

BELLADONNA



En film af Jytte Rex

BELLADONNA. Manuskript og instruktion: Jytte Rex. Fotograf: Alexander Gruszynski. Foto-assistent og stills: Birger Bohm. Lyd: Mikkel Bo, Stig Sparre-Ulrich. Instruktør-assistent: Ole Henning Hansen. Lys og grip: Jimmy Leavens, Manuel Sellner. Rekvizitør: Tove Robert Rasmussen. Special effect: Palle Arestrup. Kostumer: Lotte Dandanell. Produktionsledelse: Lise Lense-Møller, Susanne Arnt Andersen. Klip: Grete Møldrup. Supervisor: Christian Braad Thomsen. Musik: Bach, Buxtehude, Mahler, Theodorakis. Produktion: Kollektiv Film på Risby-studierne 1981. I hovedrollerne: Ilse Rande (Judith), Stig Ramsing (Werner), Kirsten Brøndum (Anna), Bodil Lindorff (moderen), Rosemaria Rex (datteren), Helle Ryslinge (Lulu), Christian Braad Thomsen (chefen), Hans Kragh-Jacobsen (ægtemanden), Lise Vesterskov (zigøjner-sangeren), Henrik Larsen (engländeren), Holger Nederbye og Else Petersen (parret i toget), Julie og Anna Staffeldt (søstrene som 12-årige).

Optaget i 35 mm farve, længde 90 min. Premiere: Dagmar og Vester Vov Vov. Udlejning: Kommunefilm.

Belladonna betyder ikke blot »en smuk kvinde«, men er også navnet på en giftig natskygge-plante. Dens saft forhindrer ofret i at skelne mellem drøm og virkelighed, og i større dosis er den dræbende.

JYTTE REX (født 1942) har instrueret kortfilmen »Tornerose var et vakkert barn« (1971, sammen med Kirsten Justesen) samt spillefilmene »Veronicas svededug« (1977), »Achilleshælen er mit våben« (1979), »Belladonna« (1981) og har desuden udsendt bøgerne »Kvindernes bog« (1972), »Kællinger i Danmark« (1975, sammen med Inge Eriksen), »Jeg har ikke lukket et øje« (1978) samt lavet billedudstillingerne »Galleri-operetten: Rekonstruktion af danserne« (Daner-galleriet 1973), »Kærligheden er ligesom proletariatet og anarkiet en offentlig hemmelighed« (Sct. Petri Galleri, Lund, 1974), »Drømmen og den rasende latter« (Tranegården 1974, sammen med Inge Eriksen), »Korsveje og mødesteder« (Kvindegalleriet 1980) samt deltaget i kvindeudstillingerne på Charlottenborg (1975), Huset (1977), Sophienholm (1978), Glyptoteket (1980) og »Blik på ung dansk kunst«, (Charlottenborg 1981) og »Å-udstillingen« (1981).

*Forsiden: Kirsten Brøndum som den lasede brud
Bagsiden: Ilse Rande og Rosemaria Rex som mor og datter.*

Kvinden med stier der deler sig

AF POUL BORUM

Jytte Rex' nye film Belladonna er et psykisk billeddigt om kvindroller. Belladonna betyder smukke kvinde, *men* det er navnet på en giftig plante, *men* af den udvinder man et middel, der udvider øjets pupiller. Filmen handler om den smukke kvinde, der har sindssygens, selvmordets, destruktionens gift i sig, men gennem hendes kameraøjne ser vi verden udvide sig og blive større.

Som billedkunst, ordkunst og fortællekunst er Belladonna en film, der i modsætning til de flere samtidige danske film ikke skal opleves på snævre filmvilkår. Den er en collage af billeder, en montage af ord og en eksperimentel fortælling: den kan opleves som livsfrise, som lyddigt og som avantgarderoman. Spejl og skrift. Dens utallige krydsmonologer og krydsdialoger og krydsbilleder har i tilstrækkelig grad verdens sammensathed. Samtidig har den i sin alvorlige

Rosemaria Rex som datteren, Ilse Rande som Judith, Kirsten Brøndum som Anna og Helle Ryslinge som Lulu.



skønhed (og humor-trods-alt) en enkelhed, som man må kalde *drømmesikker*.

Belladonna er et psykisk drama om kvinden på tredive år, som har været en bestandig hovedfigur i den moderne roman siden Balzac opfandt hende. Elskerinden som må acceptere sin modenhed eller forgå.

Judith hedder elskerinden, som er »anbragt« midt i livsfrisen i et system af på den ene side den gamle (hendes mor) og skøgen (Lulu), de to erfarent-bitre, og jomfruen (hendes søster Anna) og barnet (hendes datter). Og så er der selvfølgelig manden, han hedder Werner og er et charmerende skvat, der er tømrer og laver både kister og vinduer(!). Han er ikke stærk nok til Judith — hun siger et sted: »Man bør kun elske dem der kan holde til det«. Men hvem er stærk nok til Judith, spejlkvinden? End ikke hun selv. Werner kan tale i næsten-citater fra det 18. århundrede: »Thi beskere end døden fandt jeg kvinden, / Hun er et fangegarn«, han lever på overgangen mellem det 18. og 19. århundrede, han er rationalist og romantiker (selve navnet Werner placerer ham i tid —).

Mens bogens fem kvinder lever og lever ud det som slutningen af det 19. århundrede gav vor tid. På en måde er Belladonna, skønt den sikkert skal forestille at foregå i dag, en historisk film om det 19. århundrede. Alle de fordomme og bagtanker vi går rundt med i dag formedes mellem 1850 og 1900. Marx, Darwin, Freud. Judiths mor er viktorianske klunker og nips og Amalie Skram-bitterhed (manden, Judiths og Annas far, løb fra hende med ordene: »Du giver mig ikke længsel og uro«), og Judiths barn er drømmen om frihed i »barnets århundrede.« Skøgen er lige ud af Kristiania-bohemen og den mørke søster Anna er lige ud af Edvard Munch. Judith spændes ud til bristepunktet i sine tråde til denne ene svage mand og disse fire stærke kvinder.

Men historien går længere tilbage. Jytte Rex' kvinder påtager sig/tvinges ind i alle de »traditionelle« kvinderoller: furie og madonna, engel og heks. Anna, jomfrusøsteren, optræder i et barndoms-flashback som sort engel-Luciabrud. Og moderens nedstigning i elevatoren fra det brændende hus til sidst på Vredens Dag kunne ligefrem alludere til Dreyer. (Jeg ved godt at Jytte Rex ikke er bevidst polemisk, men det er svært at holde associationerne i tømme hos betragteren af denne allusionsmyldrende film, og jeg oplevede umiddelbart mange steder filmen som både anti-Dreyer og anti-Bergman. Måske fordi den er grundlæggende anti-mand?)

I 1921 fremsatte den store engelsk-amerikanske digter T. S. Eliot sin berømte og omstridte tese om »the dissociation of sensibility«:



Kirsten Brøndum i knivkaster-scenen.

engang i det 17. århundrede skete der en kemisk forandring af menneskets bevidsthed, den gamle enhed mellem tanke og følelse opløstes, nu enten tænkte eller følte man. Man kan opleve Jytte Rex' film — og ikke blot Belladonna — som nogle af modernismens mange forsøg på at finde tilbage til enheden af tanke og følelse, hvor man ellers i tre hundrede år har haft mænd til at tænke og kvinder til at føle. Judith og de andre kvinderoller i Belladonna søger at praktisere tanke-som-følelse og følelse-som-tanke. Deraf de mange middelalderallusioner.

Belladonna er en film af i dag, som i sig selv rummer mange tider. Judith læser et sted i begyndelsen op af Borges' fortælling »Haven med stier der deler sig« (s. 98 i det danske udvalg »Fiktioner«, Rhodos 1968): »Dette mønster af tider, der nærmer sig hinanden, forgrener sig, krydser hinanden eller i sekel efter sekel aldrig møder hinanden, omslutter alle muligheder. I størstedelen af disse tider eksisterer vi ikke; i nogle eksisterer De og ikke jeg; i andre jeg, ikke De; i andre, vi begge«.

Kvinden med stier der forgrener sig.

Og Jytte Rex' bestandige landskabs- og have-fiksering (igen maler



Bodil Lindorff som moderen.

kunsten fra slutningen af det 19. århundrede) — »Anna og jeg flygter ind i mørke haver med skygger af sten«, siger Judith.

Belladonna handler om at være levende og død, vågen og sovende på samme tid. Om helheden. »Det hele — det er kun halvt«, siger Judith bittert til Werner. Men hun når ikke frem til sin søster Karen Blixens smertelige ironi i den berømte sætning »Det halve er mere end det hele«. Filmen slutter i dualismen: nejskriget og derpå den ordløse drømmeidyl, haven i sol.

Ligesom den begynder i dualismen: først vinterlandskabet, så kvindestatuen (en engel!) og derunder barnegråd, så morens og filmens første replik: »Er du vågen? Har du drømt? Kom, skal du ikke sove lidt igen?«

Det er de tre spørgsmål Jytte Rex stiller til sine medsøstre af alle køn.

Kom selvmordsgiften i øjnene for at se bedre, klarere. Gør store øjne! »Anna, mit mørke jeg, min stedfortræder, du er min vogter-ske«. Ritualer, det stedfortrædende ritual.

POUL BORUM er forfatter, litteratur-kritiker og rock-skribent.

Et sort eventyr om guldskoene

AF HENRIK JUL HANSEN

Jeg har altid haft det på en bestemt måde med Jytte Rex' filmbilleder. De har fascineret mig, men ikke ved betydningen af det de viser, snarere ved at være udtryk for en måde at se på og opleve på. For mig har billederne i »Veronicas svededug« og »Achilleshælen er mit våben« været som billeder i skifteramme. Billederne på lærredet har kaldt på billeder i mit eget hovede, og jeg har tvangsfrit kunnet skifte filmens billeder ud med mine egne.

Det er en bekvem måde at se på. Igangsættende, men også uforpligtende fordi du kan lade ligge hvad du ikke kan bruge og ikke kan forstå. En nedladende måde måske også. Et univers du ikke kan trænge ind i — et kvindeunivers oven i købet — som du kan lade stå uantastet og ubearbejdet i al sin charmerende mystik.

Sådan er det ikke med »Belladonna«, hvis billedsproglige udtryk er det samme som i de foregående, men som i højere grad lægger vægt på at fortælle en historie, hvor der er lagt snævrere og tydeligere rammer for en fortolkning af de enkelte billeder og deres indbyrdes sammenhæng. Det er en historie som trods sine mange lag og al sin flertydighed insisterer på at skulle forstås, ikke blot med øjne og fornemmelser, men også med forstanden.

Det tydeligste lag i historie om Judith er for såvidt banal. Judith er omkring de 30, nylig fraskilt, bor alene med sin fireårige datter og er kæreste med tømreren Werner. Han er lige så jordbunden målrettet i sin kærlighed til hende, som hun er i dyb vildrede; skiftevis frastødt og tiltrukket og ude af stand til at binde sig til ham. Socialt er hun i en overgangssituation, psykisk er hun i et grænseland hvor det er påtrængende nødvendigt for hende at finde sig selv før hun kan finde Werner. Og finde sig selv er for Judith det samme som at komme overens med sin fortid og sine drømme. At frigøre sig fra sin mand volder tilsyneladende færrest kvaler. Værre er det med hendes mor og hendes søster Anna, og det er her historien viser sin første flertydighed. Moderen og Anna er så virkelige som Judith selv, personer uden for hende, men samtidig spejlinger eller udspaltninger af Judiths eget væsen.

I det uelskværdige portræt af den moder, der blev forladt af sin mand fordi hun ikke kunne »give ham længsel og uro«, er hun nærværende som den der ængster sig for at datteren skal rejse alene til Norge og som bebrejder hende at hun har forladt sin mand og at hendes kager klistrer. Men hun er også nærværende i Judiths hovede som et altid eksisterende freudiansk over-jeg, der lader Judith opleve omverdenen med farver og træk af moderens bevidsthed. Der går en direkte linie fra moderens ængstelse på filmens nutidsplan for hvad der dog kan ske i en sovevogn på vej til Norge, til Judiths erindringsbillede af en park befolket med onanerende kiggere og voldsmand omkring to uskyldigt dansende piger. Det er moderens billeder set af Judiths øjne — og måske forvirrende, fordi Jytte Rex ikke adskiller pædagogisk for tilskueren de billeder der har forskelligt ud-spring men hører uløseligt sammen i Judiths bevidsthed.

Således er søsteren Anna også både en selvstændig person og en side af Judith selv. Hendes mørke jeg, som Judith siger. Den altid sortklædte Anna er den del af Judiths underbevidsthed der er tættest på moderen, den hæmmede, den ufri, lillepigen der aldrig blev voksen. Den sorte evige jomfru. Judiths manglende mulighed for at gøre sig selv fri og dermed realisere et forhold til Werner.

På filmens ydre handlingsplan bliver Werner slået ihjel. Af Anna, ser vi. På filmens indre forståelsesplan er det Judith selv der slår ham ihjel. Tvinger ham fra sig ved ikke at kunne gøre sig selv fri.

Dermed er dobbelttydigheden imidlertid ikke slut. Til Anna og Ju-

Kirsten Brøndum og Ilse Rande som søstrene Anna og Judith.



Stig Ramsing som tømreren Werner og Ilse Rande som Judith.

dith er knyttet en gennemgående historie om et par guldsko, der i sig selv er et temmeligt tvetydigt symbol.

Taget for pålydende er guldskoene den gyldne drøm om lykken, Askepots udfrielse, drømmen om prinsen. Men denne drøm er hos Judith/Anna blevet sort. En binding frem for et løfte. »Nu ligner du dig selv igen«, siger moderen da Anna tager guldskoene på. Og tilføjer, »men ham prinsen kan vi godt undvære«.

Det særlige og dristige ved Jytte Rex' anvendelse af dette symbol er at både dets positive og negative værdi fastholdes som uløselige fra hinanden. Som en drøm om udfrielse er det Judiths drift fremad, til overhovedet at ville nogetsomhelst, men samtidig er denne drøm om udfrielse ved mandens, prinsens, hjælp så infantil og så bindende at den afskærer fra andre valg. Og netop denne dobbelthed i guldskoenes symbolværdi fører i filmen to steder hen. Til to slutninger bogstavelig talt.

I Judiths selvoppgør er det moderen og Anna der vinder. Hun er mod filmens slutning så langt i den erindrende genoplivelse af sin fortid, at hun erkender sine bindinger og for så vidt er fri til at handle — det vil sige tage hjem til Werner. Hun er i Jylland da hun i en drøm ser at Werner dør og at hun selv er skyld i hans død. Og den drøm tager hun alvorligt, som et varsel. Hun sætter sig ind i toget og med filmens karakteristiske konkretion der gør indre til ydre, ser man

sorte søster Anna forgæves søge at nå hende i løb hen ad perronen. Men sorte søster Anna forvandlet, nu klædt som brud i hvidt, fortrængningen erkendt og fortolket og ikke længere bindende og farlig. Judith er lige ved at indhente sit liv — men da hun kommer hjem er sorte søster Anna alligevel kommet først og har brændt Werner inde.

Filmens ene slutning er Judiths fortvivlede, vanvittige og trodsige skrig: »Nej!«. Desperationen over at have tabt.

Filmens anden slutning er billedet af en lukket låge. En spærring lig den, man flere gange tidligere har set Judith og sorte søster Anna forgæves forsøge at forcere. Men lågen åbner sig og på den anden side, i solbeskinnet idyl, står Judith, Werner og datteren lykkeligt forenet.

Den største tragedie i Judiths historie er at hun reelt er uden valgmuligheder, hun er determineret af sin fortid og sine traumer, og den tragedie finder sit endelige udtryk i Werners død og det fortvivlede skrig. Men den determination som Judith er underlagt bydes trods i filmens anden slutning, der lader hånt om uomgængelig psykologisk konsekvens, og stædigt insisterer på at lykke for fanden da må være mulig.

Hvis man skal bringe filmen på en enkel formel, er det for mig den at Judiths historie befinder sig i et spændingsfelt mellem en tvingende psykologisk determination og så et trodsigt forsøg på at bryde determinationen.

Trodsen finder i »Belladonna« flere udtryk. Tydeligst i opfattelsen af figuren Anna som langtfra er så entydig som ovenfor antydet. Som psykologisk størrelse i Judiths bevidsthed er hun »det mørke jeg«, men også, som det siges, Judiths »vogterske«. Hun er ikke blot personificeringen af Judiths traumer, men også selve hendes evne til at drømme, til at opleve uden om og bagom den sanselige konkrete virkelighed. Hun er på samme tid en størrelse i Judiths bevidsthed, som man gør bedst i at frigøre sig fra hvis man vil være lykkelig i livet, men som man ikke har råd til at miste hvis man vil bevare evnen til at se.

Og Judith befinder sig på en grænse i sit liv — som også er en grænse i hendes egen bevidsthed — hvor hun på den ene side har den nødvendige virkelighed, et ansvar, et liv at leve sammen med Werner og sin datter. På den anden side har en dragning mod et liv i sine drømme, i sin fantasi. I filmens konkrete billeder balancerer hun med sit liv på en togskinne, på en line tegnet af mellemrummet mellem to gulvbrædder, og hun iagttager sin datters leg gennem en glastrude.

Da hun alene rejser til Norge er det ikke en rejse i geografien, men



Kirsten Brøndum.

en rejse ind i sig selv, og omkostningerne ved den rejse mindes hun om ved historien om en skiturist der ikke kan finde sin datter. Og tydeligere og smukkere antydes de modsatrettede kræfter i hende ved billedet af en både skræmmende og lokkende mørk skov mens det med et Robert Frost-citat lyder: »The Woods are lovely, dark and deep/ but I have promises to keep/ and miles to go before I sleep.«

Judith befinder sig præcist mellem drømmens dragende skove og virkelighedens krav til hende. Det der er Judiths menneskelige dilemma er — drilagtigt sagt — instruktørens styrke, og den egentlige trodsighed i filmen er at Jytte Rex fastholder sin hovedperson på denne umulige balancegang. Ikke fordi det er menneskeligt sundt for hende, men fordi der er oplevelser, kunstnerisk frugtbarhed i den umulige situation. □

HENRIK JUL HANSEN er redaktør af film- og musiktidsskriftet »Levende Billeder«.

Produktionen

Af JYTTE REX

»Belladonna« har kostet 1.8 millioner kr., heraf har den fået 1.380.000 kr. i støtte fra filminstituttet, mens Risby-studierne har skudt faciliteter for 140.000 kr. i produktionen. Det resterende beløb — altså næsten 300.000 kr. — er Chr. Braad Thomsens og min egen løn, som vi altså ikke får udbetalt, og endda næppe har chance for at få, selvom filmen til sin tid måtte få tabsudligning fra filminstituttets jury, idet Risbys indsats ligger i 1. prioritet. Dermed har filminstituttet, endda med kulturministerens billigelse, brudt med den praksis, der hersker inden for andre kunstområder, nemlig at kunstnerne skal have mulighed for at få deres arbejde betalt gennem den eksisterende støttelovgivning. Denne mulighed findes ikke på »Belladonna«.

Forholdet bliver endnu mere grotesk, hvis man sammenligner med, hvad filminstituttet eller har støttet danske film med i år: Jens Ravens »Ulvetid« er støttet med 2.575.000 kr., Sven Grønlykkes »Børsterne« med 2.971.000 kr., Søren Kragh-Jacobsens »Gummi-Tarzan« med 2.575.000 kr., Søren Melsons »Det parallelle lig« med 2.955.000 kr. og Henning Carlsens »Hånden på hjertet« med 2.650.000 kr.

Af disse tal fremgår det med al tydelighed, at »Belladonna« er støttet med over en million kr. *mindre* end enhver anden dansk film i år. Det skyldes altså ikke noget økonomisk loft, at filminstituttets konsulent Erik Crone på min film har forlangt, at nogle filmarbejdere skal arbejde gratis. Der er tale om en grov forskelsbehandling, som savner begrundelse: på nogle film sikrer filminstituttet ved rundhåndet støtte, at instruktørerne kan få deres fulde løn, på andre får de det ikke takket være en under-financiering fra instituttet.

De senere år har filminstituttet ved sin støttepolitik ofte forsøgt at spekulere i folkelighed og at lade kommercielle kriterier veje tungere end kunstneriske, når støtten skal fordeles. Dette er i modstrid med filmlovens ord.

Erik Crone har over for bestyrelsen begrundet den uhørt lave støtte til »Belladonna« med, at vi jo selv er gået ind på at lave filmen på



»Belladonna«s instruktør Jytte Rex mellem skuespilleren Bodil Lindorff og instruktør-assistenten Ole Henning Hansen.

Fra venstre: Ole Henning Hansen (instruktør-assistent), Birger Bohm (kamera-assistent), Alexander Gruszynski (fotograf), Jytte Rex (instruktør) og Bodil Lindorff (skuespiller).



de vilkår. Der ligger intet frivilligt i, at vi har accepteret filminstitutets vilkår. Jeg vil snarere kalde det pression, en kniven-på-struben-taktik: Selvfølgelig vil jeg hellere lave film på urimelige vilkår frem for slet ikke at få mulighed for at videreudvikle, hvad jeg har påbegyndt i mine tidligere film. Det udnytter filminstituttet med sand dobbeltmoral og byder os vilkår, som man ikke ville drømme om at byde andre filmarbejdere.

Filminstitutets udsultningsstøtte har betydet, at vi både har haft for kort optagelsestid og for lille et hold, hvilket har betydet et utroligt jag samt slid og slæb for stærke og svage med at få udstyret op i diverse tårne, på bjergtoppe, tørrelofter eller langt ud i skoven uden for alle betrædte stier.

Hvis det ikke havde været for et utroligt godt samarbejdende filmhold, havde det ikke været muligt at lave »Belladonna« på disse vilkår. Filmarbejderne har været enestående, de har trodset nogle umulige økonomiske betingelser med sand dødsforagt, og jeg vil takke dem for et meget inspirerende samarbejde, som jeg håber, vi snarest kan bygge videre på, når nu filminstituttet næste gang yder en rimeligere støtte.

Skønt det nok er et forfængeligt håb med den kommercielle støttepolitik der føres for tiden.

Fotografen Alexander Gruszynski sammen med belysningsmesteren Manuel Sellner og instrukt-assistenten Ole Henning Hansen.



Jytte Rex og filmens kvinde-familie.

LITTERATURHENVISNINGER.

Filmprogrammer til »Veronicas svededug« (1977) og »Achilleshælen er mit våben« (1979).

Maj Skibstrup: »Hvad siger det uudsagte?« Om Jytte Rex' »Kvindernes Bog« i *Kvindesituation og kvindebevægelse under kapitalismen*. GMT 1974.

Jytte Rex: »Den der først har erkendt sin situation, hvordan skal hun kunne standses?« i *Kvindelitteratur*, særnummer af Dansk lærerforenings dansk-noter 1975.

Jytte Rex: »En dør der åbnedes i 1968« i tidsskriftet *Kritik* nr. 45.

Anne-Marie Søderberg: »Myter og modbilleder« i *Levende Billeder af Danmark* (Medusa 1980).

Christian Braad Thomsen: »Kniplersken og terroristen — dansk film i dag« i *Dansk Film, Sophienholm* 1981.

Henning Pryds: »Jytte Rex, filmkritikkens Prügelknabe — og filmkritikkens kritiker« i *Film-uv*, oktober 1981.

