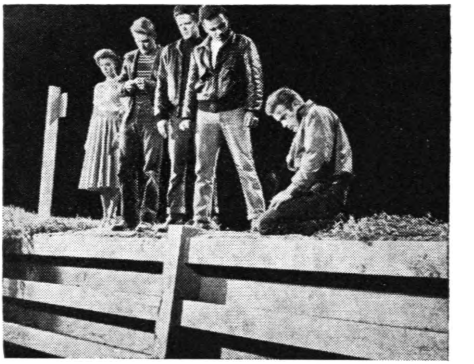
James Deans nervøst-sensitive portræt af den ensomme unge fyr i Sturm und Drang-alderen er ofte gribende, og Nicholas Ray er ikke i samme grad som Elia Kazan *tilbøjelig til at udnytte hans sex-appeal og hvalpede gratie ved at lade ham tumle omkring i umotiverede hop og spring; det er tværtimod lykkedes Ray at tøjle den unge skuespillers balstyrige talent.*

En stor præstation er Anna Magnanis *Serafina i filmatiseringen af* Tennessee Williams' *»The Rose Tattoo« (instruktør:* Daniel Mann, *manuskript: Tennessee Williams). Hun fylder hele lærredet med sin dynamiske og fængslende personlighed (og krop) og er denne film, der måske ellers ikke kan kaldes helt vellykket, og som hen imod slutningen går over gevind, især på grund af* Burt Lancasters *overeksponerede, næsten pinlige spil.*

En anden teaterfilm er Joshua Logans *»Picnic« efter* William Inges *pulitzerpræmierede skuespil. Handlingen spænder over 24 timer og foregår i en lille by i Kansas. I løbet af de 24 timer får en tilrejsende falleret altmuligmand, der dog ikke er helt falleret som charmør* (William Holden), *vendt op og ned på en række kvinders liv. Ganske vist må værket nærmest falde ind under kategorien »damefilm«, men der er en del realistiske passager, og filmen tegner nogle ikke uinteressante portrætter. Blandt de medvirkende er* Kim Novak *og* Rosalind Russell, *sidstnævnte giver en voldsomt karikeret studie af en giftesyg lærerinde i den dødsensfarlige alder. Her burde være holdt igen!*



»Rebel without a Cause«. Til højre James Dean.

Gode amerikanske thrillere og musicals har det på det sidste været småt med, og Hollywood har ikke i de sidste måneder eksporteret et lystspil, der kan måle sig med Alexander Mackendricks *engelske »The Ladykillers«. For at finde værdifulde americana i disse genrer måtte man ty til »National Film Theatre«s livlige Warner Bros.-kavalkade.*

HOVEDVÆRKET?

Rudolf Arnheim: »Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye«. University of California Press 1954.

Navnet *Rudolf Arnheim* siger ikke noget til det store flertal af biografgængere, som aldrig har åbnet en bog om filmteori. Til gengæld kan det mindretal, som på et eller andet tidspunkt har læst om filmens kunstneriske og historiske love, næppe have undgået at støde på henvisninger til Arnheim, tysk psykolog og kritiker, som i 1931 skrev en af de første bøger om filmens kunstneriske problemer, »Film als Kunst«. Nazismen gjorde ham til flygtning, og i godt en snes år har hans virke udfoldet sig i de angelsaksiske lande, hvor han har skrevet om film, radio og television; lært, undervist og rådgivet. Rudolf Arnheim er bosat i USA, hvor han i 1954 har udgivet en bog, der muligvis vil blive betegnet som hans hovedværk, »Art and Visual Perception« med undertitlen »A Psychology of the Creative Eye«. Den udkom først hos University of California Press, og er senere udsendt i England af Cambridge University gennem Faber & Faber, London.

Dette omfattende, stimulerende og vægtige værk kan ikke anmeldes retfærdigt og tilfredsstillende i en tidsskriftartikel af bare nogenlunde begrænset længde, men det er påkrævet at gøre opmærksom på, at værket er der, og at det ved hele sin struktur og med sin fylde af indhold indbyder alle filminteresserede til et studium.

Arnheims bog repræsenterer noget nyt: Et videnskabeligt arbejde om visuel kunst, skrevet af en psykolog og filmteoretiker. Rudolf Arnheims henvisninger til og behandling af direkte filmproblemer er det mindst interessante i bogen. De er udmærkede og præcise, skrevet af en mand, som ved grundig besked med film. Men det virkeligt opsigtsvækkende er ikke de tyve sider, hvor filmkunsten kommer på tale, men de resterende 356 sider om visuel kunst i almindelighed, som kun kunne skrives af en moderne psykolog, der tillige er filmteoretiker. Når emnet film ikke optager mere plads i værket, skyldes det måske til dels tilbageholdenhed, men først og fremmest at man så glimrende kan skrive om film og ud fra filmiske forudsætninger uden at hente sine eksempler fra film, ja uden at tænke på film. Mange gange er det sikkert ganske ubevidst, at Arnheim anlægger »filmiske synspunkter«. Emnet på hans dagsorden er visuel kunst — grafik, malerkunst, skulptur, arkitektur, ballet, men naturligvis tillige teater, television og film.

Arnheim behandler kunstværkets tilblivelse og oplevelse ud fra gestaltpsykologiske synspunkter. Han drager til felts mod subjektivisme og plat realisme, han demonstrerer, at i vor ordnede iagttagelse er de faktorer virksomme, som bestemmer oplevelsens struktur. Vi søger den enklest mulige helhedsopfattelse, vort øje ordner og grupperer synsfeltets indhold med henblik på den enkleste, klareste løsning af hele den opgave, der hedder at *opfatte*, og som er iagttagelsesstadiet af at opleve. Det lyder indviklet, og det er det også. Enklere bliver det først, når vi bevæger os frem mellem eksemplerne, som det myldrer med i Arnheims bog. Han viser med prikker og cirkler og firkanter, hvordan vi opfatter og grupperer hele synsfeltets indhold efter

simple, enkle principper: Ting der er nær ved hinanden, bliver slået sammen og danner gruppe, hvis denne nærhed da er det mest dominerende træk. Er ensartetheden mellem mere fjerntbeliggende enkeltheder mere dominerende, bliver den bestemmende for det mønster, vor opfattelse skaber. Hvis en bestemt sammenstilling af fænomener bedst kan tydes som en bevægelse, så *bliver* indtrykket bevægelse.

Forudsætningen for hele denne objektive analyse af kunstværket er naturligvis, at det eksisterer. Bevares, det kan tage sig forskelligt ud for de forskellige betragtere. Men kunstværket er ikke en *tabula rasa*, som vi selv overmaler med streger og symboler.

Forenklingen uddrager det væsentlige. Realisme bliver derfor noget andet end reproducerende naturalisme, fotografiets eller trommesalsmaleriets. Et diagram over Londons undergrundsbane er orienterende, giver besked. En afbildning af dette system, »som det virkelig ser ud, ville skabe kaotisk forvirring hos betragteren. Det dårlige maleri eller cinemascope-lærredets »naturtro« gengivelse er det mere eller mindre umuligt at opfatte. Der er ingen enkel struktur. Tilskueren kan heller ikke huske det. Betragterens funktion er reduceret til at registrere emnets tilstedeværelse — »the presence of the subject-matter«. Som kunstretning — eller afsporing af kunsten — er disse fænomener karakteristiske for den civilisation, vi lever i. Illusionsvirkningens kunstneriske magtovertagelse. Billedet må vurderes efter det materielt eller måske erotisk attraktive, som *emnet* er udtryk for. *Billedet* udtrykker intet.

Man kan frit læse *film*billedet, hvergang der står billede eller oplevelse, hvergang Arnheim taler om »perception«. Og man kan supplere Arnheims grundige gennemgang ved at slå op hos *Eisenstein* (i »Film Sense«), der skriver om det moderne verdensbilledes kaotiske, perspektivløse karakter. Ikke videnskabens billede, hverdagsbilledet. Storbyens lysreklamer, den illustrerede presses billedfattigdom.

Arnheim gør det ikke let for læseren at drage de filmteoretiske paralleller. Man må selv finde ud af, at det filmisk mest interessante ikke er hans analyse af faktiske, virkelige bevægelser *(perceived locomotion)*, men hele udredningen af lovmæssigheder mellem spændinger, de ufødte bevægelser. Der findes en stimulerende gennemgang af fænomenet tid, oplevelsen af tid, med særdeles oplysende henvisninger til den filmiske *slow motion*, som klarlægger forholdet mellem forandring og tid, både psykologisk og kunstnerisk. Men der er endnu mere at hente, hvor Arnheim analyserer forholdet mellem årsag og virkning i kunsten, og der gør han sig ikke den ulejlighed at minde læseren om, at fænomenet optræder tydeligt og afdækket i film. Han fortæller os om den interessante og forholdsvis lidt udforskede såkaldte gamma-virkning, der opstår, når et billede pludseligt præsenteres for os — linier synes at stræbe indad eller udad, opad eller til siderne. Men han nævner ikke, at her har vi kimen til den filmiske virkning af et klip!

Rudolf Arnheims værk er en grundbog. Den kan danne udgangspunkt for vidtdrevne filmteoretiske studier, og i den kommende snes år vil der utvivlsomt kunne spores virkninger og udløbere af Arnheims kunstteori i den specielle filmteori. Her er noget for filmteorien at slå rod i, et værk der trækker kunstens hele verden og filmens verden ind på livet af hinanden. Rudolf Arnheim er skarpsindig og inciterende. Han er en fortræffelig hjælp at have ved hånden, når man forvilder sig ind i Eisensteins inspirationer, eller når man vover sig endnu længere, til verdens første filmteoretiker før filmens tidsalder, *Leonardo da Vinci* i hans notesbøger.

Men det bør understreges, at Arnheim ikke gør det let for den filminteresserede at finde parallellerne. De er der, på hver eneste side. Lad et afsluttende eksempel fastslå dette: Arnheim skriver om forholdet mellem erkendelse og oplevelse, at »eyesight is insight«.

Læseren må selv befæste overblikket ved at mindes *Béla Balázs:* »Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung«.

Theodor Christensen.

PÅ JAGT EFTER SAMMENHÆNGEN

Gerd Osten: Den nye filmrealismen. LT's förlag, Sthlm. 1956.

Endelig en populær filmbog med en gennemført ide. Gerd Osten er som altid først og fremmest på jagt efter sammenhænge, mellem filmene og samfundet, »tiden«, og mellem filmene indbyrdes. Hendes tesis er denne: Siden den anden verdenskrig og som en følge af den har der i den internationale filmkunst været en klar tendens henimod en ny filmrealisme, d. v. s. en filmkunst der afspejler og belyser menneskets moralske og sociale situation i dag, bekender sig til virkeligheden i stedet for at fornægte den. Hovedargumenterne for synspunktet er disse: engelsk og dansk dokumentarisme, *Autant-Lara* og *Yves Allégret* i Frankrig, *Stanley Kramers* uafhængige produktioner i Amerika, italiensk neorealisme, *Käutners* engagerede humanisme og bygdefilmens fornyelse i Sverige i de seneste år (med *Mattsons* »Salka Valka« som hovedværket).

Ostens nyvævede mønster ser holdbart ud, selvom det unægtelig er groft og temmelig åbent. Men det ses også, at selve hendes kritiske metode har en svaghed deri, at for den er alle film principielt lige gode. Det, der interesserer, er ikke, hvad filmene *er*, men hvad de *repræsenterer*. Et eksempel: trumfkortet i afsnittet om den nye franske film er Allégrets »De hovmodige«. Men har denne kyniske barmhjertighedsspekulation virkelig kunstnerisk kvalitet til at bære de repræsentative pligter? Et andet: *Elia Kazan* gøres til hovedfiguren i den nye amerikanske realisme. Men er man ikke netop kommet på det rene med, at denne distanceblænder ikke holder hvad den tilsyneladende modige realisme i hans film lover?

Skævheder i vurderingen af den enkelte film og den enkelte kunstner er altså prisen der betales for et større overblik. Om prisen er for høj må hver læser afgøre med sig selv. Vi finder »Den nya filmrealismen« mere end læseværdig. Men den skal læses *her og nu* — eftertiden vil hurtigt revidere den.

Werner Pedersen.