

Universitetet Hitchcock

Af **Otto Pretzmann** - apr 28, 2015



I Dona Kerchers nyligt udgivne *Latin Hitchcock* får vi på fornem vis illustreret Hitchcocks betydning hos en række spanske og latinamerikanske filminstruktører.

I *Latin Hitchcock* trækker Dona Kercher på veloplagt og yderst omfangsrig vis tråde fra Alfred Hitchcock til lang række spanske og latinamerikanske instruktører. Otto Pretzmann anmelder værket.

Første gang en spansk film fik den ære at åbne Cannes-festivalen, var i 2004, da Pedro Almodóvar deltog med *La Mala Educación*. Så snart lyset blev tændt i salen efter slutteksterne, sprang publikum op med voldsom applaus. Den overvældede instruktør udbrød: "I have vertigo!"

Hermed sigtede han ikke kun til den svimlende oplevelse, men også til Hitchcocks mesterværk fra 50'erne, der siden blandt filmkritikere fik status som verdens bedste film. Udsagnet betød altså også, at "nu har jeg skabt *min* Vertigo" – og blev lanceret med samme tæft for *promotion*, som også udmærkede den berømte forgænger.

I Dona Kerchers nyligt udgivne *Latin Hitchcock* får vi med svimlende vingefang og overbevisende flyvefærdighed godtgjort, at hentydningen til Hitchcocks film ikke kun var en salgs-gimmick, men et hurtigt kig ned i selve grundlaget for Almodóvars auteur-karriere, herunder også for filmen, som han deltog med i Cannes.

Fantasi frem for sentimentalitet

Det har længe været anerkendt, at Hitchcocks film trods deres rod i først engelsk og siden amerikansk filmproduktion sprænger landegrænser og rækker ud i internationale sammenhænge (fig. 1). I den globaliserede verden har filmhistorikere interesseret sig endog for hans indflydelse på kinesisk filmkunst. Dona Kercher har imidlertid bemærket, at med få undtagelser (f.eks. Guillermo del Toros bog "Alfred Hitchcock") er hans forbindelser til spansk og latinamerikansk kultur overset. Det råder hun nu bod på med sin righoldige filmhistoriske – men også næranalytiske – undersøgelse, som falder i to dele.

Første del fokuserer på Spanien, anden del på Latinamerika (Mexico og Argentina). Begge dele indledes med grundige fremstillinger af Hitchcocks udbredelse i de spansksprogede områder. Hvilke film fik premiere og hvornår? Hvordan var receptionen? Samtidig får hun inddraget de både im- og eksplicitte referencer i Hitchcocks værk til den

Fig. 1: Universitetet Hitchcock.

spansktalende verden. Tænk på Dali-sekvenserne i *Spellbound*, den cubanske setting i *Topaz*, den argentinske (?) i *Notorious*, den meget spanske atmosfære på Mission Dolores og Mission Juan Bautista i *Vertigo* – hvor hun i øvrigt trækker tidligere filmhistorikere i ørerne for at blande tingene sammen! I det hele taget er der vist ikke meget, hun ikke ved og ikke har haft næsen nede i. En interessant pointe skal refereres. Den almindelige holdning er, at den amerikanske genindspilning af *The Man who Knew too Much* overgår den engelske (fig. 2).

I sin interview-bog med mesteren er det også Truffauts kontante vurdering. Men ligesom i *Vertigo's* tilfælde aner man en smule reservation fra Hitchcock – eller skuffelse? – over Truffauts synspunkter. Nu afslører Kercher, at Hitchcock på filmfestivalen i San Sebastián i 1958 betror filmkritikeren Fernández Cuenca, at han selv foretrækker den engelske version, fordi den er langt mere "locamente imaginativa" (crazily imaginative). Og hvorfor det? Jo, for da han skulle omsætte filmen til et amerikansk publikum, måtte han erstatte fantasi med sentimentalitet – husk på, siger han, at 80 procent af det amerikanske filmpublikum består af kvinder (fig. 3)!

Fig. 2: Peter Lorre i den engelske version af *The Man Who Knew too Much*.

Fig. 3: Doris Day i den amerikanske version af *The Man Who Knew too Much*.

Frodigt udvalg

Latin Hitchcock skærper opmærksomheden på de udsagn i Truffauts klassiker, som fremviser Hitchcocks sans for de globale perspektiver i de filmiske strategier. Truffaut sammenfatter (her i den engelske oversættelse): "The nature of Hitchcocks cinema is to absorb the audience so completely that the Arab viewer will forget to shell his peanuts, The Frenchman will ignore the girl in the next seat, the Italian will suspend his chain smoking, and the Swedes will interrupt their love-making in the aisles". I øvrigt en rød tråd i deres dialog, ofte med selvironiske overtoner, men jo til syvende og sidst med fokus på elementet af filmisk grundforskning i hans værker, "pure cinema", som siger universelt.

Hvis man holder af filmhistoriske fremstillinger, der under sig selv og læseren den fornøjelse – måske som *guilty pleasure* – at underholde også med saligt overflødige detaljer, er der en del at gå efter i Dona Kerchers bog og dens fodnoter. Ikke at hendes fremstilling er ufokuseret, slet ikke, hendes vinkel og metode byder blot på et overraskende frodigt opbud af iagttagelser og sammenhænge.

Opfindsom analytiker

Efter de filmhistoriske overblik følger nu selvstændige kapitler om tre spanske og to latinamerikanske instruktører.

Rigest orkestreret er efter min mening kapitlet om Almodóvar, selv om afsnittene om de resterende, ikke mindst Amenábar og Del Toro, også rummer højst interessante og læseværdige iagttagelser. Kercher er en velfunderet og opfindsom næranalytiker og dygtig til at formidle sit stof med velskreven præcision.

Fælles for de fem instruktører er, at alle har gået på det særlige filmæstetiske og filmtematiske universitet, som Hitchcock ene mand repræsenterer. Hitchcock var simpelthen sit eget universitet. Og det er han vel stadigvæk for enhver filmkunstner og filmstuderende? "In Hitchcock's work a film-maker is bound to find the answer to many of his own problems, including the most fundamental of all: how to express oneself by purely visual means" (Truffaut).

Amenábar stryger ham mod hårene, Almodóvar modellerer hele sin karriere og strategi i hans fodspor uden at sætte en tøddel af sin egenart overstyr.

Mens Amenábar og Del Toro har akademiske forudsætninger og relationer og et meget reflekteret forhold til deres egne strategier – som sagt har Del Toro skrevet en bog om Hitchcock – er Almodóvar en autodidakt, der har lært sit fag i biografen og på gaden med et super-8 kamera i hånden. I hans tilfælde er det både bevægende og overraskende at følge, hvor dybt påvirkningen fra Hitchcock går – fra filmsproglige greb til karakterernes relationer og de dramaturgiske og tematiske konstruktioner. Casting, promotion, skyldtema, close-ups, MacGuffins, lange indstillinger, voldtægt, "inverse sequencing", katolicisme – ja, og hvordan er det nu lige Marnie trækker i sin nederdel i scenen, hvor hun afventer ansættelsessamtalen, overværet af Sean Connery? Tjek det ud i Almodovars *Høje hæle*.

Tak til selvironien

Måske kan forfatteren ikke helt se sig fri for – som Storm P engang sagde – at begå lovligt fantasifulde "sammenlignende billeddannelser i ubevogtede øjeblikke", men så følger gerne et selvironisk glimt i øjet og et par forsigtige spørgsmålstegn.

At Dona Kercher har et usædvanligt blik for sammenhænge, som det kræver mere end filmskolekundskaber at udrede, viser sig ikke mindst i den komplekse analyse af *La mala educación* som en gendigtning af *Vertigo* (fig. 4-6). Flere kritikere har været opmærksomme på sammenhængen mellem de to værker (ligesom altså Almodóvar selv har antydnet den). Identitetsombytningerne falder naturligvis i øjnene, forklædningerne, der hos Almodóvar varieres i mange lag. Kercher fæstner sig ved den centrale scene i swimmingpoolen mellem Enrique og Gael García Bernal – og ser heri en genspejling af scenen mellem James Stewart og Kim Novak, da han redder hende fra det simulerede selvmordsforsøg ved Golden Gate-broen (fig. 7.). En scene der følges af de erotisk gnistrende antydninger foran kaminilden i Stewarts lejlighed. Her er der i Almodóvars film langt mere på spil end postmoderne leg med intertekstuelle referencer (fig. 8-11).

Fig. 4-6: Forklædning i *Vertigo* og *La Mala Educación*.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7: Gael Garcia Bernal men hvem er han/hun?.

Fig. 8: Frelst – eller for altid tabt? / *Vertigo*.

Fig. 9: Frelst eller fortabt? / *La Mala Educación*.

Fig. 10: Hvad nu? / *Vertigo*.

Fig. 11: Hvad nu? / *La Mala Educación*.

Gæld

Til forskel fra Almodóvar var Amenábar en flunkende men frustreret og bitter filmskoleelev på konfrontationskurs over for alle faderlige autoritetsfigurer. Hans indfaldsvinkel til Hitchcocks værk var at udstille og korrigere alle de fejl, han fandt hos forgængeren. At denne bestræbelse i dobbelt potens afsløre en dybtgående inspiration og kunstnerisk forbundethed er vel set før i filmhistorien – tænk på Jean Luc Godard.

The Others står åbenlyst i gæld til *Rebecca*, men igen er det *Vertigo*, der løber med opmærksomheden. Efter sin spektakulære debut med *Thesis* blev der med stor forventning set frem til opfølgeren *Abre los Ojos* (1997), en thriller, der med sin gådefuldhed forvirrede, men også imponerede kritikken. Instruktøren og hans manuskriptforfatter havde tydeligvis lagt deres udgangspunkt hos Hitchcock, men – som Kercher skriver – "with a vengeance"!

Som det fremgår i samtalen med Truffaut var Hitchcock helt på det rene med, at hans fortælle-mæssige greb i *Vertigo* med at afsløre Kim Novaks bedrag for tilskueren, inden det går op for James Stewart, var uhyre kontroversielt (fig. 12). Han begrundede det med sin suspense-strategi, og filmhistorien har vel givet ham ret.

Med sin dekonstruktive tilgang er det netop her Amenábar sætter ind i den hensigt at gen-og omskrive *Vertigo*, ja, "korrigere" den.

Han lader sin film slutte med et fald fra taget, som citerer *Vertigo*'s åbningsscene (fig. 13). Han kaldte sin film for en "reversal" af *Vertigo*, men i hans billedkomposition lå også en tydelig reference til Salvador Dali's korsfæstelsesbillede (fig. 14). Mere dybtgående var hans beslutning om at udskyde afsløringen af historiens skjulte sammenhænge til filmens slutning og netop derigennem opnå en radikal identifikation med hovedpersonens synsvinkel og forståelsesniveau. Hermed tilstræber han ifølge Kercher en "postmodern questioning of the integrity of subject, which is far removed from the classical Hollywood dictum that by the finale all plot elements be clearly resolved". Man får lyst til at tilføje: bliver de i grunden det hos Hitchcock?

Fig. 12: Afgrunden / *Vertigo*

Fig. 13: Afgrunden / *Abre los Ojos*.

Fig. 14: Salvador Dali:
Korsfæstelsen.

De virtuose manøvrer

Når Dona Kercher i anden del af *Latin Hitchcock* vender sig mod Latinamerika, falder det i øjnene, hvor stærkt profileret instruktørens engelske produktion stod i den mexicanske reception. En film som *Sabotage* vakte interesse, bl.a. fordi Trotskys eksil i Mexico optog sindene, men også andre politiske fokuspunkter spillede sammen med receptionen. Interessant, når man betænker bogens globaliserede vinklinger af Hitchcocks værk, og samtidig holder i erindring, hvad han selv pointerede over for Truffaut, da de drøftede hans indstilling til film og politik: "It's just that the public doesn't care for films on politics" (fig. 15)!

Fig. 15: Truffaut og Hitchcock.

Det er opløftende at følge Del Toro's opgradering af Hitchcocks sene mesterværk *Frenzy*. Den er "the darkest, most personal and admirable creation of an old and tired poet of brutality". Indflydelsen fra mesteren gør sig hos Del Toro måske mere gældende i virtuose manøvrer end i dyberegående strukturer, men det er interessant at få belyst bredden i Hitchcocks indflydelse, når det fremhæves, at "the 'Latin' or Spanish and Latin American world notices Hitchcock's humour and incorporates humour in similar situations", som det ene hovedpunkt – og som det andet: "the Latin world appreciates and adapts the moral tone of Hitchcock's films". Grusomhederne i *Pans Labyrinth* afstemmes med en velberegnet hitchcocksk humor – bl.a. i den spektakulære amputationsscene, én gang set, aldrig glemt.

Lysten til at gense værkerne

Nogle gange oplever man, at akademiske fremstillinger giver mere hovedpine end indsigt. I Dona Kerchers selskab oplever man i stedet en støt voksende lyst til at gense og til at se de værker, hun inddrager.

Bogen er illustreret, men som det ofte er tilfældet med den slags udgivelser, har der ikke været midler til virkelig at satse på det visuelle. Det må man så selv råde bod på i sin hjemmebiograf.

Naturvidenskaberne har Newton's *Principia*. Universitetet Hitchcock har Truffauts uudtømmelige mesterværk. Donald Spotos og Patrick MacGilligans værker hævder deres rang. Dona Kerchers afhandling fortrænger ingen af disse værker, men føjer nye og oplysende facetter til det store billede. Og hvilket billede!

Her får nu Alfred Hitchcock det sidste ord (citeret fra Truffauts samtalebog):

"If you've designed a picture correctly, in terms of its emotional impact, the Japanese audience should scream at the same time as the Indian audience. To a film-maker this is always the challenge".

[quote_center]***[/quote_center]

Fakta

Dona Kercher, *Latin Hitchcock – How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella became notorius*. A Wallflower Press Book, Columbia University Press 2015. 384 sider.

Otto Pretzmann

Født 1949. Cand.mag 1977 i dansk og kristendomskundskab fra Århus universitet.. Bifag i film og tv-kundskab på JÅU i 2000. Siden 1979 lektor på Dronninglund Gymnasium. Underviser i dansk, religion, oldtidskundskab og mediefag – samt i højniveau-forsøgsfaget Film, medier & kultur. Artikler i de nævnte fagområder i tidsskrifter og aviser. Udgivelser på Gyldendal og Systime.