

En scenes anatomi: Kridtmærker på gulvet

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Koordineringen af skuespillerbevægelse bliver ofte negligeret til fordel for mere "filmiske" virkemidler, såsom klippet og kamerabevægelsen. En scene i Hitchcocks Rope løfter sløret for det filmiske potentiale i denne oversete udtryksform.

De to unge mænd Brandon Shaw (John Dall) og Phillip Morgan (Farley Granger) har kvalt deres fælles ven David Kentley (Dick Hogan) med et reb. De placerer liget i en dragkiste midt i stuen. Minutter senere holder de et middagsparty, hvor maden bliver serveret på selv samme dragkiste. Blandt gæsterne er Davids far, Davids kæreste samt de unge mænds tidligere filosofiunderviser og skoleinspektør Rupert Cadell (James Stewart). Under festen fatter Rupert mistanke og beslutter sig for at vende tilbage til lejligheden for at undersøge sagen nærmere. Filmen er *Rope* (1948) - Hitchcocks adaption af Patrick Hamiltons teaterstykke *Rope's End*.

Den kritiske diskurs om *Rope* fokuserer på filmen som et formalistisk eksperiment, og Hitchcock selv har givet rigelig næring til denne udlægning af filmen: "I undertook *Rope* as a stunt; that's the only way I can describe it." (Truffaut: 179) Stuntet var at bevare den tidlige og rumlige enhed ved at lave filmen i én kontinuert indstilling. Fusionen af spilletid og dramatisk tid var allerede indlejret i teaterstykkets dramaturgiske opbygning, så fortælleteknisk var beslutningen ikke grebet ud af den blå luft.

Rope fremstår dog langt fra som filmet teater. Faktisk har netop fravalget af klippet som fortælleteknisk redskab bevirket, at filmen er kommet til at fremstå som et katalog over alternative iscenesættelsesstrategier, som ofte bliver negligeret i forhold til klipningen, men ikke desto mindre er besluttet filmiske. Én er kameraets bevægelse i forhold til stillestående karakterer, en anden er orkestreringen af kamerabevægelse i *samspil* med skuespillerbevægelse og en tredje er orkestreringen af skuespillerbevægelser i forhold til et stationært kamera.

Når kameraet bevæger sig i *Rope* foregår det oftest i samspil med skuespillernes bevægelse og på en sådan facon, at tilskueren - i modsætning til en teateropførelse - får præsenteret vekslende todimensionale billedudsnit (totaler, halvtotale, halv nær, nær). Filmen bliver klippet i kameraet i stedet for ved klippebordet, og Hitchcock har selv påpeget, at organisationen af ekspressive kamerastop i *Rope* følger hans vanlige decoupage: "The mobility of the camera and the movement of the players closely followed my usual cutting practice. In other words, I maintained the rule of varying the size of the image in relation to its emotional importance within a given episode." (Truffaut: 180)

Flere kritikere og historikere har kommenteret det besluttede filmiske aspekt i *Rope's* anvendelse af kamerabevægelse, men få har kommenteret den besluttede filmiske måde, hvorpå Hitchcock dirigerer tilskuerens opmærksomhed via nøjagtig koordinering af *skuespillernes* bevægelser i den optiske pyramide (fig.1). Netop derfor vil jeg fremdrage en scene, hvor denne oversete iscenesættelsesstrategi kommer til udtryk.



Rope (1948).

Klippene i *Rope*

Beretningerne om, hvor mange klip der egentlig er i *Rope* varierer - Braad Thomsen skriver 3 reelle klip og 5 maskerede i sin Hitchcock-bog, Bordwell og Thomsen skriver 8 klip i alt i *Film Art*, mens Barry Salt skriver 4 i *Film Style and Technology*.

Min egne observationer stemmer overens med V.F. Perkins' (se Faktaboks). Der er i hele filmen 5 maskerede klip og 5 reelle klip. De maskerede klip så Hitchcock sig nødsaget til at foretage på grund af mængden af film, der kunne være i et magasin [omtrent 10-11 min.].

Det første reelle klip i filmen, der bringer os fra balkonen ind til lejligheden, er det eneste, som Hitch har foretaget "af egen fri vilje". De øvrige fire skyldes, at der på en filmspole ved projektering kun kunne være omtrent 20 min. film. Hvis skiftet fra en spole til en anden var en anelse upræcis, ville et maskeret klip komme til at fremstå som et jumpcut, og så var det trods alt bedre med et selvvalgt kontinuitetsklip.

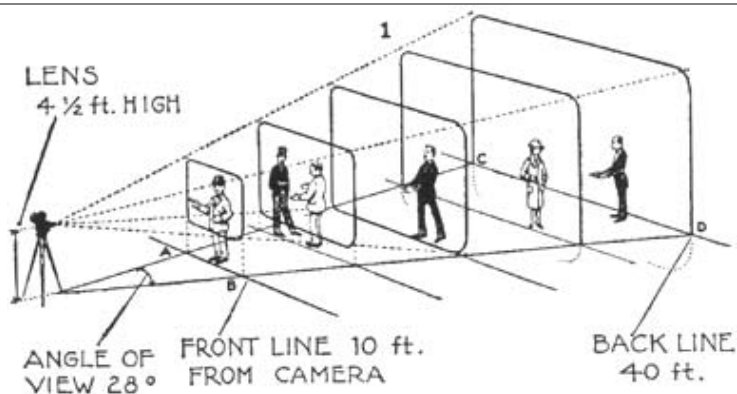


Fig.1: Den optiske pyramide er det rumudsniit foran linsen, som kameraet transformerer til todimensionale billeder.

Et cigaretetui

Umiddelbart efter middagsselskabet, vender Rupert tilbage til lejligheden under påskud af, at have efterladt sit cigaretetui. Sagen er blot, at det har han ikke. Scenen, som jeg vil fokusere på, finder sted omtrent en time inde i filmen. Den er filmet i én kontinuerlig indstilling og udspringer sig i forbindelse med Ruperts placering og forstillede opdagelse af ovennævnte etui.

Rupert, Brandon og Phillip mødes under dørkarmen mellem gangen og stuen. Akkompagneret af kameraet bevæger de sig ind i stuen. Rupert går forrest, Brandon bagerst og Phillip i baggrunden mellem de to. Victor (V.F.) Perkins har observeret, at Hitchcock gerne arbejder med figurale motiver: spiralen i *Vertigo*, cirklen i *Psycho*. Det gør sig også gældende i *Rope*, hvor Hitchcock især arbejder med triangulære kompositioner. Både i bevægelsen mod stuen og i deres endelige position i stuen bevarer Brandon, Phillip og Rupert den samme triangulære position i den optiske pyramide (fig.2 og fig.3).

Kompositionen brydes af Rupert, som går frem mod kameraet, mens han tager cigaretetuiet ud af inderlommen. Kameraet trækkes tilbage og sænkes i samme åndedrag, som han faktisk vender ryggen til det og fronten mod de to unge mænd. Via koordinering af Ruperts og kameraets bevægelser, frembringes et nærbillede af Ruperts placering af cigaretetuiet bag en stak bøger på dragkisten (fig.4). Iscenesættelsen styrer tilskuerens opmærksomhed mod denne handling samtidig med, at kun tilskueren rent faktisk ser handlingen.

Da Rupert træder bort fra dragkisten, kører kameraet frem og mod venstre. Kamerakørslen stopper præcist der, hvor karakterkonstellationen får Brandon til at dække for Phillip i baggrunden. Her er det altså først og fremmest kamerabevægelsen, som kreerer et toskud af Rupert og Brandon (fig.5). For så vidt befinder Phillip sig *inden for* den optiske pyramide, men Hitchcocks kamera fokuserer på interaktionen mellem Brandon og Rupert ved at placere ham i *off-screen space*. Samtalen foregår da også mestendels mellem Brandon og Rupert, mens Phillip er tilhører. Da de tidligere bevægede sig ind i stuen, omtalte Brandon ham sågar i tredje person: "I'm afraid Phillip is a little anti-social tonight."

For kameraets skyld

Under Ruperts gemmeleg udtaler han drilsk: "I suppose a psychoanalyst would say I didn't really forget it at all, I unconsciously left it because I wanted to come back but ehh... why should I want to come back?". Herefter træder Phillip ud bag Brandon og spørger vredt: "Yes, why!?" (fig.6). Phillips abrupte verbale udtryk bliver altså understøttet af en bevidst rumlig forandring, idet han i et enkelt skridt bevæger sig fra en *off-screen* til en *on-screen* position.

Phillips gradvise tildækning og tilsynekomst er en decideret filmisk iscenesættelsesstrategi, som er affødt af kameraets transformation af tredimensionalt rum til todimensionale billeder. Man kan nu engang ikke se bag det todimensionale lærred, og det udnytter Hitchcock her. Det er jo ikke for Ruperts skyld, at Phillip træder et skridt til siden. I forhold til tredimensional (teatralsk) rumlig logik kan Rupert sagtens se Phillip fra sin position i den optiske pyramide. Det er *kameraet* og i sidste



Fig.2.



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.



Fig.6.

konsekvens tilskueren, som Phillip gør sig synlig for – ikke Rupert. I en traditionel teateropførelse ville det være stort set umuligt at bearbejde tilskueren på den måde, som Hitchcock gør her. Effekten vil være spildt på størstedelen af tilskuerne, fordi Brandon ikke ville være i stand til at blokere for Phillips tilstedeværelse over for samtlige teatersalens besøgende.

Idet Phillip træder ud bag Brandon genoprettes den triangulære opstilling. Den bevarer Hitchcock for at iscenesætte meningsfuld interaktion mellem Rupert/Brandon-diskussionen i forgrunden og Phillips reaktioner i baggrunden. Rupert: "The last I remember having the case was when I was there." Han peger på dragkisten, Phillip kigger op, reagerer nervøst og taber en isterning - endnu et spor til Ruperts detektivarbejde som peger på, at dragkisten indeholder en ubehagelig overraskelse. Rupert bevæger sig frem mod dragkisten. Han fortsætter: "... I was just going to open the chest for Mrs. Wilson when *you* came over, Brandon." I samme øjeblik, som han kigger på Brandon og emfaserer "you", træder Brandon ind foran Phillip, så denne endnu engang efterlades i *off-screen space* (fig.7). Denne gang er kameraet stort set ubevægeligt. I stedet iscenesætter Hitchcock et toskud af Brandon og Rupert via nøjagtig kalkuleret af John Dalls bevægelse. Samtidig træder Brandon nærmere Rupert og intensiverer derved det mentale spil mellem de to.

Mens Rupert går yderligere frem mod dragkisten, fortsætter han eftertænksomt "...and then what...". Igen foretager kameraet blot en minimal repositionering, idet Rupert nu træder ind foran Brandon (fig.8). Nu er det via *Ruperts* nøje kalkulerede bevægelser, at Hitchcock skifter fokus. Ruperts bevægelser er så nøjagtige, at vi kun ser ham i halvnær, mens både Brandon og Phillip forsvinder i *off-screen space* bag ham. Hermed privilegerer Hitchcock Ruperts overvejelser og den nervøsitet, som han af flere grunde ikke vil vise over for de to unge mænd.

Kampen om rum

Via skuespillernes bevægelser i forhold til hinanden og til kameraet formår Hitchcock faktisk at skifte mellem forskellige billedudsnit - fx fra en triangulær komposition til et toskud til en halvnær. Det kommer der slutteligt en ejendommeligt komposition ud af, hvor de tre karakterer står i en lige række ud fra kameralinsen.

Tidligere i filmen udtalte Brandon: "The Davids of this world merely occupy space." Selv samme David blev brutalt fjernet fra sit "rum" og bugseret ned i en kiste. På sin vis fortsætter den intellektuelle magtkamp, blot udspilles den her i et filmisk rum, hvor karaktererne vitterligt overtrumfer hinandens rumlige tilstedeværelse. Først Brandon over for Phillip, dernæst Rupert over for de to andre.

Samtidig står de tre rangeret i forhold til deres ansvarlighed i mordet: Rupert står forrest som anstifteren. Som tidligere skoleinspektør og filosofiunderviser har han især i såkaldte "bull sessions" med Brandon doceret radikale udlægninger af overmennesketeori og lemfældigt beskrevet mord som en forbrydelse for de fleste mænd, men "a privilege for the few." Slutteligt bedyrer han sin uskyld og tager kraftig afstand til den meget konkrete mening, som Brandon og Phillip har tillagt hans ord, men hans udtalelser til festen øjensynliggør, at han stadig flirter med overmennesketeori og omtaler mord som en kunstform. Brandon, som sad ved mesterens fødder under førømtalte aftenundervisning, er mordets administrator. Han har udtænkt mordet og betragter det som et kunstnerisk eksperiment. Phillip udøver selve mordet. Det er ham, som kvæler David, ligesom det er ham, der umiddelbart efter mordet griber fat i og åbner den champagneflaske, som Brandon forgæves fingerede med.



Fig.7.



Fig.8.

Trekantsdrama

At scenen i den grad organiseres om triangulære kompositioner visualiserer naturligvis den tredelte rolle i mordet, men som kompositorisk strategi alluderer den ligeledes til de homoerotiske spændinger, som rumsterer i filmens subtekst. For Arthur Laurents, som skrev screenplay til *Rope*, er homoseksualiteten ligefrem det centrale i filmen. Han siger om Hitchcock: "And what he liked was not that they were homosexual, but [that] they were homosexual *murderers*...". Han fortsætter: "In *Rope* you have a teacher, who is also supposed to be homosexual and he also had an affair with one of them." (til kameraet i *Rope Unleashed*). Nuvel, censuren og castingen af James Stewart i rollen som Rupert har naturligvis udfaset homoseksualitetens tilstedeværelse i filmen, men både visuelt og verbalt er der rigelig med ledetråde. Ud over at Brandon og Phillip bor sammen, så er udførelsen af mordet i høj grad iscenesat som seksualakten inklusiv after-sex-smøg og samtale om "hvordan det var for dig?". Ruperts nøje kendskab til Brandons personlige ejendommeligheder er også bemærkelsesværdig. Han ved fx, at Brandon stammer, når han bliver ophidset, og fra Brandons nathistorier kender han til dennes fascination af kister: "trust you to find a new use for a chest, one was always turning up in the bedtime stories he told in prep school" (til Brandon og Davids kæreste). Desuden ligner Phillips reaktion på nyheden om Ruperts invitationen absolut den forsmåede elsker (fig.9), og årsagen til hans kølige forhold til Rupert kan meget vel udspringe af jalousi. Ifølge denne logik kan opstillingen af de tre mænd i en lige række også ses som en rangering af karakterernes intellektuelle formåen såvel som deres seksuelle tiltrækningskraft - to karakteregenskaber som er tæt forbundne i filmen: Phillip ser op til Brandon, Brandon ser op til Rupert.

I betragtning af den tredelte rolle i mordet såvel som de homoerotiske spændinger karaktererne imellem, iscenesættes udgangen på scenen ganske logisk: Rupert foregiver at finde cigaretetuiet, tager et skridt tilbage, og hjulpet af en kort panorering antager skuespillerne en triangulær opstilling meget lig den, som var udgangspunktet for scenen (fig.10). Episoden med etuiet forløser jo heller ikke den spændte situation, men intensiverer den - der er trods alt stadig (trekants)drama. Da scenen brydes op, skifter karaktererne "landskab" samt opstilling. Det resulterer endnu engang i en triangulær komposition. Denne opstilling udtrykker med al tydelighed den intensiverede spænding: Rupert placerer sig i en lænestol, mens de to unge mænd står omkring ham. Både Brandon og Phillip ved, at Rupert har løjet om cigaretetuiet, for han foregav at have glemt etuiet bag bøger, som Brandon havde placeret på dragkisten umiddelbart før hans tilbagekomst. Nu vogter de to unge mænd over Rupert som høge (fig.11).

Kridtmærker på gulvet

I sin orkestrering af skuespillernes placering og rokering i forhold til hinanden og til kameraet dirigerer Hitchcock ikke blot opmærksomhed, men kommenterer også relationerne og spændinger mellem de tre karakterer. Derfor er det langt fra en trivialitet, om skuespillerne bevæger sig på den ene eller anden måde i forhold til kameraet. Under produktionen af *Rope* anbragtes der kridtmærker på gulvet, som skuespillere og kameraoperatører brugte som pejlemærker. Den beskrevne scene øjensynliggør, at disse kridtmærker ikke kun var en filmteknisk foranstaltning. De var der også, fordi de spiller en afgørende rolle for *Rope's* indirekte såvel som direkte bearbejdning af tilskuerens filmoplevelse.



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11.

Faktaboks

Braad Thomsen, Christian: *Hitchcock: hans liv og film* (København: Gyldendal, 1999/1990), 4. udgave.

Perkins, V.F.: "Rope", in Ian Cameron, red., *Movie Reader* (New York: Praeger Publishers, 1972): 35-37.

Truffaut, Francois: *Hitchcock* (New York: Touchstone, 1985). Revideret udgave.

Rope Unleashed - Making Of. Instrueret af Laurent Bouzereau (Universal Studios Home Video, 2000). Findes på visse DVD-udgivelser af filmen.

Om off-screen space se kapitel to i Burch, Noël: *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973). Oversat fra fransk af Noël Burch.

Litteraturen om Hitchcock og *Rope* er mangfoldig, men den absolut bedste tekst om filmen er efter min mening stadig ovennævnte artikel af V.F. Perkins.

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....
■ 16:9, juni 2003, 1. årgang, nummer 2

7