

sinde. Atter anbringer han som ingen anden personerne i landskaberne, bruger den høje himmel og den lave horisont, klippeformationerne og rytternes bevægelser hen over sletterne som på én gang sanset virkelighed og symbol.

Op filmen rummer personer, hvori er samlet træk fra de mest beundringsværdige fordske karakterer. Kaptajn Archer (*Richard Widmark*) er en ægte Ford-helt, et menneske, der selv kommer frem til sine konklusioner, og som dramatisk stilles over for den tysk-amerikanske kommandant (*Karl Malden*), hvis menneskelighed ikke er større, end det militære reglement tillader det.

„Cheyenne Autumn“ vil ikke mindst blive husket for afsnittet om slaget om Dodge City, et vidunderligt morsomt intermezzo, der i øvrigt hænger godt sammen med resten af filmen, og hvori Ford har frydet sig over at tage sine gamle helte op til revision. Lad os da slå fast: „Cheyenne Autumn“ er en Ford-film af de største, bevægende, smuk, spændende, menneskelige.

Ib Monty.

Sam Peckinpah er den instruktør, der arbejder smukkest og ivrigst med det stof, som John Ford har beriget filmen med. Det kom måske mindre til udtryk i den dejlige „Ride the High Country“ (der i England hed „Guns in the Afternoon“), end i „Major Dundee“, hvor han i selve forfølgelsesmotivet knytter sig til en fords tradition. Hovedpersonen er da også officer i US Cavalry, en egenrådig, blakket hæver, der styrer igennem tilskikkelserne ved hjælp af æresbegreber og en vis professionalisme. Peckinpahs oprindelige version var på ca. 154 min., og denne forkortelse er naturligvis en del af grunden til historiens usammenhængende karakter. Peckinpahs styrke er milieu, autenticitet og action – filmen understreger smukt dette – og han mestrer at låne billeder af kavalleriets bevægelser i landskabet fra Ford, uden at det bliver gold kopiering; men efter den foreliggende kopi tør man næppe dømme om hans evner i denne brede, storladne epokeskildring. Hans afvikling af slagscenerne er foretaget med overblik og kolorit – man erinder især en række glimrende totalbilleder af visuel styrke – og karakteristisk nok står også sekvenserne med kavalleriets roligere øjeblikke, når det grupperes, slår lejr eller bevæger sig langsomt i landskabet, som højdepunkter i iscenesættelsen. Personinstruktionen er svagere, og især *Richard Harris* får lov at stikke af fra miljøet og tiden med en *Stanislawski/Strasberg*-påvirket spillestil, der på baggrund af de øvrige traditionsbundne underspilning af rollerne (*Charlton*

Heston har vel aldrig været en farverig skuespiller) ofte virker maniereret. Intrigen mellem de to hovedpersoner er aldrig rigtig vedkommende, og Tyreens således til slut bliver ikke tragisk. Er helheden således huller, så er dog detaljerne ofte mageløse. Det er ikke almindeligt at anmelde kostymer, men *Tom Dawsons* arbejder på „Major Dundee“ skal fremhæves for deres atmosfæreskabende originalitet. „Major Dundee“'s apache-jagt ind i Mexico er et spændende, men ikke fuldt tilfredsstillende bidrag til Vestens mytologi.

Poul Malmkjær.

Rays verden

APUR SANSAR (Apus verden), Indien 1958. Prod.: Satyajit Ray Productions, Calcutta. Prod., instr. og manus.: Satyajit Ray. Bygget over en roman af Bibhutibhusan Bandopadhyay. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Dekor.: Bansi Chandragupta. Musik: Ravi Shankar. Lyd: Durgadas Mitra. Medv.: Soumitra Chatterji (Apu), Sharmila Tagore (Aparna), Shapan Mukerji (Pulu), S. Aloke Chakravarty (Kajole). Dansk distrib.: Filmcentralen Palladium. D. prem.: 19. 5. 1965, Alexandra, Længde: 2905 m (106 min.).

Satyajit Ray er et geni uden omsvøb, en af dem, der fortæller sine film i en enkel og ukunstlet stil, der rummer alt og alligevel aldrig er plat og bogstavelig. I „Apus verden“ bliver Apus menneskelige udvikling skildret via en lang række gennemført almindelige billeder af hverdagen, og følelserne blotlægges gennem den rolige og ligesom lidt tilbageholdne betragtning af de mennesker, der står midt i konflikten. Apus tilværelse ordnes af skæbnen og tilsyneladende mod hans egne planer, og uden bedreviden eller forbitrelse fortæller Ray os, at tilværelsen har noget med menneskets forældring at gøre. Apu underkaster sig tilværelsen og bliver derfor lykkelig, men lykken er ikke præcis sådan, som han tænkte sig den. Der er ingen bitterhed i denne film, ingen sorg over menneskets underordning, men tværtimod en befriet triumf ved mødet med de faktorer, der ændrer ham og oprejser ham.

Satyajit Ray er ikke nem at få fat på for den, der vil forsøge klart at angive, hvori hans storhed ligger. Hans stil indbyder ikke til de store fortolkningskunster, den kræver kun en følelsens fordybelse og den direkte oplevelse. Hans brug af symboler er ikke den ordinære; et blik gennem et tilgittret vindue ud mod en flod betyder ikke noget med fangen og friheden, men beskriver blot selve stedet, den aktuelle stemning på det autentiske sted, og mere er der ikke at

sige om det. I Rays verden er tingene til stede af ren selvfølghed og fjernet fra enhver intellektualisering. Melankolien og det rådvilde behøver ingen omskrivninger i Rays film. Den silende regn og støjen fra et lokomotiv, mere skal der ikke til. Ray ser tingene selv, fanger deres virkelige væsen ved at betragte menneskene i deres milieu, og han gør det med geniets rolige autoritet; her er ingen kloge anstrengelser nødvendige, her behøves ingen distraktioner. Hvis der var mening i begreberne, burde Ray stå som vor tids allermost *filmiske* instruktør.

J. S.

Fragmenter

UNE FEMME MARIÉE (En gift kvinde), Frankrig 1964. Prod.: Anouchka Films og Orsay Films, Paris. Instr. og manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard. Klipping: Agnès Guillemot og Françoise Collin. Musik: Uddrag fra Beethovens kvartetter nr. 10, 7, 14, 9 og 15. Claude Nougaro (La Java) og en sang af Sylvie Vartan. Medv.: Macha Méril (Charlotte), Bernard Noël (Robert, elsker), Philippe Leroy (Pierre, ægtemanden), Roger Leenhardt (sig selv), Rita Maiden (mme Céline, hushjælpen), Christophe (Nicolas, den lille dreng), Margaret Le-Van og Véronique Duval (to unge piger i svømmehallen). Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 11. 5. 1965, Grand. Længde: 2605 m (95 min.).

„Une femme mariée“ er et nyt hovedværk i en produktion, der næsten udelukkende synes at bestå af hovedværker. Måske har de ikke evighedsværdien i sig, men de er til gengæld formidabelt nærværende udtryk for en filmkunstner, der i enestående grad skaber i første person, her og nu. „Une femme mariée“ er derfor ikke blot et signalement af en (den) moderne kvinde, men også et signalement af filmkunsten i dette øjeblik.

Godard har kaldt „Une femme mariée“ „Fragments d'un film réalisé en 1964“, og han har understreget, at det er en film „en blanc et noir“. Han har også sagt, at den må forstås som en *hommage* til Pavlovs teorier om de betingede reflekser, og det er klart, at filmen med sin ofte collageagtige form står nær ved fænomenet Pop Art, at den præsenterer et brudstykke af en moderne tilværelse, som enhver kan tyde, som han vil. At den kan virke forvirrende, og derfor irriterende, på mange er klart. I sin form følger den ikke noget traditionelt skema. Den er abrupt, den associerer hurtigt, den skifter stil, den benytter sig i udstrakt grad af allusioner og skjulte citater, men ofte viser det sig, at hvad der ved første blik kan tage sig ud som en *private joke* har et lag af betydninger. Men filmen er først og fremmest et ekstremt personligt

værk af en filmkunstner, der synes besat af selve formuleringens problematik. Godard filmer instinktivt (hvilket ikke vil sige, at han ikke kender sin teknik), lynhurtigt og improviserende. Han søger ikke i sine film en bekræftelse af et livssyn, han søger tværtimod at indkredse menneskene for at forstå dem. Han er tilsyneladende fuldkommen ærlig, véd, at han og kunstneren overhovedet måske ikke kan nå længere end til at rejse tvivl, få os til at reflektere. Man tager næppe meget fejl, hvis man antager, at Roger Leenhardts ord i „Une femme mariée“ også er Godards, når han siger: „L'intelligence, c'est comprendre avant d'affirmer“, og er det ikke også Godards bestræbelse „entre le „pour“ et le „contre“, de trouver petit à petit un petit chemin...“ og finder ikke også Godard, at det er „les fanatiques, les dogmatiques qui sont ennuyés. D'abord, on sait toujours ce qu'ils vont dire à l'avance.“ Man ved i hvert fald sjældent på forhånd, hvad Godard får ud af sit stof.

I „Une femme mariée“ benytter Godard sig af en fundamental filmkonvention, den erotiske trekant, som udgangspunkt for en beskrivelse af 24 timer i en gift kvindes liv. Filmens tone af melankolsk objektivitet, dens form som brudstykker af et mønster, introduceres straks i de store glidende nærbilleder af arme, hænder, ben på Godards foretrukne neutralt-hvide baggrunde. Det kliniske, til andre tider etnologiske i beskrivelsen slås an fra starten.

Hvorfor er Charlotte, som hun er, hvorfor føler hun sig som en fremmed i verden, hvorfor denne livsangst, hvorfor denne følelsernes isolation. Vi får ikke svaret, men vi får måske materiale til vore egne svar.

Man kan finde noget næsten traumatisk i Godards had-kærligheds-forhold til kvinden. Vi finder den samme dobbelthed i kvindeportrættet som i „En kvinde er en kvinde“ og „Vivre sa vie“, de to film, som „Une femme mariée“ synes at knytte sig mest direkte til.

Men filmen hører nøje sammen med hele Godards værk, der synes at bygge på stadige bestræbelser på formulering. Godard synes at sige, at hvis der er en vej ud af den følelses-isolation, der for ham er et væsentligt problem i vor tilværelse, da går den først og fremmest gennem individets sproglige formulering af sig selv, dets konstante selvkonfrontation. Godard er en mærkværdig romantisk intellektualist, et nervøst temperament, der næsten selvødelæggende tørrer følelserne ud i selvanalyse, og „Une femme mariée“ er derfor også en film, der på én gang indeholder selve tingene og kritikken af tingene, en film, der fremlægger sin egen teori for tilskuernes øjne. Godards syn på