

filmliteratuur

W. FRITZ,

Kino in Oostenrijk. Der Stummfilm 1896-1930,
Osterreichischer Bundesverlag, Wien, 1981
166 blz., geïll.

De eerste vijftig jaar Oostenrijkse filmgeschiedenis, die hier beschreven worden zijn ongetwijfeld de meest produktieve en meest illustere van dat land geweest. Toch zou het overdreven zijn om hier van een echte nationale produktie te spreken. Daarvoor was Wenen teveel een verzamelaarsplaats van internationaal talent, daarvoor verlieten ook teveel Oostenrijkse artiesten hun land, naar Duitsland en later ook Amerika.

Grote namen en soms ook grootse produkties. Het is daaromheen, dat Fritz zijn verhaal vertelt, nu eens uitwendend over een regisseur of producent, dan weer over een ster of over een grote film. Fritz, die al geruime tijd verbonden is aan het Oostenrijks Filmarchief, heeft genoeg ervaring om niet te vervallen in een onsaamenhangend spel van namen en titels. Zijn informatie is nauwkeurig en gefundeerd en hij schuwt daarbij niet om de ontwikkelingen inzake filmpolitiek, filmkritiek en filmtheorie te behandelen. Kortom een degelijke en bruikbare studie, misschien vooral bestemd voor een eerste kennismaking. Dat zou ook de reden kunnen zijn, waarom het beeld, dat Fritz schetst zo los is komen te staan van de sociaal-politieke situatie destijds in Oostenrijk: de rol van het nieuwe medium in het cultuurcentrum, dat Wenen rond 1900 nog is, de consequenties van WO I, de overgang van monarchie naar republiek, de culturele en politieke relatie met Duitsland. Het valt te betreuren, dat een insider besloten heeft om deze kwesties niet aan te roeren.

W.H.

J. SANDFORD,

The New German Cinema,
Methuen, Londen, 1981, 180 blz., geïll.

Op een nuchtere en pretentieloze manier probeert Sandford een beeld te geven van vijftien jaar Westduitse filmgeschiedenis. Centraal daarbij staat de produktie van een aantal filmmakers, die vooral in de jaren zeventig voor het buitenlandse publiek het gezicht van de Duitse cinema hebben bepaald. Kort en zakelijk wordt uit de doeken gedaan hoe een synthese tussen een generatie van nieuw talent (met een beginselverklaring tijdens Oberhausen 1962) en een moeizaam ontwikkelde financieringsstructuur (met een centrale rol voor de Filmförderungsanstalt en de Duitse televisie) tot stand komt. Sandford stelt vast, dat dit aanvankelijk films oplevert, die vooral een kritisch succes kennen (op festivals en in de filmhuizen). Halverwege de jaren zeventig dan de doorbraak in het commerciële bioscoopcircuit. Inhakend op deze ontwikkelingen van de laatste jaren ziet hij in het voortzetten van deze lijn de enige overlevingsmogelijkheid voor de Nieuwe Duitse Film, dat wil dus zeggen: de

produktie van kwalitatief hoogstaande en commercieel rendabele films. Andere alternatieven, zoals het blijven steunen op overheids-subsidie, de produktie van internationale films of het vertrek van talent naar het buitenland zullen een negatieve uitwerking hebben op pogingen een filmcultuur van eigen bodem te consolideren.

Met eenzelfde zakelijkheid wordt vastgesteld, dat het bij Das Neue Kino niet gaat om een artistieke 'school' of 'beweging'. Derhalve bestaat het boek voor een groot deel uit een portret van zeven representatieve filmmakers (Kluge, Straub, Schlöndorff, Herzog, Fassbinder, Wenders en Syberberg), waarbij eerder hun verschillen dan overeenkomsten worden benadrukt.

Een ander deel van het boek is gewijd aan enige thematische aspecten. Beide delen zijn ruimschoots voorzien van illustraties. De situatie-en perspectiefschets aan het begin en einde van het werk vervolledigen het geheel.

W.H.

F. THORPE, N. PRONAY,
British Official Films in the Second World War - A Descriptive Catalogue,
Clio Press, Oxford, 1980, 321 blz., geïll.

Het is sinds een kleine vijftien jaar, dat historici zich in Engeland op meer dan incidentele wijze beroepsmatig voor film zijn gaan interesseren. Men reflecteert over de functie van film als historisch document en de rol van film in het onderwijs. Het is echter niet gebleven bij theorievorming; aan verschillen universiteiten (Leeds, Reading, Nottingham, Wales, Birmingham, Edingburgh, Londen, Manchester) hebben historici hun eigen films geproduceerd (meestal bestaande uit montages van archiefmateriaal) en een verband gecreëerd (The British Interuniversity Film Consortium) teneinde een zekere continuïteit te garanderen. De 'Open University' (in werking sinds 1971) besteedt meer aandacht aan een niet-compilerende produktiewijze en heeft als zodanig ook een aantal geschiedenisfilms in het programma zitten.

Vanuit deze ontwikkelingen zijn Engelse historici zich ook bezig gaan houden met schrijven van stukken filmgeschiedenis. Dat heeft in het onderhavige geval een werk opgeleverd, dat vooral eerst 'data' wil presenteren. In samenwerking met Francis Thorpe van het Slade Film History Register (een projekt, dat in 1969 aan het University College in Londen gestart is en een catalogus probeert op te stellen van al het documentaire en newsreel-filmmateriaal in Engeland, dat van nut kan zijn voor de historicus en andere sociale wetenschappers) en C. Coullass van het filmdepartement van het Imperial War Museum, heeft Pronay de 1887 films geïllustreerd, waarvan aangetoond kon worden, dat ze officieel geproduceerd of gedistribueerd zijn door het Britse Ministerie van Informatie en verwante overheidsinstellingen. De samenstellers lijken een hoge mate

van volledigheid bereikt te hebben in hun catalogus van alle officiële Britse films van 1939-1946. Desondanks zijn ze in een aantal gevallen slechts in staat om titels te geven zonder veel extra informatie, een zoveelste bewijs van de slordigheid, waarmee in het verleden met films is omgesprongen. Dit doet echter niets af aan de verdienste van Pronay c.s., die een professionele aanzet hebben gegeven voor het verder in kaart brengen van deze periode. De catalogus zelf wordt voorafgegaan door een uitgebreide en heldere schets van de omstandigheden, waarin tijdens WO II op overheidsniveau een filmbeleid werd gevoerd.

W.H.

K. READER,
Cultures on Celluloid,
Quartet Books, Londen, 1981, 216 blz. n geïll.

Films ontstaan niet in het luchtledige, maar in een sociale context en zullen derhalve ook het stempel van die geconditioneerdheid dragen. Deze probleemstelling vormt het uitgangspunt voor Readers boek. Hij vraagt zich af hoe een nationale cultuur en identiteit tot uitdrukking wordt gebracht in film. De vraag omkerend wordt dat: hoe zouden we een cultuur kunnen begrijpen zonder zijn belangrijke films te begrijpen? Filmsociologie is nog steeds een weinig ontwikkeld gebied binnen de filmtheorie. Vooral het leggen van meer dan toevallige verbanden tussen maatschappelijke structuren en artistieke betekenisproduktie is een proces, dat zich maar moeizaam aan het ontwikkelen is. De bijdrage die Reader levert stijgt voor het merendeel niet uit boven een eenvoudig reflectiemodel. Vanuit die optiek behandelt hij (aspecten van) de cinema in Amerika, Frankrijk, Engeland en Japan. Aan de hand van talloze voorbeelden plaatst Reader zijn opmerkingen zonder echter een duidelijk concept te hanteren. Toch (of juist daardoor) is het een leesbaar boek geworden, waarbij vooral de hoofdstukken over de Engelse en Franse cinema eruit springen. In dat laatste verband is het grappig om te lezen hoe Reader de vaak stormachtige kritiek op het tijdschrift Screen verklaart vanuit een Engelse aversie tegen theorievorming en seksualiteit, twee gebieden die Screen nu juist met elkaar probeert te verenigen. Tegelijk echter plaatst Reader zijn betoog door het hanteren van zinsneden als 'de Britse mentaliteit' buiten ieder sociologisch-theoretisch kader.

W.H.

R. ALTMAN (Ed),
Genre: The Musical,
Routledge & Kegan Paul, in association with the BFI, Londen, 1981, 228 blz., geïll.

Als één van de meest wezenlijke bestanddelen van de Amerikaanse speelfilmproduktie (qua geld, talent en technologie) heeft de musical

zich nooit mogen verheugen in een serieuze, kritische belangstelling. Altman schetst een ontwikkeling die loopt van de jaren '20/'30, waarin de musical door de kritiek meer veroordeeld dan geanalyseerd wordt, tot de jaren '50, waar de eerste pogingen tot classificatie op basis van producerende studio's en 'personalities' ontstaan.

De samensteller presenteert zijn bundel met de intentie om een einde aan deze situatie te maken. Deze overtuiging wordt aan het einde van de reader gerelativeerd door het besef dat er nog veel informatie en theorie ontbreekt om de musical als genre gestalte te geven. Debet hieraan is in de eerste plaats een matig ontwikkelde theorie van het genre in het algemeen, waardoor vooral het schrijven van een geschiedenis van de genres maar moeizaam van de grond kan komen. M.b.t. de Amerikaanse musical zou het materiaal van haar geschiedenis vooral gezocht moeten worden in de relatie tussen Hollywood en Broadway. Daarbij aansluitend is een 'materialistische' kritiek op haar plaats, die het verband moet leggen tussen de musical en technologische en sociale ontwikkelingen op een breder maatschappelijk vlak. Tevens kan de musical gezien worden als een stimulans om de huidige theorievorming rond film te bevrijden van haar visuele geobsedeerdheid, door meer aandacht te schenken aan de geluidsband (de muziek in het bijzonder).

Tussen deze pretentie en relativering ligt een dertiental artikelen, alle gepubliceerd na 1975, die proberen om adequate invalshoeken voor de bestudering van de musical te formuleren. Daarbij komen een aantal thema's aan bod, zoals die de afgelopen jaren op algemeen theoretisch niveau ontwikkeld zijn: de verhouding tussen genre en auteur, het vraagstuk van de tekstuele ideologie, de zelfreflexie van de genre-film, de positie van de toeschouwer, het entertainment-begrip.

Zoals gebruikelijk in deze reeks wordt elk van de artikelen voorzien van een commentaar door de samensteller, waardoor wat meer kader wordt gegeven aan de diversiteit van inzichten. Meer dan de helft van de essays is geschreven door Amerikanen (veelal verbonden aan universiteiten), waarmee een ontwikkeling van theorievorming rond hun eigen films wordt voortgezet.

W.H.

P.B. SCHUMANN,
Handbuch des lateinamerikanischen Films,
Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/Main,
1982, 415 blz., geïll.

P.B. SCHUMANN,
Kino in Cuba 1959-1979,
Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/Main,
1980, 298 blz., geïll.

Schumanns handboek geeft de problemen aan die ontstaan bij het schrijven van een geschiedenis van de Latijns-Amerikaanse cinema. Vanuit zijn eigen ervaring kent Schumann deze cinema slechts van de laatste vijftien jaar. De periode daarvoor kan hij alleen beschrijven in de vorm van het herschrijven van bestaande teksten. Vooral in Latijns-Amerika lijkt zich de noodzaak op te dringen om haast te maken met het verzamelen van de meest elementaire

informatie, alvorens die voorgoed verloren zou gaan. Terecht stelt Schumann dan ook vast, dat het in eerste instantie aan de Latijns-Amerikanen zelf is om hun filmgeschiedenis in kaart te brengen.

Het beeld, dat wij tot op dit moment hebben van de latijnsamerikaanse filmgeschiedenis kan misschien duidelijker maken wat de oorzaken van deze achterstand zijn. Daaruit blijkt, dat de noodzaak van een autochtone filmpraktijk die van een geschreven filmcultuur vooralsnog ruimschoots overschrijdt. Schumanns boek toont opnieuw aan, dat de ontwikkeling van een filmklimaat in geheel Zuid- en Midden-Amerika een voortdurende strijd is tegen een buitenlandse filmkolonisering en een binnenlandse militaire dictatuur en censuur. Vanuit de politieke discontinuïteit treden voor langere of kortere periodes aanzetten voor een eigen filmcultuur naar voren, veelal opgevat in termen van een revolutie en strijd tegen onderdrukking en uitbuiting. Centraal daarbij staat het tonen van de harde werkelijkheid, factueel-documentair, zoals bij Solanas of vanuit een mythologische benadering, zoals bij Rocha. De geschreven filmgeschiedenis reflecteert als zodanig de telkens weer door politieke veranderingen onderbroken filmproductie. Schumanns boek is dan ook meer een aanklacht tegen dan een verslag van deze constellatie. De informatie is vervat in korte studies over de filmgeschiedenis van het merendeel van de Latijns-Amerikaanse landen, een lexicon van de belangrijkste films van de afgelopen twintig jaar (met annotaties in de vorm van herdrukte artikelen en interviews) en daarbij aansluitend een biografie van de belangrijkste filmmakers.

Uitgebreidere informatie over film in Cuba (naast Brazilië en tot voor kort Mexico één van de weinige landen met een filmbeleid) kan men vinden in de bundel, samengesteld ter gelegenheid van Oberhausen 1980. Naast gegevens over en commentaar op de speelfilms en korte films uit de retrospectieve, ook een biografie van de filmmakers en een overzicht van de produktie van het ICAIC (het Cubaanse filminstituut) van 1959-1978. Het geheel wordt voorafgegaan door beginselverklaringen en theorieën m.b.t. de Cubaanse filmpraktijk.

W.H.

H. BIRETT (Hrsg),
Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920.
Berlin, Hamburg, München, Stuttgart,
K.G. Saur, München, 1980, 918 blz.

Tot 1906 kent Duitsland geen preventieve censuur. Wel zijn vanaf 1897 gevallen bekend, waarbij de plaatselijke politieinstantie, na een bezoek aan de eerste voorstelling, alsnog een verbod uitvaardigt. Twijfels rond deze vorm van na-censuur ontstaan als op 1 mei 1906 Rudolf Hennig in Berlijn ter dood wordt veroordeeld. Deze is na het plegen van een roofmoord de Berlijnse politie meerdere malen te vlug af. De verfilming van deze affaire waarbij vooral het optreden van de politie in een komisch daglicht wordt gesteld, krijgt op last van diezelfde politieinstantie geen kans om tot de bioscopen door te dringen. Een precedent is geschapen; op verschillende plaatsen

begint men zich sterk te maken voor een institutionalisering van de censuur. Zo verenigen in 1911 een aantal deelgebieden in Pruisen zich in een centrale censuurinstantie, waaraan iedere film zich vóór vertoning moet onderwerpen. Een jaar later ontwikkelen zich soortgelijke initiatieven in München, Hamburg en Stuttgart.

Het resultaat van deze censuurpraktijk is door Birett verzameld en opnieuw afgedrukt. De verslagen van Berlijn en München zijn nog tamelijk volledig bewaard gebleven, m.b.t. Stuttgart ontbreekt veel essentieel materiaal. Overigens beperkt Birett zich niet alleen tot de gebruikelijke politiecensuur, maar behandelt hij ook de militaire censuur in München (tijdens WO I) en de censuur in Hamburg zoals uitgeoefend door een commissie van leraren. Een register van zo'n 25.000 filmtitels zorgt er voor, dat men snel zijn weg kan vinden in deze overvloed van gegevens.

Met deze publikatie heeft Birett op een vakkundige manier de periode voor de instelling van de Rijksfilmcensuur, die reeds goed gedocumenteerd was, in kaart weten te brengen.

W.H.

L. GIANNETTI,
Masters of the American Cinema,
Prentice Hall, New Jersey, 1981, 466 blz., geïll.
Understanding Movies,
Prentice Hall, New Jersey, 1982, 500 blz., geïll.

Een overzicht van de Amerikaanse cinema aan de hand van een aantal representatieve filmmakers impliceert een visie op de filmgeschiedenis als zodanig. Giannetti schijnt zich daar bij zijn optie nauwelijks bewust van te zijn geweest. Schrijvend binnen het kader dat door Sarris is uitgezet, presenteert hij op een onproblematische manier het werk van 18 filmmakers. Gezien de keuze van de auteurs en gezien de informatie die hij te bieden heeft kan het alleen maar betreurd worden dat Giannetti zich niet verplicht heeft tot een theoretische fundering van zijn werkwijze. Het ontbreken van een reflectie op het werkkader heeft directe gevolgen voor de gegevens die daarbinnen verwerkt worden. Afgezien van het feit dat er weinig nieuwe inzichten ontwikkeld worden, valt vooral de willekeurige manier op, waarmee Giannetti zijn feitenmateriaal ordent. Een wirwar van biografische, stilistische en thematische elementen, met als enige structurende factor de naam van de filmmaker. Het resultaat van dit alles kan daarom noch beschouwd worden als een substantiële bijdrage tot de (toch al zo mager ontwikkelde) Amerikaanse versie van de auteurstheorie, noch als een vernieuwde kijk op het werk van enkele grote filmmakers. Wat blijft staan is een praktische synthese van bestaand materiaal, die vooral op het niveau van een allereerste confrontatie haar vruchten af kan werpen.

Van dezelfde auteur is een herdruk verschenen van zijn klassieke inleidingstekst. Bovendien het op datum brengen via recente films bevat deze uitgave geen fundamentele wijzigingen t.o.v. de vorige. Vanuit een functionele opdeling van film in zijn technieken geeft Giannetti aan de hand van talloze voorbeelden een indruk van de betekenis- en expressie-niveaus, waarmee de kijker geconfronteerd wordt. Op eenzelfde wijze behandelt hij de relatie film/literatuur en film/werkelijkheid. Het

boek sluit af met een beknopt overzicht van de voornaamste filmtheorieën.

W.H.

E. BONNAFFONS,

François Truffaut. La figure inachevée,
Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1981, 245 blz., geïll.

De regelmaat waarmee nieuwe films van Truffaut blijven uitkomen noopt tot een gelijkaardige ontwikkeling op kritisch niveau. Maar niet alleen kwantitatieve factoren spelen hier een rol. De kwaliteit van het werk van Truffaut maakt het mogelijk om steeds de kaarten te verleggen, om nieuwe gegevens toe te voegen, om datgene wat reeds bekend schijnt te herorganiseren.

Een nieuw boek over Truffaut behoeft geen rechtvaardiging, moet Bonnaffons gedacht hebben. Daarbij zal zeker ook het besef hebben gespeeld, dat gezien de relatief uitvoerige documentatie die bestaat rondom de films van Truffaut niet alles van voren af aan gezegd hoeft te worden, dat een zeker gemeenschappelijk discussieniveau bereikt is, dat voortgegaan mag worden waar anderen (tijdelijk) zijn opgehouden. Geen van deze gedachten worden door de auteur expliciet uitgesproken, maar men ervaart ze al lezende. Niet in de vorm van een polemie met andere Truffaut-critici, maar meer in de zin van de vanzelfsprekendheid, waarmee Bonnaffons haar onderwerp behandelt.

Met deze vanzelfsprekendheid bereikt zij twee dingen. Zij doorbreekt het maar al te vaak voorkomende patroon, waarin de film literatuur zichzelf herhaalt (een redundantie die niet alleen in dienst staat van een poging om het onderwerp als zodanig meer status en erkenning te verschaffen, maar vaak ook voortkomt uit het gemakzuchtig begaan van platgetreden paden). Daarnaast voorkomt zij hiermee een definitieve afsluiting van haar thema, het uitspreken van het ultieme oordeel. Eigenlijk dus een boek zonder een begin en een einde.

Een en ander is niet zonder invloed gebleven op de 'methode' van het werk. Bonnaffons schrijft vanuit een klassiek auteursconcept. Enerzijds komt dat tot uiting in de aandacht voor Truffaut als individu (o.a. als commentator van zijn eigen films), anderzijds in de niet-chronologische, thematische benadering, waarin zaken centraal staan als het autobiografische karakter van de films, de drievoudige relaties, waarin de personages steeds worden teruggevonden, de verhouding tussen Truffauts realistisch en onirisch gebruik van het medium, de herhaalde confrontatie met de liefde, het proces van volwassenworden.

W.H.

A. SILBERMANN, M. SCHAAF, G. ADAM,
Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik,
R. Oldenbourg Verlag, München, 1980, 180 blz.

De drie essays waaruit het boek bestaat, kunnen los van hun specifieke problematiek gelezen worden als evenzovele hoofdstukken uit de zgn. 'Medienpädagogik', d.w.z. de bemoeienis met pedagogisch relevante functies van de media. De gedachtengang hierbij is dan, dat

filmanalyse als speciale vorm van media-analyse een zeer geschikte toetssteen vormt voor de mediakundige theorie en een vormende instantie voor een kritische opstelling t.o.v. de media. Filmanalyse moet in de context van dit boek vooral opgevat worden als de analyse van speelfilms.

De mediasocioloog Silbermann bespreekt in het eerste essay de voorwaarden, mogelijkheden en methodiek van de inhoudsanalyse bij de bestudering van film als sociaal fenomeen. Schaaf geeft een systematisch overzicht van de aspecten, waaronder film voor een analyse in aanmerking komt en vult dat aan met een typologie en structuurbeschrijving van filmanalyses. Adam doet tenslotte een concrete analyse (Hitchcocks 'The Thirty Nine Steps'), waarbij hij de handelingsstructuur en ideologische inhoud vastlegt.

In zijn totaliteit dient het boekje een uitgesproken didactisch doel, een opzet, die men blijkbaar heeft menen te moeten vertalen in een zeer ver doorgevoerde rubricering. Daardoor ontstaat een rigide en schoolse kijk op film, waarbij weliswaar tal van interesses benoemd worden, maar nauwelijks verdiept. Stelt men deze laatste eis niet, dan kan het werk gebruikt worden als een oriëntatiepunt, als een globale wegwijzer binnen de mogelijkheden van de filmanalyse.

W.H.

Tino BALIO (ed.),
Mildred Pierce, edited with an introduction by Albert J. LaValley,
The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1980, 295 blz.

Dit boek maakt deel uit van een serie scenario's uitgegeven door het Wisconsin Center for film and theater research. In 1969 werd namelijk de Warner Film Library aan dit instituut geschonken. Tot deze bibliotheek behoorden tal van filmscripten van Warner Bros producties van de jaren dertig tot vijftig. Een waardevolle donatie. Door middel van deze serie wil T. Balio de kunst van het scenarioschrijven in de jaren dertig en veertig kenbaar maken. Het scenario van *Mildred Pierce*, (1945) verfilmd door M. Curtiz, wordt zeer uitvoerig ingeleid door A.J. LaValley. Elke stap in het productieproces vanaf de bronnen tot het script tot zijn uiteindelijke realisatie wordt gevolgd. Gebaseerd op een roman van James M. Cain onderging *Mildred Pierce* ongeveer acht herwerkingen tot tenslotte besloten werd voor R. R. MacDougall's versie. Tijdens het draaien van de film werd het scenario dan nogmaals op verschillende plaatsen gewijzigd.

-La Valley plaatst deze film verder in het film noir genre en bespreekt het vrouwenbeeld dat uit deze films spreekt. Hij weidt bovendien nog uit over de regie en over het acteertalent van Joan Crawford die de rol van Mildred speelde.

Het scenario zelf wordt uitvoerig geannoteerd. De hele uitgave is een uitstekend werk voor mensen die belangstellen in de scenario-schrijfkunst.

L.M.

Jeffrey Egan WELCH,
Literature and Film, an annotated Bibliography 1909-1977,

Garland Publishing, Inc., New York & London, 1981, 315 blz.

Een bibliografie over literatuur en film is vanzelfsprekend een handig werkinstrument voor mensen die zich speciaal voor de relatie tussen beide kunstvormen interesseren. Hoewel een algemene filmbibliografie meestal ook een hoofding "film en literatuur" bevat, heeft een gespecialiseerde bibliografie over dit onderwerp toch meer kans om exhaustief te zijn. Jammer genoeg behoort volledigheid niet tot Welchs doelstellingen met dit werk. Onder een bibliografie over film en literatuur begrijpt Welch drie zaken: artikels of boeken die handelen over de adaptatieproblematiek van een literair werk voor de film (novelle, roman, gedicht, toneelstuk), artikels die beide kunstvormen met elkaar vergelijken en artikels die het onderricht van literatuur en film bespreken.

De titels zijn chronologisch gerangschikt er jaar en binnen het jaar zijn ze alfabetisch op auteursnaam geordend. Naast de bibliografie bevat het boek ook een lijst van verhandelingen over de relatie tussen film en literatuur, voorgekomen tussen 193-1977 in de U.S.A. In de appendix zijn op naam van de schrijver de literaire werken verzameld die in de bibliografie vermeld staan. Een index maakt tenslotte de algemene bibliografie toegankelijk. Verder beperkt de bibliografie zich uitsluitend tot artikels en boeken die verschenen in de V.S. en Groot-Brittannië. Het lofwaardig element van dit werk zijn de annotaties bij de opgesomde artikels.

L.M.

David ROBINSON,
World Cinema 1895-1980 - A short history,
Eyre Methuen, London, 1981, 494 blz. geïll.

De geschiedenis van de wereldfilms is een tweede uitgave sinds 1973, herzien en aangevuld tot 1980 door Robinson, een filmcriticus van "The Times".

Een filmgeschiedenis schrijven van alle films in de wereld is een hachelijke bezigheid. Hoe brengt men nu zulk een hoeveelheid en verscheidenheid aan films bij elkaar? Een selectie maken is noodzakelijk, niet alleen omdat film kan beschreven worden vanuit vele gezichtshoeken, zoals politiek, economisch, esthetisch, technologisch of sociologisch, maar ook omdat het aantal films geproduceerd over heel de wereld enorm groot is. De compiler moet noodgedwongen kwantitatief en kwalitatief een keuze maken uit de aanwezige informatie. Hij moet bovendien zijn keuze kunnen staven en zich hiertoe beperken. Dit is echter niet het geval in Robinsons geschiedenis. Er ontbreekt een verantwoord selectie uit het ontzagelijk aanbod. Bijgevolg krijgt de lezer in een weliswaar goed leesbare tekst een opsomming van allerlei films voorgeschoteld. Films en cineasten worden op een rijtje gezet zonder verband behalve dan dat ze in hetzelfde land werkzaam waren. Als naslagwerk is het boek wel goed bruikbaar. Filmmakers worden kort gesitueerd in de economische en/of politieke situatie van hun land en hun tijd:

L.M.