

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 Sára 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 samtidsge. 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 skygge.

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 vilje 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-

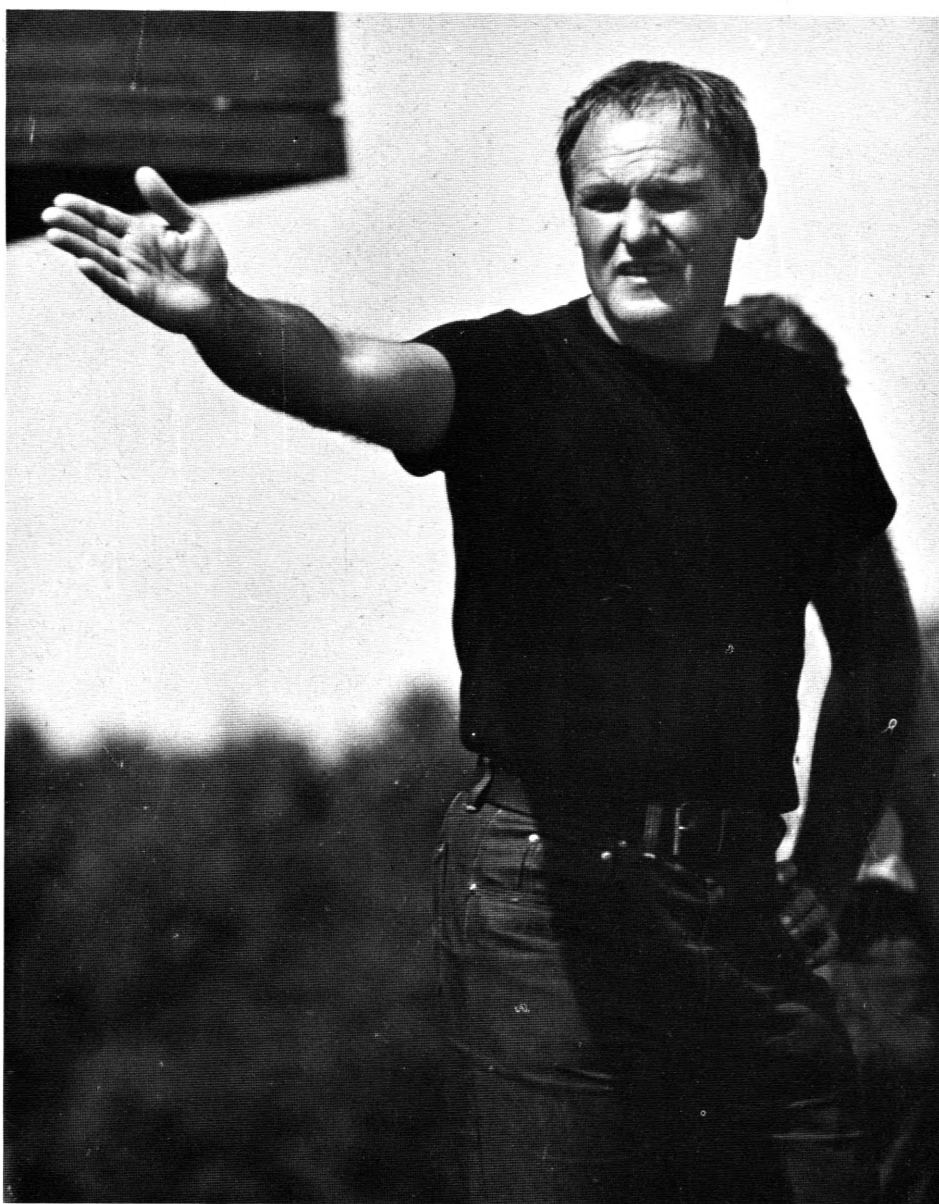
sekvens heraf er hans film meget dialogfattede, og dialogen indskrænkes ofte til at være kommandoråb fra den overlegne til den underlegne part, der altid udgør de to poler i hans film. Egentlig kommunikation mellem to personer forekommer næsten ikke, for i en samtale ville personerne uvægerligt komme til at røbe noget om sig selv, og det undgår Jancso. I en artikel om Jancso i »New Hungarian Quarterly« (vinter 1968) fortælles en episode, der understreger, hvor fanatisk Jancso forsøger at renske sin dialog for psykologisk indhold. Under indspilningen af »The Red and the White« foreslår en skuespiller, at han siger til sine soldater: »Se mig i øjnene! Tør I ikke engang se mig i øjnene?« »Duer ikke«, sagde Jancso. »Ingen filosofi her!« Ordren kunne gives, men spørgsmålet »Tør I ikke se mig i øjnene« var en uønsket form for psykologisering.

I en samtale med »Cahiers du Cinéma« (maj 1969) forsøger Jancso at begrunde sin uvilje mod at forklare ting:

»Når man begynder at undersøge det komplekse i menneskelig konfrontation, opdager man snart en sådan psykologisk, social og politisk sammenblanding af faktorer, at man ikke magter at beskrive dem. Når man indser begrænsningen af vore evner, forstår man, at det ikke er muligt at forklare alt. Måske er dette grunden til, at jeg har besluttet at nægte at forklare noget, så at alle mulige forklaringer står åbne.«

Miklos Jancsos stejle og utilnærmelige film har vakt opsigt på de europæiske festivaler siden hans internationale gennembrud i 1965 med »Mænd uden håb« (»The Round-Up«), som er den eneste af hans film, der har været vist herhjemme. Indledningen til denne film er meget typisk for Jancsos univers: En mand er på vej ud i et øde, vidtstrakt slettelandskab. Han synes at være løsladt af sine fangevogtere, men pludselig lyder der et skud. Manden står stille et øjeblik, falder så om ramt i ryggen. En variation af denne scene indgår som et grundelement i de fleste af Jancsos film, og scenen føles næsten rituel i dens brutale fremvisning af et menneske, der et kort øjeblik får lov at drømme sig fri, før det indhentes af en uafviselig skæbne. »Mænd uden håb« foregår blandt fanger i en lejr, hvis klaustrofobisk tillukkede atmosfære også er typisk for Jancso. Baggrunden er historisk: nogle frihedskæmpere, der har rejst sig mod det habsburske monarki, skjuler sig blandt bønderne i fangelejren og skal med alle midler findes frem. Men samtidig er der noget fortærende tidløst over filmens grundstemning af mistillid, ondskab og grusomhed. Filmen rummer endnu en scene, som man tør kalde ærketypisk for Jancso: en blondine tvinges til at klæde sig nøgen og løber spidsrod mellem et regiment soldater, der pisker hende til døde. Mennesket, der klædes nøgent og ydmyges og eventuelt henrettes, er et tilbagevendende Jancsomotiv.

Jancsos næste film »The Red and the White« (1967) er endnu mere konsekvent rensket for intrige og individuel psykologi. Filmen beskriver en gruppe ungarske soldaters skæbne, da de som frivillige kæmpede for den røde armé i Rusland 1918. Kølgt og ulidenskabeligt fortæller Jancso en række brutale episoder under kampen mellem de røde og de hvide, og der er over alle scenerne noget ubønhørligt skæbnebestemt, der kulminerer, da en lille deling jagede ungar-



Miklos Jancso under filmoftagelse: »Jeg har aldrig lært, hvordan man klipper!«

ske soldater syngende »Marseillaisen« bevæger sig frem mod den opmarcherede overmagt til et sidste selvmorderisk slag.

I »Silence and Cry« (1968), som jeg ikke selv har set, beskæftiger Jancso sig tilsyneladende mere med enkeltpersoner, skønt han efter sigende ikke giver mange forklaringer på deres handlinger. Filmen foregår på en gård, hvor bonden skjuler en flygtning, der kæmpede for den mislykkede kommunistiske revolution i Ungarn 1919. På gården involveres flygtningen i et morbidity intrigespil: bondens hustru og dennes søster forsøger at forgive bonden og deres gamle mor ved daglige portioner gift i maden – og bonden synes stiltiende at acceptere dette mordforsøg. Der synes ikke at herske megen klarhed om personernes motiver til deres handlinger, og Jancso selv har givet diametralt modsatte forklaringer på de seksuelle relationer i filmen (i interviews med »Cahiers du Cinéma« maj 1969 og »Hungaro Film Bulletin« 1968/1).

Med sin næste film »The Confrontation« (1969) er Jancso igen tilbage i gruppeskildringen, og tidsmæssigt er det hans mest aktuelle film, idet han har bevæget sig helt frem til slutningen af 40'erne og skildrer

konflikten mellem en gruppe kommunistiske studenter og elever på en katolsk klosterskole. Han beskæftiger sig også med den ideologiske uenighed og magtkamp blandt studenterne indbyrdes. Jancsos seneste film »Sirocco d'Hiver« (1969) foregår i 30'erne på grænsen mellem Ungarn og Jugoslavien, hvor en gruppe terrorister hærger. En romantisk anarkist samarbejder med gruppen uden at kunne tilslutte sig den helt, og filmen beskriver spændingen mellem individualisten og gruppen. Han henrettes til sidst ud fra den kyniske betragtning, at en død helt kan være mere nyttig end en levende og besværlig person. Skønt filmen beskæftiger sig med intriger af psykologisk art, bl. a. udnyttelsen af visse erotiske følelser i det politiske magtspil, afstår Jancso selvfølgelig endnu engang fra alle forklaringer. Vi får ikke engang at vide, hvad terrorist-gruppen egentlig står for, og hovedformålet med filmen synes at være Jancsos evigt tilbagevendende: at etablere en morbidity atmosfære af uro, usikkerhed, mistro og frygt. Formelt er filmen Jancsos mest konsekvente, idet den består af kun 13 kamera-indstillinger uden et eneste klip inden for den enkelte scene. Det gør ikke på nogen måde filmen statisk,

for som oftest hos Jancso er både personer og kamera hele tiden i bevægelse i en række virtuose forløb, hvis drømme- eller mareridt-agtige præg understreges af, at næsten intet forklares eller begrundes. Vi ser blot tingene ske som styret af en højere usynlig magt, hvis motiver vi ikke kender eller forstår.

Efterhånden er det måske ved at være klart, at den vestlige instruktør, Miklos Jancso minder mest om, paradoksalt nok er Robert Bresson, – paradoksalt fordi Jancso arbejder på erklæret marxistisk grundlag, Bresson på katolsk, og fordi Jancso især beskæftiger sig med grupper af mennesker, Bresson med enkeltpersoner. Men de er fælles om at forkaste psykologiske forklaringer på det, de fremviser, og fælles om denne maniske optagethed af tilværelsens nådesløse fremfærd over for mennesker, der er låst fast i et mønster, som de ingensomhelst muligheder har for at bryde ud af eller ændre. Og skønt det i Jancsos film naturligtvis til syvende og sidst er magthaverne, der står bag den umenneskelige leg med personerne, så er magthaverne holdt uden for filmene i en sådan grad, at deres værk ofte fremtræder som metafysiske love af samme art som dem, der styrer spillet i Bressons film.

Jeg har kun haft lejlighed til at se de nævnte Jancso-film en enkelt gang hver på filmfestivalerne og skal derfor ikke komme ind på en nærmere kvalitativ vurdering. I første omgang kan filmene føles meget fremmede og lukkede, men man kan ikke andet end beundre Jancso for hans ubestikkelighed og for den indædte konsekvens, hvormed han følger den vej, der nu engang er hans. Det er beklageligt, at vi herhjemme endnu ikke har haft mulighed for et nøjere studium af hans film, som især blandt franske filmkritikere har vakt megen opmærksomhed. Jeg traf Jancso på Venezia-festivalen 1969, hvor det følgende interview blev optaget på bånd.

– Når man ikke føler sig videre fortrolig med Deres film, er det nærliggende at starte med at spørge: Finder De selv, at der løber en rød tråd, et fælles tema gennem hele Deres produktion?

– Ja, det tror jeg. Jeg holder mig fanatisk til et betemt tema, som nok gør, at jeg aldrig vil komme i kontakt med et større publikum via mine film. Jeg er altid meget optaget af menneskers magtudøvelse i samfundet og af revolutionære og voldelige tendenser, og det er ikke særligt behagelige temaer. Jeg misunder de mennesker, der kan lade sig optage af tilværelsens mildere og mere behagelige sider, men selv kunne jeg f. eks. aldrig lave en kærlighedsfilm. Jeg ved ikke hvorfor, – måske skyldes det mit lands, min families og min egen historie. Mor var rumæner og far ungare, og som barn oplevede jeg således en række politiske, sociale og nationale modsætninger. Jeg er opvokset i en urolig verden, og overalt ser jeg, hvor umuligt det synes at være at udøve magt for andres velfærds skyld og samtidig respektere friheden. Uheldigvis rummer mine film ingen løsninger på, hvordan man skal løse konflikten mellem magtudøvelse og frihed, og jeg er ikke sikker på, det nogensinde lykkes mig at finde en løsning.

– Ser De selv nogen sammenhæng mellem, hvad De ønsker at formidle via Deres film, og så filmenes meget karakteristiske form med disse lange kamerature uden klip?

Mener De, at filmenes reelle indhold kunne formidles via en anden teknik?

– Jeg tror, at hvad jeg udtrykker, også kunne udtrykkes på andre måder, ja. At jeg benytter mig af denne specielle teknik skyldes ikke blot, hvad jeg vil sige. Det er lige så meget et tilfælde: Jeg er simpelt hen ude af stand til at klippe. Jeg har aldrig lært, hvordan man klipper.

– De fleste mennesker ville til gengæld ikke vide, hvordan man realiserer disse meget komplicerede kamerature. Hvordan laves de rent teknisk?

– Jeg benytter altid skinner til at køre kameraet på. Til »Sirocco d'Hiver« brugte vi skinner på 80–100 meters længde, og selvfølgelig gør støjen fra skinnerne det umuligt at optage direkte lyd til filmen. Al dialog eftersynkroniseres, men det generer mig ikke, fordi jeg ikke er interesseret i naturalistisk dialog. Eftersynkroniseringen indebærer endog den fordel, at jeg kan instruere skuespillerne og fotografen under selve optagelserne, mens kameraet kører. Jeg kommer hele tiden med tilråb til skuespillerne om at komme ind i eller gå ud af billedet og se i den eller den retning. Samtidig er det meget tidsbesparende at optage filmen i så lange stræk i stedet for at bryde scenerne op i enkeltbilleder. »Sirocco« blev optaget på 11 dage, og processen er altid den, at om formiddagen indøver vi dagens kameratur med fotografen og skuespillerne, og om eftermiddagen optager vi den. Og selv om de færreste vil tro det, så er selve optagelsen ofte meget improviseret. Vi planlægger ikke alt for meget på forhånd.

– Jeg vil gerne lidt mere ind på filmenes problematik. De synes oftest at vælge historiske temaer for Deres film. Har De aldrig haft lyst til at lave en politisk film om Ungarn i dag, eller forsøger De f. eks. mere eller mindre skjult at kommentere aktuelle politiske problemer via Deres historiske temaer?

– Mine film fortæller om socio-politiske forhold, der kunne finde sted når som helst. Selvfølgelig er der hentydninger til dagens situation, men fordelen ved at bruge en historisk situation som udgangspunkt er, at man kan vurdere den mere præcist end de situationer, vi dagligt placeres i. Vi er ofte blændet af nutiden og kan ikke vurdere den objektivt. Derfor kan det på en måde være sundere og mere sikkert at forsøge at indarbejde eksisterende socio-politiske problemstillinger i en historisk sammenhæng.

– Når De foretrækker et historisk miljø, skyldes det så også, at filmenes problematik omkring magtudøvelse og frihed er et så aktuelt problem i Ungarn, at magthaverne ikke vil give tilstrækkelig frihed til en uddybelse af temaet i aktuel sammenhæng?

– Jeg tror, der er meget få steder i verden, hvor samfundet tillader en hård kritik eller dom over sig selv, og dette er selvfølgelig også tilfældet i Ungarn. (I »Sirocco« ønskede censorerne oprindeligt at beskære et lesbisk forhold mellem Marina Vlady og den anden pige.) Dette kan være en medvirkende grund, men ikke den eneste. Lad mig gentage, hvad jeg sagde for: at det er lettere at behandle et problem historisk og abstrakt end at give det aktuel form.

– Den af Deres film, som handler om de mest aktuelle begivenheder, er »The Confrontation« om kommunistiske studenters konflikt med katolske elever. Hvorfor valgte De det emne, – har det nogen bestemt betydning i Ungarn i dag, og hvor er Deres egen sympati placeret i filmen?

– Filmen skildrer begivenheder fra min egen ungdom, da jeg sluttede op om den stalinistiske ungdomsbewægelse. Vi har alle været igennem de ting, som filmen skildrer. Hovedproblemet i filmen er, hvad de revolutionære skal gøre, når de får magten. De kommunistiske studenter har magten, og hvad jeg ville med filmen var vel egentlig kun at beskrive, hvor vanskeligt det kan være for revolutionære pludselig at få magten, fordi de problemer, de stilles over for i den situation, er meget mere komplekse end de problemer, der er forbundet med at protestere mod magthaverne. Det er vel indlysende, at min sympati er på de revolutionæres side, men også i gruppen af katolske elever skildrer jeg personer, der fortjener sympati. Mange mennesker er blevet irriteret over filmen, fordi jeg hele tiden viser de revolutionære syngende og dansende, men faktisk har det ikke været min mening at lave en revolutionær musical. Den er på det punkt helt dokumentarisk: vi sang og dansede hele tiden i min ungdom.

– De sagde, at De aldrig kunne lave en kærlighedsfilm. Men ofte ser man i baggrunden af Deres film antydninger af en kærlighedshistorie, som imidlertid aldrig udvikles. Hvorfor ikke?

– Sandsynligvis fordi jeg er mere interesseret i politiske problemer. Og selv om jeg satte mig for at fortælle en privat kærlighedshistorie, er jeg sikker på, at den til slut ville vise sig at blive politisk.

– Har De set gode kærlighedsfilm af vestlige instruktører?

– Ja, »Pierrot le Fou«. Jeg holder af Godard, fordi han er gal, af Bergman, fordi han forstår at skabe atmosfære, og af Antonioni, fordi han er så enkel, ærlig og klar.

– Hvad er grunden til, at der i så mange af Deres film forekommer en scene, hvor en kvinde tvinges til at klæde sig af og blir ydmyget af mændene?

– Det er nu ikke blot kvinder, der ydmyges i mine film, – mænd gør det også. Men jeg har nok en tendens til altid at skildre kvinden som en genstand, ikke fordi jeg mener, hun er det, men fordi hun ofte er blevet opfattet som et objekt for manden. Og under alle omstændigheder: når man vil beskrive en ydmygelse, så er det en meget enkel og direkte fremgangsmåde at skildre en kvinde, der tvinges til at klæde sig nøgen for mændene. Og selv om jeg ofte bruger situationen, så har den forskellig betydning fra film til film. I »Mænd uden håb« skulle mishandlingen af den nøgne kvinde give tilskueren et fysisk chok, svarende til at nogle af fangerne i filmen begår selvmord, da de overværer mishandlingen. I »The Red and the White« og »Silence and Cry« udtrykker nøgenheden mere direkte forsvarsløshed over for en overmagt, men der er samtidig indlagt det perspektiv, at forsvarsløsheden kan blive til et slags forsvar ud fra den forhåbning, at »når jeg er nøgen, vil ingen turde gøre mig fortræd!« I »Sirocco« tvinges Marina

Vlady og den anden pige til at klæde sig af som en understregning af, at Marina Vladys lesbiske tilbøjeligheder bruges til at presse hende til forræderi mod Jacques Charrier. – For resten er jeg jo ikke den eneste instruktør, der har en forkærlighed for bestemte scener. I hveranden John Ford-film forekommer der en bal-scene.

– *Hvordan vil Deres fremtidige film komme til at se ud, nu da De ligesom har løbet en bestemt linje ud med »Sirocco«.* Vil De lære, hvordan man klipper, eller vil De fortsat lave film i absolut uklippede sekvenser?

– Den teknik, jeg vil vælge, afhænger i vid udstrækning af emnet. »Sirocco« skildrer en meget lukket verden, og til det formål var min teknik meget velegnet. I en film, der skildrer et bredere og mere udvidet miljø, vil teknikken ikke være så velegnet.

– *Men dette var præcist, hvad jeg gerne ville ind på tidligere: forbindelsen mellem teknik og indhold. For det er min opfattelse, at alle Deres film netop skildrer meget lukkede miljøer, grupper af mennesker, der lever meget isoleret og er overladt til deres skæbne. Er det grunden til disse lange kamerture, der ligesom lukker sig om sig selv?*

– Der er måske noget om det, – men på den anden side: Hvis en film som »The Confrontation« er lukket, så er alle film vist lukkede, selv Eisensteins. Folk bebrejder mig altid disse lange køreture, samt at jeg altid beder mine skuespillere være i bevægelse i samme rytme som kameraet. Men så længe nogen vil give mig penge at lave film for, vil jeg lave film, som jeg har lyst.

– *Mine spørgsmål har ikke været ment bebrejdende, – tværtimod beundrer jeg kamerturene meget. Men hvilke af Deres egne film sætter De højest i dag?*

– Ikke nogen af dem, fordi jeg er færdig med dem. Jeg holder altid mest af den film, jeg gør i øjeblikket.

– *Og hvad forbereder De i øjeblikket?*

– Jeg har tre manuskripter færdige, men endnu ved jeg ikke, om jeg får penge til nogen af dem. Den ene af historierne foregår i 1919: efter den kommunistiske revolutions fiasko er en repræsentant for folket sendt til Budapest for at organisere det kommunistiske parti. Historien beskrives med dens filosofiske implikationer. Den anden film kunne jeg tænke mig som en ungarsk-italiensk co-produktion. Den foregår under sidste krig efter italienernes kapitulation og beskriver situationen på øen Cefalonia, hvor tyskerne henrettede en hel hær på 10.000 italienske soldater på tre dage, efter at soldaterne havde overgivet sig. Det tredje emne handler om i dag og kunne blive en fransk produktion: Maginotlinjen ligger ubebygget hen, og et selskab beslutter at købe nogle af fæstningsværkerne for at reparere og udstyre dem og leje tidligere soldater, som har kæmpet i Congo og andre steder, og med dem danne en privat hær. Og så kunne man invitere folk til at komme til stede og lege krig. De skulle betale et vist beløb, og for disse penge ville de så få mulighed for at deltage i en rigtig krig, hvor de kan skyde og endda dræbe hinanden. Alle tre manuskripter ligger færdige til at gå i produktion.

Chr. Braad Thomsen



»Når man vil beskrive ydmygelse, er det en meget enkel fremgangsmåde at skildre et menneske, der tvinges til at klæde sig nogen.« (»Mænd uden håb«).



»Det er nu ikke blot kvinder, der ydmyges i mine film, mænd gør det også.« (»Mænd uden håb«).

»Hovedproblemet i »The Confrontation« er, hvad de revolutionære skal gøre, når de får magten.«

