

POUL MALMKJÆR

de andre og jancso



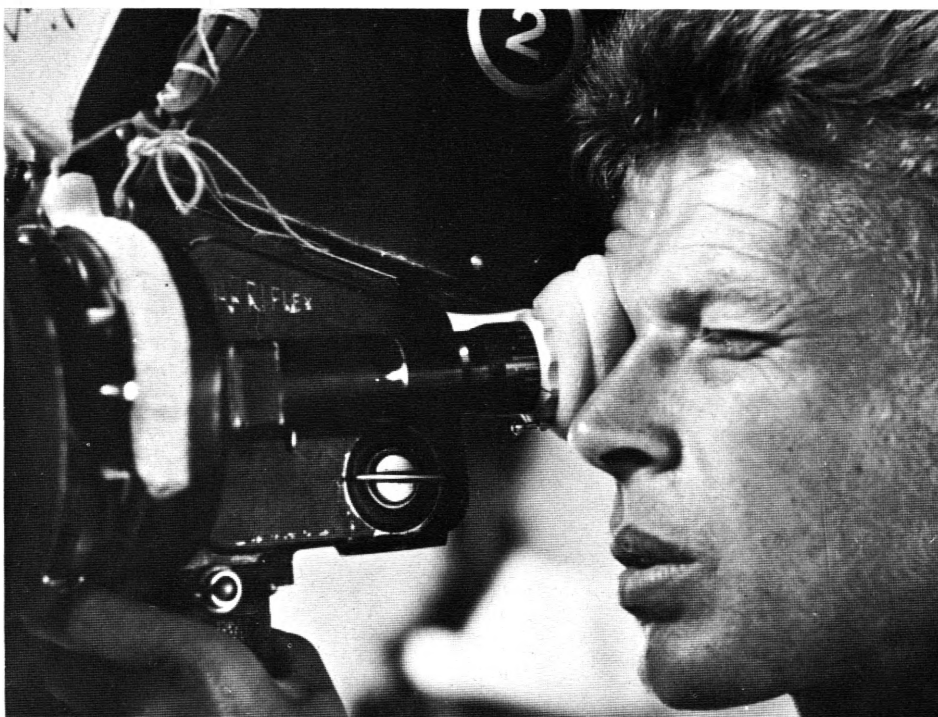
»... Den intime kontakt med det ungarske landsbymilieu og et stærkt personligt engagement i dette samfunds menneskelige problemer er de to hovedfaktorer, som nu endelig er slået afgjort igennem i ungarsk film og har bragt den op på et internationalt plan. Med den allerseneste politiske udvikling i tankerne – en udvikling som jo i nogen grad synes at være foregribet af den ungarske film – må det i høj grad være berettiget at tro, at denne udviklingslinje vil blive fortsat.«

Citatet er fra Børge Trolles artikel om ungarsk film i »Kosmorama 21«. Artiklen er dateret: 24. oktober 1956.

Linien blev fortsat, selv om netop den politiske udvikling for en tid tog en retning, filmene ikke havde forudset. Denne udvikling fik føjet endnu et emne til ungarsk film: selvransagelsen. Selvransagelsen skildredes vel stadig i vid udstrækning i landsbymilieuet, men det var vigtigt, at enkelte brød med traditionen og forsøgte at analysere også denne problematik i et bymiljø.

I Istvan Gaals »Zöldár« (Grønne år) fra 1965, der skildrer studenternes vilkår under stalinismen, får hovedpersonen at vide, at han er privilegeret, da han »kommer fra landet«. Jeg går ud fra, at de fleste danskere har det som jeg: Ungarn består af Budapest og et enormt område, der må betegnes som provins. Hvem kender flere ungarske byer? Jeg generaliserer naturligvis, men generaliseringen synes at retfærdiggøres af ungarsk film, der skelner skarpt mellem hovedstaden og landsbyerne. Begrebet provinsby eksisterer næppe. En undtagelse er Zoltan Fabris »Utószézon« (Sent på sæsonen), der henlægger en del af sin handling til et apotek i en provinsby, men Fabri nøjes med at kratte lidt i overfladen af dette milieu til fordel for en skildring af en pensionists samvittighedskvaler efter Eichmann-processen.

Netop Istvan Gaal (f. 1933) er instruktøren, der forbinder de to milieuer. I sine film lader han hovedpersonerne skifte milieu, men de konflikter, der opstår, skyldes mindre selve skiftet end systemet. I debutfilmen »Sodrasban« (Strømhvirvler) fra 1963, der almindeligvis regnes for den første film i den nye ungarske bølge, møder en medicinstuderende fra hovedstaden en gruppe studenter fra provinsen. Et tragisk dødsfald blandt dem sætter forholdet imellem de enkelte på en prøve, og deres »kollektiv« er ikke stærkt nok til at klare de individuelle følelser. En af de unge er billedhugger. Han dukker op i Gaals »Dáben« fra 1967, som TV viste i august, men her er han landsbydrengen, der har haft succes i hovedstaden (og i den stalinistiske kulturpolitik), og som nu vender tilbage til landsbyen og vennerne fra dengang. Opgøret er lige så frustreret, som det er nytteløst. I hans seneste film, »Magasiskola« (Falkene – egl.: »Efterskole«), der stillemæssigt lægger sig op ad Jancsó, er miljøet af underordnet betydning, selv om hele handlingen udspilles på en gård på



En af de »andre«: instruktøren Istvan Gaal. Modstående side: en scene fra Gaals seneste film »Magasiskola«.

pustaen. Gaál lægger vægt på, at historien om falkene, træningen, disciplinen og den kærlighedsløse tilværelse kun er et påskud. Han er for første gang ude i allegorisk ærinde. For første gang er denne privilegerede instruktør (fra provinsen) – han har bl. a. studeret ved Centro Sperimentale – gået ud over sine egne erindringer. Gaál er opsat på at være oppositionel (han nægter bl. a. at undervise på filmskolen), og han føler sig eksempelvis ikke på bølgelængde med en instruktør som István Szabó (f. 1938), der officielt har været benævnt ungarsk films enfant terrible, men som af f. eks. Gaál betragtes som den pæne unge mand. Szabó er perfektionisten, den eminent dygtige håndværker, der ligesom Gaál fortæller om sine egne oplevelser; men Szabó fortæller om minderne, pubertetsvanskelighederne og kærligheden, som udspiller sig med systemet og de politiske begivenheder som bagtæppe. En gang imellem får personerne øje på bagtæppet og skifter ansigtsudtryk, men hovedpersonen (spillet af András Bálint) forbliver dybest set uberørt. Der er nok noget om det, Gaál siger. Såvel Szabós korte, præmierede »Du«, som hans to første lange film, »Dagdrømmenes år« (1964) og »Far« (1967) er kendt i Danmark, og hans seneste, »Szerelmesfilm« (Kærlighedsfilm) fra i år, knytter sig tæt til de foregående med sit truffautske tema fremlagt i 143 min.s teknisk bravour og en lille smule tomhed. Szabó vil tilsyneladende ikke undvære ét sekund af den enkle historie om de to, der skiltes i 1956, og som nu genser hinanden, optændt af alt for store forventninger til den gensidige kærlighed. Et enkelt tema i en kompliceret form.

Ungarske film præges af, at de (for de seriøse films vedkommende – man skelner

skarpt) i første række er politiske eller sociale debatindlæg, og man har indtryk af, at filmskaberne er en slags opposition. Kun få behandler, som Szabó, enkelte menneskers enkle problemer. En undtagelse er Márta Mészáros (f. 1931), der er gift med Jancsó og som debuterede med spillefilmen »Eltavozott Nap« (Pigen Kati) i 1968, en køn beskrivelse af en plejehjems-piges søgen efter sine forældre. Den efterfølgende »Holdudvar« (Følelsernes bånd) tager fat på kvindens stilling i dagens samfund; seriøse ungarske film handler næsten udelukkende om mænd og deres politik. En anden undtagelse er Judit Elek, der med den dokumentariske »Meddig él az ember?« (Hvor længe gælder mennesket?) vakte en vis opsigt i Cannes 1968. Hendes skildring af en ensom gammel dame i kontakt- og flyttebesvær, »Sziget a Szárazföldön« (Damen fra Konstantinopel) præges af stilfærdighed og glæde ved detaljer.

Efter det første ungarske film-gennembrud i begyndelsen af 50'erne med Fabri, Hersko, Révész m. fl. (man har været henvist til at se deres film i TV), kom 1960'erne med bølgen Jancsó (f. 1921), András Kovács (f. 1925) og Peter Bacsó (f. 1928). Er det nødvendigt at præsentere Miklos Jancsó? Han er jo fejlagtigt blevet karakteriseret som *den ungarske film*, hvilket er en af grundene til, at jeg ikke nævner ham først. Hans superæstetiske analyser af politisk forfølgelse og fysisk såvel som psykisk vold er næsten ens i film efter film. Milieuet kan veksle mellem pustaen og de russiske stepper, men temaet såvel som personerne er de samme (András Kozák som den evige samvittighed). Jancsó's film er labre emner for omfattende analyser. Kovács er vanskeligere at holde styr på. Hans »Hideg napok« (Kolde dage) fra 1966 er

af den også blandt filmfolk ansete filosof György Lukács betegnet som en fremragende film om problemet: hvordan går det til, at et almindeligt menneske kan blive et fascistisk udyr? Filmen skildrer en masakre, ungarske soldater foretog i Novisad i 1942. Filmen holder den rituelle, kølige tone, man møder i så mange ungarske film, og den er helt forskellig fra hans efterfølgende »tale«-film »Falak« (Murene, 1967), et næsten handlingsløst debatindlæg om magtkamp i et større firma. Den var som at læse en lang dialog, men også denne film blev set og diskuteret med en heftighed, der nødvendigvis må forbløffe i vor tavse del af verden. Den tredje, Bacsó, har bl. a. en fortid som manuskriptforfatter (det er også et særkende for ungarsk film, at en række navne går igen i forskellige funktioner). Hans »Nyar a Hegyen« (Sommer i bjergene, 1967) vakte opsigt med problemet: ex-fange møder ex-fangevogter i nedlagt koncentrationslejr fra dengang, folk blev arresteret og holdt fængslet i årevis uden at vide hvorfor. Den efterfølgende »Fejlöves« (Det skæbnsvangre skud) forsøgte en utraditionel skildring af tre unges uformulerede oprør.

En af disse ex-fanger er Imre Gyöngyössi, der var manuskriptmedarbejder på Gaáls to første film. Han var præmiestudent, blev arresteret og holdt fængslet i tre år. Han ved den dag i dag ikke hvorfor. Efter års forsøg fik han i år lov til at iscenesætte sin første film, »Virágvasárnap« (Palmesøndag), en speget og som så mange ungarske film ret grusom 'passions-historie' fra oprydningen efter den korte 1919-republik; et religiøst/revolutionært folkeligt mysteriespil med anvendelse af så moderne temaer som Martin Luther Kings »I have a dream«-tale.

Gyöngyössi hører til den nyeste gruppe instruktører. De er ikke nødvendigvis yngre end Gaál-gruppen – de kom blot til orde nogle år efter. En central figur blandt dem er Sandor Sara (f. 1933), der var fotograf på en række af de betydeligste film og medstifter af den berømte arbejdsgruppe Béla Balázs Studio. Han har arbejdet sammen med Gaál, Szabó, Ferenc Kósa, Kardos og Rózsa – bl. a. den i TV viste »Gyerekbetegség« (»Æh, bæh, buh«). I 1968 debuterede han som instruktør med »Feldobott Kó« (frit fortolket: Man skal ikke kaste med sten), et billedstærkt kollektiviseringsdrama med morale og paralleler til zigøjernes vilkår i dagens Ungarn. Kollektiviseringen behandles også i Ferenc Kósa's (f. 1937) »Tizezer nap« (Titusind sole), der var det første spillefilmprojekt fra Béla Balázs Studio. Gyöngyössi var på manuskriptet og Sara fotograferede, og projektet mindede lidt om Fabris »Húzs óra« (Tyve timer) fra 1965: den ungarske landsby under de seneste 30 års skiftende systemer, med splittede familier, venner, der bliver fjender, og børnene, der forlader landsbyen efter den hårdest mulige politiske anskuelsesundervisning. Selvransagel-

sen og analysen af landsbymilieuet blev fremlagt i en ret overlegent styret parallel-handling, der (bl. a.) skaffede Kósa instruktørprisen i Cannes 1967.

En helt ny form for selvransagelse finder man i Kardos' »Egy örült éjszaka« (En tosset nat) fra i år. Dens milieu er en større købmandsbutik, dens stil er nærmest 'tjekkisk' anno 1966-67 og dens emne er lidt a la Gogols »Revisoren«. Her laves »undersøgelser«, her fuppes, svindles, anklages; kolleger spilles ud mod hinanden, chefen intrigerer, beviser brændes, våben skifter hænder, mindre oprør slås ned og ingen tør til sidst fortælle, hvad der er sket. En ung lærling flygter og vender aldrig mere tilbage. Det er en ny form for historieskrivning, der giver pokker i subtitel eller smukt formet allegori, og som sådan kan man se den som et ensomt forsøg på at bryde skranken mellem den »kunstneriske« og den »underholdende« film. Det kan måske synes et småtteri i sammenligning med de alvorlige problemer i og omkring den ungarske film, men jeg finder det karakteristisk, at forsøget er så ensomt. Der må være plads og behov for flere og andre, om ikke Jancsó's tørre ritualer skal få det hele til at støve. Dette være sagt i bevidstheden om, at vel de færreste læsere har set mere end en enkelt af hans film; men på den anden side kan det ikke siges for tit: Kunsten er lang.

Når de ungarske filmkunstnere har fået skrevet deres nyere historie og har analyseret baggrunden for den, for volden og for magten, – og noget tyder på, at man er ved at nå up to date – så vil de måske se med andre øjne på disse ting. Måske ser de det groteske, det absurde. Deres revolutioner har fundet sted, deres blod er gydt under udfoldende af mange ritualer og i sirlige geometriske figurer; deres selvransagelse er ærlig, men stadig tilbageskuende: hvad var det dog, vi gjorde ved hinanden? Man kan måske sige, at deres film beviser mere end viser, i den forstand at de oftest er filosoferende kommentarer til begivenheder og tendenser, der har manifesteret sig, som *har* kastet skygge. Jeg har altid ment, at man burde overlade historieskrivningen til poeterne, og vist er der poeter blandt de ungarske instruktører, poeter, der skriver historie for deres samtids-tid. Men meget få giver sig af med samtids-historien for slet ikke at tale om profetien. Deres samfundsdebat er indirekte, deres konklusioner er ofte tragiske eller fatalistiske, deres personer er fanger i et mønster, de ikke kan bryde – ja ofte virker det, som om de slet ikke har lyst til at forsøge at bryde det. Jancsó laver i øjeblikket film for et fransk produktionsselskab. Med den toneangivende position han har i ungarsk film, er dette projekt af stor interesse. Kan han nå fra »Konfrontation« (1968), der skildrede 1947, frem til vor tid, vil Szabó og de andre få seriøs konkurrence, og filminstruktørerne vil selv blive i stand til at kaste skygger.

miklos jancso

christian
braad
thomsen

Den herhjemme næsten ukendte ungarske filminstruktør Miklos Jancso hører til de mest formbevidste moderne filmskabere. Hans film er så formelt særprægede, at de i højere grad end vanligt rejser spørgsmålet: Kan man begribe en films »indhold« direkte ved en aflæsning af dens billeder uden at gå om ad den litterære historie, som billederne (nu og da) formidler? I Jancsos film er der en klar tendens til at reducere historien til et minimum og at lade måden at fortælle på være alt. Det har ført til beskyldninger for gold formalisme, men man kan kalde hans formalisme for gold, hvis det viser sig, at han af den ene eller den anden legitime grund netop vælger, at lade »indholdet« overvintre i »formen«?

Det mest iøjnefaldende ved Jancsos film er hans stædige uvilje mod at klippe! I lange, uklippede køreture på op til ti minutter lader han kameraet kredse om de personer eller grupper, han vil skildre. Og selv om han har demonstreret at køre fra et udendørs totalbillede af en henrettelse til et indendørs close-up af et ansigt, er det klart, at nærbilleder er relativt sjældne. Derfor kan man næsten slutte sig til, at psykologiske forklaringer på handlingsforløbet ikke er Jancsos sag. Hverken teknisk eller psykologisk kommer man nogensinde tæt ind på en Jancso-person. Kameraet forbliver altid diskret på afstand og skildrer med forklaringsløs tableau-agtige handlingsforløb, ofte mellem grupper af mennesker snarere end mellem enkeltmennesker. Som en kon-