



The Lady from Shanghai. Orson Welles og Rita Hayworth i spejlkabinettet.

Film noir

Et netværk af familieligheder

af Anne Jerslev

Hvad er film noir? Indledende karakteristika. Man kan undre sig over, hvordan begrebet film noir er blevet udvidet, siger Marc Vernet i sin artikel "Film Noir on the Edge of Doom" (1993). Da Raymond Borde og Étienne Chaumeton i 1955 skrev det første værk om film noir, oplyste de 22 primærværker fra perioden 1940-51 med *The Maltese Falcon* som den første og

Sternbergs *Macao* som den sidste (1). Alain Silver og Elizabeth Ward opregner i deres film startende med von Sternbergs *Underworld* (1927) og sluttende med *Taxi Driver* (1975). Hvilke typer detektivfilm fra 40'erne og 50'erne er overhovedet udelukket fra rækken af film noir? spørger Vernet skeptisk og polemisk; det ville være interessant at lave en encyklopædi med de detektiv-

film, der ikke er film noir.

Det er standardinventarium i film noir litteraturen at starte med at spørge, om film noir er en genre, en bevægelse, en stil, en periode, osv. (2); ja, det er næsten blevet en kliché at gøre opmærksom på, at det er normen at gøre opmærksom på disse kategoriseringsproblemer. Film noir litteraturen gør endvidere ofte opmærksom på, at *film noir* ikke er en produktionskategori, men et begreb opfundet af (franske) filmkritikere. Dette synspunkt tilslutter Marc Vernet sig: film noir er som en amerikaniseret form for europæisk film alene “a collector’s idea”, “an object or corpus of films” funderet i en bestemt efterkrigsdistributionshistorie og en bestemt filmkritisk diskurs (Vernet 1992:26, 25).

Herudover er hans artikel en skarp kritik af den eksisterende film noir forskningsforsøg på historisk, kulturel og stilistisk kategorisering. F.eks. påviser han, hvordan film noir’ens påståede ekspressionistiske stilelementer kan genfindes i amerikanske film helt tilbage fra 1910’erne, og at de samme træk endvidere eksisterer til overflod i 1930’erne; derfor, siger han, kan disse stilistiske træk ikke forklares som eksilerede europæeres værk. Ligeledes argumenterer han for, at sammenhængen mellem den hårdkogte amerikanske krimi af Chandler/ Hammett typen og film noir-universets emotionalitet og narrative form er mere kompliceret end som så – eller at denne litterære baggrund for film noir’en, som forskningen vedvarende påviser, i det mindste burde have problematiseret den genkommende forestilling om, at John Hustons *The Maltese Falcon* er den første film noir (jf. f.eks. Schrader 1996/1972, Place & Peterson, 1996/1974). Der er mere end 10 år mellem Hammetts roman fra 1930 og Hustons film, romanen var allerede blevet filmatiseret i 1931, og i mel-

lemtiden – i 1935 – var også *The Glass Key* fra 1931 blevet filmatiseret (af Frank Tuttle).

Vernets pointe er, at ligegyldigt hvilken afgrænsning, der er foretaget, er den arbi-trær og kan altid modgås af endnu et noir-eksempel – fra 1930’erne. Således konkluderer han, at det, der alene forener 1940’ernes og 1950’ernes detektivfilm/ krimifilm er, at de så at sige repræsenterer et Hollywood, der er ved at forsvinde: produktionen af sort/hvid film i et studie-regie. Film noir er således et “eminently lost object: lost for never having been given a satisfactory definition, lost for having ended in 1955, lost for representing the 1930s in a modern form” (ibid.).

Tydeligvis har Vernets artikel anfægtet nogle af film noir forskerne. Således er forordet til Alain Silver og James Ursinis *Film Noir Reader* (1996), der blandt andet indeholder en række af de klassiske noir analyser, et langt fornærmet angreb på Vernets synspunkter. Men Vernets artikel skriver sig ind i en “klassisk” diskussion om kunsten i moderniteten – hvor nyt er det nye? – og således minder hans synspunkter i hvert fald i én forstand om de synspunkter på film noir, som David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson fremfører i *The Classical Hollywood Cinema* (1985).

David Bordwell gør i denne bogs første del opmærksom på, at film noir begrebet kun giver mening fra et kritikhistorisk synspunkt, og at det oprindeligt snarere end at definere en særlig genre, blev brugt til at gøre opmærksom på, hvordan nogle film skilte sig ud fra massen af Hollywoodfilm. Bordwell sammenfatter eksisterende karakteristikker af film noir som “particular patterns of nonconformity within Hollywood” (s. 75), og lokaliserer disse på fire niveauer: *For det første pro-*

blematiseres den traditionelle psykologiske kausalitet. Den klassiske psykologisk veldefinerede og stabile helt er afløst af "film noir's attractive killers, repellent cops, confused actions, gratuitous violence, and weary or disoriented heroes" (s. 76). Først og fremmest er detektiven/betjenten/efterforskeren ofte ikke i stand til at distancere sig tilstrækkeligt fra det lyssky univers eller den forbrydelse, han undersøger, i flere tilfælde fordi han forelsker sig i den kvinde, hvis handlinger han skal efterforske. I *Laura* f.eks. er detective McPherson, når det kommer til stykket, lige så perverst besat af Laura som morderen og fortælleren, den kyniske elegantier og forfatter Waldo Lydecker. Efter at den forsvundne Laura er vendt tilbage, tager McPherson hende med på stationen for blot endnu engang at spørge til hendes mulige giftermål, og hun får lov til at tage hjem, lige så snart hun har svaret, at hun ikke er forelsket i sin forlovede.

For det andet udfordres den traditionelle heteroseksuelle romance. Først og fremmest er det femme fatale'n, der som en ofte forekommende aktør, udfordrer den kønlige balance eller problematiserer, at den overhovedet har eksisteret. Hun koster mange penge, og som "spider woman" (Place 1980) er hun farlig til døden. Da skurken Mr. Brown i *The Big Combo* indvilger i at lade sig underlægge en løgnede-tekortest og på stikordet "woman" straks siger "expensive", rækker hans bemærkning som en klichéfyldt analogi ind over en lang række films noirs og langt ud i den hårdkogte kriminalroman.

For det tredje undergraves den happy ending, som den klassiske fortælling oftest konstruerer. Personernes skæbne er i film noir bestemt på forhånd, og lige meget hvad de gør for at ændre på deres livssituation, synes de fordømt til ulykken.

Hvis filmene har en happy ending, er denne umotiveret og kan ikke fjerne indtrykket af den fatalisme og kynisme, som hele filmen er båret af både narrativt og modalt. Menneskene er gjort fremmede for hinanden i en verden af mistillid, og økonomiske kalkulationer er grundlaget for social omgang, hvilket f.eks. udtrykkes i *The Maltese Falcon* af den fede Gutman, hvis eneste lidenskab her i livet er den kostbare falk, og som beslutter sig for at forråde sin "søn": "If you lose a son, it's always possible to get another. There is only one Maltese falcon".

Endelig er *for det fjerde* opfattelsen af, at den klassiske fortællings stil er den neutrale og usynlige bærer af formen blevet problematiseret (først og fremmest i Paul Schraders og Janey Place og Lowell Petersons indflydelsesrige artikler fra første halvdel af 1970'erne) til fordel for en forståelse af en pointeret visuel stil, der, til trods for at der ofte er tale om ikke-studieoptagelser, om on location og night for night-optagelser, på én gang konstruerer et artificielt symbolsk rum og en høj grad af realisme.

Den markante anvendelse af low-key lyssætning betyder, at store dele af billedfladen ofte kommer til at henligge i mørke. Derfor kan man skabe billeder, som kompositionelt er ude af balance, i modsætning til den traditionelle Hollywood-stil, der tilstræber billeder iscenesat efter klassiske symmetriske kompositionsprincipper, hvor ethvert felt på billedfladen er potentielt udfyldbart. Endvidere er filmene karakteriseret ved stor dybdeskarphed i totalbillederne, ifølge Janey Place og Lowell Peterson (1998/1974). Denne rumkonstruktion kan skabes ved enten at tilføje det område, der skal filmes, mere lys eller, oftere, af produktionsmæssige – økonomiske – grunde, ved brug af en vid-

vinkellinse, der skaber forvrængninger af de genstande, der er placeret i billedets forgrund. Vidvinkellinsen medvirker til at skabe de ubalancerede billeder, som er karakteristiske for *mise-en-scène* og en stil, som tydeligt gør opmærksom på sin karakter af iscenesættelse og kulisse, og som er blevet set som et bærende element i iscenesættelsen af en moderne forvredet, ustabil og uhåndterlig verden uden fokus, beboet af personer uden stabil kerne indrammet af trapper eller vinduer eller fordoblet i spejle, små mennesker i storbyens labyrinter af skyskrabere og varehuse, hvis skygger alene synes at stå mål med huse-nes flader. Endelig trækkes det sædvanligvis frem, at film noir'en ofte er flashback fortællinger med en (oftest) homodiegetisk voice over fortæller, en struktur der, som Maureen Turim (1989) gør opmærksom på, bidrager til den gennemgående fatalisme og pessimisme.

Det er nu (naturligvis) Bordwell, Staiger & Thompsons pointe, at disse fire niveauer ikke grundlæggende problematiserer den klassiske form og stil, og at både de formelle og stilistiske træk knytter sig til allerede etablerede konventioner fra den hårdkogte krimi (f.eks. film noir'ens beskrivelse af ustabile psykiske tilstande og den paranoide stemning). Derfor kan de stilistiske træk forstås som realistisk og genremæssigt motiverede. "The case of film noir", konkluderer de, kan altså løses med henvisning til disse to former for motivation; den genremæssige baggrund i populærlitteraturen og en fornyet interesse for samt allerede etablerede konventioner for realistisk stil, "formally and technically these noir films remained codified: a minority practice, but a unified one. These films blend causal unity with a new realistic and generic motivation, and the result no more subverts the classical film than

crime fiction undercuts the orthodox novel" (s. 77).

På den ene side synes jeg, det er film-historisk vigtigt at få dokumenteret, at det nye ikke er ganske nyt, og at hævdvundne forestillinger om radikale æstetiske eller tematiske brud i en bestemt type film måske lige så meget handler om filmanalytikerens eller filmhistorikerens jagt på det æstetisk subversive, på de spændingsfelter i populærkulturen, hvor den bryder med sig selv og (næsten) holder op med at være populærkultur. På den anden side forekommer der mig også at være problemer knyttet til denne position. I Bordwell, Staiger og Thompsons beskrivelse af "classical Hollywood" som et "set of norms" (s. 6), "a distinct and homogenous style" (s. 3) bliver forskelle aldrig set som afvigelser fra normen og det stilistisk frapperende kan til syvende og sidst altid motiveres. I overensstemmelse med forfatternes projekt, på baggrund af 100 udvalgte film at konstruere en model af filmen som den typisk og mere eller mindre uforanderligt så ud mellem 1915 og 1960, argumenteres der for, hvordan afvigelser blot er tilsyneladende. Det er ikke de unikke mesterværkers eller innovationernes historie, trekløveret ønsker at beskrive; når de i deres totaliserende bestræbelse inddrager film noir og dennes distinktive træk er det derfor for at gøre opmærksom på disses grundlæggende typicitet.

Omvendt synes jeg, man kan spørge, hvor rammende denne karakteristik faktisk er, med mindre man helt skal droppe betegnelsen. Hvad David Bordwell imidlertid ikke foreslår. Det synes som om bogens abstraktionsniveau er så højt, at den umuligt er i stand til at gøre opmærksom på stilistiske forskelle eller at anerkende stil(træk) som et "Classical Hollywood Cinema" parameter (3). Man kan



Phantom Lady. Ella Raines på perronen.



ikke kalde film noir stilelementerne for excess i Bordwell'sk og Thompson'sk forstand, al den stund excess er det, der falder i øjnene, men falder uden for både narrative og stilistiske *mønstre*. Og de noir'ske stilelementer kan, omend de kan forekomme sporadisk i den enkelte film, vel siges at danne i det mindste brudstykker af et mønster, først og fremmest på fotograferingens og mise-en-scène niveau. Men man kan heller ikke sige, at noir stilen blot lydefrit underordner sig formen. Den klassiske film noir benytter stil som en extravagant indpakning, der af og til kan få os til at glemme det, der gemmer sig under indpakningen. Blot en enkelt film som eksempel, den stilistiske perle *The Phantom Lady*: de ekstremt dybdekomponerede indstillinger, da den kvindelige heltinde Carol, der vil rense sin chef, Mr. Henderson, for en mordanklage, står på en øde perron og venter på toget; de smukke lys- og støvfyldte billeder da hun besøger Mr. Henderson i fængslet og den mærkværdigt hysteriske scene, da hun forklædt som femme fatale går med trommeslageren Cliff hen for at høre ham spille i et lille jazzorkester. Mod scenes slutning udarter den til en næsten surrealistisk collage af hurtigt klippede nærbilleder i skæve vin-

kler, forvrængede ansigter og en trommesolo frataget al anden reallyd end trommens frenesi.

Film noir – en iscenesættelse af modernitetserfaringer. Marc Vernets poetiske og modsætningsfyldte tale om “lost objects” er på den ene side en ganske logisk udgang på en artikel, der argumenterer for, at film noir'en som mere eller mindre afgrænseligt objekt ikke eksisterer. Man kan alene gøre opmærksom på, at film noir som filmkritisk konstruktion er et resultat af flere sameksisterende historiske, filminstitutionelle og filmhistoriske forhold.

Film noir er en nostalgisk konstruktion og et fantom, der aldrig er blevet defineret, men dog hos Vernet alligevel ‘noget’ der fik en ende i 1955, og som geniscenesatte 1930'ernes detektivfiktion i en opdateret form, “in a modern form”. Denne sidste og lidt svævende udtalelse er der for mig at se interessante perspektiver i. Men jeg ser ikke alene 1940'ernes og 1950'ernes film noir som en historisk opdatering af 1930'ernes detektivfilm. Frem for at tale om *modernisering* af en etableret genre, forekommer den af filmkritikken kanoniserede klassiske film noir periode mig at være et udtryk for, at moderniteten for

alvor er kommet til Hollywood. Disse film er de første Hollywoodfilm, mainstream-film, der så massivt utvetydigt og samtidig så modsigelsesfyldt afspejler *modernitetserfaringer* som historisk vilkår. Affødt af de omfattende kulturelle og mentale ændringer som Anden Verdenskrig medførte, iscenesætter de i en radikal, iøjnefaldende form omskiftelighed og mangel på rodfæstethed som mental realitet.

I den forstand er noget af det spændende ved de bedste films noirs deres *fatalistiske grundstruktur*, deres "sense of unrepeatable time", der, som Matei Calinescu (1987:13) siger, er et af modernitetens konstituerende elementer. Eller sagt med andre ord, med den kyniske sagfører Joe Morse i *Force of Evil* (1948), da han finder ud af, at hans telefon bliver aflyttet, "A man could spend the rest of his life trying to remember what he shouldn't have said". Film noir kan ses som mere eller mindre stilistisk selvbevidste og formelt mere eller mindre insisterende iscenesættelser af flygtigheden og fluktuationen, det omskiftelige og tilfældigheden, hvilke begreber er centrale dele af Baudelaires klassiske definition af moderniteten. Ikke mindst kan film noir, i dens beskrivelse af flertydige, labile karakterer på vej væk fra noget, de ikke kan forstå og ejheller slippe fri af, eller mod noget de aldrig når eller ved hvad er, ses som film der handler om tillid og mistro og dermed om nødvendigheden af fortolkning; om nødvendigheden af hele tiden at fortolke verden om eller forfra, om aldrig at kunne se den i klart lys eller se det hele. Film noir iscenesætter et rum, der aldrig er simpelt og umiddelbart forståeligt.

Man kunne indvende hertil, at en sådan mentalitetshistorisk bestemmelse kunne passe på en lang række andre film ud over film noir. Et yderligere og mere konkret

argument for denne forståelse af film noir er den pointerede storbysetting, der, omend man naturligvis også kan finde eksempler på, at den er fremhævet i en række tidligere film, og at der er tradition for at knytte detektiv- og gangsterfilm til storbyen, her fremstår som anmassende, labyrintisk, altomfattende *byrum* – af lys, af støj, af tomhed og tætpakkethed på én gang – et allestedsnærværende og altomfattende metropolrum, som vi ofte præsenteres for sammen med credits. Byen er ikke lig med massen, den er ikke forførende flimmer for flanørens blik, ikke social metafor – den proletargade der fostrede gangsteren eller forbryderen – ikke imponante bygningsværker der folder sig ud for provinsboens benovede øjne. Byen er ikke dæmoniseret, den er ikke metaforiseret og ikke romantiseret. Den er der som bevægelsens og bevægelighedens sted, og dermed også som omskiftelighedens og decenteringens sted. Byen er baggårde, dead end streets i øde fabrikskvarterer, glamourøse natklubber og glitrende neone – men omvendt er den samme påfaldende fremhævelse af storbyen som altomfattende rumlig forankring måske også samtidig et udtryk for, at moderniteten som vilkår ikke er selvfølgelig rutine.

Byen er på den ene side ofte konkret (San Francisco eller Los Angeles oftest, men f.eks. også New York), og på den anden side fremtræder den som abstrakt intetsted og meningsløst endemål. Således åbner *The Blue Gardenia* med billeder af motorvejsnettene, højhusene og bilerne, *Double Indemnity*'s åbning viser den essentielle regnvåde natteby og en bil, der hvinnende overser et stop-skilt, i *Murder, My Sweet* panoreres, da Marlowe begynder sin fortælling, tilbage til en montage af bybilleder, under *The Big Combo*'s credits panoreres hen over et lysglimtende storbyskab,



The Big Combo. Storbyen bag credits.

som kameraet tilsidst dykker ned i, i *Where the Sidewalk Ends* bevæger kameraet sig – som et udtryk for den knivsæg hovedpersonen balancerer på – fra en for-tovskant hen over et kloakdæksel, hvorefter der blændes over til larmen fra metropolens gadeliv, og i *Force of Evil* klippes efter credits til en smuk svævende halvnær indstilling af New York skyskrabere, hvorefter kameraet tilter ned på mylderet i Wall Street dybt nede. Diner'en, baren og natklubben er foretrukne storbylokaliteter, ligesom nedlagte lagerlokaler og motelværelser er det – lokaliteter som også Edward Hopper yndede at male. Det er steder beregnet på gennemgang eller korte ophold, steder for natteravne og 'drifters' og rum for fremmedgørelsens melankoli, men uden den fornemmelse af momentan poetisk stilstand i fluktuationernes endeløse strøm, der ligger i Hoppers (still)billeder.

Som iscenesættelse af modernitetserfaringer bliver *The Maltese Falcon* (1941) en central film noir – hvadenten den nu skal placeres som den første klassiske film noir eller ej! John Hustons film er ikke stilistisk påfaldende, tværtimod har den et

langt mindre moderne (storby)præg end de fleste andre films noirs. Den minder om filmet teater med ganske få eksteriørscener og dialogen som det bærende dramatiske element. Tilsvarende synes dens fatale kvindefigur Brigid O'Shaughnessy i ydre mere at være taget ud af et århundredeskiftedrama end af en nutidig setting. Ikke desto mindre er det Brigid, der mest åbenlyst repræsenterer moderniteten i filmen gennem sin konstante maskeradiske omskiftelighed. *The Maltese Falcon* drejer sig om at spille teater, om fluktuerende betydninger, om historier, der fortælles og fortælles om, om hele tiden at præsentere og blive præsenteret for nye versioner af noget, som der måske er noget om. Den drejer sig om spil og om forpassede øjeblikke, om "unrepeatable time". Men fordi der ikke er tale om identitetsspil som leg, men om løgn og bedrag, handler den også insisterende om tillid som blændværk og en deraf følgende paranoia udtrykt i den martrede Sam Spades refleksion til sidst i filmen, da han har besluttet sig til at udlevere Brigid til politiet: Hvis han ikke gør det, vil hun have noget på ham, som hun kan bruge mod ham til hver en tid. Og fordi han tilsvarende har noget på hende, kan han aldrig være sikker på, at hun ikke vil falde ham i ryggen.

The Maltese Falcon er også en film om at spille kønnet. "You are a liar", understreger Sam halvvejs beundrende, halvvejs forarget, og Brigid replicerer alvorstungt, "I've always been a liar", som var dette et tragisk vilkår, som hun forgæves havde kæmpet imod: "Oh, I'm so tired. Tired of lying and making up lies" – hvorefter hun lægger sig ned på sofaen med armen operatisk for øjnene, som for at stoppe de fluktuerende udtryks ynglen. Men denne tilståelse er ikke andet end en åbenlys per-

formance af kvindelig svaghed som maskerade, endnu et træk i spillet med oprigtighed som brikker og løggen som en tvivlsom sandhed, "the lie was in the way I said it, not at all in what I said" siger Brigid sofistikeret en af de første gange, Sam kynisk-humoristisk kommenterer hendes spil. Når ens partner bliver dræbt, "you're supposed to do something about it", siger Sam til slut som et udtryk for, at også han er en karakter, der udfylder en rolle. Filmen er fyldt med patetiske udtalelser, men ingen af dem står til troende – patos er i *The Maltese Falcon* kynisme iscenesat som følelsesfuldhed.

I flere henseender minder *The Maltese Falcon* om *Dead Reckoning* (1947). Også her fortæller hovedpersonen Rip, som er ude på at løse mysteriet om sin dræbte soldaterbuddy Johnny, til femme fatale'n Dusty, den døde kammerats kæreste, at "when a guy's pal's killed, he ought to do something about it". Kvindelig svaghed bliver iscenesat som maskerade på samme måde, og Bogarts forhold til kvinderne i de to film bliver beskrevet på samme måde – måske var det kærlighed, men i hvert fald bliver det ikke til noget – og "it'll pass". Men i modsætning til Bogarts Sam Spade er der ingen distance i Bogarts Rip, når han taler om sin døde ven. Efter at han har fundet ud af Dustys dobbeltspil afslutter han da også sin tale til hende med at sige, at måske elskede han hende, men "then there's one other thing. I loved him more". I *Kiss Me Deadly* skal det mandlige makkerskabs urokkelighed og begrundelsen for hævn på makkerens død blive problematiseret fundamentalt. Da privatdetektiven Mike bittert siger til sin sekretær, elskerinde mm. Velda, at han vil have fat i den, der dræbte hans ven, mekanikeren Mike, er hendes hånlige snerrende kommentar: "You want to

revenge the death of your dear friend. How touchy! How sweet! How nicely it justifies your quest for the great whatsit!" Men heller ikke *The Maltese Falcon* er en sentimental buddy movie, der lokaliserer en sidste sandhed i venskabet mellem mænd og i erindringen om *precious moments*. Fortiden holdes ikke hellig eller fast i film noir'en. Der er oftest ikke noget at spore af kærlighedsmelodramaets tidløse bevarelse af kærlighedens alt for korte stund, for der er altid blandet malurt i kærlighedens bæger – hvadenten tredieparten er en person eller penge: film noir'ens almene begærsobjekt.

Joseph Lewis' *The Big Combo* slutter som *Casablanca* i en tåget lufthavn, hvor nogen venter på et fly, der i sidste øjeblik kan tage dem væk, mens myndighederne forsøger at afværge det. Men hvor tågen og lufthavnen i Michael Curtiz' melodrama er den ultimative romantiske ramme for iscenesættelsen af den afsked, der samtidig skal fastholde tiden og bevare fortiden som et evigt nu, dér er den i *The Big Combo* det sted, hvor fælden om den forbryderiske Mr. Brown klapper. Som i

The Big Combo. Slutbilledet.



Casablanca slutter *The Big Combo* med, at et par sammen forsvinder i tågen. Hvor lysene i lufthavnen i *Casablanca* er vejen til frihed, er de billygter, som Browns ex-veninde retter mod ham, nådesløst fastholdende. I *Casablanca* lyder optimistisk den berømte mangetydige buddy-replik, der både peger på det personlige og det politiske (“Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship”), i *The Big Combo* antydes tøvende en relation og en fremtid mellem “the good cop” Diamond og Browns tidligere pige, da de som sorte silhouetter i åbningen til en hangar tøvende vandrer ud i tågen bort fra kameraet (4).

Hvad er film noir? Et kategoriseringsproblem. Kategoriseringsproblemet henstår dog stadig: Hvad er en film noir, og hvad er ikke en film noir: *The Maltese Falcon* fremstår som en iscenesættelse af selve modernitetens mentalitet, samtidig med at den ikke stilistisk indeholder typiske noir træk. *Fallen Angel* iscenesætter en af de mange kyniske femmes fatales med en tegnebog i hjertets sted og en helt forfulgt af skæbnens fatalitet. Ikke desto mindre slutter den med at stå inde for ideen om “home”, som helten får mulighed for at rekurere til efter at være blevet rensset for anklagen for at have forvoldt den fatale kvindes død.

I det hele taget er det så som så med angrebet på den motiverede happy ending, når det kommer til stykket; flere af den gruppe film, som litteraturen er fælles om at benævne film noir, indeholder mere end blot en påklistret antydning af en mulig fremtid. Slutningen på *The Woman in the Window*, hvor det i sidste øjeblik viser sig, at familiefaderen på fatale afveje har drømt hele den mareridtsagtige historie, han involveres i, opleves påklistret. Men der er ingen motivationelle problemer i

iscenesættelsen af romantik og lysere fremtidsudsigter i slutningen af *The Phantom Lady*, *The Blue Gardenia*, *The Blue Dahlia*, *The Big Sleep*, *The Big Combo* og *Dark Passage* f.eks. – selv om den romantiske forening mellem Bogart og Bacall her er henvist til evig landflygtighed i Sydamerika, fordi alle de, der kunne bevise, at Bogarts Vincent ikke har dræbt sin kone, er døde – inklusive mordersken selv. Til gengæld findes de bedste films noirs blandt den gruppe, der konsekvent fastholder en mørk determinisme: Billy Wilders *Double Indemnity*, Edgar G. Ulmers *Detour* (1945), Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (1955), Jacques Tourneurs *Out of the Past*, Fritz Langs *Scarlet Street* (1945), Billy Wilders *Sunset Blvd.* (1949), Orson Welles’ *The Lady From Shanghai* (1948).

Hverken i *Laura* eller *Gilda* kan titelpersonen karakteriseres som fatal, men filmene er kriminalhistorier opbygget som flashback-historier med voice-over fortæller; førstnævnte er dog mest af alt en traditionel whodunit-krimi med traditionel lukning og entydig happy ending. *They Drive by Night* (1940) er en kriminalhistorie med en forbryderisk femme fatale, men først og fremmest handler den om to brødres drøm om selv at få lov til at bestemme over deres lastvogn og deres tid. *Night and the City* (1950) er en nattemørk historie om begær efter penge, men den indeholder ikke noget egentligt kriminalplot, i *Crossfire* (1947) repræsenterer antisemitten Montgomery det labile, paranoide subjekt, men han afbalanceres af den absolut gode cop Finlay. Også i *The Big Heat* finder vi den i absolut forstand troværdige og stabile detective – selv da hans kone bliver dræbt for næsen af ham. Den labile identitet iscenesættes f.eks. i *Where the Sidewalk Ends* (1950) i den

voldelige, degraderede betjent Dixon, der kommer til at dræbe krigshelten Kenneth Payne, og som beskyldes for at være "half cop, half killer". Men samme film slutter moralsk lukkende med, at Dixon, uden egentlig at behøve det, tilstår mordet efter at være blevet forvisset om, at den stabile og jordbundne pige, han har forelsket sig i – datter til den mand, der er lige ved at blive hængt op på mordet – vil vente på ham til han kommer ud. *Where the Sidewalk Ends, The Big Combo, Double Indemnity, Force of Evil, Criss Cross, The Lady From Shanghai* og *The Blue Gardenia* gør i creditsekvensen opmærksom på storbyrummet, mens kanoniserede films noirs som *The Big Sleep, Laura* og *Mildred Pierce* ikke har direkte affinitet til et storbyunivers. Endelig kan bemærkes, at *In a Lonely Place* iscenesætter flygtigheden og ube-standigheden i en kynisk sønderrevet sjæl i Humphrey Bogarts skikkelse og mistilliden mellem mennesker i forholdet mellem Bogarts Dixon og Gloria Grahames Mildred.

Voldeligheden gøres her direkte til tema i modsætning til en række andre film noir (f.eks. *Murder, My Sweet, The Big Heat, Kiss Me Deadly, Fallen Angel, The Big Combo, Where the Sidewalk Ends*), der indeholder relativt udpenslede tortur- eller slagsmålsscener, men i øvrigt forekommer *In a Lonely Place* ikke særligt noir'sk (5). En film som *The Killing* er båret af den noir'ske fatalisme. Det er en kriminalhistorie om et juvelrøveri og om en kvindes forræderi mod sin underkuede mand, der fører til, at røveriet mislykkes. Men *The Killing* kunne også (ligesom f.eks. Hustons *The Asphalt Jungle*) rubriceres som en såkaldt caper film (jf. Telotte 1996): film om en gruppe mænd, der sammen planlægger et kup til mindste detalje – hvor-efter alt går galt.

Og sådan kunne man blive ved: Relativt få film synes at være film noir, hvis man forholder dem til den kanoniserede beskrivelse. Selv hvis man blot holder sig til Raymond Borde og Etienne Chaumetons mest almene karakteristik, "c'est la présence du crime qui donne au film noir sa marque la plus constante" (s.5), er den umulig, al den stund det vil være urimeligt at karakterisere alle film med et kriminalplot fra 1940'erne og de tidlige 1950'ere som film noir.

Et bud på et svar på kategoriserings-spørgsmålet kunne være, at denne type enten-eller, inkluderende-ekskluderende tænkning er ganske ufrugtbar, når talen er om disse film, der mangler generisk specificitet i mere traditionel forstand. Man kan sige noget om, hvad film noir kan være, ikke hvad *en* film noir er. Som også James Narremore (1998) foreslår i sin film noir gennemgang, kunne en måde at tænke en mere åben form for kategorisering være at ty til den kognitive sprogteori og -filosofi. Man kunne hente inspiration i George Lakoffs almene diskussion om kategorisering og tænkning og om *prototypen* i bogen *Women, Fire, and Dangerous Things* (1987). Lakoff gør rede for, hvordan prototype teorien, som en ny teori om kategorisering, afløser den klassiske forestilling om, at ting tilhører den samme kategori, hvis og kun hvis de har visse egenskaber til fælles. De egenskaber de har til fælles er samtidig det, der definerer kategorien (s. 6), og i den forstand opfylder alle eksempler kriterierne lige godt.

Heroverfor fastslår Lakoff på baggrund af referencer til en stor mængde empiriske studier indenfor kognitiv psykologi, at denne slags objektivistiske og dybest set uvidenskabelige sandheder ikke holder – for nu at gøre en lang historie kort. Kategorisering er en meget mere kom-

pleks, asymmetrisk kognitiv operation. Det fremgår således af banebrydende eksperimenter foretaget af den kognitive psykolog Eleanor Rosch, at forsøgspersoner vurderede visse medlemmer af en kategori som *bedre* repræsentanter for kategorien end andre, for eksempel refererer Lakoff, at “robins are judged to be more representative of the category BIRD than are chickens, penguins, and ostriches, and desk chairs are judged to be more representative of the category CHAIR than are rocking chairs, barber chairs, beanbag chairs, or electric chairs” (s. 41). Prototyper er altså – efter Eleanor Rosch – de eksemplarer, der forstås som de “bedste” eksemplarer af en kategori og *prototype-effekt* er eksistensen af “scalar goodness-of-example judgments for categories” (s. 136).

Endelig taler Lakoff med reference til Wittgenstein om *family resemblances*, familieligheder, som det forhold, at elementer i en kategori kan være relateret til hinanden, uden at en gruppe af egenskaber er fælles for alle medlemmer af kategorien (s. 12 og 16). Kategorier er altså snarere end en symmetrisk, strukturelt defineret størrelse *netværker af relationer*, ved hjælp af hvilke og hvorigennem vi tænker.

I forlængelse af Lakoffs tanker synes det frugtbart at tænke film noir som først og fremmest et *netværk af familieligheder*, hvori det er muligt at tale om prototypiske eksempler og en række eksempler derudover, som har mere eller mindre tilfælles med hinanden og ligger tættere på eller fjernere fra prototyperne. Men hvad er så prototyperne indenfor kategorien film noir – eller er dette et forvrøvet spørgsmål, al den stund vi spørger til en kategori, hvis eksistens vi overhovedet sætter spørgsmålstejn ved? Ikke nødvendigvis.

George Lakoff skelner i *Women, Fire, and Dangerous Things* mellem *sociale stereotyper* og *typiske eksempler*. Den *sociale stereotyp* (f.eks. stereotypen “husmor” eller “ungkarl”) er som regel bevidst og genstand for offentlig diskussion, siger han; den er en kulturel konstruktion og kan forandres over tid. *Det typiske eksempel* derimod (æbler og appelsiner er typiske frugter, save og hamre er typiske eksempler på værktøj – s. 86) er oftest ubevidst og automatisk. Det gøres ikke til genstand for offentlig diskussion og ændrer sig ikke mærkbart over et længere stykke tid; at vurdere typicitet og atypicitet er slet og ret en måde, hvorpå vi foretager den basale kognitive operation at drage slutninger.

Hvis vi herefter igen vender os til film noir kategorien og går fra kognitive processer til et hjørne af filmvidenskaben og tøvende, vel vidende at det indeholder en række problemer, forsøger at analogisere fra det ene til det andet, kan vi sige, at den eksisterende forsknings samlede vifte af eksempler – kategorien – kan have karakter af stereotyp – en kulturelt konstrueret norm for hvordan “noget” indenfor det populærkulturelle felt kan tænkes, som kan diskuteres, og som kan ændres (med nye historiske eller teoretiske synsvinkler på stoffet). Således vil det æstetiske objekt aldrig være af samme objektive art som kategorien fugl f.eks. Men på den anden side er den eksisterende forskning omkring et kulturelt objekt også den form for norm, der bestemmer kategorien.

Fastholdes derfor rimeligheden i definitionen af bestemte formelle og stilistiske karakteristika som noget, der kan lokaliseres i større eller mindre grad i en række film kaldet film noir fra 1940’erne og en del af 1950’erne (à la de fire karakteristikker David Bordwell opregner i *The*

Classical Hollywood Cinema), ja da bliver prototypiske eksempler *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *Detour*, *The Lady From Shanghai*, *Murder, My Sweet* og *Kiss Me, Deadly*, mens film som *Gun Crazy*, *Crossfire*, *Laura*, *The Killing* og *They Drive By Night* befinder sig forskellige steder i periferien. På forskellige ledder kunne man derefter gøre rede for forskellige mulige eksemplers "goodness" og deres familieheder rundt omkring i netværket (6). Jeg vil således i det følgende kigge videre på en række af familiehederne i film noir vævet, dér hvor de typisk afviger fra den traditionelle Hollywoodfilm – det fatale, mørke univers, den mangelfulde familie og det fatale køn.

Fatalisme og fatalt begær. Tiden kan ikke skrues tilbage i film noir, og den kan ikke stoppes. Uafvendelighedens inertie gør film noir'ens karakterer til objekter for noget, som selv de genkommende genfortællinger ikke kan hitte rede i. Hvor Rick og Ilse i *Casablanca* "will always have Paris", kan Laurel i slutningen af *In a Lonely Place*, da hun og Dixon endegyldigt har ødelagt deres kærlighed i gensidig mistillid, med en replik fra den underholdningsroman Dixon har gjort til filmmanuskript, blot sige "I lived the few weeks where you loved me". I film noir er det ofte for sent. Da den lysblonde heltinde i *The Blue Dahlia* bliver spurgt af sin mand, som hun har forladt, hvorfor det er for sent, er hendes svar slet

Whirlpool. Gene Tierney i Otto Premingers melodrama



og ret "It just is". Fatalismen kan ses som en reaktion på erkendelsen af og som et udtryk ved modernitetens tidslige og rumlige fluktuation. Denne mentale tilstand og forestillingen om, at omstændighederne uafvendeligt løber af med én og om hjørner med ens liv, udtrykkes i gentagne beskrivelser af mennesker, der indrulleres i transaktioner, de, når det kommer til stykket, ikke kan styre, mennesker der bliver fanget i en malstrøm, som blot trækker dem dybere og dybere ned i uføret (jf. den grafiske fremstilling af en malstrøm bag credits i *The Big Heat*, og jf. i øvrigt også en titel som *The Whirlpool*), mennesker, som udtrykker, at de ikke har bestilt andet end at løbe og løbe hele deres liv og nu ikke orker det mere (Richard Widmarks Harry Fabian i *Night and the City* og Burt Lancasters Pete Lunn i *The Killers*).

Modernitetserfaringer transformeres i film noir'en til skæbne, og skæbnen får konkret form. Det fatale er som regel begær efter penge eller begær efter magt, sjældnere eller først i anden omgang begær efter en kvinde (eller, sjældnere, en kvindes begær efter en mand – f.eks. i *Dark Passage*) (7). Det fatale bliver nok beskrevet som en drift, et begær, men ofte er det først i anden omgang seksuelt (bortset fra *The Postman Always Rings Twice*, *Fallen Angel* og *Laura*). Eller også knyttes den mørke skæbnebestemthed til indre dæmoner, til et indre raseri (f.eks. Bogarts figur i *In a Lonely Place* og Dana Andrews' Dixon i *Where the Sidewalk Ends*), eller til noget, der minder om eller beskrives som sindssyge (Laura Carlson, som dræber sin mand i *They Drive by Night*, ender på et sindssygehospital sønderrevet af dårlig samvittighed – lige som Chris i *Scarlet Street* der ender som halvtosset bums på flugt fra sine indre dæmoner – mens Elsa Bannister i den sidste

scene i spejlkabinettet i *The Lady from Shanghai* og kunstneren i *The Phantom Lady*, der blev morder, fordi han ikke kunne klare, at en kvinde lo ad ham, mere diskret tilføres en snert af vanvid).

Psykopaten er dog ikke en typisk film noir karakter. Marc Vernet mener, at definitionen af film noir i høj grad er knyttet til Humphrey Bogarts figur, "to the extent that it was clearly organized around him, around his new stardom" (Vernet 1993:25). Han inkarnerer film noir'ens kompliceret tvetydige, kyniske og mørksynet, martrede helt – f.eks. i modsætning til Richard Widmarks mindre typiske evigt grinende, hyperaktive quasi-psykopat i *Night and the City*.

De bedste films noirs forsøger ikke egentlig at unddrage sig moderniteten som vilkår; de sætter sig ikke udenfor historien. F.eks. er den landlige idyl med den lyse, uskyldige pige, hvor hovedpersonen i *Out of the Past* (1947) har søgt tilflugt, lige præcis ikke noget varigt og stabilt sted. Den tid er forbi, hvor landet kunne tilbyde sig som et meningsfyldt hjemsted, fordi et sådant sted ikke mere eksisterer. Filmen håber det modsatte, men den ved godt, at håbet bygger på en illusion, i lighed med at kameraet under credits panorerer hen over et uberørt landskab for så at dvæle ved en række vejskilte, der blandt andet angiver, at der ikke er så langt til Los Angeles. Det samme er tilfældet i *The Killers*, der starter med, at to lejermordere kommer til lillebyen, går ind på den lokale diner og lakonisk fortæller, at "we're gonna kill the Swede". Da Pete Lunn, eller The Swede får dette at vide, bliver han roligt liggende på sin seng for at afvente sin skæbnes fuldbyrdelse – at fortiden, lige som i *Out of the Past*, skal indhente ham. "There's nothing I can do about it. I'm through with all that running around" er

hans eneste replik, "I did something wrong – once".

Personerne i film noir beskrives ofte som fanget i en fælde, for kan fortiden indhente dem, er der på den anden side heller ikke nogen fremtid. Historien om hvad der skete – f.eks. i *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice*, *Out of the Past* og *The Lady From Shanghai* – skal ikke bane vej for en ny begyndelse, for historierne er altid fortalt efter at det er for sent eller i bevidstheden om, at det snart vil være for sent, opgivende, umulige forsøg på at komme af med en byrde. "The only way to stay out of trouble is to grow older, so I guess I'll concentrate on that" – så nedkølet slutter Michael O'Hara sin voice-over beretning om sit møde med den fatale Elsa Bannister i *The Lady From Shanghai*, mens Al i Edgar G. Ulmers grovkornede low-budgetfilm *Detour* starter sin beretning med retorisk at spørge den imaginære lytter, om han eller hun nogensinde har oplevet at ønske at kunne glemme noget – for det kan man ikke.

Detours Al synes at være en af filmhistoriens mest uheldige helte – eller det tragiske offer for skæbnens lunefuldhed, i hvert fald som hans voiceover genfortæller historien: Al er på vej hitchhikende fra New York til Los Angeles for at forenes med sin kæreste, men hans fortælling former sig som en historie om en rejse frem, der lægger større og større afstand til målet, jo nærmere han kommer det. Al bliver endelig taget op, af Haskell, der tilfældigvis skal hele vejen til Los Angeles. Denne dør imidlertid, muligvis mens han sover i bilen ved siden af Al, som kører – det antydes at Haskell er syg – muligvis fordi hans hoved rammer en sten, da han uheldigvis sovende falder ud af døren, som Al åbner. Da Al senere, efter at have indset umuligheden af at få nogen til at

tro ham, har skilt sig af med liget og påtaget sig Haskells identitet – inklusive penge og bil – møder han en kvinde, Vera. "There was a woman", siger han på lydsiden, mens han er ved at hælde vand på bilen ved en tankstation. I baggrunden af det i dybden komponerede billede ses en kvinde stå ved vejen med en kuffert ved sin side. Han giver hende uopfordret kørelejlighed, men hun viser sig at være intet mindre end det "dangerous animal", som Haskell tidligere har fortalt, at han tog op, og som satte sine kløer i ham. Af alle mennesker er hun derfor den eneste, som er klar over, at Al ikke er den, han giver sig ud for at være. Hun tvinger ham til at fortsætte spillet, da de pludselig erfarer, at Haskells far er død og har efterladt sig penge. Den tredje fatale tilfældighed er herefter, at Al uforvarende kommer til at strangulere den – antydes det – dødsyge Vera med telefonsnoren, efter at de er nået til Los Angeles og har indlogeret sig på et motel. Hun er gået ind i værelset ved siden af med telefonen, og Al trækker i raseri i snoren – der uheldigvis lå om hendes hals. For sidste gang tilbage på det filmiske nutidsplan forlader Al diner'en, hvor han har siddet for endnu engang at finde en vej at gå ad, ikke tilbage til New York og ikke frem mod Los Angeles – da en politibil stopper ved siden af ham.

I modsætning til Vincent Parry i *Dark Passage*, der er absolut heldig, da han er flygtet fra fængslet – tilfældigvis er en af de få personer, der har fulgt hans sag og tror på hans uskyld, lige i nærheden af flugtstedet og tager ham op, og tilfældigvis kender den første taxachauffør, han derefter kører med, en læge, der kan foretage plastiske operationer og give ham et nyt ansigt – så synes Al at være en brik i et spil, han ikke selv har kontrol over. Eller sådan fremstiller han sig selv. Men som

også Andrew Britton (1994) gør opmærksom på, er der en diskrepans mellem det Al fortæller, og det vi ser. For måske er det ikke først og fremmest Sue i Los Angeles, han har i tankerne på sin færd, ejheller genoptagelsen af et forhold som han med et lidet entusiastisk ordvalg har kaldt for en “ordinary healthy romance”. Måske skynder han sig ikke alene at iføre sig Haskells tøj – inklusive dennes tegnebog – og sætte sig ved rattet i dennes bil, fordi han ræsonnerer sig frem til, at der ikke er andre udveje, at ingen vil tro den stakkels mands historie. Forklaringer har han nok af, men når det kommer til at forklare, hvorfor han inviterede Vera med på sin tur, hedder det blot på lydsiden “there was a woman” – samtidig med at billedsiden, fra den smukke dybdefokusindstilling, klipper til et halvnærbillede af hende. Kameraet tracker lidt bagud, så man kan se hende i hel figur, hvorefter det følger hende i halvnær, da hun i et roligt, lidt drømmeagtigt tempo går hen mod Als bil. Kort før hun når den, klippes til total, så bilen nu befinder sig indenfor samme billedramme, og hendes sidste skridt hen til bilen får en anden, mere energisk karakter – som var netop den halvnære tracking et udtryk for, at denne kvinde er mere end blot “a woman”.

På flere måder ligner *Detour* Billy Wilders *Double Indemnity*, et af film noir’ens prototypiske eksempler. *Double Indemnity* er også en historie om at sætte sig op på et løbskkørende tog – mødet med kvinden – den er ligeledes en flashback historie, som afsluttes med, at den mandlige fortæller tilstår drabet på kvinden, den slutter, som *Detour*, med at fælden klapper om fortælleren, og samme fortæller er heller ikke ganske pålidelig. Men i en vis forstand er Walter Neff mere bevidst om sine motiver eller mindre hyk-

lerisk end Al. Da Walter i filmens start indtaler sin tilståelse til sin overordnede, Barton Keyes, siger han, at han dræbte på grund af penge og på grund af en kvinde. Og han fortsætter lakonisk: “I didn’t get the money, and I didn’t get the woman”. Phyllis Dietrichson, hvis mand de to i fællesskab planlægger at dræbe, præsenteres som essensen af en femme fatale, der skal have ham til at hjælpe sig med at komme af med ægtemanden for at få udbetalt en forsikringssum. Men pointen er, at hun også kommer til at fungere som katalysator for et ønske om overskridelse, som har ligget latent i Walter, længe før han mødte Phyllis: “You know how it is, Keyes. In this business you can’t sleep for trying to figure out all the tricks they could pull on you. Like the guy behind the roulette wheel, watching the costumers to make sure they don’t crook the house. And then one night you get to thinking how you could crook the house yourself, and do it smart.” Walter er altså ikke blot offer i et rænkefuldt spil. Transgressionen kan ses som et opgør med faderfiguren Keyes, men den kan også forstås som et opgør med den regelrethed og den anonyme rutine, som arbejdet som almindelig forsikringsagent er. Den ganske lange indstilling af det øde kontorlandskab med de lige rækker af forladte pulte set i frøperspektiv, da Walter er på vej ind for at aflægge sin tilståelse, kan da ses som et udtryk for den småborgerlige indsnævring, Walter søger at undslippe med sin kriminelle handling (8).

Fælles for *Detour* og *Double Indemnity* er altså, at de ikke blot gør deres mandlige hovedpersoner og fortællere til viljesløse ofre for femme fatale’ns rænker. Det er en begrædelig historie, Al fortæller. Men filmen fortæller også om en mand, der selv har været ude om det, fordi han, lige som

Vera, er styret af et ekstremt individualistisk begær. Al og Vera inkarnerer, som Andrew Britton fremhæver, et billede af et kulturelt forarmet USA, hvor samfundet er reduceret til “a loose aggregate of competing individuals” (s.183). Selv om *Double Indemnity* i højere grad er interesseret i at beskrive en fatal og dødbringende relation mellem to mennesker, som er bundet sammen af fælles forbrydelse, beskriver den også en mand, hvis skæbnesvangre møde med en kvinde bliver en chance – selv om den er fatal.

På den ene side iscenesættes i film noir både stilistisk og narrativt en grundstemning af paranoia, en fornemmelse der på et samfundsmæssigt niveau duplikeres i krigens og efterkrigstidens paranoia og pessimisme og i en generel usikkerhed på fremtiden. På den anden side er *Detour* og *Double Indemnity* også eksempler på, at film noir ikke blot er fatalisme reduceret til småklynkende iscenesættelser af menneskelig, eller måske især mandlig, afmagt. Film noir taler i den forstand ikke for en populistisk afmægtighed og fralæggen sig al skyld på skæbnens alter. Tværtimod blander de bedste af filmene den skæbnetunge, pessimistiske grundstemning med beskrivelser af mennesker med et projekt, der, selv om det for dem selv ikke synes helt klart, indeholder et egoistisk og ødelæggende begær efter at besidde, penge eller et andet menneske.

Af og til gives der i filmene en form for psykologisk forklaring, der skal kaste en slags forsonligt skær over i hvert fald mændene: Den ekstremt ustabile og hypervitale Harry Fabian i Jules Dassin's desperate *Night and the City* vil gøre hvad som helst for at “be somebody”, blive andet end den charlatan og småhustler, han er. Og at være noget – eller nogen – er for ham alene forbundet med penge og

magt. Men hans lyssky transaktioner og konstante svigten de personer, der tror på ham, fører blot til, at “you had it all but you're a dead man”. I filmens sidste sekvens bliver han som en anden Harry Lime forfulgt af alt og alle gennem noir belyste gader og forladte lagerbygninger og smides tilsidst som en sæk affald i Themsen. Det uprofessionelle had uden proportioner, detective Dixon i *Where the Sidewalk Ends* nærer til den slimede forbryder Scallisi forklares med en småforbryderisk far, som Dixon hele sit liv har forsøgt at blive forskellig fra, og som Scallisi minder ham om. Men grundlæggende (med undtagelse af få aldeles pletfri personer som f.eks. Lauren Bacalls tjekkede skytsengel i *Dark Passage*, den ubestikkelige og ulykkelige politimand Dave Bannion (Glenn Ford) i *The Big Heat* eller den trofaste sekretær med ben i næsen, der iscenesætter sig selv som fatal kvinde for at redde sin chef fra den elektriske stol i *The Phantom Lady*) er alle film noir'ens personer moralsk vaklende. Samtidig er jo de allerbedste film noir iscenesat med et raffineret æstetisk overskud og en billedbevidsthed, der både danner modvægt til den fatalistiske grundtone – og til de mere banale happy endings. Trækker en række film mod lukning og stabilitet, taler stilen utvetydigt med modernitetens stemme.

Pessimismen, den vaklende moral og det stilistiske overskud er efter min mening flottest og mest interessant iscenesat i Robert Aldrich's *Kiss Me Deadly*, “a true sensory explosion”, som Alain Silver (1998) siger. Midthaltvredsernes svar på David Lynchs univers – tydeligvis er *Lost Highway* (1997) da også inspireret af Aldrich's film. Alle stilistiske elementer i *Kiss Me Deadly* synes hysterisk ude af proportioner eller at påkalde sig opmærksomhed. Men mere end at filmen kan

karakteriseres som parodi eller metafilm kan den ses som en selvbevidst stillen de film noir'ske ingredienser på spidsen både stilistisk og narrativt – *Kiss Me Deadly* er netop, for at citere titlen på Alain Silvers artikel “evidence of a style”, film noir'en to end all film noirs, med de cinematografiske virkemidler hobet oven på hinanden i en skærende, outreret dissonans. Såvel den fatale, falske roommate til Christina, Iris Carver/Gabrielle, som Mikes sekretær taler med overtydeligt indsmigrende stemmer, Velda lægger konstant forelsket og indsmigrende op til Mike, og deres forhold er en pervers blanding af intimitet og professionalisme – Dana Andrews' detective i *Laura* er en ærlig skoledreng i forhold til Mike Hammer. Personerne er igen og igen opstillet i artificielle koreografier eller tableauer (ved swimmingpoolen hos den velhavende gangster Evello fx., hvor smukke kvinder i badedragt kommer skridende som var poolkanten en catwalk) eller foretager sig påfaldende ting, mens de samtaler om arbejdsmæssige ting (Velda bliver ved med svedende at foretage balletøvelser ved en barre i sin lejlighed, mens Mike giver hende ordrer). Endelig er “the great whatsit” præcist en “great whatsit” og ikke en macguffin. Det fatale objekt er intet mindre end en atombombe, der springer fra en Pandoras æske i slutsekvensens ragnaroksvision.

I indledningssekvensen løber en gispende forpustet kvinde, Christina, i trench coat og bare fødder hen ad en mørk vej og får stoppet Mikes sportsvogn. Da hun har sat sig i bilen starter credits med at rulle skråt fra oven fremad mod billedrammens nederste del, mens bilen kører den modsatte vej ud i natten. På lydsiden høres Nat King Coles bløde stemme croone *Rather Have the Blues*, og samtidig hører man fortsat Christinas gispende vejrtrækning,

der synes blandet med gråd og hysterisk latter. Hele tiden høres hendes vejrtrækning som reallyd, men samtidig er den rumligt trukket helt frem i billedrummet og i de første indstillinger endvidere en anelse asynkron. Således bliver Christinas stemme ikke forankret så entydigt i kroppen, som den diegetiske lyd normalt gør det.

Denne stilistiske kakofoni kan der knyttes to kommentarer til. For det første kan den manglende overensstemmelse mellem billede og lyd ses som et udtryk for den subjektive ustabilitet eller dissonans, som filmen ikke blot tildeler Christina i indledningssekvensen men alle karaktererne. Men den asynkrone og rumligt fremtrukne iscenesættelse af lyd minder også om Linda Williams' (1989) beskrivelse af lyden i hard core-pornoen, det hun kalder for “the sound of pleasure”. Williams gør opmærksom på, at anvendelsen af asynkron lyd ikke alene er et spørgsmål om økonomi, for i big budget pornofilm, der i øvrigt bruger synkron lyd, tys der til asynkron lyd under de seksuelle numre (s.124). Derimod kan asynkron lyd anskues som et af de stilistiske midler, hvormed lyst og orgasme repræsenteres i pornofilm – som en slags lydlig stand-in for sandheden i den kvindelige orgasme.

Nu siger jeg naturligvis ikke, at en tilsvarende konstruktion af lyd i *Kiss Me Deadlys* åbningssekvens antyder, at scenen i virkeligheden handler om sex. Men min pointe er, at den “pornografiske lydanvendelse” – eller rettere sagt forudgribelsen af den – er med til at tilføre creditsekvensens dynamik og atonalitet – trods Nat King Coles bløde stemme: Lydens selvstændiggørelse fremhæver den gispende vejrtræknings mangetydighed, dens svingen mellem gråd, latter, forpustethed og en form for lyst, der ikke kan motiveres på

samme måde som de andre følelsesudtryk – når man ellers fra starten antager, at Christina løber fra noget. Men lydanvendelsen peger også på et spil mellem løgn og sandhed, tilsløring og afsløring, indre og ydre, som denne film i eminent grad kredser om. Dens blander sig med andre cinematografiske virkemidler – de modsatrettede bevægelser i billedrammen og den underlige konstruktion af et tredimensionalt rum – skaber et på én gang ekstremt foruroligende, dissonantisk rum og peger på den ekstremt pointerede stilisering, den noir stiliseringens stilisering, som er *Kiss Me Deadly*'s stilistiske kendetegn.

I slutsekvensen, som foregår i et hus ved stranden, har Gabrielle tilranet sig den famøse boks, som man brænder sig på, når man fjerner dens yderste skal. Til trods for at makkeren og beundreren af moderne kunst Dr. Soberin siger til hende, at hun vil slippe alskens djævelskab løs, hvis hun åbner boksen, gør hun det. Og ikke nok med at hun slipper en umådelig mængde energi løs, handlingen synes også at slippe filmsproget løs i en *excess* af ikke diegetisk lyd og et apokalyptisk lysinferno. Da Gabrielle letter på låget, klippes til et nærbillede af boksen, fra hvis indre et

Kiss Me Deadly.

Cloris Leachman åbner kufferten.



strålende stærkt lys breder sig. Samtidig høres på lydsiden en næsten menneskelig hvæsen, som rummede boksen et levende uhyre. Gabrielles skrig, underlægningsmusikken, den sårede Mikes råb på Velma og en række quasi humane, forvrængede lyde blander sig på billedsiden med vedvarende lysglimt fra branden i boksen og eksplosionen, der er på vej. Som Pete på *The Lost Highway Motel* i *Lost Highway* slæber Mike sig hen ad en gang i det stroboskobiske lys og finder Velma, som Soberin har taget til fange. De vakler mod døren, hvorefter der klippes til totalbilleder af huset udefra. Det eksploderer i noget, der kan minde om starten på en paddehattesky.

Der eksisterer en anden slutning på filmen, hvor man ser Mike og Velda stå i vandet med armene om hinanden og forfærdet kigge på det eksploderende hus. Men det synes umiddelbart lige meget, om de er kommet ud af huset eller ej, hvis det er kernekraft, der er sluppet løs. Den film noir'ske fatalisme får her sit ultimative udtryk i en form, som på én gang peger på et paranoidt koldkrigs USA og på film noir universets artificielle karakter. The great whatsit er et udtryk for Mikes ønske om endelig engang at få en sag af betydning i modsætning til de skilsmisssager, han ellers tjener penge på, en sag der så at sige kan skabe orden på verden. Men the great whatsit er også en meningsløs bestræbelse, fordi en sådan orden ikke eksisterer. Det eneste der sker er, at Mike kommer i nærheden af en uorden på et højere og endnu mere uoverskueligt niveau.

Familien og femme fatale'n. Sylvia Harvey (1980) gør opmærksom på, at familien er fraværende i film noir'en. Og er den ikke fraværende, mangler den de værdier, der normalt tilskrives familien. Sergeant



Double Indemnity. Barbara Stanwyck.

Bannions lykkelige familieliv, som vi præsenteres for i starten af *The Big Heat*, må naturligvis destrueres. Efter få scener dræbes den lyslokkede hustru af en bilbombe, som var beregnet på Bannion. Hvis fami-

lien forbliver intakt, beskrives den gennemgående som kedelig og tyngende, som den dødsenskedssommelige småborgerlighed (*The Woman in the Window*) eller en byrdefuld affære (*They Drive by Night*)

(9). Det samme gælder ægteskabet, som illusionsløst beskrives enten som et dominansforhold eller knyttet til en økonomisk kontrakt – som den kyniske Ann angiver som et argument for at beholde Lauras forlovede i *Laura*, “I can afford him”. I *Scarlet Street* er hustruen en dominerende matrone, der forhindrer ægtemandens kreative evner i at udfolde sig. I *Night and the City* og *Murder, My Sweet* er ægteskabet en forretningsaffære, mens det i *Double Indemnity* og *The Lady from Shanghai* er under frysepunktet. Og i den eneste scene, hvor Mildred og hendes exmand er samlet med børnene i *Mildred Pierce*, er det ved datteren Kays sygeleje i faderens veninde, Mrs. Biederhofs hjem. Da Bogarts Vincent Parry i *Dark Passage* fortæller taxachaufføren om det mildest talt ikke lykkelige ægteskab med den myrdede hustru, hvis død han blev kendt skyldig i, og denne ironisk og lakonisk replicerer “Nice, happy, normal home”, synes dette at kunne stå som den ironiske kommentar til beskrivelsen af ægteskabs- og familieliv i alle filmene.

På den ene side afspejler film noir'en tydeligvis ideologiske opbrud i opfattelsen af familien, og den er dybt optaget af de ikke-ægteskabelige seksuelle spændinger. Men på den anden side anser filmene heller ikke hverken de ægteskaber, der ikke er grundet på kærlighed eller de illegitime forhold for at være noget alternativ til familien. Ægteskabsbruddet bliver f.eks. straffet i *Double Indemnity*; for Phyllis og Walter er der kun en “one way trip” tilbage og “the last stop is the cemetery”, som Keyes siger. I dén forstand er disse iscenesættelser af modernitetens turbulens ikke overskridende.

Der er tradition i film noir-forskningen for at sætte filmenes opkomst og udbredelse ind i en *socialhistorisk forklarings-*

ramme. Der er bred enighed om at se film noir som en form for mentalt spejl af eller en reaktion på krigs- og efterkrigstidens værdiopbrud. I et mere specifikt kønsperpektiv er der endvidere en tradition for at se filmene som et udtryk for opbrud i familieinstitutionen, bl.a. det forhold at i millionvis af familier levede mand og hustru adskilte, og at kønsrollemønstrene og magtforholdene mellem kønnene havde ændret sig med kvindernes indtræden i (krigs)produktionen. Ligeledes er femme fatale'n (i flere af artiklerne i antologien *Women in Film Noir* (1980)) blevet set som en symbolisering af en udbredt socialt, kulturelt og psykologisk motiveret angst for de stærke kvinder, som havde overtaget mændenes samfundsmæssige funktion under krigen. Film noir'en efter 1944 er således blevet set som en af de diskurser, som skulle være med til at bringe styrkeforholdet og den sociale rollefordeling mellem mænd og kvinder tilbage til normalen (Krutnik 1991). Hvor bidragerne i *Women and Film Noir* lægger vægt på at fortolke skræmmebilledet af den magtfulde bitch, femme fatale'n som en slags ideologisk nedskrivning af den position, den amerikanske kvinde havde vundet i krigens første år, lægger Frank Krutnik 10 år senere omvendt vægt på, at filmene afspejler det besvær, den sene krigstid og efterkrigstiden havde med at rekonstruere og redefinere mandeidentiteten.

Den socialhistoriske betragtningsmåde har stor forklaringsværdi, når man betragter film som kulturelle seismografer. Men den er ikke udtømmende. Problemet er, at man for så vidt kan sige nøjagtigt det samme om andre af 40'ernes ‘subgenrer’, som beskæftiger sig med den problematiske relation mellem mand og kvinde, f.eks. den gotiske film eller “the Paranoid

Woman's Film", som Mary Ann Doane beskæftiger sig med i sin bog *The Desire to Desire* (1987). Den paranoide film var en cyklus af film produceret specielt med henblik på et kvindeligt publikum, med film som *Gaslight* (1944), *Suspicion* (1942), *Rebecca* (1940), *The Two Mrs. Carralls* (1947) og *Secret Beyond the Door* (1948) som eksempler. Disse ægteskabsfilm handler om en kvinde, der gifter sig med en for hende relativt ukendt mand, som hun bosætter sig med i et stort hus. Men meget hurtigt efter giftermålet begynder hun at mistænke ham for at stræbe hende efter livet. Også om disse film kunne man med rimelighed sige dels, at når de laves i så stort tal i 40'erne hænger det sammen med krigstidens angst og efterkrigstidens paranoia, og dels at de afspejler opbruddene i familie- og ægteskabsinstitutionen. Men dette kunne man også sige om en betydningsfuld efterkrigsfilm som William Wylers *The Best Years of Our Lives* (1946) som om andre film, der direkte tematiserer krigen og mulighederne for at genopbygge ægteskab og familieviv efter krigen.

Hvorved adskiller (de bedste) films noirs sig da fra andre genrefilm og fra realistiske film som *The Best Years of Our Lives*? kunne man spørge. Svaret kunne igen være: Fordi de insisterer på at lade modernitetens stemme tale, fordi de fastholder foranderligheden og bevægeligheden, fordi de på godt og ondt har svært ved at iscenesætte momenter af harmoni med mindre disse er ekstremt flygtige (som i *In a Lonely Place* og *The Big Heat*). Dette sker i film noiren ikke mindst ved at lade det disharmoniske forhold mellem kønnene være et af omdrejningspunkterne for beskrivelser af lovovertrædelser, grådighed, egoisme og mangel på empati.

Trods en række stereotype præsentationer af kvindefiguren som seksuelt væsen (det berømteste eksempel er kamearaets panorering op ad Lana Turners/Coras krop i *The Postman Always Rings Twice*) er for så vidt noir kvinden som femme fatale ikke mere stereotyp end noir manden som uheldig eller lidt ynkelig helt. De to kønskonstruktioner hænger uløseligt sammen. Det synes som om den marginaliserede mand kun kan iscenesættes gennem femme fatale'n og omvendt, at film noir'ens mænd og kvinder gensidigt betinger hinanden. Jo mere bitchy kvinden er, jo mere har manden medlidenhed med sig selv, synes det. Men når femme fatale'n er udryddet, er der heller ikke ret meget mand tilbage; hendes død bringer ingen forløsning.

Det er ikke svært at nævne en række uforsonligt beskrevne femmes fatales i film noir, f.eks. den hysteriske morderske Madge i *Dark Passage* og den fra krigen tilbagevendte Johnnys kone Helen i den stramme glinsende kjole i *The Blue Dahlia*, hvis drikkeri var den direkte årsag til at parrets barn blev dræbt i en bilulykke, som har været ham utro, mens han tjente fædrelandet osv., osv. Da hun relativt hurtigt bliver dræbt, ligger det lige for at konstatere, hvordan hun, i Laura Mulvey'sk forstand, passer ind i den klassiske Hollywoodfortælling; gennem drabet bliver hun straffet og ufarliggjort. Det samme gælder for Dusty i *Dead Reckoning*, som dør i filmens slutning efter en bilulykke, da hun har forsøgt at dræbe Bogarts Rip, der sidder ved rattet. Og det gælder Stella i *Fallen Angel*, servitricen alle mændene er betagede af, men som er hård som en silver dollar. Hun ikklæder sig på intet tidspunkt maskeradens feminine forklædning, men spørger den forelskede Eric, der vil have hende med sig væk,

“what’s in it for me”. Da han kommer for at overtale hende til at tage afsted, før han har skaffet den sum penge, der var betingelsen for at hun fulgte ham, får han blot at vide, at han skal “beat it”.

På den anden side har flere af forskerne i *Women in Film Noir* (1980) hæftet sig ved, at femme fatale-figuren ikke passer til den teoretiske forestilling om kvinden som passivt skueobjekt fikseret af det mandlige blik (ja i *Phantom Lady* iscenesættes i Carol en kvinde, der kan sidde i timevis og stirre så fast og uudgrundeligt på en mand, så at han tilsidst nervøst taber glas- set). Der er flere eksempler i filmene på, at den foretrukne kvinde er hende, der er “a good guy” eller hende som man, som Bogart siger i *Dead Reckoning*, kan gøre lillebitte og putte ned i sin lomme, når man vil. Men det er ikke hende, kameraet er optaget af. Janey Place gør opmærksom på modsætningen mellem visuel stil og mening i filmene. På den ene side drejer deres plot sig ofte om at løse det kvindeliges gåde, dvs. at demystificere og ufarliggøre det for at tale Laura Mulvey’sk. På den anden side tenderer femme fatale’n hele tiden mod at destruere dette narrative forløb ved visuelt at sprænge sig frem i forgrunden af billedrammen og ved i en vis forstand at styre kameraets bevægelser. Det er Places pointe, at “The style of these films thus overwhelms their conventional narrative content, or interacts with it to produce a remarkably potent image of women” (Place 1980:36). Godt nok skal hun dø, men hun har dog strålet kraftfuldt – iskoldt glinsende som Phyllis’ læber, da hun bag sig hører Walter kvæle hendes mand i *Double Indemnity*, forførende cinematografisk da hun sidder rammet ind i en belyst rektangulær firkant i starten af *The Lady From Shanghai*, eller stålsat som Johnnys hustru i *The Blue Dahlia*.

Heroverfor synes manden ofte at få kraft af mødet med den fatale kvinde og tilsvarende at miste kraften, når hun forsvinder. Hvis han da ikke, som Eric i *Fallen Angel* får mulighed for at fortælle sin begrædelige historie til en langt mindre kynisk kvinde, den lidt ældre June, der oven i købet elsker ham – essensen af Erics historie er, at “I was always being beaten up for something I didn’t do”. Repræsenterer June “home”, er de visuelt smukkeste billeder i filmen imidlertid et par ekstreme nærbilleder af Eric og Stella med ansigterne i profil tæt på hinanden belyst oppefra af lamperne i natklubben.

Stella bliver offer for sin egen pengegriskhed og sit spil med mændene. Men Eric, derimod, synes at have været offer hele sit liv. Og i filmens slutning kan ejeren af diner’en blot sidde udslukt tilbage og savne den døde Stella. I den forstand iscenesættes femme fatale’n nok som skræmmebillede og som kulturel projektion, men hun kan også ses som udtryk for en ekstrem livskraft. Ejheller kønnet er på forhånd bestemt og fortolkeligt i film noir.

Noter

1. Borde og Chaumetons 22 film noir er, oplistet i kronologisk rækkefølge: *The Maltese Falcon* (John Huston), *This Gun For Hire* (Frank Tuttle), *Journey Into Fear* (Norman Foster), *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk), *Ministry of Fear* (Fritz Lang), *Phantom Lady* (Robert Siodmak), *The Mask of Dimitrios* (Jean Negulescu), *Lady in the Lake* (Robert Montgomery), *Notorious* (Alfred Hitchcock), *Gilda* (Charles Vidor), *The Big Sleep* (Howard Hawks), *Somewhere in the Night* (Joseph L. Mankiewicz), *The Lady From Shanghai* (Orson Welles), *Dead Reckoning* (John Cromwell), *Ride the Pink Horse* (Robert

Montgomery), *Out of the Past* (Jacques Tourneur), *Dark Passage* (Delmer Daves), *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak), *The Big Clock* (John Farrow), *Chicago Deadline* (Lewis Allen), *The Window* (Ted Tetzlaff), *Macao* (Joseph von Sternberg).

2. I James Narremores bog *More Than Night – Film Noir in its contexts* (1998), note 1 til kap. 1 opregnes de forskellige opfattelser.

3. For en problematisering af David Bordwells generaliseringer i *The Classical Hollywood Cinema* se Kolbjørnsen 1998.

4. Skribenten Nicholas Christopher gør i *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City* (1997) opmærksom på, at *The Big Combo* slutter med at dødsdømme et muligt forhold mellem Diamond og Susan Lowell: "theirs is clearly a relationship that is going nowhere; the road behind them is not so much rocky as cratered, and the road ahead (in the film's final frames they disappear together into a thick, nighttime fog) is inked out by darkness" (s.196)). Med mindre der findes en slutning på filmen, der indeholder mere end det, jeg har beskrevet, hviler hans argument på en eklatant fejlslæning.

5. De udpenslede voldsscener var muligjort af lempelsen af censuren under Anden Verdenskrig. Særligt frapperende er den sekvens i *Kiss Me Deadly*, hvor den forfulgte Christina tortureres til døde. Bilen med hende og Mike Hammer stoppes, og med kameraet tæt ved jorden ses mørkkædte mandeben nærme sig bilen; de sidste står stille på vejen. Samtidig høres Christinas skrig på lyd siden. Derefter klippes på match: Christinas bare underben ses dinglende nøjagtigt på samme sted som de mørke benklæder. Hendes skrig danner derudover lyd bro mellem de to indstillinger. Der klippes herefter til en indstilling af den bevidstløse

Mike, som de mørke ben brutalt vælter ned af en seng. I den fjerde indstilling, igen af Christinas dinglende ben, hører hendes skrig op, og benenes bevægelser hører op.

En anden mindeværdig torturscene findes i *The Big Combo*, hvor Mr. Brown først forbinder lieutenant Diamonds øre med en form for højttaler og derefter skruer op for radioen. Derefter hælder han hårsprit i ham.

6. Og igen, at diskutere film noir er ikke at diskutere stole overfor borde eller fugle overfor fisk. J.P.Telotte refererer i sin film noir bog gentagne gange til Henry Hathaways film *Kiss of Death* (1947) som for mig at se – ud over titlen og ud over at den er sort-hvid – ikke har meget med film noir at gøre

7. Stanley Kubricks *Killer's Kiss* (1955), der indeholder en række smukke storby-nattebilleder fyldt med skygger, farlige trappeopgange, en voiceover historie og en tvetydig kvinde, drejer sig om en ung, ikke ganske talentfuld bokser, der ved en tilfældighed og fordi han egentlig ventede på en ung kvinde, som en anden mand også er forelsket i, bliver indblandet i en mordhistorie. Men tilfældet beskrives ikke her som skæbne, og det bliver ikke fatalt. Den unge bokser, der var på vej tilbage til der, hvor han kom fra, kan i filmens slutning stå på toget, der skal tage ham bort fra byen. Måske – for i filmens sidste sekunder når den unge kvinde frem til ham på banegården.

8. For en analyse af *Double Indemnity* se Jerslev 1995.

9. Det betyder ikke nødvendigvis det samme, når mænd bærer forklæde i film noir. I *The Big Heat* er det et tegn på ligeværdigheden mellem mand og kone, at Bannion står i køkkenet med forklæde på og vasker op. Når Chris i *Scarlet Street* står

i køkkenet og tilbereder aftensmad iført forklæde er det et tegn på matrimonial underkastelse!

Litteratur

Borde, Raymond & Étienne
Chaumeton: *Panorama du Film Noir
Américain*, Editions de Minuit 1955.

Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin
Thompson: *The Classical Hollywood
Cinema. Film Style & Mode of Production
to 1960*, Routledge, London & New York
1988 (oprindeligt trykt 1985).

Britton, Andrew: "Detour", in Ian
Cameron ed.: *The Movie Book of Film
Noir*, studio vista, London, 1994.

Calinescu, Matei: *Five Faces of
Modernity*, Duke University Press,
Durham, 1987.

Christopher, Nicholas: *Somewhere in the
Night. Film Noir and the American City*,
Henry Holt and Company, New York
1997.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire.
The Woman's Film of the 1940s*, MacMillan
Press, London, 1987.

Harvey, Sylvia: "Woman's place: the
absent family of film noir", i Kaplan,
E. Ann. (red.): *Women in Film Noir*, British
Film Institute, London, 1978.

Jerslev, Anne: "Film Noir, Billy Wilders
"Double Indemnity" og maskuliniteten i
krise, in René Rasmussen og Anders Lykke
red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktu-
alitet*, Klim & NSU, Århus, 1995.

Kaplan, E. Ann ed.: *Women in Film
Noir*, British Film Institute, London, 1980.

Kolbjørnsen, Tone: *Dansing i Holly-
wood. Punktnedslag i film-musikalens histo-
rie*, Institutt for Medievitenskap, Bergen,

1998.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street. Film
noir, Genre, Masculinity*. Routledge,
London & New York, 1991.

Lakoff, George: *Women, Fire, and
Dangerous Things*, The University of
Chicago Press, Chicago and London, 1987.

Place, Janey.: "Women in film noir", i
Kaplan, E.A. (red.): *Women in Film Noir*,
British Film Institute, London, 1978.

Place, J.A. & Peterson, L.S.: "Some
Visual Motifs of Film Noir", i Alain Silver
& James Ursini red.: *Film Noir Reader*,
Limelight editions, New York, 1998
(oprindeligt trykt 1974) .

Schrader, P: "Notes on film noir", i Alain
Silver & James Ursini red.: *Film Noir
Reader*, Limelight editions, New York,
1998 (oprindeligt trykt 1972).

Silver, Alain & Elizabeth Ward ed.: *Film
Noir. An encyclopedic reference to the
American Style*, The Overlook Press, New
York 1979.

Telotte, J.P.: *Voices in the Dark. The
Narrative Patterns of Film Noir*, University
of Illinois Press, Urbana and Chicago,
1989.

Telotte, J.P.: "Fatal Capers – Strategy and
Enigma in Film Noirs", *Journal of Popular
Film & Television*, vol 23, no 4, winter,
1996.

Turim, Maureen: *Flashbacks in Film*,
Routledge, London & New York, 1989.

Vernet, Marc: "Film Noir on the Edge of
Doom", in Joan Copjec ed.: *Shades of Noir*,
Verso, London & New York, 1993.

Williams, Linda: *Hard Core. Power,
Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*,
University of California Press, Berkeley &
Los Angeles, 1989.