



*Lost Highway.* Den klassiske film noir-fatale Alice med tilhørende nostalgisk bil, som hun ser ud da Pete først får øje på hende”.

# Fanget af fortiden – igen!

Hyper noir i 90'erne

af Helle Kannik Haastrup

Hyper noir er en betegnelse for en gruppe af selvbevidste, genre-kombinerende og intertekstuelle neo noirs i 1990'erne. I denne sammenhæng skelner jeg overordnet mellem den klassiske film noir og neo noir; hvor neo noir kan opdeles i periode noir og samtids- og fremtids noir. Og som en underafdeling af samtids- og fremtids noir findes en mindre gruppe af film som

kan betegnes hyper noir, og det er dem jeg vil fokusere på her. Indledningsvis vil jeg dog kort definere hver af disse noir typer, som ikke skal opfattes restriktivt, men som et forsøg på at overskue noir-landskabet som det ser ud i dag. Karakteristikken af hyper noir vil omfatte to (kortfattede) analyser af film fra hver sin ende af hyper noir-spektret: *Pulp Fiction* (Quentin

Tarantino, 1994) og *Se7en* (David Fincher, 1995), hvorefter analysen koncentrerer sig om *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) og *Lost Highway* (David Lynch, 1997). I analyserne vil jeg lægge vægt på filmenes inkorporering af andre genrer, brugen af intertekstualitet (1) og deres tolkninger af noir'ens æstetiske og tematiske dimensioner og dermed hvordan de kvalificerer sig til at være hyper noirs.

**Den klassiske film noir – æstetik og tematik i sort/hvid.** Den klassiske noir kan overordnet defineres som film produceret i 1940'erne og 1950'erne, fra *The Maltese Falcon* i 1941 til *Touch of Evil* i 1958. Det er muligvis problematisk at kalde noir for en genre, fordi film noir omfatter forskellige genrer fra melodramaet *Mildred Pierce* (1945) til den realistiske *The Naked City* (1948), horrorfilmen *Cat People* (1942) og science fiction-filmen *Invasion of The Body Snatchers* (1956). Men hvis man kigger på flere af de klassiske noir essays, tegner der sig på trods af de mange modsætninger og uenigheder, et variabelt mønster af kombinations-muligheder bestående af et bestemt persongalleri, tematikker og ikonografiske og stilistiske figurer – som tilsammen danner film noir – en slags genre! Og som det ofte argumenteres når en fuld-blods genre defineres, så er det sjældent at alle genre's mulige elementer er til stede i én og samme film. Jeg vil tilslutte mig James Naremore's frustration, udtrykt i *More than Night* (1998), over de trættende diskussioner om hvilke film der er rigtige noirs og hvad der konstituerer genre'n og i stedet fastholde (selvom hans udgangspunkt er et andet end mit), at film noir (genre eller ej) besidder en bemærkelsesværdig fleksibilitet, rækkevidde og mytisk kraft (Naremore: 277) og, kunne man tilføje, filmene og interessen for dem har jo i

et filmhistorisk perspektiv vist sig at være ved.

Film noirs rødder tilskrives som regel en blanding af den hårdkogte amerikanske detektivroman (Hammett, Chandler og Cain), den tyske ekspressionisme (Lang, Wiene og Murnau) og den franske poetiske realisme (Renoir og Carné). I deres klassiske essay fra 1955, hvor film noir defineres som film produceret indenfor et bestemt tidsrum i historien, konkluderer Raymond Borde og Étienne Chaumeton følgende: Film noir karakteriseres af uklarheden mellem hvem der er gode og hvem der er onde, offeret er ligeså skyldigt som forbryderen (han gør jo bare sit job) og fremviser det moralske centrum som forvrænget. Heltinden er depraveret, hævnlysten, afhængig af narko eller fordrukken, heltens er svag og får sin straf, handlingen er ofte uigennemskuelig. Det er den moralske ambivalens, kriminaliteten, de komplekse modsigelser i motiver og hændelser der præger noir filmens formål nemlig at skabe fremmedgørelse (Borde og Chaumeton: 25). I sit essay fremhæver Paul Schrader (1972) film noir primært som stil og stemning, men kommer også i sin karakteristik til at berøre enkelte handlingsfunderede elementer. De æstetiske træk som lyssætning i udendørsscener der fortrinsvis filmes 'night for night', skæve vinkler som i den tyske ekspressionisme, en (som han skriver) næsten freudiansk fascination af vand og våde gader, en ofte romantisk fortælling om en 'temps perdu' og en kompliceret kronologisk orden (Schrader: 57-58). Det er film som skildrer en mørk verden, glinsende gader, kriminalitet og korrupsion. Udover ovennævnte stilistiske træk fremhæver Janey Place og Lowell Peterson i deres artikel film noirs væsentligste visuelle motiver som netop den dyrkede kontrast mellem sort og



hvidt, brugen af vidvinklens forvrængende effekt, klaustrofobisk indramning af de fiktive personer i døre, vinduer, trapper eller af skygger og brug af spejle som ofte får varslende betydning på grund af deres centrale placering i billedkompositionen (Place og Peterson: 65-68). Sidst men ikke mindst fremhæver Robert Porfirio i sit essay om film noir'ens eksistentielle elementer, at det er en særlig sensibilitet der i oversat form gør 'sorte film sorte', mere end det er lyssætning og fotografering (Porfirio: 80). Helten i films noirs er som nævnt ikke helteagtig, han er en der har lidt tab og er offer for kræfter som han ikke har kontrol over. Han holder ofte sit følelsesengagement i forhold til andre mennesker på et absolut minimum, hvilket giver en fornemmelse af kontrol, men som også har en pris: ensomhed. Noir-helte føler sig ofte som fremmede i en fjendtlig verden. Femme noir bliver i denne udgave kort defineret som dominerende kastrerende ludere, utro hustruer eller sorte enker. Fælles for hovedpersonerne er ofte at de frygter døden, men ikke selv er bange for at dø (Porfirio: 89). Noir'en er altså sammensat af en blanding af persontyper (anti-helte og heltinder, femmes fatales og hårde negle), tematiske elementer som den tabte fortid, de manglende moralske værdier og fraværet af tætte menneskelige relationer. Filmen har ofte et kompliceret fortalt narrativ med flashback-struktur, suppleret af en voice-over. De stilistiske udtryk for klaustrofobi, paranoia og dobbeltspil udtrykkes bl.a. i indramninger, slagskygger og spejle og de visuelt fascinerende lysreflekterende våde city-scapes. Dette mønster af tematikker, narrative elementer og stiltræk er altså transporterbare til, eller kombinerbare med, andre genre, fra horror til melodrama og krimi til science fiction. I den klas-

siske noir er den samtidige kulturelle og samfundsmæssige kontekst Anden Verdenskrig og efterkrigstiden, hvor den ofte er ført up to date i neo noir'en, der netop kombinerer ovenstående karakteristika tolket i forhold til sin aktuelle kontekst.

**Neo noir.** Neo noir kan foreløbig defineres som film der kan karakteriseres som noir, men som ikke er produceret i 1940'erne og 1950'erne. I sin artikel om neo noir *Kill Me Again: Movement becomes Genre* (1996) peger Todd Erickson på især to faktorer der er medvirkende til at film noir har udviklet sig og er kommet stærkt igen – også i 1960'erne og 1970'erne – men især i 1980'erne og 1990'erne. Den tekniske udvikling har nu gjort det muligt at opnå de stærke kontraster mellem lys og mørke på farvefilm, der er så kendetegnende for den sort/hvide noir kombineret med en udbredt noir-sensibilitet blandt filminstruktører. Neo noir er altså film produceret senere end den klassiske noir, men som genbruger dens mønster af æstetiske, tematiske og stilistiske muligheder i anderledes fortolkede udgaver. Men ligesom den klassiske noir omfatter et bredt spektrum af film så har neo noir'en også mange ansigter. For at få et overblik har jeg valgt overordnet at opdele neo noir'en i periode noir og samtids- og fremtids noir.

**Periode noir:** Periode-noir omfatter film hvor handlingen foregår på det tidspunkt hvor den klassiske noir eksisterede dvs. i 1940'ernes og 1950'ernes USA, f.eks. *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) og senest *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Andre nyere eksempler er *The Two Jakes* (1990), sequel til *Chinatown*, *The Public Eye* (1992) og *Mulholland Falls* (1996), alle i farver. Undtagelsen er den sort/hvide noir-parodi *Dead Men Don't*

*Wear Plaid* (Carl Reiner, 1982) der på intertekstuel vis fletter klip fra bla. *Notorious* (1946) og *The Killers* (1946) sammen med en nutidig perioderekonstruktion: Her ses Rachel Ward og Ingrid Bergman som forførende kvinder og Steve Martin som detektiven, der har Humphrey Bogart som hjælper. På det rekonstruerede niveau genfortolkes også flere kendte sekvenser fra klassiske noirs. På den måde bliver *Dead Men Don't Wear Plaid* et intertekstuelt netværk af klassiske noir film, periode noir og genfortolkninger af kendte noir sekvenser. Gensyn og genkendelse er den halve fornøjelse og de citerede film afsløres, som forbrugervejledning, i filmens slutning.

Samtids- og fremtids noir er på sin vis også en bred ramme for en lang række af film der tolker film i deres samtid eller flytter noir'en ud i en science fiction-sammenhæng, men fælles for dem er at noir er et væsentligt æstetisk, tematisk og/eller stilistisk træk.

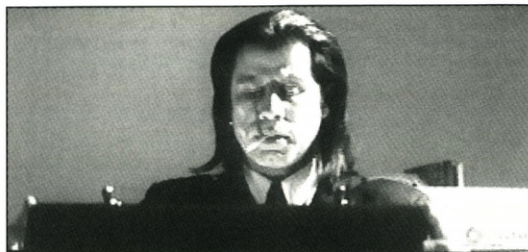
Samtids noir: Et eksempel er *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) der, selvom den foregår i 1980'erne, gør sig mange anstrengelser for i mise en scène, i kostumer og selv i plotelementer at læne sig op ad den klassiske noir (2). Også *Blue Velvet* (1986) med Isabella Rossellini, *Fatal Attraction* (1987) med Glenn Close og *Basic Instinct* (1987) med Sharon Stone har på forskellig vis benyttet noir karakteristika – bl.a. skildringen af femme fatale-figuren overfor den mindre kække mandlige hovedperson. I nyere films noirs er femme fatale'n ofte knyttet til en arbejds kontekst i film som *Disclosure* (1994) med Demi Moore og *The Last Seduction* (1994) med Linda Fiorentino. Ifølge Yvonne Tasker i *Working Girls* (1998) udforsker og udnytter den nye film noir sammenblandingen af sex og arbejde i

mødet mellem den forfulgte helt og en kombination af den aggressive femme fatale og den uafhængige karrierekvind (Tasker:122).

*Heat* (Michael Mann, 1995) er en nyere samtids noir der i højere grad fokuserer på manden (og familien) og som på effektiv vis får skildret et natte-lysende forkromet high-tech Los Angeles og to professionelle mænds eksistentielle kamp mod desillusionen på hver sin side af loven. Robert De Niro's professionelle bankrøver Neil og Al Pacinos politimand Vincent lever og ånder begge kun for deres job, der ofte bringer dem tæt på døden. Neil har overlevet i sin branche ved ikke at have menneskelige relationer og ved at efterleve sit mantra: Engager dig ikke mere i et andet menneske end at du kan forlade vedkommende "in 30 seconds flat if the heat is on". En klassisk cool noir attitude, som Neil ikke forstår at fastholde da han møder kærligheden. Det bliver hans skæbne at han tøver og Vincent ikke gør (som omvendt har fulgt Neils råd om ikke at binde sig) i det endelige showdown mellem de to. Filmens personers desillusion suppleres eminent af den gennemførte strømlinede mise en scene hvor personernes nødvendige opretholdelse af ufølsomhed som sindstilstand, reflekteres i det kuldslåede postmoderne interiør-design.

Fremtids noir: De forskellige typer af neo noir er udtryk for en fascination og genbrug af en filmisk fortid i takt med den tid de er lavet i, hvadenten det er i form af periode-, samtids eller fremtids noir. Jeg vil her blot nævne et par eksempler på fremtids noir, hvor noir og science fiction kombineres: Fra den tidlige *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) til klassikeren *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) og senest film (også kaldet 'tech noir') som *RoboCop* 1-3 (1987, 1990, 1993), *Alien* 1-4





Før og efter. Øverst: Den lysende kuffert, hvis indhold vi aldrig ser, hverken i den klassiske noir *Kiss med Deadly* (t.v.) eller i *Pulp Fiction* (t.h.). Nederst: *Pulp Fiction*. Vincent og Jules som henholdsvis cool genrestereotyper (t.v.) og knap så cool.

(1979, 1986, 1992, 1997) og *Terminator 1-2* (1984, 1991). Hver især trækker disse film på noir-æstetikken, ofte i forkromede blålysende industrielle metalliske udgaver, som i *Alien*-filmene kombineres med et mere organisk design i både monstre og mise en scene.

Indenfor opdelingen af neo noir i periode- og samtids- og fremtids noir er der en gruppe af film der skiller sig ud. Disse film er en undergruppe af samtids- og fremtids noir, men er dog af en ganske særlig støbing – nemlig hyper noir'en.

#### **Hyper noir – fra *Pulp Fiction* til *Se7en*.**

Betegnelsen hyper noir er inspireret af den mere generelle betegnelse 'hyperbevidsthed' som den benyttes i Jim Collins' *Architectures of Excess* (1995). Her karakteriseres hyperbevidsthed som en vigtig

forudsætning for at forstå 1980'ernes og 1990'ernes eklektiske genrefilm, ligesom det er en forudsætning for at producere dem. Det er altså et begreb der omfatter både tilskuer og instruktør. Jeg vil afgrænse hyperbevidstheden til at fungere som et æstetisk koncept med henblik på konkret filmanalyse. Hyper noir er (som en kategori indenfor neo noir, men tilhørende samtids- og fremtids noir) en vidertolkning af de klassiske noir elementer på forskellige niveauer. Men omfatter herudover også en problematisering og en refleksion over, både æstetisk og tematisk, hvorledes det mediemættede nutidssamfund og dets mange forskellige mulige medierede oplevelser påvirker realitetsopfattelsen og vores perception. Tilgængeligheden af utallige former for fiktioner er selve forudsætningen for udviklingen af

denne hyperbevidsthed. Det er primært populærfilmen som Collins beskriver i sit kapitel "When the Legend Becomes Hyperconscious, Print the ...", og han fremhæver således også, at disse film i 1980'erne og 1990'erne ofte demonstrerer en sofistikeret hyperbevidsthed der tillige inkluderer en refleksion over betingelserne for deres egen cirkulation og reception i nutiden (Collins: 133). Intertekstualitet bliver uadskillelig fra narration, hvor citatene bestemmer rækkevidden af intertekster og bruges til at drive handlingen fremad (Collins: 135). Selvom de umiddel-

bart ikke har det store tilfælles er både *Pulp Fiction* og *Se7en* eksempler på hyper noir i hver sin ende af denne kategori.

*Pulp Fiction* er et eksempel på hvorledes film noirske stereotyper og forskudt narrativ konstruktion mødes i en populærkulturel cocktail og i flere tilfælde udsættes for en utraditionel nytolkning. Filmens titel bliver understøttet af filmplakatens grafiske design i form af en 'bogforside' med *Pulp Fiction* som titel, henover titlen er "En film af Quentin Tarantino" (der antyder, at her er tale om en auteur), og undertitlen bærer producenten Lawrence

*Pulp Fictions* selvbevidste filmplakat som bog-forside à la kiosklitteratur eller 'pulp fiction'.







Se7en. Øverst t.v.: Raderingen med det afhuggede hoved, som Somerset ser på biblioteket. Øverst t.h.: Mills løbende i kontrastrig film noir-lysregn. Nederst t.v.: Noir-æstetik med lyskegler, der penetrerer mørke og ekstra kontrast etableret af persi-  
ennerne. Nederst t.h.: Close-up af regnvåd pistolmunding rettet mod Mills' tinding; i baggrunden anes John Doe.

Benders navnetræk. I højre side er der et prisskilt som fortæller at denne 'bog' koster 10 cents. 'Bogforsiden' er i 'sensationsfarverne' gul, rød og sort, med en forførende cigaret-rygende Uma Thurman iført sorte stiletter, en pistol ved sin side og igang med at læse en bog der bærer titlen *Pulp Fiction*. På denne måde fremhæver filmens plakat, både filmen og sig selv som fiktionskonstruktion, samtidig med at den ironisk og elegant sætter en ære i at tilhøre den mere slibrige ende af populærlitteraturen. Dette bliver, før fortæxterne i filmen, understreget af en leksikalsk definition af hvad pulp er.

Det er ikke i sin visuelle stil at *Pulp Fiction* trækker på noir'en, men i sin groteske udlægning af velkendte genrefigurer: Gangsterbossen Wallace er sort og bliver voldtaget af to hvide mænd, femme

fatale'n Mia er næsten ved at ombringe sig selv i stedet for andre, og de to cool hitmen Jules og Vincent bryder ikke bare den hårdkogte stil ved at sludre uafbrudt, men får også hver for sig en utraditionel skæbne – Vincent bliver ganske vist skudt, men på et toilet og efter at have fordybet sig i hårdkogt kulørt populærfiktion, og Jules bliver religiøs og vil forlade hit-man-faget. Vincent og Jules bliver også udsat for en særdeles coolness-krænkende tvungen omklædning, fra sorte jakkesæt med smalle slips (à la Melvilles gangsterfilm) til shorts og farvede t-shirts med tryk. Som i flere noirs er *Pulp Fiction* fortalt i 'forkert' rækkefølge, så Travolta er i live når filmen slutter.

Filmene peger ofte tilbage på sig selv som konstruktion og benytter et utal af intertekstuelle referencer på alle mulige niveau-



er. For at nævne et par genfortolkninger af velkendte scener: *Kiss me Deadly* fra 1955 (den lysende kuffert, hvis indhold vi aldrig ser) og *Psycho* fra 1960 (Wallace der genkender Butch ved fodgængerovergangen). Centralt står Mia og Vincents date på restauranten Jack Rabbitt Slims, en længere sekvens der på flere niveauer både i dialog, mise en scène og person galleri bliver en tour de force gennem et udvalg af amerikansk populærkultur (3). Vincent kalder det et "wax museum with a pulse"; serveringen foretages af tjenerne udklædt som Marilyn Monroe, James Dean, Zorro og Buddy Holly og man kan bl.a. bestille en Douglas Sirk steak – bloody as hell. Og som en optakt til den nu velkendte danskonkurrence hvor Mia og Vincent twister afsted, ses Monroe-dubletten få blæst luft op under sin hvide plisserede kjole (som Monroe også gør i 1955-filmen *The Seven Year Itch*). Det er nu at voksdukkerne får pustet liv i sig og ganske rigtigt ser vi dansestjernen fra *Saturday Night Fever* (1977) give den hele armen på dansegulvet og vinde. *Pulp Fiction* er på denne måde en film der på humoristisk og grotesk vis fortroligt spiller med populærkulturelle referencer og ubesværet og elegant tegner tidens eklektiske genrefilm, med en legende omvendning af noir'ens stereotyper.

I den mere alvorlige ende af hyper noir'en finder vi *Seven*. Filmen er en krimi/serial killer/horror og noir film, med en gennemført noir æstetik, der modsvarer kriminalgådens uigennemskuelighed og filmens karakter af at være en form for "kulturkritik, med hentydninger til moderniteten som præget af undergang og depravation" (Christensen: 118) og hvor "kriminaliteten fremstilles som vilkår" (Christensen: 126). De to detektiver Mills (Brad Pitt) og Somers (Morgan Freeman) er det typiske makkerpar: En

gammel resigneret detektiv, Somers, der har accepteret kriminaliteten som vilkåret, der ikke kan ændres på og desuden er han på vej på pension. Og den håbefulde yngre 'rookie', Mills, der oprigtigt tror på at opklaringen af forbrydelser kan medføre forandring og måske forbedring, med andre ord at hans arbejde gør en forskel. Men begge bliver de fanget i John Does (Kevin Spacey) projekt hvor opklaringen viser sig at være nødvendig for forbrydelsens udførelse. De noirske mise en scene elementer er i udendørsscener en konstant regn, undtagen i den afsluttende scene der foregår i klart solskin. En lysende klarhed der fungerer som en tydelig kontrast til det mørke som handlingen afsluttes med; at Mills udfører John Does projekt ved at dræbe ham, fordi han, John Doe, har dræbt Mills' gravide kone, og dermed begår Mills selv den sidste synd: vrede. Seriemorderen, der har planlagt sine syv mord på syv dage meget grundigt, finder de to detektiver frem til ved et tophemmeligt biblioteksregistreringssystem. Somers studerer de klassiske værker af Chaucer, Milton og Dante, i originalversionerne, hvor vi via de intertekstuelle referencer med billeder og oversigter præsenteres for den religiøse mytologi der omgiver de syv dødsynder, mens Mills kaster sig over klassikere i læse-let udgaven. Men fordi der visuelt dvæles ved illustrationer til de klassiske tekster, som Somers læser får han implicit en signifikant information som Mills ikke ser. Udpegningen fungerer som en varsel af Mills' kones afhuggede hoved; et af kobberstikkene viser nemlig et sådant og bliver dermed et eksempel på, at intertekstualiteten også knyttes sammen med plottets konstruktion.

John Doe er betegnelsen for en hr. Hvemsomhelst (jf. Frank Capras *Meet John Doe*, 1941). Han er derfor den





*Strange Days*. Øverst t.v.: Natte noir slagskygger på (gul) mur, da Lenny skal ind af bagindgangen. Øverst t.h.: Iris' øje i close-up à la *Psycho*, hvori man kan skimte morderens maskerede ansigt. Nederst t.v.: En af filmens mange spejlskvenser, hvor Lenny vender sig og får øje på Max med pistol i døren.- Nederst t.h.: den afsluttende 'bi-racial'-forening af Mace og Lenny."

ukendte hævner, der tilsidesætter sig selv og sit eget liv (udover de ofre, han har efterladt på sin vej) for gennemførelsen af sit projekt. Et moralsk mørke der i æstetisk udformning sænker sig over den navnløse storby, som handlingen udspiller sig i (optagelserne foregik i Downtown Los Angeles), den konstante regn, de lasede, nedslidte, forsømte interiører i mange af bygningerne. Selv kontoret hvor Mills og Somerset sidder har en IBM skrivemaskine anno 1980 og indretningen er ellers à la 1940 i meget brugt udgave. Når der er luksus i indretningen, som hos den dræbte forsvarsadvokat, er det art déco, Le Corbusier møbler og moderne kunst. Men filmens mise en scène domineres af en brugt nutidig fortidighed, der blot gør fortællingen mere ildevarslende. *Se7en* er altså hyper noir, hvor det gennemførte mørke ofte penetreres af lommelygters

lyskegler, der bevirker at det er svært at orientere sig og klart fastholde detaljer. Dette kombineres med en lydside hvor der, (selv når der er stille) er støj, indvarslet af den dissekerende, metallisk-lydende, visuelt ridsede (i celluloiden) og lagdelte, jump-cut-klippede titelskvens. Sekvensen afsluttes med at vi ser en saks klippe "God" ud af en dollar-seddel, hvor der som bekendt står "In God We Trust", så er stemningen for filmen utvetydigt lagt an – Gud er død! Det intertekstuelle netværk er knyttet til John Does inspirationskilder og giver det en skræmmende mytisk tyngde. Det fascinerende ved *Se7en* som hyper noir er især at mørket (æstetisk) og det sorte (i overført betydning det onde) næsten materialiserer sig i filmens billeder, og i mindre grad den intertekstuelle mytificering af John Does projekt. På den vis er *Se7en* også en videretolkning af den



*Strange Days*. Den elegant strømlinede actionkvinde Mace der endnu engang må beskytte og hjælpe Lenny ud af en knibe.

klassiske noir hvor der var fokus på kontrasten – her er det ikke kun kontrasten, men også dunkelheden i sig selv der dominerer både æstetisk og tematisk, visuelt og moralsk.

**Strange Days.** Noir stilen i *Strange Days* er en blanding af mættede skarpe 'farve'-

noir-billeder, domineret af skæve vinkler, store slagskygger, gennemlyst røg og oplyste flader i stærke blå, gule og røde nuancer der bryder byens mørke. Et mørke der dominerer hele filmen, hvor Los Angeles stort set ikke ses i dagslys. Der hersker både æstetisk og tematisk en undergangsagtig fin de siècle- stemning i filmen



underbygget af at handlingen foregår de sidste par dage i 1999. Lange kamera-bevægelser og jump-cuts viser i en af de første sekvenser Lenny Nero (Ralph Fiennes) og hans køretur gennem et Los Angeles tilsyneladende i permanent undtagelsestilstand. For at sætte det moralske forfald og værdiløsheden i perspektiv ser vi to ludere overfalde og berøve en julemand på åben gade og ingen forarges eller griber ind. Spejle i biler og i huse dominerer filmen igennem; f.eks. ved konversation via bakspejl og i den afgørende scene på hotellet hvor Lenny opdager vennens bedrag. Indramningerne understreger ofte den klaustrofobiske stemning hos filmens personer og spejlene understreger flere af personernes dobbelthed, hvad enten det viser sig at de er bedragere eller har et hjerte af guld. Stilmæssigt kombinerer *Strange Days* de dynamiske velkomponerede sekvenser, med en slags cinéma vérité-sekvenser (4) i de såkaldte s.q.u.i.d.-optagelser, hvor kameraets bevægelser 'mimer' synsvinkler i øjenhøjde. Optagelserne foretages via øjnene og bevægelserne er derfor meget abrupte. Den mandlige hovedperson Lenny er tidligere ansat ved politiet, men er gået til bunds som dealer på det sorte marked hvor han sælger optagelser af personlige oplevelser. Det er dette specielle apparat (s.q.u.i.d.) der kan optage "via øjnene" sådan som man subjektivt oplever, dvs. både ser og føler. S.q.u.i.d. er en forkortelse (Superconducting quantum interference device), der dog også henviser til at man, når man skal se og/eller optage, skal have en blækspruttelignende indretning på hovedet, i filmen hedder det "doing play back" eller at være "wired". Disse optagelser kan ses via en afspiller (med discs). Der er ikke nogen skærm eller ledning, man ser optagelserne med sine egne øjne. Det er ikke virtual

reality man ser, det er levet og oplevet liv, som man føler og oplever som den person der forestod optagelsen. Det er derfor både muligt at genopleve egne oplevelser igen og igen, eller at opleve ellers utilgængelige verdener, en mand uden ben kan få sig en løbetur på stranden, en nygift advokat kan opleve hvordan det føles at være en ung pige der kærtegner sig selv under bruseren. Og det er vanedannende så det at se playback bliver en slags narkotika. For Lenny har det resulteret i, at han har svært ved at leve i den virkelige verden. Han flygter til gladere dage hvor han stadig var kæreste med Faith (Juliette Lewis) og nyder eskapistisk disse simulacra. Senere i filmen bliver en s.q.u.i.d.-optagelse et væsentligt bevis for to hvide betjentes hennættelse af en populær og indflydelsesrig sort rapmusiker (en henvisning til Rodney King-sagen). De intertekstuelle mønstre i *Strange Days* fordeler sig fortrinsvis på plot niveau som Hitchcocks *Vertigo* (1958) (5) og på de s.q.u.i.d.-optagelser, der i to tilfælde viser sig at være genfortolkninger af sekvenser fra voyeurklassikerne *Vertigo* og Michael Powells *Peeping Tom* (1960).

Det første citat indleder filmen i et ultra nærbillede af Lennys øje og der klippes til et rystende, lettere kornet billede set fra bagsædet af en bil. Det viser sig, at vi ser en mental optagelse foretaget af et medlem af en forbryderbande der skal til at lave et hold-up i en restaurant. Imidlertid ankommer politiet, og 'vor' synsvinkel må flygte henover tagene, for til sidst at hoppe fra et hustag til et andet. Hans partner griber ham i faldet, men bliver skudt af politiet og vor synsvinkel falder de mange etager og dør, billedet går i sort. Herefter klippes der til Lenny der river s.q.u.i.d.-udstyret af hovedet og råber til sin leverandør, at han hader at se snuffs (optagelser af folk, der virkelig dør), for som han



siger "it ruins your whole day!". Denne sekvens er en intertekstuel fortolkning af indledningen til *Vertigo* hvor Scotty (James Stewart) er den forfølgende politimand og det er hans kollega der falder i døden og han selv trækker sig tilbage med højdeskræk (vertigo). At netop *Vertigo* citeres i den første sekvens i *Strange Days* viser sig at give nøglen til en del af filmens videre forløb, ihvertfald til romance-delen: Lenny er også tidligere politimand som Scotty, selvom Lenny jo er gået i hundene tildels på grund af en ung kvinde Faith. Lenny har, med Paul Schraders ord om den klassisk noir helt, "en passion for fortiden og nutiden, men frygter fremtiden. Noir helte ynder ikke at se fremad, men prøver istedet at tage een dag ad gangen og hvis det ikke lykkes, så flygter de ind i fortiden. (...) I sådan en verden bliver stilen altafgørende" (Schrader: 58, min oversættelse). En fin karakteristik af Lenny der har svært ved at løsrive sig fra fortiden og som ser sit Armani jakkesæt og sit Rolex som det der netop adskiller ham fra den pøbel han omgiver sig med, i sit job som sælger af play back eller som Mace kalder det "porno for wireheads". Lenny er forgabt i den nu uopnåelige kvinde Faith (for Scotty var det Madeleine) og Lenny forsøger da også hele tiden at komme i kontakt med den troløse Faith, der gerne vil være rockstjerne og derfor kærester med Philo der ejer et pladeselskab. Selvom hun afviser ham, genopliver Lenny hende som han ønsker at se hende på playback optagelser. Privatdetektiven i *Strange Days* er Max (Tom Sizemore) som er Lennys ven og han bliver hyret af wanna-be-rockstjernen Faiths nuværende kæreste Philo, til at holde øje med hende. Og som Max siger til Lenny, så kan han jo samtidig holde øje med Faith for Lenny. I *Vertigo* har Scotty en god veninde Midge (Barbara

Bel Geddes) der designer brystholdere. I *Strange Days* er hun afløst af en ganske anden nemlig Mace (Angela Bassett) og her er det at romance plottet også bevæger sig over i actiongenren. For Mace, som vor anti-helt ikke har blik for fordi han er forblændet af drømmen om Faith, er ikke nogen traditionel veninde. Den gode kvinde fremstår som en strømlinet actionkvinde der er trænet til kamp, sofistikeret klædt og med en elegant kontrolleret fremtoning. Hun er det moralske holdpunkt for Lenny og er selvfølgelig forelsket i ham, hvilket han ikke aner før tilsidst. Vi ser i et flashback dengang Lenny var betjent, hvor han tog sig af Maces søn, da faderen blev arresteret. Lenny er med andre ord god nok på bunden.

Hvor Lenny inkarnerer den svækkede, moralsk anløbne og egoistiske mand så placerer noir- action kvinden Mace sig i en forholdsvis ny tendens indenfor action filmen, der både berører kvindens rolle som action figur og romantik på tværs af racer: I *Strange Days* forenes Mace og Lenny, mens Geena Davis og Samuel L. Jackson f.eks. ikke får hinanden i *The Long Kiss Good Night* (1996). Ifølge Yvonne Tasker i *Working Girls* (1998) er kvindens mere aktive rolle og centrale placering i 1990'ernes actionfilm blevet en del af genrens fornyelsesproces; fra den enlige helt (Rambo i *First Blood*, 1982) over buddy filmen (*Lethal Weapon*, 1987) til kvindelige side-kicks i (*True Lies*, 1994) og senest de film hvor kvinden er selveste hovedpersonen, som Sigourney Weaver i *Alien*-filmene og Geena Davis *The Long Kiss Good Night*. (Flere af Pam Griers film i 1970'erne kan også ses som forgængere for Mace-figuren, men befandt sig i blaxploitation-genren. Senest er hun set i Tarantinos hyldet til hende, *Jackie Brown*, 1997). En af de nye typer af kvindelige



actionhelte, i hovedroller, er f.eks. 'the tomboy' (pige-drengen). Tomboy'en er klædt som 'butch femme'/mandig kvinde à la Ripley i *Alien*-filmene, Sarah Connor i *Terminator 2* eller Jo i *Twister*. Det er f.eks. funktionelt, men ofte stramtsiddende maskulint outfit der fremhæver kroppen. Men actionheltinden er også moder, samtidig med at hun er macho og maskulin, f.eks. igen i *Terminator 2*, *Alien* og netop i Angela Bassetts Mace som den sorte kampdygtige enlige mor i *Strange Days* (Tasker: 67-69). Actionheltinden er en afvisning af oppositionen mellem en maskulin kvinde og en feminin kvinde og defineres som atypisk kvinde der besidder styrke og mod (sic!) (Tasker: 82). *Strange Days* bliver også en version af en 'bi-racial-buddy movie' fra *Lethal Weapon* til *White Men Can't Jump* (1992) og *Money Train* (1995) (Tasker: 84). Men *Strange Days* er ikke en typisk buddy movie: Tasker påpeger at der mangler de gennemgående humoristiske meningsudvekslinger, men at den omfatter det centrale action/opklarings-partnerskab og involverer de samme temaer om identitet og hukommelse i en mere nuanceret version.

Mace er i størsteparten af filmen klædt i sit elegante, men maskuline tuxedo outfit, da hun er limousine-chauffør og senere i læder og støvler, og i den sidste scene har hun en kort metallisk kjole på (elegant à la brynje), men har stadig en pistol placeret på inderlåret. Hun er hele tiden den der redder Lenny, undtagen i den sidste sekvens hvor Mace reddes af den sidste ærlige politimand i L.A.P.D. – chefen! Mace får, som action kvinde og tilsidst 'love interest', lov til at være 'både og', en elegant sort kvinde i kamptræning som får sin helt til sidst og som ikke behøver at gå umotiveret i bad. En verbal, mindre eksplicit intertekstuel reference, som er fælles

for *The Long Kiss Good Night* og *Strange Days*, er *Driving Miss Daisy* (1989), der bliver en humoristisk reference til det traditionelle hierarki mellem sorte og hvide fiktive personer typisk for mainstream Hollywood-filmene (Tasker: 88). I *Strange Days* er det Mace der tørt kommenterer at nu er det igen "Driving Mr. Lenny", da Lenny endnu engang har overtalt hende til at lade ham køre med i hendes limousine.

Den anden voyeur-klassiker som genfortolkes er *Peeping Tom* i den ubehagelige scene hvor morderen, som viser sig at være Lennys gode ven Max, voldtager og dræber Iris (luderen der var vidne til mordet på rapperen Jeriko One). Max har s.q.u.i.d.-optage-udstyret på og for at gøre det ekstra ubehageligt for Iris har han også monteret et apparat på hende: hvilket resulterer i at hun ufrivilligt kommer til at se sin egen voldtægt og død, men set med sin morders øjne og følt med hans tilfredsstillelse og nydelse. På denne ækle måde bliver mordet en genfortolkning af *Peeping Tom*, hvor morderen placerer et forvrængende spejl på sit kamera, mens han dræber kvinden med den kniv som er monteret på hans kamera. Iris bliver, i badeværelset, ufrivilligt vidne til sin egen døds kamp og dødsangst. Navnesymbolikken understreges af den sidste indstilling vi ser som er et ultra nærbillede af Iris' døde øje (à la Janets Leighs øje i den afsluttende indstilling i brusebadscenen i *Psycho*).

*Strange Days* bliver et eksempel på hyper noir fordi den blander action, thriller og romance, samt en slags science fiction (filmen er fra 1995, men handlingen foregår i 1999), den benytter noir æstetik og læner sig tematisk op ad film der tematiserer vor fascination af levende billeder og vores afsky for de ting som også kan forekomme på celluloid eller play back. Intertekstualiteten er funderet tematisk,



men der er også en ironisk kommentar til en stereotyp som filmen fint gør op med – nemlig at en hvid mand og en sort kvinde aldrig får hinanden til sidst i mainstream Hollywood. Action-elementet har væsentlig betydning for den nytolkning af noir som er på spil og specielt knyttet an til Mace, der som figur rykker de traditionelle grænser for repræsentation af sorte kvinder på det hvide lærred. Lenny erkender, i den afsluttende sekvens, at det er Mace der i virkeligheden betyder mest for ham; han kæmper sig frem gennem menneskemængden og de to forenes i det festende farvestrålende menneskemylder i Downtown Los Angeles midnat 1999. Lykken findes – i virkeligheden, kunne den romantiske konklusion lyde. Men *Strange Days* er også en film der problematiserer vores fascination og store forbrug af medierede virkelige fiktioner i alle deres mange forskellige afskygninger. Fiktioner der lader os opleve virkeligheden så tæt på som muligt, men som ikke nødvendigvis får konsekvenser for os.

**Lost Highway.** *Lost Highway* krydser både tekstuelle og genremæssige grænser. *Lost Highway* er en meget mørk hyper noir, der som sit intertekstuelle mønster mest af alt udforsker noir'ens og repræsentationens væsen. Visuelt kommer det til udtryk i ekpressionistiske skygger, med toning i mørk gul, brun og bordeaux i både kostumer og mise en scène. Det suppleres med mange lange indstillinger og flere gange fanges de fiktive personer i indramninger der marginaliserer dem (i forhold til billedets midte). Ligesom en hyppig brug af desorienterende nærbilleder kombineres med tilsvarende høje snurrende metalliske lyde. Disse lyde i forskellige versioner bruges også til at understrege bestemte sekvenser eller indstillinger,

tydeligst i den genkommende indstilling af hytten på stolper i ørkenen som eksploderer og brænder 'baglæns', dvs. at den kunstige implosion sitrende suppleres på lydsiden, som et baglæns brøl fra en brand. Et tvetydigt symbol på undertrykt passion eller måske den jalousi som Fred føler overfor sin kone. Filmen karakteriseres i flere sekvenser af et uigennemtrængeligt mørke ofte forstærket af indsatte sorte blokke og det er ikke altid klart hvilke typer overgange disse blokke markerer. Når vi ser jazzmusikeren Fred (Bill Pullman) og hans kone Renée (Patricia Arquette) i deres hjem i begyndelsen af filmen og senere mekanikeren Pete (Balthazar Getty), så ser vi både ham og Fred 'gå ind og ud af mørke' og stirre undersøgende på sig selv i spejle. På en gang knytter det an til den 'forvandlingshistorie' at Fred bliver til Pete, men det giver også en stemning af opløsning og fremmedgørelse af det hjemlige rum. Dette forstærkes af indretningen i begge hjem, hvor Fred og Renées hjem er designeragtigt futuristisk/minimalistisk i en yderst dunkel udgave, så er Petes hjem mere beskedent, men fælles for dem er at de er upersonlige, næsten som lejede huse eller hotelværelser. Film noir'ens typiske offentlige rum, selv der hvor man burde føle sig hjemme.

*Lost Highway* kombinerer noir'en med psycho-thrilleren og horror-genren; den formår på én gang at levere den klassiske noir med et glimt af nostalgi og en futuristisk udgave af neo noir. Men på en måde kunne man også kalde *Lost Highway* for en symbolsk indre road movie, hvor Fred er fanget i en rundkørsel. Det indikeres allerede i filmens titel, vejen fører ingen steder hen. Den første indstilling i filmen er en vej set fra chaufførens perspektiv, men ved nærmere eftersyn viser det sig at være en dobbeltkopiering af to billeder af





*Lost Highway*. Øverst t.v.: Den dobbeltkopierede vejstribe som den visuelle parallel til filmens to historier. Øverst t.h.: Fred der sidder blandt Renées afhuggede kropsdele i deres soveværelse. Nederst t.v.: Det sort/hvide foto af de to fatale Alice og Renée, den eneste gang vi ser dem samtidig. Nederst t.h.: The Mystery Man med videokameraet.

to veje der således 'kører oven på hinanden' og det viser sig at for at perspektivet skal passe må føreren af denne bil køre i to vejbaner samtidigt og der køres for fuld fart – naturligvis. Vejens dobbelte simultane spor bliver en visuel parallel til filmens to historier, selvom det kan være lidt svært at afgøre præcist hvordan de to er forbundet. Jeg vælger at se den ene historie, med futuristiske træk, om Fred og hans kone, den mørkhårede Renée, som filmens realitetsplan: deres lettere anstrengte forhold, hans jalousi, ankomsten af videobåndene, hendes blodige og voldsomme død, og Freds efterfølgende dom for mordet på hende. Og filmens anden historie der lægger sig tæt op ad den klassiske noir, med mekanikeren Pete som den James Dean-lignende unge fyr, der ordner biler for mafiabossen Dick Laurent/Mr. Eddy og som bliver forført af den skønne blondine (gangsterens veninde) Alice

(også spillet af Patricia Arquette).

I sin karakteristik af den klassiske og den nye femme fatale giver Yvonne Tasker et fint portræt af både Alice og Renée i *Lost Highway*. Femme fatale'n har mindst fire karakteristika: "Hun er i besiddelse af en forførende seksualitet og hun har styrke og magt over mænd i kraft af denne seksualitet. Bedragene, forklædningerne og forvirringen der omgiver hende fremstiller hende som en tvetydig figur for både helten og filmens publikum og for det fjerde som en konsekvens heraf bliver hun et udtryk for kvinden som "gåde", typisk placeret i et plot hvor der netop er lagt op til at finde en løsning, en sandhed midt i alt bedraget" (Tasker: 120, min oversættelse). Selvom det især er Alice (den klassiske noir) som vi ser udføre fatale gerninger, passer karakteristikken også på Renée (samtds- og fremtds noir) som hverken Fred eller tilskueren bliver klog på. For nu



ikke at bidrage til begrebsforvirringen så er det den samtidige tilstedeværelser af de to femmes fatales der er med til at gøre *Lost Highway* til en hyper noir. Og der er flere indikationer af, at Alice muligvis slet ikke eksisterer, i givet fald kun som en noir stereotyp. F.eks. da Pete er sammen med Alice i hendes ven Andys hus, hvor han lægger mærke til et fotografi af fire personer. Han genkender de tre: Alice, Andy og Dick Laurent/Mr. Eddy, og den fjerde person kan vi genkende som Renée. Men da Pete spørger Alice får han ikke noget svar. Det er selvfølgelig Renée på billedet men da politiet senere skal efterforske Andys død (han ender med at 'sidde fast med hovedet' i den skarpe kant på sit eget glasbord), vises fotografiet igen og nu er Alice der ikke længere, der er kun tre personer på billedet. En anden indikation af at Alice er fiktion er i ørkenen i den sekvens hvor Pete og Alice elsker i skåret fra bilens forlygter og han siger "I want you" og hun hvisker langsomt men bestemt "You'll never have me!". Det virker også som en selvbevidst kommentar til hendes egen status som fiktionel stereotyp (som kvinden som 'gåde'), for kort efter denne bemærkning forsvinder Alice, og Pete forvandles til Fred igen.

Denne forvandling sker første gang i fængslet da Fred sidder i sin celle og 'pludselig' på uforklarlig vis er blevet til Pete. Herefter kommer så Petes historie: hjemkomsten fra fængslet, tilbage til arbejdet på garagen, køreturen med gangsterbossen (der har sin egen voldelige opfattelse af hvordan man gør med-trafikanter til bedre bilister) og som nævnt mødet med Alice. I filmens afsluttende fase er Pete blevet til Fred igen, Alice er forsvundet og Fred dræber Dick Laurent i ørkenen. Stemmen i dørtelefonen i filmens begyndelse oplyser Fred der befinder sig inde i

huset om at "Dick Laurent is dead" og i filmens slutning ringer Fred på hos sig selv og siger i dørtelefonen "Dick Laurent is dead" og flygter da politiet opdager ham og kører ud ad den tabte motorvej. Et bud på en mulig forklaring på denne cirkel-slutning i fortællingen kunne være at Pete-figuren er sådan som Fred gerne vil forklare begivenhedernes gang for sig selv. En form for klassisk noir-indpakning af konsekvenserne af hans jalousi. Hvis Fred forestiller sig at han forvandler sig til Pete, så giver han dermed sig selv en forklaring på hvorfor han dræbte sin kone: hun var ham utro, lavede pornofilm og dræbte endda sin gode ven Andy. Dette kan ses som en tolkning af, at det er helt i orden og i overensstemmelse med noir genren at man dræber femme fatale'n, hvis man selv ønsker at overleve. Men pointen er jo netop at det ikke er Alice (stereotypen) men Renée der bliver dræbt, så muligvis eksisterer også Alice kun i Freds fantasi (eller på film).

Et væsentligt element i historien er også de videobånd som Fred og Renée får tilsendt i filmens begyndelse: Det første videobånd viser en sort/hvid optagelse af deres hus udefra, den næste video er optaget indenfor i deres hjem og viser dem mens de sover i ægtesengen. De tilkalder politiet og det er i denne sekvens at vi får at vide at Fred ikke bryder sig om videokameraer: "I like to remember things my own way, not necessarily the way they happened". Da den sidste video ankommer ser Fred den alene, først ser det ud som om han ser den samme video, men pludselig skiftes til farvebilleder og vi ser i et kort flash Fred nøgen i soveværelset mellem Renées sønderskårne krop og med blod udover det hele. Muligvis er dette den sande historie, men hvis det er, hvem optog så disse videoer?



En mulighed er den såkaldte Mystery Man, manden med videokameraet. Mystery Man er en dværglignende mandling med hvidmalet ansigt og en tør stemme og kan ses som en slags orkestrator af et kropsløst videoblik. Vi ser ham kun en gang med selve kameraet hvor videoblikket tilegnes ham. Men at han kan overskride både tid og rum ser vi i scenen hvor han taler med Fred til Andys fest. Han beder Fred ringe til sit eget hus og der tager Mystery Man selv telefonen, selvom han står lige overfor Fred. Mystery Man lever op til sit navn og det er svært at placere ham entydigt, måske er han en slags billedmanipulator eller måske blot forstærker af Freds følelsesmæssige desorienteringer og tvivl. Mystery Man ses både sammen med Fred, Pete og Dick Laurent (som hans "partner in crime"), men det er også ham som tilsidst rækker Fred den skyder som han dræber Dick Laurent med i ørkenen. Jeg vælger at se Mystery Man som en orkestrerende/medierende figur, der som en 'big brother is watching you' sender Fred og Renée videobånd som varslers og siden viser Freds handling. Ligesom han viser Dick Laurent på en mini-monitor hvorfor han skal dø; Dick Laurent ser sig selv se pornofilm med Renée inden han får den dødbringende kugle. Og det indikeres dermed at Renée har været Fred utro med Dick Laurent – og derfor skyder Fred ham.

*Lost Highway* sætter selve den narrative konstruktion på spil, det er faktisk umuligt fuldstændigt at få filmen til at gå op, fordi der i flere tilfælde ikke er entydige markeringer af overgange. Men det er også fascinerende at historien ikke har et endeligt endeligt og forklaringen synes at være, at der er en pointe i at opretholde denne uafsluttedhed: De fiktive personer som har flere inkarnationer som Fred/Pete og

Renée/Alice, den uafklarede status som Mystery Man fastholder og i de to noir spor (klassisk- og samtids noir i eet og derfor hyper noir), tematiseringen af forholdet mellem repræsentation og virkelighed, og endelig underbygget af den (gentagne) sekvens med dobbeltkopiering af to veje der 'kører oven på hinanden'. På den vis er *Lost Highway* en hyper noir der på en mystisk underholdende og sært foruroligende vis tolker den klassiske noirs æstetik, tematik og persongalleri ind i en aktuel kontekst.

**Hyper noir exit.** 1990'ernes hyper noir fra *Pulp Fiction* og *Se7en* til *Strange Days* og *Lost Highway*, er karakteriseret ved at krydse tekstuelle grænser, på tværs af genre, i intertekstuelle konstruktioner, i både fortolkninger af stereotyper og direkte citater, mediebevidste refleksioner og kritiske holdninger til tidens tilstand. Hyper noirs er også en udfordring af f.eks. synet i de forskellige fokuseringer på mørkets æstetik og blikkets filtreringer – fiktive som 'reelle' – især i *Lost Highway* og *Strange Days*. Analysen af de to sidstnævnte film skulle gerne have demonstreret at hyper noir'en i 1990'erne inkorporerer den klassiske noir og tematiserer en refleksion over forholdet mellem repræsentation og virkelighed. Begge film er også eksempler på hvorledes hyper noir'en samtidig kan være selvbevidst eklektisk og i dialog æstetisk og tematisk med samtiden og med filmhistorien.

Hyper noir-filmene er interessante fordi de udsætter den klassiske noirs kendetegn for en fornyende fortolkning; fra de stilistiske elementer, tematikker om paranoia og bedrag, til persongalleriets hårdkogte detektiver eller hitmen, svage mænd og stærke kvinder. Film noir besidder tilsyneladende stadig en mytisk kraft der over-

skrider sin egen tid og i nye udgaver, som f.eks. hyper noir, formår selvbevidst at vise os sider af samfundet, sindet, fiktionen og medierne som vi kan nikke genkendende til, ikke vil være ved, kan more os over eller blive klogere af. Hyper noir'en er en gruppe af film indenfor neo noir'en der beviser, at noir er kommet for at blive, ikke (kun) som nostalgi og retro i gentagelser af en fascinerende fortid, men aktuelle film indskrevet, æstetisk, tematisk og intertekstuel i den film- og mediekultur de er en del af.

### Noter

1 En teoretisk diskussion af intertekstualitet og film kan bl.a. læses i min artikel "Polyfone film. Filmisk intertekstualitet i Bakhtinsk perspektiv" in Kosmorama nr. 221, sommer 1998.

2 Noël Carroll har påpeget dette i artiklen "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond) in *October* No. 20. Spring 1982.

3. Sekvensen på Jack Rabbitt Slims blev diskuteret som Tarantinos bud på en intertekstuel arena bestående af et selektivt udsnit af amerikansk populærkultur af Professor Jim Collins i foredraget "Intertextuality and the Evolution of Cinephilia" på seminaret *Intertextualities in the Visual Media* 4-5 marts 1999, v. Institut for Film- & Medievidenskab.

4. Som påpeget af Lizzie Francke: "Virtual Fears" in *Sight & Sound*. No. 12. December 1995, p.18.

5. Også nævnt i "Virtual Fears" artiklen, p.18.

### Litteratur

Borde, Raymond & Étienne Chaumeton "Towards a Definition of Film Noir"

(1955) in *Film Noir Reader*

Carroll, Noël: "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond) in *October* No. 20. Spring 1982.

Christensen, Christa Lykke: "Kropslig pinsel som spektakulært skue: Om David Finchers film Seven" in *Krop. Billeder. Medier* (C.L. Christensen, A. Jerslev, J. Thorup red.).Borgen/Medier, 1998.

Collins, Jim: *Architectures of Excess*. Routledge. New York & London. (1995)

Darke, Chris: "Inside the Light" *Sight & Sound*. No. 4. April 1996.

Erickson, Todd: "Kill Me Again: Movement becomes Genre" in in *Film Noir Reader*

Francke, Lizzie: "Virtual Fears" in *Sight & Sound*. No. 12. December 1995

Naremore, James: *More than Night. Film Noir in Its Contexts*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London (1998)

Place, Janey & Lowell Peterson: "Some Visual Motifs of Film Noir" (1974) in *Film Noir Reader*

Porfirio, Robert: "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir" (1976) in *Film Noir Reader*

Reynolds, Scotts: "Taking Chances" in *Sight & Sound*. No. 2. Februar 1998.

Schrader, Paul: "Notes on Film Noir" (1972) in *Film Noir Reader*

Silver, Alain & James Ursini (red.) *Film Noir Reader* Limelight Editions. New York (1996)

Smith, Gavin: "Momentum and Design" in *Film Comment*. September – October 1995.

Tasker, Yvonne: *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge. London & New York (1998).