

Film in Osteuropa : "Der ungarische Pasolini"

Autor(en): **Gyöngyössi, Imre / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933274>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

erster Schritt in dieser Richtung gelten. In Prüfung steht zur Zeit der zweispaltige Umbruch, der auch das Innere der Zeitschrift lebendiger aussehen lassen und vor allem das Lesen der Texte erleichtern soll. Budgetmässig gebunden, muss darauf geachtet werden, dass solche Verbesserungen die Herstellung der Zeitschrift nicht wesentlich verteuern. Am liebsten Geld scheitern denn auch zum Vornherein einige Verbesserungsvorschläge unserer Leser. So wird es nicht möglich sein, die Zeitschrift so zu gestalten, dass Filmkritiken und Arbeitsblätter einzeln herausgenommen und abgelegt werden können. Und auch auf Farbbilder müssen unsere Leser vorläufig leider verzichten.

Verbessert werden soll aber nicht nur das äussere Erscheinungsbild der Zeitschrift, sondern – und das in erster Linie – auch ihr Inhalt. Ausbau des Kritikenteils, Neuüberdenkung der «Bild+Ton-Praxis», lesbarere Gestaltung von «Kommunikation und Gesellschaft» sind, wie bereits erwähnt, die kurzfristigen Ziele in dieser Beziehung. Anderes, etwa der Versuch, das Niveau noch weiter anzuheben, ohne aber elitärer zu werden, wird länger dauern. Änderungen allein um der Änderungen willen, werden nicht durchgeführt. Was sich bewährt hat, wird belassen. Das gilt insbesondere für den selektiven «TV/Radio-Tip» auf den Rückseiten der Kurzbesprechungen, der sich einer überraschend grossen Beliebtheit erfreut: 670 Leser wünschen, dass er in der jetzigen Form beibehalten wird, nur 108 wollen ihn missen, und 130 würden einen Ausbau in Richtung vollständiges Programm begrüßen – ein Projekt, das inzwischen aus Kostengründen aufgegeben wurde. Das gilt selbstverständlich auch für die Kurzbesprechungen, bei denen neben der Erfassung der neu in der Schweiz anlaufenden Filme zwei Schwerpunkte gesetzt werden sollen: 1. Aufarbeitung der Filmklassiker, die wieder in die Kinos kommen, für all jene Leser, die erst im Verlauf der letzten Jahre Abonnenten geworden sind, aber ihre Kartei doch kompletieren möchten. 2. Noch gründlichere Erfassung jener Filme, die bei den nichtgewerblichen Spielstellen wie Filmpodium Zürich, Kellerkino Bern usw. gezeigt werden, weil diese im Gesamtangebot einen immer wichtigeren Stellenwert einnehmen.

Urs Jaeggi

Film in Osteuropa: «Der ungarische Pasolini»

Interview mit Imre Gyöngyössy

Dem Filmschaffen Ungarns ist in den letzten Jahren, trotz der quantitativ bescheidenen Jahresproduktion von ungefähr 20 Langspielfilmen, infolge seiner künstlerischen Bestrebungen wachsende internationale Anerkennung zuteil geworden. Kaum ein Festival, an dem ungarische Filme nicht durch Preise qualifiziert worden wären. Das daraus abzuleitende hohe Niveau ist unter anderem der ebenso gezielten wie grosszügigen staatlichen Talentförderung an der Budapester Akademie für Bühnen- und Filmkunst und am dortigen Bela-Balazs-«Experimentierstudio» für die Jung-Diplomierten zu verdanken. Von diesen beiden «Schulen» kommt die Generation der Regisseure – und der Kameraleute – her, die den internationalen Ruf des ungarischen Films, dem allerdings eine noch viel grössere Breitenwirkung zu wünschen wäre, begründet haben. Deren namhafte Vertreter Zoltán Fábri, Miklós Jancsó, András Kovács, Peter Bacsó, György Révész, Pál Zolnay, Márta Mészáros, Pál Gábor, Istvan Szabó, Ferenc Kósa, Sándor Sára und andere sind heute teilweise auch über die Fachkreise hinaus ein Begriff.

Ihnen gegenüber eher etwas im Hintergrund stand bis jetzt Imre Gyöngyössy (geboren 1930), obwohl auch er zu den Mitbegründern des Belá Balázs Studio gehört und



Arbeiten und denken zusammen: Imre Gyöngyössi und Bárna Kábay.

durch eine Reihe von Filmen, unter anderem «Vivagvasárnap» (Palmsonntag, 1968), «Meztelen vagy» (Zigeuner, 1972), «Szarvassá váltifiúk» (Hirschgewordene Söhne, 1973) und «Memento» (1975), hervorgetreten ist, denen inhaltliche und formale Qualitäten nicht leicht abzuspüren sind. Der Mangel an offizieller Anerkennung mag mit kulturideologischen Gründen zusammenhängen. Während der stalinistischen Ära ist Gyöngyössi sogar zu einer vierjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden.

Heute scheint sich das Blatt zu wenden. Nach dem beeindruckenden internationalen Echo, das sein letzter Film «Ein ganz gewöhnliches Leben» durch die Fernsehausstrahlungen in Deutschland (Adolf-Grimme-Preis in Gold), Holland, der Schweiz und durch seine Kritiker- und Publikumspreise in Rotterdam, Pesaro, Paris, Sidney, Warschau und Chicago (Gold Hugo) gefunden hat, dürfte es unmöglich geworden sein, das Schaffen dieses bescheidenen, von einer christlich-humanistischen Tradition herkommenden osteuropäischen Künstlers und seines um 18 Jahre jüngeren Ko-Regisseurs Bárna Kábay weiterhin zu ignorieren.

Der ungewöhnliche Erfolg kam umso unerwarteter, als der Film die ganz gewöhnliche Geschichte einer alten ungarischen Bäuerin erzählt, die ihrem Sohn nach London schreibt, dass sie vor ihrem Tode noch zwei Entschlüsse zu verwirklichen gedenke: eine Reise mit dem Ersparten nach London zu ihm und die Erweckung eines verwahrlosten Weinberges zu neuem Leben... Nach einhelliger Meinung von links und rechts und von Jung und Alt ist daraus ein Dokument von «bezwingender Menschlichkeit» geworden. Ambros Eichenberger hat sich in München mit Imre Gyöngyössi über die Inspiration, die Situation und Zukunft seines Filmschaffens unterhalten.

Der ungarische Film scheint sich, im Unterschied zu manchen anderen nationalen

Filmproduktionen, weniger als Industrie, dafür mehr als Kunst zu verstehen. So hat er sich innerhalb der internationalen Filmszene einen festen Platz gesichert. Was sagst Du zur Situation und zu den Entwicklungstendenzen des ungarischen Films?

Die nationale und die internationale Bedeutung des ungarischen Films liegt darin, dass das Kino unseres Landes in den zurückliegenden anderthalb Jahrzehnten, neben den Künsten mit längerer Tradition, zu einem Ausdruck und zu einem Bestandteil unserer nationalen Kultur geworden ist. Es vermittelt viel von unserem Leben, von unseren historischen Erfahrungen, von unserer Sprache aber auch von den Problemen der Gegenwart.

Diese Realitäten werden auf verschiedene Weise filmisch eingefangen. Etwas vereinfachend lassen sich vielleicht drei Hauptrichtungen unterscheiden, wobei selbstverständlich zu berücksichtigen ist, dass zahlreiche Mischformen existieren. An erster Stelle steht die Tradition des historischen Films, der bei uns immer eine grosse Rolle spielte und das auch noch heute tut. Dann gibt es eine Richtung, die den Film vor allem als politisches Instrument versteht. Daneben haben sich in der jüngsten Vergangenheit Tendenzen auf eine Art neuen Dokumentarismus hin entwickelt. Dabei ist eine soziologische von einer mehr anthropologisch ausgerichteten Gruppe zu unterscheiden. Bei der ersten stehen gesellschaftliche Zusammenhänge im Vordergrund. Bei der zweiten wird der menschlichen Person mit der Frage, wie sie auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert oder diese zu beeinflussen versucht, mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Wollte man die wichtigsten Trends und Tendenzen im osteuropäischen Filmschaffen allgemein kurz zu charakterisieren versuchen und womöglich mit denjenigen der westlichen Welt vergleichen, was wäre das Auffallendste daran?

Ich würde sagen, viele von uns Osteuropäern haben etwas Wesentliches zu einer historischen Analyse beigetragen. Ich würde auch sagen, dass wir, nach all den historischen Erschütterungen, durch die wir hindurchgegangen sind, nach tragfähigen Werten suchen. Dazu gehört ein Humanismus, der an die Eigenverantwortlichkeit des Menschen für die Zukunft oder, bescheidener, für die Mitmenschen an seiner Seite appelliert. Dieser Humanismus besteht weniger in grossen Worten, denen gegenüber viele von uns skeptisch geworden sind. Er besteht eher in einer Art innerer Revolution, die in kleinen konkreten Gesten der persönlichen Verantwortung und der Mitmenschlichkeit im Alltag und im Arbeitsprozess zum Ausdruck kommt. Damit wird die äussere historische Revolution «ergänzt». Die Sensibilität für solche inneren Werte ist zum Beispiel in den Werken von so bedeutenden Regisseuren wie Krzysztof Zanussi, Gleb Panfilow, Andrej Tarkowskij, Larissa Schepitko und anderen festzustellen. Insofern enthalten sie Hoffnungselemente, die mit den heute weit verbreiteten Formen von Zynismus, Destruktivismus und Terrorismus stark kontrastieren.

Deine eigene Richtung ist, auch von marxistischen Kritikern, als «spiritueller Realismus» bezeichnet worden. Für andere bist Du ein «Surrealist» oder ein verträumter «Mystiker»...

Ich habe mich schon während meiner Studienzeit intensiv mit dem italienischen Neorealismus befasst. Von daher ist eine starke Neigung zum Dokumentarischen hin erhalten geblieben. Dieses Dokumentarische erweist sich aber beim näheren Betrachten als höchst mehrdimensional. Mich interessieren vor allem auch die poetischen und die dramatischen Qualitäten der Realität. Dazu gehören etwa Szenen, die sich in meinem letzten Film «Der Doktor» zwischen dem Arzt und seinem Patienten am Sterbebett ereignet haben. Dazu gehört zum Beispiel auch der Augenblick, bei dem die alte Bäuerin Veronica in «Ein ganz gewöhnliches Leben» am Telefon das erste Mal mit ihrem Sohn in London spricht. Bei solchen Gelegenheiten werden Erfahrungen von Aufbrüchen, Abschieden, von Nähe und Distanz gemacht, die für das menschliche Leben bestimmend sind. Letztlich geht es mir darum, mit den Metho-

den der filmischen Dokumentation zu den tieferen und vielleicht auch stilleren, hintergründigen Momenten der menschlichen Existenz vorzustossen. Der Ausdruck «spiritueller Realismus» trifft also zu, vorausgesetzt, dass das Spirituelle nicht *über*, sondern als Tiefendimension *in* der vielschichtigen sozialen, ökonomischen, kulturellen Wirklichkeit des Menschen angesiedelt, somit auch dort gesucht und möglicherweise gefunden wird.

Im Falle Deines Films «Ein ganz gewöhnliches Leben» werden diese inneren Werte am Beispiel und am Schicksal einer alten Bäuerin illustriert, die noch in sehr archaischen Verhältnissen lebt. So klagt sie unter anderem darüber, «dass die Felder voll Maschinengeklapper sind und man das Singen nicht mehr hören kann». Soll das bedeuten, dass diese Werte heute vorwiegend in einer Flucht nach hinten in die Antimoderne zu suchen sind?

Die archaischen Lebensbedingungen der ungarischen Agrargesellschaft interessieren mich nicht um ihrer selbst willen, sondern nur insofern sie ein Spiegel für jene Werte sind, die uns möglich machen, die eigene Zukunft zu bewältigen. Viele dieser Werte, man denke etwa an Begriffe wie Opfer, Liebe, Altruismus und so weiter, sind aus der Mode gekommen. Aber die Tatsache, auf deren Bedeutung hinzuweisen, hat nichts mit Gegenwarts-, Technik- oder Industriefeindlichkeit zu tun. Auch die alte Bäuerin bemerkt nach ihrer Rückkehr aus London, dass das Flugzeug praktischer sei als das Pferd. Das Problem besteht darin, diese technischen Errungenschaften mit einer ihnen entsprechenden Ethik in Verbindung zu bringen. Das aber fordert von jedem einzelnen ein neues Verantwortungsgefühl. Dafür gibt es Modelle. Vor allem auch bei den Generationen, die «alles», das heisst für uns den Stalinismus, den Faschismus, den Ungarnaufstand, den Verlust der eigenen Kinder und so weiter, durchgestanden haben. Zu dieser Generation gehört Veronica Kiss aus Rimóc, der «Star» unseres Films, deren Lebenswille eine Niederlage nach der andern erhielt: «Mein Bruder Janos wurde im November 1919 zu Tode gefoltert; niemand weiss, wo er ruht... Istvan, mein Mann, fiel im Jahre 1944; mein Sohn Janos wurde im Krieg bei der Flucht erschossen, kurz bevor er das Dorf erreichen konnte...», hatte sie ihrer Chronik anvertraut. Zurückgeblieben ist trotz alledem aber kein «armes Mütterchen», das vor Mitleid mit sich selbst zerfließt. Zurückgeblieben ist eine Frau, vom Leid geprägt, die Würde, Wärme, Kraft und Menschlichkeit zum Strahlen bringt. In früheren Zeiten hätte man solche Figuren kanonisiert.

Im Zentrum Deines neuesten Films mit dem deutschen Titel «Der Doktor» (die bessere Übersetzung wäre «Rekonvaleszenz») steht ein junger Arzt, der durch die ausserordentliche Kraft seiner Persönlichkeit die Wirkung beim Zuschauer auch diesmal nicht verfehlen dürfte. Wie findest Du solche Protagonisten, die dann die Drehbuchentwürfe im wesentlichen mitbestimmen?

Das passiert meistens auf so unerwartete wie eigenartige Weise. Im erwähnten Fall rief mich zum Beispiel eines morgens ein bekannter Internist in Budapest an mit dem Hinweis: «Ich habe soeben einen Kollegen kennen gelernt, der aus einem eurer Filme stammen könnte». Zufällig trafen wir in derselben Woche auf dem Markt mit einer früheren Bekannten zusammen. Sie erzählte, wie sie nach einem Selbstmordversuch mit allen Anzeichen des klinischen Todes von diversen Spitälern abgewiesen wurde, bis schliesslich ein junger Arzt, vom Chauffeur der Ambulanz um Hilfe angegangen, mit allen Mitteln der ärztlichen Kunst um dieses scheinotote Leben zu ringen begann. Der Erfolg wurde bald sichtbar. Nicht nur bei der Patientin, die gerettet werden konnte; auch beim einfachen Volk, das davon hörte und die Legende von einem «Wunder» und von einem «Wunderdoktor» in Umlauf brachte. Es handelte sich um denselben Arzt, von dem der Internist am Telefon gesprochen hatte. Wir sind in der Folge dieser Geschichte sorgfältig nachgegangen, haben fast alle Patienten des betreffenden «Wunderdoktors» interviewt, damit wir uns ein Bild über sein

Verhältnis zu ihnen machen konnten. Inzwischen hatte sich dieser, um der ständig weiterwuchernden Legendenbildung zu entfliehen, als Dorfarzt auf das Land zurückgezogen. Dort pflegt er heute als durchschnittlicher Mensch, wie er selbst betont, durchschnittliche Menschen. Er ist für sie da und verschenkt, ohne zu rechnen, seine ärztliche Kunst, sein Privatleben und seine menschliche Aufmerksamkeit. Dieser «Entmythologisierungsprozess» stand im Blickpunkt unseres Interesses. Wir fragten uns unter anderem, ob das «Wunder» allenfalls in dieser Totalhingabe und in diesem Dienst an den Mitmenschen zu suchen sei... – (Der Film wird demnächst von der ARD ausgestrahlt, nachdem der erste Sendetermin wegen eines Fussballspiels verschoben wurde. Die Red.)

Vor dem Film über den altruistischen Arzt und über «Mutter Veronica» habt Ihr auch einen «Zigeunerfilm» gedreht («Meztelen vagy», 1972). Welchen Stellenwert nimmt er in Eurem Schaffen ein?

Die Zigeuner leben als Minderheit am Rande der ungarischen Gesellschaft. Sie sind, wenn man so will, unsere Dritte Welt. Damit ist gleichzeitig unser Interesse an diesem ganzen Problembereich des Dialogs zwischen den Kulturen und den sozialen Schichten signalisiert. Ich bin der Auffassung, dass mit den künstlerischen und technischen Möglichkeiten der Kamera in dieser Hinsicht noch viel mehr geleistet werden könnte und geleistet werden müsste. Wir selbst durften bei den unerwartet positiven Reaktionen des Publikums auf unseren vorletzten Film in Ost- und Westeuropa und in Amerika einen Vorgeschmack von der «Dialogfähigkeit» dieses Mediums erleben. Dabei handelte es sich um einen Streifen, der mit bescheidenen finanziellen Mitteln in schwarzweiss hergestellt worden ist und eine einfache, aber offenbar menschlich überzeugende Story erzählt.

Seit diesem «Zigeunerfilm», der 1972 in San Sebastian starke Beachtung fand, arbeitest Du praktisch immer mit Bárna Kábay (geb. 1948) zusammen. Ihr führt sozusagen Doppel-Regie und bildet zugleich ein Autoren-Duo. Das hat sich offenbar bewährt?

Filmen habe ich immer als ein durch und durch kollektives «Handwerk» verstanden. Die Zusammenarbeit bezieht sich aber nicht nur auf das Drehen oder auf die Montage des Films. Auch die Ideen werden «geteilt». Wir arbeiten nicht nur, wir denken auch zusammen. In diesen gemeinsamen Denk- und Schaffensprozess sind nicht

Katholische Auszeichnung für den Mohammedaner Souleymane Cissé

PK. Am schwarzafrikanischen Festival von Ouagadougou (Obervolta), das alle zwei Jahre stattfindet, hat die Jury der internationalen katholischen Film- und AV-Organisation OCIC ihren Preis, der auch mit einer Geldspende verbunden ist, an den Film «Baara» (*Der Lastenträger*) von Souleymane Cissé aus Mali vergeben. Das Werk befasst sich mit der Welt der Arbeiter in einer Fabrik und den Spannungen, die sich aus den Forderungen nach mehr sozialer Gerechtigkeit mit der Direktion ergaben. Der Film ist darüber hinaus ein Plädoyer für die soziale Besserstellung der Frau. «Baara» hatte schon anlässlich seiner Aufführung in Locarno, Namur (Festival der frankophonischen Länder) und an den Filmtagen von Carthago (Tunesien) grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen und entsprechende Anerkennungen bekommen. Der heute 38jährige Souleymane Cissé, der sich zum Islam bekennt und nach Ousmane Sembene (Senegal) zu den fähigsten Filmemachern des Schwarzen Kontinents gehört, freute sich sehr über den «katholischen» Preis. Er arbeitet zur Zeit an einem neuen Drehbuch, das sich mit Jugendproblemen im heutigen Afrika, insbesondere in Mali, auseinandersetzt. Die dazu notwendigen Recherchierarbeiten wurden über die Vermittlungsdienste des Filmbüros der schweizerischen katholischen Filmkommission auch vom Fastenopfer der Schweizer Katholiken durch einen Beitrag unterstützt.

nur die Regisseure, sondern auch die Darsteller miteinbezogen. So intensiv sogar, dass die Regie nicht mehr, wie üblich, die herausragende Rolle spielt und das Endprodukt für sich allein in Anspruch nehmen kann oder nehmen will. Dieses Teamwork überdauert in den meisten Fällen den jeweiligen Film. Als die alte Veronica unseres «Ein ganz gewöhnliches Leben» pflegebedürftig wurde, haben wir zum Beispiel für ihren Spitalaufenthalt gesorgt. Diese Praxis des Dialogs und der zwischenmenschlichen Beziehungen gehören zu unserer Methode. Sie machen vielleicht sogar etwas von unserem Geheimnis aus. Gleichzeitig scheinen sie mir aber in etwa auch das gesamte ungarische Filmschaffen zu charakterisieren. Schon während der Ausbildungszeit auf der Akademie für Bühnen- und Filmkunst in Budapest werden alle Filmschaffenden miteinander bekannt. Im weitern ist natürlich das Belá-Balász-Studio nicht nur zu einer wichtigen filmischen Werkstatt für jeden diplomierten Künstler, sondern auch zu einem gemeinsamen Umschlagplatz von Ideen, Drehbüchern und Projekten geworden. Wie vieles wurde dort, seit dessen Gründung im Jahre 1961, jeweils an den regelmässigen Dienstag-Abend-Zusammenkünften ausgetauscht...

Von italienischen und anderen Kritikern bist Du mehrfach als der «ungarische Pasolini» bezeichnet worden. Woher kommt das?

Ausschlaggebend mag unter anderem dafür gewesen sein, dass ich wie Pasolini auch Gedichte schreibe und ähnliche philologische Versuchungen habe. Dann mag die Tendenz zum Archaischen und Bäuerlichen bei diesem Vergleich eine Rolle spielen. Schliesslich beschäftigen uns ähnliche Projekte. Pasolini wollte das Leben des Apostels Paulus verfilmen, ich befasse mich seit Jahren mit der Gestalt des Evangelisten Johannes. Zu einem persönlichen Treffen zwischen uns kam es leider nie. Aber wir hatten jahrelang telephonischen Kontakt. Das letzte Mal rief ich ihn von Spoleto aus an. Dabei wurde konkret ein Rendez-vous anlässlich des bevorstehenden Festivals von Paris geplant. Es kam nicht mehr dazu. Als er ermordet wurde, befand ich mich in Rom. Den Schmerz darüber habe ich in Form eines Gedichtes zum Ausdruck gebracht.

Interview: Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Die Blechtrommel

BRD/Frankreich/Jugoslawien/Polen 1979. Regie: Volker Schlöndorff (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 79/149)

Eine Sternstunde des deutschen Kinos? Zur Welturaufführung vor einigen Wochen in Berlin gaben sich Produktion und Verleih alle Mühe, den gewiss spektakulärsten deutschen Nachkriegsfilm auch als eine solche Stunde den geladenen Gästen aus dem In- und Ausland zu suggerieren. Es sind ja nicht nur die sieben Millionen DM Produktionskosten (für einen deutschen Film eine beachtliche Summe), die die Verfilmung verschlang und die folglich wieder hereinkommen müssen, sondern es ist vielmehr der Stoff, dem man mit diesem Werbeaufwand gerecht zu werden sich verpflichtet fühlte. Denn Günter Grass' «Blechtrommel», von der man mit Fug und Recht behaupten kann, sie sei der bedeutendste deutsche Nachkriegsroman, galt seit eh und je als unverfilmbar, und wenn nun dieses schier Unmögliche möglich geworden ist, dann ist verständlich, wenn man das Zweieinhalbstunden Opus auffälliger und mit mehr Breitenwirkung lanciert als andere deutsche Filme, so gut diese auch sein mögen.