

»TOUGH GUYS« OG »FEMMES FATALES«? – EN ANALYSE AF FIGURTYPER I FILM NOIR

AF CHRISTIAN ALSTED



Et tilbagevendende kritik- og fascinationspunkt i Film Noir er de stereotype mandlige og kvindelige karaktertyper, der optræder provokerende udfordrende i kraft af deres stærke erotiske udstråling og handlinger.

Kritikken retter sig især imod den kvindeopfattelse, som *femme fatale* skikkelsen skulle udtrykke. *Femme fatale* figuren (repræsenteret af skuespillerinder som Lana Turner i »The Postman Always Rings Twice«, Rita Hayworth i »The Lady from Shanghai«, Mary Astor i »The Maltese Falcon«, Ava Gardner i »The Killers«, Jane Greer i »Out of the Past«, Yvonne De Carlo i »Criss Cross«, Peggy Cummins i »Gun Crazy« og Jean Simmons i »Angel Face« – for ikke at glemme Barbara Stanwyck i »Double Indemnity«) er fra feministisk hold taget til indtægt for at udtrykke en skjult angst for kvinden, den direkte kvindelige seksualitet og handlekraft. Ja, *femme fatale* skikkelsen opfattes nærmest som et symbol på den misogynitet, der hævdes at være en fast bestanddel i ældre Hollywood-film, lavet som de er af – mænd.

Historisk/sociologisk er denne latente kvindeangst i Film Noir forsøgt begrundet – bl.a. af Foster Hirsch i hans »The Dark Side of the Screen« – i, at kvinderne under 2. Verdenskrig blev tvunget ud på arbejdsmarkedet og frigjorde

sig fra de traditionelle huslige forpligtelser og den ægteskabelige afhængighed af manden.

Tilsvarende er Film Noir også blevet kritiseret for at idealisere den hårdkogte knudemand – »the tough guy« – der overlever i kraft af sin følelsesmæssige pansring, når der er følelser på spil overfor *kvinden* – mens de følelsesmæssige bånd, der åbenlyst kommer til syne i Film Noirs mange *mandlige* venskaber er taget til indtægt for en latent homoseksualitet.

Ser man på den vifte af Film Noir fra 40'erne, som i dag står tilbage som væsentlige værker, viser det sig imidlertid, at de rummer et langt mere nuanceret register af mandlige og kvindelige figurer og relationer mellem kønnene, end den anførte kritik giver udtryk for. Der gives både positive kvindelige og negative mandlige modtyper.

I det følgende vil jeg opstille en typologi over de mandlige og kvindelige figurer, der optræder i Film Noir, vurderet ud fra deres placering i intrigen, deres psykologiske motiver samt de sociale værdier, de er bærere af. Det skal anføres, at disse typer ikke altid optræder »rent« – Noir-figurerne kan rumme flere sider, være blandingstyper, lige som de kan skifte i det dramatiske forløb.

Negative kvindefigurer – »femmes fatales«

1. *Den aktive, erotiske psykopat – solo-mordersken.* I ren-dyrket form findes hun i Billy Wilders film »Double Indemnity« og »Sunset Boulevard«, hvor hendes afsporede libido er knyttet til grådig materialisme, destruktion af familien og forårsager den mandlige, svage hovedpersons død – en handling hun selv tager sig af, når det går op for hende, at han forsøger at gøre sig fri og vikler sig ud af hendes hypnotiserende indflydelse. Som en edderkop fanger hun sit bytte og destruerer det og kan derfor også benævnes »the spider woman«. Figuren optræder endvidere i Rita Hayworths skikkelse i Orson Welles' »The Lady from Shanghai«, hvor hun ganske vist ikke formår at tage livet af den mandlige hovedperson, men derimod af to mandlige bipersoner – egenhændigt. I modificeret form optræder hun i Joseph Lewis' »Gun Crazy«, som den skydegale, rastløse og asociale kvinde (Peggy Cummins), der udnytter den mandlige hovedpersons følelser overfor hende som redskab for hendes passionerede besættelse af kriminalitet og mord. Hun ophidses – som Barbara Stanwyck i »Double Indemnity« – seksuelt af drabshandlingen og er således den mest fatale af alle noir-kvinder.

2. *Gangsterpigen.* Optræder i et utal af Film Noir, mest dødeligt for den svage mand, der fascineres af hendes erotiske udstråling, i Siodmaks »The Killers« (Ava Gardner) og »Criss Cross« (Yvonne De Carlo) samt i Tourneurs »Out of the Past« (Jane Greer). Knappt så dødeligt, kun sårende overfor en stærkere, mere modstandsdygtig mand (Humphrey Bogart) optræder hun i Cromwells »Dead Reckoning« (Lisabeth Scott) og i Lauren Bacalls skikkelse i Hawks' »The Big Sleep«. En særlig udgave af hende findes i Dassins »Thieves' Highway« (Valentina Cortesa), hvor hun i løbet af filmen forelsker sig i den mandlige hovedperson (Richard Conte) og i stedet for at sætte ham ud af spillet bliver hans hjælper.

I modsætning til solo-mordersken er gangsterpigen mere social og afhængig af det kriminelle miljø, hun færdes i. Typisk er hun gangsterbossens pige, materielt afhængig af ham, og sættes ind mod den mand, der er ved at trænge for tæt ind på gangsteren. Gangsterpigens seksuelle udstråling benyttes som et våben til at aflede den efterforskende mands opmærksomhed, bort fra det spor, han har fundet. Hun er den kyniske chancerytter, »the double-crossing dame«, der opportunistisk følger den mand, der er stærkest.

3. *Den mystiske drømmepige – »den sorte madonna«.* Hun repræsenterer den rendyrkede forførelse og kvindelige erotik som et symbolsk negativt sindbillede og indgår således både i solo-mordersken og i gangsterpigen. Som selvstændig skikkelse er hun, i kraft af at være en mandlig projektfigur, passiv, et objekt mere end et subjekt. I Fritz Langs »The Woman in the Window« er Joan Bennett først og fremmest fatal ved at vække og udløse destruktive passioner hos de mænd, der fascineres af hende. I Premingers »Laura« fungerer Gene Tierney alene i kraft af sin femininitet som katalysator for den mordlyst, der vækkes i den afsporede Clifton Webb, da han frustreres.

Positive kvindefigurer

1. *Den aktive, moderlige kammerat.* En sjældent forekommende figur. Optræder mest rent i Lucille Balls skikkelse i »The Dark Corner« (instrueret af Henry Hathaway, der som instruktør byder på flest positive kvindefigurer i for-

4 scener fra »The Postman always Rings Twice«. Det fatale par i Tay Garnetts Film Noir filmatisering af James Cains roman af samme navn. Lana Turners stærke sminke og hårdkogte *femme fatale*-udstråling afskrækker ikke, men forstærker tværtimod John Garfields erotiske besættelse af hende. Tjenstivrigt følger han hendes opfordring om at få ild på cigaretten – og antænder dermed det fatale altopslugende begær, der fører til mord og selvdestruktion. Den typiske noir »low-key«-lyssætning med skygger og modlys lader »det mørke rum« omslutte personerne, så de fremstår som et »nattens par«.

Et eksempel på hvorledes det uhammede erotiske begær i Film Noir ikke blot fører til mord, men også til destruktion af familien. Her slås den affældige patriark og ægtemand ihjel af den yngre, sønlige mand (John Garfield). De ødipale undertoner er tydelige, ligesom i Billy Wilders Cain-filmatisering »Double Indemnity«, hvor mordet på ægtemanden også foregår fra bagsædet i en bil, med hustruen ved rattet

For noir-mordersken er også enkestanden en ambivalent situation. Økonomisk frigjort fra (ægte-)manden – men psykologisk bundet til elskerens og den medsam-mensvorne

En typisk noir-situation: Afhængigheden af *femme fatale'n* har invalideret manden og sendt ham i rullestol som en generalprøve på den elektriske – og dermed hans død. Begge er de hinandens fanger og vogtere i et fængsel skabt af deres gensidige, uhammede brug af hinanden som objekter og redskaber for narcissistiske, materialistiske behov. *Femme fatale*-kvindens følelseskulde og kynisme fremgår eksemplarisk af Lana Turners kropsholdning og blikretning





»This Gun for Hire«. En af Film Noirs positive handlekraftige kvinder, politiagenten Veronica Lake, der (forgæves) forsøger at hindre den psykopatiske lejemor Alan Ladd i at begå flere drab, for at redde ham fra hans egen død. Veronica Lake optræder her som den diametrale modsætning til den amoralske femme fatale, der udnytter sin seksualitet til bl.a. at lade den passionerede mand dræbe for sig – for bagefter selv at dræbe ham



I Siodmaks »Cry of the City« er den eneste rigtig selvstændige og selverhvervende gangsterkvinde (Hope Emerson) en eksplicit trussel mod gangstermanden. Ikke så meget fordi hun er kvinde, men fordi hun er lige så psykopatisk og benytter sig af de samme barske metoder som sine mandlige kolleger i underverdenen.



»Laura«. Billedkompositionen og den dobbelte brug af spejle fremhæver den psykopatiske Clifton Webb's sjælelige spaltning samt interessepunktet for hans erotiske begær: Kvindens udseende, som også studeres af Gene Tierney selv. Hendes erotiske tiltrækning bygger alene på en fetichistisk objektgørelse – en drømmeagtig projektion, hvis selvoptagne karakter fremgår af den manglende øjenkontakt og Webbs halvt lukkede øjne. Clifton Webb angiver desuden mestertligt, i den bydende, herskeragtige attitude, det fatalt rigide i hans kvindeopfattelse. Enhver fravigelse fra objektgørelsen vil blive straffet



»Cry of the City«. Gangsteren Richard Conte med sit uskyldsrene, madonnaagtige kvindeideal (Debra Paget), som han ikke forenes med i filmen på grund af sit enorme synderegister. Th. den positive mandlige modpol, politidetektiven Victor Mature, der udrydder den afsporede gangster

hold til Wilder, Preminger, Lang og Siodmak). Hun er lige så selvstændig, stærk, aktiv og handlingsdominerende som hendes negative modstykke, solo-mordersken. Hun optræder typisk som detektivens sekretær og fastholder, meget moralsk, denne hjælperposition, selv om hun ikke retter sig efter hans påbud om at holde sig ude af den kriminalintrige, han er truet af. I »The Dark Corner« hjælper hun således Mark Stevens intellektuelt, kammeratligt samtidig med at hun omhyggeligt sørger for ikke at blive erotisk intim – skønt hun, verbalt, har erklæret, at hun er fascineret af ham. Erotikken slippes først løs som belønning efter at intrigerne er udredt.

I Frank Tuttles »This Gun for Hire« optræder den aktive politiagent (Veronica Lake) ligeledes i en forstående, moralsk stærk moderrolle overfor den fortabte og desperate lejemor (Alan Ladd) i forsøget på at få ham til at stoppe sin psykopatiske dræber-tilbøjelighed – uden held ganske vist.

2. Den forelskede kvinde. Hendes positivitet defineres først og fremmest af hendes følelsesmæssige engagement og støtte overfor den truede mand i krise. En kærlighed der næres af håbet og forventningen om ægteskab og familiendannelse. Således måske den mest traditionelle kvindefigur, der stoler på mandens moralske og intellektuelle valg. På denne måde bliver hun redningsplanken for den familieorienterede far og gangster (Victor Mature) i Hathaways »Kiss of Death« i Coleen Grays skikkelse. Efter at hans kone har begået selvmord i desperation over hans fængsling, opsøger han i fængslet af den forelskede, tidligere barnepige (Gray), som kommer til at fungere som en arketypisk god stedmoder og husmoder. Netop i denne film, der ellers er berømt for Richard Widmarks psykopatiske morderfigur, betones familien uafsladeligt som det eneste holdepunkt, der kan afværge kriminalitet og resocialisere den kriminelle. At gangsteren (Victor Mature) overhovedet begår kriminalitet forklarer filmen (bl.a. gennem en yderst faderlig og formående politiadvokats hjælp) som et svigt i hans familiefølelse. Ansvarligheden og solidariteten er fejlagtigt knyttet til gangsterbanden i stedet for til hustruen og børnene.

I »Where the Sidewalk Ends« bringer den gode og forelskede Gene Tierney den voldeligt afsporede (og negativt faderbundne) politidetektiv (Dana Andrews) ud i et moralsk/følelsesmæssigt dilemma, der ender med, at han bekender sine synder, er rede til at tage sin straf, men også kan nære et begrundet håb om en ægteskabelig og følelsesmæssig stabil fremtid, bagefter.

3. Den uskyldsrene jomfru – »den hvide madonna«. Et positivt modstykke til »den sorte madonna« – en mandlig idealiseringsfigur, der aktiverer positive libidinøse kræfter hos en i øvrigt negativt karakteriseret mand (typisk gangsteren) og i kraft af sin uskyldsrighed får den mandlige hovedperson til at erkende, omvende sig selv. Hun er stærk nok til, i sin uimponerethed af gangsterens moralværdier, at øve moralsk pression som det er tilfældet i Polonskys »Force of Evil«, hvor John Garfields kyniske gangsteradvokatfigur ledes tilbage på rette vej, efter at gangsterbossen har dræbt hans bror og således angrebet hans familiefølelse. I kraft af den idealiserede renhed, Beatrice Pearson besidder, optræder hun som en handlingsmæssig passiv modpol, en lytter og kommentator, en moralsk skriftefader, der ikke er passioneret forelsket i den afsporede mand, men nærmest tager afstand fra ham. I Tourneurs »Out of the Past« indgår hun (i Virginia Hustons skikkelse) i filmens nutidsramme som Robert Mitchums meget unge kæreste, der ikke formår at danne et tilstrækkeligt erotisk stærkt alternativ til Jane Greers besættende femme fatale figur.

Negative mandsfigurer

1. *Chancerytteren* – »den sorte antihelt«. Er typisk svag, ensom, uden familie og fremtid. Har alt at vinde og intet at tabe og er derfor i princippet opportunistisk beregnende – men en frustreret mand, der i mødet med den fader- og moderløse og familie-negerende femme fatale hvirvles ind i den altopslugende passions stærke kræfter, motiveret af et fysisk og materialistisk begær efter penge og femme fatale's erotiske krop (Fred MacMurray i »Double Indemnity«, John Garfield i »The Postman Always Rings Twice«, Burt Lancaster i »The Killers« og »Criss Cross«). I realiteten bevæger chancerytteren sig afsted mod sin egen destruktion ansporet af sin passions amoralske karakter. Chancerytteren har et umodent præg med stærke ubevidste bindinger til både patriarkalske og matriarkalske skikkelser. I Film Noir universet repræsenterer de patriarkalske bindinger de positive, etiske normer, mens de matriarkalske bindinger repræsenteres i det afsporede driftsliv, der får overtaget og bringer ham ud på skråplanet – enten i forhold til samfundet eller gangsterbanden/bossen (»Out of the Past«). Chancerytteren er den fortabte ødipale søn, traumatisk bundet til sin fortid.

2. *Gangsteren*. Den stærke patriark i negativ. En handlingsdygtig, professionel forbryder. Optræder i de sociale/familiære rammer, som gangsterbanden udgør og har som modstandere politiet og privatdetektiven. Han besidder klare psykopatiske træk i sin kyniske foragt for menneskeliv, men er først og fremmest en økonomisk forbryder. Han elimineres typisk ikke af en kvinde, men af en positiv, mandlig heltefigur – rendyrket i »Cry of the City«, hvor to barndomsvenner fra det italienske kvarter i New York er blevet hhv. politidetektiv og gangster, der kæmper sig igennem et dødeligt personligt opgør (Victor Mature og Richard Conte).

Kun den forelskede kvinde eller »den hvide madonna« kan redde ham som det f.eks. er tilfældet med John Garfields gangster-advokat i »Force of Evil«.

3. *Den psykopatiske solo-morder* – »homme fatale«. En for kvinden dødeligt farlig person, der ikke dræber for økonomisk vindings skyld, men på grund af en afsporet libido, der aktiveres af en erotisk tiltrækning af kvinden. Den fatale mand optræder som et ensomt soloindivid, uden stærke menneskelige relationer. Clifton Webb i »Laura« er en arketyppisk ren figur – mens Richard Widmark i »Kiss of Death« ikke specielt lader sine lystmord gå ud over kvinder, selv om de klart har libidinøs karakter. I »This Gun for Hire« forklares Alan Ladds morderiske psykopati som udsprunget af en barndom, hvor han for at overleve måtte dræbe den onde, ubønhørligt straffende stedmor. En handling som den gode, moderligt forstående Veronica Lake fortolker som værende den egentlige kerne bag dræbertilbøjeligheden. Hvert drab er et symbolsk drab på stedmoderen.

Positive mandsfigurer

1. *Den patriarkalske detektiv*. En hyppigt optrædende figur, der repræsenterer lov og orden. Han er modig og er i besiddelse af en ubestikkelig etik. Han råder over stærke våben, der er i stand til at eliminere såvel kvindelige som mandlige kriminelle. I Humphrey Bogarts skikkelse optræder han som »the private eye« – en individualistisk solo-figur, der er mere effektiv end politiet og således opererer i et socialt rum, hvor de offentlige samfundsinstitutioner ikke er posi-

»Thieves' Highway«. Den moralsk stærke noir-hævner (i Richard Contes skikkelse) falder ikke for gangsterpigens og gadeluderens (Valentina Cortes) direkte erotiske tilnærmelser, som har til formål at aflede hans passionerede hævntogt mod den gangster, der har gjort hans far til krøbling

»Thieves' Highway«. Richard Contes maskuline brutalitet overfor »gadepigen fra Frisco« (billedet i midten) skræmmer ikke Valentino Cortes, men tages tværtimod til indtægt for viljestyrke, selv om den gentagne gange rammer hende uretfærdigt. I denne film noir er det kvinden, som må foretage en pinefuld bodsvandring for at overbevise den moralske helt om, at hun ikke blot er forelsket i ham, men også kæmper på hans side. Først til sidst indser Richard Conte hendes følelsers ægthed og lader hende blive hans kvinde i stedet for den småborgerlige fra hjembyen. Således bliver den voldelige kamp mod en *femme fatale* en positiv kraft, en følelsesprøve overfor den *desillusionerede* kvinde, der samtidig selv gør op med figuren på grund af sit følelsesengagement i manden. Denne prøve ville den psykopatisk-narcissiske *femme fatale* på ingen måde bestå

»Kiss of Death«. Victor Mature i en anden positiv noir-rolle – som gangsteren der fortryder og bliver politistikker, fordi han indser, at han har svigtet sin familie. Filmen er usædvanlig, fordi den ofrer gangstervæsenets positive modpol, familieligheden og det patriarkalske ansvar for hustruen og børnene stor opmærksomhed. Usædvanlig er også den betingelsesløst forelskede og hengivne kvinde (Coleen Gray), der investerer sine følelser i håbet om en fælles ægteskabelig fremtid med Mature. Hun fremstår som den arketyppiske gode kvinde, der bringer den kriseramte mand på ret køl igen





I Hathaways »Kiss of Death« undergår hovedpersonen (Victor Mature) en veritabel renselsesproces isprængt religiøse undertoner og bevæger sig fra det noir-ske skyggeland op til en ophøjet helgenstatus. Ikonografisk er dette udviklingsforløb markeret ikke mindst gennem lyssætningen. Det arketypiske, stilrene *noir* »low-key« lys med stærkt sidelys og brug af persiennier understreger ansigtsmimikkens og kropsholdningens fortabte hårdkogthed. Omvendelsen til ansvarlig, familier patriark sker fuldgyldigt, da gangsteren besøger det nonnekloster, hvor hans børn er sat i pleje. Den fortabte søn tages til nåde af samfundet (i filmen af den patriarkalske statsadvokat D'Angelo) Brian Donlevy, der eksporterer Nick Bianco på børnebesøget på det tidspunkt, hvor han lader sine børn komme til sig. Et motiv, som billedmæssigt understreges af det store Jesusbillede i nonneklosterets forhal



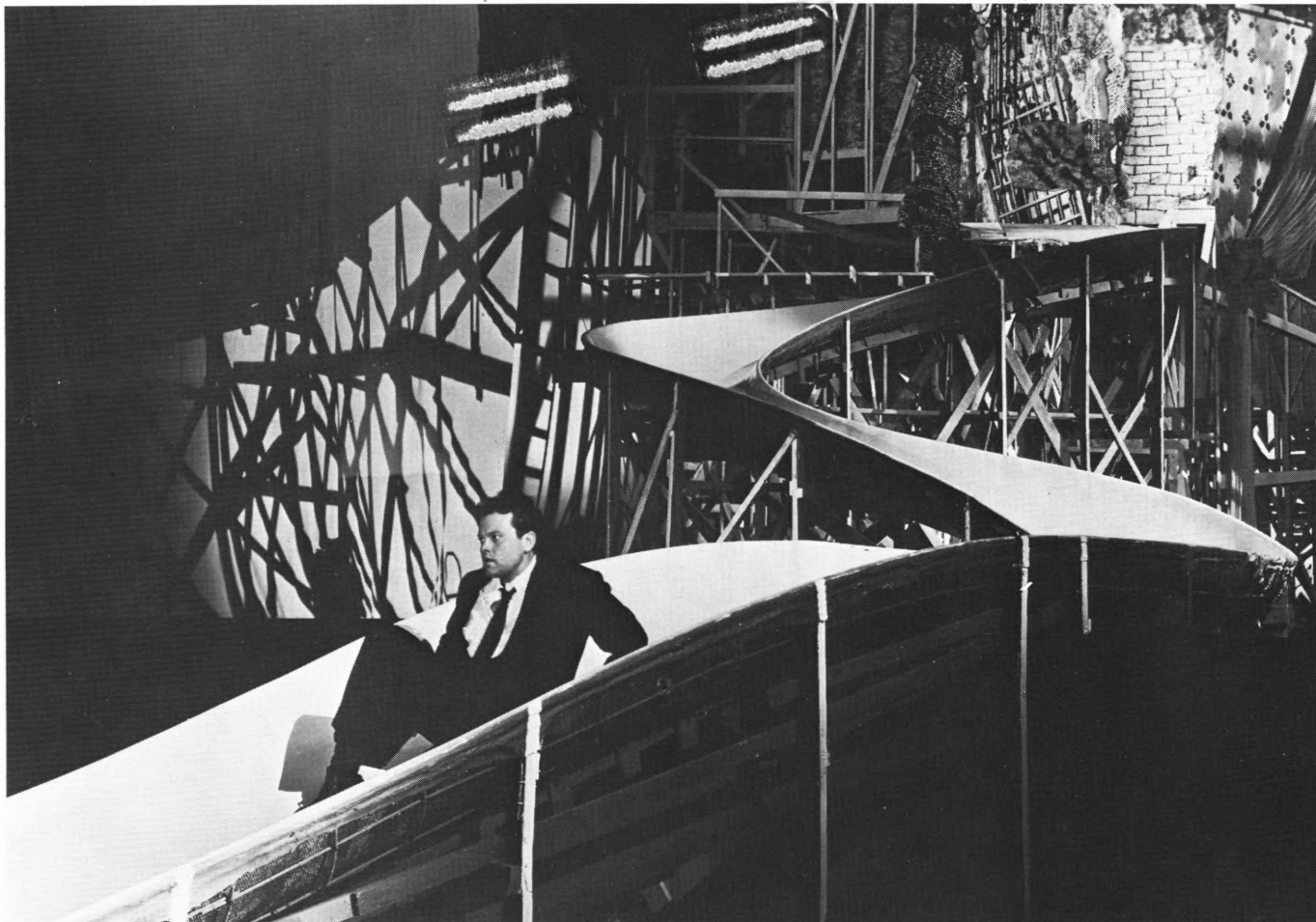
tive. Det er de derimod i de film, hvor politidetektiven spiller en afgørende rolle (f.eks. Barry Fitzgerald i Dassins »The Naked City« og Dana Andrews i Premingers »Laura«) og i de film, hvor forsikringsdetektiven arbejder med samme effektivitet (Edward G. Robinson i »Double Indemnity« og Edmond O'Brien i »The Killers«). Både politidetektiven og forsikringsdetektiven repræsenterer i højere grad end privatdetektiven kollektivt etablerede værdier som familien, økonomisk, moralsk og juridisk stabilitet – samt faderlig kærlighed. Politidetektiven er den moralsk mest helstøbt og idealiserede af alle noir-figurer.

2. *Hævneren*. Fungerer aktivt som en efterforskende (detektivisk) figur ud fra følelsesmæssige og personlige hævn-motiver. Typisk udgør drabet eller forulempelsen af en nær mandlig familier eller venskabelig relation det igangsatte moment, som f.eks. gangstervergrebet på Richard Contes far i »Thieves' Highway« og Mary Astors nedskydning af detektivkollegaen til Humphrey Bogart i »The Maltese Falcon«. Eller gangstermordet på Humphrey Bogarts soldaterkammerat i »Dead Reckoning«. Hævneren er en solo-figur på sit hævntogt og lokkes ofte på afveje af gangsterpigen, uden dog at udslettes heraf, enten fordi han er stærk og handlekraftig nok (»Dead Reckoning«) eller fordi gangsterpigen skifter side og bliver hans hjælper som i »Thieves' Highway«.

3. *Bodsvandreren*. Det positive modstykke til »chancerytteren«. Også han er en fortabt søn, svag og ubevidst bundet til patriarkalske og matriarkalske symbolske figurationer. Til forskel fra »chancerytteren« indser bodsvandreren sine fejl, fordi han er domineret af en *faderbinding* (først af negativ art, som så erkendes og erstattes af et bevidst personligt over-jeg (Dana Andrews i »Where the Sidewalk Ends«)) og derfor er åben og modtagelig for den forelskede kvinde og/eller den patriarkalske detektivs formaninger. Arketypisk er bodsvandreren fremstillet i Hathaways »Kiss of Death«, hvor Victor Matures gangsterfigur indser sin brøde, da han mister sin kone og sine børn. Bodsvandringen udgøres herefter af hans kamp imod gangsterne og Richard Widmark i hans »dyrekøbte« indsats som politistiker, hvor han skydes ned af Widmark for dog at overleve og blive forenet med sin hengivne, forelskede kvinde til slut. (Kvinden er ganske atypisk filmens eksplicitte fortæller og afslutter moralsk med at fastslå, at der af noget ondt kan gro noget godt). Fra den ubevidst sønlige identifikation med forkerte faderskikkelser og autoriteter renser bodsvandreren sig selv og bliver selv patriark ved at tage kampen op både mod gangsterne, men så sandelig også mod den fatale kvinde som tilfældet er i Orson Welles' »The Lady from Shanghai«, hvor det går op for Orson Welles' ødipale chancerytterfigur, at Rita Hayworths hypnotiske magt over ham er ensbetydende med den visse død. Afgørende er eksistensen af et »glemt« over-jeg eller moralsk styrke, som vækkes og kan føre personen tilbage til normaliteten – i modsætning til psykopater som Alan Ladd i »This Gun for Hire«, der ikke kan frigøre sig fra sin stedmoderlige binding og derfor ikke kan lade være med at dræbe. Og i modsætning til Fred MacMurray, der i »Double Indemnity« også går »straight down the line« mod selvdestruktionen på grund af sin bundethed til en anden ond, men nutidig, stedmoder (Barbara Stanwyck), der rummer klare narcissistiske træk.

Noir – 2. Verdenskrig – og idag

Af figurgennemgangen fremgår det, at Film Noir er nogle



Orson Welles i en scene fra den flertydige »Kvinden fra Shanghai«

endda meget moralske film, der i sidste instans handler om nødvendigheden af genoprettelsen og videreførelsen af den patriarkalske samfundsorden og familie. I de mange indre og ydre kriser, som Film Noirs figurer udkæmper er overlevelsen og fremtiden knyttet til et kristent/etisk livssyn samt viljen og evnen til at realisere dette. Psykologisk er synspunktet placeret hos de mandlige hovedpersoner. Det er dem, der udvikler sig, mens de kvindelige hovedpersoner er statiske. Den ødipale, fortidsbundne jeg-svage mand, der har kludder med over-jeg'et udgør i kombination med den a-familære, dominerende og narcissistiske kvinde den største trussel mod den moralske og sociale stabilitet. Det er disse to figurer, som Film Noir i særlig grad straffer og sender i døden. Den »faderløse søn« og den »narcissistiske mor«.

Film Noir behandler derfor nok så meget den moralske krise, som 2. Verdenskrig førte USA ud i, og som blev skabt af, at familiefædrenes position i storbyen blev svækket af mobiliseringen og krigen. Den faderløse familie og storby åbnede op for en udvikling af ødipale bindinger og dermed for en mandskaracter, der ikke blot stod i fare for at blive kriminel (d.v.s. sætte sig op mod den gældende samfundsorden – det sociale patriarkat), men simpelthen ikke magtede at føre familien videre (det psykologiske patriarkat). Det er den fadersvækkede, moderdominerede storbyfamilies psykologiske konsekvenser for sønnerne, som Film Noir sætter under lup – og fordømmer (i modsætning til gangsterfilmen, der nok rummer en tilsvarende psykologisk konstruktion, men er fikseret på de ydre, sociale handlinger, som de afsporede gangstere udfører som »negative« pa-

triarker). Den sønlige binding til en narcissistisk krævende »Big Mama«, der destruerer ethvert løsrivelsesforsøg fra hendes gølge selvbeundring og dermed hindrer sønnen i familiedannelse og identifikation med en familær patriark – det er denne afsporing som udgør det fatale sorte rum i Noir. Den sorte labyrint som antiheltene farer vild i og dør i, hvis de ikke får gjort op med deres Ødipuskompleks.

At Film Noir i dag er genstand for så intens en fascination må skyldes, at filmene rummer en række identifikationspunkter for et moderne publikum. Måske udgør fascinationskraften længslen efter patriarken, således at Film Noir leverer et kartharsis-materiale for den angst, som er opstået som en konsekvens af den fatale destruktion af familiedannelsen, som anti-autoritære ungdomsbevægelser og rødstrømpebevægelsen har skabt. Eller også rækker fascinationen kun til en identifikation med de ødipale og narcissistiske træk i Noirs figurer – selv om de er fatale og tegn på, at personerne er gået vild. . .

Litteratur

- Hirsch, Foster: Film Noir – The Dark Side of the Screen. Da Capo Press, New York 1981.
 Jung, C. G.: Forvandlingens Symboler 1&2. Rhodos 1975.
 Kaminsky, Stuart A.: American Film Genres. Pflaum Publishing, Dayton Ohio 1974.
 Kaplan, E. Ann (edit.): Women in Film Noir. British Film Institute, London 1978.
 McCarthy, Todd & Charles Flynn (edit.): Kings of the Bs. Dutton & Co., New York 1975.
 Solomon, Stanley J.: Beyond Formula – American Film Genres. Hartcourt Brace Jovanovich, Inc. USA 1976.