

KVINDEN UDEN SAMVITTIGHED – EN ARKETYPISK FILM NOIR

AF CHRISTIAN ALSTED



Det er nat. En stor, mørk sedan zig-zagger skridende over den våde asfalt gennem de øde gader i centrum af Los Angeles. Da den svajende stopper ved en kantsten, kravler en mand ud og bevæger sig snublende ind i en kontorbygning og videre op til et kontor, hvor han famlende finder en diktafon. Afsnuppet begynder han at afgive sin beretning til mikrofontragten – og dermed til sin gode ven og medarbejder, forsikringsdetektiven Keyes. Beretningen former sig som en tilståelse og har fortælleren selv, forsikringsagenten Walter Neff (Fred MacMurray) og hustruen til en forsikringskunde, Mrs. Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), som hovedpersoner. Beretningen oprulles som flash-backs og glider tilbage til det tidspunkt, hvor Neff på en rutinesalgstur tilfældigt aflægger det dietrichsonske hjem et besøg – og med det samme drages mod hustruen, der er alene hjemme. Med sin utilslørede

Den morderiske femme fatale er i »Kvinden uden samvittighed« karakteriseret ved en aura af ydre glamour, mens ansigtsmimikken er død og stiv – har maskepræg. Den indladende mand nyder – ligeledes narcissistisk – sig selv som den store forfører og den, der også er i stand til at udtænke det store kup og sætte to patriarker ud af spillet – hhv. Mr. Dietrichson der slås ihjel, og forsikringsdetektiven Keyes, der næppe vil opdage forbrydelsen

erotiske udstråling fanger Mrs. Dietrichson hurtigt den naive Neff i sit garn og sammen planlægger de mordet på hendes ægtemand. Med Neff's indsigt i forsikringssvindlens jungle udformes det som den perfekte forbrydelse, der skal give »double indemnity« – d.v.s. dobbelt erstatningsudbæstes ud på et banelegeme, så det ser ud som Mr. Dietrichson ved et ulykkestilfælde er faldet af et tog i fart.

Langsomt, men sikkert indkredser forsikringsselskabets mistænksomme og effektive detektiv Keyes (Edward G. Robinson) historiens rette sammenhæng. Fanget af en gensidig mistillid krakelerer den erotiske passion mellem Walter Neff og Phyllis Dietrichson og vendes til et hadefuldt opgør på liv og død. Sluttelig mødes de om natten i Phyllis' hus for at rydde hinanden af vejen. Phyllis skyder først og sårer Walter – fortryder – og skydes derpå ned af Walter.

Bundet af venskabet – det eneste han har – til den faderlige Keyes opsøger Neff hans kontor for at afgive sin tilståelse, i håb om at kunne undgå henrettelsen ved at flygte til Mexico samme nat. Han falder om af sit blodtab på vej ud af døren, kort efter at Keyes er dukket op.

En afsluttende henrettelsesscene med Neff i gaskammeret blev bortklippet i filmens endelige version. . .

Straight down the line. . .

Så grumt, fatalt og morderisk foregår det i Billy Wilders film »Kvinden uden samvittighed« fra 1944. Der er ingen nåde i denne psykopatisk uhæmmede mordpassions-historie, der med Raymond Chandlers hjælp fik sin filmiske udforming på grundlag af James M. Cains roman fra 1936 af samme navn. En roman der i øvrigt var baseret på en autentisk mordhistorie fra 1929, *Snyder-Gray* sagen, i hvilken Ruth Snyder fra Queens Village i New York sammen med sin elsker myrdede hendes mand. De to mordere blev henrettet, og New York Daily News bragte et forsidebillede af Ruth Snyder i den elektriske stol i henrettelsesøjeblikket.

Med den samme tæft for, hvordan en forside-sensations-historie skal skrues sammen for at virke på sit publikum har Billy Wilder og Raymond Chandler skruet fortællingen i »Kvinden uden samvittighed« sammen. *Flash-back* teknikken benyttes til – med sin nutidsramme – at fastslå, hvem der har gjort hvad, samt at forbrydelsen mislykkedes. Det spændende og fascinerende bliver selve den detaljerede udredning og forklaring på, *hvorledes* forbrydelsen blev planlagt og udført, hvad der nærede og drev den, samt hvordan forbryderne fældes. Det er denne teknik, der giver »Kvinden uden samvittighed« sin særlige suspense i kombination med den fascination, der er forbundet ved at følge to mennesker, man på forhånd ved – med hinanden i hånden, fanget af deres fælles forbrydelses netværk af gensidig mistillid og mistro – går »straight down the line«. . . som det gentagne gange udtales i løbet af filmen.

Sentensen er central. Den optræder som et ordspil imellem både Walter og Phyllis, og Walter og Keyes, og understreger den næsten søvngængeragtige determinisme, der råder ikke blot hos James Cain, men i mange *film noir* – ja, så at sige konstituerer det særlige *noir* handleunivers, hvor både fortiden og psykopatiske karaktertræk indvirker fatalt på personernes skæbne. (F.eks. i Frank Tuttles »Revolver til leje« (1942), Otto Premingers »Laura« (1944), Tay Garnetts Cain-filmatisering »Postbudet ringer altid to gange« (1946), Jacques Tourneurs »Out of the Past« (1947), Robert Siodmaks filmatisering af Hemingway-novellen »The Killers«/ »Den der hævner«, (1946)).

Specielt Cain'sk er den særlige *selvdestruktive* bevidstløshed, den »fælde«, som det uhæmmede begær – hvad enten det er rettet mod kvinder eller mammon – fører de cainske hovedpersoner ind i. En tilstand som med næsten samme mekaniske præcision som i »Kvinden uden samvittighed« fører kvinden og hendes elsker i »Postbudet ringer altid to gange« ud over afgrunden, mod døden. Det er kun i forbrydelsen at de elskende kan forenes og samtidig besegler denne perverterede form for kærlighed, der rummer den sado-masochistiske svaghed for kombinationen af sex og vold, personernes skæbne. De cainske helte og heltinder er fra begyndelsen både fordømte og dømte. I kraft af deres griskhed og snævre, småborgelige begær og drøm om penge og den store gevinst. I kraft af, at deres rastløse afsporethed og kynisme er for voldsom, for asocial.

Til forskel fra filmene lader James Cains romaner ingen i tvivl om, at ikke blot det uhæmmede pengebegær, men også det vilde erotiske begær er et til vanvid drivende motiv. At filmene ikke betoner det erotiske begær særlig kraftigt, må ses i lyset af de sex-tabuer, som den censurerende »production code« afstak for 40'ernes Hollywood film, al den stund, at Bob Rafelsons 1981-udgave af »Postbudet ringer altid to gange« (med Jack Nicholson og Jessica Lange som Frank og Cora) fremstillede mordmotivet som altovervejende erotisk.

William Luhr gør i »Raymond Chandler and film« opmærksom på den vægt Cain har tillagt den uhæmmede erotiske passion i sine to romaner:')

»Shortly after Frank sees Cora in *The Postman Always Rings Twice*, he tells us, »I wanted that woman so bad I couldn't even keep anything in my stomach«. Soon he tells us: »I took her in my arms and mashed my mouth up against hers. . . Bite me! Bite me!« I bit her. I sunk my teeth into her lips so deep I could feel the blood spurt into my mouth. It was running down her neck when I carried her upstairs«.

In *Double Indemnity*, Cain links sexual excitement with murder. As soon as Walter and Phyllis determine to murder her husband there is the following exchange: »Walter – I'm so excited. It does terrible things to me«. »I too«. »Kiss me«.

Lige så lidt som den erotiske passion mellem Neff og Phyllis Dietrichson er givet et frit løb i såvel handlingen som i den stive, dukkeagtige spillestil og det kropssprog, Billy Wilder har instrueret Fred MacMurray og Barbara Stanwyck til at levere for at understrege det mekaniske, døde, søvngængeragtige – lige så stærk vægt er der lagt på den metaforik, der understreger begærets nærmest maskinelle selvdestruktive determinisme.

Det er også William Luhr, der gør opmærksom på, at »straight down the line«-sentensen genkalder tog-metaforikken i Renoirs »Menneskedyret« (»La Bête Humaine«, Frankrig 1938). En film der i øvrigt i sin anvendelse af totalbilleder med stor dybdeskarp indvirkede på Orson Welles' »Citizen Kane« (1940), der igen fortællateknisk dannede skole for mange film noir.

Da Neff og Phyllis planlægger at myrde hendes mand siger Neff til hende: »It's gotta be perfect, you understand – straight down the line«, og hun svarer: »Straight down the line«. Derpå kommenterer Neff's *voice-over* fortællerstemme (til diktafonen) replikskiftet: »That was it, Keyes, the machinery had started to move and nothing could stop it«.



Forsikringsagenten Walter Neff (Fred MacMurray) på sit første besøg hos Mrs. Dietrichson (Barbara Stanwyck), hvis hårdkogte udstråling og demonstrative visen ben vækker et hidtil ukendt begær hos den umodne middelklasse-ungkarl, der keder sig på sit job. Ankellænken spiller en særlig rolle for Neffs erotiske fascination, selv om den bærer Mrs. Dietrichsons eget navn – Phyllis – og dermed står som symbol på hendes materialistiske narcissisme



Den invaliderede mand er en uundgåelig konsekvens af bekendtskabet med en dødelig femme fatale – og derfor et hyppigt motiv i Film Noir. Her er det Walter Neff, der agerer som Mr. Dietrichson, efter at denne er slået ihjel, så Neff og Phyllis kan få udbetalt »double indemnity« – dobbelt skadeserstatning fra Dietrichsons livsforsikring. Toget kan ses som et symbol på den determinisme, der præger den fælles forbrydelses fremtid



Neff aflægger som en autoritetstro dreng tilståelse til diktafonen – og dermed til sin ven, den faderlige detektiv Keyes. Tilståelsen optræder som *voice-over kommentar* i den flashback-prægede film. Persienneskyggerne markerer det skyggeland Neff befinder sig i – hans indespærrethed i sin egen karakterstruktur

Senere, da Neff skal til at myrde Dietrichson kommenterer Neff's *voice-over* det således: »Yes, Keyes, those Fates, I was talking about had only been stalling me off. Now they'd thrown the switch. The gears had meshed. The time for thinking had all run out. . .«

Maskin-analogien udbygges yderligere af Keyes under hans detektivarbejde med Dietrichson-sagen, hvis bagvedliggende, iboende logik han opfatter som et tveægget sværd, der uvilkaarligt må føre frem til forbrydernes afsløring og død: »They've committed a murder and it's not like taking a trolley ride together where they can get off at different stops. They're stuck with each other and they've got to ride all the way to the end of the line, and it's a one-way trip, and the last stop is the cemetery«.²)

Endelig vælger Neff og Phyllis at lade mordet på hendes mand se ud som om, han er faldet af et tog og placerer liget direkte på skinnerne. En fremgangsmåde de vælger for at kunne få udbetalt den dobbelte erstatning, der kun gælder ved yderst sjældne ulykkestilfælde, men som samtidig også står som en central metafor på handlingens tematik.

I det mørke rum

I starten af Hathaway's »The Dark Corner« (1946) giver privatdetektiven Bratford Gant et typisk *noir*-statement om sin situation og sine følelser: »I feel all dead inside. I'm backed up in a dark corner, and I don't know who's hitting me«.

Udtalelsen kunne også gå på Neff, med den forskel, at Gant i »The Dark Corner« med sin sekretærs hjælp (Lucille Ball) kæmper sig ud af det mentale mørke, han befinder sig i, mens Neff godt bistået af den kyniske femme fatale, han

begærer, bevæger sig dybere og dybere ind i den sorte labyrinth. Den essentielle fremmedgørelse, som både Neff og Gant føler, har med deres ensomme outsider-position at gøre. De forstår ikke de kræfter og mekanismer, som driver dem ud til at begå de handlinger, de gør. Såvel underverdenen, kriminaliteten, som underbevidstheden er deres usynlige fjender, et netværk af sorte, dæmoniske kræfter, de dels er underlagt, dels kæmper imod. En kamp som i øvrigt kun kan vindes, hvis noir-helten *enten* besidder så stor moralsk og psykisk styrke som f.eks. Humphrey Bogart gør det i både »Ridderfalken« som den ubestikkelige Sam Spade, og i »Hævnens Dage«, hvor både gangstere og femmes fatales sætter identiteten på prøve – *eller* bistås af en rettænkende og kammeratlig, ja, moderlig kvindefigur, som tilfældet er for Mark Stevens' Bratford Gant i »The Dark Corner«. Storbyen danner det ydre rum, et farefyldt og ensomt natligt landskab, hvor noirpersonerne må tage sig lige så meget i agt for udslettelsen, som spioner på hemmelig mission bag fjendens linjer.

Som en visuel projektion af det indre sorte, blev det ydre sorte rum dyrket til stilistisk perfektion af de *noir*-instruktører, der tilhørte den såkaldte »Hollywood German School«. Det var navne som Otto Preminger, Robert Siodmak, Fritz Lang og Billy Wilder, der alle havde uddannelsesmæssig baggrund og rødder i den tyske ekspressionistiske film i 20'erne. Motivmæssigt dyrker og viderefører disse instruktører klassiske elementer fra den tyske ekspressionisme, (fra film som »Dr. Caligaris Kabinet«, »Dr. Mabuse« og »M«):

Angsten hos det jagede menneske på flugt, fordybelsen i den psykopatiske forbryders psykologi, dobbeltgænger/søvnæggermotivet, udkrængningen af det forvredne sjæleviv.

Stilistisk slår ekspressionistiske træk igennem i den uhyg-

Som en blindet Ødipus står Walter Neff i gaskammeret, parat til henrettelsen, som overværes af den faderlige detektiv Keyes. Med den største beklagelse har han måttet afsløre sin vens kriminalitet – og sende ham i døden. Scenen blev klippet ud af filmen i dens endelige version. Måske var den for morbid, selv for et amerikansk publikum – eller også var det en bedre pointe at lade Neff dø for en femme fatales hånd, som det er tilfældet i den endelige version, fremfor at lade ham blive straffet af det patriarkalske samfund



geskabende kontrastrige lyssætning og brug af ekstreme kameravinkler og linser.

I »Kvinden uden samvittighed«, der som en tidlig film noir, produceret under 2. Verdenskrig, er meget studiepræget, har Billy Wilder og fotograf John F. Seitz rendyrket den klassiske noir ikonografi. (Senere, efter krigen, åbnede film noir sig mod realistiske storby- og land-»locations«, hvor personerne optræder mere på en social baggrund og med et socialt liv som f.eks. i »Dyrekebøt«, »Ondskabens magt« og »Asfaltjunglen«).

Fotograferingen i »Kvinden uden samvittighed« er domineret af typisk *low-key* lys. D.v.s. svagt eller manglende frontallys til fordel for stærkt side- og modlys, der skaber store slagskygger i såvel ansigter som på dekorationer, samt silhouetvirkninger. Rummene er aldrig fuldt og jævnt oplyst, men henligger dunkelt i en partiel plet-belysning, hvor persienne-skygger og skygger fra trappegelændere er domnante strukturer. Tematisk benyttes de mange persienne-skygger der uafslædt falder på Walter Neff i Phyllis Dietrichsons hus og i Keyes' kontor til at markere hans psykologiske og skæbnebestemte fangenskab. Han befinder sig »i fælden«, »indespærret bag tremmer« – til forskel fra Phyllis, der i sit eget hus uhindret og harmonisk belyst bevæger sig rundt i dette skyggeland, på samme måde som en edderkop, der kender sit eget spind og ikke fanges i trådene. En klar belysningsmæssig pointering af det psykologiske magtforhold imellem en typisk noir afart af femme fatale-figuren, »the spider woman« (der går igen i Norma Desmond (Gloria Swanson) i »Sunset Boulevard«) og den svage mandlige noir antihelt, der lader sig fange og dør.

Low-key belysning præger også de natlige eksteriørscener – f.eks. den centrale scene, hvor mr. Dietrichsons lig kastes på togskinne. Den begsorte himmel indikerer her, at disse scener er taget om natten med projektørlys og således ikke som den traditionelle og bekvemme »amerikanske nat«, hvor underbelyste og filtrerede dagslysoptagelser skal give indtryk af nat. (Jf. Truffauts film »Den amerikanske nat«, hvor dette illusionsnummer beskrives i detaljer).

De kontrastrige, skyggedominerede billeder nedbryder i kombination med lave og høje kameravinkler samt en udstrakt brug af vidvinkeloptik, den stabile omverden-oplevelse. I nærbilleder af Neff, f.eks. på Keyes' kontor, mens han indtaler sin beretning i mørket, bidrager vidvinklerne til en næsten perspektivisk forvrænget fremhævelse af hans martrede fysiognomi og til at gøre det ubehageligt påtrængende og nærværende. Til at forstærke oplevelsen af selv at være til stede.

Dobbeltgængermotivet – udspaltningen af Neffs og Phyllis' dæmoniske alter ego, der forenes i forbrydelsen – er givet en ikke særligt påtrængende, men til gengæld diskret skønhed i den spejlmetaforik, der optræder en enkelt gang i starten af filmen. Da de to har mødt hinanden i Phyllis' hus og de utilslørede tilnærmelser har båret frugt (ikke mindst på grund af Phyllis' demonstrative ankellænke, der i øvrigt bærer hendes eget navn), ses de begge i et konsolspejl, mens Neff er ved at tage afsked. Phyllis ordner, karakteristisk nok, sin sminke og Neff stiller sig op lige bag hende. I spejlbilledet forenes de, danner par, i en næsten bryllupsbilled-agtig komposition, mens de ser fremad på hinanden i spejlet. Samtidig afslører »over-shoulder«-kameravinklen, at de udenfor spejlet – d.v.s. i virkeligheden – står adskilt fra hinanden.

Denne elegante, tematiske brug af en noir-kliché husker jeg kun benyttet i »Kvinden uden samvittighed« denne ene gang. I modsætning hertil er Fritz Lang langt mere gavmild og strør om sig med spejleffekter i f.eks. »Kvinden i vin-

duet« (1944), hvor den aldrende professor (Edward G. Robinson) ikke blot ser den virkelige kvinde bag kvinden på maleriet i vinduet som et spejlbillede (i vinduet), men også lukkes ind i et veritabelt spejlkabinet, da han går med hende hjem til hendes lejlighed. På samme måde bruges spejlmetaforikken i »Jeg er loven«, (»The Big Heat«, 1953) påfaldende stereotyp til at understrege Gloria Grahames »alter ego«. I andre film noir, f.eks. »Den, der hævn« (Siodmak, 1946) er personernes sorte skygeside markeret i lyssætningen, i de store slagskygger de kaster på væggene.

Det videre noir perspektiv

Da »Kvinden uden samvittighed« havde premiere i New York i september 1944 blev den ikke blot rost for at være en fremragende film, men også for at repræsentere noget helt nyt. De største lovord fremsatte kritikeren Howard Barnes i New York Herald Tribune: »Alfred Hitchcock har præsteret den ejendommelige filmiske kraft, som findes i »Kvinden uden samvittighed«. En udenlandsk film ved navn »M« havde den også, men man finder den sjældent i nogen Hollywood film«.³⁾ Howard Barnes mente videre, at »Kvinden uden samvittighed« rakte langt ud over blot at være en fascinerende thriller. Den var simpelthen en storlået tragedie.

Den intensitet og styrke, Barnes så begejstret talte om må tilskrives den række af handlingsmotiver, personkarakterer og filmæstetiske træk, der netop definerer film noir, og som »Kvinden uden samvittighed« næsten arketypisk er fuld af.

»Kvinden uden samvittighed« var imidlertid ikke den første *genreskabende* prototype, hvis man skal tro rækken af franske kritikere, som med Nino Frank og Jean-Pierre Chartier i spidsen allerede fra 1946 indførte termen »film noir« og forsøgte af definere den nærmere.⁴⁾

Der hersker stadig uenighed om, hvornår film noir slutter. Nogle forskere mener, at det skete allerede i 1949, mens andre sætter slutpunktummet med Orson Welles' »Politiets blinde øje« i 1958. Andre igen er af den opfattelse, at der stadig laves film noir – eller rettere film domineret af noir elementer og tankegang: Thrillers baseret på de klassiske amerikanske »hardboiled« romaner fra 20'erne og 30'erne, samt film, der i øvrigt er præget af eksistentielle kriser, trusler, ensomhed og flugt, tragiske passioner, (mens femme fatale elementet synes definitivt udspillet idag). Både den franske ny bølge og den tyske Neues Kino har udvist umiskendelig noir-affinitet (fra Truffauts og Godards arbejder over Melvilles thrillers til sene tyske værker som f.eks. Hauffs »Kniven i hovedet« (1979)). Det samme kan siges om Lars von Triers »Forbrydelsens element«.

På trods af denne uenighed er de fleste filmforskere imidlertid enige om, at film noir begynder i 1941 med John Hustons »Ridderfalken«. Filmen var den tredje filmatisering af Dashiell Hammetts roman fra 1930 (The Maltese Falcon) – men den første, der slog igennem som en succes i såvel sin samtid som for eftertiden.

George Sadoul citeres hos de to franske filmkritikere Raymond Borde & Etienne Chaumeton i deres centrale værk »Panorama du Film Noir Américain« for at have udtalt følgende om »Ridderfalken«s *genre*-konstituerende kvalitet, (læg mærke til, at Sadoul netop opfatter film noir som en genre): »John Huston har skabt en ny genre: *film noir policier*. Denne genre har antageligvis en betydning – fra såvel et sociologisk som et kunstnerisk synspunkt – svarende til den, der blev etableret af filmen »Underworld«

gangsterfilmen. »Ridderfalken« skabte for første gang modellen for film noir.³⁾

»The Private Eye« – den ubestikkelige, maskuline idealist i et depraveret samfund

Den »model« som »Ridderfalken« introducerede hænger ligesom de øvrige film noir uløseligt sammen med 40'ernes Amerika og de spor, som 2. Verdenskrig og koldkrigen satte, psykologisk som socialt. I modsætning til 30'ernes gangsterfilm, der på baggrund af depressions- og forbudstiden dyrkede gangsterpersonligheder som individualistiske helte, som var i stand til at skabe en karriere og realisere den amerikanske drøm om magt, penge og berømmelse i kraft af de midler som gangstervældet tilbød – præsenterer »Ridderfalken« den indadvendte, reflekterende *privatdetektiv*. En romantisk outsider-figur i et ensomt ingenmandsland mellem samfund, politi og kriminel underverden. Men også en moralsk stabil figur, som – hvad enten han hedder Sam Spade, Philip Marlowe eller Bratford Gant – holder fast på sig selv og heltmodigt bevæger sig rundt i det labyrinthiske uoverskuelige net af intriger, som spindes af kriminelle psykopater, gangstere eller femmes fatales. I dette spind af *double-cross* manøvrer er det ikke blot detektivens opgave at følge de rigtige spor og trevle kriminalintrigen op (som i klassiske detektivhistorier), men også selv at overleve. Denne eksistentielle kamp er så magtpåliggende, at den retfærdiggør noir-detektivens brutalitet, sadisme og skydegalskab – andre midler har han ikke at støtte sig til, ud over sin dømmesans og deduktive evner. Noir-detektiven er således en dobbelttydig figur, der i starten af et *noir*-plot præsenteres lige så uigennemskuelig, ambivalent og mistænkelig som hans kriminelle modstandere. Men til forskel fra disse viser han sig i løbet af filmen altid at være renfærdig og styret af idealistiske motiver, såsom ønsket om at rydde op i et samfund, der er gennemsyret af kynisk økonomisk spekulation. Det er på dette punkt, at film noir rummer en samfundskritik.

Som maskulin, neurotisk karaktertype er *noir*-detektivens svageste punkt hans følelser, som anfægtes af kvindelige frister – de lokkende, sexede kvinder. Deres *double-cross* består i at foregive at være uskyldige, hjælpeløse ofre for en brutal underverden, deres våben i at nedbryde den ubestikkelige dømmesans, der gemmer sig bag »tough-guy« og »hard-boiled« facaden – at vinde detektivens følelser for på den måde at sætte ham ud af spillet overfor den kriminalitet de er mestre for eller medvirker i, og som detektiven udgør en fare for, modig og stædig som han er. Først til sidst, når deres spind af løgne er blevet afdækket, kan de finde på at gribe til den sidste radikale udvej – Browning 32'eren i dametasken, som de benytter uden tøven. I slutningen af »Hævns Dage« forsøger Lisabeth Scotts femme fatale figur endda hele to gange at skyde Humphrey Bogart ned, skønt hun har lovet ham evig tro og kærlighed.

Eneste overlevelsesmulighed for *noir*-detektiven er derfor hele tiden at være et hestehovede foran, gennemskue kvinden (»never trust a lady«) samt at gøre kål på følelserne, så »the double-cross dame« kan blive arresteret som den simple forbyrder hun – trods sex-appeal og skønhed – er. Giver han efter for sine følelser, dør han. Giver han ikke efter, overlever han, endnu mere desillusioneret end før.

Denne model kan kaldes for privatdetektivs-modellen. Den udgør en basal bestanddel i film noir, men ikke den eneste. Den udspringer litterært fra Hammetts og Chand-

lers romanunivers og afviger på markante punkter fra de Cain-inspirerede og Cain-påvirkede film noir, som drejer sig om det passionerede middelklassemordmysterium.

Indenfor denne sidste type er Billy Wilders »Kvinden uden samvittighed« den første film.

NOTER

- 1) Cit. opt. William Luhr, p. 26 f.
- 2) Dette og de foregående citater fra dialogen, citeret efter William Luhr, p. 24 f.
- 3) Citeret efter ibid. p. 19.
- 4) Iflg. A. Silver & E. Ward, p. 1. Chartier skrev i novembernummeret af »La revue de Cinema« 1946 den skelsættende artikel »Americans also make »noir« films«.
- 5) Citeret efter A. Karimi, p. 69.

LITTERATUR

- Hirsch, Foster: *Film Noir – The Dark Side of the Screen*. A. S. Barnes & Co. San Diego, 1981.
- Karimi, Amir M.: *Toward a Definition of the American Film Noir*. Arno Press, New York, 1976.
- Luhr, William: *Raymond Chandler and film*. Frederick Ungar, New York, 1982.
- Place, J. A. & L. S. Peterson: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In »Movies and Methods«, edit. Bill Nichols, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Silver, Albin & Elisabeth Ward: *Film Noir – An Encyclopedic Reference to American Style*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1979.

KVINDEN UDEN SAMVITTIGHED

Double Indemnity. USA 1944.

P-selskab: Paramount. **P:** Joseph Sistrom. **Instr:** Billy Wilder. **Instr-ass:** C. C. Coleman, Jr. **Manus:** Billy Wilder, Raymond Chandler. **Efter:** Novelle af samme titel i bogen »Three of a Kind« (novellens inspirationskilde daterer sig tilbage til 1927, da en velhavende New Yorker, Albert Snyder, blev myrdet af sin kone og dennes elsker). Af James M. Cain. **Foto:** John Seitz. **Klip:** Doane Harrison. **Ark:** Hans Dreier, Hal Pereira. **Dekor:** Bertram Granger. **Kost:** Edith Head. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** Stanley Cooley, Loren Ryder.

Medv: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Mr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Mr. Dietrichson), Byron Barr (= Gig Young) (Nino Zachetti), Richard Gaines (Edward S. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopolis), John Philliber (Joe Peters), Bess Flowers (Nortons sekretær), Kernan Cripps (dirigent), Oscar Smith (Pullman portør), Betty Farrington (Nettie, stuepige), Dick Rush (Pullman billetør), Frank Billy Mitchell (Pullman portør), Floyd Shackleford (Pullman portør), James Adamson (Pullman portør), George Magrill, Harold Garrison, Constance Purdy, Edmund Cobb, Sam McDaniel, Clarence Muse, Judith Gibson, Miriam Franklin, Douglas Spender.

Fraklippet er: Alan Bridge, Edward Hearn, George Anderson. Boyd Irwin, George Melford, Lee Shumway, William O'Leary – der alle medvirkede i slutsekvensen, der viste Fred MacMurrays henrettelse.

Længde: 106 min. **Udl:** Paramount. **Prem:** 4.4.48 – Atlantic + Odeon.

NB: Novellen (og filmen) har også været udgangspunkt for en TV-film instrueret af Jack Smight i 1973 og med Richard Crenna, Lee J. Cobb, Samantha Eggart, Kathleen Cody, Arch Johnson, John Fiedler og Robert Webber i hovedrollerne (»Follows original almost shot-for-shot, but overall effect is lifeless, unconvincing«). Leonard Maltin i »TV Movies«). Novelle og film var også inspiration for Lawrence Kasdans mere selvstændigt tolkende »Body Heat« (»Høj puls«, 1981).

Henrettelsesscenen, der blev klippet ud af filmen for biografpremieren i USA.

