

VERONICAS SVEDEDUG

EN FILM AF JYTTRE REX



VERONICAS SVEDEDUG. – Manuskript, instruktion, produktion, lyd og kamera: Jytte Rex. Supplerende 16 mm optagelser: Dirk Brüel. Supplerende lydoptagelser: Dino Raymond Hansen, Chr. Braad Thomsen. Klip: Grete Møldrup. Økonomi: Nina Cro-ne. Produceret med støtte fra Statens Filmcentral og Det danske Filminstitut 1977. Udlejning: Kollektiv Film og Statens Filmcentral. Produktionsomkostninger: 316.000 kr. Drømmefortæller: Helle Ryslinge. Historiefortællere: Elli Rex, Clemens Hildebrandt. Agitatorer: Helga Bjørnelund, Eileen Hansen, Inge Eriksen, Lena Schmidt, Margit Rosenthal, Ny Lotz. Desuden medvirker bl.a. Eva Gleerup, Søren Jensen, Lise Vesterskov, Jens Højbjerg, Per Frederiksen, Grethe Hausbøl, Harry Rønsholt.

JYTTE REX (født 19.3.42). Kunstakademiets malerskole 1963-69. "Tornerose var et vakkert barn" (kortfilm 1971, i samarbejde med Kirsten Justesen). "Kvindernes Bog" (Rhodos 1972). Radioudsendelser om kvinder og kunst. Billedkunststillinger: Gallerioperetten "Rekonstruktion af danserne" (Danergalleriet 1973), "Kærligheden er ligesom proletariatet og anarkiet en offentlig hemmelighed" (Sct. Petri Galleri, Lund, 1974), "Drømmen og den rasende latter" (Tranegården 1974, i samarbejde med Inge Eriksen), Kvindeudstillingen, Charlottenborg 1975. – "Kællinger i Danmark" (Gyldendal 1975, i samarbejde med Inge Eriksen). 1976 født Rosemaria, 3,5 kg, 51 cm lang. "Veronicas Svededug" (spillefilm, 1977).

GRETE MØLDRUP (født 27.2.44). 1967-70: assistent på Laterna Film. 1970: "To tvillinger" (kortfilm, Hans-Erik Philip), "Smuglerne" (TV-film, Søren Melson). 1971: "Sex en gros" (spillefilm, Nils Vest), "Narko" (spillefilm, Claus Ørsted). Født Anja, 4,2 kg, 56 cm lang. "Operation Kirsebærsten" (spillefilm, Fritz Raben). 1972: "Da myndighederne sagde stop" (spillefilm, Per Kirkeby), 1972-76: Klippelærer på Den danske filmskole. 1973-74: Klippevikar på TV. 1975: "Grønlandske kvinder" (kortfilm, Lene Aidt, Merete Morker). "Stederne" (kortfilm, Søren Hansen), "Herfra min verden går" (spillefilm, Chr. Braad Thomsen). 1976: "Nyt legetøj" (spillefilm, Peter Ringgård). 1977: "Asger Jorn" (kortfilm, Per Kirkeby), "Veronicas svededug" (spillefilm, Jytte Rex), "Smertens børn" (spillefilm, Chr. Braad Thomsen).



VERONICAS SVEDEDUG

Ifølge legenden er Veronica identisk med den kvinde, Jesus helbredte for blødninger, – hvilken metode han så end brugte. Da Jesus var på vej mod Golgatha, rakte hun ham sit hovedtørklæde, som han tørrede sveden af ansigtet med. Veronica vaskede aldrig siden hans ansigtstræk af kluden, der gik over i historien som Veronicas Svededug. Navnet Veronica er dannet af ordene Vera Icon, som betyder "et sandt billede". Navnet symboliserer et billede, som uafbrudt kommer til syne, men ikke vinder skikkelse og endelig form, – et menneske, der hele tiden er under skabelse og aldrig bliver færdigt.

Disse tekster er indledning til filmen, som er opdelt i 3 dele: Rejser, Ballader, Kærlighed og arbejde. På tværs af denne opdeling går stadigt opdukkende planer: et agitatorisk, et som vedrører drømme og et som billedligt forsøger at beskrive usete (for det blotte øje) oplevelser. Planerne er ikke altid skarpt adskilt, men krydser og overlapper hinanden – en nødvendighed i denne sammenhæng, hvor jeg har forsøgt at indkredse det, der forener og adskiller arbejde, kærlighed og oprør i det enkelte menneskes liv.

Filmens indledes af en drømmefortæller, spillet af Helle Ryslinge (den eneste skuespiller i filmen), der om sine drømme siger, at "de giver en følelse af at kunne se gennem mørke, mange lag af mørke som skiller ad eller krakelerer, og ud af mørket træder skarpe eller slørede billeder, – det er som at være i et vidt landskab, et stort ingenmandsland med alle muligheder, jeg skal bare vælge. Sådanne nætter kalder jeg mine hvide nætter, – de er korte som et sekund og lange som tusind og een nat".



Og hendes drømmefortællinger, der er ganske virkelige, væver sig sammen med virkelighedsbeskrivelser, der er som drømme. Hendes sidste drøm handler om, at hun ved en stor skov vender ryggen til en dug med kostbare smykker, og idet hun gør det, føler sig som Askepot, der er befriet, — og dette tema er på flere planer filmens.

Filmen rummer også historiefortællere og agitatorer, som ”spilles” af almindelige mennesker. Historiefortællerne repræsenteres tydeligst i ”Historien om en mor”. Den handler om en mor, der sammen med sin datter vender tilbage til sit hjemland for at opsøge sin egen mors grav. Hun flygtede fra et land, der blev overfaldet af nazisterne, og intet er som det var før, — end ikke moderens grav kan hun finde. Til gengæld kan man også finde nazismens spor i det land, hun flygtede til, fordi nazismen, som Wilhelm Reich siger i ”Fascismens massepsykologi”, ”.. er den emotionelle grundholdning hos det autoritært undertrykte menneske i vor epokes maskincivilisation med dennes mekanistiske og mystiske livsopfattelse”.

Moderens modpol er ”Sindbad Søfareren”, den eneste mand i filmen og et sindbillede på manden, som kvinderne er blevet opdraget til at opfatte ham, det spejlvendte billede af mandens ansigt på svededugen. Han er den, der går og kommer, som det passer ham — men især den der går. At blive forelsket i ham er at være ude på det dybe vand. Han fremtræder som varm og god, samtidig med at han hæmningsløst beskriver sig selv som en sjuft, — den evige sømand på jagt efter den evige luder.

Blandt agitatorerne for et nyt liv er den første en ældre kvinde, der taler om at overleve døden eller sprænge dens grænser. Ved at gå på rejse i sit indre opdager hun en fornemmelse for de vilde dyr, — hun kan mærke farten i blodet og vinden i pelsen. Hun har også et billede af mere truende karakter, ”det er som om vi er to gamle kvinder, der sidder på hug på jorden ..”, og hun har uforklarlige erindringer fra Kina og fra Irland. Sin egen død har hun planlagt som en fest for de pårørende. Hun har lavet en pakke med de ting, hun vil have med i kisten, og efter begravelsen skal der festes, for døden må ikke være en trist afslutning. Og når alt således er afklaret, føler hun igen, at hun har livet foran sig — og at de mørke strejf er borte, som tanken om døden kunne kaste over hendes dag.

Den næste agitator er ”Stilhed før stormen”, en kvinde, der har arbejdet på Den Kongelige Porcelænsfabrik i 12 år, hvor hun er gået ind i det faste mønster med at få musik ind i hovedet gennem høretelefoner dagen lang under arbejdet, — indtil hun en dag får den ide, at hun kan tage stikket ud, men beholde telefonerne på hovedet, så ingen lægger mærke til, at hun ikke længere er helt ”almindelig” .., og hun begynder at udvikle sine tanker i fred og indimellem skriver hun dem ned. For første gang føler hun, at hun bruger den lange arbejdsdag til noget. Hun fortæller også, at de eneste på fabrikken, der ikke ligger under for denne fordummende daglige bedøvelse, er fremmedarbejderne. De synger stadig deres egne sange fra deres hjemland under arbejdet.

I afsnittet ”Mona Lisa tager bladet fra munden” defineres, hvad almindelige oprørere er, hvor de kommer fra. Mona Lisa opstiller kontrasten mellem fanesvingerne, der kan se imponerende ud, men intet udretter, og så græsrodderne i form af den anonyme husmor, der første gang stiller sig op på et gadehjørne og tager del i en boligaktion. Hun taler også om kærligheden, der ikke mere bør være noget, der gemmes væk bag en hæk, men kan optræde som en frigørende kraft i revolutionen.

I ”Den yderste skønhed findes på den yderste klippe” fremstiller en agitator sig selv som totalt isoleret i borgerlig forstand ved ikke at have nogen uddannelse, ingen penge, ingen mand, ingen børn, intet arbejde. Men hendes depression over dette vacuum får ikke lov at tage overhånd, men udvikler sig til kampmod. Hun ser i øjnene, at med de

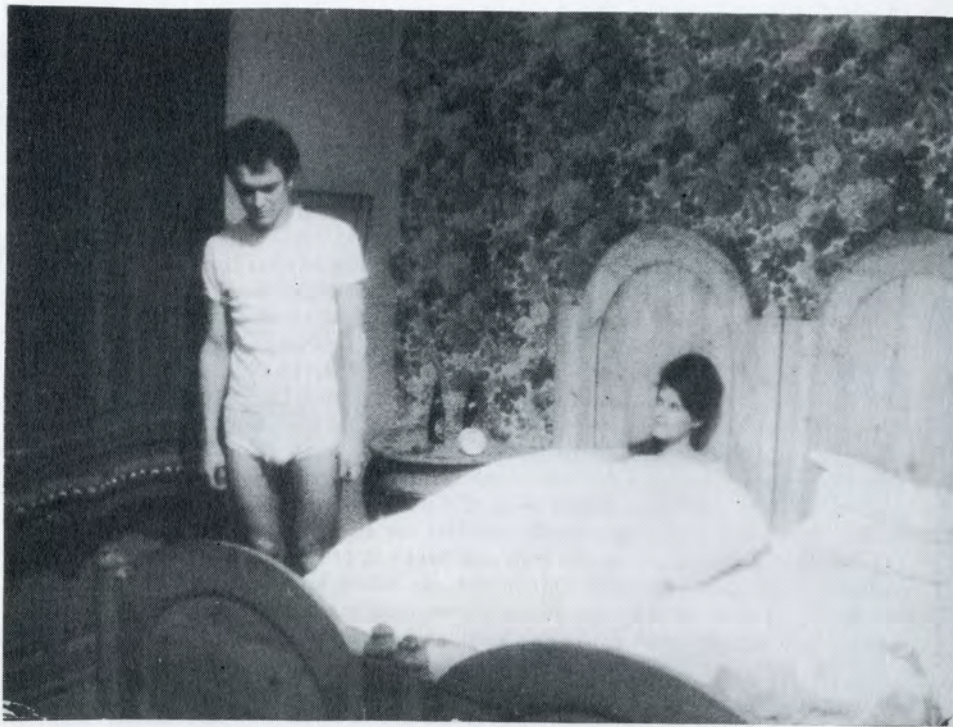


på aftenscole. Hun var f.eks. bange for, at nogen skulle komme om aftenen og slå hende ihjel, og for at sikre sig, placerede hun nogle puder under dynen, så den fremmede skulle tro, det var hende, der lå der og stikke kniven i puderne, mens Jytte selv lå et helt andet sted og holdt vejret af angst. Hun fortæller også om de pirrende lege, hun legede på trappen med kvarterets drenge, hvoraf en havde planer om at bortføre hende til et loft og holde hende fanget der og made hende. Når man ikke selv har en far, bliver andre drenge måske så meget mere spændende, men også mere fremmedartede.

På bænken hvor Gerda i sin tid havde svigtet Kaj møder hun nu Hedda, der heller ikke havde nogen far – i hvert fald ikke en, der boede derhjemme. Til gengæld var hun venner med Ole, der viste hende sin kærlighed ved altid at ville tæve hende for at få hende til at græde, – for sådan en tøs skulle ikke tro, at hun ikke kunne græde. Men Hedda var stærk og holdt tårerne tilbage i trods – lige ind til Ole sagde, at hendes mor var en dum kælling. Så kunne hun ikke mere holde stand. Hedda husker også, at hun græd, da hendes bedste ven, kanariefuglen ved et uheld blev trådt ihjel under hendes træsko, da hun en dag spillede bold med en veninde. Hun græd så meget, at hendes mor måtte tage fri for arbejdet for at trøste sin lille datter, og hun fortsatte med at græde en hel uge i træk og kunne ikke gå i skole i den tid. Hos Hedda hørte Gerda samtidig historien om den helt ideelle far. Det var en af Heddas legekammerater, der var så heldig at have ham, – og det gode ved ham var, at han var sømand og derfor kun kom hjem et par gange om året. Og når han så endelig kom, var det næsten som at få besøg af julemanden. Man kunne gå tur i byen med ham og ride på hans ryg, og sådan en far var god at have, men også så sjælden, at det næsten ikke var til at tro på, at han eksisterede.

Af Bente hørte Gerda en historie om, hvordan det er at have en far, når man er kommet i puberteten og begynder at interessere sig for drenge. Så bliver faderen skrækslagen for, hvad man kan finde på, – og hver eneste weekend skulle Bente med i sommerhus, hvor der ingen drenge var, og hvor hun i stedet kedede sig så brødt, at hun har svoret på, at hun aldrig mere vil holde ferie i et sommerhus, endsiges eje et sommerhus, om hun så havde en million. Bente mindes også en ung mand, hun havde mødt som 18-årig og forelsket sig meget i, men hun kunne ikke få lov at se ham for forældrene. Endnu i dag kan hun tænke over, hvad hun gik glip af dengang og føle bitterhed over, at hendes ungdom blev taget fra hende, – og det selv om hun i dag har en god og forstående mand.

Også Irene fortæller om, hvor svært det er med ens far, når man begynder at interessere sig for andre mænd. Hun havde et meget nært forhold til sin far, lige til hun skulle konfirmeres. Til konfirmationen ville hun have sit hår klippet, for når man er konfirmeret, begynder man jo at kunne bestemme lidt over sig selv. Men det ville faderen ikke gå med til, for han syntes, Irene var sødere med langt hår, – og fra den dag kom der en forfærdelig tavshed i hjemmet. Irene og hendes far talte ikke mere med hinanden, og da hun blev nogle år ældre og begyndte at interessere sig for drenge, blev det endnu værre – også for Irene, for hun fandt senere ud af, at hun ofte spurgte andre mænd, om de ikke ville være som en far for hende. Det ville de sjældent, de ville hellere noget helt andet, og derfor blev Irene meget ensom. Hun fortæller til slut om en drøm, hun havde, hvor hun var alene med sin lille dreng ombord på et pestskib, – og skibet kan ikke få lov at lægge til ved nogen havn, men skal sejle på havet, til alle er døde.



Alle medvirkende i "Veronicas svededug" er ganske almindelige mennesker hentet ud af en almindelig hverdag, — men jeg vil sikkert af mange få at vide, hvad vi allerede fik at vide efter "Tornerose var et vakkert barn", at de medvirkende er for u-almindelige, for atypiske... For tiden hersker en meget forkvaklet opfattelse af, hvad såkaldt almindelige mennesker er, kan og vil. Akademiske diskussioner om, hvilken fantasi og intelligens og hvilket følelsesliv *arbejdere* har og kan identificere sig med, er ofte udtryk for en utrolig nedvurdering af arbejdere — og denne indsnævrede opfattelse af, hvad en bestemt klasse formodes at kunne forstå smitter samtidig af på den akademiske opfattelse af, hvordan kunst skal se ud, når den henvender sig til denne klasse. Der er virkelig ofte tale om en nedladende form for racisme, som udspringer af middelklassens vanemæssige selvforagt: i stedet for at se sig selv som produkt af den middelklasse, man foragter, søger man at frikøbe sig ved idealiserende at omklamre den arbejderklasse, man har lært at sætte sin lid til, — men omklamringen tenderer ofte mod et kvælertag i stedet for et favntag!

Jo mere entydigt man fungerer, jo dummere giver man sig selv lov til at være. De sprængfarlige spirer til et dialektisk tænkende og handlekraftigt helt menneske ligger det sted, hvor man forstår, at hver enkelt menneske er en historisk nødvendighed, — et dialektisk skæringspunkt mellem tidligere handlinger og fremtidige.

KVINDEPOLITIK

Kvinder har på grund af de roller, de har været placeret i gennem historien, haft færre politiske og sociale handle- og udviklingsmuligheder, — og de har været henvist til de private oplevelsers sfære, — og derfor er det private som isoleret og løsrivet udviklingsområde nærmest blevet overudviklet. En kendsgerning som man idag knap nok tør se i øjnene i kampen for sociale rettigheder på linje med mænd og i kapløbet om indflydelse og opnåelse af stillinger, som tidligere har været forbeholdt mænd. Men at undlade at bruge den styrke det er at kunne og vide noget på et bestemt område, ville være lige så dumt, som hvis slaver, så snart de havde kæmpet sig fri eller blev midlertidigt frigivet, straks lod deres stærke kroppe forfalde henimod det kvabsede og skvattede i en bestræbelse på at ligne deres overherrer.

Selvfølgelig skal de traditionelle mandsområder indtages af kvinder også, — men ikke uden forsøg på at ændre de strukturer, man derved indgår i! Og det er indlysende, at kønsdiskrimineringen er noget, man skal kæmpe og aktionere imod som gruppe og som enkeltperson hver dag, og hvor man overhovedet kan komme til det. Men at lade det blive indholdet og målsætningen i en kvindebevægelse vil uvægerligt føre til en ufarlig isolation af samme art, som Dansk Kvindesamfund er endt i.

Kvindekamp er ikke blot bevidstgørende analyser og aktioner omkring kønsroller, for på den måde kommer man hurtigt til at gentage sig selv, dvs. stagnere længe inden tiderne har ændret sig, — og denne stagnation er der tydelige tegn på i dag. Kvindekamp vil også sige at indvinde nyt land inden for bevidsthed, kunst, arbejde og videnskabelig forskning. Vil man undgå at havne i gold stagnation, må man turde tage skridtet fra det selvbekræftende til det eksperimenterende.

At der vitterligt er tale om en stagnation inden for kvindebevægelsen kan bl.a. aflæses af, at stadigt flere roser bevægelsen i *almindelighed* i medierne og bruger den som et eksempel på en smuk revolution. Engang blev kvinder sat på piedestalen som madonnaer og mødre, idag placeres de der som revolutionære.

For tiden, dvs. efteråret 1977, er der fra rødstrømpehold talt en del om ideologiske modsætninger mellem "menige" basis-gruppe-medlemmer og teoretikere. Det forekommer mig at være en falsk modsætning. For det første behøver man jo ikke at tilhøre en bevægelse, fordi man er tilsluttet en rødstrømpe-basisgruppe, idet man hverken bliver

en god løber eller danser af at sidde og se på, og for det andet behøver man ikke at praktisere brugbare socialistiske teorier, blot fordi man af menigkvinder bliver skældt ud for at være teoretiker. Når nogle "teoretikere" bliver skældt ud af menige medlemmer i basisgrupperne for at være akademiske eller firkantede, behøver det jo ikke at være, fordi underkvinderne er dumme, men kan også skyldes, at de såkaldte teoretikere lader hånt om Maos fornuftige princip om, at teori skal baseres på folkets erfaringer og gives tilbage til folket på en måde, så teorien bliver et brugbart redskab for folket og ikke en højrovet måde at lægge afstand mellem sig selv og masserne på.

Specielt den kunstkritik og de kunstteorier, der i disse år fremsættes af velbjærgede akademikere, er ofte så tabu-belagte og punktfikserede i deres analyser, at de fastnagler produkter, som de er ude af stand til at begribe, fordi produktet ikke har sit udgangspunkt i den borgerlige orden. Det er idag vigtigt at være kritisk og i offensiven over for teorier og analyser, som har sit udspring i den borgerlige offentlighed — og ikke endnu engang, selvom det er kvinder, der frembringer disse analyser, ydmygt eller opgivende bøje nakken. Den form for masochisme har kvinder tit nok været tvunget ud i.

Man kan lige så godt se i øjnene, at også inden for den nye kvindebevægelse foregår en stadig klassekamp. Også her står et nyt borgerskab over for et reelt proletariet, et åndeligt borgerskab kontra en proletarisk åndsbevidsthed. Selvom rødderne er dybe, er forholdene imidlertid nok til at ændre — hvis man vil! Den, der dør af skræk, skal begraves under galgen.

KUNST SOM KAMPMIDDEL

For at undgå forvirringen omkring forholdet mellem kunst og politik forsøger borgerskabet — også venstrefløjens — at indsnævre forholdet ved at sætte det på formler og floskler — i stedet for at akceptere denne usikkerhed som en mulighed for at udvide tanke og følelse som en åbning mod nye områder.



Alle medvirkende i "Veronicas svededug" er ganske almindelige mennesker hentet ud af en almindelig hverdag, — men jeg vil sikkert få at vide, hvad vi allerede fik at vide efter "Tornrose var et vakker barn", at de medvirkende er for u-almindelige, for atypiske... For tiden hersker en meget forkvaklet opfattelse af, hvad såkaldt almindelige mennesker er, kan og vil. Akademiske diskussioner om, hvilken fantasi og intelligens og hvilket følelsesliv *arbejdere* har og kan identificere sig med, er ofte udtryk for en utrolig nedvurdering af arbejderne — og denne indsnævrede opfattelse af, hvad en bestemt klasse formodes at kunne forstå smittet samtidigt af på den akademiske opfattelse af, hvordan kunst skal se ud, når den henverder sig til denne klasse. Der er virkeligt ofte tale om en nedladende form for racisme, som udspirer af middelklassens vanemæssige selvforagt: i stedet for at se sig selv som produkt af den middelklasse, man foragter, søger man at frikøbe sig ved idealiserende at omklamre den arbejderklasse, man har lært at sætte sin lid til, — men omklamringen tenderer ofte mod et kvælertag i stedet for et favntag!

Jo mere entydigt man fungerer, jo dummere giver man sig selv lov til at være. De sproængfarlige spirer til et dialektisk tænkende og handlekraftigt helt menneske ligger det sted, hvor man forstår, at hver enkelt menneske er en historisk nødvendighed, — et dialektisk skæringspunkt mellem tidligere handlinger og fremtidige.

KVINDEPOLITIK

Kvinder har på grund af de roller, de har været placeret i gennem historien, haft færre politiske og sociale handle- og udviklingsmuligheder, — og de har været henviset til de private oplevelsers sfære, — og derfor er det private som isoleret og løstrevet udviklingsområde nærmest blevet overudviklet. En kendsgerning som man idag knap nok tør se i øjnene i kampen for sociale rettigheder på linje med mænd og i kæpøbet om indflydelse og opnåelse af stillinger, som tidligere har været forbeholdt mænd. Men at undlade at bruge den styrke det er at kunne og vide noget på et bestemt område, ville være lige så dumt, som hvis slaver, såsnart de havde kæmpet sig fri eller blev midlertidigt frigivet, straks lod deres stærke kroppe forfalde henimod det kvabsede og skvattede i en bestræbelse på at ligne deres overherter.

Selvfølgelig skal de traditionelle mandssområder indtages af kvinder også, — men ikke uden forsøg på at ændre de strukturer, man derved indgår i! Og det er indlysende, at kønsdiskrimineringen er noget, man skal kæmpe ogaktionere imod som gruppe og som enkeltperson hver dag, og hvor man overhovedet kan komme til det. Men at lade det blive indholdet og målsætningen i en kvindbevægelse vil uvægerligt føre til en ufarlig isolation af samme art, som Dansk Kvindesamfund er endt i.

Kvindekamp er ikke blot bevidstgørende analyser og aktioner omkring kontrol, for på den måde kommer man hurtigt til at gentage sig selv, dvs. stagnere længe inden tiderne har ændret sig, — og denne stagnation er der tydelige tegn på i dag. Kvindekamp vil også sige at indvinde nyt land inden for bevidsthed, kunst, arbejde og videnskabelig forskning. Vil man undgå at have i guld stagnation, må man turde tage skridtet fra det selvbekræftende til det eksperimenterende.

At der vitterligt er tale om en stagnation inden for kvindbevægelsen kan bl.a. aflæses eksempel på en smuk revolution. Engang blev kvinder sat på picdestalen som madonna-er og mødre, idag placeres de der som revolutionære.

For tiden, dvs. efteråret 1977, er der fra rødstrompehold talt en del om ideologiske modsætninger mellem "menige" basis-gruppe-medlemmer og teoretikere. Det forekommer mig at være en falsk modsætning. For det første behøver man jo ikke at tilhøre en bevægelse, fordi man er tilsluttet en rødstrompe-basisgruppe, idet man hverken bliver



politiske stramninger, der finder sted overalt, vil de, der kæmper for et mere retfærdigt og demokratisk samfund, risikere at blive udsat for forfølgelser, fængsling, tortur. Det te truende politiske perspektiv gør hendes udsatte personlige situation mere betydningsløs.

I arsnittet "Arbejdets befrielse" agiteres for at gøre arbejdet til ens liv og lyst. En kvinde fortæller om, at når man går ud og laver en anden form for eksistens og et andet miljø, er det vigtigt at tage nogle af de mennesker med, som er hårdere end en selv, samfundets sociale tabere. I det kollektiv, hun er en del af, fungerer også adfærdsvanskelige børn, hvoraf de fleste har været under kriminalforsorgen og nu skal sluses ud i samfundet igen.

Filmens slutafsnit "Vejen til Gurre" er det billedmæssige udtryk for drømme om et andet livs muligheder. Billederne er antydning, tegn eller forestillingsbilleder. Det er udkastet til *billedet*. Disse antydninger eller forestillingsbilleder kan også være mentale mønstre eller billeder, systemer af begreber, erindringsbilleder, symbolsk fremkaldelse af traværende ting eller handlinger, dagdrømme og søvndrømme. Og de fungerer i afsnittet først og fremmest som en agitation for forestillingsbilledernes opdukken i hverdagen. Som modpol til disse "drømmebilleder" fortæller en kvinde om de manglende politiske muligheder for i fuld udstrækning at bruge det gode og stærke, man har i sig. Hun beskriver menneskets traditionelle rolle i dette samfund som reklametegner for systemets egen selvforherligelse. I den situation vedgår hun sin egen forvirring og splittelse, — men hun genopdager samtidig vreden som noget af det bedste, hun har oplevet, vreden som en forløsende proces, der får lov at bære fremad mod ukendte mål. Det ukendte er ikke altid det samme.

De konkrete, "virkelige" udsagn i filmen brydes hele tiden af planer, der på forskellig måde tilhører de private oplevelsers verden i et forhold, der står ovenudt proportionalt med hvor megen plads dette område almindeligvis tildeler, men ikke desto mindre tror jeg, denne skæve fordeling er tætttere på den plads, det har i virkeligheden.

Foruden drømmefortælleren er et andet gennemgående element i Veronicas Svededug som bør bruges som et erfaringsgrundlag — og ikke som en drømmeseng for masochistiske tilbøjeligheder.

De mange personer, historier, drømme, billeder og planer i filmen fungerer som indfaldsvinkler mod de glemte steder og hvide pletter på det kort, der handler om specielle kvinders (men sikkert også mænds — dem kender jeg bare mindre til) glæde, sorg, kærlighed, tragedier. Og indfaldsvinklerne bliver en række valg fremlagt til brug i det arbejde, der handler om at ansøre sig selv videre ud mod grænserne af egne visioner og egen indsigt. Et vanskeligt arbejde — det kræver mod at turde se nye og andre sammenhænge, — for hvert skridt man tager, risikere man en større og større isolation, både personligt og politisk. Netop billeder på dette mod, at træde uden for normerne, er hvad jeg har forsøgt at fokusere på i filmen.

ALMINDELIGE MENNESKER

Helheden er den eneste virkelighed, altid i endeløs bevægelse, — og helheden vil også sige hele det transscendente lag af oplevelser, drømme, billeder og tanker, der pludselig bryder igennem virkeligheden og får dens overflade til at krakelere, så der kommer planer og oplevelsesmuligheder til syne, som er langt mere omfattende, end man aner til daglig.



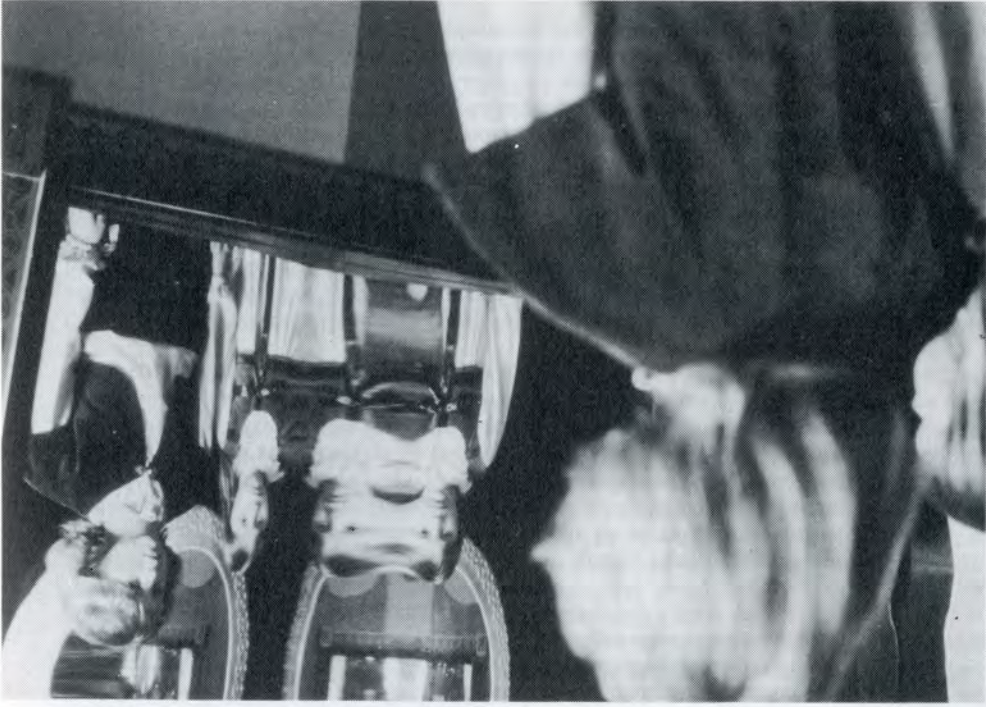
så voldsomt og uforståeligt, at Tytter blev helt bange. Om natten kom hendes far og den stedlige læge f.eks. og rev dynen af hende og lyste hende op i underlivet med en lommelygte. Tytter forstod ikke denne reaktion, men skammen over, at hun måske alligevel havde gjort forfærdeligt med drængen, holdt sig i mange år. Tytter fortæller også om dette at være alene med sin mor og undvære sin far, der engang imellem, når hun så ham, stak hende en 2-krone i stedet for at vise hende kærlighed. Til gengæld var der en skolelærer, der tog om hende og roste hende, så hun blev særligt god til regning af den grund.

Af Tytters historie lærte Gerda, at i virkeligheden er kærlighed ofte noget, man køber sig fra — eller køber sig til. På sin fortsatte søgen efter Kaj havner Gerda pludselig på en teaterscene og kommer til at afbryde det eventyr, de spiller i virkeligheden — på samme måde som virkeligheden i sin tid havde afbrudt det eventyr, hun selv var en del af. På scenen møder hun skuespilleren Jørn, der ligner en fæl skurk, men faktisk viser sig at være en fin fyr, da han smider masken. Han fortæller om en far, der bl.a. smadrede Jørns nye guitar for at straffe ham — og det uanset at Jørn selv havde købt guitaren for sine nysjansmæssigt tjente sparepenge. En anden gang kom faderen stormende ind i soveværelset og gav Jørn en endefuld, da han første gang lå i sengen sammen med en pige. Jørn mener selv, at grunden til at hans far behandlede ham så grusomt var, at faderen selv havde haft en grusom barndom, — men samtidig er det forunderligt, at man ikke lærer af de fejl, der er begået mod en, men tværtimod gentager de samme fejl over for sine egne børn. Jørn har imidlertid besluttet, at den barndom, hans stedfar og han selv har haft, den skal hans egen datter under ingen omstændigheder have. Den onde cirkel må jo brydes et sted.

Og i bussen møder Gerda så Elli, der ikke er så god til at tale dansk. Hun flygtede i sin tid fra Hitlers soldater, da de trængte ind i Tjsekoslovakiet, men i sit nye fædreland Danmark lærer hun, at også ofrene for nazismen kan optræde nazistisk over for andre mennesker. Hun er en fremmed i Danmark og taler tysk, og i busser og forretninger gør hun den erfaring, at når danskerne hører et menneske tale tysk, så behandler de auto-matisk den pågældende dårligt — også selv om der er tale om en, der er flygtet fra nazismen. Og derfor turde Elli aldrig tale med andre og lærte aldrig at tale sit nye modersmål rigtigt.

Elli husker sin barndom i Tjsekoslovakiet, hvor også hun var ude for, at undertrykkelsen ofte ikke blot fortsætter med at undertrykke andre, men ligefrem på masochistisk vis kan vælge deres egen undertrykkelse. Hun havde en sted søster, der blev gravid som 17-årig. Det fik faderen at vide, mens hun var i badekarret, og i raserti greb han sin livrem og tævede hende til blods på den nøgne ryg. Men til trods for at hun således blev mishandlet af en nazistisk far, valgte hun selv at gifte sig med en nazistisk officer frem for at vende sig fra nazismen i afsky over, hvad hun selv havde været ude for. Hun lærte at elske sin undertrykkelse.

Elli derimod flygtede til Danmark, fordi hun havde forelsket sig i en dansker, men kort tid efter at hun havde fået en datter med ham, forlod han hende igen. Datteren Jytte om, hvordan hun måtte plage moderen om at få en anden far, for selv om mange børn i virkeligheden har problemer med deres far, savner de ham også, når han ikke er der. Men moderen ville ikke give sin datter en stedfar, for hun huskede med rædsel, hvordan hendes egen stedfar havde været. Så Jytte var meget alene som barn og fortæller om den angst, der følger med, når man skal sove alene, fordi moderen skulle



SMERTENS BØRN. — Manuskript, instruktion og produktion: Chr. Braad Thomsen. Kamera: Dirk Brühl. Kamera-assistent: Merete Brusendorf, Morten Bruus Pedersen. Søren Berthoin. Lyd: Dino Raymond Hansen. Mix: Søren Tom-Pedersen. Musik: Gunter Møller Pedersen. Klip: Grete Møldrup. Kostumer: Lissen Dirckinck-Holmfeldt. Sminke: Kirsten Guldbrandsen. Produktionsledelse: Nina Cronc. Produceret af Kollektiv Film 1977 med støtte fra Det danske Filminstitut og Statens Filmcentral. Produktionens omkostninger: 588.000 kr. Udløjning: Dagmar Distribution (35 mm), Statens Filmcentral (16 mm). Medvirkende: Nicolai Brühl (Kaj), Tania Fox (Gerda), Emmi Brühl, Ruth Pedersen, Tytter Vind, Eili Rex, Jytte Rex, Hedda Hatthesen, Jørn Faur-schou, Bente Thomas, Irena Stage, Helga Bjørnelund.

CHRISTIAN BRAAD THOMSEN (født 10.12.1940). Instruktor af "Kære Irene" (spil- lefilm, 1971), Slumstormer-Trilogien (kortfilm 1971-72), portrætfilm om Rainer Werner Fassbinder, Dusan Makavejev og Joaquim Pedro de Andrade (1973-74), "Blomster til Mona" (TV-spil, 1974), "Pera von Kants bite tæter" (teaterstykke, 1975), "Herfra til Morgen" (spillemfilm, 1976), "Smertens børn" (spillemfilm 1977). Forfatter til min verden går — fra gangstere til rødgardister" (Rhodos 1971), "Politisk film-kunst" (Rhodos 1973) og "I Fassbinders spejl" (Fremad 1975).

DIRK BRUEL (født 29.12.42). Filmfotograf fra Den danske Filmskole 1969. Kort-film: "Boxingang" (Elsa Gress), "En mand" (Ole Roos), "Ind mellem blir vi gamle" (Ole Roos), "De gale i Havanna" (Merete Borker), m.m.f. Spillefilm: "Flugten", "Per", "Blind maker" (Hans Kristensen), "Bejlere" (Knut Leif Thomsen), "Skipper og Co" (Bjarme Hennig Jensen), "Livet er en drøm", "Den dobbelte mand" (Frantz Ernst), "Kære Irene", "Herfra min verden går", "Smertens børn" (Chr. Braad Thomsen), "Dreng" (Niels Malmros). Desuden enkelte optagelser til "En forårsdag i Helvede" (Jørgen Leth) og "Veronica Svededug" (Jytte Rex). Bodil-prisvinder 1976.

GUNNER MØLLER PEDERSEN (født 5.2.1943). Komponist fra Aarhus musikkon-servatorium. Elektronommusik til bl.a. Glyptokets vinterhave fra 1972 og musik til tea-ter- og TV-produktioner samt til følgende film: "En mærkelig kærlighed" (Niels Malm-ros, 1967), "Et kvarter" (Poul Ib Henriksen 1969), "Lars Ole 5 c" (Niels Malmros 1971), "Plus minus nul" (Svend Wiig Hansen, 1972), "Venezia" (Michael Warming, 1973), "Sistemene og vandøererne" (Jørgen Leth, 1973), "Per" (Hans Kristensen, 1974), "Det gode og det onde" (Jørgen Leth, 1974), "Concrete in Danish" (Kristian Hartopp, 1974), "Iran — the new Persia" (Theodor Christensen, Ingolf Boisen, 1975), "H.C. Andersen hos fotografen", "The Northmen", "A fornting i the Iron Age", "Monarchy in a Democracy", "Sirius-patruljen" (Jørgen Roos 1975-77), "Dreng" (Niels Malmros, 1977), "En forårsdag i Helvede" (Jørgen Leth, 1977), "Clarck" (Poul Marthinsen, 1977), "Smertens børn" (Chr. Braad Thomsen, 1977).

DINO RAYMOND HANSEN (født 14.4.1942). Stud.mag., sinologi. Forfatter til bø-geme "Mao og den kinesiske revolution" (1973), "Mao-dokumenter 1956-74 I-II" (1975), "Grib dagen, grib timen. Maos digte 1925-65" (1976). Instruktor, tonemester og supplerende foto til "Skæve dage i Thy" (kollektiv, 1970), "Universitetet besat" (kollektiv, 1970), "Mao: Grib dagen, grib timen", "Børn i Kina", "Rødgardisterne efter kulturrevolutionen" (1971), "En arbejderfamilie i Tiran" (1971), "En kooperativ-fami- lie i Albanien", "Studenter i Albanien" (1974). Tonemester på "Smertens børn" (Chr. Braad Thomsen 1977). Lissen DIRCKINCK-HOLMFELDT (født 1944). Kunståndsværkereskolen 1963-66, Kunstatkademiet scenografiske afdeling 1970-72. Kostumier på forskellige alternative teatre, f.eks. Joker-teater, Banden, Skifteholdet, Turnus og Jomfru Anc. Debut som filmkostumier på "Smertens børn".

SMERTENS BØRN

Synopsis

Kaj og Gerda er to eventyrfigurer, hvis liv styres på bedste vis af den gamle digter, og de lever et liv så lykkeligt, at det vistnok også i eventyrene er sjældent, man støder på noget lignende. Men en dag sker det uafvendelige: den gamle eventyrdigter synker sam-men ved sit arbejdsbord og er død. Kaj og Gerda mærker hans død som et vindpust så koldt, at deres hjerner nær fryser til is. De står nu helt alene i verden og må selv vælge og skabe deres liv i stedet for at få dets mening foræret af den gamle digter. De mærker deres eventyrverden skæve, dens grænser opløses, og Kaj og Gerda fornemmer, at det- te er virkeligheden.

Når man selv skal vælge sit liv, kan det hændes, at man vælger forkert, og det gjorde Gerda den dag på trappen, da hun valgte en tilfældigt forbipasserende i stedet for Kaj, blot fordi den nye så mere spændende ud. Og da Gerda nogen tid senere finder ud af, at hun alligevel hellere vil være sammen med Kaj, er det for sent, for Kaj er nu draget alene ud i verden i et forsøg på at glemme Gerda. Gerda beslutter imidlertid at finde ham, og på sin vej støder hun ind i mange mærkelige mennesker fra virkeligheden, der fortæller hende hver deres historie fra dengang, de selv var børn. Gerda havde nemlig om ting, de havde besluttet sig til at glemme. Og mange mennesker gør den erfaring, mens de taler med Gerda, at man faktisk ikke løser sine problemer ved at glemme dem, men snarere ved at huske dem. Og Gerda opdager efterhånden, at i virkeligheden er menneskers liv alt andet end eventyrligt.

Den første, Gerda møder, er den blinde dame Emmi. Hun fortæller om en meget en-som og kærlighedsløs barndom, hvor hun greb til et raffineret kneb for alligevel at snyde sig til lidt omhed fra forældrene: hun simulerede sygdom, lagde termometeret op på varmapparatet, så det viste høj feber, med det resultat at hendes mor kom med lække-gennemskuede ofte hendes trick og kommanderede hende ud af sengen igen. En dag rier, satte sig ved sengekanten og hyggede om sin datter. Men faderen var læge, og han gennekskede ofte hendes trick og kommanderede hende ud af sengen igen. En dag fik Emmi hjemmefra med den dreng, hun var glad for, men så sendte forældrene poli-tiet efter hende for at hente hende hjem igen.

Gerda opdager på sin videre jagt efter Kaj, at hun er sulten, men i smørrebordstret-ter serverer ostemadder for Gerda i baglokalen, fortæller hun samtidigt om en barndom, hvor man aldrig blev værdsat af sine forældre. Når Ruth som lille klædte sig ud i noget fastligt gammelt tøj, så hun syntes, hun lignede dronningen af Saba, fik hun bare at sige at forældrene, at "der er ikke noget, der klæder sådan en so som dig". Hendes forældre betragtede børn som et hændeligt uheld og kunne slet ikke forestille sig, at børn også kan være noget, man får, fordi man gerne vil have dem.

Gerda møder også Tytter, der fortæller om en oplevelse, hun som 8-årig havde med en halvoksen dreng i en lade. Selve oplevelsen var spændende, men de voksnes reagerede



Chr. Braad Thomson

SMEERTENS
BØRN

VERONICAS SVEDEDUG

EN FILM AF JYTTRE REX



VERONICAS SVEDEDUG. – Manuskript, instruktion, produktion, lyd og kamera: Jytte Rex. Supplerende 16 mm optagelser: Dirk Brüel. Supplerende lydoptagelser: Dino Raymond Hansen, Chr. Braad Thomsen. Klip: Grete Møldrup. Økonomi: Nina Crone. Produceret med støtte fra Statens Filmcentral og Det danske Filminstitut 1977. Udlejning: Kollektiv Film og Statens Filmcentral. Produktionsomkostninger: 316.000 kr. Drømmefortæller: Helle Ryslinge. Historiefortællere: Elli Rex, Clemens Hildebrandt. Agitatorer: Helga Bjørnelund, Eileen Hansen, Inge Eriksen, Lena Schmidt, Margit Rosenthal, Ny Lotz. Desuden medvirker bl.a. Eva Gleerup, Søren Jensen, Lise Vesterskov, Jens Højbjerg, Per Frederiksen, Grethe Hausbøl, Harry Rønsholt.

JYTTE REX (født 19.3.42). Kunstakademiets malerskole 1963-69. "Tornerose var et vakkert barn" (kortfilm 1971, i samarbejde med Kirsten Justesen). "Kvindernes Bog" (Rhodos 1972). Radioudsendelser om kvinder og kunst. Billedkunstudstillinger: Gallerioperetten "Rekonstruktion af danserne" (Danergalleriet 1973), "Kærligheden er ligesom proletariatet og anarkiet en offentlig hemmelighed" (Sct. Petri Galleri, Lund, 1974), "Drømmen og den rasende latter" (Tranegården 1974, i samarbejde med Inge Eriksen), Kvindeudstillingen, Charlottenborg 1975. – "Kællinger i Danmark" (Gyldendal 1975, i samarbejde med Inge Eriksen). 1976 født Rosemaria, 3,5 kg, 51 cm lang. "Veronicas Svededug" (spillefilm, 1977).

GRETE MØLDRUP (født 27.2.44). 1967-70: assistent på Laterna Film. 1970: "To tvillinger" (kortfilm, Hans-Erik Philip), "Smuglerne" (TV-film, Søren Melson). 1971: "Sex en gros" (spillefilm, Nils Vest), "Narko" (spillefilm, Claus Ørsted). Født Anja, 4,2 kg, 56 cm lang. "Operation Kirsebærsten" (spillefilm, Fritz Raben). 1972: "Da myndighederne sagde stop" (spillefilm, Per Kirkeby), 1972-76: Klippelærer på Den danske filmskole. 1973-74: Klippevikar på TV. 1975: "Grønlandske kvinder" (kortfilm, Lene Aidt, Merete Morker). "Stederne" (kortfilm, Søren Hansen), "Herfra min verden går" (spillefilm, Chr. Braad Thomsen). 1976: "Nyt legetøj" (spillefilm, Peter Ringgård). 1977: "Asger Jorn" (kortfilm, Per Kirkeby), "Veronicas svededug" (spillefilm, Jytte Rex), "Smertens børn" (spillefilm, Chr. Braad Thomsen).



VERONICAS SVEDEDUG

Ifølge legenden er Veronica identisk med den kvinde, Jesus helbredte for blødninger, – hvilken metode han så end brugte. Da Jesus var på vej mod Golgatha, rakte hun ham sit hovedtørklæde, som han tørrede sveden af ansigtet med. Veronica vaskede aldrig siden hans ansigtstræk af kluden, der gik over i historien som Veronicas Svededug. Navnet Veronica er dannet af ordene Vera Icon, som betyder "et sandt billede". Navnet symboliserer et billede, som uafbrudt kommer til syne, men ikke vinder skikkelse og endelig form, – et menneske, der hele tiden er under skabelse og aldrig bliver færdigt.

Disse tekster er indledning til filmen, som er opdelt i 3 dele: Rejser, Ballader, Kærlighed og arbejde. På tværs af denne opdeling går stadigt opdykkende planer: et agitatortisk, et som vedrører drømme og et som billedligt forsøger at beskrive usete (for det blotte øje) oplevelser. Planerne er ikke altid skarpt adskilt, men krydser og overlapper hinanden – en nødvendighed i denne sammenhæng, hvor jeg har forsøgt at indkredse det, der forener og adskiller arbejde, kærlighed og oprør i det enkelte menneskes liv.

Filmens indledes af en drømmefortæller, spillet af Helle Ryslinge (den eneste skuespiller i filmen), der om sine drømme siger, at "de giver en følelse af at kunne se gennem mørke, mange lag af mørke som skiller ad eller krakelerer, og ud af mørket træder skarpe eller slørede billeder, – det er som at være i et vidt landskab, et stort ingenmandsland med alle muligheder, jeg skal bare vælge. Sådanne nætter kalder jeg mine hvide nætter, – de er korte som et sekund og lange som tusind og een nat".



Og hendes drømmefortællinger, der er ganske virkelige, væver sig sammen med virkelighedsbeskrivelser, der er som drømme. Hendes sidste drøm handler om, at hun ved en stor skov vender ryggen til en dug med kostbare smykker, og idet hun gør det, føler sig som Askepot, der er befriet, – og dette tema er på flere planer filmens.

Filmen rummer også historiefortællere og agitatorer, som "spilles" af almindelige mennesker. Historiefortællerne repræsenteres tydeligst i "Historien om en mor". Den handler om en mor, der sammen med sin datter vender tilbage til sit hjemland for at opsoge sin egen mors grav. Hun flygtede fra et land, der blev overfaldet af nazisterne, og intet er som det var før, – end ikke moderens grav kan hun finde. Til gengæld kan man også finde nazismens spor i det land, hun flygtede til, fordi nazismen, som Wilhelm Reich siger i "Fascismens massepsykologi", "... er den emotionelle grundholdning hos det autoritært undertrykte menneske i vor epokes maskincivilisation med dennes mekanistiske og mystiske livsopfattelse".

Moderens modpol er "Sindbad Søfarenen", den eneste mand i filmen og et sindbillede på manden, som kvinderne er blevet opdraget til at opfatte ham, det spejlvendte billede af mandens ansigt på svededugen. Han er den, der går og kommer, som det passer ham – men især den der går. At blive forelsket i ham er at være ude på det dybe vand. Han fremtræder som varm og god, samtidig med at han hæmningsløst beskriver sig selv som en sjuft, – den evige sømand på jagt efter den evige luder.

Blandt agitatorerne for et nyt liv er den første en ældre kvinde, der taler om at overleve døden eller sprænge dens grænser. Ved at gå på rejse i sit indre opdager hun en fornemmelse for de vilde dyr, – hun kan mærke farten i blodet og vinden i pelsen. Hun har også et billede af mere truende karakter, "det er som om vi er to gamle kvinder, der sidder på hug på jorden ...", og hun har uforklarlige erindringer fra Kina og fra Irland. Sin egen død har hun planlagt som en fest for de pårørende. Hun har lavet en pakke med de ting, hun vil have med i kisten, og efter begravelsen skal der festes, for døden må ikke være en trist afslutning. Og når alt således er afklaret, føler hun igen, at hun har livet foran sig – og at de mørke strejf er borte, som tanken om døden kunne kaste over hendes dag.

Den næste agitator er "Stilhed før stormen", en kvinde, der har arbejdet på Den Kongelige Porcelænsfabrik i 12 år, hvor hun er gået ind i det faste mønster med at få musik ind i hovedet gennem høretelefoner dagen lang under arbejdet, – indtil hun en dag får den ide, at hun kan tage stikket ud, men beholde telefonerne på hovedet, så ingen lægger mærke til, at hun ikke længere er helt "almindelig" ... og hun begynder at udvikle sine tanker i fred og indimellem skriver hun dem ned. For første gang føler hun, at hun bruger den lange arbejdsdag til noget. Hun fortæller også, at de eneste på fabrikken, der ikke ligger under for denne fordummende daglige bedøvelse, er fremmedarbejderne. De synger stadig deres egne sange fra deres hjemland under arbejdet.

I afsnittet "Mona Lisa tager bladet fra munden" defineres, hvad almindelige oprørere er, hvor de kommer fra. Mona Lisa opstiller kontrasten mellem fanesvingerne, der kan se imponerende ud, men intet udretter, og så græsrodderne i form af den anonyme husmor, der første gang stiller sig op på et gadehjørne og tager del i en boligaktion. Hun taler også om kærligheden, der ikke mere bør være noget, der gemmes væk bag en hæk, men kan optræde som en frigørende kraft i revolutionen.

I "Den yderste skønhed findes på den yderste klippe" fremstiller en agitator sig selv som totalt isoleret i borgerlig forstand ved ikke at have nogen uddannelse, ingen penge, ingen mand, ingen børn, intet arbejde. Men hendes depression over dette vacuum får ikke lov at tage overhånd, men udvikler sig til kampmod. Hun ser i øjnene, at med de



politiske stramninger, der finder sted overalt, vil de, der kæmper for et mere retfærdigt og demokratisk samfund, risikere at blive udsat for forfølgelser, fængsling, tortur. Dette truende politiske perspektiv gør hendes udsatte personlige situation mere betydningsløs.

I afsnittet "Arbejdets befrielse" agiteres for at gøre arbejdet til ens liv og lyst. En kvinde fortæller om, at når man går ud og laver en anden form for eksistens og et andet miljø, er det vigtigt at tage nogle af de mennesker med, som er hårdere ramt end en selv, samfundets sociale tabere. I det kollektiv, hun er en del af, fungerer også adfærdsvanskelige børn, hvoraf de fleste har været under kriminalforsorgen og nu skal sluses ud i samfundet igen.

Filmens slutafsnit "Vejen til Gurre" er det billedmæssige udtryk for drømme om et andet livs muligheder. Billederne er antydninger, tegn eller forestillingsbilleder. Det er udkastet til *billedet*. Disse antydninger eller forestillingsbilleder kan også være mentale mønstre eller billeder, systemer af begreber, erindringsbilleder, symbolsk fremkaldelse af fraværende ting eller handlinger, dagdrømme og søvndrømme. Og de fungerer i afsnittet først og fremmest som en agitation for forestillingsbilledernes opdukken i hverdagen. Som modpol til disse "drømmebilleder" fortæller en kvinde om de manglende politiske muligheder for i fuld udstrækning at bruge det gode og stærke, man har i sig. Hun beskriver menneskets traditionelle rolle i dette samfund som reklametegnere for systemets egen selvforherligelse. I den situation vedgår hun sin egen forvirring og splittelse, — men hun genopdager samtidig vreden som noget af det bedste, hun har oplevet, vreden som en forløsende proces, der får lov at bære fremad mod ukendte mål. Det ukendte er ikke altid det samme..

De konkrete, "virkelige" udsagn i filmen brydes hele tiden af planer, der på forskellig måde tilhører de private oplevelsers verden i et forhold, der står omvendt proportionalt med hvor megen plads dette område almindeligvis tildeles, men ikke desto mindre tror jeg, denne skæve fordeling er tættere på den plads, det har i virkeligheden.

Foruden drømmefortælleren er et andet gennemgående element i Veronicas Svededug svededugen selv, — den dug kvinder har vasket, lappet, svedt over, svedt i under mare-ridt, grædt over og i, født på. En blodbestænkt historisk fane over kvinders lidelser, som bør bruges som et erfaringsgrundlag — og ikke som en drømmeseng for masochistiske tilbøjeligheder.

De mange personer, historier, drømme, billeder og planer i filmen fungerer som indfaldsvinkler mod de glemte steder og hvide pletter på det kort, der handler om specielt kvinders (men sikkert også mænds — dem kender jeg bare mindre til) glæde, sorg, kærlighed, tragedier. Og indfaldsvinklerne bliver en række valg fremlagt til brug i det arbejde, der handler om at anspore sig selv videre ud mod grænserne af egne visioner og egen indsigt. Et vanskeligt arbejde — det kræver mod at turde se nye og andre sammenhænge, — for hvert skridt man tager, risikerer man en større og større isolation, både personligt og politisk. Netop billeder på dette mod, at træde uden for normerne, er hvad jeg har forsøgt at fokusere på i filmen.

ALMINDELIGE MENNESKER

Helheden er den eneste virkelighed, altid i endeløs bevægelse, — og helheden vil også sige hele det transcendent lag af oplevelser, drømme, billeder og tanker, der pludselig bryder igennem virkeligheden og får dens overflade til at krakelere, så der kommer planer og oplevelsesmuligheder til syne, som er langt mere omfattende, end man aner til daglig.



Alle medvirkende i "Veronicas svededug" er ganske almindelige mennesker hentet ud af en almindelig hverdag, — men jeg vil sikkert af mange få at vide, hvad vi allerede fik at vide efter "Tornrose var et vakkert barn", at de medvirkende er for u-almindelige, for atypiske... For tiden hersker en meget forkvaklet opfattelse af, hvad såkaldt almindelige mennesker er, kan og vil. Akademiske diskussioner om, hvilken fantasi og intelligens og hvilket følelsesliv *arbejdere* har og kan identificere sig med, er ofte udtryk for en utrolig nedvurdering af arbejdere — og denne indsnævrede opfattelse af, hvad en bestemt klasse formodes at kunne forstå smitter samtidig af på den akademiske opfattelse af, hvordan kunst skal se ud, når den henvender sig til denne klasse. Der er virkelig ofte tale om en nedladende form for racisme, som udspringer af middelklassens vanemæssige selvforagt: i stedet for at se sig selv som produkt af den middelklasse, man foragter, søger man at frikøbe sig ved idealiserende at omklamre den arbejderklasse, man har lært at sætte sin lid til, — men omklamringen tenderer ofte mod et kvælertag i stedet for et favntag!

Jo mere entydigt man fungerer, jo dummere giver man sig selv lov til at være. De sprængfarlige spirer til et dialektisk tænkende og handlekraftigt helt menneske ligger det sted, hvor man forstår, at hver enkelt menneske er en historisk nødvendighed, — et dialektisk skæringspunkt mellem tidligere handlinger og fremtidige.

KVINDEPOLITIK

Kvinder har på grund af de roller, de har været placeret i gennem historien, haft færre politiske og sociale handle- og udviklingsmuligheder, — og de har været henvist til de private oplevelsers sfære, — og derfor er det private som isoleret og løsrevet udviklingsområde nærmest blevet overudviklet. En kendsgerning som man idag knap nok tør se i øjnene i kampen for sociale rettigheder på linje med mænd og i kapløbet om indflydelse og opnåelse af stillinger, som tidligere har været forbeholdt mænd. Men at undlade at bruge den styrke det er at kunne og vide noget på et bestemt område, ville være lige så dumt, som hvis slaver, såsnart de havde kæmpet sig fri eller blev midlertidigt frigivet, straks lod deres stærke kroppe forfalde henimod det kvabsede og skvattede i en bestræbelse på at ligne deres overherrer.

Selvfølgelig skal de traditionelle mandsområder indtages af kvinder også, — men ikke uden forsøg på at ændre de strukturer, man derved indgår i! Og det er indlysende, at kønsdiskrimineringen er noget, man skal kæmpe og aktionere imod som gruppe og som enkeltperson hver dag, og hvor man overhovedet kan komme til det. Men at lade det blive indholdet og målsætningen i en kvindebevægelse vil uvægerligt føre til en ufarlig isolation af samme art, som Dansk Kvindesamfund er endt i.

Kvindekamp er ikke blot bevidstgørende analyser og aktioner omkring kønsroller, for på den måde kommer man hurtigt til at gentage sig selv, dvs. stagnere længe inden tiderne har ændret sig, — og denne stagnation er der tydelige tegn på i dag. Kvindekamp vil også sige at indvinde nyt land inden for bevidsthed, kunst, arbejde og videnskabelig forskning. Vil man undgå at havne i gold stagnation, må man turde tage skridtet fra det selvbekræftende til det eksperimenterende.

At der vitterligt er tale om en stagnation inden for kvindebevægelsen kan bl.a. aflæses af, at stadigt flere roser bevægelsen i *almindelighed* i medierne og bruger den som et eksempel på en smuk revolution. Engang blev kvinder sat på piedestalen som madonnaer og mødre, idag placeres de der som revolutionære.

For tiden, dvs. efteråret 1977, er der fra rødstrømpehold talt en del om ideologiske modsætninger mellem "menige" basis-gruppe-medlemmer og teoretikere. Det forekommer mig at være en falsk modsætning. For det første behøver man jo ikke at tilhøre en bevægelse, fordi man er tilsluttet en rødstrømpe-basisgruppe, idet man hverken bliver

en god løber eller danser af at sidde og se på, og for det andet behøver man ikke at praktisere brugbare socialistiske teorier, blot fordi man af menigkvinder bliver skældt ud for at være teoretiker. Når nogle "teoretikere" bliver skældt ud af menige medlemmer i basisgrupperne for at være akademiske eller firkantede, behøver det jo ikke at være, fordi underkvinderne er dumme, men kan også skyldes, at de såkaldte teoretikere lader hånt om Maos fornuftige princip om, at teori skal baseres på folkets erfaringer og gives tilbage til folket på en måde, så teorien bliver et brugbart redskab for folket og ikke en højrovet måde at lægge afstand mellem sig selv og masserne på.

Specielt den kunstkritik og de kunstteorier, der i disse år fremsættes af velbjærgede akademikere, er ofte så tabu-belagte og punktfikserede i deres analyser, at de fastnagler produkter, som de er ude af stand til at begribe, fordi produktet ikke har sit udgangspunkt i den borgerlige orden. Det er idag vigtigt at være kritisk og i offensiven over for teorier og analyser, som har sit udspring i den borgerlige offentlighed — og ikke endnu engang, selvom det er kvinder, der frembringer disse analyser, ydmygt eller opgivende bøje nakken. Den form for masochisme har kvinder tit nok været tvunget ud i.

Man kan lige så godt se i øjnene, at også inden for den nye kvindebevægelse foregår en stadig klassekamp. Også her står et nyt borgerskab over for et reelt proletariats, et åndeligt borgerskab kontra en proletarisk åndsbevidsthed. Selvom rødderne er dybe, er forholdene imidlertid nok til at ændre — hvis man vil! Den, der dør af skræk, skal begraves under galgen.

KUNST SOM KAMPMIDDEL

For at undgå forvirringen omkring forholdet mellem kunst og politik forsøger borgerskabet — også venstrefløjens — at indsnævre forholdet ved at sætte det på formler og floskler — i stedet for at akceptere denne usikkerhed som en mulighed for at udvide tanke og følelse som en åbning mod nye områder.



Kunst og oprør udspringer af samme kilder, men forskellen er måske ofte, at hvor oprøret, revolutionens historiske nødvendighed, står i vredens tegn, så opstår kunst af vredens modpol, — glæden, det ekstatiske, en bredere livsfølelse. Men de to sider er tæt forbundne, hvadenten man handler som kunstner eller oprører. Mellem de to udtryk foregår en stadig vekselvirkning, — uden det ene eksisterer det andet ikke, men må kaldes noget andet.

For mange år siden læste jeg i Arturo Bareas bog om den spanske digter Garcia Lorca noget, som indimellem siden er dukket op, og som måske kan bruges som eksempel eller billede på noget af det, der er drivkraften i kunst. Lorca havde overværet en danskonkurrence, hvor en firsårig kvinde, efter opvisning af smukke og yndige unge danserinder, vandt førsteprisen bare ved at hæve armene og kaste hovedet tilbage, mens hun slog mod tribunegulvet med foden — fordi hun gjorde det med en døende *duende's* kraft. For andalusieren er *duende'n* en mørk, vibrerende tone, "som må vækkes i blodets inderste huler ... En kunstner kan gennemtrænge et ligegyldigt stykke fortærsket musik med sin *duende* og gøre det sandt og skønt. En danser kan forlene en rituel bevægelse med gribende magt ...". *Duende'n*, skriver Barea, betyder bevidsthed om døden, og for Lorca er Spanien mere end noget andet sted landet, der lytter efter "de sorte lyde".

Men selv om *duende'n* er et specielt andalusisk fænomen, så har hvert land og hver kunst sin *duende*. Og i stedet for andalusisk sort er Nordens måske måneblå eller sølvgrøn.

Som eksempel på vreden og oprøret, der ganske vist er vanskeligere at give et eksempel på, fordi det mere direkte end kunst udtrykker blod, sved og tårer, så oplever jeg følgende citat af Rosa Luxembourg som et modpunkt til *duende'n*, en anden side af samme sag: "... Deres orden (alle tåbelige håndlangeres) er bygget på sandgrund. Allerede i morgen vil revolutionen rasende rejse sit hoved igen og til deres skræk forkynde med basunklang: jeg var, jeg er, jeg bli'r." Jytte Rex



VERONICAS SVEDEDUG

Jytte Rex's nye film om kvindedrømme

Det er ganske givet fejlagtigt at opdele film, og for den sags skyld al den anden kunst, i mandligt og kvindeligt. Men hvis man alligevel tillader sig denne stramme rubricering, kan man kalde Jytte Rex' film VERONICAS SVEDEDUG en meget kvindelig film. Ikke kun på grund af dens poesi, varme og stærke følsomhed, men også fordi dens mennesker bliver betragtet fra en kvindelig synsvinkel med ømhed og naturlighed. Mange af menneskene i VERONICAS SVEDEDUG udleverer deres ansigter og kroppe, deres erfaring og drømme. Men de behøver ikke at være urolige for at blive udnyttet i deres nøgenhed. De betragtes med varme og forståelse.

VERONICAS SVEDEDUG er en poetisk rejse i nutiden, en film om mennesker og deres arbejde, kærlighed og drømme. Filmen er overvejende dokumentarisk, men den bør snarere betegnes som en poetisk dokumentarisk film med et impressionistisk sanseligt billedsprog. Filmen kan ses som en tusind og en nats fortælling. En gennemgående figur i filmen er en natlig drømmefortæller spillet af Helle Ryslinge, og hendes drømme væver på en suggestiv måde filmens forskellige mennesker og motiver sammen.

Filmen handler om arbejde, kærlighed og oprør, og disse temaer er struktureret i tre hovedafsnit med rubrikkerne »Rejser«, »Ballader« og »Arbejde o kærlighed«. Hovedpersonerne i disse afsnit »spilles« af almindelige mennesker. Vi konfronteres med deres tanker og visioner. De er fortællere og agitatorer, men de forfalder aldrig til at lire en eller anden politisk propagandistisk snak af, de agiterer for nye måder at leve, tænke og handle på. Og rammen for vores, tilskuernes, møde med dem er bevægende smuk.

Stig Björkman.