

HITCHCOCKS ANGST

Christian Braad Thomsen.

Angsten er et grundvilkår i Alfred Hitchcocks film, og bag angsten gemmer sig den truende mor. Angsten lader sig overvinde ved, at man tager den som en oplevelse, og moderen lader sig overvinde ved, at man identificerer sig med hende. Via en raffineret suspense-teknik får Hitchcock også sit publikum til at identificere sig med nogle af sine værste forbrydere som f.eks. Anthony Perkins i »Psycho«.

Forbrydelsen er for Hitchcock, hvad neurosen var for Freud, nemlig en lup hvorigennem vi tydeligere kan se vore egne fortrængninger, vor egen natside.

Alfred Hitchcock havde ikke meget til overs for psykoanalysen, men han vidste, at det havde en stor del af hans publikum. Så til ære for os diverterede han en gang imellem journalister med to - og kun to! - nøje udvalgte barndomserindringer. De handler begge om, hvordan angsten kommer ind i livet.

Den første erindring går helt tilbage til tre måneders alderen. Lille Alfred ligger sin vugge og ser, at moderen nærmer sig, smilende som altid. Men da hun kommer helt hen til vuggen, ændrer hendes venlige ansigt uventet karakter, og hun udstøder et truende: »Bøh!«

Alfred farer sammen af skræk, men så lægger han mærke til, at moderen begynder at le, efter at hun lige har skræmt livet af ham. Så forsøger han også selv at tage situationen fra den humoristiske side, selv om det ærlig talt falder ham lidt svært at skulle more sig over, at han just er blevet skræmt fra vid og sans. På den måde lærte Alfred at nyde angsten.

Hitchcock fortalte ikke blot denne historie for at tage venligt gas på psykoanalysen, men også for at sige, at angsten fra starten af vort liv er et grundvilkår, og at vi lige så godt kan forsøge at tage den som en oplevelse i stedet for at tage den for tungt.

Historien handler imidlertid også om noget andet, nemlig om at lille Alfred for at overkomme angsten ikke har andet valg end at identificere sig med sin mor og le sammen med hende. Det problematiske ved denne identificering skulle blive et hovedtema i hans senere filmproduktion.

Hitchcocks anden barndomserindring udspillede sig, da han var ca. 5 år. Han havde gjort et eller andet, der nedkaldte hans fars vrede. Faderen skrev en seddel, som han bad Alfred aflevere på politistationen henne om hjørnet, og da betjenten havde læst sedlen, satte han Alfred i fængsel. Han

fik lov at sidde i den mørke, aflåste fængselscelle i 10 minutter, der følte som en evighed - og da han endelig blev lukket ud, formanede betjenten ham strengt:

»This is what we do to naughty little boys!«

Suspense

En stor del af sin ungdom tilbragte Hitchcock på en jesuitisk kostskole, hvor han stiftede bekendtskab med et særligt afstraffelsesritual. Hvis en elev havde forbrudt sig mod reglementet, blev han idømt et antal slag med en gummirem i håndfladen. Men når dommen var afsagt, tilføjede læreren med den særlige form for venlighed, som man netop kunne kalde jesuitisk, at nu måtte drengen i øvrigt selv bestemme tidspunktet for afstraffelsen, når bare det blev inden solnedgang.

Den arme dreng var da som regel ikke klogere, end at han udsatte straffen så længe som muligt, måske i håb om at jesuitten skulle glemme den. Og netop udsættelsen af straffen tillod den at arbejde i drengens fantasi, så dagen blev et voksende mareridt. For fantasien kender ingen grænser.

Denne subtile form for afstraffelse baserer sig på den suspense, der siden skulle blive Hitchcocks foretrukne arbejdsmetode, og som netop er en slags nydelsesfuld celebrering af angsten. Når Hitchcock skulle redegøre for, hvad suspense er, satte han altid begrebet i modsætning til surprise - som i dette oplysende eksempel:

Hvis fire mænd sidder og spiller kort omkring et bord, og der pludselig eksploderer en bombe under bordet, så er det surprise. Effekten er voldsom, men for at opnå den, har man egentlig spildt et par minutter af tilskuernes tid med at vise noget så kedsommeligt som fire mænd, der spiller kort. Og en film bør ikke have et eneste minut, der ikke udnyttes maksimalt. Derfor bør filmen fortælles med suspense, hvilket vil sige, at publikum fra starten skal vide alt, nemlig at bombemanden tidsindstiller bomben til kl. 21, og at han placerer den under bordet, før kortspillerne ankommer. Dernæst bør der klippes mellem kortspillerne og et ur på væggen bag dem, så tilskuerne åndeløst kan følge med i et drama, som spillerne selv er uvidende om. På den måde lades hvert eneste sekund med suspense.

Dette enkle og pædagogiske eksempel er forståeligt for alle. Men ellers havde Hitchcock de sværeste problemer med at få sine producenter til at forstå, hvorfor suspense er vigtigere end surprise, for suspense vil ofte betyde, at publikum kender morderens identitet fra starten, mens den traditionelle producent mente, at denne identitet vel for spændingens skyld først skal afsløres til sidst.

Hitchcocks spænding var imidlertid en anden og dybere og i egentligste forstand svimlende. Den gik ofte ud på at få os til at identificere os med morderen - og denne identificering fremmes ved hjælp af suspense.

»Suspense« er et vanskeligt oversætteligt begreb, som umiddelbart kan

betyde både »uvished« og »spænding«, men som også associerer til begrebet »svimmelhed«: »suspend« kan betyde »ophænge«, »to be suspended« kan betyde »at svæve« og »suspensory bridge« betyder »hængebro«.

Svimmelhed går gennem hele Hitchcocks produktion som både realitet og metafor. Tør man lade sig konfrontere med sin svimmelhed og se afgrunden i øjnene, kan man få kontakt med de dybeste sandheder, som er begravet i barndommen og det ubevidste. I sit hovedværk »Vertigo« (1958) konstruerer Hitchcock en kamerabevægelse så raffineret, at den vist nok ikke er anvendt tidligere i filmhistorien, men en hel del gange senere. Den er selve svimmelhedens ikon: fra James Stewarts point of view lader han kameraet bevæge sig nedad mod en trappeskakt, samtidig med at han zoomer tilbage, så de to modsat rettede bevægelser i billedet ophæver hinanden og man fornemmer, at billedet står stille, samtidig med at det vibrerer med en mærkeligt tilbageholdt dragning mod afgrunden, som netop er svimmelhedens ambivalens.

Identificering med ondskaben

At drages mod hvad man viger tilbage fra er samtidig en ambivalens, som går igen og igen i den relation, Hitchcock opbygger mellem tilskuerne og nogle af sine værste forbrydere. Som eksempel kan tjene en nøglescene i »Dial M for Murder«: en jaloux ægtemand (Ray Milland) vil lade sin kone (Grace Kelly) ombringe, fordi han aner, at hun har en kæreste ude i byen, og fordi han desuden ved hendes død arver hendes formue. Han aftaler med en lejemor, at mens han selv er på værthus med vennerne, skal lejemor, der låser sig ind i hans hjem, og på slaget 11 vil ægtemanden så ringe hjem. Når hans søvndrukne kone tager telefonen, skal lejemor springe frem bag gardinet og kvæle hende, mens ægtemanden via telefonen sikrer sig, at en aftale er en aftale.

Vi er klart på den udsatte hustrus side imod den brutale ægtemand, men ved hjælp af sin enkle suspense-teknik får Hitchcock os alligevel til at identificere os med ægtemanden: da han skal til at ringe hjem, viser det sig, at hans ur er gået i stå 20 minutter i 11, og da han endelig opdager fejlen, er klokken faktisk lidt over 11 og telefonboksen optaget, hvorpå Hitchcock klipper til lejemor, som foruroliget over den udeblevne opringning er lige ved at forlade lejligheden uden at opfylde aftalen. Da ægtemanden endelig får mulighed for at ringe, viser Hitchcock først med et nærbillede af hænder og drejeskive, hvor længe det tager at dreje en samtale, der haster, og derpå klipper han til telefoncentralen for at vise, hvor kompliceret teknikken er længere ude i kommunikationsleddet, alt imens lejemor halvt ude i entreen i færd med at stikke af fra jobbet. Da han i sidste øjeblik kaldes tilbage af telefonen, der endelig ringer, ånder tilskuerne lettet op, fordi vi nu via suspense-effekterne har identificeret os med den ægtemand, vi tidligere tog afstand fra. Vi tænker

ikke, at det da var heldigt, at telefonboksen er optaget, for så bliver konen måske reddet. Vi tænker tværtimod, at det da var heldigt, at ægtemanden endelig kom igennem med sin samtale, så vi kan få det mord overstået! På det psykologiske plan overvinder vi vores angst for mordet ved at identificere os med morderen ud fra samme forsvarsmekanisme, som vi i sin tid brugte, da vi identificerede os med den mor, der var ved at skræmme livet af os med sit bøh!

Scenen er et eksempel på, at Hitchcock bruger sine forbrydere på samme måde som Freud sine neurotikere, dvs. ikke som personer, der er fundamentalt forskellige fra os selv, men som personer, der rummer de samme tilbøjeligheder som vi. For Freud var neurosen en lup, gennem hvilken han tydeligere kunne se de konflikter, der findes i os alle, men som er tydeligere hos neurotikeren, fordi denne har sværere ved at administrere, hvad vi andre som oftest har styr på. Sådan fungerer forbrydelsen også for Hitchcock. Det viser han imidlertid ikke ved at holde freud'ske foredrag i sine film, men ved at betjene sig af udpræget filmiske virkemidler: suspense-teknikken og montagen.

I et enkelt klip kan Hitchcock sammenfatte, hvad Freud måtte bruge et helt essay på at udtrykke. Lad mig illustrere med en scene fra »Strangers on a Train« (1950):

En tennisstjerne er blevet opsøgt af en psykopat, der foreslår, at de bytter mord: psykopaten ved, at tennisstjernen har problemer med sin kone, der ikke vil lade sig skille. Han tilbyder derfor at myrde konen, hvis tennisstjernen til gengæld vil myrde psykopatens far. Ved på denne måde at bytte mord slipper de af med en besværlig person i deres liv - og kan samtidig sikre sig et skudsikkert alibi!

Det perspektivrige klip kommer efter, at tennisstjernen ophidset har talt i telefon med sin nye kæreste og meddelt hende, at hans kone alligevel ikke vil skilles, skønt det var hende, der begyndte at have andre kærester.

»I could strangle her!« udbryder han med en ophidselse, der er naturlig for enhver i den situation - og derpå klipper Hitchcock til et nærbillede af et par hænder i kvælerposition. De visualiserer tennisstjernens ubeherskede »ønske« - men tilhører psykopaten. Og da kameraet trækker sig tilbage, så vi kan se hele scenen, viser det sig, at hænderne alligevel ikke holdes i kvælerposition, men strækkes ømt frem mod moderen, der er i færd med at manicurere dem. Ved at vise psykopatens hænder i denne sammenhæng lader Hitchcock os opleve, at det er den ømme tilknytning til moderen i trods mod det fædrene overjeg, der lader sønnens infantile almagtsforestillinger overleve, herunder drabsfantasierne mod faderen. Disse drabsfantasier er ikke som under den normale ødipale udvikling blevet afviklet gennem en faderidentificering, men er blevet holdt i live gennem en identificering med den elskede moder, hvorved der også er skabt en homoseksuel disposition hos psykopaten. Nu underholder han moderen med sine drabsfantasier, som hun henrykt opfatter som kåde drengestreger.

Psycho

Bag det onde i Hitchcocks univers lurer til stadighed Mors truende »bøh!«, som hans personer vælger at identificere sig med som en beskyttelse mod angsten - og siden viderefører som livstruende aggression mod andre. Intetsteds er dette »bøh!« udviklet så skræmmende som i »Psycho« (1960).

I »Psycho« leger Hitchcock på det mest foruroligende med vort diskutabile behov for at identificere os med forældre- og filmfigurer, et behov, som Hollywood-industrien i et og alt er baseret på. Hitchcock gør her noget, som ingen Hollywood-producent ville drømme om at gøre, og som han kun kan tillade sig, fordi han på denne film er sin egen producent: en trediedel inde i filmen likviderer han tilskuernes identificeringsobjekt, den kvindelige hovedperson Marion (Janet Leigh) - og får os derefter til at identificere os med sin mest monstrøse psykopat Norman Bates (Anthony Perkins), der i første omgang synes at dække over det mord, hans mor formodes at have begået, men som siden skal vise sig at være den rigtige morder.

Identificeringen med Norman Bates etableres også med enkle suspense-midler: vi ser i en meget lang, stum sekvens, at han gør rent i badeværelset efter mordet, stopper liget i bilens bagagerum og skubber bilen ud i en nærliggende mose. Han følger med tilfredshed, hvordan bilen langsomt synker i mosen, men så stivner han pludselig: bilen har tilsyneladende nået bunden, men dens tag rager stadig op og vil hurtigt blive opdaget. I stedet for, som naturligt ville være, at ånde lettet op over, at nu opklares mordet heldigvis, deler tilskuerne tværtimod i dette øjeblik Normans rædsel for opklaringen - og derpå ånder også vi lettet op, da bilen synker videre ned i mosen og hurtigt dækkes af vand og mudder. Den forsvinder totalt i den sump, som også lader sig opfatte som et billede på det kvindelige køn. Marion er gået i sin mor igen, og vores identificering med Norman er fuldbyrdet!

Hitchcock har helt sikkert særlige personlige grunde til at identificere sig med netop Norman Bates. Sådan som Hitchcocks forhold til kvinder fremtræder i to af hans tidlige hovedværker »Rebecca« (1940) og »Strangers on a Train« (1950) synes det præget af en fundamental angst for den kvindelige seksualitet. I begge film skildrer han kvinder med et temmelig blomstrende seksualliv, og det bruger han imod dem. Han fremstiller dem som depraverede og destruktive, fordi de ikke formår at styre deres seksualitet inden for rammerne af, hvad der er socialt acceptabelt. Det ville ligge Hitchcock uendelig fjernt at se denne erotiske ustyrlighed som et positivt oprør mod deres sterilt-puritanske, konservative high society-miljø. Det er utænkeligt, at han skulle være i stand til at opfatte deres seksualitet som deres måske eneste våben mod et ægteskab, der hurtigt får dem kørt ud på et passivt sidespor som hjemmegående vedhæng til manden. Også for Hitchcock er kvinderne *farlige* på grund af denne seksualitet, - og derfor må de dø.

Den farligste af alle Hitchcocks kvinder er Norman Bates' mor i »Psycho«, og det største chok i hans produktion får vi, da vi efter først at have hørt hende omtalt og dernæst hørt hende tale selv endelig får lejlighed til at møde hende ansigt til ansigt. Der går en lige linie fra lille Alfreds oplevelse af det mødrene »bøh« til den voksne Hitchcocks nærbillede af Mrs. Bates: hendes ansigt er et dødningehoved. Hun er et mumificeret lig!

At en mor transformeres til en mumie er noget, ethvert barn ved i den angelsaksiske kulturkreds, hvor »mummy« ikke blot er barnesprog for »mor«, men også betyder netop »mumie«. Ved at mumificere sin mor har Norman på det mest bogstavelige realiseret en association, der dog for de fleste forbliver på det sproglige plan, - og har desuden effektivt sikret sig, at han nu kan have hende for sig selv.

At have moderen for sig selv var netop formålet med, at Norman for 10 år siden myrdede hendes nye mand. Men hvadenten det nu skyldtes, at de lå for tæt omslynget i dobbeltsengen til, at han kunne skelne den ene fra den anden, eller at han bare i almindelig ophidselse ikke kunne styre sine aggressioner selektivt, så kom han i hvert fald til at tage moderen med i købet. Det var jo ikke meningen, men da han heldigvis var ekspert i at udstoppe fugle, var det nærliggende for ham at stjæle hendes lig fra kisten og udstoppe det. Og fordi det jo også er svært at leve med en udstoppet mor, lod han hende i sin fantasi komme til live igen og lånte hende endda sin krop gennem en identificering så svimlende som den psykiateren (Gregory Peck) tidligere havde foretaget i »Spellbound« (1945) for ligeledes at gøre et mord ugjort.

For Norman indebar denne identificering desuden, at han nu kunne slippe af med den morderiske jalousi, der havde kostet moderens elsker og hende selv livet. Han projicerede sin jalousi over på moderen, således at det nu var hende, der reagerede lige så rabiater over for de kvinder, han kom i kontakt med, som han i sin tid over for hendes nye mand: med mord!

Kvinden genfindes

Der findes yderligere en mumie/mor i Hitchcocks produktion¹, nemlig i den sidste thriller, han lavede i England, før han tog til Hollywood, »The Lady Vanishes« (1938).

Situationen er her, at en ung kvinde, Iris, er på vej tilbage til England

1. I kunstværker er det bedste symbol som regel det, der ikke maser sig på med krav om fortolkning, men ligger som et ekstra krydderi over en scene, som udmærket kan forstås, uden at man forstår symbolet. Skønt billedet af mumie-moderen i »The Lady Vanishes« således omhyggeligt er gengivet i min bog »Hitchcock. Hans liv og film« (Gyldendal 1990), skylder jeg Ole Andkjær Olsen tak for efter bogens udgivelse at have henledt min opmærksomhed på, at billedet er symbolsk!

for at gifte sig. I toget møder hun en ældre kvinde, der kunne være hendes mor - men i det samme forsvinder kvinden igen, og alle i toget benægter, at hun nogen sinde har været der! Det har hun imidlertid, Iris har set hende, og kvinden har endda skrevet sit efternavn, Froy, på ruden, fordi Iris fejlhørte navnet som »Freud«. Da Iris endelig genfinder »moderen«, er hun af sine bortfører viklet ind i gazebind, så også hun ligner en mumie. Men her lykkes det Iris at få af-mumificeret »moderen«, så hun fremtræder som et menneske i kød og blod - og derefter kan hun igen lade denne moderskikkelse forsvinde ud af sit liv.

Filmen er en munter og spændende initiationsrejse, under hvilken Iris på vej hjem til sit bryllup konfronteres med en stadig fortrængning af det kvindelige element. At genfinde og derpå frisætte moderen er den prøve, Iris må bestå for selv at blive kvinde. Og da hun har bestået den, får hun også styrke til at forsvinde for øjnene af den mand, hun skulle have været gift med, og som klart nok var en trussel mod hendes egen identitet. I stedet stikker hun af med den mand, der hjalp hende med at genfinde moderen.

Med denne film når Hitchcock da for en sjælden gangs skyld frem til en udtalt positiv, ja, ligefrem feministisk konklusion, nemlig den, at når en kvinde forsvinder, behøver det ikke mere at skyldes, at hun er et passivt offer for omgivelsernes fortrængning. Hendes forsvinden kan også bero på en aktiv og selvstændig beslutning. »The Lady Vanishes« er det utopiske korrektiv til hans mere anfægtede og plagede storværker »Strangers on a Train« og »Psycho«, hvor sønnerne og mumie/moderen fortærer hinanden i et nekrofilt favntag.

Ur-scenen

Den franske filminstruktør Francois Truffaut har gjort en uhyre interessant iagttagelse om Hitchcock:

»I USA elsker de ham, fordi han filmer en kærlighedsscene, som om det var mord, - i Frankrig elsker vi ham, fordi han filmer et mord, som om det var en kærlighedsscene.«

Hverken Truffaut eller Hitchcock har nogen sinde læst en stavelse af Freud og kan derfor ikke vide, at netop den scene, hvor drab og kærlighed smelter uløseligt sammen, kaldte Freud for ur-scenen. Det er scenen, hvor det lille barn i 1-2 års alderen ved et uheld kommer til at overvære eller på grundlag af lyde fantaserer sig til forældrenes samleje: barnet vil nødvendigvis opleve, hvad der foregår, som overgreb eller drabsforsøg og har - ganske som det var tilfældet med det mødrene »bøh!« - umådelig svært ved at opleve det som udtryk for kærlighed.

Kærlighed-som-drab og drab-som-kærlighed er en polaritet, som er ubevidst til stede i Hitchcocks produktion lige fra debutfilmen »The Pleasure Garden« (1925), som var en bestillingsopgave over et manuskript, han

fik stukket ud, og frem til »Marnie« (1964), hvor Hitchcock kommer utrolig tæt på at filme netop den freud'ske ur-scene.

Marnie er kleptoman. Hun tror, hun kan stjæle sig til moderens kærlighed ved uafledeligt at forære hende stjalne penge eller ting. Til gengæld tåler Marnie ikke, at nogen mand rører ved hende i kærligt øjemed. Mod filmens slutning føres hendes traumatiske tilstand tilbage til dens udspring:

Marnies far stak af fra hendes mor, inden hun blev født, og skiftende mænd trådte til som fadererstatninger. Moderen levede af disse mænd, og når hun havde dem med hjem som kunder, blev Marnie vækket og lagt ind på en sofa i stuen, så moderen kunne disponere over soveværelset. Med Hollywood-instruktørens frivillige eller påtvungne blufærdighed viser Hitchcock naturligvis ikke, at Marnie overværer et af moderens samlejer, men han går meget tæt på: en aften lyner og tordner det, mens moderen ligger i soveværelset med en sømand, lille Marnie begynder at græde, den venlige sømand kommer ind for at trøste hende, men Marnie, der er vant til at opleve mænd i ur-scenens regi, dvs. som potentielle voldsmænd, går i panik og forveksler et trøstende kærtegn med et overgreb. Så går der også panik i moderen, der er vant til at opleve sømændenes kærtegn i en konkret seksuel sammenhæng, og som derfor tror, at sømanden vil have Marnie med i sengen. Moderen går korporligt til angreb på sømanden med en ildrager, og da han forsvarer sig, griber Marnie ildrageren og slår ham ihjel.

Med denne chokerende »urscene« står det klart, at Marnie ved at stjæle penge til moderen knytter an til en central barndomserfaring, nemlig at moderens kærlighed kan man købe for penge. Ubevidst identificerer hun sig med de mænd, der på den måde kunne købe sig til lidt kærlighed hos moderen, og når hendes egen krop gennem alle årene har været »død«, kan det hænge sammen med, at hun lige som hovedpersonerne i »Spellbound« og »Psycho« har identificeret sig særlig meget med en afdød for at gøre mordet på den pågældende ugjort.

Hitchcock hadede enhver form for teoretisk snak og var udtalt skeptisk over for psykoanalysen. Han havde heller ikke noget tilovers for de kunstfilm, der udsprang af instruktørens private traumer. Filmen henvendte sig til et massepublikum og ikke til instruktørens familie. Men selv i en så publikumsbevidst instruktørs værk arbejder det ubevidste hele tiden med bag ryggen på instruktøren. Der er noget sært tilfredsstillende i, at den Hitchcock, der skyede psykoanalytiske facitlister, alligevel kunne afslutte (den seriøse del af) sin produktion med den scene, som ubevidst havde ligget bag denne produktion siden debutfilmen »The Pleasure Garden«, den freud'ske ur-scene.

Gravskriften

Bag al sin konventionelle snusfornuft og praktiske blufærdighed vidste Hitchcock meget om, hvad barndommens traumatiske begivenheder betyder

for det senere liv. Kort før sin død i 1980 blev han opsøgt af en ung journalist, der gerne ville lave et interview med berømmtheden. Da de var nået til vejs ende, spurgte den unge interviewer til sidst Hitchcock, om han havde tænkt over, hvad der skulle stå på hans gravsten.

Hitchcock så gådefuldt på journalisten og sagde så, at naturligvis havde han det:

»This is what we do to naughty little boys!«