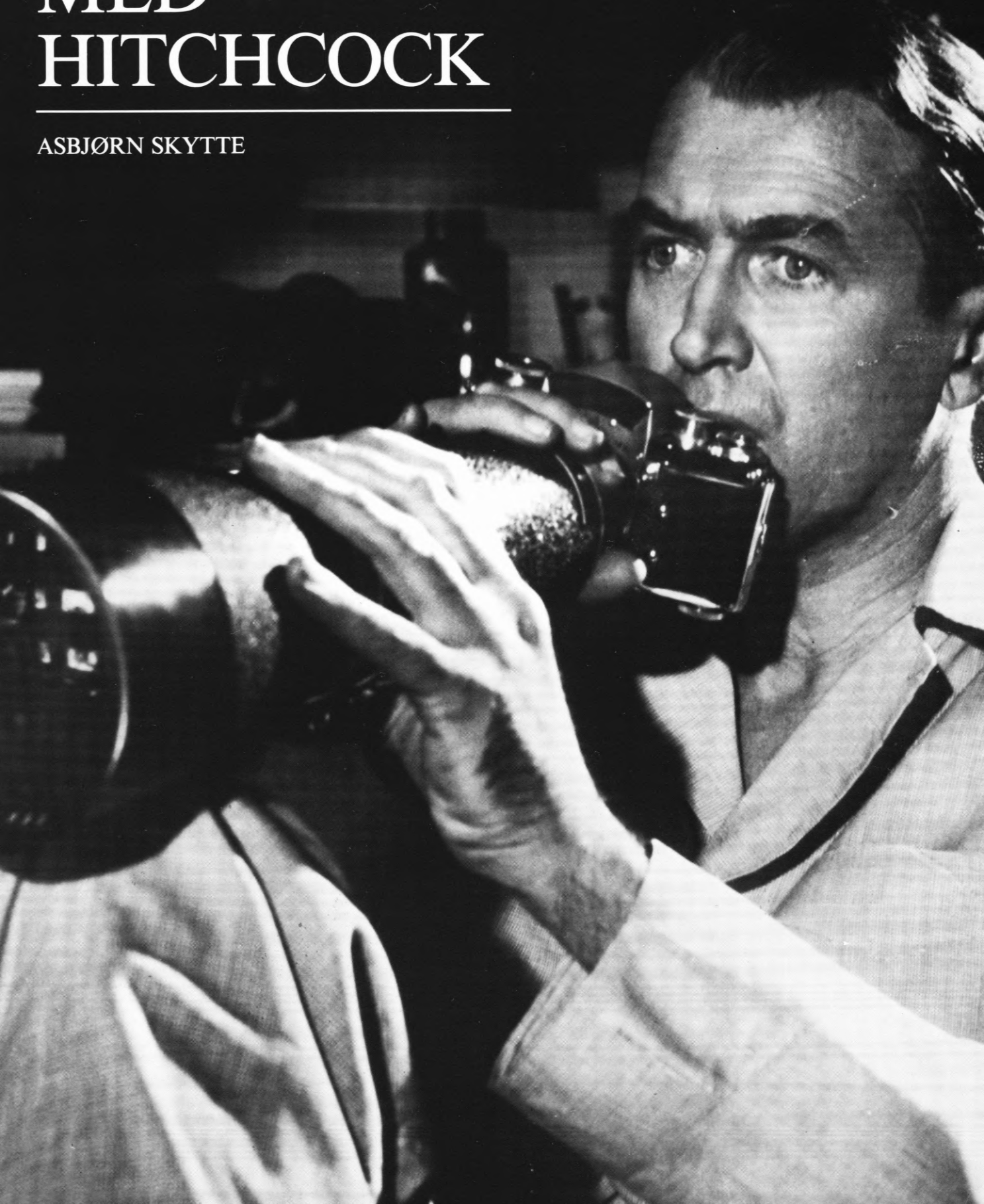


GENSYN MED HITCHCOCK

ASBJØRN SKYTTE



I min nekrolog over Hitchcock i 1980 (KOS 148) sluttede jeg af med at efterlyse en genudsendelse af hans Paramount-film fra 50'erne. Nu er de her omsider, i tilgift suppleret med den uafhængigt producerede »Rope« fra 1948. Hitchcock havde selv penge i disse fem film, og på et tidspunkt havde han solgt dem til ABC – det ene af de tre store amerikanske TV-selskaber – som havde fået eneret på dem over en årrække i 60'erne og 70'erne. Efter Hitchcocks død er der så endvidere gået 3-4 år med juridiske tovtrekkerier blandt hans arvinger, hvorunder filmene har været båndlagte.

Men nu kan de altså ses (eller genses) efter næsten 20 års fravær i de danske biografer, og de har da også allerede givet anledning til mange nye skrivelser om Hitchcock i danske aviser og tidsskrifter. Desværre har de fleste skribenter hentet deres udgangspunkt i Donald Spotos seneste, sensationshungrende biografi, der afslører liflige detaljer fra instruktørens privatliv – hvis man skal tro referaterne. For lad mig straks slå fast, at jeg ikke har læst Spotos bog, og at jeg heller ikke har videre stor lyst til det. Jeg tror ikke på, at saftige historier om Hitchcocks liderlige tilbøjeligheder og grove practical jokes kan tilføje noget som helst af relevans, som ikke allerede kan aflæses af filmene. Eller som den engelske teatermand, Charles Marowitz engang så præcist har afgrænset det: »If it's there, it's in the work!«

En psykoanalytisk redegørelse for den katolske kunstner og hans fortrængninger er således ikke ærindet for denne artikel, men derimod de fem film i sig selv og deres relevans for filmmageren Hitchcock.

I dag præsenteres disse film som fine kunstværker i filmkunstens højborg i København, og det kan derfor være vigtigt at starte med at slå fast, at Hitchcock først og fremmest var en kommerciel filmskaber, hvis hovedmål var at frembringe film, der kunne få det store publikum i tale og give penge i kassen. Med en filmkarriere, der strakte sig fra 1922 til 1976, kom Hitchcock til at opleve alle de vigtige perioder i filmens historie. I 20'erne, hvor Hitchcock startede som assistent, title designer og art director i engelsk film, forfinedes den stumme films sprog i retning af en ubesværet og smertefri kommunikation med et stadigt voksende publikum, der blev mere og mere fortrolig med dets konventioner og symboler. I denne frugtbare periode havde Hitchcock lejlighed til at arbejde i UFA-studierne i Berlin, hvor han stiftede bekendtskab med den tyske ekspressionisme og frem for alt med Friedrich Wilhelm Murnau, hos hvem han lærte at arbejde perspektivisk med billedkompositioner og dekorationer og at tænke og se ud fra kameraets synsvinkel. Samtidig tilegnede han sig ligeledes essensen af den russiske stumfilms montage teorier, og begge disse retninger fik afgørende indflydelse på hans egne film. I denne første, engelske periode (frem til 1940) er det Hitchcocks store fortjeneste, at han som den første forstod at adoptere disse artistisk-æstetiske teorier til den kommercielle films formler – en udvikling, der kulminerede i sidste halvdel af 30'erne med en stribe særdeles underholdende spionfilm, der befæstede hans position som den mest succesrige instruktør i engelsk film og åbnede vejen til Hollywood.

En scene fra Hitchcock-komedien
»The Trouble With Harry«





I USA brugte Hitchcock 40'erne til at finde sit fodfæste inden for Hollywood-maskineriet og frembragte i 1946 med »Notorious« i hvert fald ét indiskutabelt mesterværk – en film, der med sin legende elegance, sit suveræne stjernespil af Cary Grant, Ingrid Bergman og Claude Rains, og totale kontrol over hver eneste detalje, kombineret med dybt foruroligende psykologiske undertoner, blev indbegrebet af den hitchcockske filmkunst og et varsel om de store, modne værker i 50'erne.

THE TROUBLE WITH HARRY

Af de fem genudsendte film er de tre indiskutable hovedværker, mens de to øvrige på hver sin måde indtager en særposition i det samlede værk.

Ved første øjekast kan »The Trouble With Harry« (1956) forekomme at være den svageste af de fem. Med sin afslappede afvikling af en humoristisk, til tider ganske pjattet, fortælling om liget Harry, der bliver fundet ude i skoven ved en provinsiel lillebyidyl og skaber panik blandt indvånerne, kan den forekomme at være et bagatelagtigt sidespring imellem anderledes seriøse opgaver i denne periode. Men man skal nok ikke lade sig narre af det afslappede og humoristiske. Hitchcock har ganske klart moret sig gevaldigt med at arrangere de mange forviklinger, der medfører, at den stakkels afdøde bliver gravet ned og op igen den ene gang efter den anden i takt med, at mistanken kører på skift mellem de involverede personer. Det umiddelbart skuffende ved »The Trouble With Harry« er måske kun, at den ikke ligner nogen anden Hitchcock-film, og at den ikke indbyder til dybsindige analyser. Som absurd sort komedie fungerer den fint og fornøjeligt i et mageligt tempo, der giver rigelig plads til et lydefrit ensemblespil blandt de fire hovedroller: Edmund Gwenn og Mildred Natwick er suveræne som det aldrende romantiske par, den pensionerede kaptajn og pebermøen, mens John Forsythe leverer en smuk imitation af den unge Henry Fonda over for den debuterende Shirley MacLaine, der sprudler af den sødme og charme, som blev hendes særkende som stjerne. Endelig er filmen visuelt betagende smuk med Robert Burks' farvemættede sensommerbilleder fra et landskab (Vermont i det aller nordøstligste USA), som man normalt ikke ser på film.

ROPE

Tidsmæssigt ligger »Rope« fra 1948 en del år tidligere end de øvrige film i puljen – mellem to relativt svage Hitchcock-film: »The Paradine Case« (1947) og »Under Capricorn« (1949). Den er en filmatisering af Patrick Hamiltons samtidige skuespil, et tidstypisk idédrama om to unge mænd, der, styret af overmennesketeori og ønsket om at begå det perfekte mord, kvæler deres fælles ven i hans egen lejlighed og derefter fejrer hans fødselsdag med familie- og vennekreds, som om intet var hændt. Men blandt de indbudte er deres gamle universitetslærer (James Stewart), som på et teoretisk plan er ansvarlig for at have indpodet dem overmenneskefølelsen, og som aner uråd og til slut afslører dem. Skuespillet er således et tydeligt pointeret, men ofte yderst vittigt diskussionsstykke om filosofi og ideologi, og det er indlysende, at det har appelleret til Hitchcocks sans for det makabre.



James Stewart og Grace Kelly i
»Rear Window«

Men som altid er han lige så optaget af den formelle side, og med »Rope« gennemfører han et af sine mest konsekvente filmsproglige eksperimenter. Med overholdelse af stedets, tidens og handlingens enhed er den filmet som var den én ubrudt optagelse, idet de uundgåelige »klip« (der kan kun være 10 minutters film i kameraet) er maskerede for publikum. Filmen er udformet som én lang kameratur rundt i den myrdedes to-værelses lejlighed, men nøje timet, således at hver gang kameraet løber tør for film, sker det i dørkarmen mellem de to rum eller på en mørk flade, f.eks. ryggen af en af personerne.

Virkningen bliver dobbelt. På den ene side er filmen meget teatralisk, idet skuespillet afvikles i ét stræk og i den rytme, som også bestemmer dets opførelse på en teater-scene. På samme tid er den dog yderst filmisk, idet Hitchcock så at sige med sit kamera tager tilskueren med op på selve scenen og går på opdagelse i de to rum. Og selvfølgelig kan han dermed selv nøje styre forløbet og frit vælge, hvad han vil fokusere på. Således opbygger han gang på gang sin særlige suspense ved at køre ind på detaljer og synsvinkler uden for personernes opmærksomhed – af størst virkning i slutsekvensen, hvor kameraet drejer rundt og afslører, at husholdersken er i gang med at rydde buffet'en, der er anrettet på den dragkiste, som den myrdede er gemt af vejen i.

»Rope« er således en ganske særegen film. I sit æstetiske koncept er den bevidst artificiel – en bevidsthed, som uundgåeligt vil forplante sig videre til tilskueren, men det er samtidig i kraft af denne udformning, at Hitchcock opnår den helt specielle klaustrofobisk bundne grundstemning, som først forløses til slut, da James Stewart efter afsløringen åbner vinduet og affyrer revolveren ud gennem det for at tilkalde politiet. Med sin virtuose timing og sit – med undtagelse af Farley Grangers overtydelige nervøsitet som den svageste af morderne – fint afviklede ensemblespil er den en filmisk kraftpræstation, der undervejs dog mere imponerer end medriver sin tilskuer.

Hitchcocks force som filmmager var hans enestående og veludviklede sans for, hvordan de ting, der sker oppe på lærredet, virker på det store, almindelige publikum. Hans udgangspunkt var en utilsløret kommercialisme. Hitchcock vidste, at det store publikum ikke går i biografen for at blive belært om dette og hint, men for at blive adspredt og underholdt, og i løbet af sin karriere fik han – bedre end nogen anden instruktør i filmhistorien – etableret sig som rendyrket entertainer. Den fælles ballast var kriminalgenren som sådan med dens konventioner og indforståede forventninger. Når publikum gik ind til en ny Hitchcock-film, skete det i forventning om, at nu skulle man opleve dramatiske tildragelser, tilsat ligelige portioner af sort humor og makabre påhit, men samtidig kunne man aldrig vide sig helt sikker på, hvor man havde ham. Fra film til film varierede han med utrolig opfindsomhed sin koldblodige manipulation (oftest maskeret som en drilsk leg) med publikum, og ofte var det én enkelt isoleret drejning af konventionen, der var igangsætter for hele filmen: Cary Grant og flyvemaskinen i »North by Northwest« eller mordet på Janet Leigh i »Psycho«, f.eks.

Når Hitchcock var bedst, lykkedes det ham via denne manipulation at drage tilskueren helt ind i filmens inderste nervetråde med psykologiske og moralske rystelser til følge. De tre resterende af de genudsendte film er mesterlige eksempler på dette totale greb om tilskuerens engagement.

REAR WINDOW

»Rear Window« (1954) er i selve sin basis et gennemarbejdet raffineret spil på tilskuerens situation som voyeur i biografens trygge mørke. Med en enkelt suveræn panorering redegør Hitchcock i filmens første shot for handlingens baggrund. Han starter på et ben i gips, kører videre op til et smadret kamera, derefter ud og viser, at det er James Stewart, der sidder med det og benet, bundet til en kørestol, og endelig hen over væggen, der er smykket med pressefotos fra motorvæddeløb, ulykker og andre farlige situationer. Uden ord har Hitchcock fået fortalt os, at L.B. Jefferies (Stewart) er professionel pressefotograf og sandsynligvis har pådraget sig sit benbrud under udførelsen af sit arbejde. Nu sidder han midlertidig bundet til stolen i sin lille lejlighed med udsigt til baggården og har ikke andet at fordrive tiden med end at udspionere genboerne. I sin metier er han en slags professionel voyeur, men samtidig er hans studier i baggården, forstørret via kikkert og telelinse, uanstændige i almindelig moralsk forstand.

Ind imellem får han besøg af sin kæreste, den smukke fotomodel Lisa (Grace Kelly), hvis slet skjulte hentydninger til forlovelse og ægteskab hele tiden elegant afpareres. Som Robin Wood så fint gør rede for, er det denne modvilje, der i første omgang får ham til at fatte mistanke om, at genboen, Lars Thorwald, har myrdet sin enerverende tyranniserende, invalide hustru. Som tilskuere er vi anbragt parallelt med Stewart; vi kan lige som han kun betragte/belure; vi kan ikke gribe ind. Med ham ser vi også de øvrige genboere over gården som ironiske kommentarer omkring vanægteskabets plager kontra ensomhedens frustrationer, og med ham er vi lige så magtesløse, da Lisa bringer sig selv i livsfare ved at afsløre morderen.

»Rear Window« viser Hitchcock i sit mest subtile hjørne. Filmen handler om en mand, som myrder sin hustru, hvorefter han parterer hende og spreder hendes jordiske rester rundt omkring, men denne makabre side vises naturligvis

ikke. Som Fritz Lang engang har påpeget, kan ingen nok så udpenslet voldsskildring måle sig med tilskuerens egen forestillingskraft. Således er filmen i mere end én forstand udtryk for antydningens store kunst.

Begrebet »suspense« er et af de centrale i Hitchcocks kunstneriske univers. I sin essens opstår dette fænomen ved, at tilskueren bringes til helt og fuldt at indleve sig i hovedpersonernes situation, at solidarisere – måske endda identificere – sig med dem, hvorefter Hitchcock leverer nogle oplysninger til publikum, som filmens personer ikke er i besiddelse af. Derigennem forøges spændingen og indlevelsen. Vi gribes af en trang til at advare og hjælpe, men er naturligvis lige som L. B. Jefferies fuldstændig magtesløse og må pænt afvente begivenhedernes gang.

Suspense-begrebet er således centralnerven i Hitchcocks manipulation med os. »Rear Window« er et eksempel på den totale suspense, som støt og roligt stiger frem mod filmens dramatiske klimaks.

tion i filmens dramatiske struktur. Hitchcock præsenterer sine temaer og handlingstråde med et selvfølgelig suverænt overblik. Forbilledlig er hele opbygningen af Royal Albert Hall-sekvensen. En udenlandsk politiker skal myrdes, og skuddet skal falde på et bestemt punkt i koncerten, hvor bækkenerne slås sammen med et brag, der kan overdøve lyden. Allerede før filmen starter, præsenterer Hitchcock (faktisk helt abstrakt) dette øjeblik med nærbillede af bækkenerne. Siden overværer vi, at morderen gennemhører musikken et par gange. Så da Doris Day omsider ankommer til Royal Albert Hall, ved vi som publikum nøjagtig, hvad der skal ske, og hvornår det skal ske. Det er ægte suspense. Det spændende bliver for os, hvorledes det skal lykkes Doris Day at afværge mordet.

Jeg vil ikke tøve med at anbringe »The Man Who Knew Too Much« side om side med »North by Northwest« som én af de mest intelligent underholdende film i Hitchcocks samlede produktion.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Herooverfor forekommer »The Man Who Knew Too Much« (1955) mere afslappet i sin struktur. Den er først og fremmest entertainment, bygget op omkring en serie velbegnede højdepunkter.

Hitchcock lavede den allerede i 1934 som engelsk spionfilm, og den nye udgave illustrerer med al ønskelig tydelighed hans udvikling gennem tyve år frem mod såvel teknisk som kunstnerisk perfektion.

Filmens eksposition er henlagt til en nordafrikansk stat, hvor Hitchcock giver sig rigelig tid til at præsentere sine hovedpersoner: en typisk, solid amerikansk kernefamilie, Dr. Ben McKenna med hustru og søn, på ferie. Lidt efter lidt introduceres mystikken og spionintrigen og bygges langsomt op til det øjeblik, hvor Daniel Gélin's franske agent udånder i doktorens arme, men forinden når at hviske en hemmelig meddelelse til ham. Det er en typisk og tilbagevendende situation hos Hitchcock, hvor han endnu engang demonstrerer, hvorledes en tilsyneladende tryk og overskuelig hverdag med et slag kan forvandles til angst og kaos. Parrets søn kidnappes for at forhindre faderen i at give den hemmelige meddelelse videre. Suspense'n er introduceret. Her udbygges den i én af de fineste scener nogensinde hos Hitchcock. Ægteparret vender hjem til hotellet efter forhør hos politiet. Han ved, at sønnen er kidnappet; hun ved det ikke endnu. Mens hun begynder at undre sig over, hvor drengen er henne, finder han målbevidst sin lægetaske frem og tvinger hende til at tage nogle piller, før han fortæller, hvad der er sket. Hendes hysteriske sammenbrud dysses dermed straks over i en bedøvende søvn. Denne scene er ganske enkelt fremragende – i sin rolige opbygning, sin sikre timing og frem for alt i det intense spil mellem James Stewart og Doris Day.

Resten er filmen er bygget op som en serie af nervepirrende højdepunkter – fra opsporingen af det mystiske kapel i London over afværgelsen af attentatet i Royal Albert Hall frem til befrielsen af sønnen i ambassadørboligen, men typisk for Hitchcock krydret med en lang række vildspor og diverterende indfald. Og som en af de røde tråde gennem det hele går den enerverende schlager »Que Sera?« – udnyttet med dramatisk effekt.

»The Man Who Knew Too Much« er utroligt godt struktureret sammen. Hvert eneste element, hver eneste replik glider selvfølgelig ind i den overordnede helhed. Alt har en funk-

James Stewart i
»The Man Who Knew Too Much«



VERTIGO

Hvor »The Man Who Knew Too Much« ikke indbyder til dybtgående filosofiske betragtninger, er »Vertigo« (1958) til gengæld Hitchcocks måske allermest psykologisk dybtborende og symbolladede film.

Igen er der tale om et helt egenartet filmværk med en usædvanlig opbygning. Filmen falder i to klart adskilte dele med en prolog, der viser baggrunden for den højdeskræk, hovedpersonen Scottie (James Stewart) lider af, og en mellemakt, som stiliseret afbilder hans mareridt desangående.

Men denne »vertigo« er kun en del af billedet. Filmen er en »case history« om en syg mand og hans maniske søgen efter perfektionen, mens den samtidig i det ydre anvender thrillerens form. Første del af filmen fortæller om, hvorledes Scottie hyres af en gammel ven til at skygge dennes kone, som søges af/drages imod døden, udkrystalliseret i en afdød bedstemors tragiske skæbne. Og den fortæller især om, hvorledes Scottie selv forelsker sig og drages imod dette næsten overjordisk smukke væsen og hendes dødsdrift – frem til hendes tilsyneladende selvmord og Scotties psykiske sammenbrud.

Anden del starter (næsten, desværre kun, men mere derom senere) med at omstøde dette okkulte fundament. Det hele var et snedigt mordkomplot, der kynisk inkalkulerede Scotties højdeskræk som faktor, og pigen, Judy, som Scottie nu møder og vil omdanne til den afdøde Madeleine's billede, var faktisk hyret af vennen til at spille en falsk Madeleine og forlokke Scottie, hvorimod den rigtige Madeleine som Scottie aldrig har mødt, blev myrdet. Det er en yderst kompliceret fortælling, som af Hitchcock udfoldes i

et nøje gennemarbejdet symbolsprog, hvor graven, blomsterrosetten, den mørke korridor og de svimlende højder sammenføjes og tilføjer subtile betydningslag og foruroligende undertoner.

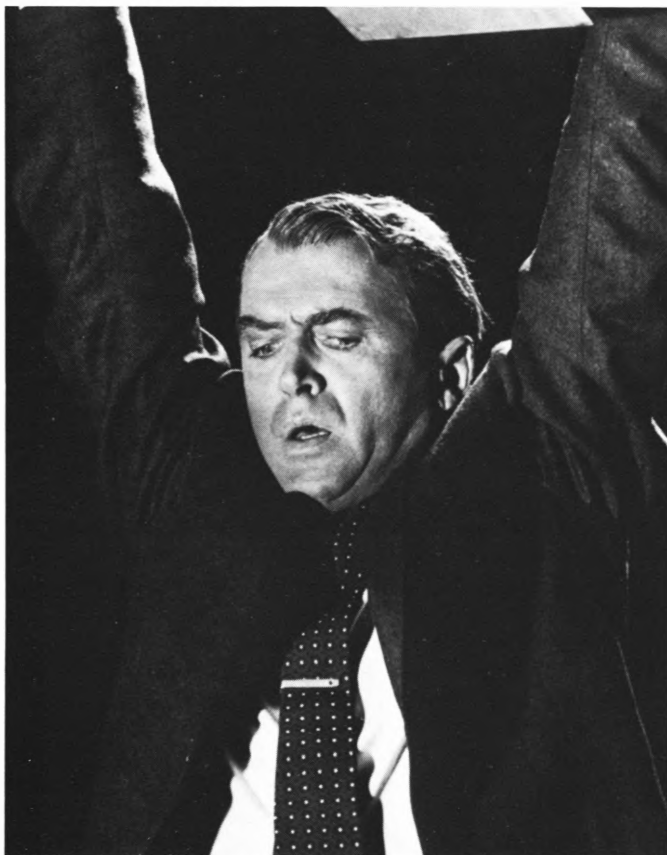
Over for Madeleine/Judy placerer Hitchcock den jordbundne Midge, som er ulykkeligt forelsket i Scottie, og som repræsenterer den løsning, som han imidlertid hårdnakket forkaster. Scottie skal i næsten bogstavelig forstand bringes ud af sin maniske fantasiverden og tilbage til jorden. Og da han til slut befries fra sin højdeskræk, mister han samtidig endegyldigt Madeleine/Judy – og dermed drømmen om perfektionen, kærligheden og døden. Scotties udfrielse redder således nok hans liv, men er samtidig dybt tragisk.

»Vertigo« er Hitchcocks visuelt mest betagende film, hvor også brugen af farverne indgår i symbolsproget. Og samtidig er den en af hans mest bevidst seriøse film, hvor den kynisk kalkulerede beregning hele tiden skinner igennem over for publikum. Dens svageste faktor er Kim Novak i dobbeltrollen, for vel er hun betagende skøn at skue, men hun spiller elendig komedie. Og desværre er hun ofte ladt i stikken af sin instruktør (noget der hyppigt forekommer hos Hitchcock). Således begynder anden del med, at Scottie før øje på Judy på gaden og følger efter hende hjem til hotellet, men da hun åbner sin dør på hans banken, virker hun ikke spor forbløffet over at se ham, men er bare en arrogant og vulgær dulle. Først da han er gået, afslører Hitchcock i et flashback hendes deltagelse i mordkomplotet. Men det sker netop en takt for sent. Jeg tror simpelthen ikke på, at hun, der angiveligt også undervejs i dobbeltspillet som Madeleine har forelsket sig i Scottie, er i stand til at lade som ingenting ved dette overraskende gensyn. Hitchcock har tilsyneladende villet forhale afsløringen en ekstra tand (hvilket i øvrigt ligner ham dårligt), og han underminerer dermed Judys troværdighed som person over for sit publikum. Hun bliver et postulat i filmens i forvejen noget fortænkte intrige.

I al sin udspekulerethed henleder »Vertigo« opmærksomheden på et centralt problem i oplevelsen af en Hitchcock-film. Lige som med »Rope« bliver man duperet frem for at lade sig rive med følelsesmæssigt. Den er en film for intellektet. På den ene side er der den totale indlevelse, det fuldstændige følelsesmæssige engagement, hvor man helt overgiver sig til filmens manipulation; på den anden side er der den æstetiske nydelse af håndværket, bevidstheden om det gustne overlæg og den gennemført udspekulerede manipulation.

Tilsammen giver de fem genudsendte film rigeligt med eksempler på Hitchcocks kunst. Hans indflydelse på filmsprogets udvikling – denne evne til at få fat i det store publikum – og dermed hans betydning for bevidstheden om håndværket hos andre filmskabere kan næppe overvurderes. Personligt foretrækker jeg Hitchcock, når han mest er ude på sjov; når følelse og intellekt får lov at køre på tandem i en elegant leg med publikum – den Hitchcock, der lavede »Notorious«, »North by Northwest« og »The Man Who Knew Too Much«.

James Stewart i »Vertigo«



KILDER:

Robin Wood: Hitchcock's films (1977 3. udg.).
Albert J. LaValley (red.): Focus on Hitchcock (1972).
François Truffaut: Hitchcock (1966).