FILMENE

MISTANKEN

I det store Truffaut-interview gør Hitchcock opmærksom på, at »Suspicion« i lighed med »Rebecca« er en »britisk« film, skønt made in Hollywood. Engelsk romanforlæg, engelsk miljø og atmosfære. Filmen har dog adskilligt flere lighedspunkter med »Rebecca« end det britiske præg – og stjernen Joan Fontaine. De to films handlingsskemaer er i grove træk identiske: En ung uerfaren pige med stærk følelsesmæssig tilknytning til faderen træffer og forelsker sig i en erfaren, charmerende og »mystisk« mand og bliver gift med ham – impulsivt, overilet og under uformelle former. De installerer sig i et stort hus med al mulig materiel komfort, men forholdet mellem dem ødelægges lidt efter lidt af manglende åbenhed og hendes deraf følgende voksende mistro til manden, som hun dog fortsætter med at elske. Til slut løser voldsomme begivenheder op for knuden imellem dem og de begynder på en frisk, befriet fra den tidligere mistro og usikkerhed (og dog?).

At de to film *virker* i høj grad forskellige udspringer muligvis af forskel i romanforlæggene. »Rebecca« er et dybt sjæleligt drama, der udspilles i et gammelt slots gotiske dekoration, hvor fortidens dæmoni er usynlig – men fysisk nærværende i form af husånden Mrs. Danvers – og giver hovedpersonens angst et alment metafysisk perspektiv. »Suspicion« ligner mere et ironisk kriminallystspil, udspillet i det »moderne« (1941) typisk-engelsk-landsby-hyggelige miljø (a la Agatha Christie), hvor ondskab og mord er reduceret til et prosaisk konversationsemne ved middagsbordet.

Ironien kommer ikke mindst til udtryk i persontegningen. Lina virker med sine læsebriller, knold i nakken og bog om børnepsykologi samt slumrende lidenskaber under sit lærerindeimage som en personificering af det hitchcockske kvindesyn. Hun gemmer fotoet af den påtrængende fyr fra toget, retter på nakkeknolden og lægger læsebrillerne, da han uventet dukker op, men har dog så mange hæmninger, at hun afviser hans første fysiske tilnærmelse under spadsereturen, konkretiseret i et raffineret visuelt symbol: hendes åbentstående håndtaske, som hun lukker, i nærbillede.

Faderens karakteristik af hende som jomfrunalsk og usexet fjerner for et øjeblik hendes hæmninger, og hun kysser lidenskabeligt Johnny (Cary Grant), lige så impulsivt og overrumplende som den marmorkølige Grace Kelly 14 år senere gør det i »To Catch A Thief«. Den følgende scene ved frokosten viser Hitchcocks specielle *touch:* at skildre en situation på to planer, ved visuelt at lade os fornemme de dybere følelsesmæssige konflikter mellem nogle personer, mens dialogen mellem dem blot er intetsigende og lægger en distanceret overflade. Tværs igennem den ordinære frokostkonversation søger Lina at demonstrere sin kvindelighed over for faderen ved at antyde forbindelsen med Johnny – men demonstrationen fuser ud, da Johnny ringer og aflyser deres møde. Kameraet følger hende – fuld af tilbageholdt skuffelse og nederlag – ind til bordet, hvor faderen, med en spørgende mine, inkluderes i billedet. Hitchcock udtrykker med denne ene indstilling hele hendes binding til faderen.

Endnu større emotionel intensitet opnås i scenen, hvor Lina vender hjem med mistanken om, at Johnny har myrdet husvennen Beaky. Også her holdes kameraet i halvnær af Lina, der langsomt bevæger sig gennem hall'en henimod dagligstuen, hvorfra Johnnys muntre fløjten (af deres love-tune) høres. Hele hendes pinefulde mistanke og uvished er indeholdt i denne indstilling.

Det er sligt, der har fået ny-bølge-folkene – for hvem en kamerabevægelse jo er et spørgsmål om moral – til at udnævne Hitchcock til bølgens fader. Især Chabrol har jo rendyrket dette fascinerende – og realistiske – spil mellem menneskers dybe følelser og deres distancerede overflade.

Ligeledes bidrager anvendelsen af dekoration og belysning til at udtrykke Linas situation. F. eks. lyset der falder gennem hall'ens store glasrude og kaster et skyggenet over hele hall'en, bedst udnyttet i scenen efter politifolkenes besøg (der har bestyrket hendes mistanke). I et totalbillede skråt oppefra ses Lina stående hjælpeløs i det mistankens skygge-spindelvæv, hun ikke kan kæmpe sig ud af.

Lys- og skyggespillet udnyttes også for fuldt register i den strengt sort/hvide (uden mellemtoner) scene, hvor Johnny, sort silhouetagtigt truende, i én indstilling ses bære det kridhvide (selv-lysende) glas mælk, der måske indeholder den usporlige gift, op til Lina.

Filmens slutning blev påtvunget Hitchcock, der havde ønsket at mistanken skulle definitivt bekræftes. Men af kommercielle hensyn måtte Cary Grant ikke være morder, og med den nærværende slutning skulle hans uskyld altså være fastslået. Men det er – på trods af producenterne – lykkedes Hitchcock at give denne slutning en drejning, så vi efterlades i stadig uvished om mistankens begrundelse. Lina tror – tilsyneladende da – på Johnnys forklaringer, men er de egentlig ikke lige så utroværdige som dem han tidligere er kommet med? Er hele hans redningsaktion af Lina ikke blot en afledningsmanøvre, som måske redningen af Beaky var det?

Filmen slutter. Mistanken vedvarer . . .

Hitchcock er 100 pct. moralist, for ham er ikke blot kamerabevægelser men hele problematikken om at lave film et spørgsmål om moral. For ham er formålet med hans film at give tilskueren et sjæleligt chok, der river denne ud af sin tryghed ved en hverdag og en tilværelse, som Hitchcock finder meget utryg, fuld af alskens psykisk sygelighed og dæmonisk ondskab.

»Suspicion« er måske ikke et af de største sjælelige (og kunstneriske) chok, Hitchcock har givet os, men den er alligevel en spændende og foruroligende film. Spændende fordi den er som de mennesker den skildrer: dybt følsom under en let og muntert distancerende overflade. Foruroligende fordi Hitchcock drager os tilskuere med ned under personernes – og filmens – overflade og lader os gennemleve de samme dybe følelser som de – og Hitchcock selv – nærer.

Og suspicion, mistanke, mistro, er netop et nøgleord til disse følelser.

Peter Hirsch

■ **MISTANKEN**

Suspicion. USA 1941. **Dist/P-selskab:** RKO Radio Pictures. **Instr:** Alfred Hitchcock. **Manus:** Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville. **Efter:** roman af Francis Iles [= A. B. Box]: »Before the Fact« (1932). **Foto:** Harry Stradling, Sr. **Klip:** William Hamilton. **Ark:** Van Nest Polglace, Carroll Clark. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Edward Stevenson. **Musik:** Franz Waxman. **Tone:** John E. Tribby. **Instr-ass:** Dewey Starkey. **Sp-E:** Vernon L. Walker. **Medv:** Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina) Sir Cedric Hardwicke (Generalen, Linas far), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Generalens kone), Isabel Jeans (Mrs. Newsham), Heather Angel (Ethel, husassistent), Auriol Lee (Isobel Sedbusk), Reginald Sheffield (Reggie Wetherby), Leo G. Carroll (Kaptajn Melbeck). **Længde:** 99 min., 2730 m. **Udl:** Panther. **Re-prem:** Roxy 17.5.71.

PUNKT 22

Første gang man ser »Punkt 22«, bliver man på det nærmeste fejet over ende af det bragende voldsomme *impact,* som fra lærredet slynges én lige i synet. Ustandselig sker der noget, ustandselig skifter scenen frem og tilbage, op og ned i tid og rum, ustandselig skifter også stemningen og synspunktet, fra grotesk farce til ædende ond satire til mild livsvisdom til absurd *grand guignol* til lammende skrækvisioner til universel tragisk patos og tilbage forfra igen. Én ting kan i hvert fald slås fast: Mike Nichols og hans medarbejdere holder fuld damp oppe hele vejen, der er et gigantisk *go* over »Punkt 22«. Dermed har den allerede meget af hvad der kan kræves af en film, i og med at den skal ses, opleves, fængsle umiddelbart. Gensyn og eftertanke må så klarlægge, hvorvidt den derudover har det præg af sammenhæng og enhed, der betinger at man tør kalde den et kunstværk. Jeg kan ikke komme til andet resultat, end at denne kvalitet fattes filmen.