de andre kunstarter og medier.

Tilbage bliver en række rodede kapitler om forskellige filmmæssige emner, af hvilke det mest forbløffende nok er forfatterens pludselige lovprisning af Jon Bang Carlsens spillefilmdebut »Næste stop - Paradis«, som i konklusionen - *of all places* - udråbes til »et højdepunkt i dansk filmkunst« (s. 299).

Fremstillingen er præget af ubehjælpelig organisation af stoffet: På side 301 oplyses vi f.eks. om, at Dreyer - »som måske ikke (var) teoretiker i ordets egentlige betydning« (!) - har skrevet fremragende artikler om farvefilm. Ja, det kommer faktisk ikke som nogen overraskelse, for tre sider tidligere er vi allerede blevet præsenteret for en halv sides uddrag af en af disse artikler.

Den sproglige form er mildest talt vaklende, og hvad skal man f.eks. stille op med udsagn af rene nonsens som følgende: »Ingen instruktør er født med at kunne udtrykke sig i de brede Scope-formater, som er så almindelige i dag« (s. 296) eller: »Enhver fotograf ved, at der er stor forskel på at arbejde med sort-hvide billeder og farvebilleder, men ikke desto mindre er hovedparten af de spillefilm, der udsendes i dag, indspillet i farver« (s. 297)??

Ikke engang de simpleste formelle forhold er i orden: Snart citeres der på udenlandsk, snart er citaterne oversat, og et enkelt sted får vi sågar Bazin i engelsk oversættelse! Oversatte og originale titler bruges vilkårligt mellem hinanden. Der er ingen registre, litteraturlisten præsenterer titlerne i nærmest tilfældig rækkefølge, og kildeangivelserne er ofte mangelfulde.

I betragtning af hvor sparsomme ressourcer den danske film litteratur har at råde over, er det sørgeligt, at der er investeret arbejdskraft og forskningsmidler på et så ubrugeligt værk som dette.

Peter Schepelern

Peder Grøngaard: Fra Eisenstein til Truffaut. Teorier om filmen som kunstart. Akademisk Forlag 1981. 308 sider, 98 kr. Udgivet med støtte af Statens Humanistiske Forskningsråd.

Nærlæsning af Dreyer

Denne store, elegant udformede og gennemillustrerede bog om Carl Th. Dreyer kommer fra det forlag, der har produceret så fremragende filmbøger som Donald Richies to om Kurosawa og Ozu, og Kevin Brownlows »The Parade's Gone By«. David Bordwells bog om



Carl Th. Dreyer

Dreyer behøver forlaget da heller ikke at skamme sig over, men mens de ovennævnte bøger var rettet mod et større og alment oplyst publikum, må man nok sige, at Bordwells værk henvender sig til en betydeligt

snævrere kreds, som især findes inden for universiteternes filmfakulteter.

Man kan derfor nok være en lille smule ked af, at den første store bog om Dreyer, der udsendes i USA, er så speciel i sit sigte, at den næppe vil have chance for at fænge hos mange andre end de filmvidenskabelige eksperter, og at bogen vil bekræfte sine læsere i opfattelsen af Dreyer som en vanskelig instruktør. Bogen er en imponerende, meget lærd og uhyre skarpsindig afhandling, og dens opvisning i det højere akademiske skoleridt vil nok blive værdsat også herhjemme blandt dem, der beskæftiger sig med filmanalyser, nærlæsninger, teoretiske signalement og anden botaniseringsvirksomhed på området. Til disse overlader jeg da også gerne den indgående diskussion om bogens synspunkter, som den indbyder til, og som »Kosmorama« hverken har plads til eller jeg har hovede til. Det følgende må da kun opfattes som en kortfattet orientering om bogens indhold.

»It is evident that film criticism can no longer content itself with itemizing a career's thematic preoccupations or with tracing a director's professional biography. At its present stage, film study is rightly concerned with larger issues. We want to scrutinize the film medium in its specificity. We want to know how films may be productively analyzed. We want to examine how cinema can function historically«, fastslår Bordwell til indledning og fejrer dermed flot det meste af, hvad der skrives af interessant, stimulerende og engagerende filmkritik af bordet. Han er således ikke interesseret i Dreyers film på grund af deres tematiske sammenhæng eller i deres egenskab af vidnesbyrd om en enstående personlig vision. Han er optaget af, hvorledes man kan analysere Dreyers film som narrative og stilistiske systemer. For Bordwell er Dreyer altså et middel i en højere sags tjeneste.

I sin analyse af Dreyers film bygger Bordwell på de grundlæggende æstetiske principper for den russiske formalistiske poetik (Bl.a. Viktor Šklovsky). Derved vil han søge at undgå snæverheden i tematiske fortolkninger, påstår han. I kapitlet »An Author and His Legend« gennemgår han Dreyers karriere, og konkluderer, at der ikke er nogen enkel kongruens mellem Dreyers biografi, den legende, der er skabt om ham, og filmene. Det er Bordwells synspunkt, at skønt Dreyer arbejdede med en konservativ æstetik og en produktionsbasis, der var formet over den romantiske opfattelse af kunstneren, skabte han nogle af de mest radikalt moderne film i sin tid.

Derefter går Bordwell over til analyser af en række af filmene. De tidligste af Dreyers film behandles ud fra deres forhold til *narrative form* og *construction of space*.

Et højdepunkt i bogen nås ved gennemgangen af »Jeanne d'Arc«, der er baseret på en minutøs nærlæsning af filmen, og teksten er illumineret af *frame enlargements*. Med megen subtilitet og med eksempler, der virkelig i flere tilfælde er øjeåbnende, søger han at vise, hvorledes »Jeanne d'Arc« fungerer som »an intersection of systems in which forces for narrative unity seek to hold together

ther powerful stylistic contradictions».

Overfor »Vampyr« er Bordwell især optaget af at definere, hvad han kalder filmens »absent cause« og dens konstruktioner af rum. I »Vredens Dag« er det det fortællende og det rytmiske i filmen, der er hovedsagen i behandlingen og med hensyn til »Ordet« er det dens teatralisering, som sættes i fokus. Og endelig når Bordwell frem til »Gertrud«, som han finder er den mest problematiske af alle Dreyers film. Den lader sig ikke indrulle under normerne for klassisk film, men heller ikke under normerne for det, som Bordwell kalder »art cinema«. Bordwell finder, at det er en paradoksal film, en film, der handler om tomheden uden selv at blive tom.

Efter de lange analyserende kapitler om ovennævnte film, når Bordwell i kapitlet »Dreyer's Uses« frem til en drøftelse af, hvorledes »an analysis of the career and the films open up issues of film as a social practice« og han finder frem til, at »Dreyer's work demonstrates ways in which narrative structure can be challenged through perceptual and representational processes specific to cinema ... His fascination for us today is that of a director who, in the ways we have analyzed, opens up a problematic distance between dominant cinematic practice and another cinema: a cinema which demands fresh perceptual activities, a cinema which *refuses to be cinema* as normally conceived and consumed. Semicomprehensive, the films of Carl-Theodor Dreyer exist on the margin of unity, meaning, pleasure. Beyond this lies the cinema of unintelligibility«.

Bogen er kompletteret med en biografisk filmografi, der er komplet, men i titlerne er der dog en del sproglige ukorrektheder, der vel er uundgåelige for en, der ikke kan dansk. Mere utilgiveligt er det, at Gustaf Molander konsekvent staves med to l'er. Men allermost mærkværdigt er det, at forfatteren kalder Dreyer for Carl-Theodor Dreyer med bindestreg uden at give os nogen forklaring på, hvorfor han nu har fundet på det.

Men i øvrigt synes Bordwell at være stærk i papirerne, når det kommer til kendsgerninger, og hans litteraturlister rummer det meste af, hvad der er skrevet af vigtigt om Dreyer og hans film. Netop fordi han er svær at fange i filmhistoriske fejl, falder det i øjnene, at også han kolporterer den tilsyneladende uudryddelige myte om »Kornet er i fare« som en film, det danske biografpublikum frydede sig over fra 1944. At filmen først havde biografpremiere den 1. april 1945 (som forfilm til »En ny Dag gryer«), og altså kun kunne muntre danskerne i 5 uger inden besættelsens ophør, er dog en oplysning, der er så nem at hente (f.eks. i »Filmens Hvem-Hvad-Hvor«, bind 1, 1968), at der ikke er nogen undskyldning for stadig at bruge den som et eksempel på den filmiske modstandskamp.

Bordwells bog er som sagt en intelligent og på mange måder imponerende bog, fuld af skarpsindige iagttagelser og tydninger og med mange originale æstetiske spekulationer. Den er sikkert ganske repræsentativ for niveauet inden for de amerikanske universi-

teters departments of films. David Bordwell er Associate Professor i film ved University of Wisconsin i Madison. Men bogen om Dreyer er det ikke blevet, og den skulle ikke forhindre vor egen Martin Drouzy i at få oversat sin definitive Dreyer-biografi, der udkommer på dansk og fransk i foråret 1982.

Ib Monty

David Bordwell: The Films of Carl-Theodor Dreyer. University of California press. 1981 251 s., ill. 35 dollars



I forbindelse med Asta Nielsens 100-års dag arrangerede Filmmuseet en velbesøgt udstilling til minde om skuespillerinden. Frederiksberg kommune stillede Mostings hus til rådighed som ramme. Her et billede fra udstillingen.

Asta Nielsen-billeder

I anledning af Asta Nielsens 100-års dag den 11. september har det østtyske Henschel-Verlag udsendt en stor, smuk og veltilrettelagt »Bildbiographie«, der kan betragtes som en art *companion piece* til samme forlags genudgivelse af Asta Nielsens memoarer, »Den tiende muse«, for nogle år siden. Men selv om billedbiografien er beregnet for et tysk publikum (og en vesttysk udgave følger), hvilket er rimeligt, da det var i Tyskland, Asta Nielsen havde og stadig har sit største publikum, er bogen også en lækkerbidten for tysklæsende danskere.

Foruden 406 illustrationer, hvoraf mange er sjældne og bl.a. hentet i A. Chr. Theedes samling af Asta Nielsens privatbilleder, rummer bogen også glimrende tekster. Særlig værdifuldt er det at få genudgivet en serie på 12 artikler, som Asta Nielsen i 1928 skrev til »B.Z. am Mittag« under titlen »Mein Weg zum Film«. Men næsten alle Asta Nielsens tyske film er også dokumenteret, foruden med fyldige credits, med udtømmende uddrag af samtidens tyske anmeldelser. Og hvor uskældt dagbladskritikken end ofte er af de videnskabeligt arbejdende filmhistorikere, er det dog en kendsgerning, at det er i samtidige anmeldelser, at man ofte finder de mest spændende synspunkter.

Til sidst har man samlet en række lovprisninger af Die Asta fra store og jævnyrdige ånder fra hendes egen tid, og man vil også finde den hyldestartikel, som Asta Nielsen selv var mest glad for, nemlig Lotte Eisners »Zu Ehren von Asta Nielsen«, som Lotte Eisner i øvrigt skrev på opfordring fra »Kosmorama-s redaktion, og som oprindeligt stod i »Kosmorama 50« (oktober 1960).

Men først og fremmest er det selvfølgelig billederne, der er bogens raison d'être, og vi lader os atter forbløffe over Asta Nielsens utrolige mangfoldighed i sine karakteristiker. Det er en lyst at blade gennem disse sider, så fulde af ansigter, som man sjældent ser dem mere. Og skønt bogen også indeholder en del billeder af Asta Nielsen privat, i sine mange hjem, med sine mange mænd, og med datteren Jesta, er det ikke blevet en bog i vennestilen. Et tilløb til denne personlige stil finder man egentlig kun i Svend Kragh-Jacobsens forord.

Men man er ellers bogens redaktører, Renate Seydel og Allan Hagedorff, taknemmelig for, at de har lagt vægten på det dokumenterende. Derved bliver bogen et værk, man ikke blot vil vende tilbage til for at kigge billeder i den. Og derved adskiller den sig prisværdigt fra så mange andre billedbøger om filmens store.

Ib Monty

Nyttig antologi

Den svenske filmforsker Jan Olsson, der for et par år siden blev doktor på en afhandling om »Svensk spelfilm under andra världskriget«, har udsendt en antologi af filmteoretiske tekster, FILMTEORI FILMANALYS.

Olsson har taget hensyn til, at der allerede foreligger to sådanne antologier på svensk, Gösta Werners »Filmstilar« (1977), der dækker et meget bredt spektrum af filmæstetiske holdninger, og Olle Sjögrens »Filmens ledbilder« (1976), der koncentrerer sig om marxistisk filmanalyse.

Værker af denne art er altid nyttige, specielt når de henter bidrag fra mange forskellige og til dels vanskeligt tilgængelige kilder. Og Olssons antologi, der fremtræder læsevenligt og velredigeret, er da også en yderst nyttig og givtig bog.

Olsson har valgt at koncentrere sig om forholdsvis få, men til gengæld centrale emner i den filmteoretiske debat. I bogens teoretiske afsnit er Ejenstjejn (som vi må væne os til, at han hedder) og Bazin hovedfigurerne, repræsentanter for henholdsvis et formalistisk og et realistisk filmsyn. Der bringes væsentlige tekster af og om dem, bl.a. Søren Kjørups betydeligste filmteoretiske essay, »Film, virkelighed og ideologi«, der første gang kunne læses i KOSMORMA for ti år siden. Det andet afsnit byder på materiale omkring emner som auteur-teori, genre-begrebet og semiologien, set i relation til filmanalysen, bl.a. gennem tekster af auteuristen Andrew Sarris, genre-forskerne Thomas G. Schatz og Will Wright og semiologen Christian Metz.

Peter Schepelern

Jan Olsson (ed): Filmteori filmanalys. En antologi. Studentlitteratur, Lund 1981. 342 sider, 145 sv. kr.