

happy-ending (filmen er produceret af amerikanske MGM!). »The Year...« lever og dør med Billy Kwan.

»The Year of Living Dangerously« fortæller glimrende om de moralske skruller enhver med blot nogenlunde sans for social retfærdighed må have, når de ser den 3. verdens elendighed. Den skildrer fortræffeligt journalistsens dilemma i en verden, der mere og mere bærer præg af enøjede mediers reproduktion (heri ligner filmen Volker Schlöndorffs »Die Falschung« om borgerkrigen i Libanon) og den viser, at Indonesien er andet og mere end rijstafel, badminton og orangutanter. I virkeligheden er Indonesien faktisk verdens femtestørste land med cirka 160 millioner indbygger! Først og fremmest er »The Year...« dog en typisk Peter Weir-film.

»Tingene er aldrig, hvad de synes at være«. Allerede i Weirs første spillefilm »The Cars That Ate Paris« (1974) kom dette hans hovedtema eftertrykkeligt frem. »Paris« er her ikke den franske hovedstad, men en lille, umiddelbart set idyllisk australsk by beliggende i en malerisk grøn dal. Denne pittoreske lokalitet lever imidlertid af at arrangere biluheld. Man sørger for at besøgende gæster forulykker, hvorpå man stjæler deres ejendele og borer små huller i deres kranier for at pacificere dem. Derpå anbringes de på et hjem i byen. Fra at være en landlig idyl bliver byen således ved nærmere eftersyn til blodigt vanvid.

Det Weir virkelig kan: at skabe en *atmosfære*, der suger tilskueren ned i den ikke altid lige plausible handling, lykkes over al forventning i *klassikeren* »Picnic at Hanging Rock«, hvor den viktorianske »way of life« stilledes overfor naturens altopslugende organisme.

Weirs næste film »The Last Wave« (1977) havde opløftende øjeblikke, men Richard Chamberlain i hovedrollen som en sagfører (igen denne kulturskabte lovmæssighed) og en lidt vel håndfast fremstilling af naturens luner gjorde filmen meget ujævn.

Weir forlod det spektakulære ved TV-filmene »The Plumber« fra 1979, der, ganske vist mindre storslået og suggestivt med på særdeles effektiv vis, endnu en gang satte spørgsmålstejn ved middelklassens benhårde tro på egen forståelsesformåen.

De forventninger man med rette kunne have til Weirs beretning om slaget ved Gallipoli, en af 1. Verdenskrigs største skandaler, der kostede omkring en halv million mennesker livet til ingen nytte, blev ingenlunde indfriet. »Gallipoli« (1981) fremstillede nok denne tragedie af dimensioner som et vigtigt bevis på krigens futilitet – i sig selv er krig jo et ypperligt bevis på det irrationelles indtrængen i en fornuftspræget verden; vanviddet sat i system – men synderlig spændende endsige original var filmen nu ikke.

Der er derfor så stor grund til at frydes over »The Year of Living Dangerously«. Peter Weir viser her, at han kan skabe mere atmosfære end de fleste andre instruktører i dag. Og hans oprindelige mål var netop at se, om han kunne gengive atmosfæren i den roman af C. J. Koch, som filmen bygger på. Interessen opstod, fordi Weir efter sine seneste tre film har holdt ferie på Bali. Men udover atmosfæren er det denne gang lykkedes Weir at samle sit stof og koncentrere sig om en fortællefigur, nemlig *skyggespillet*, der som klippen i »Picnic at Hanging Rock« samler hele filmens komplicerede univers. Man ser skyggedukker under forteksterne og alle filmens personer kan placeres i en eller anden relation til dukker eller dukkeførere. At dette spils mytiske element fremdrages, gør kun filmen mere Weirsk og endnu mere vedkommende. Det, vi ser, er på samme tid genkendeligt og uforståeligt. Som *Wayang kulit* ... og virkeligheden.

Tilbage er kun at rose Linda Hunt, der personificerer samvittigheden, barnligheden og desperationen i Billy Kwan.

Jan Kornum Larsen

# PSYCHO II

Instruktør: RICHARD FRANKLIN

»Ingen – ABSOLUT INGEN bliver lukket ind til PSYCHO, efter at forestillingen er begyndt!« Sådan lød det raffinerede reklameslogan for Hitchcocks gyser, da den havde Danmarkspremiere i 1961. Og med velberåd hu: for ingen bryder sig vel om på forhånd at kende handlingen i en film, som er bygget op på netop at trække sit publikum gennem en række kolbøtter og chok.

Så lad mig derfor straks følge op med en advarsel i modsat retning: den, som ikke har set »Psycho« og/eller »Psycho II«, og som derfor gerne vil forskaanes for at få afsløret overraskelserne forinden, bør ikke læse videre her – thi jeg agter ganske hensynsløst at løfte sløret for disse detaljer.

Mig selv har det aldrig været betimet at se Hitchcocks film i uforberedt, jomfrunalsk forventningsfuldhed. Da »Psycho« havde premiere i foråret 1961, var jeg lige fyldt fjorten, og selv om vi var begyndt at bluffe os ind til film, der var forbudt under seksten, så turde kammeraterne og jeg ikke rigtig driste os til at forsøge med »Psycho«. Der var kontrollen sikkert for skrap! Til gengæld var min to år ældre søster netop gammel nok. Og hun kom da også hjem en aften efter 7-forestillingen – stadig dirrende af chokenes rædsel og med oplevelsens fryd i stemmen – og underholdt mig den halve nat med en detaljeret gennemgang af hele filmens handling. Så da jeg omsider ved repremieren i 1966 fik set værket, kendte jeg det ud og ind. Jeg vidste godt, at Marion Crane ville blive brutalt myrdet i badekarret, at Arbogast ville få kniven, når han nåede op på 1. sal, og at det ikke var Mrs. Bates, som jo var død, men derimod hendes flinke søn, Norman, som til gengæld var rablende gal, der var morderen. Ikke desto mindre var jeg fuldstændig opslugt af filmen fra første til sidste sekund – som jeg har været det ved alle senere gensyn.

Allerede her aner man en afgørende forskel på Hitchcocks klassiker og Richard Franklins opkog, anno 1983. Den ægte klassiker tåler gensyn på gensyn og bliver stadig rigere for hver gang, hvorimod »Psycho II« ikke engang ville kunne bære et udførligt handlingsreferat forud for selve gennemsynet.

»Psycho« er den film, som mere end nogen anden har givet Hitchcock den status som »gysets mester«, som han har – i almindeligt omdømme, hedder det vist, men den er den eneste rendyrkede gyser i hans samlede filmværk. Hitchcocks foretrukne genre var derimod »thrilleren«, den psykologisk raffinerede spændingshistorie, hvor han med sit djævelsk dygtige greb om selve filmhåndværket kunne trække sit publikum med ud i den berømte »suspense« og gennemspille de væsentlige eksistentielle temaer om skyld og straf, som optog ham – og som løftede denne katolske moralist fra den ferme underholdning til den betydelige filmkunst.

Derfor var Hitchcock heller aldrig interesseret i at lave traditionelle »whodunits« – altså af typen »én af os er morderen, men vi afslører det først til sidst« (og den type, som f.eks. Agatha Christie har trivialisert helt ud i sine romaner). Hos Hitchcock ved man næsten altid helt fra starten, hvem morderen er; den ydre spænding fører blot handlingen videre, mens hovedenergien investeres i de menneskelige relationer og de moralske spørgsmål, der opstår omkring dem. Den typiske Hitchcock-hovedperson er således et ganske almindeligt

menneske, der midt i en tilsyneladende tryk og velkendt hverdag pludselig hvirvles ud i spionintriger, mord og lignende, langt fra dagligdags, dramatiske hændelser.

»Psycho« starter på denne måde med en ganske almindelig kvinde, der roder sig ind i tyveri og svindel, men tyve minutter inde i filmen, hvor hun netop har angret sit tyveri, og vi er opsat på med spænding og interesse at følge, hvordan hun mon nu klarer sig ud af det igen, går hun i bad på et tredierangs motelværelse og bliver brutalt myrdet. Og derefter udvikler filmen sig videre frem til at blive en gammeldags gys og en »whodunit« – og altså helt ukarakteristisk for Hitchcocks univers.

Og selv om den er den måske berømteste af alle Hitchcocks-film, og selv om den klart hører hjemme i den bedre halvdel af mesterens produktioner, er den næppe et af de utvetydige mesterværker, som f.eks. »Rear Window«, »Vertigo«, »Notorious«, »Shadow of a Doubt« eller »North by Northwest«.

På mange måder forekommer den tværtimod at have været et lille, fornøjeligt sidespring for Hitchcock, hvor han har villet demonstrere, at han også mestrede det ægte, gammeldags gys. Og det gør han så med en suverænit, der langt overtrumfer alle andre bud på genren.

Fra det første mord i badekarret og frem til filmens sidste overraskende afsløring, fordrer »Psycho«s plot, at vi skal tro, at det er den officielt afdøde moder, der løber rundt og rumsterrer med slagterkniven. I virkeligheden er hun en visse mumie, og det er hendes pæne unge søn, Norman, der splittet i en schizofren magtkamp i sit sind – ikke blot fører lange skændier med hende/sig selv, men tillige udfører hendes jalousimord.

I filmens mest udspekulerede scene lader Hitchcock os se moderen – uden at afsløre, at hun er død, men samtidig, vel at mærke, uden at vi finder det påfaldende eller mistænkeligt, at vi ikke får lov at se hende rigtigt. Med en durkdreven kombination af teknisk snilde og psykologisk fornemmelse lokker Hitchcock tilskueren med på at identificere sig med kameraet og gør os dermed til medskyldige lurere. Norman Bates er gået op i det skumle hus for at bære moderen ned i skjul i kælderens. I en svimlende krantur kører kameraet tværs over trappeskakten op over gelænderet og hen til døren til moderens værelse for bedre at kunne aflytte deres voldsomme skænderi, og da det/vi hører dem nærme sig døren – under hendes højlydte protesthyl – flygter det/vi videre opad og gemmer os under loftet. Fra den usædvanlige kameravinkel kan vi kun se hende oppefra og bagfra, og afsløringen er dermed undgået. Men skulle den skarpsindige tilskuer alligevel finde på at ane uråd, har Hitchcock også taget højde for det, idet han tidligere i filmen, da detektiven Arbogast bliver myrdet, har brugt præcis den samme synsvinkel, men hvor vi næppe midt i chokket når at spekulere nærmere over den atypiske kameraplacering. Den anden gang, hvor den bruges under anderledes rolige forhold, er vi derfor allerede blevet fortrolige med den.

Hitchcocks film er således mest bemærkelsesværdig for sin mesterlige fortælle teknik – en tour-de-force, der netop tilslører, hvor banal og tyndbenet historien faktisk er. F.eks. tåler Norman Bates' schizofrene tilfælde ganske givet ikke en nøjere psykiatrisk granskning uden at tabe enhver gnist af troværdighed. Hitchcock investerer al sin filmiske opfindsomhed og energi i at holde sit drilske spil med tilskueren gående, og netop måden han gør det på, bliver filmens inderste nerve, dens mening og dens stil.

Når jeg har brugt så meget plads på at beskrive Hitchcocks kunnen, er det naturligvis for at påpege, at det er en yderst vanskelig sag for et ringere instruktørtalent at begive sig ind i Hitchcocks univers. Man forstår godt, at det har været fri-

stende for den australske instruktør, Richard Franklin, i sin første amerikanske film at vende tilbage til den gamle historie og de gamle dekorationer. Og som sådan er det en filmhistorisk nyskabelse at genoptage et 22 år gammelt plot med de samme to hovedrolleskuespillere, der selv er blevet lige så mange år ældre.

For Anthony Perkins har Norman Bates været karrierens vigtigste rolle. Man forstår derfor også godt, at han har kunnet lokkes med på spøgen, og han yder da også endnu engang en overbevisende præstation.

Men dermed er også det pæneste sagt om dette snylterværk. For hvor Hitchcock byder på den bevidste filmkunstners gennemførte stil, kan Franklin kun komme med skabelongyserens moderne manerer. Og Tom Hollands originalmanuskript er mindst lige så banalt som Hitchcocks og dertil ti gange så forskruet og forvirret, at historien ender i det rene opstyltede vås.

I korte træk går den nye handling ud på, at Norman Bates efter 22 år på en anstalt erklæres rask, og selvfølgelig (og ganske utroværdigt) straks vender tilbage til det skumle gamle hus, hvor hans sygdoms mareridt i sin tid udspillede sig. Det kan naturligvis aldrig gå godt. Der sker da også straks en lang række mystiske ting, som skal minde Norman om moderen og kaste ham tilbage i schizofrenien. Men det hele bliver ved de ydre mekanismer og nogle åbenlyse og trivielle »red herrings«. Først skal vi tro, at det er den lede bestyrer af Bates Motel, der står bag (en sådan uhumsk nedrig person ville aldrig forekomme i en Hitchcock-film), og da han myrdes, føres mistanken over på Marion Cranes søster, Lila (hvor den sympatiske Vera Miles ikke har meget at stille op i sin gentagelse af rollen). Dernæst afsløres det, at den søde unge pige, der har fattet interesse for Norman, er Lilas datter og står i ledtog med moderen, selv om hun siden fortryder det. Og først da såvel mor og datter som Normans flinke psykiater og en lige så flink ung mand er blevet bragt af vejen, vender en nydelig ældre dame, som optrådte perifert i filmens start, tilbage til handlingen og røber, at hun er Normans rigtige mor. Den gamle Mrs. Bates var hendes søster, som passede barnet, fordi hans mor så sandelig også har været indlagt på tosseanstalten. Hvorefter den på ny sindssyge Norman kan gentage sit moderdrab og bære liget op i værelset på første sal. Alt er igen ved det gamle – og der er dermed (desværre) banet vej for et opus III.

Franklin er da en ganske dygtig, om end helt anonym håndværker, og ind imellem forekommer der nydelige pasticher på Hitchcocks kameraføring og replikker, men snart drukner det hele i den moderne tekniks krasse og realistiske effektjageri (et knivhug gennem munden og ud gennem nakken i ét shot, f.eks.) sovset nervepirrende ind i fed Dolby stereo.

»Psycho II« følger sig således pænt og anonymt ind i den række af gysere, der er fulgt i kølvandet på John Carpenters node- og moderigtige »Maskernes nat«. Og dens bedste sekvens er da også det indledende citat fra Hitchcocks film: badekarsmordet med mere end 75 kameraindstillinger på 45 sekunder er stadig det mest forbløffende montage-eksempel i den nyere filmhistorie.

Set i sammenhæng kan de to film tillige gøre tilskueren betydeligt klogere på de filmiske virkemidler og det er jo aldrig nogen skade til.

Asbjørn Skytte.