

Hitchcock igen, igen

Af [HENRIK HØJER](#)

Fra 'mælk' til 'smykker', fra 'hænder' til 'hunde og katte'. Ingen af de faste motiver fra Hitchcocks film er for små til en grundig analyse i Michael Walkers Hitchcock's Motifs, der sammen med John Orrs Hitchcock and 20th Century Cinema anmeldes herunder.

... in the history of western cinema Hitchcock himself became something of a matrix-figure. Indeed, the lean figure of Stewart as the tall, wheelchair-bound photographer is a mirror-image of his shortly, portly director seated in the directors chair, orchestrating the space and spectacle of his vision. The image is enduring: Hitchcock not only as the centre of his own cinema but of cinema as such. Through his work so much of the entire life of western cinema has been nurtured and dispersed.

Orr: 8

Kan der virkelig skrives flere bøger om Alfred Hitchcock? Kan der virkelig siges eller skrives mere interessant om den mand, der mere end nogen anden er blevet ikonet for det tyvende århundredes filmkunst; en mand der i den grad formåede at skabe bro mellem filmmediets traditionelt skarpt optrukne fronter: kunst og kommer. Han formåede desuden som få andre at iscenesætte sig selv som enestående ener og lod sig som bekendt hylde (efter indledende tøven) af de franske billedstormere fra den nye bølge, som lancerede ham som en af filmhistoriens store penneførere. Rohmer og Chabrol skrev om ham, Truffaut interviewede ham, og siden er bøgerne om den farverige englænder kommet ikke bare i en lind strøm, men i noget der ligner en ustopkelig flodbølge.

Men jo, der kan faktisk stadig skrives interessante bøger om manden. Det beviser de to bøger, der er genstand for boganmeldelsen i dette nummer af 16:9; John Orrs *Hitchcock and 20th Century Cinema* og Michael Walkers *Hitchcock's Motifs*. De to bøger er meget forskellige: Hvor Orr bruger Hitchcock som prisme til at sige noget om, hvor han kom fra og hvilke spor han har sat sig i eftertidens film, så er Walkers bog langt mere navlebeskuende. Hans bog handler om Hitchcock, og det lukkede kredsløb han skabte gennem sin brug af en række genkommende motiver og temaer i sine film.

Hitchcock, før og efter

Som det fremgår af citatet herover fra Orrs bog, betragtes Hitchcock i *Hitchcock and 20th Century Cinema* som en matrice, et prisme hvorigennem filmhistorien som sådan kan betragtes. Ideer og tanker fra tidligt i det tyvende århundrede samles og bearbejdes i Hitchcocks film for herefter igen at spredes og sætte sine aftryk i den sidste tredjedel af århundredets film; fra den nye bølge og frem. Denne metafor, dette billede af Hitchcock, der akkurat som James Stewart i *Rear Window* (1954) kaster sit blik på verden og i forlængelse heraf måler, fortolker og udlægger den, er grundlaget for dispositionen i Orrs bog (fig.3). Han bevæger sig udefra og ind, for til sidst igen at brede perspektivet ud. Helt konkret bevæger vi os fra den engelske filosof David Hume (1711-1776) over den tyske ekspressionisme til i bogens midterste kapitler at beskæftige os med mere værkinterne karakteristika ved Hitchcocks film

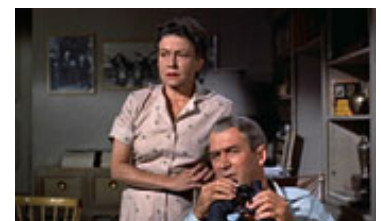
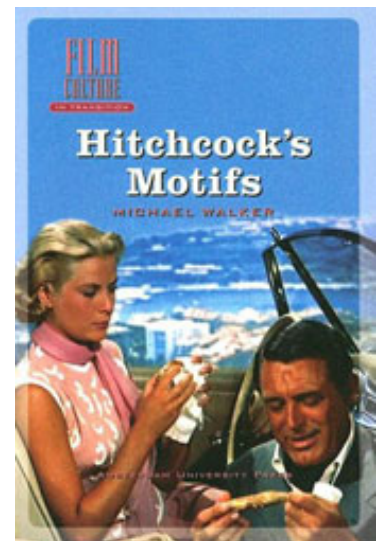
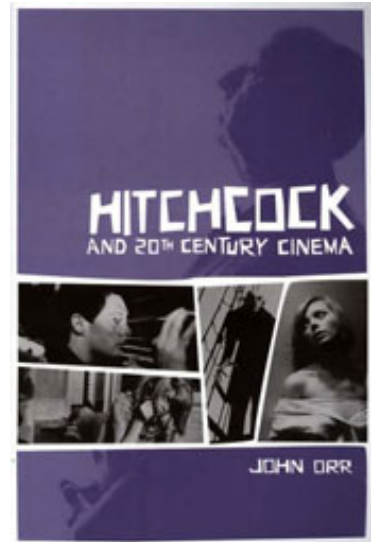


Fig.3: James Stewart i *Rear Window* (1954). Verden undersøges, måles og fortolkes.

(fig.4). Efter åbnes perspektivet som sagt igen med kapitler om Hitchcocks indflydelse på den nye bølge og senere på det fænomen, Orr og andre med ham har kaldt neo-noir.

David Hume var hovedskikkelsen i den engelske empirisme, og havde derfor overvejelser over den menneskelige sansning i centrum for sin tænkning. Skepticismen var denne tæknings tro følgesvend og Orr skriver ligefrem om Hume, at "*In his eyes all these entities (verden, selvet, Gud red.) were human fictions of the most creative sort, but still fictions beyond the complete evidence of the senses.*"(Orr:27) Netop denne skepticisme er ifølge Orr en indgroet del af det Hitchcock'ske verdenssyn, og han skriver videre: "*The success of his films, however, is bound up with the spectator's pleasureable act of perceiving their perceiving, of perceiving how perception works in imaginanry others, how it works in situations that are constructed fictions.*"Orr:27. Der går altså en direkte forbindelse fra Humes empiriske skepticisme til Hitchcocks optagethed af mennesket i sansernes vold, mennesket der må strække sine evner til sansning og fortolkning til det yderste.

Denne konklusionen beskriver fint styrken og svagheden ved Orrs bog: Han åbner for interessante nye forbindelser mellem Hitchcock og kunst og tænkning i øvrigt, men risikoen for overfortolkning ligger lige for. Ville man ikke kunne nå samme konklusion i beskrivelsen af en lang række andre instruktører? Er det ikke netop sansningens potentiale og faldgruber, der ofte er i centrum for arbejdet med filmmediet som sådan?

Når det er sagt, skal det nævnes, at Orr finder en række andre lighedspunkter mellem de to englændere, men kapitlet peger på et tilbagevendende skisma ved bogen: linedansen mellem lysten til at påpege nye indsigter og nye forbindelser og risikoen for at overfortolke. Orr formår i langt højere grad det første og i de efterfølgende kapitler, er de øjenåbnende indsigter mange og overfortolkningerne få. Men når han for eksempel i kapitlet om Hitchcocks indflydelse på den nye bølge, sammenligner Claude Chabrols *Le Boucher* (1970) med Hitchcocks *Shadow of a Doubt* (1943), har han en blind plet for og negligerer en række afgørende forskelle de to film imellem for at få sin pointe sikkert i havn: At påvirkningen fra Hitchcock var afgørende for instruktører som Truffaut, Chabrol og Rohmer og deres modernistiske opgør med den klassiske film.

Fra fortidens ekspressionisme til fremtidens

Men som sagt: De spændende indsigter dominerer. Det gælder kapitlet om Hitchcocks forbindelse til 1920'ernes tyske ekspressionisme og ikke mindst Fritz Lang, det gælder kapitlet om forholdet til samtidige engelske forfattere og ikke mindst kapitlet om Hitchcocks meget bevidste casting af sine skuespillere. Hitchcocks behandling af sine skuespillere er herostratisk berømt og har givet anledning til en række underholdende anekdoter, her giver emnet først og fremmest anledning til en række spændende læsninger af det intertekstuelle spil, der finder sted mellem de forskellige roller, skuespillerne får tildelt. Ifølge Orr transformeres billedet af bl.a. Cary Grant, Ingrid Bergmann, Grace Kelly og James Stewart løbende og i et af bogens bedste kapitler følger han bl.a. denne bevægelse, som den kommer til udtryk i filmene *Notorious* (1946) med Grant og Bergmann og *Rear Window* med Kelly og Stewart.

Et andet fremragende kapitel er kapitlet *Inside Out: Hitchcock, Film Noir and David Lynch*. Her påpeger Orr klart og kontant, hvorfor Hitchcock på trods af samtidigheden ikke kan betragtes som en film noir-instruktør på linje med Wilder, Dmytryk eller førnævnte Lang. Hos Hitchcock var de ekspressionistiske stiltræk altid bundet til det enkelte subjekt, til en enkelt bevidsthed, og fremstod aldrig som en overordnet kunstnerisk strategi. Også på det tematiske område var der forskelle: Hvor den klassiske film noir typisk opererede med en *femme fatale* er den fatale person hos Hitchcock oftest en mand (denne pointe udløser en fremragende læsning af *Vertigo* (1958)), og mens Hitchcocks figurer er tyngt af skyld og dårlig samvittighed er film noir i bund og grund "...a guiltless genre." (Orr:157). En pointe der nok giver mening, når man tænker på Walter Neff fra *Double Indemnity* men som vel problematiseres af en figur som Jeff Bailey (Robert Mitchum) fra Jacques Tourneurs *Out of the Past* fra 1947, samme år som Hitchcock lavede *The Paradine Case*.



Fig.4: John Orr forbinder i sin bog hovedskikkelsen i den engelske empirisme, David Hume, med Alfred Hitchcock.



Kapitlets stjernestund, og en af bogens, er dog sammenligningen med David Lynch. Herhjemme har Anne Jerslev tidligere været inde på lighederne mellem *Vertigo* og *Lost Highway* (1997), og Orr følger trop og giver en række fine eksempler, der underbygger påstanden om, at Hitchcock faktisk har mere tilfælles med de sidste tredive års neo-noir end med mere samtidige mørkemænd.

Hitchcock og Freud

Når man skriver om eller diskuterer Hitchcock, er det meget svært at komme uden om Sigmund Freud. Som det er blevet påpeget igen og igen, var Hitchcock påvirket af Freud, og som det fremgår af meget af Hitchcock-forskningen, er forbindelsen blevet dyrket intenst. Freud optræder da også i Orrs bog men overraskende og forfriskende sporadisk, og i et afsnit om *Psycho* (1960) er han ligefrem inde på det utilfredsstillende ved læsninger, der blot accepterer at tolke filmene *med hårene*. Det er f.eks. underligt utilfredsstillende, når Braad Thomsen i sin bog om Hitchcock labber psykologens afsluttende psykoanalyse af Norman Bates i sig. Braad Thomsen fanger under ingen omstændigheder de mange andre facetter, der i langt højere grad konstituerer det fascinerende og nyskabende ved Hitchcocks filmkunst. Har den afsluttende udlægning af Normans sind ikke noget vrængende, næsten sarkastisk over sig (fig.5)? Eller var det virkelig det hele?

I Michael Walkers *Hitchcock's Motifs* er Freud tilbage på banen og det i den grad. Her et eksempel:

There is nothing very interesting about most of the exits through a window in Hitchcocks films: Someone is usually escaping. The motif of someone entering through a window is very different, because almost all the examples are sexualised...Freud has mentioned that a house was often a dream symbol for a body, and that 'windows, doors and gates stood for openings in the body. (Freud; Symbolism in Dreams)'...The freudian significance of the window in Hitchcock is also illustrated by a very different example: in *The Birds* the sexualisation of the bird attacks is stressed through their attacks on windows. A Striking series of shots occurs when Melanie is in the phone booth. First, the booth is drenched from water from a thrashing phallic hose, then, the moment when Mitch starts to run towards Melanie a gull hits the glass.; she turns away and another hits the glass on the opposite side. The freudian overtones are unmistakable.

Walker: 158-162

Som det fremgår af citatet er Freud og psykoanalysen en endog meget vigtig referenceramme. Ind imellem til stor irritation fordi Hitchcock degraderes til illustratør, andre gange fordi det ikke altid synes nødvendigt med den freudianske overbygning. I citatet ovenfor nedskrives dommedagssceneriet fra *The Birds* til et maskulint overgreb på kvinden, men selvom disse facetter er tilstede i filmen, har den, som det fremgår af Orrs bog, andet og meget mere at byde på. Billedet af brandslangen, der som amokløbende fallos afreagerer på den lille bys torv, burde måske først og fremmest mane til smil og få bl.a. Walker til at overveje scenens satiriske potentiale og, som det var tilfældet med slutningen på *Psycho*, det vrængende islæt i Hitchcocks brug af Freud (fig.6).

Walker forsvarer sin brug af psykoanalysen med at melodramaet og psykoanalysen er uløseligt forbundet i kraft af genrens dyrkelse af følelsen og videre at "...theories of melodrama...[are] particularly relevant to an understanding of Hitchcocks film"(Walker:31), og lidt senere "...viewed as melodramatic elements in a narrative, motifs serve to crystallize issues and preoccupations."(ibid) Walker bevæger sig med altså, med hjælp fra Peter Wollen, fra melodramaet og derfra videre til brugen af motivet og psykoanalysen som værktøj til at åbne



That magic moment. Framegrabs fra henholdsvis Lynch's *Lost Highway* og Hitchcocks *Vertigo*.



Fig.5: Norman Bates i *Psycho* (1960). Griner han af psykologens afsluttende og meget pædagogiske forklaring på Bates' vanvittige handlinger.



Fig.6: Fuglene angriber, og i baggrunden kæmper mændene med den falliske brandslange. Hitchcock var bestemt ikke uden humor.

det Hitchcock'ske univers. Og Walkers bog er i den grad en bog om motiver; det være sig konkrete motiver som vinduet ovenfor, altså genstande, over motiver som genkommende karakterer (eks. politi, præster), miljø/ omgivelser (eks. transportmidler), handlinger (eks. ankomster) til begivenheder f.eks. fald. Walker arbejder også med motiver i mere abstrakt forstand. Han definerer selv disse abstrakte motiver som temaer, der diskuteres og analyseres i filmene. Det være sig voyeurisme eller som tidligere nævnt, skyld.

Macguffins, homoseksuelle undertoner og flere glas mælk

Som det fremgår af overskriften, spænder Walker utrolig vidt, når han skal behandle de genkommende motiver hos Hitchcock, og har man svært ved at kapere den freudianske slagside, skal man alligevel ikke lade sig afskrække. Der er rigtigt meget godt at hente i Walkers bog. Motiverne er listet alfabetisk og begynder med en gennemgang af Hitchcocks sengescener (Bedscenes) og afsluttes med overvejelser over tilstedeværelsen af vand og regn (Water and Rain) hos Hitchcock. Og her er virkelig basis for op til flere øjenåbnere. Personligt synes jeg afsnittene om Dogs and Cats og Milk var nogle af de sjoveste, mens der var aha-oplevelser at hente i bl.a. afsnittet om Portraits, Paintings and Painters.

Walkers bog fungerer desuden som en opsummering af den vigtigste Hitchcock-forskning. Han refererer og krydshenviser i et væk. Mange har før ham analyseret Hitchcocks brug af genstande med videre, men ingen har tidligere forsøgt at favne det hele, fra homoseksuelle undertoner til brugen af mælk. Om Hitchcocks brug af mælk citerer og rettesætter Walker f.eks. Michel Cieutat (fig.7).

Michel Cieutat writes of milk: "In the cinema milk is a symbol of faith in the future and therefore of optimism". (Cieutat:Le grand thème du cinema Américain, Tome 2:182) He notes however that the use of milk is given an apparently sinister twist in *Suspicion*, when Lina fears that the milk Johnnie brings to her bed is poisoned: "But everyone knows this is only an illusion. [Hitchcock]... could not really betray the mythology of milk, the staple drink of his adopted country"(Cieutat:184). I beg to differ. We know that Hitchcock fully intended the milk to be poisoned... He claims that he couldn't film this ending because Cary Grant couldn't play a murderer.
Walker: 29

Citatet er et udmærket eksempel på styrkerne ved Walkers bog: Hvert et blad vendes, eksemplerne er mange og gode og en række allerede vedtagne sandheder korrigeres, nuanceres og uddybes. Bogen er i sagens natur opremsende og det kan ikke anbefales at læse værket fra ende til anden. Men som opslagsbog er den uvurderlig.

Michael Walker og John Orr beviser med Hitchcocks Motifs og Hitchcock and 20th Century Cinema, at verden på ingen måde er færdig med Hitchcock.



Fig.7: Den famøse mælkescene fra *Suspicion* (1941). Mælk er et af mange genkommende motiver, som Michael Walker analyserer i sit fascinerende opslagsværk.

Faktaboks

John Orr: *Hitchcock and 20th Century Cinema*, Wallflower Press 2005, 207 sider

Michael Walker: *Hitchcocks Motifs*, Amsterdam University Press 2005, 490 sider

Anne Jerslev analyse af *Lost Highway*, der sammenlignes med *Vertigo* finder man i *Kritik* nr. 152 i artiklen "Hinsides grænserne". David Lynchs *Lost Highway*.

I [16:9 nr. 2](#) finder man Jakob Isak Nielsens artikel om Hitchcocks *The Rope* (1948): En scenes anatomi: Kridtmærker på gulvet.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

.....
■ [16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17](#)