

ACHILLESHELEN ER MIT VÅBEN



UDVIKLEDE: CLEMENS HILDEBRANDT - HELLE KY

EN FILM AF JYTTREX

PRODUKTION: KAPPELRETS FALDM - PRODUKTION



ACHILLESHÆLEN ER MIT VÅBEN. — Manuskript og instruktion: Jytte Rex. Kamera: Alexander Gruszynski, Dirk Brttel. Super-8: Jytte Rex. Klip: Grete Møldrup. Produktionsledelse: Nina Crone. Assistent: Chr. Braad Thomsen. Lyd: Dino Raymond Hansen, Peer Rievers, Jytte Rex, Vibeke Mader. Fotograf-assistent: Torben Jensen, Jimmy Andreasen. Lys: Barney, Per Jørgensen. Produceret af Det danske Filmstudie for Det danske Filminstitut 1979. Medvirkende: Clemens Hildebrandt (Clemens), Helle Ryslinge (Maria), Eileen Hansen, Julia McLean, Lise Vesterskov, Søren Danielsen, Barney, Anja Philip, Elli Rex, Ny Lotz, Jens Højbjerg, Ruth Petersen, Niels Levin, Jon Bang Carlsen. Optaget i 16 mm. farve og blæst op til 35 mm. Længde: 91 min. Udlejning: Dagmar Distribution. Premiere: Dagmar.

JYTTE REX (født 19.3.1942) har gået på kunstakademiets malerskole 1963-69 og har holdt følgende billedstillinger: Galeri-operetten "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), samt deltaget i kvindeudstillingerne på Charlottenborg (1975), Huset (1977) og Sophienholm (1978). Har instrueret "Tornerose var et vakkert barn", kortfilm 1971, i samarbejde med Kirsten Justesen) og "Veronicas Svededug" (spillefilm 1977). Har udgivet bøgerne "Kvindernes bog" (1972, udsolgt fra forlaget, men genudsendes af Gyldendal efteråret 1979), "Kællinger i Danmark" (Gyldendal 1975, i samarbejde med Inge Eriksen) og "Jeg har ikke lukket et øje" (billedroman, Borgen 1978).

På research ved Gurre: fotografen Alexander Gruszynski, Rosemaria, instruktøren Jytte Rex, skuespilleren Jon Bang Carlsen og Helga Bjørnelund. (Foto: Grete Møldrup).



"Achilles-hælen er mit våben" En introduktion ved Hellen Lassen

I modsætning til Jytte Rex' forrige film, "Veronicas svededug", har den nye film en gennemgående handling som rød tråd. Andre lag dukker op i enkelte scener, der ikke har en direkte, men en tematisk sammenhæng med helheden.

Det er, i hvert fald i en meget overordnet beskrivelse, en kærlighedsfilm, med Helle Ryslinge og Clemens Hildebrandt som parret, man følger gennem nogle måneder. I en vis forstand er det en udviklingshistorie. Vi møder dem, da han er flygtet fra fængslet og vender tilbage til sin elskede og deres fælles barn. Ved historiens slutning er han igen på flugt, mod friheden, som han ikke finder hos hende, ikke i kærligheden, men søger i det fremmede, i eventyret, på rejserne. Hun vil gerne rejse med, søger også det eventyrlige, men et andet sted end han, måske mere i forbyllesen, i sig selv, i det nuværende. Han er den, der siger: du længes efter din elskede, men du har ham foran dig lige nu. Men i samme øjeblik er han på vej ud af døren, og han er også den, der bliver rastløs hvert øjeblik i det nuværende. Han vil have ting til at ske, kan ikke lade dem være. Han er fyldt med modsætninger. Det er hun også; men hos hende er modsigelserne måske i højere grad forenet til udvidende helheder — hos ham er de splittelser.

Det lyder som et psykologisk studium af to individuelle/individualistiske mennesker og af kønspolariteter. Men det er det ikke.

For mig at se er det netop et antipsykologisk drama, et drama om lidenskab og opspaltning. Grundstemningen er elegisk. Det er en myte om det mandlige og det kvindelige, fordelt på skiftende (og tilfældige) måder hos hovedpersonerne og i filmens øvrige opdukkende billeder. I den forstand er det et forklædt rollespil, hvor hver person og hvert billede frembærer aspekter af det egentlige tema: ethvert menneskes totale frihedslængsel som modsætning til det bindende og forpligtende kærlighedsforhold. Anarkisme contra orden og harmoni. Filmen starter ikke med det indre modsætningsforhold hos den enkelte, men med det ydre, oprøreren i konflikt med omgivelserne. Fra begyndelsen er frihedslængselen både et krav fra den enkelte og til den enkelte, formuleret som en ret i alle forhold. Filmen igennem afsøges grænserne for frihedens udfoldelse inden for et kærlighedsforhold. Den stadigt mere dominerende sørgmodighed kommer af den gradvise opsplitning af et "indenfor" og et "udenfor". Friheden kan ikke realiseres, og hans oprør tager sig stadigt mere ud som flugt. I den forstand vedbliver det at være en udviklingshistorie, ikke psykologisk eller socialt begrundet, men begrundet i følelsernes egen indre dynamik.

Barnet spiller en rolle, men kun som et underordnet, forstærkende tema. Konflikten ligger stadig i de overliggende begreber, kun stykket ud i de konkrete situationer, hvor de materialiserer sig.

For mig er filmen et alment-menneskeligt drama, mest i slægt med de brasilianske billedepos, som Guerras og Rochas film. Ligheden kommer både af det stærke selvstændige billedsprog med stilbrud, stiliseringer og skiftende planer, mytisk vævet ind i hinanden, og i den lidenskabelige formulering af nogle overordnede livskrav, der må stilles og afprøves på ny i enhver tid, selvfølgelig ikke uafhængig af tid og sted, man i stadigt ændrede kombinationer og, trods alt, med markante forskyndninger til resultat.

I filmen bryder øjeblikket ind i løsrevne scener, i de enkeltes fortællinger, der skaber baggrund og spændvidde til den evige historie, manden og kvinden og deres prægning i omgivelserne.

Myten etableres ved de forskudte synsvinkler. Identifikationen ligger ikke hos ham el-

ler hende, den er ikke mandlig eller kvindelige, men skiftende. Derfor er det heller ikke en erotisk film, der handler om tiltrækning mellem en mand og kvinde og umuligheden af et samliv. Også det er splittet op, det individuelle taget bort, og ideen alene er bærende. Hovedpersonerne er rollebærere for flere ideers brydning; men de er ikke symboler, bl.a. på grund af den visuelle konkretisering. De forestiller ikke noget andet, end de er, de materialiserer simpelt hen ideen. Mønstret er flimrende, og efterhånden bliver det klart at enhver person og ethvert billede er bærer af konflikten, selv om fordelingen, som her, er socialt bestemt efter køn, — og at konflikten er uløselig. Modsætningerne kan hverken adskilles eller forenes — derfor er det et tragisk skæbnedrama, trods de konstant opdukkende drømme- og lykkebilleder. Længslen viser sig som en afhængig og underordnet del af konflikten, ikke som et alternativ.

Når det alligevel også er en igang sættende film, eller nedbrydende om man vil, skyldes det viljen og lysten til at afprøve grænserne i enhver situation, udtrykt både i billedsproget og de to hovedpersoners stærke udstråling. Det underlige er, at netop to så karakterfulde, individualistiske skuespilleres personlighed bruges til at afpersonalisere scenerne, fordi deres vitalitet rettes mod situationerne, ikke mod en psykologisk opklaring.

Kun af og til bryder personligheden igennem i en dagligdags scene, som f.eks. en af nøglescenerne, skænderiet, hvor sammenfald mellem ideer og personer udkrystalliseres til et overordnet livgivende helhedsbillede, essensen, der skiller sig ud i farve og karakter. Vekselvirkningen mellem stiliseringer og dagligsprog får netop de få hverdagsscener til at tage sig almenyldige ud og fremhæver det øvrige karakter af afprøvninger.

Den ydre rammehistorie visualiserer den indre monolog og etablerer samtidig sin egen myte, som Karen Blixens historiefortæller.



BILLEDETEKSTER:

1. Filmen starter for fuldt drøn, flugt over Vestre fængsels mur, tværs gennem baggårde og ud til den ventende motorcykel og så i fuld fart mod de åbne muligheder. En slags pastiche eller parodi på kriminalgenren, veloplagt og morsom, men også indbygget i filmens egen logik, dens stilisering og hovedpersonens, Clemens' leg med og afprøvning af rollerne.

2. Filmens gennemgående par, Maria og Clemens, de to, der elsker hinanden, forstår hinanden. De vil begge afsøge nye verdener og helst sammen, men de søger forskellige steder. Hun er fastholdt på de traditionelle kvindelige værdier, han på de traditionelle mandlige; men alligevel holder filmen ikke fast ved netop de skabeloner, fordi begges krav sættes stærkt igennem som rimelige for ethvert menneske, som nødvendige dele af en helhed.





3. En drømmeagtig sekvens med en sammensmeltning uden ord, et egentlig møde, der kan lade sig gøre på det primitive eller helt dybtliggende plan, men ikke i den ydre verden.

4. Forskellige opdukkende tråde forbinder på tværs af hovedhandlingen. Pigen, der først dukker op som ludder i København, viser sig senere at bo i et frigørelsens Paradis, et sted, Clemens måske kan drømme sig til og besøge, men også dér som gæst. Scenen har en halvt surreel, halvt korrigerende karakter. Den kan være set gennem hans øjne og afsløre noget om hans mangel på forståelse, hans automatiske, fordomsfulde rubriceringer af andre. Eller den kan ses udefra, som reelt adskilt fra de tidligere scener og kun forbundet i hans fantasi, i hans måde at udvælge og sammenkoble bestemte aspekter på og være blind for alle andre.

5. De ser i hver sin retning, bipersoner i Clemens' historie, med hver sin måde at leve hans længsel og stræben ud, men samtidig, også i kraft af billedstyrken, med deres egenverdi.

6. Barnets verden, i sig selv og i den voksnes bevidsthed, bryder ind i historien på flere planer, direkte som et underliggende akkompagnement, eller som her i selvstændige billedsekvenser. Moderen drømmer, vågen og i søvne, om den fare, der truer hendes barn, om blod og død. De voksnes isolation og angst overføres på barnet og truer direkte dets eksistens.

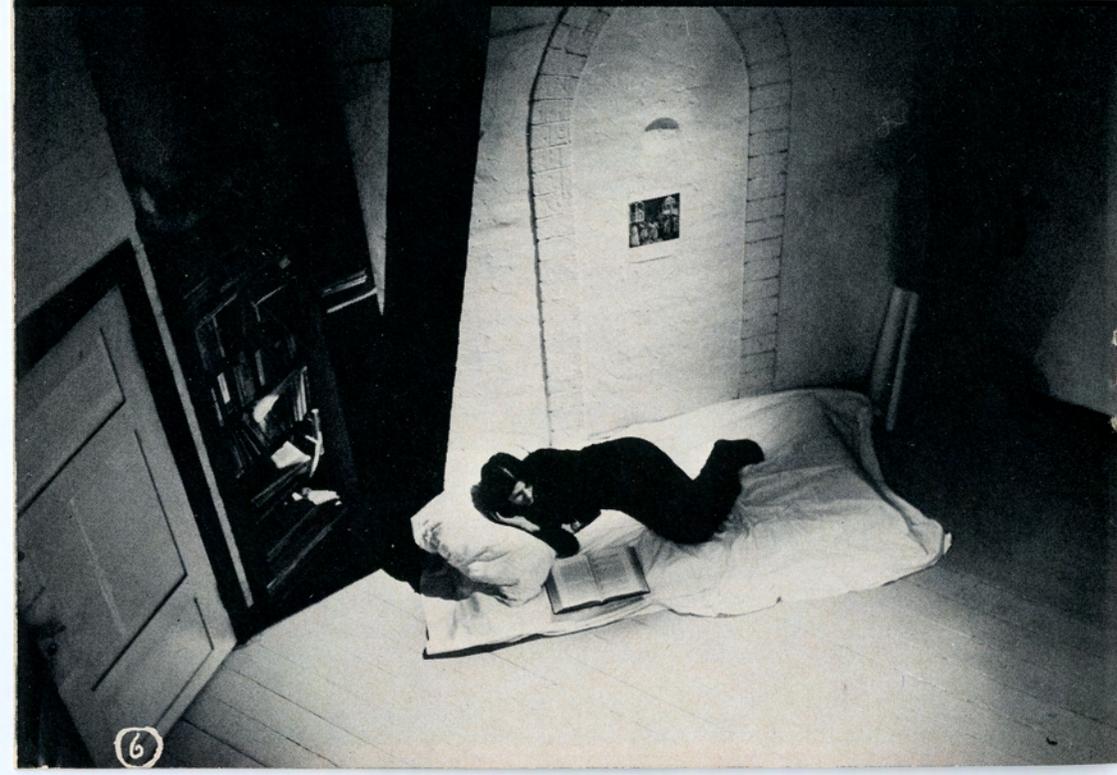
7. Clemens kommer tilfældigt forbi et opmaganiseringssted, som får symbolsk betydning, også ved at være løsrivet og uforklaret i sammenhæng. Han er omgivet af døde ting, men vil liv og bevægelse. Hans formål er "at sætte lus i skindpelsen", at få tingene til at ske. Han er provokatør og katalysator, anbringer konstant sig selv et farligt sted, ved de yderste grænser.

8. Møde og afsked. Lyset kaster sig ned mellem ham og hende i det kassematteagtige rum. Stedet er udefinerligt, fascinerende som alle tiders gravrum og med til at hæve scenen ud over det sociale, individuelle plan. Det er anonymt, men ladet med betydninger, det mytologiserer og hæver scenen til at være selve AFSKEDEN, enhver afsked og den nødvendige afsked.

9. Moderens ensomme dans. Hendes længsel er indadvendt, modsat sønnens udadrettede, men den er i live, en anden side af billedet.

10. Clemens mødes med en ven, som skal skaffe et pas til den endelige flugt, flugten mod friheden. De mødes på en bro, et ingenmandsland mellem to stationer, men også vejen til det ny liv, det udforskede, alt det, Clemens også vil have. Filmen igennem følger vi vejene, som i "Veronicas Svededug", i alle retninger. Filmen ender ved broen og den ensomme (halv) ø, Clemens' to modpoler, det åbne og det lukkede, og her udtaler han filmens titelreplik: "Achilles-hælen er mit våben". Den er mærkelig i hans mund, fordi netop han skjuler sin sårbarhed, mens kvinden ved at risikere sig selv i sit engagement søger at vende den til sin styrke. Men den er dobbelttydig, som hele filmen, og kan anvendes både på ham og hende i skiftende betydninger. Han vender sin sårbarhed til aggressivitet, slår sig løs for at vinde frihed og ofrer det, han er mest bundet til, sin elskede og barnet.







INTERVIEW MED JYTTE REX

Ved Hellen Lassen

HL: Jeg har indtryk af, at filmen i det års tid, du har arbejdet med den, eller et halvt års tid intensiviøvt, har ændret sig ret meget, fra et mere personligt plan med flere individuelle historier, der bl.a. kredsedes om mor-barn-motivet. Hvordan har du fra begyndelsen selv beskrevet temaet?

JR: Det har lige som med "Veronicas Svededug" ligget som en ide eller vision, mest på billedsproget.

HL: Det vil sige, at du begynder med at bygge billedet op, før du formulerer noget samlet eller idemæssigt?

JR: Ja. Det komplicerede ved denne film var, at jeg havde valgt at have en rød tråd, som var kærlighedsforholdet mellem Helle og Clemens, som jeg oprindeligt havde tænkt mig, i modsætning til alle andre forhold, skulle være et lykkeligt forhold. Det arbejdede jeg meget stærkt på i starten; men allerede da jeg havde skrevet de første dialoger, var temaet i skred. Det var, som om det fra starten bestemte sig selv, også fordi det var Helle og Clemens, der spillede rollerne, og ved den udstråling, de selv har, gav filmen en hel masse stof.

HL: Fra begyndelsen havde du altså ikke bestemt parret ud fra netop de to?

JR: Jo, jeg havde sådan set valgt, at det skulle være dem. Helle er på mange måder en modsætning til mig selv, mere jordbunden og realistisk i temperament, tror jeg nok; men vi har nogle fælles punkter, bl.a. i vores politiske syn.

HL: Hvad så med Clemens; hvad består din tydelige fascination af ham i – betragter du ham som dit talerør?

JR: Det ligger i filmens grundtone, at synsvinklen er skiftende. Men det var især i begyndelsen lidt af et problem for Helle, at jeg alligevel et langt stykke identificerede mig med ham. Hun syntes ikke, hendes figur blev udbygget nok, hun blev låst for meget inde. Hans frihedslængsel og den drift og nysgerrighed, der driver ham ud i marginalsituationer, syntes jeg mere var mig selv. Men efter en tid begyndte jeg at se hans handlinger som flugt og kunne ikke komme længere med hans figur.

HL: Men det er vel netop ikke tilfældigt, at du valgte Clemens til rollen, og at du ikke kunne finde en kvinde med de samme drifter og det handlingsmønster? Du rejser jo heller ikke selv, selv om du siger, du kunne – men bliver hos dit barn?

JR: Ja, jeg har ikke lyst, – det er måske en afstumpethed hos mange, at de drager videre, at de ikke har lyst til at være mere sammen med deres barn, en afstumpethed jeg i virkeligheden ikke forstår og afprøver i filmen. Men det er ikke i sig selv mandligt eller kvindeligt, kun traditionelt. Man må i virkeligheden være meget sammen med sit barn for at få noget ud af det og kunne afveje det mod kravet og retten til frihed.

HL: Barnets rolle forekommer meget lille i filmen i forhold til den rolle, det spiller i et parforhold. Men den virker stærk, fordi nogle ganske få situationer omkring barnets taltkrav, der ofte går på tværs af de voksnes, er trukket frem som typiske og tydeligt nok slår igennem som dækkende for 1000 hverdagsituationer. Netop i sådan en straming får filmen også et almen-præg, hævet over den individuelle historie. Hvordan synes du selv, du bruger barnets rolle?



JR: Synsvinklen har forskudt sig under optagelserne, helt banalt fordi mit eget barn, Rosemaria, er blevet ældre, og den helt overstrømmende, euforiske følelse efter lige at have født et barn efterhånden ændrer sig til noget andet. Jeg oplever det meget i forbindelse med Helle på den måde, at det helt tydeligt er hende, der har barnet – Clemens er der jo aldrig. Hun kan li barnet, hun kan arbejde og gøre noget. Det er ikke noget, der bremser hende, og det tror jeg nemlig godt kan lade sig gøre. Hun har i virkeligheden ikke så meget lyst til at rejse med Clemens, da han kommer og siger, der er nogle penge, fordi hun ser det omflakkende liv som en form for afstumpethed; hun er også træt af hans hysteriske frihedstrang.

HL: Det synes jeg ikke, hun siger i filmen; hun går alligevel med på hans forslag, ved at sige: nå, men så lad os tage afsted med Rosemaria, måske fordi hun ved, at det ville han aldrig gå med på. Netop dér i en af filmens hovedscener, deres skænderi, bliver bevægelsen i filmen klar, det uafklarede i diskussionen. Begge har de stærkest mulige argumenter, – det virker netop her, som om det er to sider af ét menneskes længsel, der er fordelt på de to personer.

JR: Ja, da jeg skrev replikker ud til de scener, følte jeg mig 100% solidarisk med hver af dem og søgte så slående argumenter som muligt ved at gå fra den enes til den andens tanker. Vi har også arbejdet sammen på den måde, at jeg har spurgt Clemens, hvad han ville svare til de og de af hendes replikker – så modargumenterer jeg o.s.v., indtil han til sidst ikke har kunnet komme længere, eller jeg har måttet komme med svaret, eller hvor han selv fandt et svar sådan helt ude på den yderste mole – sådan er det også bygget op nogle gange.

Helle og Clemens forstår egentlig hinanden ret godt. Det har hele tiden været meningen, at det ^{ikke} skulle gå i opløsning på nogle lidt triste steder, man måske ikke ville kunne bruge til noget. De skulle arbejde med de bedste og stærkeste kræfter i sig og prøve at føre dem så langt ud sammen som muligt, og det er måske dér, filmen bliver sørgerlig, fordi den tit ender i lidt tragiske billeder, der viser umuligheden, indefra, for at realisere de kræfter, de vitterligt har. Det er *drømmen*, der væltes. Hvis man går så langt ud, man kan, og det så går i stykker, er der ingen muligheder for rettelser.

HL: Selv om det nogle få steder, især på billedsiden, bliver klart, at alle modsætninger rummes i den enkelte, så virker det på andre måder, som om de to næsten er antitetiske typer, – som om de vælger den, der kan give stærkest modspil og uden chance og uden risiko for, at de nogen sinde virkelig mødes?

JR: Jo, ét sted mødes de, mens de danser. Det er, som om det i nogle helt primitive lag, nogle helt enkle situationer, er muligt. Det er netop de helt sikre billeder, dem jeg selv kender bedst og er mest tryk ved.

HL: De andre historier uden for hovedhandlingen, hvordan fungerer de?

JR: Også som en slags billeder på muligheder og umuligheder i de kampe, et par har gående. De trækker nogle konsekvenser op for de kræfter, der arbejder mellem de to og sørger også nogle gange for en social og tidsmæssig forankring.

HL: Hvordan har selve arbejdsprocessen været, hvad var dit udgangspunkt, og hvordan har jeres samarbejde præget udviklingen?

JR: Filmen blev ret usædvanligt antaget på synopsis, med støtte fra Frits Raben, der ikke mener, man skal lave en lang roman for at få lov at lave en film, fordi film er bygget op på en ganske anden måde end romaner. Det var sådan set en meget vag synopsis, der forsøgte at beskrive visionen med udgangspunkt i "Veronicas Svededug", men overhovedet ikke med nogen dialog.

Der skulle være et par, som på trods af alle modsætninger var så fredløse begge to, at de havde en solidaritet, der gik på tværs af deres uoverensstemmelser, selv dér, hvor barnet begyndte at gøre kløften for stor. Jeg ville skildre et lykkeligt forhold, fordi det næsten altid er omvendt i virkeligheden, men undervejs blev det mere og mere umuligt.

HL: En slags utopi eller et udsagn om, at det kunne lade sig gøre?

JR: Jeg ville vise, at det var muligt at skrælle fordømmene bort og komme bag om de totale krav til hinanden. Samlivet bliver umuligt og ufrit der, hvor nogen hele tiden fastholder en som en bestemt person, der har gjort og sagt nogle bestemte ting; man får hele tiden ens egen historie i hovedet som en boomerang – og samlivet bliver den værst tænkelige spændetrøje.

Barnet skulle have været en, der helt naturligt blev draget med i begges liv, og jeg tror stadig, det er muligt. Men det ville være blevet til idealisme i denne proces med netop de personer.

HL: Har de været med til at påvirke forløbet direkte eller kun indvirket gennem deres personlighed?

JR: Når jeg har lavet en scene eller to, har vi klippet den, og det, der så er kommet ud af det, er tit noget andet end det, jeg havde tænkt mig. Det har så igen indvirket på, hvad vi har lavet bagefter. Vi har bygget op scene for scene, d.v.s. dem med Helle og Clemens. De andre har stået mere som billeder, der ikke har ændret sig undervejs.

HL: Synes du, der sker en bevægelse og afklaring filmen igennem mellem de to?

JR: Nej, egentlig ikke. Jeg tager ikke parti for nogen af dem. Jeg synes, det er mest rimeligt, hvad hun gør; men følelsesmæssigt forstår jeg også, hvad han gør, og egentlig synes jeg, det er i orden.

Men da han forlader hende og barnet, som han – det skulle man helst opfatte – er meget nært forbundet til, kommer der en idealisme ind, som er så stor – for mig at se, men ikke for ham selv – at det bliver til eskapisme. Men øen til sidst i filmen er måske også et billede på, at det han gør kan være et vovestykke, som er desperationen værd.



Rosemaria: "Jeg er ellers træt –"



JYTTE REX

JEG HAR IKKE LUKKET ET ØJE

– EN BILLEDROMAN



