

En scenes anatomi: Manden med solbrillerne

Af [HENRIK HØJER](#)

Helt i dette temanummers ånd handler *En scenes anatomi* denne gang om et gensyn; et gensyn med en politimand med solbriller og overlegen attitude, der tilsyneladende har fundet vej til såvel Hitchcocks *Psycho* fra 1960 (fig. 1), Ridley Scotts *Thelma og Louise* fra 1991 og endelig Gus Van Sants genindspilning af *Psycho* fra 1998.

Der er én scene fra Alfred Hitchcocks *Psycho* fra 1960, der altid har fascineret mig. Det er ikke en af de scener, der er mest omtalt i de tusindvis af artikler og bøger, der er skrevet om manden og hans film, snarere tværtimod; der henvises sporadisk til scenen i de mest grundige gennemgange af filmen, men oftest forbigås den i tavshed.

Den omtalte scene finder sted godt en halv time inde i filmen. Marion er kørt fra Phoenix med de 40.000 dollars i tasken. Udmattet og stresset over det uvante pres hun er under, falder hun i søvn bag rattet i sin bil. Hun vågner med et sæt, da der næste morgen bliver banket på sideruden. Udenfor bilen står en politimand, der vil vide, hvad hun laver i vejkanten. Scenen fremstår som dybt ydmygende for den forvirrede Marion, der opfører sig meget mistænkeligt. Politimanden derimod er rolig, kommanderende og overlegen. Intet i dette påkalder sig i sig selv den store opmærksomhed, selv om magtforholdet de to imellem er ekstremt i sin ulighed; hans anklagende blik mod hendes undvigende øjne. Den enkelte detalje der gør, at scenen har sat sig varige spor i min erindring, er først og fremmest politimandens solbriller! (fig. 2)

Manden med solbrillerne

Solbrillerne er meget store, men de er først og fremmest fuldstændig uigennemsigtige. Man kigger ind i to sorte, bundløse huller; der er tilsyneladende ikke et menneske bag brillerne, men politimanden er alene defineret ved selve dette anklagende blik, han sender Marion i bilen. Hun, og vi, har ingen adgang til de øjne, der som bekendt er sjælens spejl, og politimanden bibringes et ildevarslende skær af noget overmenneskeligt eller metafysisk.

Nu er der rigtig mange mænd, der betragter Marion i *Psycho*, men det er som om, politimanden inkarnerer summen af alle disse blik, og Marion må da også gentagne gange kigge væk og undvige. (fig. 3)

En film som *Psycho* i særdeleshed men Hitchcocks værk i det hele taget er selvfølgelig *gefundenes fressen* for Laura Mulvey og kumpaner, der har gjort det til en levevej at påvise, hvordan den klassiske film er fallocentrisk: Det at se, betragte og kigge hører til den aktive mands gebet, mens kvindens rolle først og fremmest er at være passivt objekt for dette blik. Meget kort fortalt. Mulveys gik meget langt i sin (over-)fortolkning af filmmediet film, men der er nok ingen tvivl om, at hun et stykke af vejen så rigtigt.

I en Mulveysk optik giver det god mening, at Marion underkastes det mest anklagende blik af alle. Hun har netop lagt den traditionelle kvindes rolle bag sig for at træde i karakter som aktivt handlende individ, så hun kan få den mand, hun elsker. En mand der i øvrigt ikke brillerer ved sin store handlekraft. Der er altså rod i kønsrollerne, og Marion må da også bøde med sit liv. Det taler dog til Hitchcocks fordel, at det er



Fig. 1: Psycho, Alfred Hitchcock, 1960.



Fig. 2: Manden med solbrillerne is watching!



Fig. 3: Marion i bilen undviger politimandens granskende blik.

Marions søster (ligheden mellem de to er slående) og bestemt ikke kæresten, der fører an, da Marions forsvinden skal opklares.

Thelma og Louise

Jeg er ikke 100 % sikker, men mon ikke Callie Khouri, der skrev manuskriptet til *Thelma and Louise* (fig. 4) kan sin Hitchcock på fingrene? Der er i hvert fald mindst en scene i netop den film, der peger i den retning...

Historien om Thelma og Louise er ikke helt ulig fortællingen om Marion Crane. Ligesom hende er de kvinder *on the road*, kvinder på vej væk, og kvinder der har taget sagen i egen hånd: Marion har stjålet for at kunne være sammen med sin kæreste, Thelma og Louise har skudt en voldtægtsforbryder.

Som Marion har de desuden invaderet en meget maskulin genre, roadfilmen, og ligesom hende er de i hvert fald indledningsvis præget af stor usikkerhed.

Deres usikkerhed fordufter langsomt men dog sikkert, men det afgørende vendepunkt sker i en scene, der har en række træk til fælles med foromtalt scene med politimanden fra *Psycho* (fig. 5 og 6).

I *Thelma og Louise* er situationen følgende: De to kvinder har efterhånden bragt sig selv derud, hvor der ikke er nogen vej tilbage. De har præsteret de obligatoriske begynderfejl men er her ca. halvanden time inde i filmen præget af en gryende afklaring og deraf følgende selvsikkerhed; de vil under ingen omstændigheder tilbage til det, de kom fra og deres tillid til og respekt for en verden, der i stort og småt danser efter mandens pibe, kan ligge på et meget lille sted. Usikkerheden vender dog tilbage for en kort bemærkning, da de kører igennem Monument Valley og stoppes af en enlig politimand.

Gensyn med Manden med solbrillerne

Det er denne politimand, der er som trådt ud af *Psycho*. Han er ikke bare kollega til politimanden fra Hitchcocks film; der er tale om selv samme karakter! Han holder sig godt, han er faktisk blevet lidt pænere, men vi kender ham på det perfekte ydre, alt sidder kropsnært og upåklageligt og vigtigst af alt: Solbrillerne, der er på plads. Også den overlegne, anklagende og åbenlyst nedladende attitude er fundet frem fra gemmerne, og et par indstillinger har karakter af decideret déjà vue. (fig. 7)

Louise vælger en mere flirtende strategi end Marion godt tredive år tidligere, men lige lidt hjælper det. Hun beordres med hen i politibilen, hvor kørekortet skal tjekkes. Resten er filmhistorie. Thelma dukker pludselig op ved bilen med en pistol og overtager kontrollen med begivenhederne: politiradioen skydes sønder og sammen, og politimanden beordres ned i bagagerummet.

Callie Khouri og Ridley Scott har ændret settingen fra *Psycho*. Vi befinder os nu i selve det maskuline hjertekammer, Monument Valley, hvor bla. John Ford indspillede en række af sine westerns, og Thelma og Louise kører i en 66' Thunderbird convertible. De har altså ikke bare, som Marion, indtaget en mandlig genre, de har desuden invaderet maskuline enemærker: Den arketyperiske frontier og den moderne pruh-hest.

Det er grove løjer, og det bliver værre endnu. For den sjælløse politimand med den overlegne attitude bryder fuldstændig sammen. I politibilen har han nemlig begået den skæbnesvangre fejl at lægge solbrillerne fra sig. Han er gået fra en position som overmenneskelig overdommer og upåvirkelig, næsten fascistoid perfektion til menneskelig, alt for menneskelig. Bag brillerne er han en mand som alle andre, og vi fornemmer, at han måske alligevel ikke har været helt upåvirket af de to kvinders flirten. Da han bliver bedt om at træde ud af politibilen, falder det sidste panser, og den før så uigennemtrængelige mur af følelsesløs overlegenhed krakelerer. Politimanden bryder hulkende sammen og parkeres i bagagerummet inden de to kvindelige *outlaws* drager videre. (fig. 8)

En i denne sammenhæng sjov detalje skal lige med; Inden politimanden, ydmyget og grådkvalt forsvinder ned i bagagerummets mørke, foreslår eller nærmere beordrer Louise en byttehandel. Hun får hans solbriller, mens hun pænt afleverer sin egne til ham. Et ironisk afsluttende twist på en scene, der har selve det blik, som skjules bag



Fig. 4: Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991.



Fig. 5 og 6: Manden med solbrillerne kigger stadig.



Thelma, Louise i det maskuline heartland, nu med politiet i hælene.



Fig. 8: Sådan ser det ud, når en politimand mister sine solbriller...

disse uigennemtrængelige brilleglas som tema og måske en subtil kommentar til magtforholdet mellem iagttager og iagttagede, for hvem har egentlig bukserne på: Ham der ikke kan få blikket fra hende, eller hende, der ikke kan undvige hans blik?

Manden med solbrillerne vender tilbage

Man kan ikke længere skrive om Hitchcocks *Psycho* uden i det mindste at nævne Gus Van Sants genindspilning fra 1998 (fig. 9). Det er blevet en vedtaget sandhed, støttet af van Sant selv, at filmen fra 1998 er en næsten nøjagtig genindspilning af filmen fra 1960, og mange scener ligner da også sig selv, men på et afgørende område afviger den nye film fra originalen.

Allerede i Hitchcocks film lægges der som nævnt vægt på kvindernes initiativrigdom: Det er Marion og ikke kæresten, der beslutter sig for at gøre noget ved deres situation, ligesom det er Marions søster og ikke den vage kæreste, der tager initiativ til at besøge *The Bates Motel* i forsøget på at finde Marion. Disse træk er kraftigt forstærket i van Sants film. I indledningsscenen er Janet Leighs lidt ydmyge Marion udskiftet med Anne Heches langt mere selvsikre ditto, der snører den nøgne Viggo Mortensen om sin lillefinger. Her er der bogstavelig talt ingen tvivl om, hvem der har bukserne på. I scenen hvor Norman overmandes er accentueringen den samme: Hvor søsteren i Hitchcocks film skrækslagen kigger på, er det i van Sants udgave Julianne Moore, der sætter Norman Bates skakmat med et hårdt spark mod ansigtet.

I scenen, hvor Anne Heches Marion vækkes i bilen af politimanden, er tendensen som i de to ovennævnte scener (fig. 10). I en scene, der ellers er meget tro mod originalen (scenerne er optaget præcist samme sted) fremstår Marion Crane anno 1998 langt mindre underdanig, hun besvarer faktisk det uigennemtrængelig blik, der ikke er blevet mindre fast, dominerende eller nedladende i de næsten tredive år, der er gået siden første gang (fig. 11).

Men Marion undslipper trods alt ikke den skæbne, der blev fastlagt af Alfred Hitchcock i 1960, i van Sants film. Og med Thelma og Louise går det ikke meget bedre, da de som bekendt ender i bunden af Grand Canyon. Filmen efterlader os godt nok med billedet af de to kvinder hængende over slugten i en slags triumf, men i sidste ende er det nu alligevel kollegerne til manden med solbrillerne, der løber af med sejren; en fortsættelse må uafslutteligt indledes med bilen, der rammer slugtens bund. Anne Heches selvsikre udgave af Marion Crane og den grædende politimand til trods.

Men kvinderne har rettet ryggen, og mændene får kamp til stregen, og tager man dette lille snit gennem filmhistorien til troende, er arven fra Marions oprør slet ikke glemt, men tværtimod hævnnet og udvidet i de forløbende fyrré år.

Men mændene kigger altså stadig gennem solbriller, og nogle kvinder bliver stadig straffet for at vise handlekraft, så vi venter i spænding på det fjerde og måske afgørende møde med manden med solbrillerne...



Fig. 9: Psycho, Gus van Sant, 1998.



Fig. 10: Manden med solbrillerne er tilbage...



Fig. 11: ...men denne gang besvarer Marion hans blik med langt større selvsikkerhed.

Fakta

Psycho, Alfred Hitchcock, 1960
Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991
Psycho, Gus Van Sant, 1998

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)