

VERONICAS SVEDEDUG

EN FILM AF JYTTE REX



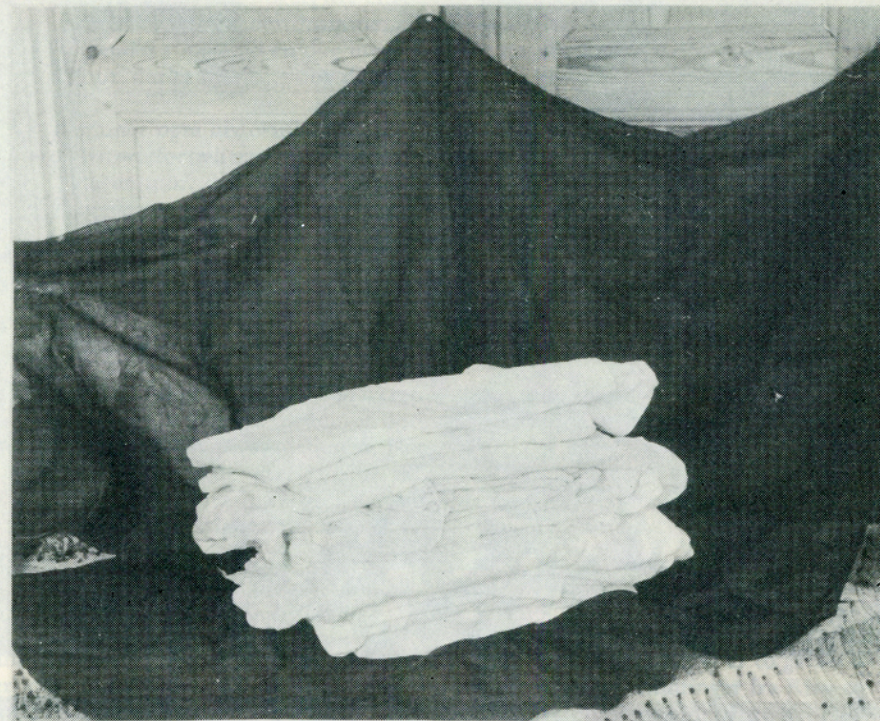
Denne pjece er stillet til rådighed for Statens Filmcentral, som udleverer den til brug i forbindelse med forevisning af film.

Statens Filmcentral, Vestergade 27, 1456 Kbh. K
Statens Filmcentral, Lundingsgade 33, 8000 Århus C.

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. 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" (Gylden-dal 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 Mørker). "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 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.

Filmen 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 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



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 slutfafsnit "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 splitelse, — 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..

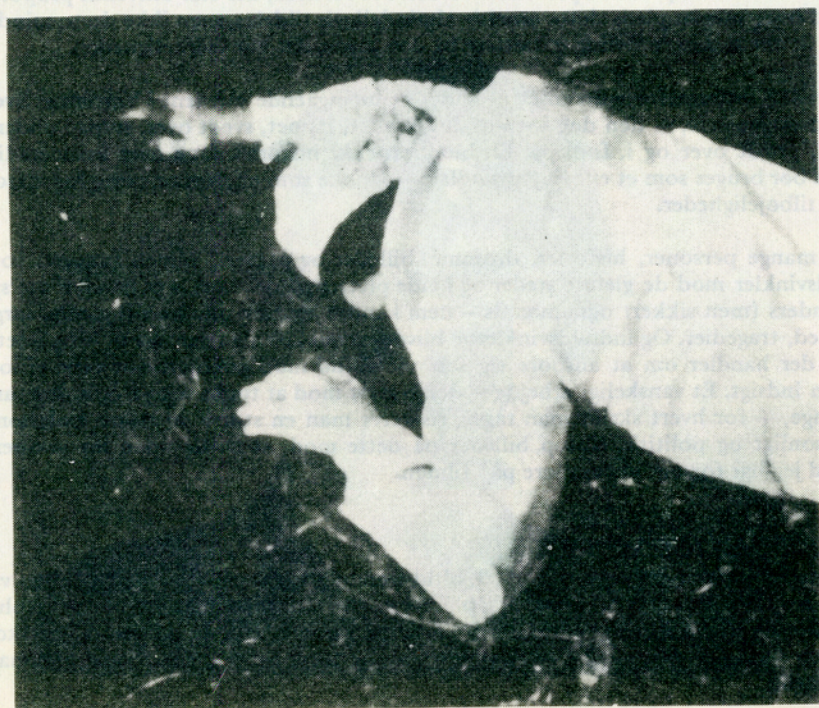
De konkrete, "virkelige" udsagn i filmen brydes hele tiden af planer, der på forskellig måde tilhører de private oplevelsers verden i et forhold, der står omvendt proportionalt med hvor megen plads dette område almindeligvis tildeles, men ikke desto mindre tror jeg, denne skæve fordeling er tættere på 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 mæridt, 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 "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 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 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 flasker — i stedet for at acceptere denne usikkerhed som en mulighed for at udvide tanke og følelse som en åbning mod nye områder.

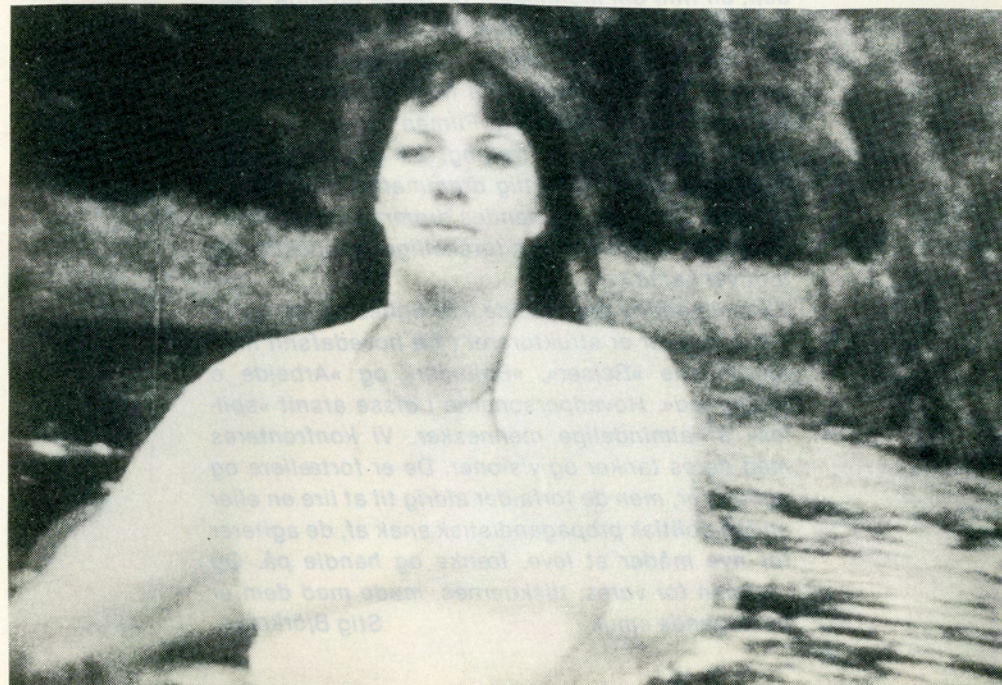


Kunst og oprør udspringer af samme kilder, men forskellen er måske ofte, at hvor oprøret, revolutionens historiske nødvendighed, står i vredens tegn, så opstår kunst af vredens modpol, — glæden, det ekstatiske, en bredere livsfølelse. Men de to sider er tæt forbundne, hvadenten man handler som kunstner 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 handlinger) 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 og 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.