



om en central figur, i stedet for som hidtil at lade de varierede »stafet-skift« danne en slags helhed. Det væsentlige i filmen er igen et ambivalent problem: centralfigurens trygge småborgerlige tilværelse udsættes for en ydre trussel. Figuren bliver en kastebold mellem yderliggående højre- og venstreorienterede grupper; den involveres for en kort periode i højreorienterede situationer, for så pludselig at svinge over på den stik modsatte side og så fremdeles.

– *Hvad er filmens 'story'?*

Jancsó: – Der findes ikke nogen film, som kan genfortælles ud fra dens handling alene. Men lad mig til orientering kort opridsе hændelsesforløbet: Det kunne næsten blive til en kriminalhistorie. Reporteren Monica Vitti, med tilhørsforhold til middelklassen, involveres i en række demonstrationer. I begyndelsen er hun et ufrivilligt øjenvidne til anarkistiske og fascistiske gruppers aktioner, senere deltager hun aktivt i dem. Hun gennemgår en menneskelig og politisk modningsproces, indtil hun til sidst, forholdsvis bevidst og fast besluttet, vælger sin egen plads i den sociale kamp. Da Hernádi og jeg gik i gang med at udarbejde manuskriptet på grundlag af en novelle af Giovanna Gagliardo, frygtede vi, at filmen ville forekomme som en fiktion eller en overdivelse, hvad angår f.eks. de fascistiske aktionsgruppers rolle, organisation, slagkraft og betydning. Den sidste tids voldsbegivenheder i Italien har imidlertid givet handlingen en forbløffende realistisk og aktuel baggrund. For os er »Mindennapi félelem« (»Pacifisten«) det sidste led i »karate-trilogien«, som foruden denne film består af »Sirocco« og »Agnus dei«. I denne trilogi forsøger vi at belyse højrefløjens fysiognomi, vi knytter kommentarer til fascismens mangeartede manifesteringsformer.

Hernádi: – Det er takket være Giovanna Gagliardo og de øvrige italienske medvir-

Samtale med Miklós Jancsó

Følgende interview med Miklós Jancsó og hans faste manuskriptforfatter Gyula Hernádi blev bragt i det ungarske filmtidsskrift »Filmkultúra« for ca. et år siden i anledning af den netop indspillede italienskproducerede film »Pacifisten« (med arbejdstitlen: »Den daglige angst«). Jancsó benyttede bl.a. Antonionis fotograf Carlo di Palma og skuespillerne Monica Vitti, Pierre Clementi og Daniel Olbrychski.

Jancsó har siden lavet endnu en film: »Psaume rouge«, som lige har haft premiere i Ungarn. Han synes i øvrigt at have taget den fulde konsekvens af sine udtalelser i interviewet om, at hans film er »teaterprægede«, idet han netop er debuteret som sceneinstruktør. Han har overført en af sine tidligere film, »Konfrontation«, til teaterscenen.

– *Først vil vi gerne høre lidt om din italiensk producerede film?*

Jancsó: – For mit vedkommende drejede det sig om at overføre den struktur, der har kendetegnet vore hidtidige film, på et moderne bymiljø, og alt tyder på, at det er lykkedes. Hvad denne film angår, er der to ting, som jeg på forhånd var skeptisk over for. For det første, at Monica Vittis centrale placering ville ødelægge de muligheder, der ligger i en filmopbygning, som hovedsageligt koncentrerer sig om gruppe-strukturer. For det andet var jeg bange for, at bymiljøet – dagens Milano – ikke i samme målestok ville byde på de stiliseringsmuligheder, som de mere abstrakte landskaber og det delvis historiske miljø gjorde i vore hidtidige film. Den færdige produktion har imidlertid overbevist os om, at vores metode også kan fungere i moderne omgivelser. Forskellen består udelukkende i, at vi nu koncentrerer os

kende ved indspilningen, at filmens struktur så overraskende vellykket har kunnet ramme den aktuelle sociale virkelighed. Jeg synes, det mest interessante ved filmen er at se, hvordan man kan skabe en enhed og vekselvirkning mellem »individuel-struktur« og »gruppe-struktur«. Der er tale om »individuel-struktur«, når Monica Vitti er alene eller sammen med højst een person, og om »gruppe-struktur«, når hun er omgivet af flere. Denne stadige veksel mellem de to strukturer giver efter min mening en helt ny og spændende oplevelsesvinkel i forhold til Jancsó's tidligere film.

– *Et karakteristisk træk ved dine film har været at undgå enhver form for psykologisering i figurtegningen. Er dette også karakteristisk for denne sidste film?*

Jancsó: – Det at lave film har noget med et stykke praktisk arbejde at gøre. Selv om ens udgangspunkt på forhånd er defineret

m.h.t. en bestemt filosofi, en bestemt stilopfattelse osv., kan det godt være, at man alligevel kommer til at lave en dårlig film. Vi har også visse tanker og ideer om, hvorfor personerne i vore film ikke er psykolo-

gisk tegnede. Men den slags teorier opstår for os som regel først på et senere stadium, den slags ting er ikke på forhånd afklaret, dvs. inden vi går i gang med en film. Vores udgangspunkt er som regel blot selve beret-

ningen, et uhyre simpelt hændelsesforløb, og alle de øvrige betydninger, indholdet, kommer udelukkende til udtryk derigennem. Men det er rigtigt, at vi allerede efter »Oldás és kötés« (»Cantate«) følte, at vi måtte forlade psykologiseringen, og vi er i dag overbevist om, at den er en forældet Hollywood-tradition, en af den slags demagogier, der gør et – i en anden sammenhæng måske uacceptabelt – værk fordøjeligt for et småborgerligt publikum. Det publikum, som kun ønsker sine fordomme bekræftet, som kun vil underholdes, kan naturligvis have glæde af den slags film. Den psykologiske fremstilling får folk til at identificere sig med handlingens personer og dermed til at glemme deres egen situation. De bliver beroligede, mens vi tværtimod ønsker, at de skal blive foruroligede.

– *De skal med andre ord ikke indleve sig i spillet, blive følelsesmæssigt engageret?*

Hernádi: – Nej, de skal ikke identificere sig med de medvirkende, men med disses tanker.

Jancsó: – De skal konfronteres med deres egen situation, deres egen tankegang. De skal slet ikke kunne identificere sig med handlingen eller dens personer. Det ville betyde en afvæbning af tilskueren.

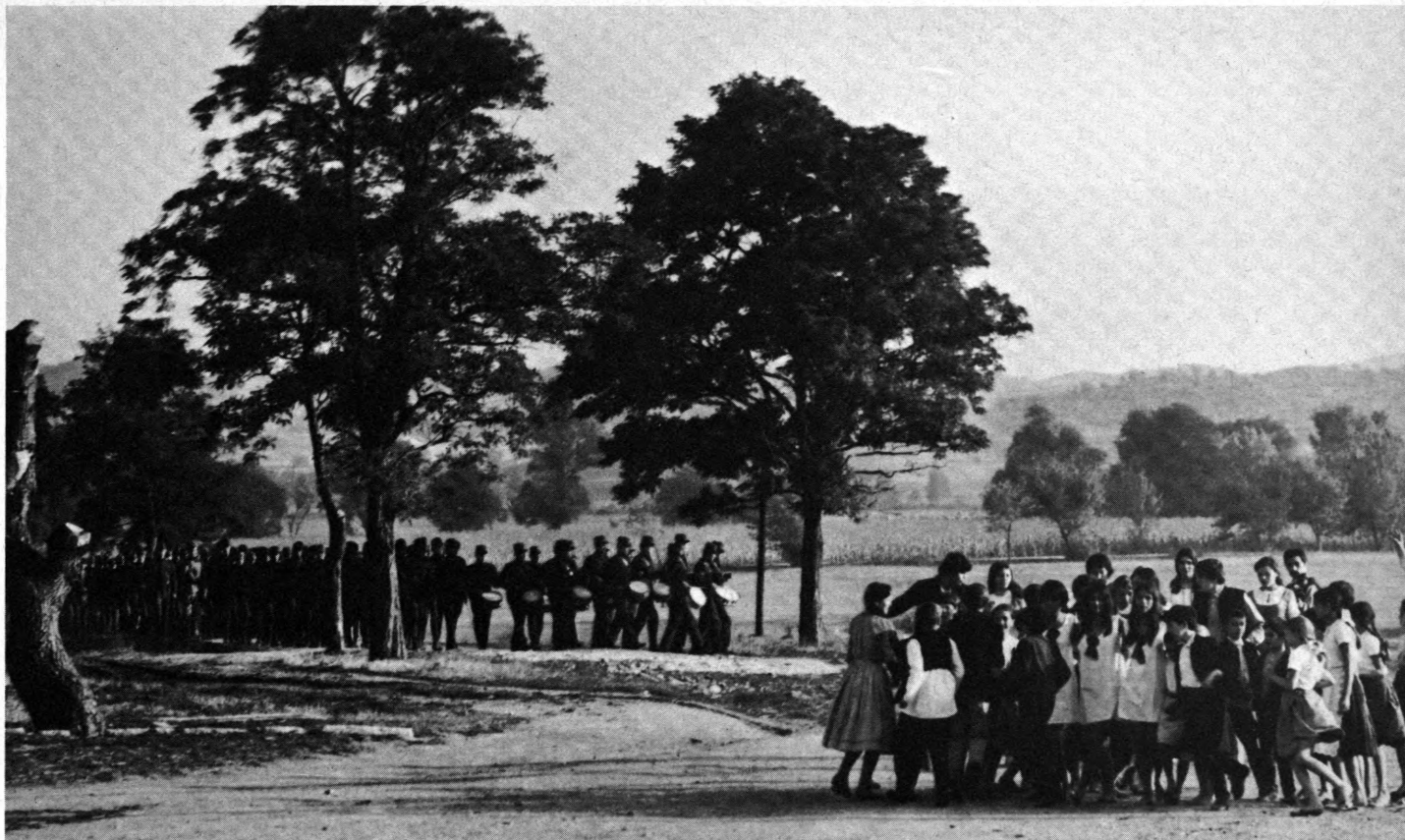
Hernádi: – Lukács var inde på den »flertydige genspejling« af virkeligheden. Bag det abstrakte sproglige tegn kan der som bekendt ligge mange bibetydninger. Filmen derimod lammer ved dens entydige genspejling af virkeligheden, ved dens konkrete, simple informationer. Jancsó og jeg bestræber os på at nå ud over denne alt for konkrete meddelelse, at gøre tilskuerens associationsmuligheder større. I den psykologiske skildring, hvor motivationerne er individuelt betonedede, bliver den simple, »konkret-kombinative« association den dominerende faktor. Men i det øjeblik vi bare forsøger at opridse visse adfærdsmønstre, uden at komme ind på det psykologiske moment, så nærmer vi os en mere abstrakt model, med andre ord en »flertydig genspejling« af virkeligheden. Det er pudsigt at se, at en uddannet psykolog for nogen tid siden har kunnet drage vidtrækkende faglige konklusioner på grundlag af de i øvrigt »psykologi-rensede« figurer i »Agnus dei«. Grunden må være, at den strukturelle model på forhånd definerer figurenes essentielle træk, og tilskueren kan så selv udfylde det komplekse spektrum inden for det givne koordinat-system.

– *Jancsó-filmene er som regel bygget op på to planer. Den ydre primære story, den »primitive beretning«, som Jancsó kalder den, indeholder altid sekundært den egentlige idé, filmens 'budskab' ...?*

Hernádi: – Det er til dels et kompositionsteknisk problem. Vi bestræber os på at forbinde den synkroniske og den diakroniske beskrivelse. Metoden stammer egentlig fra Marx, indtil nu dens mest suveræne bruger. Eftersom Jancsó og jeg almindeligvis henter vore temaer fra historien og således søger at bearbejde en tidsmæssig given situation i strukturel form, så er det indlysende, at vi i virkeligheden er ude på at forene to modstridende beskrivelsesmetoder. Det er sandsynligvis det, der er forklaringen på, at vore



En række scener fra »Agnus dei«. Modst. side: Billede fra Jancsó's seneste film »Psaume rouge«.



film virker så fremmedartede og irriterende på publikum.

– *Vi har lige berørt et karakteristisk træk ved Jancsó-filmene, nemlig det, at det primære hændelsesforløb – der er logisk opbygget, om end kun opridset, med store udeldelser – allerede indeholder værkets sekundære plan, det tankemæssige indhold. Dette gælder til og med »Sirocco« og de første to trediedele af »Agnus dei«. Men der er ligesom dukket et nyt element op i filmens sidste trediedel; her optræder selve symbolerne, metaforerne autonomt, de repræsenterer udelukkende deres egen symbolske værdi. I hvor høj grad er der her tale om en bevidst fornyelse af filmsproget? Er eksperimentet med anvendelsen af direkte symboler også tilfældigt opstået?*

Jancsó: – Der skete ganske enkelt det, at Daniel Olbrychski dukkede uventet op midt under optagelserne af »Agnus dei«. Når man pludselig får chancen for at disponere over en så fremragende skuespiller, så må man simpelt hen finde en speciel rolle til ham. Men at konstruere en speciel rolle til en ny figur i en næsten færdig film er ikke nogen let opgave. Vejrforholdene tvang os heldigvis til at holde pause i optagelserne i nogle dage, og jeg udnyttede tiden til at omarbejde det oprindelige manuskript i fællesskab med mine nærmeste medarbejdere. Resultatet blev, at Olbrychski fik en ledende funktion i filmen. Vi blev kun nødt til at tage en enkelt optagelse om, i øvrigt en sekvens, som vi alligevel havde været utilfreds med i første omgang. En praktisk løsning er altså skyld i, at den sidste trediedel afviger så markant fra resten af filmen. Hvad man så ville med figuren, hvad den skal stå for, kommer i anden række. I forbindelse med »Agnus dei« har det fra første færd stået os klart, at den centrale figur, den gale præst, som spilles af Madaras, før eller senere måtte have en modpol inden for den ideologiske

bevægelse, den gruppe-struktur, han tilhører; ellers ville tilskueren i det lange løb miste interessen for ham. Hvis ikke Olbrychski var kommet til, ville en anden, sandsynligvis Kozáks figur, have fået tildelt en så fremskudt rolle. Alt dette kan lyde som en eftertænkning, men som jeg før sagde, det at lave film, er for mig noget uhyre konkret, et stykke praktisk arbejde. Det har for mig intet med forud definerede teorier at gøre.

– *Vi har ikke direkte fået svar på spørgsmålet: betragter I anvendelsen af autonome symboler i »Agnus dei« som en bevidst søgen efter nye veje ...*

Jancsó: – Det er ikke min opgave at forklare filmen ud fra et sådant synspunkt. Jeg er kun i stand til at fortælle om de rent tekniske ting og så om, hvad vi egentlig har tænkt os at meddele gennem filmen. »Agnus dei« er, som før nævnt, et led i en trilogi, der skal beskrive den østeuropæiske fascismes fysiologi. Det er et forsøg på at definere dens irrationalisme. Jeg vil ikke påstå, at vi når frem til nogen endegyldig eller dybsindig definition; filmene er kun en skitse i den retning.

Hernádi: – Ethvert forsøg på at analysere og fortolke sig selv kan forekomme som et selvforsvar. Vi havde faktisk overvejet, hvordan man kunne forny formen, inden vi gik i gang med »Agnus dei«. Vi overvejede, hvordan vi kunne forstærke indtrykket af »flertydighed«, hvilke elementer der skulle tilføres filmen til dette formål. I filmens første del repræsenterer hovedpersonen, den gale præst (Madaras), i sig selv denne flerdimensionalitet. I sin stiliserede realitet virker han næsten allerede som en metafor. Eller næsten som en surrealistisk metafor. Denne surrealistiske metafor viderefører vi i Olbrychskis skikkelse i en sådan grad, at vi til denne figur – der skal fungere som en slags koordinator – nu kan sideordne andre

metaforer. Som f.eks. bålet ved bakketoppen, der kaster et sært flertydigt og udflydende skær over den primære beretning. På denne måde bliver selve »story« en symbolbærer; der opstår en mærkelig form for surrealisme. Som ringe i vandet udvider billedsproget sig; går fra et realistisk metafor-system over i et stadig mere symbolmættet metafor-system, for så til sidst at munde ud i en slags surrealisme. Voilå – vores særlige og om man vil »lyriske« måde at visualisere den østeuropæiske fascismes fysiologi på.

– *Et andet karakteristisk træk ved jeres film er den »evige bevægelse«. Hvorfor er det så vigtigt, at kameraet hele tiden er i bevægelse?*

Jancsó: – Det er ikke så meget kamerabevægelsen, men det den vil udtrykke, indholdet, som er vigtigt. Jeg bliver ganske enkelt urolig, rastløs, når noget går i stå, når noget står stille omkring mig.

Hernádi: – På den ene side er der her tale om et forsøg på at sensualisere den permanente bevægelse, som karakteriserer den virkelighed, vi lever i. På den anden side er det et psykologisk virkemiddel; bevægelsesstrukturer i et kunstværk påvirker det menneskelige modtagelsesapparat. Hjernecellernes membraner bliver ganske enkelt mere følsomme, mere modtagelige.

Jancsó: – Lige siden jeg første gang blev spurgt om det, har jeg tænkt meget over det med den »evige bevægelse« i mine film. Jeg bliver irriteret, når kameraet står stille. Det som står stille er kedsommeligt. Det er altid de nye informationer, som er interessante. Og enhver bevægelse er en ny information. Bare det at kredse omkring et objekt, et menneskes ansigt – det er for mig altid en information, det er altid interessant. Hvis man er følsom nok til at kunne registrere selv de mindste forandringer – og hvad det angår, er vi elever af Antonioni, der inden for filmen opdagede »loven om de

mindste forandringer«, – så kan man, ved at vise de mindste forandringer ved hjælp af den permanente kamerabevægelse hele tiden få nye informationer.

Hernádi: – Selv de mindste forandringer i disse film kan betyde radikale forandringer. Bag dem kan der pludselig afsløre sig et bestemt historisk og samfundsmæssigt bevægelsessystem.

– De fleste filminstruktører opnår en virkning af bevægelse bl.a. gennem krydsklipping. Jeres film benytter en helt anden metode, lange uklippeede sekvenser. Hvad skyldes dette?

Jancsó: – Jeg må indrømme, at jeg er ude af stand til at klippe. Desuden kan jeg heller ikke tænke i de baner, når jeg laver en film. Kameraet skal hos mig kontinuerligt registrere begivenhederne. Derfor kan jeg heller ikke skabe samtidighed via krydsklipping. *Hernádi* har ofte foreslået, at vi skulle prøve at mixe tidsforløbet, men jeg er simpelt hen ude af stand til det.

– Det kan ikke undgås, at de lange uklippeede sekvensers varighed kommer til at være identisk med den »reelle tid«. Er det ikke det, der tiltrækker dig?

Jancsó: – Det var Antonioni, der fandt på det. Men jeg laver noget helt andet. Der er hos mig ikke tale om en gengivelse, men om en rekonstruering af virkeligheden. Der var engang én, der mente, at min metode var Brecht-inspireret. Det ærgrede mig, for jeg bryder mig ikke så meget om Brecht, men der er noget om snakken. Mine film kan måske virke teaterprægede, det jeg viser kan i hvert fald ikke være identisk med virkeligheden. Lad os tage som eksempel åbningssekvensen i »Sirocco«: attentat, flugt, skyderi osv. – sådan som jeg viser det, kan det slet ikke foregå i virkeligheden. Tilskuerne mærker med det samme, at de dér på lærredet bare spiller en virkelig begivenhed. Den virkelige begivenhed er blevet transporteret over på et andet plan, spillet foregår næsten som på en scene. Der er bare det ved det, at et filmet spil alligevel virker mere realistisk, end hvis man overværer det på en scene. Jeg filmer heller ikke så gerne i dekorationer, men helst på location og alligevel virker optagelserne »scenisk«. Der er tale om en transponeret realisme, ligesom hos Brecht, som jeg i øvrigt – jeg gentager – ikke bryder mig særlig meget om. Men jeg indrømmer, at denne mærkelige dobbeltvirkning, denne altid tilstedeværende »verfremdung« er et Brecht-element i mine film. I øvrigt fremkalder montageteknikken i dag betydeligt større realistisk virkning end metoden med de lange uklippeede sekvenser. Hvis jeg optager en duel i en western i en eneste indstilling, så står det med det samme klart for tilskueren, at der ikke er tale om en realistisk død, et realistisk pistolskud ...

– Er forskellen mellem de to metoder ikke bare et spørgsmål om, i hvilken fase udeladelsen, den tankemæssige udvælgelse foregår: enten ved udformningen af sekvensen eller under klipningen?

Jancsó: – Der er tale om to vidt forskellige ting. Man kan selvfølgelig også lave provokerende film ved hjælp af en klippe-teknik, der bevidst dyrker udeladelsesprincippet. Det var det, der var det nye i nouvelle vague i sin tid, foruden slow-motion, fast-motion, frysning osv. Publikum var dengang forberedt på denne fornøjelse af filmens

formsprog. Den nye bølges formsprog var den sidste avantgardistiske nyskabelse, der stadig havde kontakten med et såkaldt stort publikum. Det samme kan næppe siges om det, der siden er kommet af formfornyerelser. Kløften i dag mellem konsum-filmene og underground-filmene er betydeligt større end den kløft, der i sin tid bestod mellem konsum-filmene og nouvelle vague. Grunden hertil er ganske enkelt den, at underground i dag går betydeligt mere radikalt til værks; i stedet for at genopfriske konventionerne, vender den sig tværtimod imod dem, den fremviser en teknik og især en holdning, der går på tværs af alle gældende normer.

Hernádi: – Jeg er ikke helt enig med Jancsó's realismeopfattelse. De lange uklippeede sekvenser giver tilskueren en mere realistisk oplevelse end den konventionelle montageteknik. Figurerne i vore film bevæger sig på en stærkt stileret måde, situationerne er ligeledes stilerede. Kontrastvirkningen kommer så fra de uklippeede sekvenser. Efter din mening er montagefilmenes virkelighedsindtryk stærkere. Det er jeg ikke så sikker på. Dine film virker realistiske, netop på grund af de uklippeede sekvenser.

Jancsó: – Det, du er inde på, er Antonionis teorier om sine egne uklippeede sekvenser. Hos ham er der tale om realisme; det vi laver er ikke realistisk. Prøv f.eks. at sammenligne »Natten«s afsluttende, meget smukke lange sekvens – her er der tale om realisme, så det batter – med den sidste sekvens i »Agnus dei«. Forskellen mellem de to metoder er iøjnefaldende. De ting, som hober sig sammen i »Agnus dei«, kan aldrig forekomme på den måde i virkeligheden.

Hernádi: – Jeg er af en anden opfattelse. Selv åbningssekvensen i »Sirocco«, som Jancsó hævder er yderst abstrakt og urealistisk, anser jeg for at være virkeligheds-suggerende. Når man alligevel kommer i tvivl, skyldes det udelukkende, at den er en uvant komprimeret gengivelse af virkeligheden.

Jancsó: – Nej, du har ikke ret. Lad mig vende tilbage til mit yndlingseksempel: et ganske almindeligt western-opgør. To mænd står i en saloon. Den ene trækker pludselig revolveren, den anden kommer ham i forkøbet og kaster en kniv i hans bryst. Som tilskuer er du udmærket klar over, at det bare drejer sig om et spil, men montageteknikkens virkelighedssuggestion kan alligevel rive dig med et øjeblik, så du glemmer, at det er et spil: i et kort klip ser du manden trække revolveren, derefter manden, der kaster kniven. Så klipper jeg tilbage til manden, der får kniven i brystet: Der er noget paradoksalt i, at tilskueren via denne teknik får en realistisk oplevelse, selvom man aldrig ville opleve hændelsesforløbet så »parallelt«, hvis man selv var til stede. Overfor denne metode står så min egen lange uklippeede sekvens, der straks meddeler tilskueren: det, han her oplever, er kun et spil. Jeg røber med det samme, at der kun er tale om en illusion; mine medvirkende vil ikke dø rigtigt på lærredet.

Hernádi: – Jeg tror ikke, du er i stand til at destruere illusionen i dine film. Hvad med de realistiske lydeffekter f.eks.? Man får kuldegysninger, når f.eks. ruden splintres i »Sirocco«s henrettelsesscene, hvor den dødsdømte er stillet op på gårdspladsen og skydes inde fra stuen.

Jancsó: – Du griber en enkelt detalje ud af sammenhængen, som måske kan virke

mere realistisk. Men jeg kan ikke lade være med at vende tilbage til åbningssekvensen i »Sirocco« – den er bevidst teaterpræget.

– For nu at vende tilbage til »Agnus dei«. Jancsó har prøvet at forenkle spørgsmålet om, hvorvidt han har villet forny sine udtryksmidler med anvendelsen af »direkte« symboler til et spørgsmål om teknik ...

Jancsó: – Jeg har ikke forenklet noget som helst. Jeg ved ikke, hvordan andre har det med det, men for mit vedkommende opstår ideen om, hvor jeg vil stille kameraet op, og hvad jeg vil fortælle med den bestemte indstilling samtidig. Med hensyn til min specielle lange uklippeede sekvens foregår den idémæssige udformning samtidig med den detaljerede udarbejdelse af kameraturen. Når vi starter på en indstilling, ved jeg som regel slet ikke, hvordan den vil ende. Det eneste, jeg er klar over, er, hvor de op til 200 m lange skinner til kameraet skal ligge. Derefter kan jeg så – takket være min fotograf Kende, der slet ikke bruger projektorer – circle frit rundt med kameraet og udnytte begge sider af skinnerne, hvad der er ret sjældent i en film. På den måde opnår jeg et tredimensionelt rum, i hvilket jeg så kan arrangere optrinene simultant. Hele sekvensen må ikke tage mere end 5 min.; der kan ikke være film til mere i apparatet. Jeg ved derfor aldrig i forvejen, hvor mange optrin jeg kan nå at lave i løbet af 5 min.

– Ville du forsøge, hvis du f.eks. havde en kassette til 3000 m. film, at lave en spillefilm i eet eneste klip?

Jancsó: – Sandsynligvis ja. Det ville gøre filmen endnu mere teaterpræget og forstærke virkningen af distanceret realisme. Skinner på 5–600 m. ville i så fald være det ideelle. Det ville give interessante variationsmuligheder. Jeg søger i mine film altid efter ændringer i bevægelsesmønstre og situationer. Bag dem skjuler der sig altid en eller anden information.

– Hvad kan en ændring i situationen i sig selv skjule, når skikkelserne slet ikke er psykologisk underbyggede?

Jancsó: – Den filmiske »action« repræsenterer for mig først og fremmest en fysisk action, hvilket i sig selv er spændende, fordi den forudsætter en stadig forandring af tingenes tilstand: Jeg indrømmer, at ifølge de herskende konventioner har sådanne rent fysiske handlinger ikke så stor udtrykskraft som de psykologisk underbyggede handlinger. Det har ikke altid været sådan: selv filmen har først på et senere trin af dens udvikling inddraget psykologien til sig.

Hernádi: – Menneskene interesserer os ikke primært som individer, men som dele af en struktur. Ved at undgå enhver form for psykologisering, opnår vi, at tilskueren identificerer sig med den tankemæssige side af filmen og ikke med de enkelte roller eller med dens ydre handling. Jeg anser de verbale og de billedlige, visuelt-auditive kunstarter for at være ligestillede; filmens tegnsystem kan være ligeså abstrakt og flertydigt som sprogets tegnsystem og derved i stand til at pege ud over sig selv. Derfor mener jeg også, at den sidste tredjedel af »Agnus dei« er et fremskridt, et forsøg på at skabe et mere abstrakt filmsprog. Det er efter min mening een af mulighederne til at skabe et nutidsbetonet filmsprog.

(Oversættelse: András Bánfi)