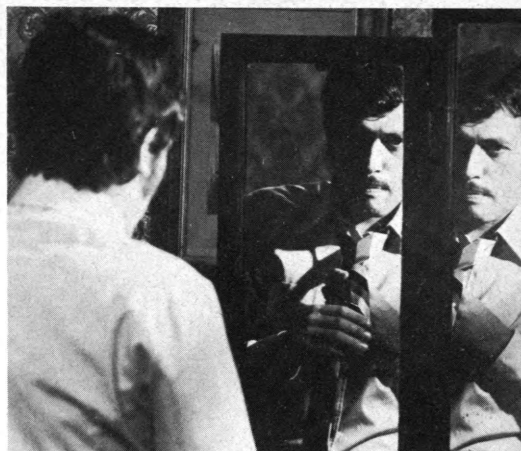


Frenzy

Peter Hirsch

På pressekonferencen i Cannes citerede Hitchcock den berømte Sam Goldwyn-replik »If you want any messages, ask at the Western Union« (den er i øvrigt også tillagt Joseph von Sternberg). Dette som et svar på spørgsmålet om, hvorvidt hans film indeholder noget budskab af nogen art. I en tid, hvor filmkunsten æstetisk synes spaltet op i to hovedretninger, der groft kan karakteriseres som 1) Billeder uden indhold (ex. »Love Story«) og 2) Indhold uden billeder (ex. »Le gai savoir«), er det velgørende at opleve en film som »Frenzy«. En film, udført netop i billeder, visuelt, og hvor disse billeder ikke kun dækker over det rene ingenting, men tværtimod udtrykker en dybt personlig vision. Hvis man gør sig fri af alle bindinger til litteraturen og erkender, at film skal ses, at visioner er at foretrække for ambitioner, bliver det klart, at der er andet og mere i Hitchcocks film end den historie, han vælger at fortælle (han er ikke altid lige heldig med valget af historier). Thi dette andet og mere ligger i høj grad i »stilen«, i Hitchcocks måde at kommunikere en række følelser og fornemmelser til tilskueren. Som Truffaut siger (i det store Hitchcock-interview): »Kunsten at skabe suspense er kunsten at involvere tilskueren således, at han faktisk deltager i filmen. I denne form er filmskaben ikke blot et spil mellem to: instruktøren og hans film, men et spil for tre, i hvilket tilskueren selv inddrages. I en filmisk sammenhæng bliver suspense et poetisk middel, der tjener til at accelerere følelserne«. Hitchcock er den, der bedst af alle instruktører mestrer dette udefinerbare »suspense«. Netop Hitchcocks inddragen tilskueren i »skabelsesprocessen« af filmen gør, at det er mere end almindeligt stærkt subjektivt, hvad hver enkelt tilskuer oplever i hans film. Det skal for en ordens skyld blot nævnes, at jeg ved, der findes nogle, der intet oplever i hans film, og som vil bestride hans kunstneriske mesterskab.

En analyse af en Hitchcock-film må i høj grad bygge på iagttagelsen af, hvorledes Hitchcock arbejder med tilskueren, i hvilke følelsesmæssige situationer Hitchcock arbejder på at placere ham. Og på det punkt kan det objektivt konstateres, at Hitchcock — også — i løbet af de sidste år har ændret sig (= udviklet sig) meget. I »stil« og dermed i indhold, i tematik, i holdning. Det tydeligste ydre tegn er, at han mere og mere er gået bort fra anvendelsen af en (eller to) stjerne(r) i hovedrollen — og fra den dermed følgende publikumsidentifikation med samme stjerne — og i stedet anvender skuespillere, der — omend ikke ukendte — i hvert fald ikke besidder samme usvigelige star-quality som Cary Grant, James Stewart, Ingrid Bergman, Grace Kelly. Samtidig har filmene fulgt en



udvikling i fortælleteknikken bort fra at sætte en enkelt gennemgående hovedperson i begivenhedernes centrum fra start til slut, måske med undtagelse af enkelte fortæller-oplysninger direkte til publikum udenom hovedpersonen af hensyn til intrigen klarhed, ex. »North by Northwest« (»Menneskejagt«).

Allerede i »Psycho« lavede Hitchcock et brutalt identifikationsbrud ved mordet på Marion (Janet Leigh), et brud, der samtidig drejede vor interesse i retning af Norman Bates (Anthony Perkins), uden at der dog på noget tidspunkt fremkom nogen tilsvarende stærk identifikation som den til Marion. I »Torn Curtain« (»Bag Jerntæppet«) skiftede tilskuer-identifikationen efter første tredjedel fra Sarah (Julie Andrews) til Michael (Paul Newman). Og i »Topaz«, hvor stjernerne for alvor begyndte at forsvinde, blev identifikationen til afhopperfamilien brudt efter 10–15 min., og resten af filmen spredte sig over forskellige personers gøren og laden, dog med André (Frederick Stafford) som centrum for de fleste begivenheder. I »Frenzy« har Hitchcock endelig taget skridtet fuldt ud. Der er absolut nul stjerneglamour om nogen af personerne, der spilles af relativt ukendte skuespillere. End ikke gamle dages skønne Hitchcock-blondine er med, men er erstattet af et par kvinder, der i hvert fald ikke kan siges at leve op til noget klassisk skønhedsideal. Og der er i hvert fald ikke nogen gennemgående tilskuer-identifikation med en enkelt af hovedpersonerne (Der er afsnit, hvor tilskueren identificeres med en hovedperson, men derom senere).

Alt i alt fremstår »Frenzy« som Hitchcocks mest distancerende og mest objektive film overhovedet. Til det distancerende lægger sig en ironisk humor, der er mere dominerende end i nogen af hans amerikanske film med undtagelse af »The Trouble With Harry« (Hvem har dræbt Harry?), men derimod tegner linien tilbage til hans engelske tredivefilm. Hvilket jo så smukt stemmer overens med, at filmen er optaget i England, on location i London og i engelske studier, og er Hitchcocks første engelske film siden trediverne — mellemspillene »Under Capricorn« (»Lady Henrietta«) og »Stagefright« (»Lampefeber«) undtaget.

Filmene er i øvrigt også Hitchcocks mest makabre (ved siden af »Psycho«), så Hitchcocks modstandere skal nok hente vand til deres mølle, der kværner sin evindelige beskyldning for kynisme og sadisme osv., osv. Hvis man ikke foretrækker at negligere denne holdning, kan man jo tilbagevise den ved at gøre opmærksom på, at de udsnittede mordscener i Hitchcocks film ikke er udtryk for menneskeforagt, men at de tværtimod i deres gru



Stills/ Der klippes direkte fra et stranguleret lig med slipset om halsen til Richard (Jon Finch), der mistænkes for at være slipsemorderen, mens den virkelige morder Rusk (Barry Foster) uhindret kan fortsætte og hvis tilnærmelser til Brenda (Barbara Leigh-Hunt) resulterer i et nyt slipsemord.



1) påminder os om, hvor lang tid og hvor meget besvær det tager at tage et menneskeliv, og 2) hermed giver en naturlig mulighed for at reflektere over et menneskelivs værdi.

Historien går i korthed ud på, at Richard Blaney uskyldigt mistænkes for at være slipsemorder, da hans fhv. kone, Brenda, bliver et af ofre. Den rigtige slipsemorder, hans ven Bob Rusk, slipper godt fra sin virksomhed til det sidste og havde nok også gjort det fremover, havde det ikke været for den samvittighedsfulde politiinspektør Oxfords ihærdige efterforskning – selv efter at dommen over Richard er faldet. Denne personkonstellation af morderen og hans bekendtskab med den uskyldigt mistænkte minder for en overfladisk betragtning om »Strangers on a Train« (»Farligt møde«), men der er flere forskelle end ligheder. Richard erfarer først sent, at Bob er morderen, hvorimod Guy (Farley Granger) i »Strangers on a Train« hele tiden ved, at det er Bruno (Robert Walker), men blot ikke tør angive ham for ikke at få mistanken kastet på sig selv. Desuden er der i »Frenzy« ikke skygge af antydning af, at morderen blot har udført et arbejde, den mistænkte ikke selv turde, og som i virkeligheden var til gavn for ham. Hvor Guy i »Strangers on a Train« i høj grad ønskede konens død (som Bruno fuldbyrdede), har Richard i »Frenzy« absolut ingen grund til at ønske nogle af de myrdede kvinder døde. Han er ganske vist bitter på ex-konen, men hader

hende dog ikke (hun står ham heller ikke i vejen). Og hvad angår veninden Babs, der er næste offer i rækken, er hendes død et direkte tab for ham.

Bort fra handlingsreferatet – til filmen.

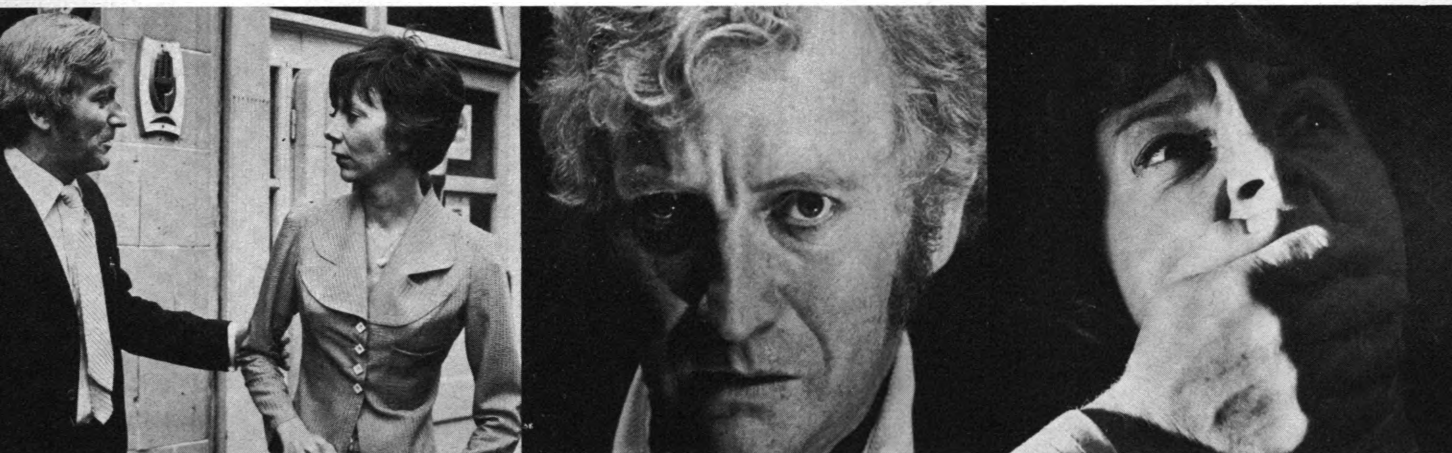
I filmens første 10–15 min. viser Hitchcock en hel række af de ting, der gør Richard mistænkelig, ja han mistænkeliggør simpelthen Richard i vore øjne. Der klippes direkte fra et stranguleret lig med slipset om halsen til Richard, der – set i et spejl – binder sit slips. En række lignende Hitchcock'ske eksempler på, hvorledes dagligdags begivenheder i en bestemt sammenhæng får en mistænkelig betydning, følger. Da vennen Rusk, som han netop har stået og talt med begynder at snakke om slipsemordene med en politibetjent, er Richard pludselig forsvundet. I en bar diskuterer et par herrer slipsemorderens psykologi, mens Richard sidder i baggrunden med slipset på (vel at mærke ikke fremhævet i billedet, men alligevel i centrum for vores opmærksomhed, fordi vi allerede i vor begyndende mistanke søger ham ud og fornemmer en forbindelse til diskussionen om psykopater i forgrunden). Netop som samtalen falder på psykopatens overdrevne og umotiverede vredesudbrud, kommer Richard hen til baren (i forgrunden) og overfuser baren over en bagatel. Og Richards uafbalancerethed og voldsomhed understreges yderligere, da han – i et stort påtrængende nærbillede – tværer en bakke vindruer ud med foden i raseri over, at den hest, han ikke havde råd

til at spille på, er kommet ud med den store gevinst. Under middagen med ex-konen i hendes klub knuser han i hidsighed et vinglas. Han følger dernæst påtrængende ex-konen hjem og går ind ad gadedøren sammen med hende, og der klippes til en scene, hvor han under overnatning på et hjemløseherberge finder et bundt penge-sedler i sin lomme og iagttager dem med et uundgrunde-ligt smil. Hermed kulminerer mistænkeliggørelsen af Richard, med antydningen af, at han har ryddet ex-konen af vejen.

Men Richard er ikke morderen. Netop på dette tids-punkt afslører Hitchcock, at Brenda er i levende live, og at morderen er ingen anden end Bob Rusk. Og Richard skifter position i vor bevidsthed fra den skyldige til den uskyldigt mistænkte, en i virkeligheden tragisk figur, der snarere burde påkalde medfølelse end mistanke. Men Hitchcock vil have os til at se ham som fluen, der spræller i et spindelvæv af mistænkelige tilfældighe-der, der peger mod hans skyld. Og det er et kup fra Hitchcocks side i stedet for som han plejer (gennem stjerne-anvendelse og publikumsidentifikation) straks at etablere hovedpersonen som den forfulgte uskyldighed tværtimod at udsætte ham for tilskuerens egen mistanke. Det er nemt nok at føle sympati for Cary Grant, når han

nu er vort identificeringspunkt, og hans uskyld er gjort klar for os fra begyndelsen, for nemt – mener Hitchcock altså nu. Pointen er naturligvis den, at vi aldeles ikke skal tro, at vi er meget klogere og retfærdigere end de politifolk og andre (sekretæren Monica, Johnnys kone Hetty, hotelportier'en) der mistænker den uskyldige og er med til at kaste skylden på ham.

Rusk er endnu en kvindemorder i Hitchcocks kabinet af kvindemordere. Det tæller allerede notabiliteter som Uncle Charlie (Joseph Cotten) i »Shadow of a Doubt« (»I tvivlens skygge«), Bruno Anthony (Robert Walker) i »Strangers on a Train« og Norman Bates (Anthony Per-kins) i »Psycho«. Rusk er vel den af dem, hvis baggrund og sygdomsårsager, vi erfarer mindst om. Der er ingen lang psykiatikerreddegørelse til slut som i »Psycho« (godt det samme, for resten), kun politifolkens henkastede be-mærkninger om sadisme og impotens som en nøgle til tilfældet. Og så nogle 'hints', der er så diskrete, at de vel egentlig kun kan (over-?) fortolkes, hvis man sammenhol-der dem med, hvad man ved om de tre ovennævnte psykopater. For Bruno Anthony og Norman Bates gælder det, at deres forvredne forhold til det modsatte køn ud-springer af deres forhold til moderen. Helt eksplicit var tilfældet Norman Bates, der led af personlighedsspalt-



Stills/ Richards veninde Babs (Anna Massey) følger med Rusk hjem, uden at vide at han er morderen. Senere genkalder Rusk sig mordet på Babs og husker, hvor den afslørende slipsenål er, og han styrter afsted for at finde nålen hos den myrdede i kartoffelsækken. Det lykkes, og som kronen på værket forråder han nu sin ven Richard til politiet.



ning, der gjorde ham til halvt normal ung mand med en normal omend pueril (voyeuristisk) interesse for kvinder og halvt fanatisk kvindehader, dvs. i realiteten hans mor, der i jalousi dræbte de unge kvinder, han kom i nærheden af — »for at de ikke skulle bringe ham i fordærv«. Det seksuelle begær udløste automatisk det latente kvindehad og altså mord.

Noget tilsvarende får vi ikke at vide i »Frenzy«, men vi får dog at se, at Rusk har en mor, en af udseende overdådig (for ikke at sige oppustet) kvinde. Og ligesom Norman's moderbinding havde en stærk erotisk karakter, således synes det også at være tilfældet med Rusk's do. At han føler sig stærkt tiltrukket af svulmende damer, bliver klart under hans kurmageri til Brenda. Han priser begejstret hendes »opulent figure« og nyder højlydt synet af hendes store bryster (»Lovely, lovely«). Endnu et lille drilsk hint (specielt møntet på filmfans) om Rusk's fascination af moderen er hans citeren denne mor for replikken »Beulah, peal me a grape«, en replik, der stammer fra ingen ringere end Mae West herself (fra »I'm No Angel«), sexsymbolet over alle og ligeledes en svulmende dame. Men dette — plus et par andre mundheld — er vel næppe det eneste, han har lært af mor, al den stund han på et sekund veksler fra begejstring over Brendas overdådighed til et sindssygt snerrende: »Women, you're all the same. But I'm going to teach you«. Skiftet kommer et øjeblik efter, at Brenda opgiver at gøre modstand og tilbyder sig for ham, hvad der fremkalder et skuffet: »But I like you to struggle. A lot of women like to struggle«. Han er jo — åbenlyst — sadist og søger masochistiske kvinder, og Brendas mangel på modstand gør ham impotent, en holdning, der meget sandsynligt er forårsaget af, at han foretrækker kvinder, der til det sidste kæmper for deres dyd, og som skal tages med vold. De andre er »Bitches« og får, hvad de fortjener: et slips om halsen. Det stemmer ganske godt overens med andre af hans udtalelser som f. ex. »Mind you, there are some women who ask for everything they get«. Og den mere symbolske snak om aldrig at klemme om frugten, før den er Deres, »I would never do that!«. De billeder, der hænger på hans værelse — og som i en indstilling ses indramme ham — forestiller da også nogle ret tvivlsomme damer i nogle unaturlige grønne ansigtskulører. Hvad er da vel mere nærliggende i en Hitchcockfilm, end at denne abnorme holdning til kvinder netop er affødt af den beundrede mor, der jo — ifølge et italiensk mundheld — er den eneste helgen i verden, mens alle andre kvinder er ludere!

Rusk forlader mordstedet (Brendas ægteskabsbureau, der ligger i en gyde) og forsvinder ud i menneskemylderet, og der panoreres tilbage til gyden, hvor Richard kommer gående og går ind ad døren til bureauet. Morderen og den uskyldigt mistænkte vises i en og samme indstilling (uden at de ser hinanden) for at understrege hele problemet: Den skyldige slipper fri, og den uskyldige traver lige ind i spindelvævet. Richard går igen, da døren er låst, men iagttages af bureauets sekretær Monica med den stramme maske og et professionelt falkeblik for mænd. Vi forbliver i gyden, mens hun går op og opdager mordet, og Hitchcock opnår en spændende effekt ved blot at holde indstillingen neden for gadedøren, lade fiktiv og faktisk tid være ens, og således lade os vente adskillige sekunder på det skrig, vi ved må komme. Og det kommer. Og politiet får serveret alle de mistænkelige omstændigheder omkring Richards færden — derunder hans voldsomhed under hans tidligere besøg på bureauet.

I de følgende scener redegøres først og fremmest for forholdet mellem Richard og Babs, hans veninde fra pub'en, han i begyndelsen blev fyret fra. Han bruger pengene, han fandt i lommen, til at invitere hende på hotel for — noget der også bliver et yderligere indicium mod ham. Væsentligst er det, at hun på det afgørende tidspunkt, hvor hun har erfaret, at han er eftersøgt for mordet på ex-konen, tror på hans uskyld i mordene, tror på den forklaring, han kommer med, der jo — til trods for dens usandsynlighed — er sand. Hun tror på ham, endog til trods for, at han forinden har løjet for hende om pengene (han var for stolt til at indrømme, at de var en almisse fra Brenda). Hun tror på ham — hvilket er netop det, vi ikke gjorde, da vi i de første 10-11 min. fik forelagt de samme mistænkeliggørende dagligdags begivenheder. Som hun siger »Thousands wouldn't«. Men hun gør, og det er det afgørende, det positive. Hitchcock har tidligere vist sig som en fremragende skildrer af, hvorledes sygelig mistro og mistanke ødelægger forholdet mennesker imellem, »Rebecca« og »Suspicion« (»Mistanken«) er nøgleeksempler. Men i scenen mellem Richard og Babs på en bæk lige efter flugten oplever vi det modsatte: Babs tror på Richard, ikke fordi der er nogen som helst grund til at gøre det, men fordi hun er forelsket i ham. Dette naturlige og positive i forholdet mellem Babs og Richard er understated i filmen, scenerne mellem dem virker ret objektive og nøgterne, der gøres ikke noget stort nummer ud af det, men det er der. Og vi øjner straks en lykkelig udgang på den bekræftede fødte tabers problemer. Men det er for nemt. Richard kan ikke blot flygte fra den byrde af skyld, der lægges på ham, ved at stikke af til udlandet med den pige, der tror på ham, således som hans gamle ven Johnny foreslår. Det tror Hitchcock ikke på. Der skal overgå Richard mere, før han befries for skyldbyrden.

Den rigtige morder, Rusk, tilintetgør endnu engang flere af hans muligheder for en normal tilværelse. Babs siger op i pub'en efter et skænderi med værten, løber ud på gaden, står et øjeblik lidt rådvild, i nærbillede. I baggrunden lyder en stemme, henvendt til hende, hun drejer hovedet, og der fokuseres på manden, der tiltaler hende, Rusk. Han tilbyder at låne hende sit værelse, følger hende hjem, følger med hende ind i værelset med ordene »You're my type of woman«, de ord, der indledte hans tilnærmelser til Brenda. Døren lukkes bag dem. Vi — dvs. kameraet — forbliver ude på trappen og trækker os langsomt tilbage, baglæns ned ad trappen, helt ud på gaden, til vi ser hele huset med indgangen og blomsterne i altankasserne under Rusks vinduer. Var mordet på Brenda udpenslet i alle detaljer, overlader Hitchcock her alt til vor fantasi. Han ved, at intet, han kan vise os på lærredet, kan være mere rædselsvækkende end det, vi selv forestiller os. Og han har ret. Kameraturen ned ad trappen formidler stærkere end noget andet i »Frenzy« den rædsel og afsky, der er en naturlig reaktion på slipsemordene i almindelighed og mordet på Babs i særdeleshed.

At Rusk vælger at skaffe liget af vejen i en sæk kartofler i en lastvogn fuld af kartoffelsække, kort tid efter at han har erklæret »I'm glad I'm not in the potato-business, I've got enough trouble already«, er et typisk eksempel på filmens sort-ironiske humor. For vrøvl med kartoffelsendingen får han i høj grad. Han opdager, at han har mistet sin slipsenål med sine initialer, genkalder sig mordet på Babs, og det går op for ham, at hun må have taget den fra jakkereversen i morderøjeblikket. Og

havde Bruno i »Strangers on a Train« besvær med at generobre en tilsvarende inkriminerende lighter, han havde tabt i en kloakrist, har Rusk det ikke mindre med at skaffe slipsenålen tilveje under en lang og farlig køretur bag i kartoffellastvognen.

Sekvensen, i hvilken Rusk bagi den kørende lastvogn bakser med Babs' stive nøgne lig mellem kartoflerne, er givetvis det mest makabre, Hitchcock nogen sinde har skabt. Visse billeder er helt ude i det – bogstavelig talt – kadaversurrealistiske, f. ex. billedet af ligets tæer, der stikker frem mellem kartoflerne som forkrøblede gevækster. Og billedet af Rusk, der stikker hovedet op i kartoffelsækken langs den døde krop (kun underkroppen stikker ud), er et billede med mere direkte nekrofile overtoner end noget i »Belle de jour« (»Dagens skønhed«).

Det mest uhyggelige ved sekvensen er ved nærmere eftertanke slet ikke den umiddelbare makabre virkning af noget enkeltbillede, men simpelthen det, at vi hele tiden uden besvær identificerer os med Rusk, slipsemorderen himself, på trods af ethvert moralsk og rationelt standpunkt vi hidtil har taget. Vi har fattet en vis sympati for den uskyldigt mistænkte (da vi først erfarede, at han var uskyldig) og ikke mindst for veninden, der troede på ham og ville hjælpe ham. Vor sympati er forstærket af rædslen ved tanken om mordet på hende (kameraturen ned ad trappen), og yderligere, da vi erfarede, at hun selv i dødsøjeblikket havde åndsnerverværelse til at snuppe slipsenålen, der jo ville frikende Richard. At hendes sidste, uselviske handling skal modarbejdes, gøres ugjort, virkningsløs og betydningsløs, er urimeligt og uretfærdigt, siger vor fornuft os. Men Hitchcock tilintetgør med sin identifikationsteknik på et øjeblik vor fornuft og spiller direkte på vore underbevidste reaktioner, angst for opdagelse af, at vi har gjort noget galt, en skyldbevidsthed, der ligger i os fra vor barndom, og som er stærkere end fornuft og moral. En skyldbevidsthed, som tillader, at vi deler morderens desperation og nervøsitet – når f. ex. lastvognschaufføren mistænksomt kigger ind i vognen – i stedet for at ønske at han bliver opdaget og afsløret, så den skyldige kan gå fri. Når Rusk efter anstrengelserne, der er kronet med held, slipper uopdaget ud af vognen, er vor reaktion ikke ærgrelse, men snarere et lettelsens suk.

Oven på denne sekvens (og et mellem spil, hvor liget opdages) er vi tilbage hos Richard. Han vækkes op af sin velfortjente søvn og konfronteres omgående og brutalt med meddelelsen om Babs' død samt anklagen for at være den skyldige. Han står tavs under beskyldningerne, Johnnys kone Hetty slynger i hovedet på ham – og mens parret egoistisk skændes om afgørelsen af hans videre skæbne. Men Hitchcock er ikke sentimental. Det tragiske i situationen trækkes ikke i forgrunden, men adspredes af ægteparrets skænderi. Richard bringes tilbage til bevidstheden om sin desperate situation, da det går op for ham, at de nægter at give ham det alibi, der kunne redde ham. Og han er igen på flugt, berøvet sin eneste forbundsfælle, forrådt af endnu nogle mennesker (denne gang bekendte). Han søger tilflugt det sidst mulige sted: hos Rusk.

Denne forråder ham naturligvis også. Han låner ham sit værelse med et sjofelt mandfolkegrin og et »Don't do anything I wouldn't do«, og et øjeblik efter er politiet der. I Richards taske har han lagt Babs' taske og tøj.

Hermed er Richard klar over sagens sammenhæng. Han kender oprindelsen til alle sine fortrædeligheder, han kender den rigtige skyldige. Men det gavner ham

ikke. Han dømmes til livsvarigt fængsel og dermed til for altid at være syndebuk for Rusks gerninger. Og han beslutter sig for hævn. »I might as well do what I'm being locked up for«, skriger han gennem retssalen. Har han fået tildelt skylden, vil han også opfylde præmisserne, dvs. være skyld i et menneskes død. Rusk skal dø! Det er faktisk først fra dette punkt, at identifikationen til Richard for alvor etableres, i hans forsøg på at komme ud fra fængslet og dræbe Rusk, først ved at styrte sig ned ad en trappe i fængslet og dernæst ved at stikke af fra hospitalet. Men samtidig følger vi politiinspektør Oxfords videre efterforskninger ad det rette spor, dvs. til Rusk, i hver en etape. På det tidspunkt, hvor Richard med en jernstang i hånden lister sig op ad trappen til Rusk, er vi klar over, at Richard vil blive frikendt for slipsemordene, at den skyld, han er i færd med at acceptere og pådrage sig, er så godt som fjernet fra ham igen. Men hele sekvensen, hvor Richard lister op ad trappen, ind ad døren til Rusks værelse, hen mod sengen, hvor et rødblondt hovede stikker op over dynen, er så sugerende (billeder af Richards hånd, der glider op ad gelænderet, subjektivt kamera hen mod sengen), at vi nødvendigvis må identificere os med Richard i hans mordforsøg.

Her er endnu et eksempel på det skisma mellem vor ratio og vore sanser, som Hitchcock formår at sætte os i. Vi ønsker ikke, at Richard skal ødelægge alt for sig selv ved at myrde Rusk, men kan alligevel ikke undgå at dele hans hævngrænseløshed. I det øjeblik slaget falder, udløses aggressionen mod Rusk, og samtidig ødelægges for et øjeblik vort håb om nogen udvej for Richard.

Men så anarkistisk og kulsort pessimistisk er Hitchcock alligevel ikke, at han vil ofre Richard til en så urimelig skæbne (skønt han jo til vort chok ofrede Babs). Den blonde i sengen er blot et nyt offer for Rusks aktivitet med slipset, og Oxford kommer tidsnok til at overraske ham med en stor sort skabskuffert (mere velegnet til ligtransport end en kartoffelsæk). »Mr. Rusk, you're not wearing your tie« er filmens sidste replik, vi kan gå lettet bort. I yderste øjeblik reddes den uskyldige fra sin påtvungne skyld, fra at blive, hvad han var dømt for (til) at være: morder.

Man kan med et vist udbytte sammenligne »Frenzy« med »I Confess« (»Jeg tilstår«), der også handler om forholdet mellem en uskyldig mistænkt og en morder, der bevidst kaster mistanken på den uskyldige. Sammenligningen tjener dog først og fremmest til at illustrere forskellene. I »I Confess« påtog den uskyldige, fader Logan (Montgomery Clift), sig frivilligt skylden, vel vidende den skyldiges identitet, da denne havde bekendt for ham i skiftestolen. Fader Logan var katolsk præst og blev gennem sin gerning gjort til martyr, set under store, lidende kristusfigurer i forgrunden. Og filmen sluttede med at han renset modtog den skyldiges sidste skriftemål. Alfred Hitchcock har selv – i Truffaut-interviewet – erkendt, at denne specifikt katolske problemstilling var for speciel, at præstens martyrium savnede forståelse hos ikke-katolikker. Faktum er, at denne eksplicit katolske film fortrinsvis har interesse for dem, som ønsker at udforske den katolicisme, der er den åndelige baggrund for alle hans film – også »Frenzy«. Men i »Frenzy« er helgenlegendens sort-hvide personkonstellation afløst af en betydelig mere dybtgående personkarakteristik. Den uskyldige i »Frenzy« er ikke blot sympatisk og god, han er også lidt af en arrigtrold, og hvad angår morderen er han et menneske, vi formår at interessere os for, ja endog

identificere os med. Til gengæld er det eksplicit religiøse helt luget væk til fordel for en større menneskelig almen-gyldighed.

Der er tilbage at sige, at der nok er punkter i »Frenzy«, jeg ikke har gjort nok ud af her. Mest iøjnefaldende de ellers vist nok populære scener med politikommissæren og hans kone. Når de først får denne fodnote, skyldes det, at jeg finder, at de først og fremmest blot er et eksempel på det fortælletekniske træk, Hitchcock bruger i sine film: han placerer ca. 1/3 og 2/3 henne i en film en art resumé af filmens hidtidige begivenheder — til benefice for de tilskuere, der kommer midt under forestillingen (en amerikansk biograf-uskik, der ikke fortjener nærmere omtale). Sådanne resuméer er de to lange middagsbordsscener i Oxfords hjem simpelthen, når det kommer til stykket, dog vittigt camoufleret med de uspiselige franske retter som gag.

Den uundgåelige og uopslidelige diskussion om, hvorvidt Hitchcocks seneste film nu også er hans bedste, vil jeg springe op og falde ned på. Vi har vel allesammen vores Hitchcock-favorit, og væsentligere er det at konstatere, at verdens næstældste aktive filmskaber som

72-årig med sin 52. film har skabt et mesterværk, har fornyet sig og samtidig er forblevet tro mod sig selv. Åndeligt er han en af vor tids modneste, dybeste og klareste kunstnere.

■ FRENZY (Vanvid)

Frenzy. England 1972. **Dist/P-selskab:** Universal. **As-P:** William »Bill« Hill. **P-leder:** Brian Burgess. **P-ass:** Peggy Robertson. **P/Instr:** Alfred Hitchcock. **Instr-ass:** Colin Brewer. **Manus:** Anthony Shaffer. **Efter:** Arthur La Bern's roman »Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square«. **Foto:** Gill Taylor. **Farve:** Technicolor. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Klip:** John Sympton. **P-tegn:** Syd Cain. **Ark:** Robert »Bob« Laing. **Dekor:** Simon Wakefield. **Kost:** Dulcie Midwinter. **Komp/Dir:** Ron Godwin. **Tone:** Peter Handford, Rusty Coppleman, Gordon K. McCallum. **Makeup:** Harry Frampton. **Frisurer:** Pat McDermott. **Medv:** Jon Finch (Richard Blaney), Barry Foster (Robert Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Anna Massey (Barbara »Babs« Milligan), Alec McGowen (Tim Oxford, politikommissær), Vivien Merchant (Mrs. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Clive Swift (Johnny Porter), Bernard Cribbins (Felix Forsythe), Michael Bates (Spearman), Alfred Hitchcock (Mand med bowlerhat), Jimmy Gardner (Hotelkarl), Rita Webb (Mrs. Rusk), Jean Marsh (Brenda Blaneys sekretær), Madge Ryan (Mrs. Davison), George Tovey (Mr. Salt), Noel Johnson, Gerald Sim (Kunder i pub), John Boxer (Sir George), June Ellis (Bartpige), Elsie Randolph (Receptionsdame i hotel), Bunny May (Bartender), Robert Keegan (Patient på fængsels-hospital). **Længde:** 116 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Palladium + Biografen, Århus 17.7.72.

Indspilningen startet 26. juli 1971 med interiøroptagelser i Shepperton Studios, London; eksteriøroptagelser foretaget i London og omegn.

