

# Fatale fortolkninger

Seksuelle strukturer i film noir

af Niels Henrik Hartvigson

Fra midten af 80'erne til idag har en række amerikanske thrillers bekendt sig til den klassiske film noir blandt andet ved at genopdyrke dødbringende heltinder og plagede-jagede helte. Forbindelslinierne mellem de klassiske noirs og disse neo noirs er dog ikke så enkle som det umiddelbart kunne se ud. Den ekspliciterede og æstetiserede erotik, der nærmer sig blød porno, er plotmæssigt centralt placeret og fylder herudover kvantitetsmæssigt godt op i landskabet. Der er endvidere en tendens til at erotikken i neo noirs har seksuelt afvigende træk. Således er sadisme, masochisme, fetichisme og dødserotik populære forekomster i disse film.

Den psykoanalytisk orienterede kritik har i den klassiske noir fortolket sig frem til lignende eksempler på seksuel patologi. Denne kritiks adelsmærke er desværre en entydighed, der ofte fordrejer vores syn på filmenes karakterer og handlingselementer. I neo noir'en fremstår en sådan entydighed uomtvisteligt på det tekstuelle plan, som f.eks. i *The Last Seduction*, hvor Brigitte (Linda Fiorentino) indleder kvælingen af sin mand med et tungekys, eller når Catherine Tramell (Sharon Stone) i *Basic Instinct* dolker sin elsker for at nå et kombineret morderisk-seksuelt klimaks.

Neo noirs eksplicitering er i høj grad en

vulgarisering i forhold til den klassiske noir, der ikke opererer med lignende entydiggørelse og forsimpning af fortælleelementer. Som antydnet kan en matchende entydiggørelse findes i den psykoanalytisk orienterede kritik. Forbindelsesleddet mellem klassisk noir og neo noir synes således at være noir-kritikken frem for filmene selv.

**Psykoanalytisk inspirerede fortolkninger af klassisk film noir.** "During the war years [there was a] fear of the evil, overpowering woman with a shocking ability to humiliate and emasculate her men" (Stephen Farber: "Violence and the Bitch Goddess", Film Comment, Nov-Dec 1974).

An "Aspect of the dress code in *film noir* is that the *femme fatales* often use a cigarette (usually a long, just-lit cigarette) and a handgun as phallic symbols, as menacing extensions of their bid for masculine power" (Jon Tuska: *Dark Cinema*, p. 206).

Den der kender bare det mindste til den psykoanalytisk inspirerede noir-kritik, vil ikke løfte et øjenbryn over sådanne udlægninger af film noir. Psykoanalytisk inspirerede fortolkninger af film noir har været centrale i noirkritikken siden Borde og Chaumetons etablering af noirfilmene som en serie beslægtede film. Psykoanaly-

tiske forklaringsrammer har alene eller i kombination med samfundsmæssige eller udsigelsesmæssige fænomener fokuseret på en kønsdialektik. Oftest er helt- og heltindefigurerne fikspunkter, og deres seksuelle patologi bliver flittigt undersøgt.

Frank Krutnick beskriver hendes tiltrækningskraft og seksuelle patologi således: "Her very otherness – heightened through her self-fetishisation as erotic object simultaneously attracts and disturbs the hero because of its difference from the male regime with which he tends to be familiar". Ud over hendes fetichisme har hun været udlagt som frigid, lesbisk, autoerot, sadomasochistisk og nymfoman. Hos noirhelten er latente homoseksualitet og masochisme betragtet som centralt. Som oftest er der tale om at disse sider er negativt defineret, dvs. han er udlagt som homoseksuel, fordi han ikke kan tilfredsstille den phalliske kvinde pga. manglende seksuel kyndighed eller formåen og som masochist, fordi hun er den der dominerer det seksuelle spil.

Det grundlæggende spændingsfelt mellem helt og heltinde er af kritikken parallelliseret med mytiske og mytologiske fortællinger, som psykoanalysen traditionelt har benyttet som forklaringsmodeller. Forskellige variationer af Ødipusmyten er gængse: Sønnens mislykkede oprør, hvor noirhelten tillokkes af den falliske kvinde, gør oprør mod Faderens Lov, men ender med kastration/selvkastration (henholdsvis *Double Indemnity*, *Out of the Past*), og i en vellykket variation: Heltens oprør mod og udslettelse af den falliske kvinde, der truer med at overtage den fraværende faders trone (*Farewell my Lovely*, *Dead Reckoning*). Hvorvidt oprøret lykkes har at gøre med på hvilken side noirhelten placerer sig i forhold til den falliske kvinde. Kæmper han på hendes side er hans skæb-

ne beseglet, hvis han derimod erkender, at kvinden er den virkelige modstander, kan han overvinde hende.

Sådanne farverige og tidløse fortællinger om magtkamp og forbudt seksualitet er en del af enhver filmentusiasts bagage i rejsen tilbage til noir.

Kritikken generelt har koblet noir-kvinden til 40'ernes og 50'ernes selvforsørgende kvinde. Hvad enten det er den hjemmegående noir-kvinde, der ønsker sin mages død, eller den dobbeltspillende gangsterdulle er hun en let kamoufleret udgave af *Rosie the Riveteer* – svejsearbejderensken Rosie, der producerede mere end manden, på kortere tid, med større sikkerhed og for en ringere løn.

Den plagede noir-helt – detektiv eller småkriminel – er den amerikanske Jens, hjemvendt fra Anden Verdenskrig, hvis status som økonomisk overhoved i familien og samfundet er truet.

Set med psykoanalysens brille er en samfundsmæssig konflikt mellem disse grundlæggende seksuel. Helten ses således som den kastrationstruede Jens, mens Rosies svejseflamme ikke alene bliver et tegn på hendes falliske men også kastrerende potentiale.

At vi overvejende vurderer den magtfulde noir-kvinde negativt er dels bestemt af hendes skæbne på handlingsplanet (hun udslettes via død eller bliver via tilpasning en underdanig partner) dels af filmens dobbelt mandlige diskurs: Filmene er iscenesat med manden som hovedperson, hvilket er centralt for identifikationen. Herudover er flere af dem konkret fortalt via voice-over af noir-helten. Kvinden er således konstrueret igennem flere niveauer, hvilket har ansporet kritikere til den konklusion, at femme fatalen ikke er en repræsentation i samme grad som noirhelten. Snarere er der tale om, at hun kan



anskues som en projektion af mandlig angst, en abstraktion, et fjendebillede.

Filmenes fascinationskraft for et da- tidigt publikum har, hvis man følger logikken i det ovenstående, været, at kvin- der og mænd via det mandlige blik, der iscenesatte handlingen, *måtte* identificere sig med denne mand, *måtte* fascineres og frastødes af denne kvinde og *måtte* blive beroliget over patriarkatets redning i det øjeblik hun blev uskadeliggjort.

Fortolkningsskabeloner som de oven- stående har erhvervet sig så meget magt, at det ikke er muligt at se en film noir uden at være indstillet på en fortolkningsdags- orden, der følger denne. En sådan forud- indtagethed er selvfølgelig problematisk i analytisk sammenhæng, da analysen som logisk konsekvens bliver en verificering af fortolkningen. Film som *Double Indemnity*, *Out of the Past* og *The Killers* har vist sig som specielt brugbare som verificering og har således opnået status som arkety- piske noirs. Andre noirs har vist sig svæ- rere at få til at passe, hvilket dog ikke har forhindret, at man har klippet tæer og hugget hæle for at få dem afrettet.

I forlængelse af dette eksisterer der indenfor noirkritikken en accept af at ana- lysen af det tekstuelle niveau blandes sam- men med fortolkningsniveauet som her i et eksempel fra en udlægning af *Mildred Pierce*: “The paternalistic detective, who has secretly allways controlled the progress of the narrative because of his foreknowl- edge of the truth, dispels duplicity by throwing light upon the scene: his asser- tion of the Truth is supported symbolical- ly when he opens the blinds to let in the dawn: light is the masculine principle which heralds the dawn of the patriachal culture and the defeat of matriarchy” (Pam Cook, *Duplicity in Mildred Pierce*, p. 74). Opklaringen af mordet i slutningen

af *Mildred Pierce* bliver her beåndet med en større mening – patriarkatets sejr over matriarkatet. Men denne dimension er ikke forenelig med en tekstnær opfattelse af filmen: Detektiven bliver koblet enty- digt til filmens diskurs, hvilket giver ham identitet som en art *meneur de jeu*. Dette peger langt ud over, hvad man kan lægge i hans karakter og narrative funktion. For det første kan han ikke se sandheden fra starten, for det andet er filmens flash- backstruktur kun delvist og aldrig direkte styret af ham.

Den psykoanalytiske fortolkningsmodel er paradoksalt nok ikke blevet nuanceret af at inddrage overvejelser om samfunds- mæssig faktorer eller overvejelser om film- enes udsigelse. Ingen modsætningsfyldte emner synes at have en chance for at blive sanset, da alt, der ikke peger på den be- skrevne seksualpatologiske kønskonflik, er blevet siet fra.

Snarere end at forklejne værdien af psy- koanalytiske fortolkninger, der givetvis har stor værdi, mener jeg det er påkrævet at gå til filmene uden på forhånd at have en så entydig synsvinkel.

**Apologi for film noir.** Hvis man i første omgang ser bort fra kønsdialektikken som det primære omdrejningspunkt for film- ene, åbner der sig rige muligheder for at analysere film, der er blevet presset i facon. En sådan film er *Night and the City*. Hovedpersonen er en småsvindler, spillet af Richard Widmark, som flere af filmens personer sætter deres følelsesmæssige eller forretningsmæssige lid til. Heriblandt er Helen (Googie Withers, fig. 1), der ønsker sig sin egen natklub og et liv uafhængigt af sin mand (Francis L. Sullivan), der dyrker hende på alle måder. Da hun tror sin fremtid sikret, forlader hun ham, hvorpå han tager sit liv. Denne handling er blot et



*Night and the City*. T.v.: Helen (Googie Withers) er en selvsikker, pengefikseret, seksuel noir-heltinde, men hendes er som filmens andre karakterer skæbner, der kæmper for at overleve i et dog-eat-dog-miljø; T.h.: Stilistisk gestaltning af karakterernes isolerethed og sårbarhed (Googie Withers og Francis L. Sullivan)

led i en kædereaktion, hvor også hendes liv og hovedpersonens ødelægges. At anskue hende som kasterende femme fatale er nok en mulighed, men mere relevant vil det være at betragte samtlige af filmens karakterer som ofre i et trøstesløst miljø, hvorfra ingen kan slippe væk (fig. 2).

At anskue Helen som en nuanceret karakter og ikke som en edderkoppekvinde synes at passe dårligt i den psykoanalytiske kritiks kram. Cristine Gledhill skriver om visse noir-kvindes usammenhængende (læs: nuancerede) karakterisering: "In *The Postman Always Rings Twice* Cora exhibits a remarkable series of unmotivated character switches and roles something as follows: (1) sexbomb; (2) hardworking, ambitious woman; (3) loving playmate in an adulterous relationship; (4) fearful girl in need of protection; (5) victim of male power; (6) hard, ruthless murderess; (7) mother to be; (8) sacrifice to law." ("Klute 1", *Women in Film Noir*, p. 31). Hvad der er på spil her er ikke en usammenhængende karakterisation (og derved et for os uforståelig eller skræmmende, som Gledhill påstår) men følelsesmæssige dimensioner, der er meget passende i forhold til filmens hårdtpumpede handling. At pub-

likum får tilbudt et nuanceret syn på Cora siger en del om filmens potentiale som andet end mytologisk skræmmebillede og diskursiv objektgørelse af kvinden.

For Gledhill og mange andre kritikere stemmer et facetteret menneskebillede ikke overens med en arketypisk figur som femme fatalen, hvis eksistensgrundlag primært anskues som et mandsdomineret mediesprogs fjendebillede. Fordommen om billedet af noir-kvinden passer da også bedst til den blonde og abeskønne, turbanbærende Cora (Lana Turner), hvis lange ben kameraet kærtegner den første gang vi ser hende (fig. 3). Denne vision kan bruges til at tilfredsstille vores nysgerige øjne samt vores matte sind, der på forhånd har accepteret, at en kvinde i noir er lig mandedræber. At hun faktisk får sin mand dræbt, ændrer ikke ved Coras nuancerede karakter, der fortjener at blive analyseret som sådan.

Der er rig basis for at anskue noir-kvinden som andet og mere end en projektion af mandlig angst. Selv de karakterer, som kritikken har udlagt som arketypiske femmes fatales fra den klassiske periode, har træk eller står i situationer, der peger væk fra en entydig kategorisering af dem





Øverst t.v.: *The Postman Always Rings Twice*. Gledhill kan ikke acceptere, at Cora (Lana Turner) har op til otte forskellige personlighedstræk. Kun visionen af en skøn dræber er passende for hendes kategorisering af Cora og andre noir-heltinder. Øverst t.h.: *Out of the Past*. Katherine Moffat (Jane Greer) er udlagt som klassisk femme fatale, hvilket forhindrer, at der kan fokuseres på hendes situation som lus mellem to negle. her i desperat kamp for overlevelse. Nederst t.v.: *The Maltese Falcon*. Bridgid O'Shaughnessy (Mary Astor – her med Peter Lorre og Sidney Greenstreet) er blot en af flere griske karakterer, der eftertragter falke. Nederst t.h.: *Out of the Past*. Ann (Virginia Huston) er kritikkens arketypiske bud på den givende kvinde – en kategorisering, der forhindrer en i at se psykologiske nuancer, her antydet via den stilistiske gestaltning af hende.

som mandeædere.

Barbara Stanwycks Phyllis Dietrichson i *Double Indemnity* er seksuelt direkte som vores helt Walter Neff (Fred MacMurray). Men efter at de har udklækket deres dødelige plan taler han selv i de mest ekstreme situationer til hende som var hun en langsomtopfattende sexkilling. Den generelle undertrykkelse af hendes intellekt samt objektgørelse af hende ligger som en latent provokation, der er en del af forklaringen på, hvorfor hun i sidste ende går mod ham. *Out of the Past*s Katherine Moffat (Jane Greer) er enten forfulgt eller sidder som en lus mellem to negle. Især i anden

halvdel af filmen er hun konstant under pres, hvilket gør, at man i højere grad accepterer hendes handlinger som menneskelige, omend de er dødelige og egoistiske (fig. 4).

Den første store noir-kvinde på film er *Malteserfalkens* Brigid O'Shaughnessy, spillet af Mary Astor. Hendes flossede karakter giver hende bestemt femme fatale-potentiale, men snarere end at lade hendes karakter stå ud sætter filmen hende i bås med filmens andre betændte karakterer på falkejagt (fig. 5): Sidney Greenstreets Gutman og Peter Lorres Cairo og for den sags skyld også Gladys Georges "sørgende"

Mrs. Archer.

Ved at nuancere den flossede noir-kvinde åbnes der ligeledes mulighed for at anskue de mere positivt ladede kvindetyper som mere og andet end mandsdominerede projektioner af den gode kvinde.

Ann (Virginia Huston) fra *Out of the Past* er en af de positivt ladede kvinder, der er blevet mest forvrænget som følge af kritikens kvindepolarisering som enten aktivt dødbringende eller passive fødemaskiner. *Out of the Past* må være ærkeeksemplet på, hvordan en film noirs potentiale er blevet forsimplet, fordi den har kunnet bruges til at verificere nogle entydige fortolkninger. Således opstiller Michael Walker i introduktionskapitlet til *The Movie Book of Film Noir* 3 mulige heteroseksuelle forhold ud fra tilstedeværelsen af følgende fem karaktertyper: husbond/ældre mand – femme fatale – helt – domesticeret kvinde – respektabel mand (p. 23). Han tilføjer: “the model finds it’s most complete expression in *Out of the Past*, another reason why the film seems so central to the noir cycle”. Det er betænkeligt, at hvad der gør filmen central er, at den lever op til modellen, der helt utvetydigt prioriterer seksualpsykologiske kategorier. Med modellen i hånd er det generelt accepteret, at denne film i bund og grund handler om, hvorvidt Jeff Markam (Robert Mitchum) fortrækker kinky, selvtilfredsstillende sex (Katie) eller rustik og reproducerende (Ann).

Anns rolle er langt interessantere end hvad kritikens polarisering af hendes figur lover: Hendes forhold til Mitchum er både romantisk og kammeratligt, hun er en selvstændig kvinde, der handler velovervejet ud fra en vanskelig balancerbar kombination af stærke følelser og høj moral (fig. 6). Udover dette, der gør hende til en ganske fascinerende karakter, er hen-

des position i fortællingen ikke uinteressant, som den karakter, der gør, at vi får Mitchums fortid oprullet.

**Hvad profeten spåede.** Ann E. Kaplan vil vide, at noir’en har en nutidig relevans: “What links the 40s and the 90s is a sense of something amiss in American culture – a sense of drift, of pointlessness, political helplessness, and of inaccessible and hidden power creating generalised angst”. Og kønskrisen er der stadig: “above all the obvious gender trouble (...) the experiences of alienation, fragmentation and inconsistency that characterise both film noir and neo noir.” (*Women in Film Noir*, p. 1).

Som mange andre ser Ann Kaplan neo noir som en direkte forlængelse af noir, opstået på grund af kønslige og identitetsmæssige kriser. Hvor det før var ændrede kønsroller, der var katalysator for noir’ens popularitet, er det nu snarere postmodernitetens leg med identiteter, inklusive de seksuelle, der er en trussel for det køn, der traditionelt har overherredømmet.

Ligemeget hvor mange paralleller man etablerer mellem 40’erne og 90’erne, ændrer det dog ikke ved det faktum, at entydigheden og forsimplingen som dyrkes på 90’er-filmenes handlings- og temaplaner, er lysår fra den klassiske noirs nuancerede karakterbeskrivelse. I sin umådelige entydighed kan den psykoanalytisk inspirerede noir-kritik, som bl.a. Kaplan er ansvarlig for, derimod udpeges som en oplagt inspirationkilde til den bølge af neo noirs, der ligeledes dyrker entydigheden.

90’er-udgaven går som kritikken lige til benet. Den eksplicitte, æstetiserede sex er en visualisering af psykoanalytiske udlægninger af dræbende kvindelige instinkter og truet maskulinitet.





Kritikkens fortolkning af noir-kvindens rolle som kasterende kvinde spinger ud i fuldt flor i 90'ernes erotiske thrillers: Øverst t.v.: *Body of Evidence*. Rebecca Carlson (Madonna) brændemærker som en del af sexleget den bagbundne helts krop og kønsorgan med stearin. Øverst t.h.: *Basic Instinct*. Heltindens seksualitet er fokus for heltens udredning af en række mordssager; filmen fremstiller Catherines homoseksuelle tendenser som en integreret del af hendes trang til at dræbe mænd (Sharon Stone). Nederst t.v.: *The Hot Spot*. Neo-edderkoppens seksualitet er i konkret forstand dødbringende for Dollys ægtemand, som hun dræber med sex – på billedet har hun været i lag med helten, hvis placering, ansigtsudtryk, urørlighed og belysning understreger Dollys fatale seksualitet (Virginia Madsen og Don Johnson); Nederst t.h.: *The Hot Spot*. Brigitte vender op og ned på kønsrollerne i barens lumre miljø ved at mærke efter om helten har noget passende at byde på (Linda Fiorentino og Peter Berg).

### Can you really fuck somebody to death?

Dette lidet poetiske spørgsmål er i mere eller mindre direkte forstand præmis i neo noirs som *Basic Instinct*, *Body of Evidence* og *Jade*. Citatet stammer fra *Body of Evidence*, hvor Madonna spiller Rebecca Carlson, der står anklaget for at have dræbt sin elsker med eksessiv sex. Hun er, som anklageren siger, ikke blot morderen men også mordvåbnet. Hendes forsvarsadvokat Frank Dulaney (Willem Dafoe) bliver fascineret og forført. Herefter er der fuldstændigt sammenfald mellem hans seksuelle underkastelse og hans manglen-

de evne til at gennemskue, at hun er morderen (fig. 7). Vendepunktet sker umiddelbart efter at hun for første gang bliver underkastet (med håndjern og anal voldtægt).

I *Basic Instinct* omgiver heltinden sig med et mini-harem af kvindelige dræbere, som hun dyrker seksuelt (fig. 8). Hun føler sig dog på sin egen modsætningsfyldte måde mest tiltrukket af Nick Curran (Michael Douglas). Ved filmens slutning ved vi ikke, om han vil slippe levende fra et forhold til hende. Hvad der imidlertid er sikkert er, at hendes issyl, som hun har



brugt flittigt i løbet af filmen, ligger klar under sengen.

Og så må vi selvfølgelig ikke glemme *The Hot Spot*, hvor den fatale Dolly Marshow (Virginia Madsen) med fuldt overlæg henretter sin hjertesvage mand med sex, fordi hun vil have en ny mand, vor helt Don Johnson, som hun til sidst ved hjælp af afpresning reducerer til sexslave (fig. 9). I *Jade* er filmens spænding bundet op på sansynligheden af, at titelpersonen, den kvindelige kriminalpsykolog Jade kan have begået det rituelle og seksuelle mord på sin kollega vha. sin krop og en antik dobbeltøkse. Vi mistænker hende for at lide under en psykologisk brist, da vi oplever hendes foredrag om en psykologisk mekanisme, der gør, at tilsyneladende almindelige mennesker kan være psykopatiske mordere uden at vide det. Sandsynligheden for at hun er morderen vokser, da vi under opklaringen oplever hende i en række videooptagne sadomasochistiske og fetichistiske udskjelser. Det viser sig imidlertid, at det er hendes mand, der har begået den rituelle slagting som en art kompensation for alle de horn, han har fået i tidens løb. Filmen ender med at Jade må leve som sin mands sexslave.

Hvad enten vores neo-heltinder har myrdet eller ej, er filmene helt entydigt struktureret om at iscenesætte tilskuerens mistanke til hende. At Jade ultimativt viser sig at være offer, gør ikke den store forskel, eftersom filmen har sansynliggjort, at hendes seksualitet har et dødeligt potentiale.

Rebecca Carlson, Catherine Tramell, Dolly Marshow og Brigitte er alle kvinder der bevidst bruger deres køn som direkte eller indirekte mordvåben, samtidig med at de oplever stor seksuel tilfredsstillelse. Således er de i deres fatalitet en art slaver af deres egen seksualitet; de må dræbe for at blive tilfredsstillt.

I modsætning til de hidtil beskrevne bindegale og sexfikserede heltinder findes en anden slags heltinde i film som *Malice* og *Dream Lover*. I begge iscenesætter heltinderne sig via deres kroppe. I *Malice* udsætter Kidman sin krop for strategiske graviditeter og aborter, fremprovokerede cyster samt en livsfarlig operation, alt sammen som del af en sindrig plan for at få en kæmpe erstatningssum. Lena (Mädchen Amick) fremstår for Ray (James Spader) som den perfekte kone og mor, indtil han finder sig selv indelukket på sindssygehospital som følge af hendes iscenesættelse af hustruvold (selvpåført) samt iscenesættelse af sin mand som paranoid-skizofren. Iscenesættelse af kroppen findes ligeledes i *The Last Seduction*, hvor Brigettes påfundne voldtægtsleg for åben telefonlinie til politiet medfører heltens undergang.

Hvor disse heltinder ikke entydigt kan kategoriseres som seksuelle afvigere er der dog den tydelige forbindelse til de førbeskrevne neo noirs, at kriminaliteten er helt og holdent koblet til kroppen.

I film, hvor heltinden er en uskyldigt forfulgt ender hun ofte på toppen som Sharon Stones forfulgte heltinde i *Sliver*, der får afløb for sine aggressioner ved at tømme et magasin patroner i heltens overvågningscenter, eller Rebecca De Mornays advokat i *Guilty as Sin*, der vender heltens objektgørelse af hende ved at bruge ham som stødpude for et ellers fatalt fald.

**Misbrugte og forladte.** I *Malice* og *Dream Lover* bliver bløde mænd uden erfaringer med kriminalitet drevet så langt ud, at de omvendes til hårde mænd og bliver i stand til at myrde med egne hænder. Hvor Ray myrder Lena, "beskyttet" af sin status som sindssyg, dræber Pullmans karakter en seksuel seriemorder, hvilket synes at give



ham modet til at gå efter Kidman.

Disse to helte kommer begge sejrrigt ud af mødet med den moderne femme fatale, hvilket ikke er specielt typisk. Der kan ikke siges at være nogen entydige regler for en udgang af disse film, hvilket dels skyldes, at censuren ikke længere kræver, at forbrydelser nødvendigvis skal straffes som de skulle i den klassiske noir, dels at filmene forholder sig til thrillerens konvention om overraskende (og ikke altid stringente) vendinger.

Ultimativt sejrende eller ej oplever heltene i disse film at blive udmyget seksuelt. I flere tilfælde er denne udmygelse et stykke af vejen en villet del af et seksuelt spil, som i *Basic Instinct* og *Body of Evidence* hvor heltene lader sig binde, brænde, rive og slå. Heltinderne i disse film oplever ligeledes at ligge nederst både i den ene og den anden forstand, men hvor heltens krop bliver arret og såret (*Body of Evidence*, *Basic Instinct*) forekommer heltindens ganske urørt. Den ufrivillige underkastelse eller udnyttelsen er fremtrædende i *The Last Seduction*, hvor helten tror, at han kan betage heltinden med sit store lem. Imidlertid bliver han og det målt og vejjet, hvorpå hans seksuelle evner gang på gang bliver udnyttet uden at han selv får fuldstændig tilfredsstillelse heraf (fig. 10). Han vil nemlig gerne have følelser med i spillet, hvilket dog ikke er noget for vores heltinde, som beskriver deres forhold således: "You are my designated fuck".

**Above Suspicion.** Mordofre, sexslaver,

fængslede, indlagte. Heltens skæbner er sjældent misundelsesværdige efter et par omgange i ringen mod den nye noir-kvinde. Generelt er der en tendens til at kvinden har bukserne på i forholdet til manden, men der kan sagtens være undtagelser som f.eks. i *Jade*.

Vigtigst er at lægge vægt på, at disse film integrerer kriminalplottet og det kønslige, seksuelle plot i en sådan grad, at det er umuligt at skelne dem fra hinanden; morderen er tegnet som seksuelt dominerende, ofret som seksuelt underkastet.

Neo noir filmenes entydighed og forsimppling har fokuseringen på det psykoseksuelle tilfælles med den psykoanalytisk orienterede kritik af den klassiske noir. De klassiske noirs synes at være hævet over enhver mistanke.

#### Litteratur

Borde og Chaumeton: *Panorama du Film Noir Américain*; Editions de Minuit, Paris 1955

Kaplan, E. Ann (ed.): *Women in Film Noir*; BFI pub., London 1998

Krutnick, Frank: *In a Lonely Street . Film Noir, Genre, Masculinity*; Routledge, London 1991

Silver, Alain og Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*; Proscenium pub. Inc., New York 1996

Tuska, Jon: *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*, Greenwood Press, London 1984