



"Vi två kan aldrig få varandra": Dagmar og Alex.

## Lille frøken Ensom

*Flicka och hyacinter* - en film noir om moderne tidsånd og afvigende seksualitet i Sverige anno 1950

af Maria Krokstæde

En noget depraveret fest, langt ud på natten i en lejlighed i Stockholm. Vi ser kun fødder, ben, gulv - og Dagmar Brink, der spiller på et stort flygel. Pludselig forlader hun lejligheden og går ud i den stockholmske nat, vandrer langs broerne mens togene buldrer forbi i baggrunden. Dagmar går hjem til sin mørke lejlighed

og hænger sig. Hendes rengøringskone finder hende næste morgen. I et brev fra Dagmar bliver hendes naboer, ægteparret Wikner, bedt om at tage sig af begravelsen og hendes efterladte ejendele.

Parret begynder at forske i Dagmars baggrund for at finde årsagen til hendes selvmord. Herr Wikner opsøger systema-

tisk mennesker, som kendte Dagmar, og som giver hver sin ledetråd til gåden Dagmar ved at fortælle, hvad de vidste om hende. Anders Wikner opsøger først den alkoholiserede kunstner Elias Körner, som har malet portrættet 'Flicka och hyacinter' af Dagmar, men han kommer ikke til at møde ham før senere i filmen. I mellemtiden får Anders Wikner fat på en ældre bankier, som sandsynligvis er Dagsmars biologiske far. Han har kun truffet sin datter en enkelt gang, da hun pressede ham for 5.000 kroner.

Herefter møder han revyskuespillerinden Gullan Wiklund, som har delt lejlighed med Dagmar, men alligevel ikke kan fortælle ret meget. Næste vidne er en kaptein, som en overgang var gift med Dagmar, og han er den første til at nævne en "Alex", som han læste et personligt brev fra og på det grundlag mistænkte Dagmar for stadig at elske (en af grundene til deres skilsmisse var, at hun ikke desto mindre benægtede, at der skulle findes en anden mand i hendes liv). Wikner får til sidst fat i Elias Körner, som fortæller om sin tid sammen med Dagmar, hvordan han døbte hende "Lilla fröken Ensam", og hvordan hans kunst blev kvalt af deres lykke.

Det sidste menneske, der fortæller noget om Dagmar, er den selvoptagede sanger Willy Borge, som hævder, at Dagmar tog livet af sig, fordi hun var ulykkeligt forelsket i ham. Han var med til festen, og da hun så ham gå derfra med "en rødhåret kvinde", skulle hun ifølge Borge ikke have kunnet overvinde sorgen, men være gået direkte hjem og have hængt sig. Skuffet over, at løsningen er så banal, stiller Anders Wikner sig tilfreds med dette svar. Hans kone Britt ringer derimod til Borge og spørger, hvad den rødhårede kvinde hed. Borge svarer, at hun kaldes Alex. Britt Wikner siger ikke

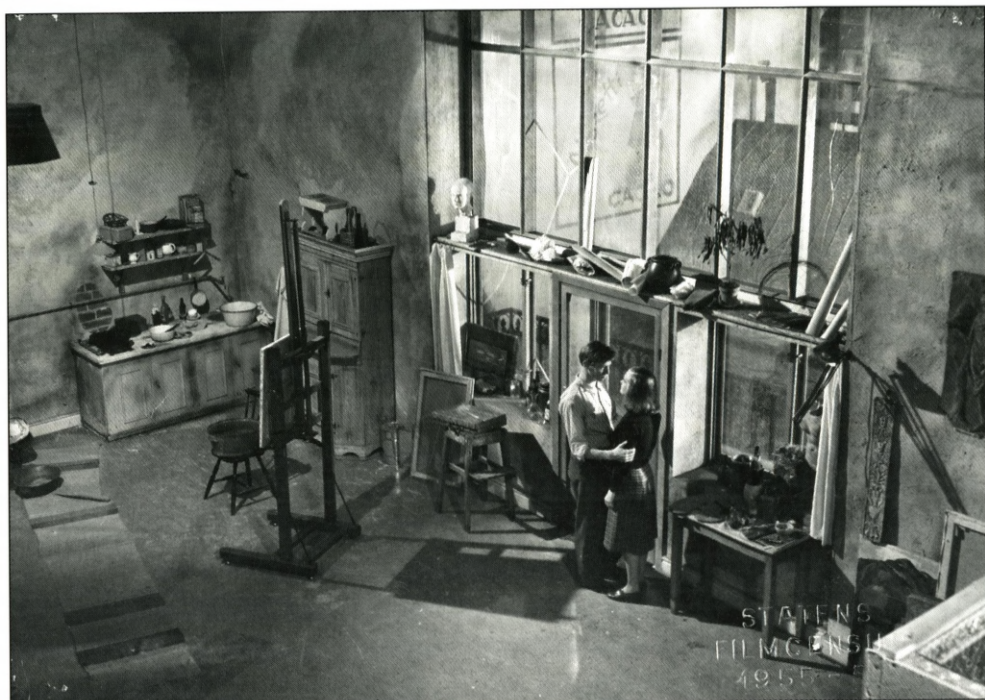
noget til sin mand.

*Flicka och hyacinter* (Hasse Ekman, 1950) er bemærkelsesværdig ved sin behandling af køn og seksualitet - et dristigt emne i samtiden - og den er samtidig noget af det tætteste, man kommer på en svensk film noir. I det følgende vil jeg bruge noir-vinklen som et redskab til at åbne filmen og undersøge dens præsentation af seksualitet på en for mig at se frugtbar måde. Før jeg går i gang, vil det måske være på sin plads at oplyse, at jeg ikke agter at gå nærmere ind i den standende diskussion om, hvorvidt film noir overhovedet kan betragtes som en genre, og hvad der i givet fald kendetegner den. I hovedsagen vil jeg støtte mig til de i store træk almindeligt anerkendte "familieligheder", som er karakteristiske for hovedparten af de film, der går under betegnelsen noir. Men også et par lidt mere kontroversielle synspunkter vil blive inddraget.

**Efterkrigsårenes frugtbare kaos i svensk film.** I den periode hvor de amerikanske noirfilm blev produceret, var forholdene i den svenske filmbranche kaotiske. Filmindustrien vidste ikke, hvad publikum ville have, og publikum syntes at ændre smag med en skræmmende uberegnelighed. Dette førte til en vis dristighed i filmindustriens valg af emner - et frugtbart kaos, hvor man lige så godt kunne lade instruktørerne lave de film, de havde lyst til, for man vidste jo alligevel ikke, hvad der ville slå an (Furhammar 1998: 200).

Efterkrigstidens vægtige svenske film handlede i stor udstrækning om individet i konflikt med kollektivet, hvad enten dette nu var familie, klasse eller samfund (Furhammar 1998: 229). Efterkrigsangsten satte sit præg på filmene, hvor den viste sig i den udstrakte brug af skygger og





Ekspressionisme og fælles udsathed: Dagmar og Elias.

regn, i illusionsløsheden og i kynismen. Den moderne tidsånd havde først og fremmest amerikanske fortegn, men svensk film skelede også til andre landes filmproduktion - undertiden var det lige lovlig tydeligt, hvor forlæggene var hentet. Den franske poetiske realisme og de amerikanske film, som nu regnes til noirgenre, havde gjort sig gældende i længere tid og påvirket svenske instruktører, hvilket var en yderligere faktor, der bidrog til, at man var mere dristig i sit emnevalg. Denne indflydelse fra andre film havde den positive effekt, at den fik filmskaberne til at sætte fokus på mediet, dets ressourcer og særegenhed.

I dette frugtbare kaos virkede Hasse Ekman som instruktør, manuskriptforfatter, skuespiller og producent. Han var begyndt tidligt og havde i 1950 nået at

skrive manuskript til og instruere thrillers, kærlighedshistorier, krigsfilm, samt komedier af forskellig slags, og spille fremtrædende roller i flere af dem. Han var tydeligt inspireret af Hollywoodfilmene og havde under et halvt års ophold i Amerika set flere kendte instruktører arbejde. Kritikerne lagde snart mærke til Ekman tendens til at "låne" strukturer og elementer fra andres film. Den velkendte signatur Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) skrev: "Du er en *bartender*, Hasse, og som sådan begavet med både smag og fingerfærdighed. På dine film burde der derfor stå 'frit efter andres idéer' (og honoraret burde retteligt deles med dem, der har fået idéerne)" (Ekman 1955: 185). Hasse Ekman lavede sin idag mest værdsatte film, *Flicka och hyacinter*, i 1950. Efter dette karrierens højdepunkt lavede han





Alt lys på krogen: ægteparret Wikner inspicerer Dagmars lejlighed.

nogle bestillingsfilm, mindre ambitiøse komedier og forsøg på at gentage fordums succes'er. Han forlod filmbranchen i 1964.

Idéen til *Flicka och hyacinter* fik Ekman forskellige steder fra, men et specifikt tema, han ønskede at tage op, var et, han havde stiftet bekendtskab med igennem de teaterfolk, som hans far, Gösta Ekman, frekventerede, nemlig homoseksualitet. Og faderens bekendte havde også givet ham indblik i de "latente" homoseksuelles problemer (Forslund 1982: 188).

Det var vigtigt for ham at lave en "rigtig" film, en film som - ifølge ham selv - skulle være i stil med "Ingmars" (Ingmar Bergmans) bedste. Til det formål havde han brug for et alvorligt og brændbart emne, og han instruerede filmen på et ambitionsniveau og med en omhu, som var usædvanlig for ham.

*Flicka och hyacinter* anvender mange af de fortællemæssige og stilistiske elementer, som forbindes med film noir. Der er så mange familieligheder, at det forekommer sandsynligt, at den var bevidst inspireret af de amerikanske noirfilm. Jeg opfatter den som et medlem af familien "film noir", men en fjern svensk slægtning, der samtidig synes at være i familie såvel med den tyske ekspressionisme som med den franske poetiske realisme, hvis melankolske fatalisme kan ses som inspiration for filmens overgribende følelse af, at ingen undslipper sin skæbne. I filmen ser vi tillige "rigtige" mennesker, mindre glamourøse og mere komplekse, og en del "on location"-optagelser, hvilket kan lede tankerne hen på den italienske neorealisme.

Men *Flicka och hyacinter* har også meget



stærke lighedstræk med en af film noirs forløbere: *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Den synes således at have lånt sin narrative struktur og en række stiltræk (det bevægelige kamera i lange indstillinger, udstrakt brug af dybdefokus, high-/low-angle-optagelser, dramatisk lysætning) fra Welles' film, der formodentlig har været en afgørende inspirationskilde for Hasse Ekman.

**Et spørgsmål om stil.** Ligesom i film noir, og i modsætning til den klassiske Hollywoodfilm, hvor stilen skulle være et "usynligt" middel til at nå et mål, er stilen i forgrunden i *Flicka och hyacinter*.

Vores opmærksomhed tiltrækkes af de stilistiske elementer, bl.a. ved stærke koblinger mellem form og indhold. Et eksempel er den scene, hvor Dagmar og Kaptajn Brink taler sammen; Dagmar går hen til spejlet for at rette på sin frisure, og vi ser hende i billedets venstre forgrund, med ryggen mod kameraet. I billedets højre baggrund ser vi samtidig Kaptajn Brinks spejlbillede. Dette stilistiske greb udstiller den afstand, som nu er opstået mellem Dagmar og hendes mand. Han har netop læst brevet fra Alex og stoler ikke på hende, samtidig med at han ikke fortæller hende, hvad han har gjort. De kan ganske enkelt ikke nå hinanden, men befinder sig på forskellige niveauer, med en stærk spænding imellem dem.

Spejlbilledet af Kaptajn Brink er tillige markeret af fire krydsede sabler, som hænger over og bag ham, præcis i fokus. Dette kan opfattes dels som et billede på hans tungsind og militære mistænksomhed, men også som en måde at sætte ham op imod Dagmar på. Hun er blidere og gladede end vi før har set hende, mens han står ildevarslenende mørk i baggrunden.

I mange scener anvendes dybdefokus.

Eftersom både for- og baggrund er i fokus, skaber dybdeskarpheden bl.a. en bevidsthed om den i mange henseender realistiske scenografi. F.eks. afspejler indretningen - ikke mindst malerier - de personer, der bor i lejlighederne. I Dagmars lejlighed er der kun malerier af kvinder (mest markant er et billede af to kvinder, hvor den ene hviler sit hoved i den andens skød), og indretningen er enkel, i soveværelset ligefrem streng og kold.

I et enkelt tilfælde kan man se en tydelig inspiration fra ekspressionismen, nemlig da Dagmar og Elias omfavner hinanden for første gang i hans atelier. Fra deres omfavelse i brystbillede, hvor det er så tydeligt, at de finder sammen på grund af en fælles ensomhed og udsathed i verden (Dagmar spørger, om Elias var meget alene som barn, Elias siger ja, Dagmar siger at det var hun også, og de omfavner hinanden), klippes der til et totalbillede af atelieret, hvor en stor skæv bagvæg og ligeledes skævt fortegnede vinduer synes at vælte ind over de to, der pludselig virker uendeligt små. Det ser ud som om de bliver trykket ind mod hinanden af den store skæve dekoration.

Scenografien afspejler altså personernes indre. Til eksempel på dét kan også tjene den scene, hvor Dagmar går igennem den mørke nat i mørkt tøj, og hvor hun i dele af scenen befinder sig i den nedre halvdel af billedet, mens den øvre halvdel dækkes af sort nattehimmel og et mørkt tog, der næppe er til at skelne. På denne måde nærmest omfavner mørket hende både ude- og indefra, samtidig med at hun trykkes nedad af den mørke masse, der dominerer billedfeltet over hende.

Lyssætningen er overvejende low-key. I mange scener optræder der skygger, som er formet af vinduernes udformning, af persienner eller gardiner. I kraft af denne

skyggeindramning synes de personer, som står mest i fokus i fortællingen, alle at befinde sig mere eller mindre i mørke. Da Dagmar går hjem efter festen, etableres der en tydelig forbindelse mellem hende og det bedemandsfirma hun går forbi (og de konnotationer det skaber), da hun kigger ind igennem bedemandens udstillingsvindue og kaster en skarp skygge hen over kisterne, så hun på denne næsten fysiske måde berører døden. Hendes mørke jeg giver os en forudelse om det, som skal ske.

Fraværet af lys skaber betydning, og mens Dagmar er i live, befinder hun sig altid i relativt mørke, hvilket giver hendes person et skær af dysterhed og sorg, samtidig med at det advarer om hendes kommende færd ind i det absolutte mørke. Dagmar synes at tilhøre en skyggeverden, og hører altså ikke til de almindelige mennesker, som bare kan tænde en loftslampe (hun har ingen loftslampe, hun har en krog).

Lyset bruges også til at henlede opmærksomheden på visse dele af mise en scène, som da Dagmar kommer hjem til lejligheden, og lyset falder skarpt og næsten udelukkende på stukken/krogen i loftet, den som kort efter skal blive så vigtig. I de efterfølgende og flere andre billeder, som ved broen og til festen, bruges lyset tillige på en anden måde; når Dagmar sidder, befinder halvdelen af hendes ansigt sig i lys, den anden halvdel i mørke: et konventionelt greb for at vise en persons spaltethed. Dagmar synes at være splittet med hensyn til, om hun skal tage livet af sig eller ej, en splittelse som overføres til tilskueren, for plottet er tilrettelagt på en sådan måde, at der hele tiden består en mulighed for, at hun ender med ikke at begå selvmord.

Da tilskueren ser Dagmar gå hjem, vir-

ker hun for rolig til at kunne gøre noget så drastisk, men denne hypotese afkræftes, da hun stiller sig op og kigger ned fra/læner sig ud over rækværket på en bro. Men også hypotesen om at hun vil springe afkræftes, da en ukendt mand kommer ind i billedet. Da Dagmar så fortsætter roligt hen ad gaden, kan man tro, at faren er drevet over, men tilskueren tvinges påny til at tage selvmordsrisikoen med i sin fabulakonstruktion, da Dagmar betragter bedemandsfirmaets skilt og vindue så indgående - som om de mindede hende om noget.

Scenariet gentages i lejligheden, hvor Dagmar sidder roligt og ryger, da hun - og tilskueren! - igen bliver "mindet" om døden af krogen i loftet, som om det var hendes forudbestemte skæbne, der gjorde krav på hendes (og tilskuerens) opmærksomhed.

**Den tabte tid.** Videre har *Flicka och hyacinter* det dobbelte plot, som er så karakteristisk for bl.a. film noir, hvor vi følger to historier; i film noir som regel et opklarende plot, hvor man forsøger at klarlægge, hvad der skete i det andet plot, dvs. forbrydelsens/mysteriets løsnings plot (hvad der egentlig skete, hvem der gjorde hvad, etc.), i *Flicka och hyacinter* dels historien om hvordan hr. og fru Wikner forsøger at finde svaret på, hvorfor Dagmar tog livet af sig, dels den om Dagmars liv og ulykke.

Filmen serverer til stadighed informationer for os, men efter et sofistikeret system, der gør at vi ofte ikke indser betydningen af de enkelte informationer før senere i filmen. Til det sidste bestræber *Flicka och hyacinter* sig på at holde løsningen på mysteriet skjult ved, at ingen af de personer hr. Wikner opsøger, kender Dagmar så godt, at de kan give os svaret.





Dagmars relationer og forsøg på at opnå lykke: øverst tv. Dagmar og Elias; øverst th. Dagmar og Borge; nederst tv. kaptajnen og Dagmar; nederst th. Britt Wikner våger over Dagmar, der taler i søvne om sin kærlighed til Alex.

Vi må selv lægge et puslespil af alle deres historier for til sidst at forstå sammenhængen gennem fru Wikners telefonsamtale.

Puslespillet forudsætter en heteronormativ tankegang (altså en tænkemåde, hvor den heteroseksuelle praksis anses for en lige så selvfølgelig som udtalt norm), som f.eks. da Dagmar møder den ukendte mand på vej hjem fra festen, og han forstår, at hun overvejer at tage livet af sig ved at springe ud fra broen. Han forsøger at standse hende med replikken: "Han er det ikke værd". Dagmar svarer meget bestemt: "Der er ikke nogen han", med tryk på "han", hvilket kunne have antyd-

at der *er* nogen, bare ikke af hankøn. Denne situation får to ligeværdige gentagelser længere fremme i filmen, først da Dagmars mand spørger hende, om hun har elsket andre mænd før ham - og Dagmar alvorligt bedyrer, at der ikke har været nogen anden *mand* før ham. Her kan tilskueren danne den hypotese, at hun lyver, på grund af de andre oplysninger vi har fået adgang til (kærlighedsbrevet fra Alex etc.).

Den anden gentagelse får vi, da hun spiller et lille musikstykke, som slutter brat (hun fik aldrig gjort det færdigt, da inspirationen forsvandt), og Willy Borge spørger: "Hvem var han?". Dagmar svarer:



“Du tager helt fejl, der var overhovedet ikke nogen han”. Filmen bygger altså på en heteronormativ tænkning. For at forhalingen skal fungere, er det nødvendigt, at vi hver gang vi får en ny ledetråd til svaret på filmens mysterium - svaret på hvorfor Dagmar tog livet af sig - simpelthen ikke kan forestille os, at der skulle have kunnet være en *hun*.

Filmens komplekse kronologiske ramme og de mange flashbacks giver en følelse af tabt tid, af *temps perdu* eller af en skæbnebestemt determinisme. Som helhed er filmen melankolsk, når vi gang på gang bevidner Dagmars forsøg på at opnå lykke (hendes ægteskab, hvor hun vil være den dygtige, kærlighedsfulde, ærlige hustru, hendes forhold til Elias, og til og med hendes antydede lyst til en affære med Willy Borge), men hele tiden ved, at det er håbløst, og at hun til sidst ikke vil klare kampen mod skæbnen, men lader sig opluge af tiden.

Hun kan ikke være lykkelig, hendes *femme fatale*, Alex, slipper aldrig grebet om hende, men holder hende fast i en udefineret datid. Dette bliver sagt lige ud, da Alex til festen erklærer, at Dagmar ikke har forandret sig, hvorpå Dagmar svarer, at hun ikke kan sige det samme. Dette er en vigtig forskel på de to: Dagmar har ikke forandret sig, men befinder sig stadig i den datid hun delte med Alex, elsker hende fremdeles. Alex, derimod, har forandret sig og viser dette ekstra tydeligt, da hun i Dagmars nærvær flirter åbent med Borge og taler om sine eskapader. Dagmar gentager sine fejltagelser den ene gang efter den anden, eftersom hendes ulykkelige kærlighed og afvigende seksualitet ikke tillader hende nærhed. Hun kan hverken risikere at fortælle om det og lade nogen komme tæt på eller slippe sin eneste berøring med den ægte kærlighed og

lykke, hvilket blot gør hende endnu mere ensom.

I film noir kan brugen af flashbacks medføre et stærkt fokus på en person, eftersom de konstruerer denne persons liv og omgivelser og derved skaber en intens bevidsthed/nysgerrighed om personens følelsesmæssige tilstand (Neale 2000: 166). Neale har undersøgt, hvordan der fokuseres på disse personer som emotionelt og som regel tillige fysisk sårbare mennesker - det han kalder “vulnerable interiority”, og som han relaterer til den voksende popularitet af psykologi og psykoanalyse som forklaringsredskaber for særlige psykologiske tilstande. I *Flicka och hyacinter* oplever vi Dagmar som sårbar, fordi vi i de forskellige flashback-sekvenser ser hende sat op imod “hårdere”, lykkeligere mennesker, samtidig med at vi ved, at der gemmer sig et eller andet i disse sekvenser, som kan være årsagen til hendes selvmord. Vi er hele tiden bevidste om, at der er overhængende fare for, at hun vil tage livet af sig, og på grund af den komplicerede kronologiske struktur ved vi ikke, hvornår det sker i forhold til de scener vi bevidner. I kraft af Dagmars udsathed og fremmedgørelse, samt den stadige trussel om selvmord, oplever vi andre mennesker som en trussel mod hende.

De film, som vi rubricerer under betegnelsen film noir bærer - ligesom den hårdkogte kriminallitteratur, som noirfilmene er tydeligt inspireret af, eller ligefrem filmatiseringer af - præg af, at de er moderne; henlagt til storbyer og tydeligt centreret om moderne mennesker. Også *Flicka och hyacinter* er en moderne film, som udspiller sig i et bymiljø, Stockholm, der udgør en del af narrationen.

Ifølge Neale er noirfilmene en del af den kontekst, han kalder “culture of distrust”. Denne “culture of distrust”, der



er opstået af begivenhederne og atmosfæren under og efter Anden Verdenskrig, kommer til udtryk i film, der sætter fokus på paranoia, skræk og mistænksomhed (Neale 2000: 164). I *Flicka och hyacinter* optræder denne "culture of distrust" ikke i form af paranoia og skræk, men som en grundlæggende mistænksomhed mennesker imellem, hvilket ytrer sig ved, at de anvender seksualitet, penge og materielle ting til at styre hinanden.

Et eksempel på, hvordan moderniteten skildres i filmen, er en flashbackscene, hvor fru Wikner får øje på Dagmar gennem sit køkkenvindue og hindrer hende i at begå selvmord. Scenen viser modernitetens og urbanitetens transparens; hvordan vi alle lever i beboelseskomplekser, fuldt synlige for mennesker, vi i øvrigt er afskærmede fra. Ved dette selvmordsforsøg siger Dagmar, at hun ikke kan overleve, fordi hun er *naiv*, hun har endnu ikke lært ikke at stole på mennesker. Årsagen til at Dagmar dør er, at hun ikke er moderne, ikke "distrusting". Dagmar er ikke af denne verden.

**Den fatale seksualitet.** I kraft af sit usædvanlige emnevalg sætter *Flicka och hyacinter* stærkt fokus på seksualitet. Dette kan også relateres til film noir, der ofte iscenesatte en seksualitet, som af mange i datiden ansås for dekadent. I *Flicka och hyacinter* er der blot tale om en slags drejning af de prototypiske noirfilms dekadente seksualitet.

Man har brugt meget energi på at definere film noir på grundlag af dens specielle behandling af seksualitet og begær, kvinde- og manderoller. Neale fremhæver, at den måde, hvorpå kønnene fremstår i film noir, er blevet opfattet både som "progressiv" - stærke kvinderoller med en egen, veldefineret seksualitet og evne til at

styre mænd, og misogyn - netop omtalte kvinde knuses, inden filmen er slut, så verden kan vende tilbage til det normale. Både den "onde" og den "gode" kvinde er ifølge Thomas (som beskrevet i artiklen "How Hollywood Deals With the Deviant Male", citeret i Neale 2000: 161) en trussel mod den såkaldte mandlighed, den første ved at hun demonstrerer faren ved at lægge afstand til normaliteten, mens den anden omvendt viser, hvor farligt det kan være at omfavne og lade sig undertrykke af den.

Forskellige forskere angiver modstridende årsager til disse antagelser, og de rimer dårligt med den fulde noir-kanon. Familie og ægteskab står centralt i f.eks. *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947), en lykkelig udgang på romancerne findes f.eks. i *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) og et totalt fravær af *femmes fatales* råder i f.eks. *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) og *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958). De kønsfokuserede elementer er blevet belyst af Cowie, og et af hendes centrale argumenter er, at selv om seksuel og kønslig "forskell" altid er af betydning i noirfilm, så kan protagonisternes og skabernes køn, samt det køn filmen henvender sig til, variere (Cowie 1993a: 156, Cowie 1993b: 135-6) (1). Begær er ifølge Cowie et fast element i film noir, forbundet med destruktivitet og død, men der behøver ikke være tale om heteroseksuelt begær. Begæret skal snarere betragtes som situationsbestemt (possessivt begær, perverst begær, besættelse etc.). Seksuel forskel er nødvendig, men der er mulighed for at variere personernes placering og køn i forhold til denne forskel.

De ovenstående, modstridende grunde til, at køn og seksualitet i noirfilm snart behandles på den ene, den anden eller den tredje måde, genfindes i den sociohistori-

ske sfære. Anden Verdenskrigs mobilisering af mænd og kvinder skabte opbrud i familieliv, ægteskab og de roller, kvinderne forventedes at indtage. Dette bliver i flere tekster anført som årsag til det påstået progressive i noirfilm. På grund af bestræbelserne på at integrere de hjemvendende krigsveteraner medførte efterkrigstiden en åndelig mobilisering af konventionelle kønspositioner, hvor kvinden skulle vende tilbage til hjemmet for altid og give arbejdspladserne og den symbolske aktivitet tilbage til mændene - hvilket ikke forløb helt gnidningsfrit. Disse forhold genfindes i argumenterne for, at noirfilmen skulle være præget af misogyni. Definitionen og eksistensen af maskulinitet og normalitet i noirfilm skulle, ifølge Dyer, være præget af en vis usikkerhed (Neale 2000: 161). Dette samt en mandlig passivitet finder Silverman dog også i

andre film fra 1940'erne (Silverman 1992: 52-3), ligesom andre forskere har gjort opmærksom på, at *femme fatale*'n, der især knyttes sammen med film noir, også fandtes i andre film i den klassiske noirperiode (1941-1958).

Det kan tilføjes, at Neale (Neale 2000: 164) ser en forbindelse mellem køn og seksualitet i film noir på den ene side og køn og seksualitet i gotiske film på den anden; de fokuserer ofte på potentielt fatal seksuel tiltrækning, og de lægger vægt på de fysiske og emotionelle risici, som denne tiltrækning indebærer for protagonistens vedkommende. Protagonistens opfattelse af ting, hans/hendes følelser og subjektivitet står i centrum, og filmene er en del af den kontekst, Neale som nævnt omtaler som "a culture of distrust".

Blandt alle de mange konstellationer af mennesker i *Flicka och hyacinter* ser vi for-

Willy Borge som seksuelt rovdyr





skelle i den måde, hvorpå seksualiteten bruges og forstås. At der ikke er tale om en reproduktiv seksualitet ses bl.a. (bortset fra i den opmærksomhed, der vies de seksuelle/relationelle aspekter) af det forhold, at der ikke optræder nogen børn i filmen. Seksualiteten tjener ikke primært et reproduktionsformål, men kan have forskellige betydninger i forskellige situationer. Det par, som i filmen får den mest fremtrædende plads, er Dagmar og Alex, der begge har en seksualitet der afviger fra normen. Derfor aner vi, at i alt fald en af dem må uskadeliggøres inden filmen er slut, da normaliteten ellers vil være blevet udfordret på en *for* uacceptabel måde). Dagmar går til grunde, men Alex klarer frisag ved at svigte den kvinde hun har elsket og alliere sig med et menneske der er lige så seksuelt bevidst som hun selv, en mand der kan konstituere hende som kvinde: Borge. Alex må spille rollen som *femme fatale*, og ligesom sit mandlige modstykke tillige rollen som seksuelt rovdyr.

Allerede i det første billede af Alex opleves hun som *femme fatale*; ud over hendes mere end antydede promiskuitet og fuldskab får vi en visuel kobling til den prototypiske noir-*femme fatale*. Da Alex præsenteres i filmens første scene, centrerer og hviler kameraet på hendes fod, i højhælet sko og med, i absolut centrum, en ankel-lænke. Dette opfatter jeg som en intertekstuel reference til den prototypiske film noir, *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), hvor den forføreriske Phyllis Dietrichson præsenteres med sin ankel-lænke i scenens midtpunkt. Alex driver (med sin stærke, forræderiske seksualitet) Dagmar til selvmord. Og hun gør det bevidst, for hun ved, at hun svigter Dagmar. I festscenen, hvor vi ser Alex danse med Borge, siger hun (som svar på hans kommentar om, at det ikke ville gøre

noget godt indtryk, hvis de forsvandt ind i soveværelset, mens gæsterne stadig var der): "Lige nu har jeg lyst til at gøre et dårligt indtryk", mens hun tydeligt kigger i den retning, hvor vi i kraft af scenens opbygning ved, at Dagmar sidder.

Gennem sin alliance med Borge udøver Alex en slags magt, hvor hun afstår fra Dagmar og det uudtalelige alternativ, som lesbisk kærlighed repræsenterer i forhold til (den mulige) tilfredsstillelse i normativ kønslig praksis. Hun er bevidst om sit seksuelle magtpotentiale og bevidst om sit bedrag. Dét kan relateres til Neales beskrivelse af seksualitet og køn såvel i film noir som i gotisk film: fokus på en muligvis fatal seksuel attraktion, hvilket vi tydeligt ser i den måde, hvorpå Dagmar er tiltrukket af Alex, en i begge betydninger dødsdømt attraktion. Der sættes tillige fokus på de fysiske og emotionelle risici, som denne attraktion indebærer for hovedpersonen, men måske mest i "bakspejlet", da vi erfarer, hvem Alex er.

Jeg vil imidlertid hævde, at *Flicka och hyacinter* også indeholder et progressivt aspekt i den måde, hvorpå den anviser en mulig udbyttelighed af kønspositionerne. Dagmar elskede først og fremmest Alex, men også Kaptajn Brink og Elias. I forhold til den "prototypiske" noirhistorie om en mand, der sidder fast i sin fortid og forledes af en dominerende, seksuelt bevidst kvinde, så er Dagmar en kvinde, der sidder fast i sin fortid, men hun kan alligevel spille hovedrollen mere eller mindre efter samme mønster som en mand. Og hvis det ikke ændrer noget, at en kvinde spiller en mands rolle, antager kønnet karakter af en udbytkelig position. At Dagmar her spiller rollen som den svigtede mand, giver spørgsmålet om seksuel/kønslig forskel en anden dimension.



Cowies argument om betydningen af seksuel/kønslig "forskel" i film noir - også selv om protagonisternes køn kan variere - parres med idéen om mandligheden som truet såvel af faren ved at lægge afstand til normaliteten som af faren ved at blive undertrykt af den. Den seksuelle forskel handler i *Flicka och hyacinter* mere om forskel i seksualitet og seksuel bevidsthed og magtudøvelse (f.eks. de seksuelt bevidste Borge, Alex og von Lieven, over for mere "ubevidste" personer som Dagmar og Kaptajn Brink). Der opstår spænding mellem den, som anvender sin seksualitet, og den, som hæmmes af den.

Filmen bygger også på det forhold, at vi ikke forventer, at Dagmar er biseksuel. Og

det gør vi antageligt ikke af to grunde: dels fordi det var ualmindeligt usædvanligt at tage biseksuel/lesbisk kærlighed op på film (ja, i det hele taget) anno 1950 (2), og dels fordi Dagmar ikke harmonerer med den dekadente stereotyp, som biseksuelle/lesbiske måtte trækkes med (promiskuøs, amoralsk - prædikater, der dog passer på Alex). Her er det ikke usikkerheden vedrørende mandlighedens definition og eksistens, der sættes i fokus, men Dagmars seksualitet.

Den fare, der er forbundet med at lægge normaliteten bag sig, er overhængende for Dagmar. Hun ved, hvad det ville få af konsekvenser, hvis hun helt og fuldt antog en alternativ livsholdning: hun ville blive

"Jävligt God jul": Dagmars forsøg på at nærme sig normaliteten.





fordømt af og udgrænset af samfundet, forpasset til en udtalelig position i en slags underverden.

Men også faren ved at omfavne og dermed lade sig undertrykke af normaliteten hænger over Dagmar; at opgive sin eneste chance for lykke, sin kærlighed til Alex, ville for hende være ensbetydende med en fornægtelse og undertrykkelse af helt centrale sider af hendes person. Hun forsøger gang på gang at nærme sig normaliteten i forskellige afskygninger, med forskellige mænd, men vi ved jo, at det er dømt til at mislykkes. Vi har set, hvordan det ender.

**Forbrydelsens element.** Kriminalitet er vanligvis et sine qua non i film noir, og

det optræder da også i *Flicka och hyacinter*, omend det er uklart om det egentligt kriminelle er Dagmars selvmord, hendes ulovlige udpresning af bankier von Lieven, eller måske alle de "lovlige" forbrydelser, forskellige personer har begået - faderen der forlod moderen, og hans økonomiske støtte til sine købte elskerinder, Elias' prioritering af kunsten og alkoholen frem for Dagmar, Alex' samarbejde med tyskerne og den måde, hvorpå hun klart svigter Dagmar... Eller består filmens forbrydelselement snarere i Dagmars seksualitet, der udfordrer efterkrigstidens moderne konformitet?

På et umiddelbart iøjnefaldende niveau byder *Flicka och hyacinter* på en slags kul-

Dagmar, afskåret fra festen.



turel parallel til noirfilmen skumle underverdensfigurer. Ved deres marginaliserede og ikke helt accepterede erhverv og livsførsel står flere af filmens personer i et specielt forhold til den dominerende ideologi. Jeg tænker her først og fremmest på den alkoholiserede moderne kunstner, Elias Körner, den let dekadente revyskuespillerinde Gullan Wiklund og naturligvis barpianisten Dagmar Brink.

Fra første færd opleves Dagmar som fremmedgjort, afskåret fra festen, dels i kraft af sin fysiske placering bag det store flygel, dels mentalt ved at hun ikke deltager i de samtaler med seksuelle undertoner, som florerer. Ikke blot kan vi i denne første scene ikke fokusere på andre end Dagmar - mens de øvrige blot ses som fragmenter, optræder Dagmar i totalbilledet - hun er også den eneste, det virker muligt at dele standpunkt med, eftersom de andre figurer fremstår mere skitseprægede, seksuelt dekadente, visse ovenikøbet med implicite nazisympatier. Da Dagmar går derfra, opleves hun som fanget af det rækværk hun går bag, samtidig med at rækværket hjælper til at forstærke billedet af hende som fremmedgjort, hvilket går igen i den ikke-diegetiske musik. Fra Dagmars spadseretur hjem gennem natten til hun hænger sig, er hun vores eneste identifikationsmulighed. Og da hun kun taler en enkelt gang, bliver tilskueren nysgerrig mht. hendes tanker, hvad hun vil gøre, og hvorfor der er så stærkt fokus på hende. Vi får en visuel identifikation, da et par point of-view billeder (af bedemandens skilt og loftskrogen) sætter os i hendes sted og lader os se gennem og med hendes øjne. Og filmen igennem er der fokus på Dagmars følelser og subjektivitet, da det er dem, der kan give os mysteriets løsning.

Paradoksalt nok er Dagmar naiv, samti-

dig med at hun har et illusionsløst og pessimistisk syn på virkeligheden. Hun ved, at hun aldrig vil kunne blive lykkelig, men alligevel tror hun stadig kun godt om menneskene. Det liv hun vil have kan ikke realiseres - pga. det fordømmende samfund. Eftersom filmens foretrukne position er at lade os identificere os med og sympatisere med Dagmar, bærer *Flicka och hyacinter* på et progressivt frø; vi ønsker at Dagmar skal finde lykken. Til sidst får vi at vide, at den eneste måde, hvorpå Dagmar ville have kunnet opleve lykke, ville have været at leve sammen med hendes elskede Alex i en verden, som ikke fordømte og undertrykte homoseksuelle. Vi får ovenikøbet ansvaret for denne viden og inddrages personligt, eftersom det, ud over Britt Wikner, kun er os som sidder inde med den. I kraft af at filmen på denne måde begrænser udbredelsen af kendskabet til, hvorfor Dagmar tog livet af sig, får vores viden om hendes homo-/biseksualitet så meget desto større implikationer.

Som beskrevet var der flere af de mere seriøse svenske efterkrigsfilm, der behandlede temaet om individet i konflikt med kollektivet: familie, klasse eller samfund. Socioideologisk set går denne film til temaet fra et let venstredrejet synspunkt. Dagmar er en afviger. Hendes ønsker går imod samfundets konventioner. Hun er udsat, da hun bærer på en stærk kærlighed, som under ingen omstændigheder kan accepteres af hendes omgivelser, men ikke kun derfor. Hun er, som nævnt, også naiv. Den moderne verden hun befinder sig i er hård, og hun er godtroende. Hun siger til Britt Wikner, at hun stiller for store krav til menneskene, at hun kun vil tro godt om dem. Dette kan ses som et konventionelt aspekt af Dagmar, en længsel efter en ældre, mere naiv verden, hvor



man ikke har stiftet bekendtskab med Anden Verdenskrigs farer og ikke er blevet konfronteret med menneskets ondskab, først og fremmest i form af nazismen. I filmen understreges Dagmars afstandtagen fra nazismen, hun kalder den nazistiske hær afskyelig og virker (på sin egen, introverte måde) bestyrtet, da hun erfarer, at Alex har samarbejdet med tyskerne.

Filmene viser de skræmmende konsekvenser af ikke at kunne opfylde efterkrigstidens ideal om familiesammenhold og konformitet (jf. Nachbar 1998: 73). De to personer, som gives mest dybde, er kunstneren der drikker for meget og lever et miserabelt liv, og den lesbiske/biseksuelle barpianist Dagmar der tager livet af sig, ulykkelig og ensom. Dét peger på en illusionsløshed, når det gælder de dominerende ideologiers evne til at omfatte og definere menneskers liv til deres fordel. Men det giver også *Flicka och hyacinter* et subversivt aspekt, den viser konfrontationen mellem individet og dets ønsker på den ene side og kollektivet, det politiserede, konforme samfund på den anden.

Historien med individet mod kollektivet, det kollektiviserede, gik igen i flere lande i denne periode, og illusionsløsheden lå som en dis over mange film. Det, der placerer *Flicka och hyacinter* i en mere svensk end f.eks. amerikansk filmtradition, er at biseksualiteten/homoseksualiteten erkendes, uden at der moraliseres noget videre over det.

*Flicka och hyacinter* er en moderne film. Ligesom den oplevedes som moderne, da den havde premiere, oplever jeg den som moderne i dag, både i kraft af dens emnevalg og i kraft af dens fokus på aspekter af den moderne tilværelse: fremmedgørelse, urbanitet og illusionsløshed. Det kan synes politisk ukorrekt at hævde, at filmen stadig er moderne i dag, når den viser, at

biseksuel/homoseksuel kærlighed må ende i død efter i årevis at have hensat hovedpersonen i en fremmedgjort ensomhed. Men *Flicka och hyacinter* tematiserer også individet over for kollektivet, og hvis man tror, at en seksualitet, som også i dag opfattes som afvigende, ikke kan få destruktive konsekvenser, er man offer for en misforstået optimisme. For nylig diskuterede man på Sveriges Radio P3 i programmet "Folkradion" en ny undersøgelse blandt homoseksuelle, som viste, at hovedparten af de adspurgte havde overvejet selvmord da de var teenagere. At se døden som en udvej, når den kærlighed man føler i sit indre ikke stemmer overens med samfundets foretrukne normer, er desværre aktuelt også i dag. Lille frøken Ensom er stadig ensom.

Jeg finder filmen fascinerende, fordi den fokuserer på et menneske, et ensomt, komplekst og medfølelse menneske - ikke en stereotyp eller en figur som filmen igennem defineres i overensstemmelse med forestillinger om hendes seksualitet. Selv om slutningen afslører Dagmars seksualitet som et eksistentielt problem, så har vi filmen igennem været ved og på hendes side, og det forhold ændres ikke af slutningens deterministiske sammenbinding.

Oversat fra svensk af Eva Jørholt

#### Noter

1. Skønt film noir af flere filmforskere er blevet behandlet som en specielt mandlig genre, rummer noirfilmene også veritable "kvindehistorier" og melodramaer, f.eks. *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1946), *Raw Deal* (Anthony Mann, 1948) og *Undercurrent* (Vincente Minnelli, 1946), samt film, der bygger på bøger skrevet af kvinder, og film med kvindelige manuskriptforfattere, f.eks. *A Double Life* (George Cukor, 1948), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Laura* (Otto Preminger, 1944) og *The Man I*

*Love* (Raoul Walsh, 1944) (med den talende "tagline": "There should be a law against knowing the things I found out about men!").

2. Ifølge en samtidig undersøgelse i Aftenbladet var der faktisk 40% af filmens publikum, der forlod biografen uden at have forstået den egentlige løsning på dramaet (Furhammar & Åhlund 1993: 125).

#### Litteratur

- Cowie, Elizabeth, 'Fantasia', i *Contemporary Film Theory* (Antony Easthope, red.) Essex: Longman Group UK Limited, 1993.
- Cowie, Elizabeth, 'Film noir and Women' i *Shades of Noir* (Joan Copjec, red.) New York: London: Verso, 1993.
- Ekman, Hasse, *Den vackra ankungen* Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1955.
- Forslund, Bengt, *Från Gösta Ekman till Gösta Ekman: en bok om Hasse, far och son*. Stockholm: Askild & Kärnekull, 1982.
- Furhammar, Leif & Jannike Åhlund, *En liten bok om Hasse: Hasse Ekman som filmregissör*. Filmkonst nr. 16, Göteborg: Filmkonst, 1993.
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitler* Stockholm: Bra böcker i samarbete med Filminstitutet, 1998
- Nachbar, Jack, 'Film noir', i *Handbook of American Film Genres* (Wes D. Gehring, red.) New York: London: Greenwood Press, 1998.
- Neale, Steve, *Genre and Hollywood* London: Routledge, 2000.
- Schrader, Paul, 'Notes on Film Noir', i *Film Genre Reader II* (Barry K. Grant, red.) Austin: Univ. Of Texas Press, 1995.
- Silver, Alain & James Ursini, *The Noir Style* Ljubljana: The Overlook Press, 2000.
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins* New York: Routledge, 1992.