

Hitchcock og psykoanalysen

Af [CHRISTIAN BRAAD THOMSEN](#)

Den psykoanalytiske metode er ikke reduktionistisk, men røber tværtimod hemmeligheder ved et kunstværk, som ikke er tilgængelige på anden vis. Vigtige motiver hos Hitchcock ville aldrig have set dagens lys, hvis ikke vi havde taget Freuds teorier i brug.

Det er nogle mærkelige automatreflekser, man ofte mødes med, hvis man bruger redskaber fra den Freud'ske psykoanalyse til at åbne en film med. Henrik Højer mener således i en anmeldelse af to nye bøger om Alfred Hitchcocks film, at den måde, jeg bruger Freud som daseåbner på i min Hitchcock-bog "*under ingen omstændigheder fanger de mange andre facetter, der i langt højere grad konstituerer det fascinerende og nyskabende ved Hitchcocks filmkunst.*"

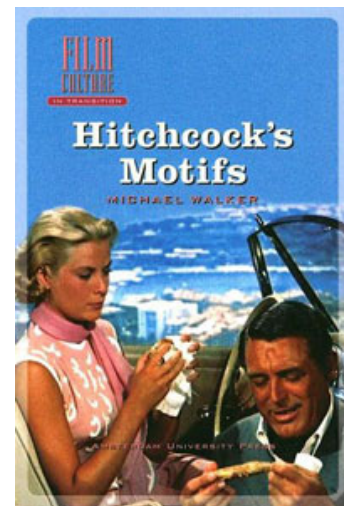
Nu er der jo ingen, der i én bog har fanget alle facetter ved Hitchcocks filmkunst. Det er bl.a. derfor, der bliver ved at komme nye Hitchcock-bøger. Men der er unægtelig heller ingen, der når særlig dybt i Hitchcocks film, hvis ikke de også benytter sig af den psykoanalytiske metode på lige fod med andre metoder. Det er nærmest en kliché at kritisere psykoanalysen for at være indsnævrende og reduktionistisk, skønt den dog er det modsatte: den udvider spektret ved at bidrage med opdagelser og tolkninger, som ikke er tilgængelig på anden vis.

Vi har alle en oplevelsesmæssig tilgang til kunsten, og i den forbindelse sætter vi den gerne i relation til vores egen biografi. Hvis vi derefter vil gå et spadestik dybere og komme bag om oplevelsen, er det nærliggende at benytte en æstetisk analyse. Men en række af Hitchcocks film afleverer ikke deres hemmeligheder, før man udvider den æstetiske tilgang med en psykoanalytisk tolkning.

Freud og filmen

Det mærkelige ved Freuds teorier er, at de på et overfladisk plan er bredt accepterede i folkemunde – og dog lige så uacceptable og ukendte som på Freuds tid. Vi nikker indforstået til vores ledsager, når Hitchcock i slutningen af *North By Northwest*, efter at heltens trukket heltinden op i sin køje, klipper til toget, der kører ind i en tunnel. Men hverken Hitchcock eller de fleste af hans tilskuere ved derimod, hvorfor kælder- og tårnscenen i slutningen af henholdsvis *Psycho* og *Vertigo* gør et så uudsletteligt indtryk på os. Det gør de godt sagt, fordi de skildrer et mødrene overjeg, der vender tilbage fra de døde og er skyld i heltindens død. Når Norman Bates mor viser sig at være en mumie, visualiseres en ubevidst angst hos alle engelske og amerikanske børn, for hvem ordet "mummy" netop betyder både mor og mumie. Og når den mørke skikkelse stiger op fra dybet bag Scottie og Judy, er det Madeleine, der rejser sig fra graven for at tage hævn – også selv om hun viser sig at være forklædt som en skikkelig nonne, der hørte stemmer fra tårnet. De to scener rummer filmhistoriens mest skræmmende billede af det sadistiske mødrene overjeg.

Havde Freud haft mulighed for se *Psycho* og *Vertigo*, ville også han have bøjet sig for filmkunstens muligheder. Dem var han ellers ret skeptisk over for, idet han ikke mente, at man kunne filme det ubevidste, uden at det kom til at virke alt for bogstaveligt og ufrivilligt komisk. Derfor afviste han et lukrativt tilbud fra Hollywood-producenten Samuel Goldwyn om at være faglig konsulent på en film, der skulle skildre en række af verdenshistoriens berømte



North by Northwest, 1959.

kærlighedseventyr, lige som han afviste at have noget med G. W. Pabsts *Geheimnisse einer Seele* at gøre. Skønt Pabst seriøst ønskede at vise en psykoanalyses forløb, mente Freud, med rette, at dette ikke lod sig gøre filmisk

Når Hitchcock alligevel var i stand til at filme det Freud'ske overjeg på en så skræmmende måde, skyldes det ikke, at han var påvirket af Freud, for han havde faktisk intet til overs for psykoanalysen. Det skyldtes derimod, at han havde en forbavsende kontakt til sine indre demoner og forstod at gå til rødderne af den patologiske moderbinding, som så mange af hans psykopatiske forbrydere ligger under for. To af Hitchcocks nære medarbejdere i 40'erne, manuskriptforfatteren Ben Hecht og producenten David O. Selznick, havde begge været i psykoanalyse, men Hitchcock selv havde kun et skuldertræk tilovers for dette modefænomen – formentlig ud fra samme holdning som Karen Blixen: de ville arbejde sig igennem stoffet for egen regning og risiko og frygtede, at psykoanalysen var en facilitliste, som fratog dem både lysten og besværet ved for egen regning at nå frem til målet. Når flere af Hitchcocks film så alligevel kan opfattes som lærebøger i Freud, har de jo sådan set det til fælles med vore drømme: også mennesker, der aldrig har læst en stavelse af Freud, kan have overordentlig "freudianske" drømme hver nat. Det skyldes naturligvis, at Freud i sin forskning havde fat i nogle helt almene mekanismer, hvor lidt disse så end er blevet anerkendt af almenheden.

Det var filmkritikeren Michael Walker, der på et tidspunkt, hvor jeg endnu ikke havde læst en stavelse af Freud, satte mig på sporet af psykoanalysens muligheder inden for filmfortolkningen, nemlig med sin og Robin Woods fremragende monografi om Claude Chabrol (*Movie Paperbacks*, 1970). Her argumenterer de overbevisende for, at Chabrols hovedpersoner fra starten er forsynet med henholdsvis en overjeg- og en id-figur, der repræsenterer loven kontra lysten. Denne konflikt udvikler sig hurtigt til Charles/Paul-polariteten – og de fører den meget rimeligt tilbage til Chabrols Hitchcock-interesse.

Svimmelhed

Derfor griber man også begærligt Michael Walkers nye værk *Hitchcock's Motifs* (Amsterdam University Press, 2005), som udvider en tematisk analyse med en psykoanalytisk dimension. Det er unægtelig ikke en bog, man skal kaste sig over, hvis man ikke i forvejen er dybt fortrolig med Hitchcock produktion, som Walker forudsætter bekendt. Han krydsklipper indforstået mellem temaer som f.eks. "Mothers and Houses", "Hands", "Homosexuality", "Food and Meals", "Heights and Falling" og "Entry through a Window". Han søger ikke nødvendigvis sammenhængen inden for den enkelte film, men sammenhængen mellem de forskellige film, hvilket kan gøre bogen vanskelig at holde styr på. Men når hans associationsteknik udvides med den Freud'ske psykoanalyse, kommer vi tættere på det Hitchcock'ske ubevidste end tidligere. I øvrigt vil mange af bogens tråde bestemt også komme bag på Hitchcock selv.

Lad os tage et hovedtema som svimmelhed og fald fra store højder. Man behøver ikke at have set ret mange Hitchcock-film, før man ved, at *Vertigo's* instruktør er besat af svimmelhedens mærkelige paradoks, nemlig at vi drages mod, hvad vi samtidig forskrækket viger tilbage fra. Hitchcock konstruerede endda en berømt kamerabevægelse, der er svimmelhedens visuelle ikon: zoomtur ned i dybet og en samtidig tilbagetrækken af kameraet i et identisk tempo, der ophæver begge bevægelser. Derved står billedet og vibrerer på en underligt ubeslutsom måde: drages vi, eller forskrækkes vi?

Alle, der ser svimmelheden behandlet i Hitchcocks film, kan opleve og diskutere den tematisk, men den er samtidig et godt eksempel på et hovedtema, som man ikke for alvor kan komme på talefod med uden en psykoanalytisk tilgang, der ikke er en indsnævrende facilitliste, men en motor, der sætter nye tanker og associationer i gang. Michael Walker refererer fra Freuds *Drømmetydning* (Hans Reitzel, 1982), at svimmelheden også har en seksuel betydning:

Hvilken onkel har ikke ladet et barn flyve ved at løbe gennem værelset med det i sine udstrakte arme eller leget 'at falde' med det, idet han gyngede det på knæet og pludselig lod, som om han ville slippe det. Da jubler børnene og kræver legens fortsættelse i det uendelige, navnlig når der er en vis skræk eller fortumlethed forbundet med det; så skaffer de sig efter mange års forløb gentagelse i drømmen, men udelader i denne de hænder, der har holdt dem, så at de nu svæver og falder



Vertigo, 1958.

frit... Ikke sjældent er også seksuelle følelser blevet aktiveret ved disse i sig selv uskyldige bevægelseslege. Det er denne 'jagen' i barndommen, der gentages i drømmene om at flyve, falde, blive svimmel o.s.v., og hvis lystfølelser nu er vendt til angst.

- Freud, s. 314.

Freud udvider desuden flyve- og faldforestillingerne med to konkrete associationer: hvis en kvinde drømmer, at hun falder ned, har hun måske forestillinger om sig selv som "en falden kvinde", og hos en mand er flyvedrømme ofte erektionsdrømme, fordi erektionen bl.a. fascinerer ved sin tilsyneladende ophævelse af tyngdekraften, noget som de gamle græske kunstnere understregede, når de fremstillede en bevinget fallos!

Tør man tillade sig en association til en dansk politiker: udenrigsminister Per Stig Møller har fortalt, at også han som barn legede disse falddrømme med sin far, den konservative partiformand Poul Møller. Men når lille Per havde trygt vænnet sig til, at farmand altid greb ham, når han lod sig falde bagover fra en stol, trådte faderen et skridt til siden i det øjeblik, Per faldt. På den måde ville faderen lære ham aldrig at stole på nogen!

Svimmelhedsmotivet hos Hitchcock får i den angelsaksiske verden desuden en association, som det vanskeligere kan få hos os, medmindre vi kender Nat King Coles vidunderlige fortolkning af *When I Fall in Love*: englændere og amerikanere "falder i kærlighed", og vi danskere kan jo også "falde" for en bestemt person, skønt vi vel normalt nøjes med at forelske os. Når vi falder, kan vi imidlertid også i heldigste tilfælde blive grebet – og derved opleve kærligheden som netop en kontakt til det mest barnlig i os!

Homoseksualitet

Et andet hovedtema hos Hitchcock er homoseksualiteten, som ofte tillægges hans mandlige forbrydere. Denne homoseksualitet er aldrig eksplicit, for det tillod filmindustriens selvvalgte censur, The Production Code, ikke. Her accepteredes ikke den mindste antydning af seksuelle tilbøjeligheder, der gik på tværs af ægteskabets heteroseksuelle fundament. Så alene af den grund måtte Hitchcock camouflere forbrydernes seksuelle orientering. Alligevel er den forudsætningsløse tilskuer normalt ikke i tvivl om, at f.eks. de to unge mordere i *Rope*, Bruno i *Strangers on a Train* og Norman Bates i *Psycho* er homoseksuelle. Men jeg synes til gengæld ikke, at Michael Walker i sin analyse af denne homoseksualitet bruger Freud med tilstrækkelig konsekvens. Lad mig anføre to eksempler:

Da Guy i *Strangers on a Train* ikke kan få skilsmisse fra sin kone, skønt hun længe har dyrket tilfældige elskere ude i byen, råber han rasende til sin kæreste: "Jeg kunne kvæle hende!" Det kunne de fleste af os have sagt i en tilsvarende situation, uden at vi nødvendigvis mente det. Men på denne replik klipper Hitchcock til et nærbillede af hænder i kvælerstilling: mente Guy det måske alligevel? Lige som vi skal til at indstille os på mord, kører kameraet imidlertid ud og afslører, at hænderne tilhører Bruno, der tværtimod at holde dem i kvælerposition strækker dem kærligt ud mod sin mor, for at hun kan manicurere dem: bag Hitchcocks grumme mord står ofte en lige så grum mor for nu at bruge et ordspil, der kun er muligt på dansk.

Michael Walker noterer sig naturligvis det drilske klip fra mordtruslen til hænderne i kvælerposition. Men trods sin freudianske tilgang til Hitchcock undlader han at inddrage moderen i sin analyse af klippet. Det er jo ellers et godt eksempel på, at man netop ikke forstår hendes funktion, hvis ikke man bruger psykoanalysen som daseåbner.

For Freud skyldtes homoseksualitet normalt en uforløst, præ-ødipal moderbinding: hvis drengen i den ødipale alder ikke frigør sig fra sin erotiske binding til moderen og i stedet identificerer sig med faderen, hvad Bruno decideret ikke gør, så risikerer han i stedet at identificere sig med moderen og dermed også med moderens erotiske driftsretning – mod sit eget køn. Dette er Brunos situation. Han har et mødrene overjag, og jeg skal ikke her komme ind på, hvorfor dette overjag samtidig bliver sadistisk, men blot påpege at Hitchcock i denne sammenhæng også forstår "terrorismen" som et produkt af en sygdom i familien: det fremgår af netop denne scene, at Bruno tidligere har haft planer om at springe Det Hvide Hus i luften!

Jeg gætter på, at disse Freud'ske konklusioner har været så



Rope, 1948.

kontroversielle for Michael Walker, at han hellere springer dem over end vikler sig ind i dem! For hvordan komme ud på den anden side uden at blive anklaget for homofobi, hvad Freud jo bestemt ikke led af og Hitchcock næppe heller. Freud mente imidlertid, at den uerkendte og urealiserede homoseksualitet førte til paranoia, og Hitchcock at den førte til psykopati. Den diskussion afskærer man sig fra, hvis man afskærer sig fra en psykoanalytisk tilgang til *Strangers on a Train*.

Derimod har Michael Walker en skarpsindig betragtning over mælken og æggets betydning hos Hitchcock. Begge produkter associerer jo til moderen, og Hitchcock havde et yderst fjendtligt forhold til både mælk og æg: i både *Suspicion*, *Foreign Correspondent* og *Spellbound* mere end antydes det, at den livgivende, mødrene mælk er giftig! Derimod synes jeg nok, at Michael Walker kommer på vildspor, når han forsøger at skelne mellem mandlige og kvindelige egenskaber og f.eks. betegner Scottie i *Vertigo* som "feminiseret", fordi han bryder sammen efter sin elskedes formodede død. Walker anfører, at der er mange eksempler i litteraturen og filmen "*of a woman reacting to the loss of her lover with a nervous breakdown or a psychosomatic illness. However, for a man to react this way, as Scottie does, is quite exceptional.*"

Altså, må vi ikke lige være her! Skal vi mænd nu absolut gøres til skabsbøsser, hvis også vi bliver grænsepsykotiske over kærlighedstabet? Overhovedet at sondre mellem mandlige og kvindelige karakteregenskaber er jo en Jung'sk snarere end en Freud'sk specialitet, og filmkunsten rummer da en lang række eksempler på, at også mænd bliver syge i hovedet af at miste deres elskede, lad mig i flæng nævne hovedværker som Godards *Pierrot le Fou*, Truffauts *Det grønne værelse* og Fassbinders *I et år med 13 måneder*.

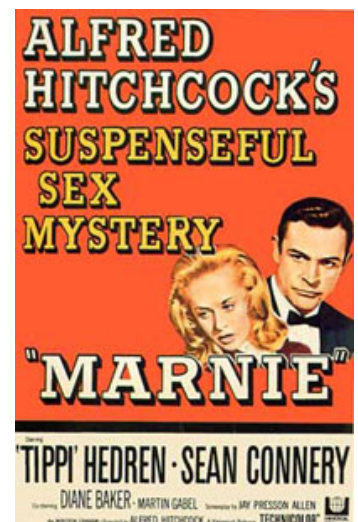
Marnie

Et andet eksempel på, at Michael Walker ikke fører en nærliggende psykoanalytisk tolkning til ende, har vi i hans analyse af *Marnie*. Han påpeger rigtigt, at Marnie i slutsekvensens flashback til hendes barndom gennemfører et ødipalt drab på en fadererstatning, nemlig på en sømand der er sekskønt hos hendes mor. Han har også ret i, at der er flere lesbiske overtoner i filmen, samt netop at drabsscenen forklarer, hvorfor det er naturligt at opfatte Marnie som lesbisk. Men han har ikke ret i den begrundelse, han anfører: "*It's as if she killed him so that she would no longer be displaced from her mother's bed. This suggests that the lesbian overtones should also be extended to Marnie herself.*" En 5-årig pige bliver faktisk ikke lesbisk, fordi hun gerne vil dele seng med sin mor. Derimod kan hun blive det af at fastholde en lovlig stærk moderidentificering, sådan som det da også antydes, når Marnie udfører det ødipale drab på en måde, som Walker korrekt beskriver således: "*She was merely continuing what her mother had started.*"

Når Walker har et helt kapitel om både "Children" og "Handbags", er det forbavsende, at han ikke analyserer den mærkelige sang, som de legende børn synger i begyndelsen og slutningen af *Marnie*:

Mother, mother, I am ill,
Call for the doctor over the hill.
Call for the doctor, call for the nurse,
Call for the lady with the alligator purse.

Lægen i sangen er klart nok Marnies tilbeder Mark Rutland, der gennemfører en lægmandsanalyse af hende. Men hvem er "the lady with the alligator purse"? Jeg mener ikke, hun kan være andre end den lesbiske kvinde, og det undrer mig, at Walker ikke er kommet på den tanke, når han nævner flere tilfælde på, at tasker og punge er vagina-symboler hos Hitchcock. Vi står altså også her over for en gåde, som kun kan belyses gennem en Freud'sk tolkning. Også i dette tilfælde er tolkningen en udvidelse og ikke en indsnævring af forståelsen.



Marnie, 1964.

Urscenen

Francois Truffaut, der jo ikke blot var en fremragende filmskaber, men også en fremragende filmanalytiker, har sagt noget af det mærkeligste, der er sagt om Hitchcock, nemlig at han filmer et samleje, som om det var mord, og et mord, som om det var et samleje. Men Truffaut kan ikke selv komme nærmere ind på, hvad denne iagttagelse egentlig betyder, fordi han forbliver på det æstetiske og anekdotiske plan. Også Michael Walker har et skarpt blik for denne mørke dimension i Hitchcocks produktion, men skønt hans tilgang er psykoanalytisk, kan heller ikke han forklare sammenfletning af samleje og drab. En Freud'sk indfaldsvinkel ville ellers afsløre, at her er vi tilbage ved urscenen, nemlig det lille barns fantasier om eller tilfældige overværelse af forældrenes samleje: de lyde og legemsstillinger, barnet noterer sig, kan kun tyde på drabsforsøg!

I en Hollywood-film fra 1964 var det naturligvis umuligt at filme urscenen, men Hitchcock er alligevel kommet så tæt på den som muligt i netop *Marnie*. Derfor er der noget mægtigt forløsende over *Marnie's* slutning. Det er ikke blot Marnies, men også Hitchcocks mange psykopatiske morderes patologi, der her sættes ind i et helt alment perspektiv: vi har alle del i denne urscene.

I det mainstream-agtige danske filmmiljø trives en mærkelig modvilje mod at blive klogere, som om man overhovedet kunne blive klog nok. Hvor megen indsigt man end erhverver ved også at tage psykoanalysen i brug på linie med alle andre tilgængelige analyseredskaber, vil der såmænd altid være gåder tilbage, som man ikke får løst. Det var der også for Freud. Men han vidste samtidig, at jo mere vi ved, jo større indsigt får vi også i det, som vi ikke kan vide.

Fakta

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

Michael Walker og Robin Wood: *Claude Chabrol*, Studio Vista, 1970

Sigmund Freud: *Drømmetydning*, Hans Reitzel, 1982

Se Henrik Højers anmeldelse [her](#).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)