

Den dødes tilbagevenden - *Rebecca*, Hitchcock og The Oscars

Af CHRISTIAN BRAAD THOMSEN

The Academy Award er den mest respekterede af alle filmpriser – og den, der er mindst grund til at have respekt for. De færreste betydelige instruktører har fået en Oscar ved den årlige afstemning, hvor flere tusinde professionelle filmfolk kårer årets vigtigste film. Og skønt Oscarfesten jo netop er Hollywoods måde at fejre sig selv på, har end ikke Hollywoods to største instruktører, Charlie Chaplin og Alfred Hitchcock, nogensinde vundet en Oscarafstemning.

I lange perioder blev Oscar betragtet som en hån mod en film i stedet for en hæder. Det har ændret sig i Danmark, efter at tre danske instruktører er blevet Oscarpræmierede, nemlig Gabriel Axel for *Babettes gæstebud* (1987), Bille August for *Pelle Erobreren* (1987) og Susanne Bier for *Hævnen* (2010). Men ikke engang inden for dansk film udgør de tre et højdepunkt, og *Hævnen* er vel med sin forulempende behagesyge snarere et lavpunkt.

Listen over de store filmskabere, som aldrig har fået en Oscar, er tankevækkende. Den tæller Jean-Luc Godard, der i 1960'erne radikalt gjorde op med Hollywoods klichéer og ryddede banen for et nyt filmsprog, samt John Cassavetes, der i samme periode indførte en form for næsten dokumentarisk realisme i stærk kontrast til Hollywood. Og den tæller Godards kollegaer i La Nouvelle Vague, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais og Jacques Demy, samt Cassavetes' kollegaer i The New American Cinema, Martin Ritt, Stan Brakhage og Jim Jarmusch. Den tæller desuden repræsentanterne for en så vigtig bevægelse som den brasilianske Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra og Glauber Rocha. En række af filmkunstens store enere har heller aldrig fået en Oscar, deriblandt Robert Bresson, Kenji Mizoguchi, Yazujiro Ozu, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Ken Loach, Mike Leigh, Zhang Yimou, Lars von Trier og Kim Ki-duk.

Og selv de virkelig visionære film, der blev skabt på Hollywoods egne

præmisser, blev sjældent nomineret – og endnu sjældnere prisbelønnet. Det gælder Ernest Lubitschs *To Be or Not to Be* (1942), Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946), Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959) og Robert Rossens *The Hustler* (1961). Det taler for sig selv, at man i 1965 foretrak George Cukors *My Fair Lady* (1964) frem for Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964), og i 1972 William Friedkins *The French Connection* (1971) frem for Peter Bogdanovichs *The Last Picture Show* (1971).



Fig. 1: Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* er bare en af de mange visionære Hollywoodfilm, der aldrig vandt en Oscar. "© Universal Pictures.

Enkelte gange har ledelsen af The Academy of Motion Picture Arts and Sciences fået dårlig samvittighed, når den har set resultatet af Oscarafstemningen. Det skete faktisk allerede ved den allerførste afstemning, da Charlie Chaplin blev forbigået som både skuespiller, forfatter, instruktør og producent til fordel for William Wellmans *Wings* (1927) og Frank Borzages i dag helt ukendte *Seventh Heaven*. Ledelsen besluttede da at give Chaplin en "special award" for "versatility and genius in writing, acting, directing and producing *The Circus*" (se www.imdb.com/event/ev0000003/1929).

Dette cirkus gentog sig enkelte gange i Oscarhistorien: Ernst Lubitsch fik en æres-Oscar i 1946, Howard Hawks i 1975, og Satyajit Ray nåede lige at få en på sit dødsleje i 1992. Også Godard blev tildelt en æres-Oscar, men som 79-årig syntes han, livet var for kort til at tage til Hollywood og modtage en så ligegyldig pris.

Hitchcock var snublende tæt på at få en Oscar for sin første Hollywood-



Fig. 2: Ved Oscaruddelingen i 1941 konkurrerede Alfred Hitchcock med sig selv, da både *Rebecca* og *The Foreign Correspondent* (bl.), var nomineret. © Universal Pictures UK.

film *Rebecca* (1940), der Oscarpræmieredes som "Best Production" i 1941. Men denne pris gik til producenten David O. Selznick, mens prisen som bedste instruktør gik til John Ford for *The Grapes of Wrath* (1940), der jo rigtignok også er et mesterværk. Desuden havde Hitchcock ved sin første Oscarafstemning det problem, at han konkurrerede med sig selv, idet han i 1940 også indspillede *Foreign Correspondent*, der ligeledes blev Oscar-nomineret. Den ligger mere i forlængelse af hans effektive engelske thrillere, og en væsentlig del af hans traditionelle publikum kan derfor meget vel have stemt på den og dermed forhindret, at *Rebecca* fik prisen.

Selznicks *Rebecca*

Når producenten får en Oscar for "Best Production", burde egentlig følge, at instruktøren automatisk får en Oscar for "Best Director", for i praksis er det umuligt at skelne mellem "production" og "direction". "Best Production" betyder i folkemunde "bedste film", og i 1955 tog Oscarkomiteén da også konsekvensen og ændrede "Best Production" til "Best Picture". Men når det nu endelig skulle være, var en Oscar til David O. Selznick for *Rebecca* næppe helt uretfærdig, for Selznick var en usædvanlig kreativ producent. Og skønt han med sine kun 37 år var tre år yngre end Hitchcock, var han allerede et stort navn i Hollywood og havde faktisk produceret film længere, end Hitchcock havde instrueret.

Hitchcock kom til Hollywood med en række effektive britiske thrillere i bagagen, således *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps*

(1935), *Sabotage* (1936) og ikke mindst *The Lady Vanishes* (1938), der helt ud i titlen foregriber *Rebecca*: Begge film handler om en kvinde, der er forsvundet og vender tilbage. Den kvinde, der lægger navn til filmen, ses aldrig, mens den kvinde, som ses i næsten hver eneste af filmens scener, ikke har noget navn. Det var normalt ikke en fordel, når Hollywoods producenter blandede sig i en films kunstneriske udformning, men Selznick var en undtagelse. Mens han sammen med Hitchcock forberedte *Rebecca*, afsluttede han *Gone With The Wind* (1939), en af filmhistoriens største og kunstnerisk mest vellykkede blockbusters. De færreste ved, hvem der egentlig har instrueret *Gone With The Wind*, mens det er mere kendt, at Selznick er filmens producent. Det skyldes ikke mindst, at Selznick ansatte og fyrede instruktører efter behag, først George Cukor og siden King Vidor, før han i den mere anonyme håndværker Victor Fleming fandt en instruktør, der ville danse efter hans pibe. Og trods Selznicks respekt for Hitchcock, som var betydelig, blandede han sig konstant, men konstruktivt i udformningen af *Rebecca*, hvilket fremgår af de talrige "memos", som han sendte til Hitchcock i manuskriptfasen. Selznicks store fortjeneste var at fremelske et talent hos Hitchcock, som ikke var helt indlysende i hans britiske produktion. Med en særegen kombination af diplomati og rå magtudøvelse inspirerede Selznick Hitchcock til at udvide den lette og overfladiske thrillerform, som hørte den britiske filmtradition til, med en dybere, melodramatisk dimension, som Selznick selv personificerede i Hollywood.

Hitchcock blev interesseret i at filme Daphne du Mauriers roman *Rebecca*, da han i 1938 arbejdede med en anden du Maurier-roman, *Jamaica Inn*. Men *Rebecca* var også et indlysende valg for Selznick, der havde ry for at være "kvindernes producent". Han havde for længst spottet, at når et ungt par skulle i biffen, var det kvinden, der valgte filmen, så derfor lagde han vægt på, at hans film skulle tiltrække det kvindelige publikum, og havde et fast samarbejde med to af Hollywoods førende kvindeinstruktører George Cukor og William Wellman.

Rebecca har et typisk damebladsplot. Den fortælles af en midaldrende kvinde (Joan Fontaine), der ser tilbage på sin tidligste ungdom, hvor hun er ansat som tjeneste- og selskabspige for den dobbelt så gamle, stærkt dominerende og snobbede Mrs. Van Hopper. Den unge pige er forældreløs,

og under et ophold i Monte Carlo møder hun den sorgfulde ejer af godset Manderley, Maxim de Winter (Laurence Olivier) – og forhindrer ham spontant i at begå selvmord. Hans efternavn signalerer, at hans følelser er vinterfrosne, men alligevel frier han forbavsende hurtigt til hende, og hun forlader taknemligt sin ubehageligt dominerende moderskikkelse for at forbinde sig med en mand, der er dobbelt så gammel som hun selv, og som endda – i spøg og ramme alvor – beder hende om aldrig at blive ældre. Den erotiske konstellation er således gensidigt ødipal: Hun gifter sig med en faderfigur, han med en datter. Hendes egen far er netop død, så Maxim de Winter opfylder et påtrængende faderbehov. Og han har netop mistet sin kone Rebecca under omstændigheder, der – som det siden skal vise sig – giver ham et lige så påtrængende behov for at begynde helt forfra. Filmen skildrer hendes modningsproces mod den nye erstatningsfars vilje. Maxim tager den nye Mrs. de Winter med hjem til Manderley, som styres med hård hånd af husholdersken Mrs. Danvers (Judith Anderson). Men over Maxims nye ægteskab hviler Rebecca som en truende skygge. Godsets forvalter omtaler Rebecca som den smukkeste kvinde, han nogensinde har set, Mrs. Danvers forguder hende, og Maxim synes fortsat forskanset i depression over tabet. Rebeccas uerfarne afløser kan med sin mere proletariske baggrund umuligt leve op til al den glamour, der står om Manderleys tidligere førstedame, og det stærkeste billede på hendes vaklende identitetsfølelse er, at hun end ikke har et navn i filmen.

Hitchcock arbejdede intensivt på et treatment til *Rebecca* sammen med



Fig. 3: Joan Fontaine og Judith Anderson, som den dominerende husholderske i Hitchcocks *Rebecca*. © Fremantle.

sin kone, klipperen Alma Reville, sin sekretær og kunstneriske medarbejder Joan Fontaine og den engelske forfatter Michael Hogan – men da de afleverede resultatet til Selznick, reagerede han totalt afvisende. Han var i forvejen ikke i det bedste humør, for Daphne du Maurier havde ladet ham forstå, at hun ”græd bitre tårer” over Hitchcocks filmatisering af hendes roman *Jamaica Inn*, som blev hans sidste engelske film – og en af hans mest mislykkede. Selznick trøster du Maurier med, at han har kasseret Hitchcocks treatment til *Rebecca*, og understreger, at det er ”my intention to do the book and not some botched-up semi-original such as was done with *Jamaica Inn*” (Selznick 2000).

Til Hitchcock skrev Selznick, at han er ”shocked beyond words”, og det kunne man måske umiddelbart tro, var positivt ment, eftersom Hitchcocks intention jo var at chokere sit publikum. Men Selznick var rasende over, at Hitchcock sin vane tro tillod sig at ændre det litterære forlæg, for Selznick vidste, at filmens kommende damepublikum også havde læst romanen og ikke ville tolerere ændringer: ”We bought *Rebecca*, and we intend to make *Rebecca*” (Ibid.). Selznick slår ned på alle romanens små detaljer, som er beregnet på at få det kvindelige publikum til at identificere sig med filmens navnløse hovedperson, men som Hitchcock har ofret, fordi han primært er interesseret i romanens thrilleraspekt.

Selznick ansatte nu den skotske forfatter Philip MacDonald til at arbejde videre med Hitchcock og Joan Fontaine om et nyt manuskript, og siden blev forfatteren Robert E. Sherwood bedt om at pudse manuskriptet af. Også Selznick bidrog med ideer. Typisk for hans grandiose fantasier var, at i de afsluttende scener, hvor Manderley går op i flammer, ønskede han, at røgen skulle samle sig på himlen i et kolossalt R. Heldigvis kunne Hitchcock nøjes med mindre. I filmens slutbillede zoomer han ind på, at flammerne fortærer en hovedpude, hvorpå der er broderet et R.

Svimmelheden

Den forkætrede og misforståede *politique des auteurs* bliver ofte udlagt, som om en auteurinstruktør selv skriver filmens manuskript. Intet kunne være mere forkert. Auteurfilosofiens ophavsmand François Truffaut gjorde netop opmærksom på, at ikke bare de uafhængige europæiske instruktører,

men også de bedste af Hollywoods studioinstruktører var sande auteurs – og i Hollywood skrev instruktøren normalt ikke "sine" manuskripter selv, heller ikke Hitchcock. Selv om han var startet i den engelske filmbranche som bl.a. manuskriptforfatter, holdt han op med at skrive, da han begyndte at instruere. Alligevel har få film et så stærkt auteurpræg som netop Hitchcocks, og *Rebecca* blev en første suveræn gennemspilning af de dybe og smertelige temaer, der beskæftigede ham i hele hans Hollywoodperiode. Alligevel nedvurderede han filmen i François Truffauts store interviewbog:

"Well, it's not a Hitchcock picture; it's a novelette, really. The story is old-fashioned, there was a whole school of feminine literature at the period, and though I'm not against it, the fact is that the story is lacking humour." (Truffaut 1983: 127)

Det er en forbavsende udtalelse, for *Rebecca* er den arketypiske Hitchcock-film og rig på Hitchcocks underspillede humor. Filmen er naturligvis et brud med hans engelske thrillerproduktion – omend den kan siges at være det kontrapunktiske modstykke til *The Lady Vanishes* (1938): Kvinden, der forsvinder, forvandler sig fra hygetante til frygtløs spion, mens Rebecca forvandler sig fra drømmehustru til erotisk monster.

Hitchcock foretager med *Rebecca* et første afgørende skridt i retning af at udvide sine thrillere med en melodramatisk dimension, der danner ramme om en udforskning af kærlighedens svimlende dybder. Allerede det første billede i *Rebecca* skulle vise sig at blive arketypisk for Hitchcocks kommende Hollywoodproduktion: Maxim de Winter står på en klippeskrænt og drages mod den svimlende afgrund, men i sidste øjeblik forhindres han i at kaste sig i døden af en tilfældig forbipasserende kvinde, der siden bliver hans udkårne. Dette svimmelhedstema videreudvikles i en lang række Hitchcockfilm. I *Foreign Correspondent* er det nærmest en gimmick, men allerede i *Spellbound* (1945) får den fysiske afgrund en klart psykodynamisk karakter: Psykiateren dr. Constance (Ingrid Bergman) får sin ligeledes navnløse patient (Gregory Peck) på ret køl igen ved under en livstruende skitur at bremse op lige foran afgrunden og tvinge ham til at se den i øjnene. I *North by Northwest* (1959) redder hovedpersonen (Cary Grant) desuden sin elskede (Eva-Marie Saint) fra den faretruende klippeskrænt, som hun hænger i med det yderste af fingrene, og også i indledningssekvensen til *Vertigo*

(1958) hænger hovedpersonen (James Stewart) over en afgrund, nemlig i en tagrende, og også her reddes han kun ved hjælp af klippeteknikken. Det er i den forbindelse, at Hitchcock konstruerer sin berømte, genialt enkle kamerabevægelse, der sammenfatter svimmelhedens paradoksale følelse af, at man både drages imod og viger forskrækket tilbage fra afgrunden: Han lader kameraet zoome ned mod afgrunden, samtidig med at han trækker det tilbage i samme tempo, så de to modsatrettede kamerabevægelser ophæver hinanden, og billedet vibrerer med en ubestemmelig og foruroligende spænding.

I Hitchcocks store Hollywoodfilm er svimmelheden en slags manddomsprøve: Kan man overvinde sin svimmelhed, mestrer man livet. For mange af os, der er dybt fascineret af Hitchcocks film, er det et vanskeligt krav at opfylde, men vi kommer nok tættest på i det øjeblik, det lykkes os ved Hitchcocks hjælp at nyde vores angst for afgrunden.

Imod identificering

Det var rigtigt set af Selznick, at den nye Mrs. de Winter via vores identificering med hende skal føre os ind i et miljø af rige, dekadente og moralsk afsporede personer. Men Selznick havde næppe til fulde indset, hvad det vil sige, at vi skal identificere os med en person, som ingen identitet har. Her kan Hitchcock til gengæld tage over, og han formår at vende Selznicks krav om identificering så finurligt, at *Rebecca* bliver den første af en lang række Hitchcockfilm, som forholder sig stærkt kritisk til en af Hollywoods grundpiller: publikums identificering med hovedpersonen.

Det lykkes nemlig Hitchcock at lave en film, som afslører, hvor katastrofalt det er for jegudviklingen, hvis man identificerer sig med andre. En af Hitchcocks største fortjenester er, at han går til angreb på Hollywood i selve uhyrets hjerte og bryder med Hollywoods credo, nemlig at tilskuerne skal suges ind i filmen via identificering. Han straffer os for vores behov for identificering.

I *Rebecca* tematiserer han endog identificeringen inden for filmens rammer, idet et af de afgørende problemer er den nye Mrs. de Winters behov for at identificere sig med sin afdøde forgænger. Mrs. de Winter er så uerfaren i sit nye miljø, at hun opfører sig som et barn, jvf. scenen, hvor hun febrilsk

skjuler en vase, hun er kommet til at slå i stykker. Hun tænker ikke på, at det hører til en slotsfrues privilegier, at hun sådan set kan smadre, hvad der passer hende. Men det er netop denne barnlighed, der tiltrækker Maxim de Winter – og måske mere end godt er. Det har været hævdet, at han afslører pædofile tilbøjeligheder, når han i en central scene beder hende om aldrig at blive ældre. Men man kan også mene, at det hører til kærlighedens væsen at søge tilbage og få del i en oprindelig og endnu ikke tabt uskyld.

Men netop fordi den unge Mrs. de Winter ikke er blevet rigtig voksen, har hun selv brug for en identificeringsfigur, og den mest nærliggende er naturligvis Rebecca, som ingen på slottet har kunnet glemme – og som hun jo mildest talt ikke kan leve op til. Hun lokkes til den afgørende Rebeccaidentificering af Mrs. Danvers, da hun skal finde et passende kostume til det årlige bal på Manderley. Mrs. Danvers foreslår hende uskyldigt at klæde sig ud efter en af de Winter-slægtens formødre, der er portrætteret på et stort maleri i foyeren. Hvad den unge Mrs. de Winter imidlertid ikke ved, er, at også Rebecca klædte sig ud i dette kostume til sit sidste bal, og da Maxim ser sin nye kone klædt ud som Rebecca, skælder han hende ud som et uartigt barn og sender hende op for at skifte tøj. Hun har uforvarende trampet på hans endnu meget levende følelser for den afdøde.

Det angreb på identificeringer, som indledtes i Rebecca, kulminerer i *Psycho* (1960), hvor identificeringerne tjener til at kaste os af filmen som af en gal hest. Først identificerer vi os med den kvinde, der tegner til at være filmens hovedperson, indtil hun en tredjedel inde i filmen dræbes under bruseren. Derpå har vi med vort identificeringsbehov ikke andet valg end at identificere os med Norman Bates velvidende, at han om ikke er morder, så i hvert fald forsøger at skjule det mord, som hans mor har begået. Igen og igen bruger Hitchcock suverænt sin filmteknik til at lade os identificere os med hans forbrydere, som om han vil demonstrere, at deres sjælelige mørke måske også er vort. Denne grumme leg med identificeringer kulminerer med Norman Bates, der efterhånden viser sig at være den største psykopat i Hitchcocks produktion.

Så kan vi måske lære det!



Fig. 4: Hitchcocks angreb på vores hang til identificering kulminerer i 1960 med *Psycho*, hvor Norman Bates i Anthony Perkins' skikkelse viser sig at være den største psykopat af alle. © Universal Pictures UK.

Maleriet, der bliver levende

Det er også i *Rebecca*, at Hitchcock for første gang iscenesætter et andet grumt tema, som er genkommende i hans store Hollywoodfilm, nemlig den døde kvindes tilbagevenden. Samme aften, som den nye Mrs. de Winter inspireret af det gamle maleri har klædt sig ud som Rebecca, vender Rebecca nemlig helt bogstaveligt tilbage fra de døde. En voldsom storm bringer en kærtret sejlbad op til havets overflade med liget af Rebecca, og det er temmelig generende for Maxim de Winter, for ved ligsynet havde han identificeret et andet lig som Rebecca. Da der desuden er hugget hul i sejlbadet med en økse, så den kan synke, er det nærliggende at mistænke Maxim de Winter for mord.

Inden for filmens plot opereres med to forklaringer på Rebeccas død: den reelle og den officielle. I den lille hytte ved havet, som både var Rebeccas elskovsrede og drabssted, betror Maxim sin kone, hvad der reelt skete på Rebeccas dødsnat. Han havde løjet, da han identificerede det andet lig som Rebecca. Han vidste, hendes lig befandt sig på havets bund, for han havde selv anbragt det der. Rebecca var mildest talt ikke nogen idealkvinde. Straks efter at hun var blevet frue på Manderley, meddelte hun Maxim,

at hun havde tænkt sig at tage elskere efter behag. Og efter mangen en elskovsnat med en tilfældig fremmed havde hun elskerens til bedste over for Mrs. Danvers, som hun åbenbart havde et lesbisk forhold til. Da hun håne-
de Maxim med, at hun var blevet gravid med en anden, havde han således al mulig grund til at gå over gevind. Han blev rasende og stak hende en på skrinet, så hun faldt omkuld, men i faldet ramte hun en bjælke og døde. Han slæbte derpå liget ud i båden, huggede hul i bunden og lod den synke. Der var således tale om manddrab, men i bedste fald kunne han håbe på, at en jury ville takserer det som uagtsomt. Mens Maxim beskriver drabet, af-
søger kameraet stedet, hvor det skete, som om Hitchcock forsøger at filme mordet fra morderens synsvinkel, men uden den myrdede.

På denne måde indsætter Hitchcock en identificering, som han videreudvikler i sine kommende film, nemlig identificeringen med morderen. Denne identificering bestyrkes af, at da Maxim har fortalt sin unge hustru om de sindsoprivende scener, der førte til Rebeccas død, forsikrer hun – der jo fort-
sat er vores primære identificeringsobjekt – at hun stadig elsker ham, mens han derimod konstaterer, at nu har han også dræbt den nye Mrs. de Winter. Han har for bestandig udslukket "det unge, sjove blik", som han elskede så højt. Luderen og madonnaen deler på en mærkelig måde skæbne. I et for-
søg på at finde ud af, om Rebecca vitterlig var gravid ved sin død, opsøger Maxim og den lokale politimester nu hendes læge, som har en anden for-
klaring: det, som Rebecca troede, var et foster i hendes livmoder, viste sig ved en nærmere undersøgelse at være en terminal kræftsvulst, altså ikke en velsignelse af det ægteskabelige samliv, men en symbolsk straf for hendes udskejelser. Hun havde al mulig grund til at begå selvmord for at spare sig
for yderligere lidelser, og politimesteren beslutter at henlægge hendes død som netop et selvmord: Hun huggede selv hul i båden. Reelt blev Rebecca således dræbt ved et uheld, men officielt blev sagen henlagt som selvmord. Den dødes tilbagevenden via et maleri bliver ligeledes et hovedtema i *Ver-
tigo* – samt udsættes for en munter, kynisk udformning i novellefilmen *Back
for Christmas* (1956), der indgik i tv-serien *Alfred Hitchcock presents...* Den handler om en engelsk gentleman, der begraver sin kone i kælderens for
at nyde sit otium i Californien. Et par måneder senere får han et brev om, at de håndværkere, som hans kone har bestilt til at renovere kælderens, nu

er gået i arbejde.

The Production Code

På Truffauts spørgsmål, om *Rebecca* følger Daphne du Mauriers forlæg, svarer Hitchcock:

"Yes, it follows the novel very faithfully, because Selznick had just made *Gone with the Wind*. He had a theory that people who had read the novel would have been very upset if it had been changed on the screen, and he felt this dictum should also apply to *Rebecca*. You probably know the story of the two goats who are eating up cans containing the reels of a film taken from a bestseller. And one goat says to the other: 'Personally, I prefer the book!'" (Truffaut 1983: 129)

Her holder Hitchcock sig imidlertid ikke til sandheden, for på ét helt afgørende punkt følger filmen netop ikke romanen. Skønt filmens slutkompleks er fuldstændig logisk udredet, sidder man alligevel tilbage med en ubekvem fornemmelse af, at Maxim de Winter er morder med fuldt overlæg. Og i Daphne du Mauriers romanforlæg skyder han da også Rebecca ned med koldt blod! Men på lige netop dette punkt fik Hitchcock ikke lov at filme romanen så bogstaveligt, som Selznick jo ellers havde lovet du Maurier. For over selv den mægtigste producent i Hollywood herskede filmbranchens selvbestaltede censurkomité The Production Code, som blev bestyret af Joseph Breen. Og Breen havde altid final cut.

Det betød, at hvad en romanforfatter som en selvfølge havde lov at skrive, havde en filminstruktør ikke nødvendigvis lov at filme, i dette tilfælde at filmens sympatiske "helt" viser sig at være Rebeccas morder. Det fremhæves særligt i The Production Code, at en film ikke må vise "sympati for kriminelle".

Det var heldigt, at Joseph Breen ikke havde fantasi til at forestille sig, at der herskede et lesbisk forhold mellem Rebecca og Mrs. Danvers, for The Production Code tillod heller ikke homoseksualitet, som jo ellers er stærkt antydnet i scenen, hvor Mrs. Danvers i en fortrolig stund kærtegner Rebeccas undertøj lystent og drømmende for at demonstrere for den nye Mrs. de Winter, at her er yderligere en kvalitet ved Rebecca, som hun aldrig vil kunne leve op til. Scenen er desuden den første antydning af det nekrofilitema, der siden vokser frem i Hitchcocks produktion. Denne scene er des-

uden et godt eksempel på Hitchcocks måde at tirre Joseph Breen på. Han omgikkes reglerne så subtilt, at hvis Breen skulle finde på at indvende, at ikke blot Mrs. Danvers, men også de to hovedpersoner i *Rope* samt Robert Walker i *Strangers on a Train*, Anthony Perkins i *Psycho* og Tippi Hedren i *Marnie* jo klart er homoseksuelle, kunne Hitchcock med megen ret henvise til, at her må Breen da vist have en slibrig fantasi, for det vises i hvert fald ikke i filmene.

Joseph Breen var dybt forhadet af de fleste instruktører og producenter for sine småtskårne, kristent influerede moralforestillinger. Den definitive ydmygelse for Hitchcock må have været, at Breen opnåede, hvad Hitchcock aldrig opnåede, nemlig en Oscar. Den fik han, da han trak sig tilbage i 1954 – ikke fordi Hollywood ville fejre, at man endelig slap af med ham, men for "his conscientious, open-minded and dignified management of the Motion Picture Production Code." (Se The Academy Of Motion Picture Arts and Sciences: www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/26th.html).

En vis tendens ...

Hitchcock er ofte af "feministiske" kritikere blevet beskyldt for misogyni, fordi han igen og igen lader sine blondiner gå så grueligt meget igennem. Men det er en meningsløs påstand, for hans dybeste identificering ligger netop hos kvinderne. Hvor mændene inden for den feministiske Hollywood-kritik normalt gøres til de aktive personer, passer det i hvert fald ikke i Hitchcocks værk. Kvinderne lægger en rigt varieret og fascinerende luder/madonna-virksomhed for dagen, mens manden er reduceret til en passiv voyeur, der i sine mest aktive øjeblikke bliver morder for at sprænge sin erotiske blokering. Dette tema er mærkelig nok til stede allerede i den allerførste scene i Hitchcocks engelske debutfilm *The Pleasure Garden* (1925), hvor nogle slibrige, festklædte herrer overværer et show med nogle letpåkledte danserinder. I sine store Hollywoodfilm folder Hitchcock nu dette tema frit ud. I *Rebecca* er luder- og madonnafunktionen fordelt på hhv. filmens titelperson og dens navnløse hovedperson, og her er vi måske fremme ved en nærliggende årsag til, at hovedpersonen ikke har sit eget navn: De to kvinder hedder begge Mrs. de Winter som en antydning af, at de egentlig er én og samme person. Luder- og madonnakvaliteterne bliver først for alvor inte-

ressante, når de forenes i samme kvinde – eller i den passive mands (skræk) fantasier om den aktive kvinde. Vi kender ikke Maxim de Winters forhold til Rebecca og ved således ikke, om hans oprindelige fascination af hende måske netop skyldtes, at hun var mere seksuelt udfarende end han. Vi ved heller ikke, om hendes promiskuøse livsførelse inden for rammerne af deres ægteskab var den livlige kvindes hævn, da hun opdagede, at hun måske havde giftet sig med en skabsbøsse med pædofile tilbøjeligheder. Var Rebecca en tidlig kvindeoprører?

I *Rebecca* introduceres desuden, som vi har set, det nekrofilitema, der efterhånden vokser frem som et skjult hovedtema i Hitchcocks værk. Nekrofilien er overordnet til stede, når vi gennem det meste af filmen antager, at Maxim de Winter er så erotisk bundet til den afdøde Rebecca, at han ikke er i stand til at knytte sig til en levende kvinde. Det viser sig dog – måske! – at være en forkert antagelse, men nekrofilien er ikke desto mindre en logisk konsekvens af den kontrolfobi, som karakteriserer Maxim, som når han f.eks. udtrykker det tilsyneladende håb, at hans nye kone aldrig må blive ældre. Han ønsker at fastfryse hende i en skikkelse, der ikke udvikler sig, for hvis hun udvikler sig, risikerer han jo også, at hun vokser fra ham. Maxim er forelsket i et dødt billede og ikke i et levende menneske. For kontrolfreaken er det levende menneske altid et foruroligende og forstyrrende element. Kun de døde ved man, hvor man har. Dette nekrofile tema er nøje forbundet med den dødes tilbagevenden, som nok er det mest skræmmende tema i Hitchcocks produktion.

I lyset af Hitchcocks forkærlighed for kærlighedens mest kontroversielle sider er det måske ikke så overraskende, at han altså led den tort, at ikke et eneste af hans hovedværker blev nomineret.¹ Det gælder *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* (1951), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) og *Psycho* (1960). De pågældende år gik Oscaren i stedet til William Wylers *The Best Years of Our Lives* (1946), Georges Stevens' *A Place in the Sun* (1951), Vincente Minnellis *Gigi* (1958), William Wylers *Ben-Hur* (1959) og Billy Wilders *The Apartment* (1960). Naturligvis er både *The Best Years of Our Lives* og *The Apartment* værdige konkurrenter til Hitchcock, men det er absurd at forbigå *Vertigo* til fordel for *Gigi*, og det viser samtidig en kedelig tendens: Man foretrækker det kommercielt harmløse frem for det kunstne-

risk udfordrende. Når Oscarkomiteén virkelig vil være "lødig", foretrækker den samfundsmæssige problem- og debatfilm, som alene i kraft af deres temaer skønnes væsentlige. Men et stort tema kan som bekendt godt resultere i en lille film og omvendt, sådan som Claude Chabrol gjorde opmærksom på i et berømt essay, "Big Subjects, Little Subjects" (Movie, 1962).

Litteratur

Braad Thomsen, Christian (1990): *Hitchcock. Hans liv og værk*. København: Gyldendal.

Chabrol, Claude (1962): *Big Subjects, Little Subjects, Movie*, juni 1962.

Jeff, Leonard J. (1987): *Hitchcock and Selznick*. London: Weindenfeld & Nicolson.

Michael, Paul (1982): *The Academy Awards. A Pictorial History*. New York: Crown.

Modleski, Tania (2005): *The Women Who Knew Too Much*. London: Routledge.

Oscars.org

Selznick, David O. (2000): *Memo*. Redigeret af Rudy Behlmer. New York: Modern Library.

Spoto, Donald (1983): *The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of Genius*. Boston: HarperCollins.

The Academy Of Motion Picture Arts and Sciences. www.oscars.org

Truffaut, Francois (1983): *Hitchcock*. New York: Simon and Schuster.

Noter

1. Som instruktør blev han dog nomineret for følgende film ud over Rebecca: *Lifeboat* (1945), *Spellbound* (1946), *Rear Window* (1955), *Psycho* (1961).