



hitchcock i 30'erne AF IB MONTY

Det følgende er ikke tænkt som et forsvar for *Hitchcock*, selv om „Kosmorama“s påståede dyrkelse af denne instruktør af en af vore angribere er blevet udlagt som bevis for vor verdensfjerne æstetiseren. Hitchcock behøver intet forsvar, men der er derimod grunde nok til at beskæftige sig med ham. Hitchcock bliver taget alvorligt af mange andre end dette tidskrifts skribenter, og hvis man ikke kan opleve et eller andet ved at se hans film, er det ikke Hitchcock, der er noget i vejen med. Men derfor er det ikke vanskeligt at få en diskussion i gang om hans film.

Den ældre generation af filminteresserede (og den traditionelle filmkritik) finder stadig, at Hitchcock nåede sit højdepunkt i England i trediverne. Dette baserer sig på opfattelsen af Hitchcock som en dreven og snedig filmfortæller, en *master of suspense*, hvis kunstneriske begrænsning imidlertid er åbenbar. Man anerkender hans indlysende talent for at fortælle en spændende historie med et maksimum af effekt, hans evne til at anbringe figurer i djævelsk komplicerede situationer og hans næsten intuitive sans for at føre en handling igennem på visuelle pointer. Men samtidig ser man i dette begrænsningen. Hitchcock skaber ikke mennesker, han er kold, ja nærmest kynisk, når det kommer til det menneskeskildrende. Hans effekt ligger i øjeblikket, han skaber spænding for spændingens skyld, men hans film er i øvrigt uden videre menneskelige perspektiver. Man betragter Hitchcock som en professionel underholder på linje med litteraturens lettere kavaleri, *Agathe Christie*, *Dorothy Sayers* o. lign. De, der engang har rubriceret Hitchcock på dette plan, så derfor en bekræftelse af deres synspunkter i Hitchcocks film fra Hollywood. De tog sig ud som større, dyrere og mere og mere lækre, men også mere og mere tomme udgaver af hans film fra trediverne. Hitchcock passede med andre ord godt ind i den traditionelle opfattelse af, at Hollywood altid fordærvede de europæiske instruktører, som „solgte“ sig til den amerikanske commercialisme.

Selv de mest indædte filmskribenter af den gamle skole har efterhånden, hvis de da er ærlige, måttet se i øjnene, at det ikke altid gik så galt i Hollywood, men at det tværtimod af og til gik stik mod alle forventninger. Og nogle vil med ikke mindre ret kunne påstå, at

netop Hitchcock først kom ind i en rig udvikling, da han kom til USA.

Den nyere Hitchcock-opfattelse bygger da på, at han for det første er meget, meget mere end en dygtig underholder, ja at han simpelt hen er blandt filmkunstens få helt originale begavelser, og at der er større grund til at sammenligne ham med f. eks. *Graham Greene*, hvis man partout vil fastholde de litterære paralleller. Og denne opfattelse bygger først og fremmest på Hitchcocks amerikanske produktion. Det var naturligvis i Frankrig, at man først opdagede Hitchcock på ny. Det var i midten af halvtredserne. I 1957 udsendte *Chabrol* og *Robmer* deres bog om Hitchcock og satte ham i filosofisk, ja ligefrem teologisk belysning, idet de lagde vægten på det katolske, som afspejlede sig i hans film. Hitchcock-analyserne i denne bog måtte naturligvis chokere, og mange steder må man da også finde, at synspunkterne er meget *farfetched*, men derfor ikke mindre stimulerende. I hvert fald tvang de mange til at tage Hitchcock op til ny bedømmelse. I denne sammenhæng skal jeg ikke undlade at minde om *Jerker A. Erikssons* artikel „Kommentarer til Hitchcock“ i „Kosmorama 51“ (december 1960), der netop beskæftiger sig med den amerikanske periode. Det sidste væsentlige, der er kommet om Hitchcock, er naturligvis *Robin Woods* bog fra sidste år, der yderligere tidsmæssigt indsnævrer Hitchcocks produktion, idet den udelukkende beskæftiger sig med hans film efter 1950. Til gengæld synes Wood, der i lige så høj grad tager afstand fra den traditionelle Hitchcock-opfattelse som fra franskmændenes retorik, at være den, der mest overbevisende har karakteriseret og analyseret Hitchcocks kunst.

Med al denne koncentration om Hitchcocks senere produktion kan man dog nok gå hen og blive uretfærdig over for filmene fra trediverne, som i værste fald helt afskrives, eller i bedste fald ses som forberedelsen, læretiden, inden den endelige udfoldelse i Hollywood. Wood siger retfærdigvis: „*One day, perhaps, we shall re-discover Hitchcock's British films and do them justice;*“ men han fortsætter lyrisk: „*but who wants the leaf-buds when the rose has opened?*“

Det følgende giver sig ikke ud for at være nogen re-discovery af Hitchcocks film fra tre-

diverne, men er snarere en række noter til de otte film fra denne periode, som museet har vist i februar og marts. Og forhåbentlig vil det give indtryk af, at der er større balance i Hitchcocks produktion, end de vil se, der udelukkende beskæftiger sig med hans nyere film.

Som Jerker Eriksson (i den nævnte artikel) og Robin Wood har påvist, er det karakteristiske i Hitchcocks produktion enhedspræget og mangfoldigheden. Det er de samme temaer, der kommer igen og igen, og hans film er først og fremmest variationer over disse temaer. Man kan i høj grad tale om en særlig hitchcock'sk verden, hvori først og fremmest forholdet mellem skyld og uskyld er den akse, hvorom alting drejer sig. Dette forhold vendes og drejes, det kan f. eks. give sig udtryk i den fascinerende *transfer of guilt*-problematik, som har været udgangspunkt i nogle af Hitchcocks mest menneskeligt-komplicerede værker.

At denne problematik er helt fundamental for Hitchcock bliver tydeligt for en, når man får lejlighed til at konstatere, hvor tidligt den dukker op i hans film. Men i øvrigt viser Hitchcocks kunstneriske fysiognomi sig markant meget tidligt. Lad os derfor se på de engelske film.

## Blackmail

„Blackmail“ er Hitchcocks første tonefilm og den første engelske tonefilm i det hele taget. Den blev i øvrigt også optaget som stumfilm, og da man besluttede sig til at ændre den til tonefilm, måtte mange scener tages om, og *Anny Ondra* måtte eftersynkroniseres. Det var *Joan Barry*, den glimrende heltinde i „Rich and Strange“, der lagde stemme til. Allerede i „Blackmail“ finder vi en række karakteristiske Hitchcock-træk. Den starter med en virtuos billedsuite, der kun har underlagt musik og effektlyde. Scotland Yard henter en mistænkt, Hitchcocks billeder koncentrerer sig præcist om *tingene* i nærbilleder af en revolver, en cigaret i et askebæger etc, altsammen ting, der helt prægnant etablerer stemningen og rutinen i scenerne. Først 8 minutter inde i filmen falder de første replikker: detektivernes *small talk* (om skræddere) understreger det dagligdags i situationen. Hitchcock demonstrerer med denne indledning, hvor overlegent han kan føre os ind i et milieu. Og hans humoristiske synsvinkel anlægges i beskrivelsen af den fornærmede kvinde. Et par minutter senere dukker Hitchcock selv op som passager i undergrundsbanen. I den efterfølgende restaurant-scene ser vi ham udfolde sig som veloplagt

„Blackmail“.



skildrer af engelsk hverdag. Indtil nu er alting elskværdigt hverdagsbeskrivende.

Da vi når til kunstnerens atelier, begynder de sinistre toner. Man bemærker trappen, der fører op mod noget ukendt (et tilbagevendende Hitchcock-motiv), og under den rolige naturlighed i scenen mellem de to mennesker fornemmer man et lag af trusel. Hitchcock forlyster sig med lidt belysningsdæmoni. Forførelsen indvarsles med skyggen fra lampe-skærmen over forførelserens ansigt, men når vi kommer til selve mordet, undgår Hitchcock raffineret det direkte. Vi ser kun forhængen og hånden, der rækker ud efter kniven.

Da pigen går, får vi atter en meningsfyldt indstilling på trappen, nu oppefra, ledende nedad (som f. eks. i „Vertigo“).

Og derefter følger et af de associationsklip, som Hitchcock yndede i sine tidlige tonefilm. Pigen ser tiggerens hånd, skriger, og der associeres på skriget over til værtinden, da hun finder liget i lejligheden.

Derefter parallelliseres der i den følgende rutineundersøgelse til arrestationen i filmens begyndelse. Detektiven bliver overrumplet, da han aner den rigtige sammenhæng, og allerede i denne overrumpling ligger hans indblanding i sagen på den forkerte side af loven.

I hele dette oplæg finder vi derfor den karakteristiske Hitchcock-situation. Spillet af tilfældigheder, der fører os ud i det uventede, og som med et sæt placerer os i forviklinger, som det er umuligt at komme ud af, men som tværtimod implicerer os mere og mere i forhold, som vi ikke er herre over. Man kan også tale om den første antydning af *transfer of guilt*-motivet, da detektiven får andel i pigens skyld.

Efter således at have fået bragt sine hovedpersoner ind i den evige blindgyde, giver han sig roligt tid til at uddybe deres dilemma, og vi får nogle af hans nøjagtige London-beskrivelser. Pigens småborgermilieu, cigarbutikken med al dens stemning af formiddagshygge og sladder over disken. Og her støder vi da for første gang på en af disse sladrende og kværnende koner, som så veloplagt og så ofte spottes i Hitchcocks film. Her gør han hende endda særlig britisk. Hun forstår, at man myrder folk med en mursten, fordi „*there's something British about that, but a knife . . .*“ hvorefter *knife* gentages helt ud i det skur-

rende, da brødkniven taget op fra bordet. Igen en effektiv udnyttelse af tonen.

Et nyt højdepunkt følger med afpresserens besøg i butikken. Hans køb af cigar („Corona-Corona“), anbragt mellem den intetanende far og det vagtsomme par. Faderen kan i situationen ikke se noget mistænkeligt, afpresserens aftales indirekte ved at Frank skal købe cigaren til skurken. Skurken soler sig i atmosfæren, han er ovenpå, han trækker sin fryd ud, smager velbehageligt på sin overlegenhed, og nyner veltilfreds, mens der vartes op for ham, „The Best Things in Life Are Free“. Stemningen i scenen hviler på kontrasten mellem sikkerhed og usikkerhed, og dette skifter brat efter at Frank har fået en oplysning pr. telefon. Nu er det skurken, der ligger nederst. Man skal ikke føle sig for sikker.

Derefter løser Hitchcock knuderne op på samme selvfølgelig måde, som han har bundet dem. Vi får efter den farlige stilstand i butikken fremdriften i jagten og flugten (med billeder, der parallelliserer den med jagten i begyndelsen af filmen). Og der sluttes med den berømte sekvens fra British Museum, der med mellemrum afbrydes af billeder af den ventende Anny Ondra. Og netop i det øjeblik skurken falder ned fra kuplen, afslutter hun sit tilståelsesbrev.

Og i opløsningen bliver *transfer of guilt*-motivet da helt markant. Det er den usympatiske, men i denne sammenhæng uskyldige, der dør, hvorimod den sympatiske, men skyldige, reddes. Kun detektiven (og vi) kender den rigtige sammenhæng. Men Anny Ondra er frikendt, hendes skyld er sonet, fordi en anden er død med den. Retfærdigheden er et relativt begreb, og Hitchcock synes at sige, at et dødsfald kan opvejes af et andet dødsfald. Regnskabet passer igen. Hvem vil da bekymre sig om, hvordan man er nået frem til facit.

„Blackmail“ er med rette beundret som *tonofilm*. Hitchcock bruger lyden opfindsomt på dette tidlige tidspunkt, men der er ingen grund til at isolere sin beundring til tonesiden. I det hele taget er filmen beundringsværdig i kraft af den selvfølgelig, hvormed Hitchcock nuancerer personer og situationer visuelt. Historien er nok spændende i ydre forstand, men som i alle Hitchcocks film er det den understrøm af muligheder i tolknin-

gen af det sete, der gør spændingen perspektivrig og menneskeligt flertydig. Det væsentlige er ikke de reaktioner, som begivenhederne afføder hos personerne, men tværtimod den måde, personerne reagerer på over for de begivenheder, som de anbringes i mod deres indreste vilje.

## Murder

Efter „Blackmail“ lavede Hitchcock så den kompetente, men ikke videre originale *Sean O'Casey*-filmatisering „Juno and the Peacock“, og derefter kom samme år (1930) „Murder“.

Den indledes chokerende med et skrig, og slår straks over i humor med de kunstige tænder i vandglasset. Milieuet er en teatertrap, en skuespillerinde er blevet myrdet. Atter etableres milieuet sikkert: *back stage*-atmosfæren, de elendige turnéskuespillere, og endnu en sladrende madamme.

Vi er hurtigt involveret med vor nysgerighed. Derefter en fræk overblænding fra fortæppet, der går op, til cellen. Og derefter skiftes næsten genre. Vi bevæger os over i retssalsdramaet. Uenigheden mellem nævningene er økonomisk gengivet, deres meninger er i nøje sammenhæng med personligheden, således som vi får chance for at se dem. Endelig langt om længe præsenteres vi for Sir John Menier (*Herbert Marshall*), aristokraten, der er ene mod de andre. Scenen stiliseres ud i en billed- og lydmontage, der nu kan virke noget for gammeldags demonstrativ.

Ligesom mordet i „Blackmail“ blev skildret indirekte, får vi i „Murder“ dommen indirekte, uden for billedet, der holdes fast på juryrummet, hvor retsbetjenten rutinemæssigt ryd-der op. Retsmaskineriet skildres uden overdri-velse på denne måde.

Efter retssagen koncentrerer filmen sig om en karakteristisk Hitchcock-figur: Personen, der næsten mod sin vilje involverer sig i en sag, og derved gør sig livet besværligere. I dette tilfælde er det Sir John, der er overbevist om den dømtes uskyld. Vi præsenteres for hans milieu, og Hitchcock kommer måske lidt billigt til nogle pointer, da det „jævne“ par konfronteres med aristokraternes luksus. Men igen er det detaljerne, der styrer scenen fri af det skematiske: tjeneren, der ikke kan komme forbi Sir John med frokostbordet f. eks.

I „Murder“ bemærker man, hvorledes Hitchcock arbejder med få lokaliteter og lange gennemspillede scener, og hvorledes han bruger lyden til at komme videre. Efter en times forløb dukker Hitchcock selv beroligende op med en dame under armen, da Sir John står foran værtindens hus i landsbyen sammen med sit hjælperepar.

I den smukke scene i fængslet med de to personer ved hver sin bordende dukker igen skyld-uskyldsproblematikken op. Den anklagede pige synes ligefrem at modarbejde sig selv, og igen forberedes vi på *transfer of guilt*-motivet.

„Mousetrap“-scenen fra „Hamlet“, 3. akt, 2. scene får ikke den skyldige til at gå i fælden, men han hænger sig i tovet efter sit luftnummer i cirkus. Heldigvis efterlader han sig en tilståelse. Mysteriet opløses. Han var en *half-caste*, og Diana vidste dette hele tiden. Skyld-overførslen var den egentlige drivkraft bag handlingerne. Der slutes idyllisk med at alle fire medvirkende spiller i Sir Johns stykke. Tæppet går ned. Komедien er slut. I „Murder“ finder man en mere gennearbejdet personkarakteristik end i „Blackmail“, mindre direkte spænding, og mere humor, og den viser derfor klart frem til „Rich and Strange“ fra 1932, almindeligvis betragtet som en af Hitchcocks mere mærkværdige film.

## Rich and Strange

„Rich and Strange“ begynder humoristisk med beskrivelsen af hr. middelmands hjemkomst fra arbejde. Fra maset i undergrundsbanen og besværet med paraplyen opbygger han en solid stemning af surhed, der kulminerer, da han kommer hjem. *Henry Kendall* er glimrende som manden, der er sur over sin tilværelse. Men de uventede penge flytter pludselig parret over i drømmen: Paris, ja Folies Bergère. Den romantiske sørejse begynder i Marseilles, men allerede den omstændighed, at manden lider af kronisk søsyge, anslår hurtigt filmens tema: umuligheden af at realisere vore drømme. Det er betegnende nok ægte-manden Fred, der har sværest ved at få luft under vingerne. Han stikker i den *complacency*, som Hitchcock altid har haft et godt øje til. Alle Freds forsøg i det eskaperende er dømt til at mislykkes. Han er fortvivlende



afhængig af sine indoktrinerede vaner. Hustruen er nærmere poesien, og hun er ikke påvirket af mødet med den modne charmør, major Gordon. Hendes første længere samtale med majoren på dækket er overbevisende naturligt, og Hitchcock skildrer fint den voksende følelse mellem dem, bl. a. ved eminent pointerende anvendelse af musikken, da de første gang kysser hinanden. Hustruen er ved at komme ud på det dybe vand. I stærk kontrast hertil står Freds nærmest komiske forhold til prinsessen. Hitchcock ironiserer bl. a. vittigt i teksterne: „Fred had met a princess“, derefter teksten „Fred“ og til sidst teksten „The princess“.

Lidt efter lidt tager filmen mere og mere afstand fra komedietonen. I Port Said er forholdet mellem ægtefællerne nærmest blevet køligt, og ved karnevalet forenes de nye par. Kontrasten mellem det romantiske par og det komiske, der igen er højst umage, er så påfaldende, at man tror, at der nu for alvor skal byttes partnere.

Men i Singapore begår major Gordon da sin psykologiske brøler, da han fortæller Freds kone, at prinsessen er en svindlerske, og siger, at Fred er et kvaj. Den ægteskabelige komedie forvandler sig nu til ægteskabeligt drama. Men

Gordon og prinsessen forsvinder og ægteparret er overladt til sig selv.

Efter den umulige selskabsrejse vender de tilbage til den barske virkelighed. De må hjem med en gammel fragtdamper. Da de bliver alene på skibet, demonstrerer Fred igen sin idiotiske mandfolkestolthed, og hans irritable dagligdags opførsel virker helt absurd i den højst usædvanlige situation, han er anbragt i. Her har vi Hitchcocks udgave af englænderen, der altid rejser rundt med sit England. Med afsnittet om den kinesiske djunke er vi helt ovre i den fantastiske. Hitchcock topper så at sige eventyrligheden, og efterlader så til sidst sit engelske ægtepar sikkert tilbage i hverdagen.

I „Rich and Strange“ anbringer Hitchcock ligesom i sine thrillers sine hovedpersoner i ekstreme situationer for at aflæse deres reaktioner, han åbner så at sige afgrunden i tilværelsen og viser, hvor hjælpeløst rådvilde menneskene er, indtil de redder sig tilbage på velkendt grund. Filmen er måske ikke så klart gennemført som hans thrillers, men dens noget skødesløse præg, dens spring fra situation til situation giver den friskhed og umiddelbarhed. Den *Lillian Harvey*-lignende Joan Barry er fremragende som hustruen.

„The Man Who Knew Too Much“





„Sabotage“.

## The Man Who Knew Too Much

Derefter fulgte „Number Seventeen“, en burlesk thriller, som vi desværre ikke har haft lejlighed til at se, og efter et par svage arbejder indleder Hitchcock i 1934 sin berømte række af thrillers med „The Man Who Knew Too Much“. Den begynder i overfladisk ubekymrethed i St. Moritz, men med kidnappingen af barnet er vi hurtigt rykket over i mystikken. Og i denne film dukker for første gang spion- og agentbaggrunden op. Vi er i midten af trediverne. Det, der truer vor daglige, sikre tilværelse, er ikke blot de forbrydere, der så at sige hører med til hverdagen, mordere, pengeafpressere o.s.v. Nu trues vi af den forretningsmæssigt organiserede forbrydelse, som intet har at gøre med lidenskaber eller følelser, men som er et middel til at nå et politisk mål. Og det enkelte menneske kommer hermed i en endnu mere desperat situation. Ikke blot kan man blive offer for den internationale spionage, man kan også blive tvunget til at ofre sig for en sag. Forældrene får at vide, at de i givet fald må ofre deres barn for at redde verdensfreden. Filmen bliver oftest opfattet som en formel tour de force, men der er dog ingen grund til at

overse, at den udvikler sig på en særdeles realistisk baggrund, og de usikre tredivere lever nu betydeligt mere intenst i denne *entertainment* end i mange af periodens seriøse film.

At den formelle brillans falder i øjnene er ikke mindre sandt af den grund. Den blev lavet på et meget lille budget, og scenernes udformning stillede derfor store krav til Hitchcocks opfindsomhed. F. eks. er Albert Hallsekvensen optaget i en kulisse, og publikum er malet på en flad baggrund. Man finder meget af det, som allerede er ved at blive karakteristisk for Hitchcock, først og fremmest hans fornemmelse for Londonske milieuer. Men filmen synes i højere grad at eksperimentere med det formelle end hans tidligere film. Den bevæger sig meget hurtigt fra lokalitet til lokalitet, historien føres rask fremad, og Hitchcock forbinder oftere end før spænding med humor. Det er også i denne film, at Hitchcocks berømmelige *red herring*-teknik bliver markant. *Red herring* er betegnelsen for en list, der har til formål at lede forfølgere bort fra sporet. Hos Hitchcock ytrer den sig på den måde, at han søger at lede os, tilskuerne, af sporet. F. eks. ved at lade en faretruende situation for-



„The Thirty-Nine Steps“.

vandle sig til noget ganske ufarligt, eller ved omvendt at lade en tilsyneladende morsom situation forvandle sig til noget direkte livsfarligt. Højdepunkterne i filmen er scenen i missionshuset og scenen hos tandlægen, og i dem begge spiller denne teknik en afgørende rolle.

### The Thirty-Nine Steps

I sin følgende film „The Thirty-Nine Steps“, ser vi, hvorledes Hitchcock igen følger nye træk til sit grundtema. Filmen starter i London med prægnante scener fra en music hall. Vi ser hukommelsesfænomenet Mr. Memory, og aner, at der er en sammenhæng mellem denne person og det slagsmål og de skud, som følger. Richard Hannay er endnu en af de personer, der uskyldigt trækkes ind i mystiske hændelser. Han er canadier, altså „udenfor“ i London, og han kan ikke rigtig tage den kvinde alvorligt, som han tager med hjem. Men da hun myrdes, er Hannay fanget i saksen. Nu kan han ikke slippe bort. Og vi får nu en virtuos skildring af hans flugt til Skotland. Hannay er i større knibe end Hitchcocks tidligere hovedpersoner, fordi han er efterstræbt både af politi og spioner, og filmen er først

og fremmest en forfølgelsesfilm. Hannay er på konstant flugt, og bringes ustandseligt fra den ene farlige situation til den næste, med enkelte rolige afsnit sikkert anbragt i det dramatiske mønster. Hver gang vi tror ham sikker, er den næste fare imidlertid på vej, og i hver eneste scene er der elementer, der fører videre.

Da han når til professorens hus, sætter Hitchcock sin første trumf ind, da Hannay bliver skudt; men som det senere viser sig, reddes han af salmebogen i den frakke, som konen i hytten overlod ham, uden at hendes mand vidste det. De gode kræfter er på Hannays side. Da han går til politiet, tror vi ham atter sikret, men endnu engang giver Hitchcock situationen en uventet drejning, og fører os over i filmens mest veloplagte scene, det politiske møde, hvor Hannay bliver entusiastisk hyldet for en politisk valgtale, der er lige så meningsløs som de fleste andre politiske valgtaler.

Han afsløres af *Madeleine Carroll*, som han tidligere har mødt i toget, og herefter er de to bundet sammen, endog i bogstaveligste forstand. Efter at de er ført bort i politibilen, bemærker man for første gang nogle af de



rolige, mennesketomme billeder, som senere skal dukke op flere gange i Hitchcocks film.

På bjergvejen undslipper de, fårene der spærrer vejen forbereder tonen i det følgende afsnit, der er et langt *comic relief*-afsnit, begyndende i kroen „Argyle Arms“ og kulminerende i sengen, da Hannay fortæller historier. Hitchcock bevæger sig i dette afsnit over i den helt sophisticated erotiske komedie, og „The Thirty-Nine Steps“ er den første af hans thrillers, der forener det spændende med det erotiske.

Filmen slutter i London på Palladium. Den begynder og slutter altså i music hall-milieu, og scenen, da Mr. Memory endelig giver forklaringen, mens man i baggrunden ser korpigerne, er et fremragende eksempel på, hvorledes Hitchcock kan fylde det enkelte billede med liv, både i forgrund og baggrund. Showet fortsætter, mens hukommelseskunstneren bryder sammen, og som en ironisk-romantisk pointe lader Hitchcock *Donat* og Carolls hænder mødes i slutbilledet.

„The Thirty-Nine Steps“ kombinerer spiontemaet med temaet om den uskyldigt mistænkte. Den gør mere ud af det erotiske, og den har en konstant fremdrift i handlingen.

## Sabotage

I „Sabotage“ udvides agenttemaet betydeligt. Filmens skurke vil simpelthen lamme London, og filmen indleder med en generalprøve på den totale sabotage. Stort nærbillede af en glødelampe, efterfulgt af præcise indtryk fra et mørkelagt London. Derefter *Oscar Homolka*, der følges i mørket. Han vender tilbage til biografen „Bijou“, kommer op i lejligheden, vasker sandet af sine hænder og lægger sig på sengen. Utroligt økonomisk har Hitchcock i sin indledende suite fået os interesseret i historien. Vi ved, at Verloc er en af sabotørerne, og vi ved, at Scotland Yard holder ham under observation. Vi ved også, at mrs. Verloc er uskyldig.

Der fortsættes med den visuelt raffinerede scene fra London Zoo i akvariet, da Verloc møder en af sine foresatte, og vi forstår, at han kun er et redskab.

Detektiven (*John Loder*) prøver først hos „Simpsons“ at fritte mrs. Verloc ud. Senere afsløres han, da der er møde hos Verloc. Men

stadig bevæger vi os uafvendeligt mod katastrofen. Det bliver lørdag, den dag, der er bestemt for eksplosionen på Piccadilly Circus. Pakken med bomben skal afleveres, men Verloc kan ikke forlade sit hjem, da han bliver skygget. Han sender drengen af sted. Han irriteres over drengens langsomhed, og Hitchcock præsenterer os i den kommende scene for en af sine mest pinagtige skildringer. Han gør alt for at sinke drengen undervejs med den dødbringende pakke. Urene på ruten angiver den hastigt skridende tid, men Hitchcock spiller ikke i første række på spændingen hos tilskuerne, om hvor vidt drengen når frem til tiden. I følge filmdramatiske konventioner må han naturligvis nå frem, og instinktivt venter publikum på *the last minute rescue*, spændingen er baseret på, hvordan drengen bliver reddet. Det er derfor i alle henseender et virkeligt chock, da Hitchcock lader drengen springe i luften med bussen, og det kan ikke undre, at netop denne scene oprørte folk, da filmen kom frem. Man så det som bevis på Hitchcocks absolutte menneskeforagt og kynisme. I virkeligheden er scenens udformning naturligvis bevis på det stik modsatte. Fra Hitchcocks side er den tydeligt provokerende. Den provokerer publikum ved at slynge dem i hovedet, at det oftest går som i filmen. Virkeligheden er ikke underkastet de love, som kendes fra den almindelige thriller. Last minute rescue, der på film er en regel, er i virkeligheden en undtagelse fra reglen. Pludselig konfronterer Hitchcock i denne scene sit publikum med en grum virkelighed, og at scenen ikke blot er en kynisk joke, som mange stadig opfatter den, ses tydeligt af de efterfølgende scener. Verloc prøver at forsvare sig over for sin kone, men hun er forstenet tavs. Det meningsløse i hendes lillebrors død understreges af de meget levende børn i biografen. Og det børnene morer sig over er en *Disney*-tegnefilm, „Who Killed Cock Robin?“. Døden i tegnefilmen, den artificielle, stilerede død, gør den virkelige død endnu mere nærværende. Emotionelt bygges mrs. Verloc derfor logisk op til mordet på Verloc.

Hun vil tilstå, og detektiven ved, at det er hende, der har myrdet Verloc, men han tier, fordi han elsker hende. Det er altså nøjagtig samme situation som i „Blackmail“. Og mrs. Verloc går fri. Den sidste replik i filmen er



„Young and Innocent“.

lagt i munden på en af de andre detektiver, der siger, at det var mærkeligt, at mrs. Verloc sagde, at Verloc var død, inden huset eksplo-derede, men som fortsætter. „Eller sagde hun det efter eksplosionen?“

Hitchcock understreger her endnu engang, at for ham spiller handlingen i sig selv ikke så væsentlig en rolle, følelse af skyld er vigtigere end noget andet. Vi begår alle handlinger, som gør os skyldige. Men skyld er ikke noget absolut. Den kan overføres, eller den kan slettes.

## Young and Innocent

I „Young and Innocent“ er det, som titlen angiver, uskyldstemæet, der er det vigtigste. Filmen starter med et opgør mellem en mand og en kvinde. Personerne er skildret i store nærbilleder, det tordner og regner, og inden der blændes af, noterer vi os mandens nervøse ansigtstrækninger. Næste morgen blænder vi op på kvindens lig på stranden. Der er noget truende i billederne af mågerne, og den unge mand, der finder liget, bliver straks uskyldigt mistænkt.

Han er ikke heldigt stillet med den forsva-

rer, han får udleveret, og man forstår, at han stikker af. Hitchcock har ikke megen fidus til retsvæsenet. Han viser sig i øvrigt selv som en fummelfingret amatør fotograf uden for retsbygningen.

Den uskyldigt mistænkte tvinger med sin charme pigen til at tage sig af ham. Som så mange andre Hitchcock-personer involveres hun mod sin vilje i noget farligt. En gang engageret kan hun ikke undslippe. I hendes tilfælde er det særligt penibelt, fordi hun er datter af politichefen. En fremragende scene er middagsbordsafsnittet, hvor Erica tydeligt er sat uden for det normale familiefællesskab i kraft af sin viden om den flygtede. En tilsyneladende ganske normal middagsbordskonversation i denne familie får pludselig et helt nyt perspektiv. Den er karakteristisk for Hitchcocks sans for at gøre hverdagen truende.

Efter slagsmålet i caféen „Tom's Hat“ følger et nyt højdepunkt ved børnefødselsdagen hos Ericas slægtninge. Her excellerer Hitchcock raffineret i dobbeltspil. De to forældre er klar over, at der er noget lusket ved Ericas ven, men ægtemanden (*Basil Radford*) hjælper dem til at slippe bort, simpelthen for at ærgre sin lede kone.

Under den videre flugt forpligtes Erica yderligere. Vi er ikke herre over vort liv, vi kan simpelthen ikke sætte os uden for begivenhederne. Vi får prægnante skildringer af det engelske landskab og de små byer. Et roligt afsnit indtil Robert finder regnfrakken, og dermed et spor. Biljagten ender i den gamle mine, og da bilen synker i, mødes Roberts og Ericas hænder i et betydningsfuldt nærbillede. Det er Erica, der bliver fanget, mens han undslipper. Og da alt så ser sortest ud, Ericas far vil tage sin afsked, og hun er nedbrudt, kommer *le coup de grace*: det afgørende indicium, tændstikkerne fra Grand Hotel.

Og i sidste scene kredser vi os ind på den skyldige, der findes i orkestret på Grand Hotel. Kameraet kører ind i stort nærbillede af den negermaskerede trommeslager under nummeret „Drummer Man“. Og hans nervøse trækninger associerer tilbage til filmens begyndelse. Han bryder sammen, og Erica kan endnu engang optræde som den reddende engel.

„Young and Innocent“ samler en række af Hitchcocks temaer i trediverne i en logisk sammenhængende flugthandling. Det dobbelte forfølgelsesmotiv: politiet, der er efter den mistænkte, og den mistænkte på jagt efter de beviser, der skal rense ham. Hovedpersonen er en uskyldig mistænkt. Men i modsætning til heltinden i „Murder“ sidder han ikke passivt hen. Han stikker af fra politiet som helten i „The Thirty-Nine Steps“. Pigen i filmen er den karakteristiske Hitchcock-person, der mod sin vilje involveres i begivenheder, som det er umuligt at unddrage sig, når først man er underkastet dem. Endvidere er der også et spinkelt erotisk motiv i forholdet mellem Robert og Erica, som svarer til forholdet i „Thirty-Nine Steps.“ Historien fører personerne rask afsted fra sted til sted og fra milieu til milieu. Fra børneselskab i overklassemilieu til herberget med proletarerne.

Man forstår, at Hitchcock selv sætter „Young and Innocent“ højest blandt sine engelske film. Han har i den film ligesom fået hele summen af sin kunst på dette tidspunkt formuleret.

## The Lady Vanishes

Med „The Lady Vanishes“ afslutter han så på en humoristisk tone sin række af britiske

thrillers. Han vender tilbage til spion- og agenttemaet, og filmen udspiller sig i Europa, hvor den storpolitiske situation var i højeste grad truende. Men den alvorlige baggrund bruges af Hitchcock først og fremmest som middel til ironisk at karakterisere de medvirkende. Der indledes med et long shot af bjergene. Et tog er standset, passagererne må overnatte på et hotel, og de præsenteres straks. Særlig kærligt skildrer Hitchcock de to englændere, *Naunton Wayne* og Basil Radford, der opretholder deres britiske konventioner. De klæder sig i smoking til middag og besværrer sig over maden. De er ligeså *complacent* som ægtemanden i „Rich and Strange“.

*Margaret Lockwood* er den forkælede overklassepige, der skal hjem til et konventionelt ægteskab, og *Michael Redgrave* er den irriterende, selvoptagne videnskabsmand, der ikke tager hensyn til andre, når han er opslugt af sin fløjte og sine eksccererede folkedansere. Indledningen er Hitchcocks mest humoristiske, og den muntre stemning fastholdes næste morgen i spisevognen. Da Miss Froy forsvinder, rykkes vi derfor brat over i thriller'en. Personerne ændrer forklaring i overensstemmelse med, hvad der passer dem. Vi føler virkelig med Lockwood en fortvivlende atmosfære. Alle er venlige men skeptiske. Det er Michael Redgrave, der først overbevises om, at hun har ret. Den ydre anledning er, at han ser pakningen for „Harriman's Tea“, men den egentlige grund er naturligvis den samme, som ligger bag andre Hitchcock-personers ubevidste engagement i hændelser, som ikke egentlig kommer dem ved, en latent forelskelse.

Derefter begynder indkredsningen af de implicerede, kulminerende med ildkampen på sidesporet. Under denne er Hitchcock særlig sarkastisk over for sagføreren, der er på ferie med elskerinde. Han er bange for sit gode rygte, han er fej, og vil gerne lade sin elskerinde i stikken. Det er næppe nogen tilfældighed, at han samtidig af overbevisning er pacifist, og det er absolut heller ingen tilfældighed, at netop denne godtroende idiot bliver dræbt, og dør med ordene „*I don't understand*“.

I kapløbet mellem toget og bilen leger Hitchcock fornøjet, og da han selv viser sig senere på perronen, kraftigt trækkende på skuldrene, angiver han sin let humoristiske distance til hi-



„The Lady Vanishes“.

historien, der naturligvis slutter med, at Redgrave og Lockwood får hinanden, og at de møder Miss Froy velbeholden i Foreign Office.

I „The Lady Vanishes“ ser vi således en række Hitchcock-temaer i humoristisk udformning. Den afrunder spøgefuldt suiten af thrillers.

Set i sammenhæng er mødet med otte af Hitchcocks film fra trediverne meget stimulerende. Nok adskiller filmene sig på væsentlig måde fra Hitchcocks amerikanske film, men de forekommer stadig uhyre livfulde, kun i afsnit forældede, og de har i høj grad interesse i sig selv, ikke blot som forudsætninger for Hitchcocks senere film. Som det vil ses, finder vi flere af de temaer, som Hitchcock stadig beskæftiger sig med. Nok er de spændende i ydre forstand, og i den henseende er de nok mere begrænset spændende end hans amerikanske film, men ligesom disse handler de først og fremmest om menneskers reaktioner. Det kan nok siges, at intrigerne ofte kan

være en smule artificielle, historierne tydeligt thriller-konstruerede, men det betyder mindre i betragtning af, at de menneskelige reaktioner er troværdige. Gang på gang handler filmene om mennesker, der anbringes i uventede situationer, og som kun har deres menneskelige erfaring og intuition at handle på. Filmene bygger på formlen: Hvad ville du selv gøre, hvis du kom ud for noget lignende. Og selv når Hitchcock stiliserer personerne, holder han hele tiden jordforbindelsen vedlige, ikke mindst i kraft af sin eminent sans for den realistiske detalje. Hans engelske film giver således ikke mindst et fremragende klart billede af den tid, de blev skabt i, af England og englænderne, af den internationale situation, der i vor tid måske kan forekomme truende i formindsket størrelse. Men fremfor alt bemærker man i disse film Hitchcocks sans for det irrationelle i tilværelsen, for mønstre, der unddrager sig logikken, for menneskelig adfærd, der går imod fornuften, for kræfter, der styrer tilværelsen og os.