



## Kommentarer

til

# HITCHCOCK

Af JERKER A. ERIKSSON

Det er karakteristisk for den indflydelse, de unge franske kritikeres skrivelser om *Alfred Hitchcock* har haft, at det ikke længere lader sig gøre at behandle ham så tilfældigt, som man gjorde tidligere. Hvis man slår ham efter i en eller anden konventionel oversigt over filmens historie, får man at vide, at han anses for at være en instruktør, der med ubestridelig dygtighed iscenesætter kriminalfilm af den avancerede type, man med en noget svævende betegnelse plejer at kalde „thrillers“. Hvis den pågældende forfatter kaster sig ud i det vove-stykke at udpege træk, der i særdeleshed kendetegner Hitchcocks instruktion, nøjes han almindeligvis med at trække sådanne overraskende episoder ud af hans film, som nemt lader sig beskrive på tryk. Disse anekdoter får så til opgave at illustrere „*the Hitchcock touch*“. Det er i første række denne nuancerede forestilling om Hitchcock, som franskmændene med uimodsigeligt held har fjernet.

Dette behøver jo ikke at medføre, at man uden indsigelse accepterer resultaterne af den halsbrækkende eksegese, som gruppen omkring

„*Cahiers du Cinéma*“ har fremvist. Deres ublu syn på Hitchcock har snarere medført, at man har måttet spørge, hvad man egentlig selv mener om hans film. Hævder man, at *Claude Chabrols* „teologiske“ tolkning af Hitchcock er interessant, men fuld af overdrivelser, må man nødvendigvis samtidig spørge, hvorfor man tror, at den er fuld af overdrivelser, og derved tvinges man automatisk til at forsøge at finde frem til motiver og meninger bag ens egen indstilling. Når man læser Chabrols og *Eric Rohmers* bog om Hitchcock, har man så meget at indvende, at man efter endt læsning bliver opmærksom på, hvorledes ens egen opfattelse er blevet gransket og prøvet. Denne reaktion er naturligvis meget nyttig.

Giver man sig til at tænke højere over Hitchcocks produktion, bliver man umiddelbart slået af dens enhedspræg. Der er bølgedale i rækken af Hitchcock-film, men de er hverken isolerede eller uforklarlige, som det for eksempel er tilfældet med *Marcel Carnés* forbriere – de hører tværtimod takket være emne og stil nøje sammen med hans succes'er. Gentagelsen er nemlig et karakteristisk Hitchcock-træk. Han viser os ikke kopier, men variationer, som var han på stadig jagt efter det rette udtryk. I lighed med *John Ford* færdes han i en verden, som har udpræget individuelle konturer. Der kan derfor ikke herske tvivl om, at „*the Hitchcock universe*“ eksisterer, en verden, der er lukket og tilsyneladende upåvirket af alt det, som præger samtiden. Forgæves leder man efter et eller andet, der kan tydes som et politisk standpunkt eller som et tegn på social fornemmelse. I film som „*Foreign Correspondent*“ („*Udenrigskorrespondenten*“) eller „*Lifeboat*“ („*Redningsbåden*“) finder man vel spor af den aktuelle, samtidige situation, men disse spor er så utydelige, at man ikke vover at drage væsentlige slutninger på grundlag af dem. Denne tydelige ligegyldighed over for tidens spørgsmål hænger sikkert sammen med Hitchcocks traditionelle emnevalg. Det stadigt tilbagevendende tema i hans film kan udtrykkes som „*the dialectic of innocence and guilt*“, for nu at benytte *W. H. Audens* træffende formulering. Hos Hitchcock finder vi en uafbrudt række af variationer over dette tidløse motiv. I hans afgrænsede verden er tilværelsen, ganske som i den klassiske detektivroman, begrænset til en tvekamp mellem bøddel og offer.

Næsten alle hans film sætter denne duel i et nyt og uventet perspektiv. Denne rigdom på synsvinkler og forandringer medfører desuden en mangetydighed, der kan sammenlignes med den, som man øjner i *Graham Greenes* „entertainments“. I en Hitchcock-film er det således spændingen mellem skyld og uskyld, der interesserer, og ikke intrigen i sig selv. Spændingseffekten hviler så igen på selve det visuelle artisteri, som han har demonstreret en så påfaldende begavelse for.

Hitchcocks første film i Amerika var *Daphne du Mauriers* „Rebecca“, som han indspillede for *David O. Selznick*. Denne film er med urette blevet overset. Med stor tydelighed beviser den nemlig rigtigheden af Hitchcocks egen påstand om, at han aldrig er så meget fængslet af den handling, han skal omforme til film, som af den måde, historien fortælles på. Denne bekendelse er meget afslørende. Man kommer uvilkårligt til at tænke på den, når man følger, hvorledes Hitchcock beskriver den „nye“ mrs. de Winters (*Joan Fontaine*) forsøg på at tilpasse sig livet på slottet Manderley.

Hos du Maurier er hun genert og usikker, hos Hitchcock forskræmt og forvildet. Altid ser vi hende i totalbilleder, alene i en sal eller i et værelse, hvor omgivelserne dominerer og fremhæver hendes hjælpeløshed. Det faretruende forsvinder aldrig. Et middagsmåltid i filmen skildres ved hjælp af et kørende kamera: langsomt udvides synsfeltet, fra et nærbillede til et billede af det overdådigt storslåede værelse, hvor hovedpersonerne sidder ved hver sin ende af et langt bord, som om dette milieu har fjernet dem fra hinanden. Derved har denne ud søgte kameratur fået en velberegnet dramatisk funktion. Den beskriver ikke alene en følelse af isolation; den tegner desuden et billede af den pludselige afstand, som opstår mellem mrs. de Winter og hendes mand. Man oplever her en gennemtænkt visuel tolkning, hvor end- og dekorationen griber aktivt ind.

Søger man i Hitchcocks senere produktion paralleller til enkelte afsnit i „Rebecca“, kan man gøre en række spændende iagttagelser. I kraft af sine gotiske effekter er filmen beslægtet med den i England indspillede „Jamaica

„The Man Who Knew Too Much“ (1956). „ . . . dagligdags ting kan i en bestemt belysning miste deres uskyldige og harmløse indhold . . . “ *Doris Day* og *James Stewart*.



Inn“ („Jamaica-Kroen“, 1938), også den efter du Maurier, og med „Psycho“ (1960), hvor skræk-elementer tilspidnes og rendyrkes. I „Rebecca“ finder man tilløb til, at kameraet identificeres med fortælleren. Da Maxim de Winter beretter om de begivenheder, der gik forud for Rebeccas død, rekapitulerer kameraet dette stof ved at dvæle ved de ting, han omtaler, og bevæger sig helt i takt med den fremstilling, han giver af hendes færd i det værelse, hvor dramaet fandt sted. Denne teknik anvender Hitchcock på en noget anden måde i den amerikanske version af „The Man Who Knew Too Much“ („Manden, der vidste for meget“, 1956). Finalen i denne spionfilm udspilles i en fremmed magts ambassade. En spionliga har kidnappet sønnen af et amerikansk turistpar og holder ham som gidsel. Mens hustruen (*Doris Day*) synger en schlager for ambassadens gæster, forsøger hendes mand (*James Stewart*) at finde ud af, hvor sønnen er gemt. Sangens toner lyder gennem huset; han venter derfor, at sønnen skal høre den og give sig til kende. Takket være det forhold, at kameraet bevæger sig sammen med sangens ekko, skabes den illusion, at det er kameraet, der lytter. Men på trods af, at kameraet i „The Man Who Knew Too Much“ giver indtryk af at spille den lyttendes rolle og i „Rebecca“ fortællerens, så kan man dog ikke påstå, at begivenhederne i disse film ses fra hovedpersonens synsvinkel. Der er i begge tilfælde nærmest tale om en tolkning af en affektbetonet tilstand. Kameraet legemliggør det vedholdende minde om Rebeccas død, som om erindringer om det, der skete, får en selvstændig rolle og griber ind i handlingen. I „The Man Who Knew Too Much“ følges billedet med lyden af sangen for netop at udtrykke den desperation, som ligger i situationen. Det er sandsynligvis kun i „Spellbound“ („Trolldbunden“, 1945) samt delvis i „Vertigo“ („En Kvinde Skygges“, 1958) og „Rear Window“ („Skjulte Øjne“, 1954), Hitchcock indskyder scener, hvor de to synsfelter, kameraets og personens, virkelig falder sammen. Da morderen i „Spellbound“ bliver afsløret, retter han en pistol mod sin pande og trykker af. Man ser altså ikke ham, men derimod pistolen, der affyres mod tilskueren. Ingen kan være i tvivl om virkningen af dette udfordrende visuelle chok.

Hitchcocks sans for den iøjnefaldende de-

taille, der overrasker på samme tid som den afslører, viser sig i „Rebecca“ i en for ham meget typisk sammenhæng. En påståelig og i alle henseender usympatisk society-dame, Mrs. Van Hopper, hvis opførelse grænser til det urimelige, slukker sin cigaret i en dåse cold cream. Som kommentar er scenen maliciøs og fuldender således det billede, som Hitchcock har tegnet af hende. Episoden kopieres i „To Catch a Thief“ („Fang Tyven“, 1955), men denne gang er det et spejlæg, der anvendes som askebæger. På flagrant måde minder den skyldige om Mrs. Van Hopper, selv om hun er langt mindre usympatisk end denne. Det er ikke vanskeligt at finde årsagen til denne gentagelse. De indledende afsnit i „To Catch a Thief“ knytter nemlig så tydeligt tråden tilbage til „Rebecca“, at man synes at opleve en dygtig reproduktion, kun med den forskel, at melodramaet nu er forvandlet til lystspil. Men det er ikke alene i disse to på sin vis nærbeslægtede film man støder på Mrs. Van Hopper. Hun er en person, Hitchcock ofte vender tilbage til. Som type passer hun godt ind i de parodiske optrin, han altid har vist en påfaldende svaghed for. Hun er en fast figur i hans galleri af bipersoner, til tider ondskabsfuld, som i „Rebecca“, til andre tider latterlig, som i „The Rope“ („Rebet“, 1948), atter igen tænkeløs og snakkesalig, som i „To Catch a Thief“. Men i „Strangers on A Train“ („Farligt Møde“, 1951) er der slået streg over alle træk af karikatur. Portrættet af den sindssyge morder Bruno Anthonys mor er hverken forvrænget eller naragtigt, men derimod tydeligt og uden omsvøb. I denne uforfalskede beskrivelse af et totalt verdensfjendsk og utilregneligt menneske mærker man indflydelsen fra *Raymond Chandler*, som sammen med *Czenzi Ormonde* har skrevet drejebogen. Hendes åndelige distraktion er trøstesløs: „Deres søn er morder, Mrs. Anthony.“ „Min søn kunne aldrig få den idé at begå noget så komisk som en forbrydelse.“ Replikskiftet har paralleller i Chandlers bøger. Efter alt at dømme har han haft frie hænder ved udarbejdelsen af afsnittet med Mrs. Anthony. I denne retning peger beskrivelsen af den kvælende atmosfære i Brunos hjem, som har meget tilfælles med millionærhjemmet i „The Big Sleep“. Takket være Chandler kan vi beskue Mrs. Van Hopper og hendes milieu i et realistisk perspektiv.

Disse tre variationer viser samtidig, hvorledes Hitchcock gentager uden at plagiere. Filmens stil bestemmer persontegningen. Han gør ikke de mange fejltagelser som *Elia Kazan*, der i „East of Eden“ morer sig med at indflette et par parodiske afsnit udelukkende for den komiske effekts skyld. Hitchcock koncentrerer sig tydeligt og uimodsigeligt om *enbeden* i sine film. Den karikatur, han presser ind i indledningen til „Rebecca“, er af den grund i fuld overensstemmelse med hele handlingen. Thi mrs. Van Hopper er akkurat så perfid, som filmens „jeg“, det vil sige den kommende mrs. de Winter, er ukunstlet og renhjetet. Modsetningerne opvejer hinanden.

Selv om „Rebecca“ er et så godt som uudholdeligt melodrama, er emnet ikke Hitchcock uværdigt. For Hitchcock synes der overhovedet ikke at eksistere uværdige emner; for ham eksisterer kun en genre af „*suspense stories*“. Selv ud af en underlødigt fortælling formår han at drage en menneskelig situation, der på en ganske særlig måde taltaler ham. Til denne kategori kan man henføre skildringen af den angst og forvirrede mrs. de Winter, der gør sit bedste for at vænne sig til Manderley. Samtidig illustrerer hendes forsvarsløshed det ud-sagn af Hitchcock selv, at han med forkærlighed fortæller om personer, der har vænnet sig til en normal og ordnet tilværelse, men som ved omstændighedernes spil tvinges ind i en situation, der i deres øjne (og i tilskuernes) tager sig mere end almindeligt unormal og kaotisk ud. Kontrasten mellem det almindelige og det usædvanlige bliver i „Rebecca“ ekstra tydelig, fordi mrs. de Winter i et og alt er et så udpræget uskyldigt menneske. Hendes tilstedeværelse forstærker den gådefulde stemning på Manderley. Sådanne modsætninger har naturligvis en primær betydning i Hitchcocks film. De er tilmed mærkbare i scener, der ikke kan betegnes som afgørende for handlingen. Vi finder dem som nævnt i indledningen til „Rebecca“, hvor det ondsindede konfronteres med det godhjertede.

Melodramaet præger på ny „Notorious“ („Berygtet“, 1946) og „Spellbound“, den sidste indspillet hos Selznick. Begge anses for at høre til blandt Hitchcocks ikke videre vellykkede film, ganske som „Rebecca“. Det ville være synd at sige, at man ser disse film med entusiasme, men det er på den anden side let-

sindigt at overse dem, eftersom de rummer egenskaber, der er væsentlige for forståelsen af Hitchcock. En sammenligning af emnerne falder ud til fordel for „Notorious“. „Spellbound“, som *Ben Hecht* skrev manuskriptet til, er en vulgær prøve på psykoanalyse for millioner. Det er ikke handlingens urimelighed, der virker stødende, men selve dette, at den gør krav på at blive taget alvorligt. Hverken „Rebecca“ eller „Notorious“ har sådanne præntationer. Men i „Spellbound“ lader Hecht, som om alt i filmen er autentisk og uforvansket og derfor særdeles bemærkelsesværdigt. Denne ubeskedenhed stammer sandsynligvis fra Selznick og kan næppe bebrejdes Hitchcock, der jo ikke kan beskyldes for forsøg på at gøre sine emner mere værdifulde og betydelige, end de er i sig selv. Men Selznick har altid været plaget af ambitioner i retning af det intellektuelt avancerede. Derfor de pinlige indslag af *Freud* i lægmandsudgave.

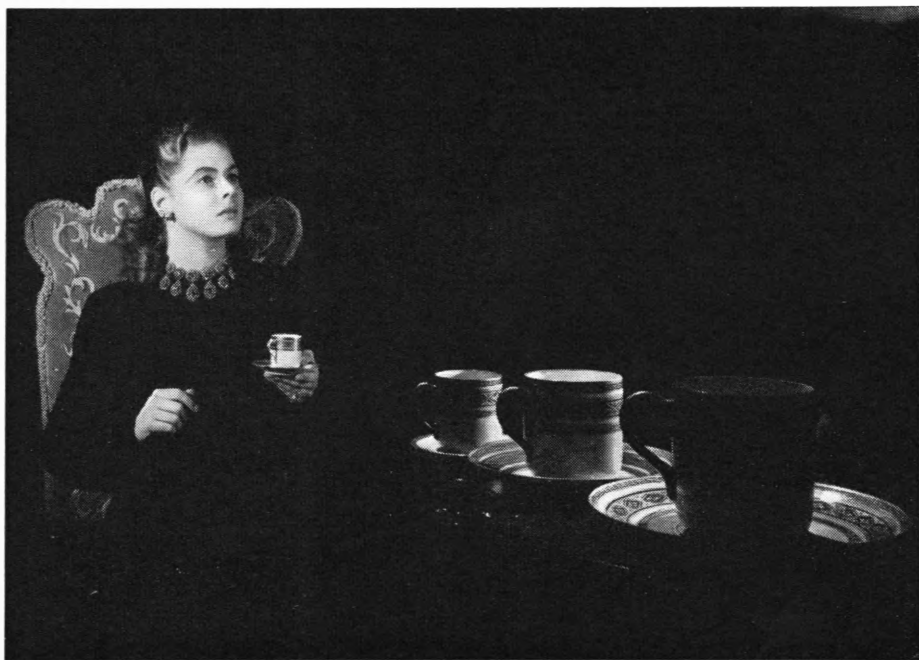
Kriteriet på en „thriller“ er dette, at den – i modsætning til kriminalromanen eller kriminalfilmen – udspilles under forhold, „*hvor en hvilken som helst fremmed person kan være enten en ven eller en fjende i forklædning*“ (Auden). Denne hovedbetingelse opfylder „Notorious“, som i sin egenskab af spionthriller kan sammenlignes med blandt andre „Foreign Correspondent“ (1940), „Saboteur“ („Mennesker bag din Ryg“, 1942) og „The Thirty-Nine Steps“ („De 39 Trin“, 1935). Men takket være stilen, derunder de statiske billeder, der er svøbt i halvmørke, gør „Notorious“ et gådefuldt og uvirkeligt indtryk og forekommer egentlig mere kompliceret end „Saboteur“ og „The Man Who Knew Too Much“, der begge indeholder åndeløst spændende handlingsforløb. De hyppige nærbilleder, som dukker op snart i romantiske scener, snart for at give døde ting liv, bidrager til den u håndgribelige stemning, men hertil kommer selve mangelen på en tilgængelig mening med den udsøgte stil. Et formål savner man ikke i „Saboteur“, hvor jagten på agenterne giver filmen mening og substans. Men „Notorious“ er berøvet den rastløse handling. Mens forfølgelsen og de hurtigt vekslende scenebilleder gør „Saboteur“ målbevidst og letfattelig, er det selve mangelen på den hastigt forbigående handling, der gør „Notorious“ hemmelighedsfuld. I „Saboteur“ er den hemmelige organisa-

tion og dens sammenhæng ukendt, og den må derfor opspores og afsløres; i „Notorious“ er den derimod kendt, og det er derfor selve den skjulte virksomheds natur og dens hensigter, man tvinges i berøring med. Ganske som i Graham Greenes „The Confidential Agent“ og „Ministry of Fear“ er den underjordiske liga i „Notorious“ anonym, uden ringeste kontakt med virkeligheden. Den er som en uforklarlig kraft, der skyr dagslyset, og som ernærer sig af „den voldsomme og mistroiske verden“ (Greene). Den følelse af klaustrofobi, som præger „Notorious“, er karakteristisk for denne type af spionthrillers; se for eksempel genreklassiker, Fritz Langs „Dr. Mabuses Testament“. Hverken Greene eller Hitchcock interesserer sig for selve organisationen, men udelukkende for de reaktioner, den fremkaldes, og for den atmosfære, som hører den til. Eftersom handlingen i „Notorious“ hovedsagelig foregår i værelser med diskret belysning, hvor skyggerne forekommer mere virkelige end mennesker, er atmosfæren konstant i brændpunktet, mens

organisationen aldrig udsættes for den interesse, man måske nok kunne synes, at den havde fortjent. Den skæbningsvangre stemning eller snarere beskrivelse af ligaens væsen er i „Notorious“ det primære. Føjer man hertil den raffinerede stil, lader det sig forklare, at filmen første gang, man ser den, forekommer uhandgribelig og indviklet.

„Notorious“ giver desuden et anskueligt billede af Hitchcocks sans for ting og deres latente kinematografiske betydning. Franskmandene har et udtryk, der udmærket dækker denne form for prosa: „un langage d'objet“, et tingenes sprog. Hitchcock har i et af sine talrige interview selv udtalt sig om spørgsmålet: En ganske almindelig dagligdags ting kan i en bestemt belysning miste sit uskyldige og harmløse indhold og pludselig vise sig at være meningsfuld og ildevarslende. Det er måske ikke en synderlig original iagttagelse, men i praksis har Hitchcock anvendt den med desto større opfindsomhed. Den sjælløse ting, der pludselig formår at skræmme og true, er på sin vis en

„Notorious“ (1946). „Un langage d'objet“. Kaffekopperne fortæller os, hvorledes ligaen vil myrde Alicia (Ingrid Bergman).





„Suspicion“ (1941). Cary Grant med det fatale glas mælk.

variation af temaet om det skyldfri menneske, der med ét flyttes over i en farefyldt og gådefuld situation. Og i „Notorious“ er denne tingenes forvandling realiseret med tydelighed. Et af filmens bedste afsnit skildrer et natligt besøg i en vinkælder. Scenen indledes med en udførlig prolog, hvor opmærksomheden samler sig om nogle vinflasker og nøglen til kælderen. Man kan med andre ord sige, at det er disse ting, der driver handlingen fremad, og at der er blevet tildelt dem en dramatisk funktion, en identitet, som giver de scener, hvori de forekommer, et spændingsfyldt indhold. Endnu tydeligere mærker man dette i filmens slutning, der indeholder den meget omtalte „giftscene“. Alicia (*Ingrid Bergman*), der er gået ind på at arbejde som kontraspion, er blevet afsløret, og organisationen har bestemt sig for at rydde hende af vejen med diskrete midler. Dag efter dag kommer man en langsomt virkende gift i hendes kaffe, men vi (og Alicia) opdager det først på et sent tidspunkt.

Vi ved, at man prøver på at tage hende af dage, og vi ser, at hun bliver blegere, og at hendes bevægelser bliver kraftsløse, men vi ved stadig ikke, på hvilken måde ligean vil gennemføre sin plan. Det er derfor nærbillederne af Alicias kaffekop, der fortæller os om det middel, som agenterne har taget i brug. I sin udformning er scenen påvirket af „Suspicion“ („Mistanken“, 1941), hvor en kvinde indbilder sig, at hendes mand vil myrde hende ved at komme gift i det glas mælk, hun altid drikker ved sengetid. Nærbilledet af glasset illustrerer hendes mistanke.

For Hitchcock er tingene de redskaber, hvormed han binder sine historier sammen. Med katastrofal virkning griber de ind i handlingen. Alt overflødigt er med omhu skrælet af dem. Mælkeglasset får så slående en virkning, fordi det pludselig ser ud, som om kvindens frygt er velbegrundet. Fantasierne har taget konkret form; rædslen koncentrerer sig om en bestemt ting. Man møder et lige så afgørende billede i „Vertigo“, hvor Madeleines (*Kim Novak*) Halskæde uden varsel bliver handlingens brændpunkt. Her, og i „Suspicion“, standes intrigen i et åndeløst minut, inden den igen hides fremad, nu i et tempo af endnu stærkere intensitet. I sådanne øjeblikke, hvor den pågældende ting sættes i forgrunden, udtrykker Hitchcock sig i en yderst sammentrængt og virkningsfuld prosa. Ting og mennesker får næsten samme liv.

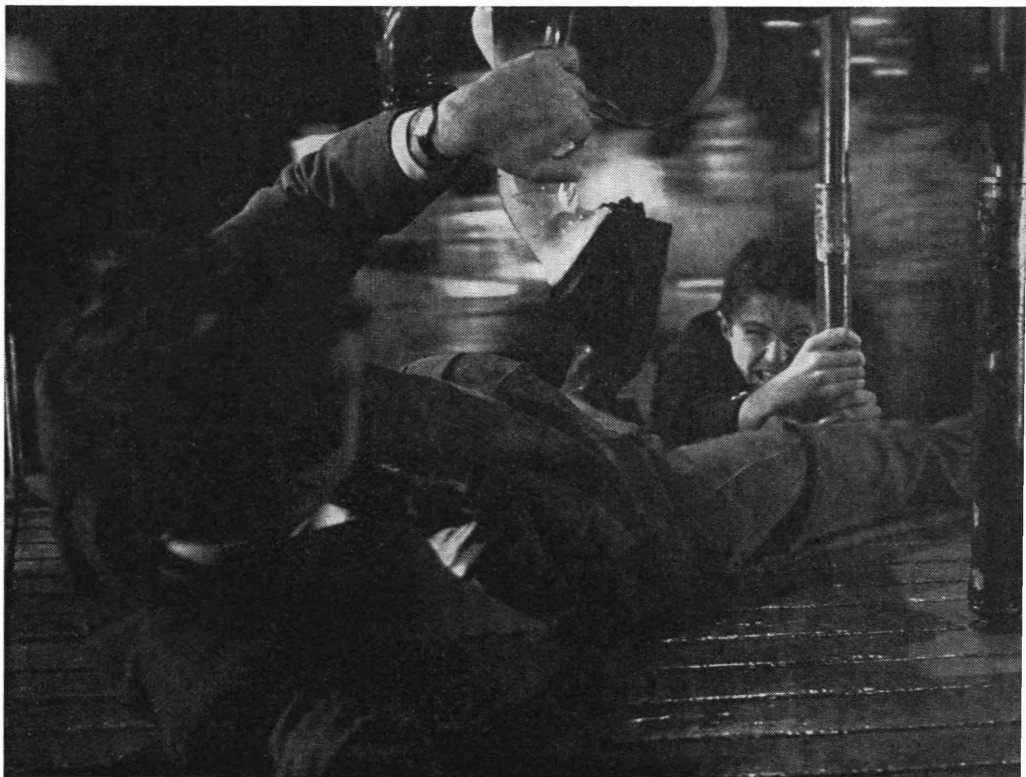
Den samme stræben efter det virkningsfulde finder man i de for Hitchcock så typiske situationer, der udspilles på trapper. Trappen er i hans film en neutral sfære, der ligger mellem poler af truende fare. Samtidig har den en ubestridelig scenisk værdi. Det er denne omstændighed, som forklarer Hitchcocks forkærlighed for at indskyde trappescener i sine film; de lader sig nemt udnytte til de ublu eksperimenter med kameraet, som han altid har været så utilsløret fascineret af. I „Notorious“ finder vi en sådan situation, ligeså i „The Man Who Knew Too Much“, „Saboteur“ og „Psycho“. I „Strangers on a Train“ er den knyttet sammen med Guy Haines' (*Farley Granger*) resultatløse besøg hos Bruno Anthony (*Robert Walker*), der afsluttes med, at Bruno står på trappepens øverste afsats, dominerende og selvsikker, mens Haines langsomt går nedad uden at ane, hvad der sker bag hans ryg. I „Psycho“

kombineres en trappescene med en suverænt gennemført køretur med kameraet, en af disse suggestive og langsomme bevægelser, der kun sjældent hos Hitchcock har deres formål i sig selv, men som derimod accentuerer spændingen og derved får en særlig funktion i handlingen. Personen på trappen befinder sig mellem det uanede og det truende, om det nu er hans fjende, der venter på ham i hall'en („Notorious“) eller iagttagere ham fra øverste trappeafsats („Strangers on a Train“) – han er uhjælpeligt isoleret, alene med sin bøddel eller med sit offer („Psycho“). Trappen er samlingspunkt for dramaets konflikter. Det er, som afspejler billedernes langsomme rytme den usikkerhed og tvivl, som bemægtiger sig mennesket på trappen. Faren er pludselig blevet rendyrket.

Men det er også rigtigt at sige, at dette sikre valg af skueplads illustrerer Hitchcocks talent for det koncentrerede udtryk. Han stræber efter den komprimerede effekt. Han understreger og tilføjer. Skuepladsen skal tydeliggøre og ikke kun tjene som baggrund. Derfor er trappen og det højtliggende betegende for det, han stræ-

ber efter. I „Saboteur“ udspilles de sidste scener øverst oppe i Frihedsgudinden; i „North by Northwest“ (1959) kulminerer handlingen på Mount Rushmore, i „Vertigo“ i et klokketårn. Et sådant milieuvalg hænger sammen med Hitchcocks talent for det ekspressive; i klokketårnet betyder blot en snublen den visse død, og dermed fuldstændiggør milieuet på indlysende måde det mareridt, som filmens klimaks netop skal give udløsning for. Vandringen op i „Vertigo“s klokketårn har med andre ord en tilspidset dramatisk og scenisk værdi, som kameraet med al mulig eftertryk fremhæver. Sådanne afsnit afslører takket være deres minutløse planlægning perfektionistens ambitioner. Hitchcock har selv påpeget, at han ikke er tilfreds med tvekampen på toppen af Frihedsgudinden i „Saboteur“, eftersom det ikke er helten, men forbryderen, der til sidst kommer i livsfare. Virkningen bliver ufuldstændig, siger han; tilskueren er jo ikke lige så villig til at identificere sig med den skyldige som med den uskyldige. Men i „Vertigo“ og i „North by Northwest“ er denne fejl rettet. I „Vertigo“

„Strangers on a Train“ (1951). Robert Walker og Farley Granger i karruselscenen. Faren er blevet rendyrket.



samt i „Suspicion“ og „Strangers on a Train“ er Hitchcock måske nået længst i sine bestræbelser efter at fylde et billede eller et milieu med et væld af indhold. Mælkeglasset i „Suspicion“, trappen i „Strangers on a Train“ og halskæden samt klokketårnet i „Vertigo“ er totalt rensat for alt uvæsentligt. Stemningen virker ren, ublandet. Rent bortset fra deres visuelle kvaliteter er detaljer som disse afgørende bestanddele i skyldens og uskyldens dialektik. Hitchcock kunne næppe have valgt et bedre symbol på sit tema end trappen, der jo eksisterer mellem to uforenelige modsætninger – eller mellem to verdener, bøddelens og offerets. Det er meget karakteristisk, at „Cahiers du Cinéma“ under et trappebillede fra „The Man Who Knew Too Much“ skriver „*Le mystère Hitchcock*“, mysteriet Hitchcock. Det kan man gå med til.

Giver man sig igen til at tænke nærmere over de indtryk, som „Notorious“ har gjort, må man desuden beskæftige sig med spillet. Såvel i „Spellbound“ som i „Notorious“ udnyttes „stjernen“ Ingrid Bergman, hvad der fremgår af det store antal fornemt belyste nærbilleder, hun forekommer i. Men disse studier er på samme tid beherskede og ikke hemningsløst udfordrende, om man nu ellers ser bort fra de provokerende træk, som de er forsynet med i deres egenskab af lokkemad for publikum. Det er sandsynligvis denne besindighed i spillet, som Maurice Scherer tænker på, når han påviser, at rollerne i „Spellbound“ (og for den sags skyld også i „Notorious“) hverken tolkes realistisk eller teatralisk, men stiliseret, i fuld overensstemmelse med de krav, billedet stiller. Men der er næppe heller grund til at undre sig over, at en instruktør, der i mere end tredive år har vist, at han ved, hvad han vil, også forstår sig på at instruere sine skuespillere, så de ikke agerer for eksempel realistisk, men simpelt hen på den måde, som *han* finder det rigtigst. Hos Hitchcock – og hos enhver anden betydelig instruktør – er spillet underordnet billedet, det vil sige instruktørens vision. Af alle de meningsløse meninger, som en kritiker kan komme frem med i en isoleret passus, der drejer sig om filmens skuespillere, er den mest meningsløse den, at spillet efter hans mening var pænt, bortset fra den og den, som ikke var så god. Sådant lader det sig ikke gøre. Spillet må ikke behandles separat; det hører sammen

med filmens tema og stil, og ansvaret for en mislykket præstation må hvile på instruktøren – det er *hans* indsats, der er mislykket. Det er denne tanke, Hitchcock ventilerer, når han betoner, at instruktørens indsats i en film beløber sig til mindst 90 procent, medens skuespillerens indskrænker sig til de resterende 10. Takket være Hitchcocks selvsikkerhed og målbevidsthed forekommer spillet i hans film altid afbalanceret og pålideligt. Disse omhyggeligt udvalgte skuespillere tolker hans personlige syn på filmens beretning. Og går det en enkelt gang galt, som i „Sabotage“ (1936), så skal ingen laste skuespillerinden (*Sylvia Sydney*) derfor, men derimod Hitchcock, som måske ikke har kunnet lade sig bevæge af filmens intrige og forviklinger.

Leder man efter en film, der adskiller sig fra „Notorious“ og „Spellbound“, kommer man uden tvivl til at standse ved „Shadow of a Doubt“ („I Tivlens Skygge“, 1943). „Shadow of a Doubt“ er i modsætning til de nævnte realistisk, næsten tilbageholdende i sin stil – „*très solide*“ kalder Hitchcock den og placerer den samtidig forrest blandt de film, han har indspillet i Amerika. Medens „Notorious“ knytter tråden tilbage til „Saboteur“ og filmene fra hans engelske periode, videreudvikler „Shadow of a Doubt“ de træk af forenkling, der prægede „Suspicion“ og foregriber de i formen så forfinede „I Confess“ („Jeg Tilstår“, 1952) og „The Wrong Man“ („Den Forkerte Mand“, 1956). Den interesse for realisme, som Hitchcock ofte kom frem med i sine udtalelser i trediverne, skimtes i „The Thirty-Nine Steps“ og får det solideste udtryk i „Shadow of a Doubt“ og „The Wrong Man“. Men hos Hitchcock er realisme kun det middel, hvormed han beskriver et milieu; den indeholder hverken en social eller en kritisk dimension. Den har ikke plads til at tage et bestemt standpunkt, som vi træffer det hos filmens store realist, *Renoir, de Sica*, men nøjes med at være deskriptiv.

„Shadow of a Doubt“ foregår i en lilleby, en fredelig og stilfærdig idyl, hvis rolige stemninger Hitchcock – med bistand af specialisten *Thornton Wilder*, kendt fra „Vor By“ – omhyggeligt afmaler. Det er et lukket milieu; det lader sig sammenligne med den traditionelle detektivromans by. På baggrund af disse uskyldige omgivelser, hvor menneskene er retskafne

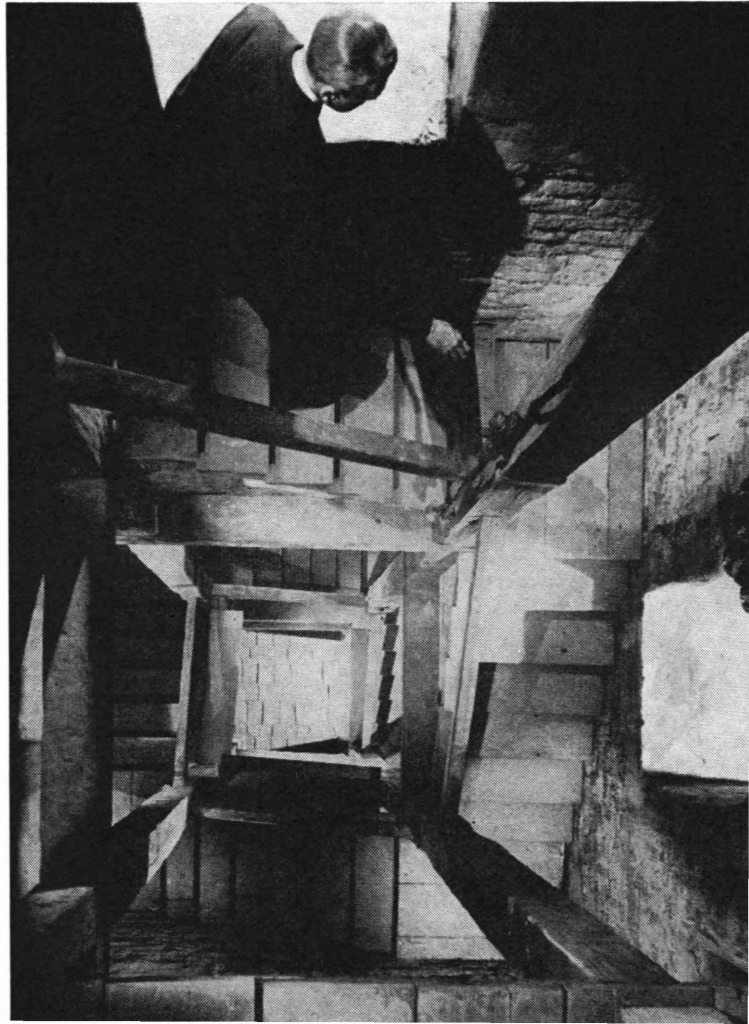


og ukomplicerede, kommer de følgende ubehageligheder til at stå med al ønskelig tydelighed. I dette samfund bor desuden to amatør-detektiver, der ikke har anelse om, hvad der sker omkring dem, men som med lægmandens ejendommelige letsind og urokkelige overlegenhed diskuterer forskellige måder at slå folk ihjel på.

Til denne by ankommer onkel Charlie, forhærdet og efterlyst kvindemorder, hvis plan det er at tage ophold hos sine slægtninge i håb om, at politiet lidt efter lidt taber sporet og flytter mistanken over på en anden person. Det går naturligvis ikke helt, som onkel Charlie har tænkt sig; hans niece opdager hans hemme-

lighed, og efter at dette er sket, skifter handlingen karakter: den forvandler sig til en tvekamp mellem skyld og uskyld, mellem bødlen og hans offer – med omverdenen som et vidne, der intet forstår og derfor heller ikke tager del i kampen. Hitchcock spiller her det makabre ud mod det normale på samme uadskillige måde som i „Strangers on a Train“ og „Psycho“. Men i højere grad end i disse film bygger Hitchcock i „Shadow of a Doubt“ sin teknik på en dæmpet og varsom udnyttelse af hverdagens situationer, alle så almindelige og respektable, at man har vanskeligt ved at forbinde dem med ondskab og unatur. De fleste nøglescener udspilles ved middagsbordet, hvor

„Vertigo“ (1958).  
James Stewarts vandring  
op i klokketårnet.  
Kameraet fremhæver med  
al mulig eftertryk  
afsnittets mareridt.



hele familien er samlet. Her vækkes den første tvivl om onkel Charlies retskaffenhed, og her udspilles et af filmens mest bemærkelsesværdige afsnit, da niecen, der er klar over sin morbroders identitet, over for ham antyder, hvad hun ved. Scenen giver et godt eksempel på *understatement*, kameraføringen er langsom og udtryksfuld, ganske som i „Rebecca“. Situationen kopierede han i „I Confess“, hvor han fuldendte den med et billede oppefra, et såkaldt „*overhead shot*“, så at man kunne danne sig et indtryk af situationen i dens helhed, med personernes placering og andre væsentlige detaljer.

Onkel Charlie er på samme tid en fængslende og en frastødende skikkelse. Han er af de første psykopater i amerikansk kriminalfilm, før ham husker man kun den lige så velskildrede morder (*Robert Montgomery*) i „The Night Must Fall“ („Når Mørket Sænker Sig“) efter *Emlyn Williams'* skuespil. Man møder Charlie på samme måde, som man præsenteres for Ole Anderson i *Hemingways* og *Robert Siodmaks* „The Killers“ („Den, Der Hævner“): begge ligger de udstrakt på sengen, trætte og mismodige, i stum venten på hævnerne, som snart vil indfinde sig, den første mærket af et voldsomt had og af en altomstyrtende barndomsoplevelse, en misantrop, der nærer en vild foragt for sine ofre. Onkel Charlies kvindedad er af en ganske særlig karakter. Han myrder kun for at tilfredsstille sine drifter og for at døve sin modbydelighed. Hans forhold til den gevinst, som mordene skænker ham, er tvetydig. Fortjenesten er kun et påskud, hvad man tydeligt ser af hans værelse, hvor pengesedlerne ligger spredt rundt om på gulvet. Med „The Night Must Fall“ og „Shadow of a Doubt“ gør den sindssyge forbryder således sin entré i amerikansk film. Film som „Rebecca“ og „Suspicion“ havde varslet hans ankomst. Næsten på samme tid får retningen sit eget ikke helt præcise navn – den psykologiske thriller.

Onkel Charlie kan desuden siges at være prototypen på Hitchcocks diskrete mordere, der uden besvær gør sig i dannede kredse, og som gemmer en ondsksfuld sjæl bag en maske af belevenhed og charme. Også på dette punkt er Hitchcock kommet med en udtalelse, der belyser spørgsmålet. Jo mere normal et menneske virker, har han sagt, og jo mere almin-

delig en ting er, desto mere foruroligende virker forvandingen. Udtalelsen er interessant, eftersom den kommenterer de modsætninger, som Hitchcock ynder at beskæftige sig med i sine film. Man må derfor ikke undre sig over, at onkel Charlie forekommer i forskellige variationer i Hitchcocks film. Man møder ham i „Suspicion“, „Strangers on a Train“, „The Rope“ og „Psycho“. I en fortægnelse over Hitchcocks mandlige hovedpersoner kan man øverst placere onkel Charlie og psykopaten fra „Psycho“. Nederst finder man de i alle henseender uskyldige skikkelser fra „The Thirty-Nine Steps“ og „The Man Who Knew Too Much“, medens gruppen i midten omfatter alle de tvetydige tilfælde, som for eksempel Max de Winter i „Rebecca“. Ingen af dem er hverken i deres ydre eller i deres opførsel usædvanlige; det er den pludseligt opståede situation eller den uventede afsløring, der lader deres rette natur bryde frem. Mænd som onkel Charlie terroriserer deres omgivelser, medens mændene i „The Thirty-Nine Steps“ (eller i „Saboteur“) omvendt terroriseres af omgivelserne. Men Max de Winter og den mistænkte i „Suspicion“ befinder sig i en mere kompliceret situation. De gør indtryk af at være gådefulde, eftersom deres omverden ser dem på en gådefuld måde. Det står lige så ilde til med Manny Balestrero (*Henry Fonda*) i „The Wrong Man“. Han har ingen mulighed for at være sig selv. På en uhyggelig måde er han blevet berøvet sin identitet. Han er offer for en misforståelse, men kan ikke bevise det. Der hviler noget af en *kafkaesque* stemning over denne historie. Men den ejer på samme tid en Hitchcock-intrige, udviklet i et langsomt og hæmmet tempo. For det er naturligvis lige så vigtigt for Balestrero at rense sig, som det er for McKenna (*James Stewart*) i den traditionelle spionhistorie „The Man Who Knew Too Much“ at fjerne den mistanke, som er rettet mod hans person. Forbryderstanden kan de ikke kendes ved, men den klæber ved dem, som var der tale om en skjult skyld, som de må forfølge og rydde af vejen. Men tilstedeværelsen af denne skyldfølelse er ikke et produkt af Hitchcocks originalitet, hvad den, der er inde i detektivromanens problematik, kan bekræfte. Forholdet er snarere dette, at det kunststykke er lykkedes ham: at oversætte denne problematik til en visuel terminologi.



„Shadow of a Doubt“ (1943). En af nøglescenerne ved middagsbordet, hvor niesen (*Teresa Wright*) opdager onkel Charlies (*Joseph Cotten*) hemmelighed.

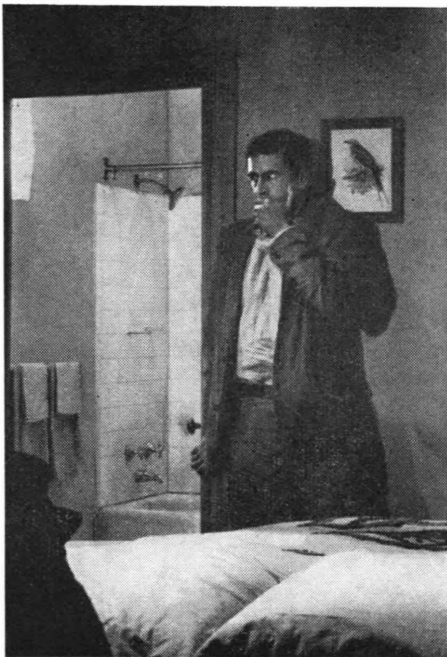
Det er overraskende, at der aldrig er blevet skrevet udførligt om kvindeskikkelserne i Hitchcocks film; de kan ellers nok danne grundlag for et usædvanlig rigt kapitel. De optræder enten som velgørere eller som personer, der øver en katastrofal dominerende indflydelse. Man kan indledningsvis fremhæve hans svaghed for kølige og blonde skuespillerinder, der i hans film har dannet en naturlig modvægt mod de mørke kræfter, som har udset sig dem som deres ofre: *Ingrid Bergman, Madeleine Carroll, Eva Marie Saint, Priscilla Lane, Janet Leigh, Vera Miles, Joan Fontaine, Grace Kelly, Carole Lombard, Doris Day, Laraine Day* m. fl. Gennemgår man dette galleri, lægger man mærke til, at kvinden i „Rebecca“, „Suspicion“ og „Shadow of a Doubt“ optræder som det uskyldige og renhjertede offer. I „Spellbound“ møder man den barmhjertige kvinde, som ved sin omsorg dominerer den hjælpeløse mand så fuldstændigt, at han rejser sig til modvægte; i „Notorious“ konfronteres

man med den uforsonlige datter, der hævner sig på sin far, spionen, ved at gifte sig med og angive familievennen, der derfor kommer til at virke som stedfortræder for faderen. Det er måske rigtigt, at kvinderne i „Spellbound“ og „Notorious“ er illustrationer til psykologien i efterkrigstidens amerikanske film, hvad man får bekræftet ved at læse *Leites'* og *Wolfensteins* „Movies: A Psychological Study“. Men Hitchcock har på den anden side aldrig haft let ved at udmejsle sine kvindeportrætter. Positive og oplivende har de sjældent været. Meget typisk for hans indstilling er „The Thirty-Nine Steps“, hvor helten er bundet til en kvinde med håndjern. Kun i „Rear Window“, komedien „The Trouble with Harry“ („Hvem Dræbte Harry?“, 1955) og „Shadow of a Doubt“ har han karakteriseret kvinden som selvstændig og ikke-dominerende. Mer selv i „Rear Window“ hører man et ekko fra „The Thirty-Nine Steps“ og „Spellbound“. Derimod tilstedes der heltinden i „Shadow of

a Doubt“ det privilegium at gennemgå en modningsproces. Jo mere hun lærer onkel Charlie at kende, desto mere selvstændig og ansvarsbevidst bliver hun. Det forholder sig på samme måde med mrs. de Winter i „Rebecca“; lidt efter lidt tilpasser hun sig den hverdag, som hun i begyndelsen følte så stor rædsel for.

Et udpræget kvindehad møder man derimod hos onkel Charlie i „Shadow of a Doubt“, hos Bruno Anthony i „Strangers on a Train“ og hos Norman Bates i „Psycho“. Der er grund til at beskæftige sig nærmere med denne trio. For dem alle tre består der et ejendommeligt forvrænget forhold til moderen. Mrs. Anthony er sindssyg i samme grad som sin søn og desuden delvis skyld i hans forvredne sind. Om onkel Charlie ved man, at han nærer et uforklaret had til sin barndom. Men Norman Bates er summen af disse to, Bruno Anthony og onkel Charlie, og begge i deres højeste potens. Han myrder sin mor, der har båret på en sygelig despotisk kærlighed til sønnen, og bliver derefter udsat for en personlighedsspaltning: til tider tror han, at han er moderen, og når det sker, gribes han af en patologisk mordlyst, der fortrinsvis er rettet mod unge kvinder. Hvis

„Psycho“ (1960). *Anthony Perkins* som psykopaten Norman Bates, der efter at have myrdet sin mor udsættes for en personlighedsspaltning, så han til tider tror, at han er moderen.



man ikke knytter en forbindelse fra Norman Bates og tilbage til Bruno Anthony og onkel Charlie, kan han let tage sig ud som et uforklarligt fænomen i Hitchcocks produktion. Men i virkeligheden forholder det sig således: Norman Bates betegner på sin vis en fortsættelse og en videre udvikling af Bruno og Charlie. Man kan iagttage, hvorledes han gradvis vokser frem – hvorledes den dominerende moders rolle antydes i „Shadow of a Doubt“, understreges i „Strangers on a Train“ og genopstår i skræmmende form i „Psycho“. Spørger man sig, hvorpå dette had beror, stilles man over for et uløseligt problem. Den løsning er ofte blevet foreslået, at dette had er et udslag af de antipatier, et matriarkalsk samfund afføder. Hvis det forholder sig på denne måde, er det egentlig forståeligt, at „Psycho“ virker som en skrækfantasi, overfyldt med gotiske effekter i den mareridtagtige stil, som var på mode i viktorianismens æra.

Men billedet af den dominerende kvinde kan også studeres i „Rebecca“ og „Vertigo“. Tænker man nærmere på den kameratur, som tidligere er blevet omtalt i denne artikel, kan man opfatte den som et minde om Rebecca, som er det hendes ondskab, der bliver helt nærværende og spiller den tredje rolle i scenen. Rebeccas slagskygge falder over beretningen; det virker, som om hun hele tiden er til stede. Madeleine i „Vertigo“ er på en meget speciel måde beslægtet med Rebecca. Hun er, som mændene i filmen vil se hende; hun er aldrig sig selv, aldrig befriet for en fiktion. Da hun dør, følges manden i filmen (James Stewart) af mindet om hende. Han tror selv, at han var skyld i hendes død – mindet om Madeleine bemægtiger sig ham – han begynder at blive plaget af den samme slags mareridt, som angreb hende. Da han til slut finder en kvinde, der forekommer ham at have fuldkommen lighed med Madeleine (af hensyn til dem, der ikke kender den komplicerede intrige, er der grund til at betone, at denne anden kvinde er Madeleine, der altså optræder i dobbeltrolle), forsøger han at gøre hende til en kopi af det menneske, han bevarer i sin erindring. Men det gædefulde ved Madeleine kommer han aldrig til klarhed over. Madeleine behersker ham lige så fuldstændigt, som Rebecca regerede over sine omgivelser. Det hænger sammen hermed, at „Vertigo“ er Hitchcocks eneste konsekvent

gennemførte tragedie, hvis man ser bort fra „The Rope“. „Vertigo“ giver ingen endegyldig løsning på intrigens forviklinger. Intet bliver opklaret eller afsluttet. Tilbage bliver kun den tragiske erindring om Madeleine.

Stilistisk set kan „Vertigo“ sammenlignes med „The Wrong Man“, „I Confess“ og første del af „Psycho“, der er lige så omhyggeligt og besindigt tilrettelagt som „Vertigo“ i dennes helhed. Den omhu i valget af udtryksmidler, som man fandt i „Vertigo“ og „I Confess“, er en direkte følge af stilen i „Suspicion“, „Shadow of a Doubt“ og frem for alt „Strangers on a Train“, der indleder det mangeårige samarbejde med fotografen *Robert Burks*. Perioden efter „Strangers on a Train“ er usædvanlig righoldig. Filmene præges af en umiskendelig interesse for opgaven. Ja, endog et så udtalt mellem spil som „To Catch a Thief“ viser et udpræget blik for det sceniske, ganske som både „The Man Who Knew Too Much“ og „The Trouble with Harry“, den første takket være sine turistrier fra Marocco, den anden på grund af billederne fra et høstligt Vermont. Den slags søger man forgæves efter i de anstrengte og helt igennem håndværksmæssigt konventionelle „Under Capricorn“ („Lady Henrietta“, 1949), „The Paradine Case“ („Sandheden om Mrs. Paradine“, 1947) og „Stage Fright“ („Lampefeber“, 1950). Denne trio er yderst kedsommelig. Det kan ikke undre, at man på den tid talte om den *uninspire-rede* Hitchcock og ledte efter grunden til hans tilbagegang. De i almindelighed meget ilde ansete „Spellbound“ og „Notorious“ blev tilmed omtalt som langt bedre, eftersom de i det mindste viste spor af en ubrugt vitalitet. Det er vel derfor, at man ofte kalder „Strangers on a Train“ Hitchcocks *come back*.

Bruno Anthonys slægtskab med onkel Charlie er allerede omtalt. Han er velopdragen og velklædt, og når det velopdragne må vige, opfører han sig på en måde, der forekommer mere kurios end egentlig frastødende, snarere original end abnorm – en voldsmand hvis barnlige og indolente udseende og lunefulde stemme gør ham til repræsentant for den type, som amerikanerne selv kalder „*the baby face killer*“. Brunos „indirekte“ offer er tennisspilleren Guy Haines, der bliver mistænkt for det mord, som Bruno har begået. Således minder situationen i „Strangers on a Train“ om handlingen i „I

Confess“ og „The Rope“, hvor spillet mellem morderen og det indirekte offer, mellem den skyldige og den mistænkte, der af en eller anden grund er nødt til at tie stille med, hvad han ved om forbrydelsen, udgør det væsentlige i handlingsgangen – i modsætning til den traditionelle konflikt, hvor forbryderen er ukendt, og hvor afsløringen sker i filmens slutning, som i „To Catch a Thief“, „Spellbound“ og „Stage Fright“. Temaet i „Strangers on a Train“ indeholder en udvidelse af det kendte mønster med den uskyldigt mistænkte, der forsøger at rense sig ved at opspore den ukendte morder.

Dette tema er udformet på en måde, der – i det mindste hvad angår forspillet til det endelige opgør – ganske naturligt fører tanken tilbage til Griffiths parallelhandling. Udviklingen frem mod handlingens klimaks indledes med en tenniskamp, som Haines er nødt til at vinde uden at tabe tid for at nå frem til åstedet før Bruno, som har til hensigt dér at anbringe bevismateriale, der peger mod Haines. Hver fejl, Haines begår i kampen, hvert heldigt slag fra modspilleren fører Bruno nærmere målet, og hver forhindring og hvert uheld, som rammer Bruno, er omvendt til fordel for Haines. Denne overlegent udarbejdede parallelhandling indleder altså finalen, der udspilles i en karrusel, og som i henseende til rigdommen på variationer og de visuelle indfald kan sammenlignes med scenerne i den forladte mølle i „Foreign Correspondent“. Hvad der navnlig interesserer i disse afsnit, er selve bevægelsen, eller rettere sagt fornemmelsen for rytme. Efter som „The Thirty-Nine Steps“ og „Saboteur“ er studier i forfølgelse og flugt, har man ikke haft tid til at tænke nærmere over den omhu, hvormed Hitchcock arbejder med det rytmiske – det hører på sin vis så nøje sammen med selve handlingen i spionfilmene, at man ikke har tænkt nærmere derpå. Men tenniskampen giver os mulighed for at bedømme og beundre dette ellers oversete træk hos Hitchcock. Man behøver blot sammenligne „Strangers on a Train“ med „Vertigo“ for fuldt ud at indse, hvor dygtigt han formår at variere rytmen. I virkeligheden er „the Hitchcock touch“ et udslag af hans sans for „*timing*“, dette uoversættelige begreb, der nærmest må siges at beskrive kunsten at udnytte en dramatisk eller en komisk pointe med størst mulige virkning. „Tim-

ing“ er naturligvis afhængig af det rytmiske. Højdepunktet eller pointen må være skrevet og beregnet med nøjagtighed. Når man i en Hitchcock-film konstant har indtrykket af, at der sker noget, skyldes det, at rytmen ved at antyde eller ved at understrege fortæller os, at der virkelig *er* noget, som er ved at ske. Derfor virker den langsomme indledning i „Vertigo“ (og i „Psycho“) så fortættet.

Man kan om Hitchcocks billedkompositioner sige, at de ofte er præcise i formen og mangedygtige i indholdet. Det gådefulde er i amerikansk film sjældent blevet udtrykt så godt som i beskrivelsen af Madeleines selvmordsforsøg i „Vertigo“ – i baggrunden Golden Gate-broens buer, hvis skygger falder tungt hen over scenen. Billedet er enkelt og præcist, men det rummer samtidig træk af en næsten *poesk* uvirkelighed. Det nøjagtige lader sig på ny påvise, hvis vi ser nærmere på billedet af Bruno ved Kongresbygningen, en sortklædt, truende skikkelse mod en kridhvid baggrund, eller ved at beskrive hans besøg på tennisbanen, hvor han helt roligt sidder og fikserer Haines; et fast, urørligt punkt i et hav af tilskuere, hvis hoveder bevæger sig i takt med boldens flugt over nettet. Disse billeder er blottede for overflødige kommentarer, og de får os i endnu højere grad til at betragte Bruno som en skikkelse fra et mareridt, en ubevægelig og uundgåelig skæbnefigur.

Hitchcocks højt udviklede kinematografiske teknik og hans tilbøjelighed til at betragte en uventet situation fra en usædvanlig synsvinkel har påvirket det billede af hans film, som vi gemmer i erindringen. Indtrykket fra hans film indskrænker sig ofte til, at man husker en nøglescene, hvor teknikken eller den valgte synsvinkel har været så overraskende, at den visuelle oplevelse ikke er blevet forflygtiget, selv om man har glemt intrigen. Men dette hænger jo netop sammen med Hitchcocks ambitioner, ifald man nu bygger på hans udtalelse om, at det ikke er emnet, men dets udformning, der interesserer ham. I „Strangers on a Train“ trækker mordscenen al opmærksomhed til sig, for højdepunktet, det tekniske klimaks, dannes af scenens sidste billede, som viser os mordet i dets slutfase, afspejlet i offerets briller, der er faldet ned på jorden. Dette suggestive billede minder om den måde, hvorpå Robert Siodmak beskriver morderens opfat-

telse af sit offer i „The Spiral Staircase“ („Vindeltrappen“); det forvredne perspektiv fortæller os om forbryderens sindstilstand. Denne intensivering af et allerede dramatisk materiale er velmotiveret både hos Hitchcock og hos Siodmak. Men det er sandsynligvis også i denne kategori af visuelt artisteri, vi kan finde de tydeligste eksempler på en Hitchcock, der parodierer sig selv. „North by Northwest“ er – med sine udmærkede visuelle påfund – i det store og hele en løssluppen parodi på „The Thirty-Nine Steps“ og „Saboteur“. Denne leg med det overlegent dygtige driller samtidig tilskueren, der har været troldbundet af det virtuose. Drilleriet i „North by Northwest“ er naturligvis gennemtænkt og forud beregnet. Man har derfor næsten ondt af den franske kritiker, der forsøgte at finde en alvorlig hensigt bag handlingen, for Hitchcock vil på ingen måde høre tale om nogen symboljagt i forbindelse med netop denne film. Der er i „North by Northwest“ kun et eneste symbol, betoner han selv, og det er at finde i selve slubbilledet af toget, der forsvinder ind i en tunnel. „*Det er et phallosymbol. Men sig det ikke til nogen.*“

I betragtning af Hitchcocks specielle talent og hans passionerede interesse for det teknisk udspekulerede, kan det ikke undre, at han ikke formåede at engagere sig i et så tidsbetonet emne som „Lifeboat“. Det var naturligvis selve de håndværksmæssige problemer ved opgaven, der fængslede ham, men handlingens politiske problemer fik han ikke fat i. „The Thirty-Nine Steps“ og „Foreign Correspondent“ viste allerede, at han ikke tager stilling til det, der beskæftiger samtiden. Filmene er symptomer, men næppe mere. Det er derfor uretfærdigt at gøre Hitchcock ansvarlig for, at der var emner, som han ikke behandlede i „Lifeboat“, eller for de udemokratiske tendenser, som den ufrivilligt kom til at udtrykke så fortræffeligt. Men inderst inde hører „Lifeboat“ sammen med „Dial M for Murder“ („Telefonen Ringer Kl. 23“, 1954) og „The Rope“. Trioen bærer præg af det eksperimentelle. „Lifeboat“ udnytter det begrænsede rum, „Dial M for Murder“ er indspillet tredimensionalt (i Danmark dog kun vist „normalt“), og „The Rope“ introducerer de lange, uafbrudte optagelser. Alle tre er de således at betragte som eksempler på teknisk akrobatik. „Dial M for Murder“ er



Cary Grant i  
"North by Northwest" (1959)  
... visuelle påfund  
uden symboler.

nærmest et kuriosum, eftersom det tredimensionale var og blev et modelune, og „The Rope“ var en konsekvent stil-øvelse, der altid vil have ubestridelig filmhistorisk værdi. Men de lange optagelser i „The Rope“ demonstrerede, at de kun dårligt passer til en instruktør af Hitchcocks temperament. Karel Reisz har i „The Technique of Film Editing“ gjort det klart, at et kamera i uafslædig bevægelse forhindrer Hitchcock i at spille et af sine sikreste kort ud, talentet for det virkningsfulde og for højdepunkterne, og at de visuelle overraskelser afsløres for tidligt, fordi en beregnende klipning savnes. Hitchcock blev selv klar over, at „The Rope“ var et temmelig mislykket eksperiment. Han har ikke videreudviklet dens stil, selv om han gang på gang benytter sig af et kamera i bevægelse. Men hans film fra halvtredserne er ofte rige på variationer, når det gælder valget af udtryksmidler. En film som „Vertigo“ med sine 780 scener kan i grunden

fremvise en meget kompliceret, men velgenemført montage.

Forsøger man at finde frem til, hvori Hitchcocks storhed består, bør man ikke blive stående ved det tekniske. Hans indsats er den, at han med uimodsigelig held og med urokkelig fasthed har overført en hel genre, den detektive thriller, til film. Han har på samme tid udvidet dens grænser, og han har gjort det ved at give skyldens og uskyldens dialektik frit spillerum. Det er samtidig blevet en verden, der eksisterer i det visuelle. Hitchcocks kamera iagttager ikke det, der sker; det griber selv aktivt ind i handlingen. Det er måske delvis af den grund, at hans film synes at være blevet til med en levende interesse for opgaven og dens problemer. Derfor er han da også en så usædvanlig dygtig fortæller. For man må ikke glemme, at det han først og fremmest vil, er at fortælle historier. Det er kun få, der så velopløgt og så varieret skildrer egne indfald og indtryk.