



Force of Evil

Mysteriet om film noir

Stil, stemning og følelser

af Birger Langkjær

Hvad er film noir? Er det en genre, en stil eller måske en filmhistorisk periode? Eller er det blot noget som franske filmkritikere har fundet på efter at have set alt for mange amerikanske film i træk? Dette er en del af de spørgsmål, der peger ind i mysteriet om film noir.

For det er langt fra den store enighed der hersker om, hvad film noir egentlig er.

Men to ord dukker op hver gang det handler om film noir, nemlig *stil* og *stemning* ("mood"). Den særlige film noir stil er bedst og mest detaljeret beskrevet: De kraftige skyggevirkninger, ekstreme kameravinkler såvel som en ofte hårdkogt dialog er eksempler blandt flere, alt sammen gennemvædet af den særlige noir-stemning af håbløshed og fortvivlelse og typisk

med storbyen som scene. Og så undslår filmene sig endvidere for at give det, som Hollywood ellers har været så leveringsdygtig i, nemlig lykkelige slutninger.

Jeg vil i det følgende søge at præcisere, hvad vi egentlig kan forstå ved film noir og særligt ved forholdet mellem stil og stemning. I forlængelse af dette vil jeg se nærmere på *Murder, My Sweet* (1944). Jeg vil desuden argumentere for, at stil er andet end hårdkogt jargon og ekspressionistisk billedstil. Noir-stilen har også i høj grad med fremstillingen af karakterer og karakterernes følelsesmæssige udtryk at gøre. Jeg vil afslutningsvis se nærmere på en sen film noir, nemlig *The Big Combo* (1955), der på mange måder opsummerer film noir'ens udtryk, men som også varierer det.

Men først: Hvad er egentlig film noir?

Hvad er film noir? Paul Schraders nu klassiske artikel "Notes on Film Noir" (1972) er trods sin alder stadig noget af det bedste, der er skrevet om film noir. Hans centrale påstand er, at film noir ikke er en genre men en stil og en bestemt stemning, en 'noir' stil og en 'noir' stemning: "Film noir is not a genre, as Raymond Durnat has helpfully pointed out [...] It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood" (Schrader 1995:213-14). Og senere: "Film noir is more interested in style than theme [...] The theme is hidden in the style" (:225).

En anden holdning kan man finde hos Foster Hirsch 1981. Han argumenterer tilsyneladende for, at film noir er en genre. Eller; som hans argument skrider frem, bliver det klart at Hirsch opfatter noir som en undergenre til kriminalfilmen, der er karakteriseret ved særlige temaer, stil og

stemning, idet de er "noticable different in theme and style and mood from those made before or after" (Hirsch 1981:10). Han præciserer: "Film noir is a descriptive term for the American crime film as it flourished, roughly, from the early forties to the late fifties" (Hirsch 1981:21). Hermed synes det noget uklart, hvad Hirsch egentlig mener, idet film noir på én gang fremstilles som en bestemt undergenre indenfor kriminalfilmen og samtidig bestemmes som karakteristisk for en bestemt periode i hovedgenren "kriminalfilm". Film noir betegnes samtidig som meget "heterogen". Hirschs bestemmelse af film noir som en genre eller undergenre ender reelt med en historisk periodebestemmelse af kriminalfilmen.

Peter Schepelern har som en del af en mere omfattende genresystematik mere utvetydigt bestemt film noir som en undergenre til kriminalfilmen (Schepelern 1981:208). Men med denne præcisering åbnes der op for en række modargumenter. Det, at betegne film noir som en undergenre til kriminalfilmen, synes problematisk, idet Schepelern (ellers ganske fornuftigt) betegner politifilm, detektivfilm og gansterfilm som undergenrer af kriminalfilmen. Men det er netop alle undergenrer, hvori der laves en lang række noirfilm fra omkring midten af 1940'erne til midten af 50'erne. Hvis film noir beskrives som en undergenre, så består problemet i at bestemme hvilket niveau den egentlig befinder sig på. Den kan netop ikke placeres ved siden af (og på samme niveau som) de andre undergenrer, da den i praksis breder sig over dem alle. Det er præcis heri hele problemet med at forsøge at definere film noir ud fra et genreperspektiv ligger.

Jeg vil fastholde, at noir hverken er en bestemt genre eller en selvstændig under-

genre. Film noir er en svært bestemmelig cocktail af karakteristika, der breder sig ud over en lang række undergenrer til kriminalfilmen, og som overvejende og massivt gør det i en bestemt filmhistorisk periode. Det er svært at tænke sig en noir-film, der ikke beskæftiger sig med kriminalitet. Omvendt kan man sagtens pege på en lang række kriminalfilm, der ikke har noget med film noir at gøre.

Så film noir er kriminalfilm plus noget ekstra. Det er ikke så meget de enkelte stilistiske karakteristika, der isoleret set er unikke for noir-filmen, eller som isoleret set er dette ekstra, der gør det til en noir, men nærmere konstellationen af dem. Taget enkeltvis vil de også være karakteristiske for film, der næppe kan betegnes noir. F.eks. har *Citizen Kane* (1941) en detektivisk fortælleform og en ekspressiv og 'skæv' billedstil med kraftige skyggeeffekter. Den er med Thomas Schatz' ord en del af en mere omfattende amerikansk ekspressionisme (Schatz 1981). Men den er ikke noir, bla. fordi plottet ikke er et krimiplot. Detektiverne efterforsker et mysterium og udgangspunktet er et lig. Men der er ingen unaturlige dødsfald, ingen lovstridige forbrydelser. *Citizen Kane* er trods sin undersøgelsesstruktur ingen krimi og derfor ingen film noir.

En film noir er altså en krimi eller en krimi-undergenre med en særlig stil og en særlig stemning. Og så er vi, med denne præcisering af at film noir ikke er en genre men alligevel er karakteriseret ved sit genretilhørsforhold, tilbage hvor vi startede, nemlig ved film noir'ens stil og stemning.

Stil som oplevelse. Hvordan definere begrebet stil? Stil kan defineres meget snævert. F.eks. definerer David Bordwell stil som en systematisk og genkommende

brug af "tekniske udtryksmidler" ("technical devices"). Der kan være tale om kameraudsnit, kamerabevægelser, belysning, musik og andet. De er alle med til at etablere tid, rum og fortælling. Den genkommende brug af bestemte teknikker i en bestemt film eller en gruppe af film udgør tilsammen et stilistisk system (Bordwell 1985:6-7).

I denne optik vil man kunne beskrive den tidlige film noir som en kombination af klassisk fortælling, der i sin specifikke måde at fortælle på låner fra den hårdkogte detektivroman, og som i sin mise-en-scène kombinerer en realisme med elementer af tysk ekspressionisme. John Hustons *The Maltese Falcon* (1941) og Edward Dmytryk's *Murder, My Sweet* er to eksempler på en klassisk form for filmfortælling, der inkorporerer detektivgenren (herunder karaktertyper, kompliceret plotstruktur og *corny* dialog) og et ekspressivt billedsprog (markerede kameravinkler og kraftige lys-skyggeeffekter).

Mysteriet om film noir opstår ikke mindst af, at film noir strækker sig over så mange år, og at noir-udtrykket undervejs skifter karakter. Den mest generøse bestemmelse af noir-periodens udstrækning er fra 1941 til 1958 (Silver 1996:11), fra Hustons mesterligt forunderlige detektivfilm *The Maltese Falcon* til Orson Welles' seksuelt hallucinerende excesser i *Touch of Evil*.

Schrader deler film noir ind i tre perioder, der (ikke uden undtagelser) kan karakteriseres som følger: a. Detektivfilmen fra 1941 til 1945, hvor udendørsscener var optaget i filmstudier, b. En realistisk bølge af gadefilm fra 1945 til 1949 delvist optaget on location, c. En sen periode frem til 1953 kendetegnet ved "psychotic action and suicidal impulse" (Schrader 1995). Heraf er det kun den

første periode, der henføres til forskellige æstetiske forudsætninger, nemlig den hårdkogte detektivroman og den tyske filmekspressionisme. Den anden periode forklares som et svar på en slags mentalt behov hos den amerikanske befolkning for realisme, mens Schrader ikke angiver nogen egentlig forklaring på den tredje periode. Det konstateres blot, at der er tale om et eksplosionsfarligt noir-univers under højtryk, som gik noir-filmen og dens moralsk forvirrede helte i selvsving i denne periode.

Spørgsmålet er hvor mange af Schraders ganske dækkende karakteristikker, der kan fanges ind af et snævert formalistisk stilbegreb. Hos Bordwell reduceres stilen til et fremføringsmiddel for fortællingen. Stilen *cuier* tilskueren til at etablere en fortælling (en fabula). Problemet med denne formalistiske måde at tænke stil såvel som tilskuer på er, at stilen og filmoplevelsen reduceres til et spørgsmål om at forstå fortællingens forløb. Tilskuerens indsats i biografens mørke bliver en slags detektivisk arbejde. Bordwells tilskuer efterlader i hvert fald spørgsmålet om, hvorfor vi overhovedet går i biografen, for der er tydeligvis tale om "all work, no fun", som Jack Nicholson siger det i en helt anden sammenhæng. Som Lennard Højbjerg et sted skriver i en kritisk kommentar til Bordwells stilbegreb, "så udgør stilen ofte den emotionelle forudsætning for filmoplevelsen" (Højbjerg 1997:32). Han nævner bla. film noir som eksempel, men går desværre ikke videre med problemet.

Vi kan altså hævde, ja i forbindelse med film noir insistere på, at stilen har en oplevelsesdimension. Selvom f.eks. en afgrænset belysning indenfor filmens eget univers er motiveret som noget, der kommer fra en forhørslampe, så ophører betydningen ikke med, at vi forstår situa-

tionen som en forhørssituation. Stilen – her det hårde lys og de mørke skygger – tilfører en særlig stemning, et oplevelsesmæssigt *noget*, der rækker ud over tilskuerens realisering af fortællingen som forløb.

Dette 'mood', denne særlige film noir-stemning, synes at være det egentlige karakteristika ved den amerikanske film noir. Det er ikke det, der motiverer stilen, der giver den mening. Selvom stilen begrundes realistisk indenfor fiktionsuniverset (f.eks. nattescener er mørke), så overskrider stilens markerede ekspressivitet det, der motiverer den (nattescener i film noir er *meget* mørke). Og selvom stilen er motiveret af forhold indenfor fiktionsuniverset, så tilfører den filmoplevelsen et noget, der overskrider fortællingens særlige behov. Den udvider den fremadrettede hypotesedannelse med en accentueret oplevelsesdimension, der godtnok kan fremhæve karakterens psykologiske tilstand men også ofte peger ud over den. Herved er vi via stilen tilbage ved det med stemningen. Hvad er stemning for noget?

Stemning og følelser. Det vil være en fejltagelse at påstå, at film noir har patent på stemninger. Alle film kan hensætte os i forskellige former for stemninger. Men det karakteristiske for film noir er at den accentuerer stemningen som emotivt markeret oplevelsesform. Film noir fremstiller såvel som fremkalder mere specificerede følelser såsom vrede, glæde (den være sig nok så kortvarig) og fortvivelse, men den giver især vægt til den type af mindre specificerede emotioner, som vi i almindelighed betegner stemninger.

Det karakteristiske ved stemninger er, at de er mere vage end følelser. Følelser har som oftest et objekt og en grund. Vi er

f.eks. vrede på nogen pga. noget.

Kognitionspsykologen Richard J. Davidson skriver: "Emotions most often arise in situations where adaptive action is required [...] The primary function of moods, on the other hand, is to modulate or bias cognition" (Davidson 1994:52). Følelser motiverer ofte til handling, hvorimod stemninger nærmere toner karakteren af vores kognitive aktiviteter.

I film er karakternes følelser derfor bundet til bestemte handlinger, dramatiske situationer og til de karakterrelationer, som de indgår i. En karakters handlinger kan være båret af én følelse igennem store dele af filmen. Den kan fremføres med større eller mindre intensitet, som af den hævnende enkemand og eks-politimand i *The Big Heat* (1953). I filmens første del forfølger han forbryderne drevet af retfærdighedssans og – efter bilbomben der dræber hans hustru – af hævntørst. Men karakterens handlinger vil oftere være båret af et projekt, der indbyder til skiftende typer af følelser, som politimanden i *Cry of the City* (1947). Han er selv vokset op i små kår. Men med en moralsk overbevisning, der næsten synes atypisk for film noir, forsøger han at vise de små- og storkriminelle fra sin barndoms kvarter, at forbrydelse moralsk set ikke betaler sig.

Ligesom tilskueren tilskriver fiktionskaraktererne en række følelser, føler tilskueren selv en række følelser. Vi bliver indignerede, når en vi holder med behandles uretfærdigt. Vi føler suspense, når den selvsikre detektiv eller betjent bevæger sig ind i en mørk gyde, som vi (med intertekstuel præcision) på det bestemteste vurderer som et typisk sted, hvor en noir-helt vil blive slået ned, såsom den tågefyldte gyde i *The Big Combo*, der fører til natklubben, hvor betjenten Diamonds veninde, Rita, arbejder. Eller senere i

samme film hvor vi føler medlidenhed med den sorgfyldte og selvbebrejdende Diamond, der netop har fået at vide at Rita er blevet myrdet. Film noir fremkalder også ofte følelser i tilskueren, der forbinder den med thrilleren såvel som med melodramaet.

Som det fremgår af ovenstående kan både karakterer og tilskuere føle noget for noget eller nogen. Men hvad med stemninger? Hvem oplever filmens stemninger? Er det karakterens stemninger, der tales om, når film noir forbindes med stemninger, eller er det tilskuerens stemninger?

Det karakteristiske for stemninger er som sagt, at de ikke har noget bestemt objekt, at de typisk er længerevarende og ikke – modsat følelser – orienteret mod handling. Der er nærmere tale om en slags emotiv ramme indenfor hvilken en lang række situationer og begivenheder opleves. Hvor følelsen er sensitiv overfor sin årsag og genstand, er stemningen mindre afhængig af et bestemt objekt. Den udgør en emotiv grundtilstand, hvormed vi møder snart sagt hvad som helst. Mens følelser retter vores perceptuelle opmærksomhed mod noget bestemt og ofte – i dagligdagen såvel som mellem fiktionsskarakterer – fungerer som motivation for bestemte handlinger, virker stemninger ikke handlingsmotiverende. De udgør snarere et emotivt filter, der er indifferent overfor specifikke og lokale forskelle.

Stemning i *Murder, My Sweet*. Lad mig eksemplificere hvordan karakterfremstillingen gennem den visuelle iscenesættelse og særligt fortællerstemmen i den tidlige film noir kan være med til at fokusere tilskuerens opmærksomhed på perceptuelle og stemningsmæssige oplevelsesaspekter fremfor narrative forhold. Jeg vil her se nærmere på indledningen til det der



T.v.: 1. *Murder, My Sweet*. Fortællerstemmen, neonlys og vinduesspejlninger fremstiller nattens uvirkelighed.

T.h.: 2. *Murder, My Sweet*. Ekspressivt dobbeltbillede i Marlowes drøm.

måske kan betegnes som film noir'ens store gennembrudsfilm, *Murder, My Sweet*.

Filmens første sekvens er en forhørs-scene. Vi hører meget lyse tremolostrygere fastholde en enkelt tone med en skarp og ubehagelig lyd (violinerne stryges tæt ved buen). Der er ingen reallyd. Samtidig ses fra en kameravinkel højt under loftet et bord. Det er stærkt oplyst i et cirkelformet felt, et lys der tilsyneladende kommer fra en lampe på bordet. Udenom er der næsten helt mørkt, men i overgangen mellem lys og mørke anes (oppefra) tre personer. Alle er de næsten ubevægelige (nummer to gør dog en kort bevægelse med hovedet). Bordet er placeret let mod venstre i billedfeltet og den ellers stivnede komposition er yderligere destabiliseret ved, at bordet – i forhold til billedrammen som flade – fremstår som en rhombe. Karakterernes ubevægelighed, den kompositoriske uligevægt og strygernes fortsatte tremolo forløses i fortekster samt en langsomt nedadgående kamerabevægelse og et musikalsk skift, der bortset fra en kort og lidt skæv messingblæserfanfare på titelteksten, er karakteriseret ved let springende bevægelser i de dybe blæsere, der undgår et egentligt formuleret motiv. Først da hele billedfladen bliver overbelyst lyder violinerne med noget, der (trods en vis

tonal spændthed) klinger som et kærlighedsmotiv.

Herefter følger visuel overblænding til skarpt lys og en lidt tåget indstilling af lampen set nedefra, mens orkestret tier til fordel for tremolostrygerne igen. Dette bliver et cue til filmens første dialog, der lyder, idet kameraet nu bevæger sig baglæns og tilter op fra bordet, hvorefter forhørsrummet med fire mænd (heraf én med bind om ansigtet) bliver synlige. Det tågede billede af lampen viser sig altså retrospektivt at være et spejlbillede. Samtidig viser scenen næsten symbolsk for hele noir-filmen sin helt, Dick Powell, med bind for øjnene. Samtidig høres skiftende og anklagende stemmer, der taler om et mord.

Det er tilsyneladende Marlowes erindring, der motiverer fremstillingsforløbet. Og resten af filmen udspiller sig da også over en flash-back struktur, hvor vi lejlighedsvis vender tilbage til filmens nutid, en fortælleform, der genfindes i *Double Indemnity* (1944) og *The Lady from Shanghai* (1948), og som giver fortællingen en karakter af allerede at være håndt, af allerede at være blevet til en historie, der (som skæbnen) ikke kan ændres. Den skal blot fortælles.

Marlowe indvilliger i at fortælle sin hi-

storie til politifolkene. Vi ser Marlowe i halvnær med bind for øjnene. Idet han begynder at fortælle om, hvordan han forgæves havde ledt efter én, panorerer kameraet sidelæns til et vindue med udsigt over en natteoplyst storbygade med lodrette blinkende neonreklamer og trafik. Kameraet bevæger sig frem og "ud" ad vinduet, en visuel bevægelse fra fortællerens sted (interiør, nutid) og ud i byrummet, der nu bliver scene for fortællingen om det, der skete. At vi reelt bevæger os ud i byrummet forstærkes af, at det ellers næsten lyddøde dialogrum afløses af lav trafikrumlen, bremselyde og lavtmiksede men hørbare bilhorn. Samtidig ses en montage af bybilleder, alle langsomme indzoomninger fra skæve vinkler, bundet sammen af overblændinger og reallyd fra trafik. Marlowes monolog, der nu har fået karakter af at være en egentlig fortællerstemme (*voice-over*), fremhæver ikke blot, hvad han gør, men også byen såvel som hans egen oplevelse af den: "And I never found him. I just found out all over again how big this city is. My feet hurt, my mind felt like a plumber's hankerchief".

Billedsekvensen ender med en langsom kamerabevægelse ind mod Marlowe, der sidder bag sit skrivebord med en telefon i hånden. Han ses skiftevis oplyst og i halvmørke, en effekt der er motiveret ved et blinkende neonskilt vi ikke ser men som de øvrige billeder har sandsynliggjort. Billedet fuldender stemmens løsrivelse fra den krops-, tids- og stedbundne person til en kropsløs fortællende guide i filmens univers. Idet Marlowe lægger telefonrøret, billedklippes ind på hans kontor. Her bliver fortællerstemmen igen mere optaget af at fremstille karakterens tilstand end at videregive egentlige narrative informationer:

"There is something about the dead silence of an office building at night. Not quite real. The traffic down below was something that didn't have anything to do with me".

Reallyden underbygger denne fjernhed, idet vi ikke længere kan høre trafik, men kun de forholdsvis nære og personbundne lyde, som Marlowe fremkalder. Her artikulerer karakteren (gennem *voice-over*) en stemning hos sig selv, et *mood* som vi som tilskuere forstår, at han er i. Samtidig fokuserer fortællerstemmen vores opmærksomhed på forhold, der ikke er handlingsbefordrende. Fortællerstemmen taler meget men holder reelt plot-orienteret viden tilbage. Den inviterer os som tilskuere til en perceptuel optagethed af kontoret og bygningen som menneskeforladt, af neonlysets blinken og byen som noget fjernt, altså en form for kontemplativ fremfor handlingsorienteret perception.

Herefter introduceres en ny karakter, Moose. Han ses først af Marlowe – og tilskueren – som et spejlbillede i ruden, der kommer og går med neonlysets blinken udenfor. Det sete viser sig for anden gang i filmen at være en spejling. Sammen med fortællerstemmen og det på en gang grafisk og dynamisk iscensatte byrum (skabt gennem lyskontraster, skæve vinkler og bevægeligt kamera), er det med til at fremme en oplevelsesbaseret perception, hvor stilen ikke så meget cuer handling og følelse men snarere betragtning og stemning.

Den audiovisuelle stil i de beskrevne sekvenser giver altså en lang række cues, der fokuserer tilskuerens perception på lokale oplevelseskvaliteter. Og særligt den stemningsbaserede monolog cuer tilskueren til at opleve scenen på en bestemt måde. Fortællerstemmen udgør

en meta-betragtning over situationen, der er typisk for den hårdkogte detektivfilm, men som også findes i andre typer af film noirs, såsom *Double Indemnity* og *Force of Evil* (1947). Som sagt er det ikke kun fortællerstemmen, der skaber denne perceptionsform. Men den forstærker den afgjort.

Denne mere abstrakte og stemningsbårne perception er langfra enerådende i film noir. Thrilleragtige suspense-sekvenser og melodramatiske og følelsesmæssige opgør, hvor den holdende taxa i regnvejrs og de blinkende lysreklamer bliver baggrund, er ligeså fremtrædende elementer. Men det karakteristiske for film noir er, at så snart filmens plotcentrerede handlingstråd slappes, åbner den stilistiske abstraktion op for en stemningsbaseret perception fremfor en mere specificeret, objektrettet og situationscentreret følelse.

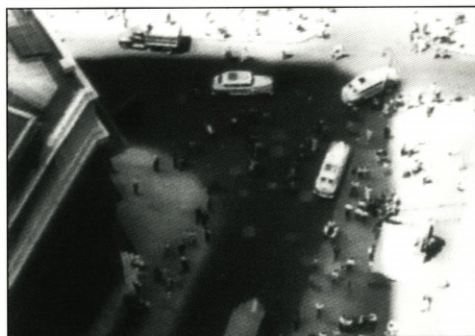
Mellem abstraktion og realisme. I senere films noirs sker denne cuing af en stilceneret og stemningsbåret (fremfor handlingcentreret og følelsesbåret) perception ofte i kraft af andre midler end hårdkogte fortællerstemmer. Efterkrigsperiodens films noirs udgør en ny filmrealisme, der bevæger sig ud på gaden. Hirsch kontrasterer et sted i sin bog den glatte tekstur i studieårenes gadekulisser med efterkrigstidens mere fintdetaljerede *on location* tekstur (Hirsch 1981: 14-15).

Man kan også fremhæve en mere højt-mikset og aggressiv lydside. De tidlige studiefilm benyttede i høj grad dialogbaseret lyd. Efterkrigsfilmens lydside er fuld af trafik og bilhorn, der også lyder, når vi med filmens karakterer befinder os indenfor, på hotelværelser, politikontorer og restauranter. *Cry of the City* starter indenfor på et hospital, hvor Marthy ligger såret efter at have skudt en politibetjent.

Allerede i indledningsscenen presser byrummet sig ind i form af højt-mikset gadelarm, der ikke lader dialogen alene i et isoleret samtalerum. Interiør-situationer står altid i forbindelse med gadens liv, auditivt mindes vi vedvarende om den. Og senere, f.eks. i *Where the Sidewalk Ends* (1950), høres de evige skibshorns tuden, toglyde, politiradioer og trafikstøj i et lydniveau, så filmens karakterer ikke altid synes at beherske rummet gennem dialog på samme måde som før.

Realismen fremhæves også af at dagslyset oftere finder vej til film noir. Det fortrænger ikke så meget nattemørket og de kunstige lyskilder. Det dagsbelyste realisme-byrum og det (realistisk motiverede men) perceptuelt abstrakte natrum synes nærmere gensidigt at fremhæve hinanden gennem en slags kontrasteringsprincip. På den ene side et dagbelyst gadeliv baseret på en relativt ukompliceret objektgenkendelse. På den anden side et nattelev hvor den normale objektafgrænsning ombrødes i nye gestalter (f.eks. en trekantet skygge henover en gruppe forskelligt formede objekter), og hvor den differentierede overfladetekstur reduceres til skyggeflader.

Film noir'en med *Double Indemnity* og senere i *Cry of the City* og *Force of Evil* spiller på kontrasten mellem disse to stilistiske udtryk. Realismen fremhæver abstraktionen og vice versa. Filmens interne stilistiske kontraster inviterer tilskueren til en perceptuel fokusering på dagscenernes dokumentariske kvaliteter og nattescenernes accentuering af en abstrakt (fremfor objektcentreret) perceptionsform. Her fungerer nattescenerne både som fokuseret stemning og som ikke-fokuseret stemningsgrund. Ofte vil de mest ekspressivt-spektakulære opvisninger blive gemt til slut som i *Force of Evil*. The final shoot-down på kontoret foregår



Øverst t.v.: 4. *Force of Evil*. Karakteren bevæger sig "på plads" i billedet og fuldender en symmetrisk komposition.

Øverst t.h.: 5. *Force of Evil*. Det geometrisk opdelte og abstrakte rum.

Nederst t.v.: 6. *Force of Evil*. Det sociologiske blik på byens menneskemylder.

Nederst t.h.: 7. *Force of Evil*. Dagrealisme i gadehøjde.

næsten i mørke. Forbryderne falder bogstaveligt talt ud af de hårde skygger i takt med at de skydes, og da protagonisten til slut løber gennem gaderne og ned mod vandet er der tale om en ekspressionistisk opvisning i billedkompositioner og scenografi. Den visuelle iscenesættelse synes at have indtegnet og defineret karakterens bevægelse eller hans plads i billedet før han overhovedet kommer til syne i billedet, som da han i en lang indstilling ses løbe ned ad en kæmpe stentrappe, eller som da vi nede ved vandet først ser broen og herefter vores protagonist, der næsten løber ind i og "på plads" i billedkompositionen. Karakteren er ikke så meget aktør som han er underlagt og defineret af den visuelle iscenesættelse (1). Efterkrigs-noir'en tydeliggør den indbyggede kon-

trast mellem realisme og abstraktion, der som stilsystem synes at bære film noir på tværs af perioder.

Som årene går synes film noir at fremvise et mere selvrefleksivt udtryk. En film som *Where the Sidewalk Ends* udviser på mange måder en ekstrem grad af selvbevidsthed. Indledningsvis ser vi et fortov, regnvåd, hvorpå navnene på filmens to hovedskuespillere såvel som filmens titel er påført med hvid maling. Den sidelæns kamerabevægelse motiveres af et par ben, der går langs dette fortorv for så at træde ud på den regnvåde og blanke gade, hvor kameraet stopper ved rendestens vandfyldte kloakrist. Samtidig høres filmens musikalske hovedtema i form af en fløjten, der sandsynligvis kommer fra dén person som benene tilhører.

Musikkens insisteren på at være realistisk motiveret (én på gaden der fløjter fremfor det usynlige Hollywoodorkester) er sammen med den ikonografiske kondensering (gaden, nattebelysningen, regnvejret, den ensomme vandrer) og den ikke-diegetiske intervention i fiktionens rum (forteksterne optræder ikke henover eller på billedet men indgår i filmens univers) er udtryk for en voksende noir-selvbevidsthed. Der er ikke så meget tale om selvironi men snarere om at de nu klassiske stilelementer i den senere film noir skubbes til deres yderste.

Jeg vil afslutningsvis demonstrere nogle af disse pointer i en næranalyse af sekvenser fra *The Big Combo*.

Stil og karakterfremstilling: *The Big Combo*. Joseph Lewis' *The Big Combo* genlyder overvejende af jazzmusik af David Raksin og visuelt fremstår den gennem John Altons fotografering med en næsten kælen og selvbevidst noir-sensibilitet, der arbejder med typiske film noir-elementer såsom kaotiske, ustabile og ofte vertikale skyggeeffekter, men også ofte renser og æstetiserer noir-udtrykket. Dette sker ikke mindst i forbindelse med filmens karak-

terfremstilling, der ofte er præget af en form for dynamisk og koreograferet tableau, et stilistisk forhold jeg vil se nærmere på i det følgende. Men først et handlingsresumé:

Susan Low, der er mafialederen Browns pige, indlægges på et hospital efter at have taget piller. Her forhøres hun af politimanden Diamond om et navn, hun har gentaget i søvne: "Alicia". Diamond anholder Brown og samtlige hans håndlangere for at udspørge dem om denne Alicia. Som hævn forhøres og tortureres Diamond af Brown med hjælp af håndlangerne Fante og Mingo samt den lidt ældre McLure. Diamond finder Bettini, der var højrehånd for den tidligere mafialeder, Grazzi, der tilsyneladende har gemt sig de sidste otte år, mens Brown har været leder. Bettini fører Diamond til Grazzis tidligere yachtkaptajn, Dreyer, der umiddelbart efter myrdes. Diamond opsøger Susan og giver hende et fotografi af Alicia, som hun siden konfronterer Brown med. Som hævn sender Brown Fante og Mingo til Diamond, men det er i stedet hans pige, Rita, der dræbes. Susan forlader Brown og møder op hos Diamond med et nyere fotografi af Alicia. Diamond slutter, at

T.v.: 8. *The Big Combo*. Susan i løb under Madison Square Garden

T.h.: 9. *The Big Combo*. Susan som klassisk belyst torso flankeret af et par dæmoniserede håndlangere.





10a-d. *The Big Combo* (billedsekvens med fire billeder): Susan og Brown: Karakternes relationer udtrykkes gennem deres bevægelsesmønstre. Desuden arrangeres two-shots i *The Big Combo* oftest i dybden.

Brown ikke har dræbt Alicia men derimod sin chef, Grazzi, der altså har været død i otte år, og de finder Alicia på et sanatorium. McLure forsøger at benytte sig af situationen ved få Fante og Mingo til at dræbe Brown, men han ender selv som offer for deres kugler. Efterfølgende likviderer Brown dem (med dynamit). Han bortfører Susan til en privat lufthavn, hvor Diamond dukker op. Brown føres bort, og afslutningsvis ses Susan og Diamond i tåge og modlys som to sorte silhoueter, genindrammet af flyhangarens mørke portåbning.

Men lad os vende tilbage til filmens begyndelse, der på flere måder fastlægger dens stilistiske udtryk.

Indledningsvis blændes der op for film noir-scene no.1, storbyen, der affoto-

graferes fra skyhøjde i en lang og glidende sidelæns venstrebevægelse. Hertil et bluespræget klarinetmotiv over orkestrets langsomt drivende big band-puls og blæseriffs, der som et instrumentalt kor "svarer" på melodien. Herefter visuelle overblændinger mellem en række faste totaler af byen, dens skyskrabere og trafik, ofte set i frøperspektiv og silhouet. Filmens første handlingssekvens begynder i en underjordisk gang. En mand ses fra noget nær gulvhøjde og i modlys som mørk silhouet. Han ryger, idet han står lænet op ad væggen i billedets venstre side. En ung, smuk lyshåret kvinde klædt i sort kjole løber ud af skyggen i billedets bund og frem mod kameraet. To mænd kommer til syne, den ene fra billedets bund, den anden løber fra venstre side ind i billedets

forgrund, hvorefter kvinden stopper op og løber ud til højre med de to mænd efter sig. Herefter følger en sekvens, hvor der klippes til skiftende løberetninger med skridtlyde og lavtmikset publikumsråben fra en boksekamp andetsteds i bygningen. Til slut standser hun op, og de to mænd nærmer sig tavst for at stille sig på hver side af hende.

Ved karakterernes løb, deres tavshed og det smukt-forenklede forhold mellem kameraindramning, belysning og aktørernes bevægelsesmønstre har hele sekvensen et dansepræg over sig, en slags tavs koreografi i en scenografi, der på én gang er umiskendelig film noir (modlys, skygger og markerede vinkler) men som ved sin enkle stilisering alligevel synes at byde på en mere rensset billedæstetik. Her skabes uroen ikke så meget gennem ustabile billedkompositioner, som gennem karakterernes bevægelser igennem billedet. Løbebevægelserne mod kameraet, på tværs eller sidelæns kontrasteres ved, at der f.eks. efter et højre-venstre løb gennem billedets mellemgrund klippes til et løb fra dybden i venstre side til forgrundens højre side.

Sekvensen introducerer filmens gen-

nemgående stilistiske princip. Vi har karakteren der løber fra skyggen ud i lyset, og som er fanget ind af lys og billedkomposition, men som gennem sin bevægelse er med til at ændre komposition og udtryk. Her er der tale om en simpel forfølgelse, en forfulgt og to forfølgere. Det er en sekvens, der finder sit symmetriske spejlbillede i filmens slutning i flyhangaren, hvor det er Brown, der forsøger at flygte. Vi ser ham bevæge sig i skiftende retninger, han løber, standser og dukker sig, mens han igen og igen fanges ind af lyskeglen fra den bilprojektør, som Susan retter imod ham, samt af Diamonds stemme, der taler til ham fra et sted i mørket.

Men karakterernes placering indenfor billedrammen benyttes gennemgående til at give deres bevægelseskoreografi et psykologisk udtryk. Mange af filmens centrale dialogscener indeholder længere forløb, der udgøres af en lang indstilling, hvor karakterernes indbyrdes relationer ikke kun udtrykkes gennem dialogens indhold, skuespillernes diktation og non-verbale udtryk, men også gennem deres blikke og bevægelseskoreografi, der vedvarende skaber nye kompositoriske mønstre. Karaktererne er ikke så meget låst fast

11a-b. *The Big Combo* (sekvens med to billeder): Susan fanger Brown.





12. *The Big Combo*. Komposition i dybden retter begge karakterernes følelsesudtryk mod publikum.

af en billedkomposition. De synes nærmere selv at skabe den gennem deres indbyrdes samspil, herunder blikretninger og placeringer.

Da blondinen, Susan, er stoppet op og har ladet sig indfange, taler hun frem for sig med front mod kameraet, fremfor til de to håndlangere, Fante og Mingo, der til gengæld taler til hende. Susan står i midten, oplyst, mens store dele af de to håndlangeres ansigter ligger i skygge: Lyset på dem kommer skråt bagfra, mens Susan oplyses "klassisk", dvs. fra flere sider og med blødt frontlys. Hermed opnås en teatralisering af udtrykket, en slags psykologisk tableau, der på én gang udtrykker hendes overgivelse men også hendes urørlighed. Det er den type psykologisk tableau skabt gennem karakteropstillinger, der kan genfindes filmen igennem. Men ofte i en mere bevægelig og dynamisk form, der udtrykker skiftende magtforhold. Desuden tilfører det situationen en stilistisk og følelsesmæssig spænding og intensitet, der overtrumfer filmens mere Hollywood-konventionelle sekvenser, hvor der typisk i halvnære og nære indstillinger billedklippes frem og tilbage mellem den talende og den lyttende (shot-reverse-shot). Tableau-effekten fremhæves end-

videre af filmens gentagne nedblændinger til sort og stilhed.

Karakterernes placering har ikke i sig selv en fastlåst betydning. Personen i forgrunden kan både være den følelsesramte og svage Diamond, den lidende Susan og den arrogante og nedladende Brown. Da Diamonds veninde, Rita, er blevet skudt af Fante og Mingo, vender Diamond sig væk fra sin medhjælper Sam og mod kameraet som en art beskyttelse af sig selv og for at skjule sit følelsesudtryk (for Sam i hvert fald men ikke for publikum). Vi ser Diamond med spændte ansigtsmuskler og våde øjne i billedets forgrund og Sam, lille og insisterende, bagved. Da Sam siger "I know how you feel", hvæser Diamond "Nobody knows how another person feels", idet han vender sig og skubber Sam omkuld. Således er det overvejende karakterernes udtryk, placering og bevægelser i billedfeltet og i dybden (fremfor billedklip), der bærer dramaet.

Susan kan tilsvarende bevæge sig frem mod kameraet og på sin egen lidende måde posere for publikum. Samtidigt både afviser og skjuler hun sin følelsesmæssige tilstand for Brown, som i scenen hvor vi første gang ser Susan og Brown sammen. Susan ses stående i en halvtotal i billedets venstre side. Hun drikker og lytter til gramfonen, hvorfra der lyder en klaverkoncert. Herfra billedklippes til halvnær af Susan. Det er tilsyneladende et umotiveret klip, men umiddelbart efter åbnes døren i baggrunden, og Brown træder ind og stopper op, hvorved han – akkompagneret af den dramatiske klavermusik – fremstår let manieret. Billedklippet, der i det øjeblik det optræder synes uden grund, foregriber altså en ændring af situationen.

Resten af scenen, der herefter varer to minutter, er i én lang indstilling. Den kan

opdeles i fire dramatiske delforløb med Brown som den udfarende og krævende og Susan som den defensive og nægtende:

1. (aggression): Susan (som svar på Browns misbilligende blik): "Yes, I'm having a drink", hvorefter hun går på tværs og i dybden for at sætte sig på en sofakant. Brown vil have slukket for musikken, og da hun giver efter og går hen og slukker for grammfonen i billedets højre forgrund, sætter også Brown sig i bevægelse efter hende. Gennem en lille højrepanorering centrerer de, således at Susan står med halvfront mod kameraet og ryggen til Brown, der er vendt mod hende. Han er utilfreds med hendes casual påklædning: "A woman dresses for a man. You dress for me. Go put on some white". Hun nægter og går et par skridt mod venstre samtidig med at kameraet i en lille cirkelbevægelse følger med således at opstillingen med Susan forrest (nær) og Brown bagved (halvnær) fastholdes.

2. (interesse): Brown skifter taktik. Han vil have hun siger, hvad hun tænkte på da han kom ind: "I tried to remember how I fell in love with you". Han spørger først om dét nu skulle være så svært for så at afbryde med "Let's talk about love another time", idet han vender sig bort.

3. (forhør): Susan vender nu ansigtet mod Brown, der med ryggen til udspørger Susan om, hvad hun ved. Han vender sig igen mod hende, og hun drejer ansigtet ind i nærbillede igen. Han spørger, hvad Diamond har fortalt hende. Han griber hende og tvinger hende til at stå ansigt til ansigt. Hun vrider sig løs og drejer sig bort (mod kameraet igen). Susan siger, at Diamond udspurgte hende om en Alicia.

4. (forførelse): Brown tvinger hende med en pludselig bevægelse til at kysse. Her lyder en kort og dissonerende strygerfigur, der gentages mere dæmpet, og som



13. *The Big Combo*. Afslutningsbilledet med Susan og Diamond, helt og heltinde.

efterfølges af en slags musikalsk svar, idet Susan siger "I hate and despise you". Han søger nu at overbevise hende om, at Alicia ikke betyder noget. Scenen ender da Susan i et uskarpt nærbillede læner hovedet bagover i et blandet udtryk af lidelse og hengivelse, mens Brown kyssende og berørende forsvinder ned langs hendes ryg og strygerne intensiveres. Nedblænding.

Det gennemgående stilistiske træk ved scenen er at replikker og skiftende karakterudtryk ikke blot fremstilles gennem dialog, kropsudtryk og ansigtsmimik, der normalt ville blive peget ud gennem indklipsbilleder, men at det er karakterernes indbyrdes bevægelse og deres bevægelse i forhold til kameraet, der accentuerer scenens dramatiske skift. En aggression og en afvisning følges op af en fysisk forandring, enten ved at karakteren bevæger sig i rummet eller ændrer kropsposition og ansigt/blikretning. Det er ikke så meget rummet og billedkompositionen, der definerer karakteren, som det er karakteren, der udtrykker sig i kraft af rummet (og kameraet) ved at dynamisere det gennem psykologisk motiverede bevægelser.

Det er træk der genfindes i en lang række scener: Scenen med Bettini, med Diamond hos Dreyer i hans antikvitetsbu-

tik, det efterfølgende verbale opgør mellem Brown og Diamond samt scenen med Brown, der viser Susan sit hemmelige pengeskab i hendes lejlighed. Det er alle scener med lange enkeltindstillinger, hvor de dramatiske accenter kun lejlighedsvis opnås gennem en ændring på udsigelsesniveau (f.eks. billedklip), idet de oftere kommer til udtryk i kraft af de skiftende opstillinger eller tableauer som karaktererne på skift skaber og ombryder gennem deres bevægelser. *The Big Combo* fastholder karaktererne som konfliktfyldte størrelser i et kriminelt og mørkeramt film noir univers men kombinerer samtidig en ekspressiv besathed med en form for stiliseret følelsesrealisme, der i sit udtryk på mange måder er beslægtet med melodramaet. Tilskuerens interesse angår ikke kun, hvad personerne gør eller vil gøre. Karakterernes handlingsafkald kompenseres gennem en fokusering på deres følelsesmæssige reaktioner.

Afslutningsscenen er dog et stilkondensat, der som udtryk peger bagud på tidligere films noirs. Brown, der i den øvrige film har kontrolleret rummet og de øvrige karakterer, fanges her ind af kameraet såvel som af lyset fra den bilprojektør, som Susan retter imod ham. Herved isoleres han visuelt af lygtens runde kegle i et fladt felt og omgivet af et mørke, der synes uden rumlig dybde. Herved accentueres det stilistisk-formelle udtryk (billedets flade karakter fremfor dybde- og rumkarakter) samtidig med at stilen på det nærmeste bliver dét våben, der indfanger og fælder skurken. Film noir'ens prototypiske stil og dens sammenhæng med karakterfremstillingen kondenseres og potenseres i det enlige lys, hvorved Brown indfanges og underlægges et noget, som han ikke magter.

Efter at han er blevet ført bort af to bet-

jente ses silhouetterne af Susan og Diamond i nattetåge og modlys, genindrammet af flyhangarens portåbning. Her er det ikke længere karaktererne, der, som i store dele af filmen, gennem bevægelsesformer udtrykker skiftende magtrelationer. Til slut synes det, som så ofte i film noir, at være det rum, der opstår mellem scenografi, lys og kamera, der definerer karaktererne og deres handlemuligheder, og som orienterer tilskuerens opmærksomhed mod en kontemplativ perceptionsform centreret omkring stilen og dens stemningsbefordrende karakter.

Case Closed? Mysteriet om film noir er både et spørgsmål om, hvordan vi kan afgrænse film noir, og om hvem "vi" er. For at tage det første først: Film noir kan ikke defineres på samme måde som genrer kan. Der er nærmere tale om en række stilistiske og tematiske fællestræk ved kriminalfilmen i en afgrænset historisk periode, der typisk eksemplificeres gennem det gode eksempels magt. Idet *Murder, My Sweet* fremhæves som en central film noir, er den med til at bestemme, hvad der er særligt ved film noir. Således har film noir ikke et bestemt antal karakteristika, som alle noir-film er karakteriseret ved, og som kun noir-film er karakteriseret ved. Der er nærmere tale om familieheder, hvor filmene udgør et netværk af karakteristika, der ikke er fælles for alle film men som binder dem sammen (2).

Hermed til spørgsmålet om hvem der bestemmer, hvad der er film noir. For modsat genrer som westerns, musicals og komedier, synes film noir ikke på samme måde at være artikuleret hverken som produktions- eller receptionspraksis: "Nobody set out to make or see a film noir in the sense that people deliberately chose to make a Western, a comedy, or a musical"

(Bordwell 1985:75). I Hollywood lavede de altså ikke film noir. De lavede detektivfilm, politifilm og gangsterfilm, genrer der var kendt af producenter og filmgængere (3).

Man kan måske fristes til at hævde, at film noir var noget nogle franske filmkritikere fandt på, og som havde sine forudsætninger i populærlitteratur og tysk (og måske fransk) film. Men det modsiges af, at selvom man hverken producerede eller gik i biografen for at se en film noir (men derimod krimier), så er der tale om en produktionspraksis med mange stilistiske fællestræk på kryds og tværs. Således er film noir i den filmhistoriske periode, hvor den er mest markant, måske primært en slags tavs viden, der deles af dem, der laver film, og dem der ser dem. En iscenesættelsespraksis der egnede sig til mange varianter af kriminalfilmen og som gennem sit stilistiske udtryk og sin vægtning af stemningsbefordrende perceptionsformer satte en slags modaliserende ramme, en stilistisk artikuleret forventningshorisont for tilskueren, der satte sig til rette i mørket.

Noter

1. Mitry skriver om ekspressionismen: "Dramaet er allerede indskrevet i dekorationens *former* [...] Hvert billede er komponeret således, at dramaet symbolsk *oversættes* af formerne, som om dekorationen "udkrystalliserede" dets intentioner" (oversat hos Toft 1985:136). Afslutningen til *Cry of the City*, der ellers er optaget on location, får netop et ekspressionistisk udtryk ved at karakteren næsten på forhånd synes at være indfanget og defineret af scenografien og derved uden muligheder for selvstændig handlen.

2. Wittgensteins begreb om familielighed er beskrevet og brugt med henblik på kategoriseringer af bla. Lakoff 1987.

3. For kritik af dette synspunkt, se Silver 1995:6-7.

Litteratur

Bordwell, David (1985): "The Classical Hollywood style", in Bordwell, Staiger, Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge.

Davidson, Richard J. (1994): "On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs", in: *The Nature of Emotion*, (ed.) Ekman, Paul & Davidson, Richard J., Oxford University Press.

Hirsch, Foster (1981): *Film Noir: The Dark Side of the Screen*, Da Capo Press, USA.

Højbjerg, Lennard (1997): "Visuel stil som repræsentation", in: *Sekvens*, Filmvidenskabelig Årbog, Københavns Universitet.

Lakoff, George (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press.

Schatz, Thomas (1981): "The hard-boiled-detective film", in: *Hollywood Genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*, The University of Texas at Austin.

Schepeleern, Peter (1981): *Film og genre: Filmens genrebegreb i kommerciel praksis og kritisk teori*, Gyldendal.

Schrader, Paul (1995): "Notes on Film Noir", opr. 1972, in: *Film Noir: Reader*. Silver, Alain (1995): "Introduction", in *Film Noir: Reader*.

Silver, Alain & Ursini, James (ed.) (1995): *Film Noir: Reader*, Limelight Editions, New York.

Toft, Jens (1985): "Den tyske ekspressionisme", in: *Filmsprog, subjekt, samfund, Sekvens*, Institut for Filmvidenskab, Københavns Universitet.