

Dødens engel

Hovedværket *Vertigo* (En kvinde skygges) nytolkes i lyset af Hitchcocks øvrige film af Christian Braad Thomsen, som til efteråret udsender en bog om Hitchcock



Jeg var tiltrukket af heltens forsøg på at genskabe en død kvindes spejlbillede gennem en anden, som var levende. Eller for at sige det rent ud: manden ønsker at komme i seng med en kvinde, som er død; han er forfalden til en form for nekrofil.

Alfred Hitchcock til Francois Truffaut, 1966.

af Christian Braad Thomsen

Hitchcock havde svære problemer med manuskriptet til *Vertigo*. Filmen er baseret på Pierre Boileaus og Thomas Narcejacs roman 'D'entre les Morts', og først blev Maxwell Anderson bedt om at lave et udkast, skønt Hitchcock ikke havde været tilfreds med hans arbejde på *The Wrong Man*. Hvad han præsterede blev kasseret, og det gjorde også et udkast af Alec Coppel. Først da Samuel Taylor blev knyttet til projektet, kom der skred i det. Om arbejdsprocessen har Taylor sagt:

'Jeg læste ikke den franske roman. Hitch ønskede det ikke. Han vidste præcis, hvad han ville, og han forklarede adskillige scener i de omhyggeligste detaljer. Men historien manglede, og det gjorde også de rigtige mennesker. Vi begyndte at kortlægge historien trin for trin, og han så alt der kunne hjælpe ham med at artikulere, hvad han så. Vi kunne alle fornemme, at det var et meget vigtigt projekt for Hitch, og at han følte denne historie meget dybt, meget personligt.'

Svimmelhed og fald fra stor højde går gennem hele Hitchcocks produktion, både som realitet og som metafor. Det begyndte med *Blackmail*, hvor pengeafpresseren jages på kuplen af British Museum og falder ned og slår sig ihjel. I *The 39 Steps* kaster spionchefen sig ud fra en balkon og ned på den scene, hvor han netop har skudt Mr. Memory. I *Jamaica Inn* kaster skurken sig ud fra en høj skibsmast, da spillet er tabt. *Saboteur* slutter med den svimlende kamp uden på Frihedsgudinden, hvorfra skurken falder ned og slår sig ihjel, og *Foreign Correspondent* har en scene, der næsten er en forløber for drabsscenen i *Vertigo*: hovedpersonen er af en attentatmand lokket med op i et kirketårn, hvorfra han skal skubbes ud over rækværket. Da vi ser en person falde, frygter vi, det er vor helt – ind til han i næste scene fortæller, hvordan han i sidste øjeblik sprang til side, så attentatmanden selv styrtede i dybet.

Også *To Catch a Thief* og *Rear Window* slutter med scener, der kan virke som forstudier til indledningsscenen i *Vertigo*: I *To Catch a Thief* hænger tyven i tagrenden, mens den uskyldigt mistænkte benytter sig af situationen til at tvinge en tilståelse frem, før han redder tyvens liv. I slutopgøret i *Rear Window* hænger fotografen i en altankasse, før han til sidst skubbes ned af morderen.

Det er ikke så enkelt at bringe Hitchcocks svimmelhedstema på en fast for-

mel. Normalt bruges faldet fra højden i overensstemmelse med filmkonventionen, så det er den skyldige, der falder ned og slår sig ihjel. Men da skyld jo i Hitchcocks univers er et højst relativt begreb, der lader sig udveksle, er også svimmelheden et vilkår, der principielt deles af alle, også selv om det rimeligt nok ikke er alle, der udsættes for det dræbende fald.

Tør man lade sig konfrontere med sin svimmelhed og se afgrunden og dermed døden i øjnene, kan man også få bugt med sin skyldfølelse og få kontakt med de dybest begravede sandheder. Det var, hvad der skete i *Spellbound*, hvor dr. Constance tog sin patient og kæreste med på en gentagelse af den katastrofale skitur, der havde kostet ham hans hukommelse, for at lade ham møde afgrunden endnu en gang i håb om, at hans fortrængninger dermed ville lette. Da er det, at en barndomstragedie pludselig står ham lysende klart. Han kom til at forårsage sin lillebrors død. Men der var tale om et hændeligt uheld under leg på et tag, så hans fortrængte skyldfølelse gennem alle årene har været grundløs.

Svimmelheden synes grundlæggende at være et udtryk for livsangst, og derfor er det logisk, at den så ofte i Hitchcocks film ender med døden. Men tør man, som den identitetsløse patient i *Spellbound*, se det svimlende dyb i øjnene og hverken give efter for trangen til at kaste sig ud eller vende ansigtet væk, har man mulighed for at generobre sin identitet.

Vertigo indledes med en ulykke, der nøje svarer til den fortrængte ulykke i *Spellbound*, og som tilsvarende skaber en traumatisk skyldfølelse i hovedpersonen. Ulykken indtræffer under en politijagt over hustagene, forbryderen undslipper de to betjente, der forfølger ham, fordi en af dem, Scottie, snubler over en tagsten og glider, men når at gribe fat i tagrenden. Scotties kollega rækker ud efter ham for at hjælpe ham op, men får overbalance og styrter i afgrunden. Scottie bliver altså ufrivilligt årsag til kollegaens død.

Dramaet intensiveres samtidig til det uudholdelige, idet Scottie jo få sekunder efter vil dele skæbne med sin kollega. Tagrenden er allerede ved at give sig, og der er ingen vej op, men syv etager ned.

Så følger filmhistoriens mærkeligste klip: Scottie er på besøg hos en tidligere kæreste, der med sin bekymrede omsorg nu er som en mor for ham. Han har fået lært at gå igen og skal snart have korsettef af. Det eneste blivende problem er, at han plages af en patologisk svimmelhed.

Men hvordan er han overhovedet sluppet fra ulykken med livet i behold? Pioneren blandt Hitchcock-skribenter, og vel stadig den kyndigste af dem alle, Robin Wood, har foretaget en uhyre interessant bestemmelse af prologen. Han hævder, at de tre personer lader sig opfatte som et billede på det freudske triumvirat i psyken: det-overjeg-jeg. Forbryderen repræsenterer det'et, hvis lyster jo er i stadig konflikt med loven, den uniformerede betjent repræsenterer det straffende overjeg, der er lovens håndhæver i psyken – og Scottie, som ikke er i uniform, repræsenterer jeg'et, som er evigt plaget af det'ets udfordringer og overjeg'ets disciplin. I dette tilfælde slipper det'et fri i natten, overjeg'et knuses mod asfalten, og jeg'et hænger i panisk angst udspændt mellem himmel og jord.

Det er en tolkning, som i første omgang kan lyde ret spekulativ. Men Robin Wood er normalt en så indforstået kritiker, at hans tankegang fortjener nøjere overvejelse. Som det vil fremgå af det følgende, er jeg enig med ham – og tilføjer for egen regning, at naturligvis overlever Scottie Ferguson ikke det uundgåelige styrt. Han knuses mod asfalten sekunder efter, at Hitchcock har klippet fra hans paniske ansigt. Han kan aldrig reddes i virkeligheden, men kun i klippebordet.

Den film, som følger efter Hitchcocks umådeligt dristige klip, kan derfor ikke beskrive Scotties overlevelse, men må være hans rejse mod døden. Skønt den giver sig ud for at være halvanden time, udspiller den sig reelt i de få sekunder, der går mellem, at Scottie må slippe sit tag i tagrenden, og han rammer asfalten. Folk, som mirakuløst har overlevet, hvad de opfattede som den visse død i trafikken eller på havet, har jo ofte fortalt, at sekunderne inden det store mørke blev udvidet til en uendelig billedstrøm med episoder fra deres liv blandet op med drømme og fantasier.

En sådan film er *Vertigo*. Den tids-spaltning, Hitchcock foretog i *Rope* ved at lade lyset uden for vinduet beskrive en væsentlig længere tidskurve end de kontinuerlige begivenheder inde i lejlig-heden, er i *Vertigo* ført ud i sin mest svimlende konsekvens. Hvad der efter denne prolog tager sig ud som et rimeligt realistisk forløb, foregår udelukkende i Scotties indre og er hans fortvivlede forsøg på at komme overens med den skæbne, der alligevel er uundgåelig.

Ifølge visse drømmeteorier er det frie fald ofte udsprunget af fødselstraumet. Den første person, vi ser Scottie sammen med efter sit fald, er da også Moderen, ikke den biologiske mor, men en

jævnaaldrende kvinde, Midge, der over for Scottie opfører sig stærkt moderligt og med en hengivenhed, der ikke er uden erotiske overtoner. Han har tidligere været kæreste med hende, som den lille dreng med sin mor. Men nu har han lært at gå, nu burde han være stor nok til, at hun kan sende ham ud i verden på egen hånd. Det sker dog ikke uden vemod og fortrydelse fra hendes side – og Scotties svimmelhed er udtryk for, at heller ikke han er begejstret for at se verden i øjnene.

Af sin gamle skolekammeret Gavin Elster hydes Scottie til at skygge hans kone Madeleine. Scottie møder Madeleine på en restaurant, hvis vægge er polstrede med et glødende rødt stof som en hule – eller som en livmoder.

Og i livmoderen er symbiosen mellem mor og barn som bekendt total. Denne symbiose fortsætter ved moderbrystet, hvor barnet ikke har mulighed for at opfatte moderen som en selvstændig person, men må opleve sig selv og moderbrystet som en almægtig helhed i lystopfyldelsens tegn. På denne måde bliver det første objekt et fantasiobjekt. Ganske vist eksisterer objektet også i virkeligheden, men dets virkelige eksistens er en fundamentalt anden, end barnet har mulighed for at opleve. For barnet eksisterer der fra starten ingen grænse mellem begær og objekt eller mellem lyst og tilfredsstillelse. Deraf kommer den narcissistiske oplevelse af almagt, vi finder i *Rope* og *Strangers on a Train*.

At vort begær kan være adskilt fra objektet, og vor lyst derfor ikke altid kan tilfredsstilles, er en erfaring, vi først gør os senere, og trods denne erfaring fastholder vi i vort ubevidste den viden om, at sådan har det ikke altid været, og dermed også en drøm om, at sådan behøver det ikke altid at være.

Med udgangspunkt i den freudske teori formulerer Robin Wood dette paradoks således:

'Det er indlysende, at det oprindelige begær ikke kan tilfredsstilles. Det tabte bryst kan ikke genfindes, fordi det aldrig har eksisteret. Fantasien om tilfredsstillelse afhænger paradoksalt nok af objektets uopnåelighed.'

Og med denne formulering er vi inde i *Vertigos* brændpunkt, hvorfra Hitchcock ikke lader os slippe ud igen.

Den kvinde, som Scottie skal skygge, og som han forelsker sig i, er et fantasiobjekt. Men det ved han ikke. Han tror, at hun rent faktisk eksisterer.

I første omgang synes Madeleine at have problemer med sin egen fantasi. I en tilsyneladende tranceagtig tilstand opsøger hun steder, der alle associerer

til fortiden og døden. På en kirkegård dvæler hun ved Carlotta Valdes' grav, på et museum sidder hun foran et maleri af Carlotta – og da Scottie følger hende til et hotel, hvor hun har lejet et værelse, forsvinder hun pludselig for øjnene af ham. Har hun forenet sig med Carlotta Valdes og de-materialiseret sig – eller er det nu Scottie, der har problemer med sin fantasi?

Carlotta Valdes viser sig at være Madeleine's oldemor, og hun havde en mærkelig skæbne. Hun blev gravid med en gift mand, der siden svigtede hende og tog deres fælles barn fra hende. Carlotta blev vanvittig af savnet og gik konstant rundt og ledte efter sit forsvundne barn. Hun begik selvmord som 26-årig.

Madeleine identificerer sig altså med en kvinde, som leder efter sit eget barn, og mens Scottie skygger Madeleine for at afsløre hendes hemmelighed, ved han ikke, at hemmeligheden er ham selv, og at det barn, Madeleine/Carlotta leder efter er ham!

Det påfaldende ved Scotties kærlighed er, at den som barnets under modersymbiosen er en fantaseret kærlighed. Scottie skygger og iagttager Madeleine, men kommer aldrig til at lære hende nærmere at kende. Hun forbliver en del af hans fantasi og får ikke mulighed for at blive et menneske af kød og blod. Kærligheden vokser ud af den afstand, der kan holde drømmen i live, i stedet for af den nærhed, der traditionelt regnes for kærlighedens formål. Nærheden er farlig, for den tager livet af drømmen.

Man kunne også sige, at Scotties kærlighed er voyeuristisk og beslægtet med Hitchcocks berømte definition på 'suspense': 'Suspense er som en kvinde, – jo mere der overlades til fantasien, jo større er ophidselsen.'

Hvad dette udsagn røber om Hitchcocks (og vor kulturs!) kærlighedssyn er måske mere gruopvækkende end selv hans mest suspensefyldte gys: kærligheden er et fantasifoster, og jo mindre man ved om den elskede, jo bedre for kærlighedens overlevelsesmuligheder!

På filmens realplan er spørgsmålet nu, om Madeleine med sin mærkelige, ubevidste identificering med Carlotta Valdes er et psykiatrisk tilfælde – eller om hun har en uforklarlig kontakt til en anden dimension? Scottie er både plaget og fascineret af hendes gåde, og under Scotties lange skygning af hende oparbejder Hitchcock en maksimal tilskueridentificering med Scottie ved sin ustrakte brug af subjektivt kamera: i en 20 minutter lang og næsten stum sekvens klipper Hitchcock hele tiden fra Scotties ansigt til Madeleine, sådan som



Scottie (James Stewart) og Midge (Barbara Bel Geddes) og portrættet t.v.

han i sin tid gjorde det i *Rear Window* mellem Jeffries og det, han så i lejlighederne overfor.

Men hvor Jeffries' iagttagelser netop ikke var udprojektioner af hans fantasi, men tværtimod kunne bekræfte, at fantasien ikke var løbet af med ham, så er det et langt mere kompliceret og flydende forhold mellem Scotties fantasi og hans iagttagelser.

Da Scottie er kommet på talefod med Madeleine, fortæller hun ham om en tilbagevendende drøm: Hun går ned ad en lang korridor, på hvis vægge der tidligere har hængt spejle. Nu er spejlene knuste, og der hænger kun enkelte skår tilbage. For enden af korridoren er der et stort mørke, og hun ved, at når hun kommer frem til dette mørke, er hun død. Bag mørket venter hendes åbne grav.

Denne drøm knytter an til det styrt, vi må formode, Scottie udsættes for i filmens indledning, ned gennem den korridor, som udgøres af husblokkenes gavle, i et så hvirvlende tempo, at han kun ser omgivelserne som knuste spejle på sin vej ned mod det store mørke. Madeleine's fantasi falder altså sammen med Scotties virkelighed. Er hun i virkeligheden en udprojektion af hans fantasi? Er hun en dødens engel, der skal lede ham til den ukendte dimension, han både er på vej mod og viger tilbage fra?

Hvis vi fortsat på filmens realplan opfatter Madeleine som en virkelig person, så er hun nu 26 år, og har altså samme alder, som hendes ubevidste identificeringsfigur Carlotta havde, da hun begik selvmord. Vil Madeleine også på dette punkt følge Carlotta?

I første omgang lykkes det Scottie at redde Madeleine fra selvmordet. En dag er han fulgt efter hende til havet, hvor hun kaster sig i bølgerne, men hentes op i bevidstløs tilstand af Scottie, der tager hende med sig hjem.

Hitchcock undlader nu at vise os en af de mest afgørende scener i filmens handlingsforløb, nemlig scenen hvor Scottie har fået den bevidstløse Madeleine med sig hjem og trækker det våde tøj af hende, til hun – stadig bevidstløs – ligger nøgen i hans seng. Det er en scene, som Hitchcock trygt overlader til vores fantasi, hvor den får lov at ligge og ulme og ændre karakter, efterhånden som vi finder ud af, at omstændighederne omkring scenen er anderledes, end vi først tror. Og fordi Hitchcock overlader scenen til tilskuernes fantasi i stedet for at vise den, bliver den en af de mest perverst-dragende og blufærdigt-tilknappede scener i hele hans produktion: Scottie er så tæt på sit fantasiobjekt som overhovedet muligt, idet han har hende nøgen i sin seng. Men samtidig er afstanden til hende total, idet hun er bevidstløs. Også bedraget er totalt, idet hendes bevidstløshed senere viser sig at have været simuleret.

Scottie er placeret mellem Midge og Madeleine som mellem sin mor og sin elskede, dvs. mellem det trygge og det faretruende. Hans situation minder om de mange Hitchcock-kvinder, der siden *The Lodger* og *Blackmail* netop har været udsat for valget mellem lovens håndhæver og lovens overtræder, mellem faderen og forbryderen, også selv om forbryderen siden har vist sig kun at være et produkt af deres fantasi. Det er på dette plan, at Robin Woods tolkning af prologen giver så god mening: jeg'et (Scottie) hænger fortvivlet i tagrenden, det'et (Madeleine) er ved at slippe fri og

overjeg'et (Midge) på vej ned mod asfalten. Kan en identitetskriser overhovedet stilles mere desperat op?

Når identiteten er så truet, må den søge at transcendere, søge sig overført. Og her er der grund til at justere det fænomen, som de katolske franskmænd, især Eric Rohmer og Claude Chabrol, på et tidligt tidspunkt har kaldt 'overførelse af skyld' i Hitchcocks produktion. Det er egentlig mere præcist at tale om en overførelse af identitet. Da identiteten som oftest er skyldig hos Hitchcock, har franskmændene ikke uret i deres definition, men er altså heller ikke så præcise, som de kunne have været, hvis de havde haft mulighed for at tage *Vertigo* med i deres overvejelser.

Den mest indlysende af de identitetsoverføringer, der finder sted i *Vertigo*, er naturligvis Madeleines tranceagtige indgliden i Carlotta, som om hun ved at lade sig opsluge af Carlotta kan forsvinde smertefrit fra denne verden. Og det er netop Madeleines usikkert vibrerende position mellem denne verden og det hinsidige, der gør, at hun virker så dragende på Scottie. Når han redder hende fra druknedøden, er det nok ikke så meget for at bringe hende tilbage til sin verden som for at få del i hendes.

Og i den anden ende hiver den snusfornuftige Midge i Scottie for at få ham tilbage fra sin udflugt til de metafysiske egne. Da Scottie holder en tiltrængt kaffe-pause i Midge's lejlighed, fortæller hun ham, at hun nu er vendt tilbage til sin 'første kærlighed', som er maleriet, men naturligvis også Scottie. Og så gør hun det mest forfærdelige, hun overhovedet kan gøre mod en mand i hans følelsesmæssige dilemma: hun viser ham et selvporthæft, hun har malet, og som er en kopi af det maleri af Carlotta Valdes, som Madeleine i timevis har siddet og fortabt sig i, mens Scottie har iagttaget hende. Situationen er en gentagelse af den unge Mrs. de Winters ulyksalige forsøg på at vinde Maxims kærlighed ved at kopiere en kjole fra et maleri af en af slægtens formødre uden at vide, at hendes uopnåelige idol Rebecca havde båret den samme kjole. I *Vertigo* er scenen endnu mere forfærdelig end i *Rebecca*, for hvor Mrs. de Winter ikke vidste, hvad hun gjorde, så ved Midge det nøje: hun tror, hun kan vinde Scottie tilbage ved både at tage lidt gas på hans betagelse af Madeleine samt ved på sin egen fortvivlende håndfaste måde at antyde, at hun måske også rummer uanede, 'mystiske' kvaliteter. Virkningen er den modsatte af den planlagte: da Scottie ser et portræt af Carlotta med Midge's ansigt, mister hun ham for bestandigt.

Midge's forsøg med en identitetsover-

føring sender hende med et knyttnæveslag tilbage til hendes hverdag, mens Madeleines overføring sender hende til Carlotta Valdes' verden. Scottie kan ikke forhindre, at Madeleine begår selvmord ved at kaste sig ud fra et højt tårn. Han er i hælene på hende, fordi han ved, hvad hun har i sinde – men i det afgørende øjeblik forhindrer hans svimmelhed ham i at følge hende det sidste stykke. Han må overlade hende til den skæbne, der er den yderste konsekvens af hendes Carlotta-identificering: døden.

Scotties katastrofale svimmelhedsanfald skildrer Hitchcock med en kamerabevægelse så raffineret, at den vistnok ikke før er anvendt i filmhistorien. Han lader kameraet bevæge sig fra tårntrappen og nedad mod trappeskaktens dyb, mens han samtidig zoomer tilbage. Disse to modsat rettede bevægelser i billedet ophæver hinanden, men giver også billedet en mærkeligt sugende og tilbagetrukken karakter, en modsætning som netop er svimmelhedens: på samme tid drages man mod og viger tilbage fra afgrunden. Det er den samme spænding mellem tiltrækning og afstand, vi konstaterede, da Scottie tog det våde tøj ad den bevidstløse Madeleine.

Efter Madeleines død ligger Scotties liv i ruiner. For anden gang har han om ikke direkte været medskyldig, så dog overværet og haft andel i, at et menneske er styrtet i afgrunden. Ingen andre film-scener har vel med en tilsvarende grundighed rykket tæppet væk under tilskuernes, som da vi ser Madeleine styrte i døden. Gennem vores identificering med Scottie har vi delt hans kærlighed til Madeleine. Det er vort eget kærlighedsobjekt, vi mister, og i den udstrækning vi fortsat kan identificere os med Scottie, identificerer vi os nu med et menneskeligt vrag. Som Scottie ikke mere kan orientere sig i sit eget liv, har vi svært ved at orientere os i filmen om ham. Hvordan overhovedet komme videre herfra?

Scottie er ved at gå til i selvbebrejdelser, og han er ikke alene om disse bebrejdelser. En retssag om Madeleines død antager en fuldstændig mareridtsagtig form, idet retsformanden på det mest ubehagelige insinuerer, at Scottie burde have kunnet redde sin elskede, når han nu vidste, hun ville springe ud fra tårnet.

Retsformandens billige moraliseren fortrænger et andet og frygteligere spørgsmål, som ikke bliver stillet, men som måske i virkeligheden er det, der forårsager Scotties hospitalsindlæggelse. Spørgsmålet er, om ikke Scotties kærlighed til Madeleine hele tiden har

været en kærlighed til det uopnåelige og det ubegribelige, og om ikke Madeleines død netop repræsenterer denne kærligheds sublime opfyldelse i stedet for dens brutale afbrydelse. Det er et logisk spørgsmål ud fra den opfattelse, at Scotties højdeskræk, som forårsager Madeleines død, egentlig er en skræk for livet og den konkrete kvinde. Da Madeleine er ved at træde i karakter over for Scottie og blive et menneske af kød og blod i stedet for en fantasifigur, må hun dø. Kun i bundetheden til en afdød person, dvs. i en form for åndelig nekrofil, kan kærligheden overleve for Scottie. Samtidig med at Madeleine ender sine dage på afgrundens bund, synes den egentlige afgrund i Scotties sjæl at være – kvinden.

Da Scottie er blevet udskrevet fra sit langvarige hospitalsophold og strejfer hvileløst omkring i gaderne, hænder det, at han i vildtfremmede kvinder synes at se Madeleine – indtil han på nærmere afstand konstaterer, at det er ren ønsketænkning. En af disse kvinder, Judy, har imidlertid en så slående fysisk lighed med Madeleine, at han følger efter hende, kommer i kontakt med hende – og efterhånden får hende involveret i et vanvittigt projekt. Scottie overtaler Judy til at antage Madeleines frisure og påklædning. Han begynder med andre ord at iscenesætte en anden kvinde i rollen som Madeleine. Og da viser det sig så, at han selv har været offer for en endnu grummere iscenesættelse: hans tragiske kærlighedseventyr med Madeleine var et djævelsk udspekuleret krimiplot.

Det afslører Hitchcock i en kort scene, som for en gangs skyld ikke er fortalt fra Scotties synsvinkel. Fra et nærbillede af Judy klippes til, hvad der i virkeligheden skete den dag, Scottie desperat fulgte efter Madeleine op i kirketårnet for at forhindre hendes selvmord. Oppe i tårnet ventede Gavin Elster med sin kone, som han kort forinden havde myrdet. Da Madeleine er kommet op til Elster, kaster han liget af sin kone i afgrunden. Madeleine døde altså ikke, for hun havde aldrig eksisteret. Judy er identisk med Madeleine og var på det tidspunkt Gavin Elsters elskerinde.

Judy sætter sig nu til at skrive et brev til Scottie, hvor hun fortæller, at der var et punkt i den perfekt realiserede mordplan, som kiksede. Hun forelskede sig i Scottie, som han i hende. Men brevet sender hun ikke. Hun river det i stykker, da hun har skrevet det. Fra nu af ved vi noget, Scottie ikke ved.

Hitchcock blev af både sine producenter og sine medforfattere advaret imod at røbe denne gåde for publikum,



før den gik op for Scottie. Det stred imod enhver ordentlig thriller-æstetik at afsløre løsningen en halv time før filmens slutning. Ville publikum så ikke bare sidde og spilde tiden resten af filmen?

Men Hitchcock holdt på sit, for han vidste, at 'suspense' er vigtigere end 'surprise': afsløringen er 'surprise', men det er 'suspense', at publikum den sidste halve time af filmen sidder i spænding om, hvornår og hvordan Scottie vil opdage sagens sammenhæng. Når Hitchcock lader os vide mere end Scottie, lader han os desuden for vores plagsomme identificering med Scottie. Vi bliver fra nu af i stand til at iagttage ham udefra, mens vi får indblik i en gåde, som ligger på et dybere plan end den nu opløste kriminalgåde.

I begyndelsen er Judy modvillig over for Scotties ønske om at få lov at bygge hende op som Madeleine, siden forstår hun, at dette måske er den eneste måde, hun kan fastholde hans kærlighed på.

'Hvis du får lov at lave mig om, vil du så elske mig?', spørger hun.

Scottie nikker – og ingen af dem tør

James Stewart og Kim Novak (Madeleine/Judy) – også s. 35 og 41.

tænke den tanke til ende, hvem det egentlig er, han elsker, om nogen overhovedet, hvis han først skal modellere hende om efter en fantasifigur. Men til sidst er Judy en tro kopi af hans døde elskede, og da kan Scottie endelig tage hende i sine arme og kysse hende.

Hitchcock har over for Truffaut gjort opmærksom på noget, som glædede ham særligt ved denne kærlighedsscene: hvor de fleste andre kærlighedsscener kulminerer med, at heltene klæder heltinden af, kulminerer denne ved, at heltene klæder heltinden på!

Truffaut kunne desuden have brugt scenen som dokumentation for sin påstand om, at Hitchcock filmer en kærlighedsscene som et mord og omvendt. Kysset er et døds-kys, og den, der myrdes, er Judy. Hun er fra nu af lige så død som den Madeleine, hun skal bringe tilbage til livet! Hitchcock fejrer kysset med en raffineret kameratur omkring dem, og pludselig skifter baggrun-

den karakter, så de står i den stald, hvor Scottie kyssede Madeleine umiddelbart før hun begik selvmord. Tids- og identitetssammenbruddet er totalt.

I første omgang destruerede Judy sin tilståelse om, at hun er Madeleine, men hendes ubevidste ønske om at fortælle Scottie sandheden er stærkere, end hendes angst for sandhedens konsekvenser. Hun 'kommer til' at røbe sig, da hun en aften tager det smykke på, som Madeleine havde ladet fremstille efter maleriet af Carlotta. Identitetsopløsningen har dermed nået et højdepunkt: Judy er Madeleine er Carlotta. Da Scottie opdager smykket, dæmper bedraget endelig for ham, og forbitret tvinger han Judy/Madeleine/Carlotta med op i det kirketårn, hvor forbrydelsen udsplilede sig. Hans hensigter er uklare. Vil han gøre sig til herre over forbrydelsen ved at gentage den, eller vil han i et desperat forsøg på at skrue tiden tilbage gøre den ugjort?

Det er næppe for meget at mene, at Judy blev drevet af en ubevidst tilskyndelse til at røbe sig, at hun tog det fatale

smykke på. Hun vil gerne have ryddet op i fortiden, fordi hun vel håber, at de på den måde kan knyttes dybere sammen. Og på en måde står hun og Scottie da også mærkeligt lige, når fortiden graves frem. En anden er død i Judys disse, som en anden er død i Scotties, og disse erstatningsdødsfald må forbinde dem på filmens realplan. På et dybere plan, hvor vi opfatter filmen som Scotties rejse mod afgrunden, kan deres forbundethed yderligere bekræfte, at Madeleine er en projektion af Scotties fantasi, en rejseledsagerske på hans vej mod døden.

Scottie sættes på en ny og afgørende prøve, da han for anden gang går med Judy/Madeleine op i kirketårnet. Judy vedgår fortvivlet sin medskyld i mordet på Gavin Elsters hustru, men hun tilstår, fordi hun elsker Scottie. Hvis Scottie svigtede første gang på grund af en svimmelhed, som er livsangstens symbolske udtryk, så svigter han nu anden gang, fordi han ganske konkret er angst for at involvere sig med sin elskede. Skønt hun står lige foran ham, kan han sige: 'Det er for sent, hun kommer ikke tilbage.'

Scotties kærlighed har fra starten været knyttet til en fantasifigur, men når fantasien får kød og blod, viger han skræmt tilbage. Som Madeleine i sin tid måtte dø, da hun var ved at blive virkelig for Scottie, må også Judy nu dø, fordi hun er ved at blive virkelig.

Mens Judy og Scottie mødes i et kys, der udtrykker hendes desperate bøn om hans kærlighed og hans lige så desperate forsøg på at lade sin fantasi blive virkelig, rejser der sig pludselig en skygge bag Scottie, som stiger den bogstaveligt op af graven. Skikkelsen indgår i en truende komposition med den store kirkeklokke i tårnet, og dens tilsynskomst er timet på en måde, så det bliver det hidtil mest rystende øjeblik i Hitchcocks produktion. Det er, som om Madeleine/Carlotta nu er kommet for at tage Judy med. Og fortvivlet kaster Judy sig ud fra tårnet, som Madeleine tidligere blev kastet ud fra samme sted.

Den mørke skygge bag Scottie er imidlertid hverken Madeleine eller Carlotta, der er vendt tilbage fra dødsriget. På realplanet viser skyggen sig at være en nonne, der hørte stemmer og derfor ville se, hvad der foregik i tårnet. Men på det symbolske plan er skyggen naturligvis Scotties overjeg, som faldt i dybet i filmens første scene, og som nu er genopstået: både politibetjenten og nonnen er uniformerede overjeksfigurer.

Her lader Hitchcock nu filmen slutte med, at Scottie står i tårnet med arme breddet ud og kigger efter Judy, som ligger død for tårnets fod. Han er kureret for sin svimmelhed.

Man tør roligt kalde denne slutning for Hitchcocks mest ambivalente happy ending, for nok er Scottie kureret for den 'svimmelhed', som var hans hovedproblem i starten, men han er dog lige så svimlende nøddested mellem himmel og jord som i den prolog, hvor han hang i tagrenden. Og to sekunder efter, at filmen er gået i sort, ligger Scottie knust ved Judys side som Isolde ved sin Tristan.

Da vil Scotties rejse mod dødsriget være tilendebragt. Da vil han frivilligt have valgt den skæbne, han i prologen ikke kunne undgå. Og det er et valg, som ligger hinsides Hollywoods relative begreber om 'happy' eller 'unhappy' slutninger, og som snarere er beslægtet med Thorkild Bjørnvigs ord i sin kante til Aarhus Universitet (1959):

*Fatte sig selv og sin Skæbne,
det er vort dybeste Fund,
Lykken, vi ubestridt har.*

Hitchcock havde oprindeligt filmet en slutning, hvor Scottie igen sidder hjemme hos Midge og i radioen hører, at Gavin Elster er blevet arresteret i Schweiz. Dette ville altså være en slutning, hvor Scottie i en vis forstand er 'gået i sin mor igen'. Men Hitchcock kasserede slutningen, da den var optaget – og serverede en langt mere uhyggelig version af den til *Psycho*.

I romanen er slutningen anderledes. Da bedrageriet går op for Flavieres (som svarer til filmens Scottie), kvæler han sin elskede Madeleine/Gevigne (som svarer til Madeleine/Judy). Derpå lægger han sig ned ved siden af hende og siger romanens sidste replik: 'Jeg vil vente på dig.'

Romanslutningen er på den måde den diametralt modsatte af Hitchcocks. I romanen slipper Scottie af med sin forstand, men overlever – i filmen slipper han af med sit svimmelhedsstraume, men dør.

Vertigo er den sublime kulmination på det samarbejde, Hitchcock gennem det meste af 50'erne har haft med fotografen Robert Burks og komponisten Bernard Herrmann. Derfor skal der også gøres opmærksom på billed- og lydsidens fuldstændigt bjergtagende kvaliteter.

Robert Burks dagklare billeder i *Vertigo* har samtidig et mærkeligt skær af uvirkelighed over sig. De er præget af en super-realisme, som næsten bliver til surrealisme. Bygninger og lokaliteter i San Francisco og omegn er hele tiden brugt dokumentarisk korrekt – og dog så visuelt prægnant, at filmen transformeres til et næsten drømmeagtigt plan.

Lad mig tage et par eksempler, hvor havet spiller en rolle, som det nok kan være værd at overveje nærmere:

Da Madeleine kaster sig i bølgerne for at begå selvmord, og Scottie i sidste øjeblik redder hende, bærer han hende i land i et totalbillede, som markant genemskæres af The Golden Gate Bridge, som om Broen ikke blot holder os oven vande, men samtidig drager os i den retning, Madeleine ville, mod den anden bred, mod en anden dimension.

Og da Scottie og Madeleine første gang kysser hinanden, sker det også med havet som baggrund i et billede, hvor kysset er genialt timet med bølgerne, der slår mod land bag de elskende – som om havet er uendeligheden bag dem, og skumsprøjtet er denne uendelighed forkortet ned til et lykkeligt brusede sekund. Modet til at være banal er alt andet end banalt og fejrer triumfer i sådan en scene.

'Den oceaniske følelse' er et begreb, Freud filosoferer over i indledningen til 'Kulturens byrde' (1929). Han argumenterer for, at den udspringer af den tidlige barndoms 'uindskrænkede narcissisme', da jeg'et endnu ikke skelnede sig selv fra omverdenen, dvs. fra moderen, og derfor følte sig almægtig. Det er dette narcissistiske almagtstrin, som Bruno i *Strangers on a Train* og de to mordere i *Rope* aldrig for alvor har forladt, og det er dette trin, Madeleine søger tilbage til.

Havet er moderbrystet, moderskødet og i sidste instans livmoderen, hvor den oceaniske følelse af samhørighed med altet skønnes at have været maksimal. Det er derfor logisk, at Madeleines længsel efter at genforene sig med sin fjerne ur-moder Carlotta må føre hende til havet – og til et selvforglemmende favntag, hvor havet næsten omslutter de elskende. Den oceaniske følelse er en følelse af ekstatisk enhed med kærlighedsobjektet – og som sådan en følelse, vi umiddelbart ville vurdere højt, fordi den synes at udspringe af kærlighedslykken. Men det er også en destruktiv og livsfornægtende følelse, fordi den sætter sig op imod barnets afgørende erfaring af at være adskilt fra omverdenen.

Kan man ikke leve med denne adskillelse som et grundvilkår, drages man som Madeleine mod havet – eller mod en form for kærlighed, der er altopslugende som havet, og som må føre mod døden, fordi døden endegyldigt sammenføjer, hvad livet adskiller. Når Freud i 'Hinsides lystprincipper' så provokerende hævdede, at seksualiteten er underlagt dødsdrifterne, er det, fordi først døden een gang for alle udligner alle spændinger og modsætninger i oceanisk fred. Det er derfor, man roligt tør betegne kysene i *Vertigo* som døds-kys, både det kys, hvor Judy i Scotties

bevidsthed opluges af Madeleine, og naturligvis det afsluttende kys i kirketårnet, som snarere bekræftes end afbrydes af faldet mod afgrunden.

Og filmen igennem har Bernard Herrmanns musik denne dragende og uendeligt sørgmodige karakter, som om den er et ekko af sirenerens kalden, der lokker de søfarende ind mod klipperne. Det gælder ikke mindst det meget lange afsnit, hvor Scottie skygger Madeleine gennem San Francisco, og hvor yderligere en artistisk effekt umærkeligt trækker sekvensen ud af det tilsyneladende realistiske: i stedet for klip bindes de enkelte kameraindstillinger ofte sammen af bløde toninger, så billederne glider over i hinanden som i en drøm.



Også skuespillerne fungerer med en præcision, der nøje matcher den visuelle omhu, som er lagt i filmen. James Stewart har aldrig været bedre end i *Vertigo*. Stewart har denne sjældne evne til fysisk at være til stede i en rolle og dog befinde sig en anelse ved siden af den. Med sin hakkende diktion og sin let klodsede fysik kommer han ofte lidt skævt ind på en situation – og bliver netop derved i stand til at fylde den helt ud. Han har evnen til det, som Hitchcock sætter højest hos en skuespiller, nemlig at fremhæve ved at spille imod. Ved at forlade sig på sin naturlige robusthed formår James Stewart at spille Scottie Fergusons sårbarhed frem til det dybt gribende, hvor en mere typecastet skuespiller som f.eks. Montgomery Clift fra *I Confess* formentlig ville have forvandlet sårbarheden til sentimentalt hængedynd.

Barbara Bel Geddes som Midge viser, at også en mere anonym skuespiller i Hitchcocks sikre hænder kan skabe et fuldendt afrundet portræt. Lad mig nøjes med at fremhæve en scene, hvor også hun netop ved at spille imod rollen formår at spænde dens følelsesmæssige

indhold til det maksimale. Det er scenen, hvor hun efter at have besøgt den nedbrudte Scottie på hospitalet har en kort samtale med hans læge, og hvor hun fortæller lægen, at Scotties problem er, at han er forelsket i en kvinde, der er død. Havde Bel Geddes forsøgt at spille scenens reelle indhold frem, nemlig at hun er fortvivlet over, at Scottie ikke er forelsket i hende, ville den have været utålelig. Men ved at spille imod dette indhold, ved at være kækt smilende over for lægen, giver hun netop publikum mulighed for at tage aktivt del i hendes fortvivelse. Hvis hun omvendt havde spillet fortvivlelsen ud, ville hun have taget den fra os og gjort os til udenforstående iagttagere af den.

Der er delte meninger om Kim Novak i den vanskelige dobbeltrolle som Madeleine/Judy. Hun har aldrig været nogen særlig god skuespiller, men netop dette udnytter Hitchcock, så hun faktisk ender med at fungere alderes fremragende i sin dobbeltrolle. Hun skal fra først til sidst netop 'spille': først skal hun lade, som om hun er Madeleine, selv om hun i virkeligheden er Judy, siden skal hun lade, som om hun er Judy, selv om hun i virkeligheden er Madeleine. Med disse rollespil sætter hun i den grad sin troværdighed overstyr, at når hun i ganske enkelte scener skal være oprigtigt sig selv, er hun næsten også nødt til at 'spille' sig selv i håb om gennem spillet at få fat i den troværdighed, hun fra starten har sat sig ud over. Samtidig må det gerne skinne igennem, at hun hele tiden spiller roller, også når hun spiller sig selv. Med andre ord: at besætte denne rolle med en skuespiller, som ikke virker helt troværdig, er at gøre rollen troværdig!

Så mesterligt disponeret *Vertigo* er ud i alle dens enkeltheder, er den dog ikke fejlfri: Scotties drøm efter Madeleines selvmord forekommer mig at være en klar fejl-disposition. Her benytter Hitchcock sig af både tegne- og trickfilm på en måde, som virker hjælpeløst corny. Drømmen er desuden fortælleteknisk overflødig, idet den ikke siger noget, som ikke også på anden måde er fremgået af filmen. Det mest fascinerende element af drømmen er, at Scottie kaster sig ud fra tårnet i Madeleines sted og opluges af hendes åbne kiste. Men at Scottie således identificerer sig med Madeleine, at hun måske endda er en udprojicering af hans fantasi, og at han til sidst vil følge hende i afgrunden har vi jo alt sammen kunnet fremanalysere af filmen, sådan som den fremtræder uden drømmen.

De få gange, Hitchcock har forsøgt at filme drømme, mislykkes det for ham,

jvf. *Spellbound*. Det er et problem Hitchcock har til fælles med en anden af filmkunstens største instruktører, Luis Buñuel, og det er egentlig ganske logisk, at de har det problem. Når deres film i sig selv er så inspirerede af drømmesproget og måske i det hele taget bedst lader sig forstå som drømme, så er det klart nok overbud at forsøge eksplicit at filme en drøm. For hvordan vil det overhovedet være muligt at give drømmen en form, der adskiller den fra resten af filmen, når hele filmen har form som en drøm?

Lad mig i denne sammenhæng tage en dristig udtalelse op, som Hitchcock fremsatte over for interviewererne Ian Cameron i forbindelse med sin næste film *North by Northwest*. Cameron mener, at et bestemt element i filmen ved nærmere eftertanke virker urimeligt, hvortil Hitchcock replicerer, at man netop ikke skal have mulighed for 'nærmere eftertanke', når man ser hans film: 'You are not permitted to reason. Because film should be stronger than reason.'

'Ved nærmere eftertanke' kan man også mene, der er mange urimeligheder i *Vertigo*. Hele rammehistorien er f.eks. ud fra en fornuftsmæssig betragtning et vildt postulat: hvorfor skulle Gavin Elster overhovedet lægge en så vanvittig kompliceret og risikabel plan for at komme af med sin kone? Mindre plejer at kunne gøre det, selv hos Hitchcock.

At filmen bør være så intenst fortalt, at man afskæres fra at tænke sig om, er en dristig udtalelse i en kultur, der vurderer eftertanken og forstanden så højt som vores, og som endda regner det for et typisk fænomen ved nazismen, at den på raffineret vis kunne manipulere med masserne bag deres sunde fornuft. Som verden i 40'erne blev bragt på katastrofekurs af en ideologi, der var 'stronger than reason', bør det dog ikke overses, at også den blinde fornuft er i stand til at bringe verden på afgrundens rand.

Hitchcocks ærinde er imidlertid hverken at dyrke følelsen hinsides den sunde fornuft, eller at dyrke fornuften løst fra en følelsesmæssig justering. Hans interesse ligger på et andet felt. Når film for ham bør være 'stronger than reason', er det igen, fordi film er drømme! Ifølge Freud er jo også vore drømme 'stronger than reason' i den forstand, at det er drømmens formål at give os mulighed for at tage både vor fornuft og vore følelser op til revision, ja, at sprænge deres grænser og formulere noget, der ikke lader sig sige inden for den herskende bevidstheds rammer.

Af alle Hitchcocks film er *Vertigo* den, som på det mest suveræne er 'stronger than reason'. Derfor er det også den, man sidst bliver færdig med.