KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Film noir

Nr. 223 - sommer 1999

DFI/Museum & Cinematik

Film noir

Forord

Blandt de klassiske film, som vedvarende nyder publikums opmærksomhed, er der påfaldende mange, som kan rubriceres under betegnelsen *film noir*.

Faktisk er film som *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *The Big Sleep*, *Laura* og *The Asphalt Jungle* blandt de mest sejlivede kultfilm, som et moderne publikum - og moderne filmforskning - stadig lader sig fascinere af. Men hvad er film noir? En stil, en genre, et slogan?

Dette nummer ser på film noir fra en række synsvinkler. Anne Jerslev kommer med en generel introduktion og karakteristik. Birger Langkjær undersøger de særlige stilistiske træk, mens Torben Grodal går i rette med en del af film noir-forskningen. Bo Tao Michaëlis ser på filmenes litterære forudsætninger hos Hammett, Chandler og Cain. Anne Jespersen analyserer et enkelt værk, Tay Garnetts *Cause for Alarm!*, Mikael Braae er på sporet af dansk film noir, Niels Henrik Hartvigson udreder de seksuelle strukturer; og endelig ser Helle Kannik Haastrup på tendenserne i neo noir og 90'ernes hyper noir.

Kosmoramas næste nummer kommer ved årsskiftet og handler om filmens og mediernes fremtid på tærskelen til det nye århundrede.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Vognmagergade 10, 1120 København K, tel 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek eller via Filmhusets boghandel, pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 1999, 45. årg. koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Forsiden: Patricia Arquette i *Lost Highway*

Indhold

Anne Jerslev
Film noir.
Et netværk af familieligheder 4

Birger Langkjær
Mysteriet om film noir.
Stil, stemning og følelser 28

Torben Kragh Grodal
Melodrama, seksualitet og altruisme.
Stil og følelser i film noir 44

Bo Tao Michaëlis
De litterære lys bag filmens mørke.
Dashiell Hammett, Raymond Chandler og James M. Cain
i 40'ernes amerikanske film noir 63

Anne Jespersen
Film noir i forstæderne.
Tay Garnetts *Cause for Alarm!* 76

Michael Braae
Skæbne og forbrydelse.
På sporet efter dansk film noir 83

Niels Henrik Hartvigson
Fatale fortolkninger.
Seksuelle strukturer i film noir 97

Helle Kannik Haastrup
Fanget af fortiden - igen!
Hyper noir i 90'erne 106

Boganmeldelse
Ebbe Villadsen
Morten Piil (red.): *Gyldendals filmguide. Danske film fra A til Z* 124

The Lady from Shanghai. Orson Welles og Rita Hayworth i spejlkabinettet.

Film noir

Et netværk af familieligheder

af Anne Jerslev

Hvad er film noir? Indledende karakteristika. Man kan undre sig over, hvordan begrebet film noir er blevet udvidet, siger Marc Vernet i sin artikel "Film Noir on the Edge of Doom" (1993). Da Raymond Borde og Étienne Chaumeton i 1955 skrev det første værk om film noir, oplistede de 22 primærværker fra perioden 1940-51 med *The Maltese Falcon* som den første og Sternbergs *Macao* som den sidste (1). Alain Silver og Elizabeth Ward opregner i deres film startende med von Sternbergs *Underworld* (1927) og sluttende med *Taxi Driver* (1975). Hvilke typer detektivfilm fra 40'erne og 50'erne er overhovedet udelukket fra rækken af film noir? spørger Vernet skeptisk og polemisk; det ville være interessant at lave en encyklopædi med de detektiv-

film, der ikke er film noir.

Det er standardinventarium i film noir litteraturen at starte med at spørge, om film noir er en genre, en bevægelse, en stil, en periode, osv. (2); ja, det er næsten blevet en kliché at gøre opmærksom på, at det er normen at gøre opmærksom på disse kategoriseringsproblemer. Film noir litteraturen gør endvidere ofte opmærksom på, at *film noir* ikke er en produktions kategori, men et begreb opfundet af (franske) filmkritikere. Dette synspunkt tilslutter Marc Vernet sig: film noir er som en amerikaniseret form for europæisk film alene "a collector's idea", "an object or corpus of films" funderet i en bestemt efterkrigsdistributionshistorie og en bestemt filmkritisk diskurs (Vernet 1992:26, 25).

Herudover er hans artikel en skarp kritik af den eksisterende film noir forsknings forsøg på historisk, kulturel og stilistisk kategorisering. F.eks. påviser han, hvordan film noir'ens påståede ekspressionistiske stilelementer kan genfindes i amerikanske film helt tilbage fra 1910'erne, og at de samme træk endvidere eksisterer til overflod i 1930'erne; derfor, siger han, kan disse stilistiske træk ikke forklares som eksilerede europæeres værk. Ligeledes argumenterer han for, at sammenhængen mellem den hårdkogte amerikanske krimi af Chandler/ Hammett typen og film noir-universets emotionalitet og narrative form er mere kompliceret end som så – eller at denne litterære baggrund for film noir'en, som forskningen vedvarende påviser, i det mindste burde have problematiseret den genkommende forestilling om, at John Hustons *The Maltese Falcon* er den første film noir (jf. f.eks. Schrader 1996/1972, Place & Peterson, 1996/1974). Der er mere end 10 år mellem Hammetts roman fra 1930 og Hustons film, romanen var allerede blevet filmatiseret i 1931, og i mellemtiden – i 1935 – var også *The Glass Key* fra 1931 blevet filmatiseret (af Frank Tuttle).

Vernets pointe er, at ligegyldigt hvilken afgrænsning, der er foretaget, er den arbitrær og kan altid modgås af endnu et noir-eksempel – fra 1930'erne. Således konkluderer han, at det, der alene forener 1940'ernes og 1950'ernes detektivfilm/ krimifilm er, at de så at sige repræsenterer et Hollywood, der er ved at forsvinde: produktionen af sort/hvid film i et studieregie. Film noir er således et "eminently lost object: lost for never having been given a satisfactory definition, lost for having ended in 1955, lost for representing the 1930s in a modern form" (ibid.).

Tydeligvis har Vernets artikel anfægtet nogle af film noir forskerne. Således er forordet til Alain Silver og James Ursinis *Film Noir Reader* (1996), der blandt andet indeholder en række af de klassiske noir analyser, et langt fornærmet angreb på Vernets synspunkter. Men Vernets artikel skriver sig ind i en "klassisk" diskussion om kunsten i moderniteten – hvor nyt er det nye? – og således minder hans synspunkter i hvert fald i én forstand om de synspunkter på film noir, som David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson fremfører i *The Classical Hollywood Cinema* (1985).

David Bordwell gør i denne bogs første del opmærksom på, at film noir begrebet kun giver mening fra et kritikhistorisk synspunkt, og at det oprindeligt snarere end at definere en særlig genre, blev brugt til at gøre opmærksom på, hvordan nogle film skilte sig ud fra massen af Hollywoodfilm. Bordwell sammenfatter eksisterende karakteristikker af film noir som "particular patterns of nonconformity within Hollywood" (s. 75), og lokaliserer disse på fire niveauer: *For det første* pro-

blematiseres den traditionelle psykologiske kausalitet. Den klassiske psykologisk veldefinerede og stabile helt er afløst af "film noir's attractive killers, repellent cops, confused actions, gratuitous violence, and weary or disoriented heroes" (s. 76). Først og fremmest er detektiven/betjenten/efterforskeren ofte ikke i stand til at distancere sig tilstrækkeligt fra det lyssky univers eller den forbrydelse, han undersøger, i flere tilfælde fordi han forelsker sig i den kvinde, hvis handlinger han skal efterforske. I *Laura* f.eks. er detective McPherson, når det kommer til stykket, lige så perverst besat af Laura som morderen og fortælleren, den kyniske elegantier og forfatter Waldo Lydecker. Efter at den forsvundne Laura er vendt tilbage, tager McPherson hende med på stationen for blot endnu engang at spørge til hendes mulige giftermål, og hun får lov til at tage hjem, lige så snart hun har svaret, at hun ikke er forelsket i sin forlovede.

For det andet udfordres den traditionelle heteroseksuelle romance. Først og fremmest er det femme fatale'n, der som en ofte forekommende aktør, udfordrer den kønslige balance eller problematiserer, at den overhovedet har eksisteret. Hun koster mange penge, og som "spider woman" (Place 1980) er hun farlig til døden. Da skurken Mr. Brown i *The Big Combo* indvilger i at lade sig underlægge en løgnedetektortest og på stikordet "woman" straks siger "expensive", rækker hans bemærkning som en klichéfyldt analogi ind over en lang række films noirs og langt ud i den hårdkogte kriminalroman.

For *det tredie* undergraves den happy ending, som den klassiske fortælling oftest konstruerer. Personernes skæbne er i film noir bestemt på forhånd, og lige meget hvad de gør for at ændre på deres livssituation, synes de fordømt til ulykken. Hvis filmene har en happy ending, er denne umotiveret og kan ikke fjerne indtrykket af den fatalisme og kynisme, som hele filmen er båret af både narrativt og modalt. Menneskene er gjort fremmede for hinanden i en verden af mistillid, og økonomiske kalkulationer er grundlaget for social omgang, hvilket f.eks. udtrykkes i *The Maltese Falcon* af den fede Gutman, hvis eneste lidenskab her i livet er den kostbare falk, og som beslutter sig for at forråde sin "søn": "If you lose a son, it's always possible to get another. There is only one Maltese falcon".

Endelig er *for det fjerde* opfattelsen af, at den klassiske fortællings stil er den neutrale og usynlige bærer af formen blevet problematiseret (først og fremmest i Paul Schraders og Janey Place og Lowell Petersons indflydelsesrige artikler fra første halvdel af 1970'erne) til fordel for en forståelse af en pointeret visuel stil, der, til trods for at der ofte er tale om ikke-studieoptagelser, om on location og night for night-optagelser, på én gang konstruerer et artificielt symbolsk rum og en høj grad af realisme.

Den markante anvendelse af low-key lyssætning betyder, at store dele af billedfladen ofte kommer til at henligge i mørke. Derfor kan man skabe billeder, som kompositionelt er ude af balance, i modsætning til den traditionelle Hollywoodstil, der tilstræber billeder iscenesat efter klassiske symmetriske kompositionsprincipper, hvor ethvert felt på billedfladen er potentielt udfyldbart. Endvidere er filmene karakteriseret ved stor dybdeskarphed i totalbillederne, ifølge Janey Place og Lowell Peterson (1998/1974). Denne rumkonstruktion kan skabes ved enten at tilføre det område, der skal filmes, mere lys eller, oftere, af produktionsmæssige – økonomiske – grunde, ved brug af en vid-

vinkellinse, der skaber forvrængninger af de genstande, der er placeret i billedets forgrund. Vidvinkellinsen medvirker til at skabe de ubalancerede billeder, som er karakteristiske for mise-en-scène og en stil, som tydeligt gør opmærksom på sin karakter af iscenesættelse og kulisse, og som er blevet set som et bærende element i iscenesættelsen af en moderne forvredet, ustabil og uhåndterlig verden uden fokus, beboet af personer uden stabil kerne indrammet af trapper eller vinduer eller fordoblet i spejle, små mennesker i storbyens labyrinter af skyskrabere og varehuse, hvis skygger alene synes at stå mål med husenes flader. Endelig trækkes det sædvanligvis frem, at film noir'en ofte er flashback fortællinger med en (oftest) homodiegetisk voice over fortæller, en struktur der, som Maureen Turim (1989) gør opmærksom på, bidrager til den gennemgående fatalisme og pessimisme.

Det er nu (naturligvis) Bordwell, Staiger & Thompsons pointe, at disse fire niveauer ikke grundlæggende problematiserer den klassiske form og stil, og at både de formelle og stilistiske træk knytter sig til allerede etablerede konventioner fra den hårdkogte krimi (f.eks. film noir'ens beskrivelse af ustabile psykiske tilstande og den paranoide stemning). Derfor kan de stilistiske træk forstås som realistisk og genremæssigt motiverede. "The case of film noir", konkluderer de, kan altså løses med henvisning til disse to former for motivation; den genremæssige baggrund i populærlitteraturen og en fornyet interesse for samt allerede etablerede konventioner for realistisk stil, "formally and technically these noir films remained codified: a minority practice, but a unified one. These films blend causal unity with a new realistic and generic motivation, and the result no more subverts the classical film than crime fiction undercuts the orthodox novel" (s. 77).

På den ene side synes jeg, det er filmhistorisk vigtigt at få dokumenteret, at det nye ikke er ganske nyt, og at hævdvundne forestillinger om radikale æstetiske eller tematiske brud i en bestemt type film måske lige så meget handler om filmanalytikerens eller filmhistorikerens jagt på det æstetisk subversive, på de spændingsfelter i populærkulturen, hvor den bryder med sig selv og (næsten) holder op med at være populærkultur. På den anden side forekommer der mig også at være problemer knyttet til denne position. I Bordwell, Staiger og Thompsons beskrivelse af "classical Hollywood" som et "set of norms" (s. 6), "a distinct and homogenous style" (s. 3) bliver forskelle aldrig set som afvigelser fra normen og det stilistisk frapperende kan til syvende og sidst altid motiveres. I overensstemmelse med forfatternes projekt, på baggrund af 100 udvalgte film at konstruere en model af filmen som den typisk og mere eller mindre uforanderligt så ud mellem 1915 og 1960, argumenteres der for, hvordan afvigelser blot er tilsyneladende. Det er ikke de unikke mesterværkers eller innovationernes historie, trekløveret ønsker at beskrive; når de i deres totaliserende bestræbelse inddrager film noir og dennes distinktive træk er det derfor for at gøre opmærksom på disses grundlæggende typicitet.

Omvendt synes jeg, man kan spørge, hvor rammende denne karakteristik faktisk er, med mindre man helt skal droppe betegnelsen. Hvad David Bordwell imidlertid ikke foreslår. Det synes som om bogens abstraktionsniveau er så højt, at den umuligt er i stand til at gøre opmærksom på stilistiske forskelle eller at anerkende stil(træk) som et "Classical Hollywood Cinema" parameter (3). Man kan

Phantom Lady. Ella Raines på perronen.

ikke kalde film noir stilelementerne for excess i Bordwell'sk og Thompson'sk forstand, al den stund excess er det, der falder i øjnene, men falder uden for både narrative og stilistiske *mønstre*. Og de noir'ske stilelementer kan, omend de kan forekomme sporadisk i den enkelte film, vel siges at danne i det mindste brudstykker af et mønster, først og fremmest på fotograferingens og mise-en-scène niveau. Men man kan heller ikke sige, at noir stilen blot lydefrit underordner sig formen. Den klassiske film noir benytter stil som en extravagant indpakning, der af og til kan få os til at glemme det, der gemmer sig under indpakningen. Blot en enkelt film som eksempel, den stilistiske perle *The Phantom Lady*: de ekstremt dybdekomponerede indstillinger, da den kvindelige heltinde Carol, der vil rense sin chef, Mr. Henderson, for en mordanklage, står på en øde perron og venter på toget; de smukke lys- og støvfyldte billeder da hun besøger Mr. Henderson i fængslet og den mærkværdigt hysteriske scene, da hun forklædt som femme fatale går med trommeslageren Cliff hen for at høre ham spille i et lille jazzorkester. Mod scenes slutning udarter den til en næsten surrealistisk collage af hurtigt klippede nærbilleder i skæve vinkler, forvrængede ansigter og en trommesolo frataget al anden reallyd end trommens frenesi.

Film noir – en iscenesættelse af modernitetserfaringer. Marc Vernets poetiske og modsætningsfyldte tale om "lost objects" er på den ene side en ganske logisk udgang på en artikel, der argumenterer for, at film noir'en som mere eller mindre afgrænseligt objekt ikke eksisterer. Man kan alene gøre opmærksom på, at film noir som filmkritisk konstruktion er et resultat af flere sameksisterende historiske, filminstitutionelle og filmhistoriske forhold.

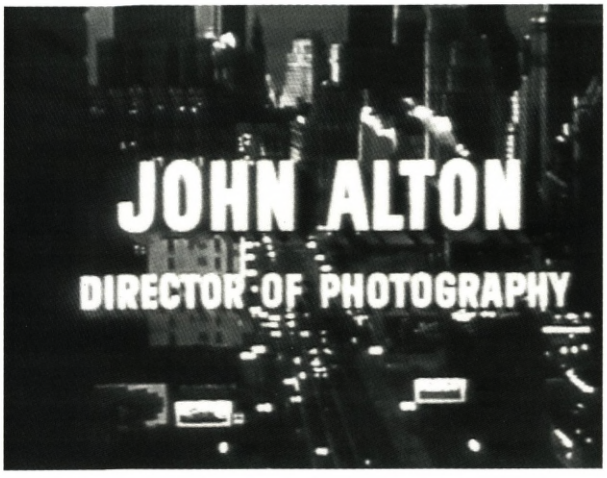
Film noir er en nostalgisk konstruktion og et fantom, der aldrig er blevet defineret, men dog hos Vernet alligevel 'noget' der fik en ende i 1955, og som geniscenesatte 1930'ernes detektivfiktion i en opdateret form, "in a modern form". Denne sidste og lidt svævende udtalelse er der for mig at se interessante perspektiver i. Men jeg ser ikke alene 1940'ernes og 1950'ernes film noir som en historisk opdatering af 1930'ernes detektivfilm. Frem for at tale om *modernisering* af en etableret genre, forekommer den af filmkritikken kanoniserede klassiske film noir periode mig at være et udtryk for, at moderniteten for

alvor er kommet til Hollywood. Disse film er de første Hollywoodfilm, mainstreamfilm, der så massivt utvetydigt og samtidig så modsigelsesfyldt afspejler *modernitetserfaringer* som historisk vilkår. Affødt af de omfattende kulturelle og mentale ændringer som Anden Verdenskrig medførte, iscenesætter de i en radikal, iøjnefaldende form omskiftelighed og mangel på rodfæstethed som mental realitet.

I den forstand er noget af det spændende ved de bedste films noirs deres *fatalistiske grundstruktur*, deres "sense of unrepeatable time", der, som Matei Calinescu (1987:13) siger, er et af modernitetens konstituerende elementer. Eller sagt med andre ord, med den kyniske sagfører Joe Morse i *Force of Evil* (1948), da han finder ud af, at hans telefon bliver aflyttet, "A man could spend the rest of his life trying to remember what he shouldn't have said". Film noir kan ses som mere eller mindre stilistisk selvbevidste og formelt mere eller mindre insisterende iscenesættelser af flygtigheden og fluktuationen, det omskiftelige og tilfældigheden, hvilke begreber er centrale dele af Baudelaires klassiske definition af moderniteten. Ikke mindst kan film noir, i dens beskrivelse af flertydige, labile karakterer på vej væk fra noget, de ikke kan forstå og ejheller slippe fri af, eller mod noget de aldrig når eller ved hvad er, ses som film der handler om tillid og mistro og dermed om nødvendigheden af fortolkning; om nødvendigheden af hele tiden at fortolke verden om eller forfra, om aldrig at kunne se den i klart lys eller se det hele. Film noir iscenesætter et rum, der aldrig er simpelt og umiddelbart forståeligt.

Man kunne indvende hertil, at en sådan mentalitetshistorisk bestemmelse kunne passe på en lang række andre film ud over film noir. Et yderligere og mere konkret argument for denne forståelse af film noir er den pointerede storbysetting, der, omend man naturligvis også kan finde eksempler på, at den er fremhævet i en række tidligere film, og at der er tradition for at knytte detektiv- og gangsterfilm til storbyen, her fremstår som anmassende, labyrintisk, altomfattende *byrum* – af lys, af støj, af tomhed og tætpakkethed på én gang – et allestedsnærværende og altomfattende metropolrum, som vi ofte præsenteres for sammen med credits. Byen er ikke lig med massen, den er ikke forførende flimmer for flanørens blik, ikke social metafor – den proletargade der fostrede gangsteren eller forbryderen – ikke imposante bygningsværker der folder sig ud for provinsboens benovede øjne. Byen er ikke dæmoniseret, den er ikke metaforiseret og ikke romantiseret. Den er der som bevægelsens og bevægelighedens sted, og dermed også som omskiftelighedens og decentreringens sted. Byen er baggårde, dead end streets i øde fabrikskvarterer, glamourøse natklubber og glitrende neonhav – men omvendt er den samme påfaldende fremhævelse af storbyen som altomfattende rumlig forankring måske også samtidig et udtryk for, at moderniteten som vilkår ikke er selvfølgelig rutine.

Byen er på den ene side ofte konkret (San Francisco eller Los Angeles oftest, men f.eks. også New York), og på den anden side fremtræder den som abstrakt intetsted og meningsløst endemål. Således åbner *The Blue Gardenia* med billeder af motorvejsnettene, højhusene og bilerne, *Double Indemnity*s åbning viser den essentielle regnvåde natteby og en bil, der hvinende overser et stop-skilt, i *Murder, My Sweet* panoreres, da Marlowe begynder sin fortælling, tilbage til en montage af bybilleder, under *The Big Combo*s credits panoreres hen over et lysglimtende storbyskab,



The Big Combo. Storbyen bag credits.

som kameraet tilsidst dykker ned i, i *Where the Sidewalk Ends* bevæger kameraet sig – som et udtryk for den knivsæg hovedpersonen balancerer på – fra en fortovskant hen over et kloakdæksel, hvorefter der blændes over til larmen fra metropolens gadeliv, og i *Force of Evil* klippes efter credits til en smuk svævende halvnær indstilling af New York skyskrabere, hvorefter kameraet tilter ned på mylderet i Wall Street dybt nede. Diner'en, baren og natklubben er foretrukne storbylokaliteter, ligesom nedlagte lagerlokaler og motelværelser er det – lokaliteter som også Edward Hopper yndede at male. Det er steder beregnet på gennemgang eller korte ophold, steder for natteravne og 'drifters' og rum for fremmedgørelsens melankoli, men uden den fornemmelse af momentan poetisk stilstand i fluktuationernes endeløse strøm, der ligger i Hoppers (still)billeder.

Som iscenesættelse af modernitetserfaringer bliver *The Maltese Falcon* (1941) en central film noir – hvadenten den nu skal placeres som den første klassiske film noir eller ej! John Hustons film er ikke stilistisk påfaldende, tværtimod har den et langt mindre moderne (storby)præg end de fleste andre films noirs. Den minder om filmet teater med ganske få eksteriørscener og dialogen som det bærende dramatiske element. Tilsvarende synes dens fatale kvindefigur Brigid O'Shaughnessy i ydre mere at være taget ud af et århundredeskiftedrama end af en nutidig setting. Ikke desto mindre er det Brigid, der mest åbenlyst repræsenterer moderniteten i filmen gennem sin konstante maskeradiske omskiftelighed. *The Maltese Falcon* drejer sig om at spille teater, om fluktuerende betydninger, om historier, der fortælles og fortælles om, om hele tiden at præsentere og blive præsenteret for nye versioner af noget, som der måske er noget om. Den drejer sig om spil og om forpassede øjeblikke, om "unrepeatable time". Men fordi der ikke er tale om identitetsspil som leg, men om løgn og bedrag, handler den også insisterende om tillid som blændværk og en deraf følgende paranoia udtrykt i den martrede Sam Spades refleksion til sidst i filmen, da han har besluttet sig til at udlevere Brigid til politiet: Hvis han ikke gør det, vil hun have noget på ham, som hun kan bruge mod ham til hver en tid. Og fordi han tilsvarende har noget på hende, kan han aldrig være sikker på, at hun ikke vil falde ham i ryggen.

The Maltese Falcon er også en film om at spille kønnet. "You are a liar", understreger Sam halvvejs beundrende, halvvejs forarget, og Brigid replicerer alvorstungt, "I've always been a liar", som var dette et tragisk vilkår, som hun forgæves havde kæmpet imod: "Oh, I'm so tired. Tired of lying and making up lies" – hvorefter hun lægger sig ned på sofaen med armen operatisk for øjnene, som for at stoppe de fluktuerende udtryks ynglen. Men denne tilståelse er ikke andet end en åbenlys per-

formance af kvindelig svaghed som maskerade, endnu et træk i spillet med oprigtighed som brikker og løgnen som en tvivlsom sandhed, "the lie was in the way I said it, not at all in what I said" siger Brigid sofistikeret en af de første gange, Sam kynisk-humoristisk kommenterer hendes spil. Når ens partner bliver dræbt, "you're supposed to do something about it", siger Sam til slut som et udtryk for, at også han er en karakter, der udfylder en rolle. Filmen er fyldt med patetiske udtalelser, men ingen af dem står til troende – patos er i *The Maltese Falcon* kynisme iscenesat som følelsesfuldhed.

I flere henseender minder *The Maltese Falcon* om *Dead Reckoning* (1947). Også her fortæller hovedpersonen Rip, som er ude på at løse mysteriet om sin dræbte soldaterbuddy Johnny, til femme fatale'n Dusty, den døde kammerats kæreste, at "when a guy's pal's killed, he ought to do something about it". Kvindelig svaghed bliver iscenesat som maskerade på samme måde, og Bogarts forhold til kvinderne i de to film bliver beskrevet på samme måde – måske var det kærlighed, men i hvert fald bliver det ikke til noget – og "it'll pass". Men i modsætning til Bogarts Sam Spade er der ingen distance i Bogarts Rip, når han taler om sin døde ven. Efter at han har fundet ud af Dustys dobbeltspil afslutter han da også sin tale til hende med at sige, at måske elskede han hende, men "then there's one other thing. I loved him more". I *Kiss Me Deadly* skal det mandlige makkerskabs urokkelighed og begrundelsen for hævnen på makkerens død blive problematiseret fundamentalt. Da privatdetektiven Mike bittert siger til sin sekretær, elskerinde mm. Velda, at han vil have fat i den, der dræbte hans ven, mekanikeren Mike, er hendes hånligt snerrende kommentar: "You want to revenge the death of your dear friend. How touchy! How sweet! How nicely it justifies your quest for the great whatsit!" Men heller ikke *The Maltese Falcon* er en sentimental buddy movie, der lokaliserer en sidste sandhed i venskabet mellem mænd og i erindringen om *precious moments*. Fortiden holdes ikke hellig eller fast i film noir'en. Der er oftest ikke noget at spore af kærlighedsmelodramaets tidløse bevarelse af kærlighedens alt for korte stund, for der er altid blandet malurt i kærlighedens bæger – hvadenten tredieparten er en person eller penge: film noir'ens almene begærsobjekt.

Joseph Lewis' *The Big Combo* slutter som *Casablanca* i en tåget lufthavn, hvor nogen venter på et fly, der i sidste øjeblik kan tage dem væk, mens myndighederne forsøger at afværge det. Men hvor tågen og lufthavnen i Michael Curtiz' melodrama er den ultimative romantiske ramme for iscenesættelsen af den afsked, der samtidig skal fastholde tiden og bevare fortiden som et evigt nu, dér er den i *The Big Combo* det sted, hvor fælden om den forbryderiske Mr. Brown klapper. Som i

The Big Combo. Slutbilledet.

Casablanca slutter *The Big Combo* med, at et par sammen forsvinder i tågen. Hvor lysene i lufthavnen i *Casablanca* er vejen til frihed, er de billygter, som Browns exveninde retter mod ham, nådesløst fastholdende. I *Casablanca* lyder optimistisk den berømte mangetydige buddy-replik, der både peger på det personlige og det politiske ("Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship"), i *The Big Combo* antydes tøvende en relation og en fremtid mellem "the good cop" Diamond og Browns tidligere pige, da de som sorte silhoutter i åbningen til en hangar tøvende vandrer ud i tågen bort fra kameraet (4).

Hvad er film noir? Et kategoriseringsproblem. Kategoriseringsproblemet henstår dog stadig: Hvad er en film noir, og hvad er ikke en film noir: *The Maltese Falcon* fremstår som en iscenesættelse af selve modernitetens mentalitet, samtidig med at den ikke stilistisk indeholder typiske noir træk. *Fallen Angel* iscenesætter en af de mange kyniske femmes fatales med en tegnebog i hjertets sted og en helt forfulgt af skæbnens fatalitet. Ikke desto mindre slutter den med at stå inde for ideen om "home", som helten får mulighed for at rekurere til efter at være blevet renset for anklagen for at have forvoldt den fatale kvindes død.

I det hele taget er det så som så med angrebet på den motiverede happy ending, når det kommer til stykket; flere af den gruppe film, som litteraturen er fælles om at benævne film noir, indeholder mere end blot en påklistret antydning af en mulig fremtid. Slutningen på *The Woman in the Window*, hvor det i sidste øjeblik viser sig, at familiefaderen på fatale afveje har drømt hele den mareridtsagtige historie, han involveres i, opleves påklistret. Men der er ingen motivationelle problemer i iscenesættelsen af romantik og lysere fremtidsudsigter i slutningen af *The Phantom Lady*, *The Blue Gardenia*, *The Blue Dahlia*, *The Big Sleep*, *The Big Combo* og *Dark Passage* f.eks. – selv om den romantiske forening mellem Bogart og Bacall her er henvist til evig landflygtighed i Sydamerika, fordi alle de, der kunne bevise, at Bogarts Vincent ikke har dræbt sin kone, er døde – inklusive mordersken selv. Til gengæld findes de bedste films noirs blandt den gruppe, der konsekvent fastholder en mørk determinisme: Billy Wilders *Double Indemnity*, Edgar G. Ulmers *Detour* (1945), Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (1955), Jacques Tourneurs *Out of the Past*, Fritz Langs *Scarlet Street* (1945), Billy Wilders *Sunset Blvd.* (1949), Orson Welles' *The Lady From Shanghai* (1948).

Hverken i *Laura* eller *Gilda* kan titelpersonen karakteriseres som fatal, men filmene er kriminalhistorier opbygget som flashback-historier med voice-over fortæller; førstnævnte er dog mest af alt en traditionel whodunit-krimi med traditionel lukning og entydig happy ending. *They Drive by Night* (1940) er en kriminalhistorie med en forbryderisk femme fatale, men først og fremmest handler den om to brødres drøm om selv at få lov til at bestemme over deres lastvogn og deres tid. *Night and the City* (1950) er en nattemørk historie om begær efter penge, men den indeholder ikke noget egentligt kriminalplot, i *Crossfire* (1947) repræsenterer antisemitten Montgomery det labile, paranoide subjekt, men han afbalanceres af den absolut gode cop Finlay. Også i *The Big Heat* finder vi den i absolut forstand troværdige og stabile detective – selv da hans kone bliver dræbt for næsen af ham. Den labile identitet iscenesættes f.eks. i *Where the Sidewalk Ends* (1950) i den

voldelige, degraderede betjent Dixon, der kommer til at dræbe krigshelten Kenneth Payne, og som beskyldes for at være "half cop, half killer". Men samme film slutter moralsk lukkende med, at Dixon, uden egentlig at behøve det, tilstår mordet efter at være blevet forvisset om, at den stabile og jordbundne pige, han har forelsket sig i – datter til den mand, der er lige ved at blive hængt op på mordet – vil vente på ham til han kommer ud. *Where the Sidewalk Ends*, *The Big Combo*, *Double Indemnity*, *Force of Evil*, *Criss Cross*, *The Lady From Shanghai* og *The Blue Gardenia* gør i creditsekvensen opmærksom på storbyrummet, mens kanoniserede films noirs som *The Big Sleep*, *Laura* og *Mildred Pierce* ikke har direkte affinitet til et storbyunivers. Endelig kan bemærkes, at *In a Lonely Place* iscenesætter flygtigheden og ubestandigheden i en kynisk sønderrevet sjæl i Humphrey Bogarts skikkelse og mistilliden mellem mennesker i forholdet mellem Bogarts Dixon og Gloria Grahames Mildred.

Voldeligheden gøres her direkte til tema i modsætning til en række andre film noir (f.eks. *Murder, My Sweet*, *The Big Heat*, *Kiss Me Deadly*, *Fallen Angel*, *The Big Combo*, *Where the Sidewalk Ends*), der indeholder relativt udpenslede tortur- eller slagsmålsscener, men i øvrigt forekommer *In a Lonely Place* ikke særligt noir'sk (5). En film som *The Killing* er båret af den noir'ske fatalisme. Det er en kriminalhistorie om et juvelrøveri og om en kvindes forræderi mod sin underkuede mand, der fører til, at røveriet mislykkes. Men *The Killing* kunne også (ligesom f.eks. Hustons *The Asphalt Jungle*) rubriceres som en såkaldt caper film (jf. Telotte 1996): film om en gruppe mænd, der sammen planlægger et kup til mindste detalje – hvorefter alt går galt.

Og sådan kunne man blive ved: Relativt få film synes at være film noir, hvis man forholder dem til den kanoniserede beskrivelse. Selv hvis man blot holder sig til Raymond Borde og Etienne Chaumetons mest almene karakteristik, "c'est la présence du crime qui donne au film noir sa marque la plus constante" (s.5), er den umulig, al den stund det vil være urimeligt at karakterisere alle film med et kriminalplot fra 1940'erne og de tidlige 1950'ere som film noir.

Et bud på et svar på kategoriseringsspørgsmålet kunne være, at denne type enten-eller, inkluderende-ekskluderende tænkning er ganske ufrugtbar, når talen er om disse film, der mangler generisk specificitet i mere traditionel forstand. Man kan sige noget om, hvad film noir kan være, ikke hvad *en* film noir er. Som også James Narremore (1998) foreslår i sin film noir gennemgang, kunne en måde at tænke en mere åben form for kategorisering være at ty til den kognitive sprogteori og -filosofi. Man kunne hente inspiration i George Lakoffs almene diskussion om kategorisering og tænkning og om *prototypen* i bogen *Women, Fire, and Dangerous Things* (1987). Lakoff gør rede for, hvordan prototype teorien, som en ny teori om kategorisering, afløser den klassiske forestilling om, at ting tilhører den samme kategori, hvis og kun hvis de har visse egenskaber til fælles. De egenskaber de har til fælles er samtidig det, der definerer kategorien (s. 6), og i den forstand opfylder alle eksempler kriterierne lige godt.

Heroverfor fastslår Lakoff på baggrund af referencer til en stor mængde empiriske studier indenfor kognitiv psykologi, at denne slags objektivistiske og dybest set uvidenskabelige sandheder ikke holder – for nu at gøre en lang historie kort. Kategorisering er en meget mere kom-

pleks, asymmetrisk kognitiv operation. Det fremgår således af banebrydende eksperimenter foretaget af den kognitive psykolog Eleanor Rosch, at forsøgspersoner vurderede visse medlemmer af en kategori som *bedre* repræsentanter for kategorien end andre, for eksempel refererer Lakoff, at "robins are judged to be more representative of the category BIRD than are chickens, penguins, and ostriches, and desk chairs are judged to be more representative of the category CHAIR than are rocking chairs, barber chairs, beanbag chairs, or electric chairs" (s. 41). Prototyper er altså – efter Eleanor Rosch – de eksemplarer, der forstås som de "bedste" eksemplarer af en kategori og *prototype-effekt* er eksistensen af "scalar goodness-of-example judgments for categories" (s. 136).

Endelig taler Lakoff med reference til Wittgenstein om *family resemblances*, familieligheder, som det forhold, at elementer i en kategori kan være relateret til hinanden, uden at en gruppe af egenskaber er fælles for alle medlemmer af kategorien (s. 12 og 16). Kategorier er altså snarere end en symmetrisk, strukturelt defineret størrelse *netværker af relationer*, ved hjælp af hvilke og hvorigennem vi tænker.

I forlængelse af Lakoffs tanker synes det frugtbart at tænke film noir som først og fremmest et *netværk af familieligheder*, hvori det er muligt at tale om prototypiske eksempler og en række eksempler derudover, som har mere eller mindre tilfælles med hinanden og ligger tættere på eller fjernere fra prototyperne. Men hvad er så prototyperne indenfor kategorien film noir – eller er dette et forvrøvlet spørgsmål, al den stund vi spørger til en kategori, hvis eksistens vi overhovedet sætter spørgsmålstegn ved? Ikke nødvendigvis.

George Lakoff skelner i *Women, Fire, and Dangerous Things* mellem *sociale stereotyper* og *typiske eksempler. Den sociale stereotyp* (f.eks. stereotypen "husmor" eller "ungkarl") er som regel bevidst og genstand for offentlig diskussion, siger han; den er en kulturel konstruktion og kan forandres over tid. *Det typiske eksempel* derimod (æbler og appelsiner er typiske frugter, save og hamre er typiske eksempler på værktøj – s. 86) er oftest ubevidst og automatisk. Det gøres ikke til genstand for offentlig diskussion og ændrer sig ikke mærkbart over et længere stykke tid; at vurdere typicitet og atypicitet er slet og ret en måde, hvorpå vi foretager den basale kognitive operation at drage slutninger.

Hvis vi herefter igen vender os til film noir kategorien og går fra kognitive processer til et hjørne af filmvidenskaben og tøvende, vel vidende at det indeholder en række problemer, forsøger at analogisere fra det ene til det andet, kan vi sige, at den eksisterende forsknings samlede vifte af eksempler – kategorien – kan have karakter af stereotyp – en kulturelt konstrueret norm for hvordan "noget" indenfor det populærkulturelle felt kan tænkes, som kan diskuteres, og som kan ændres (med nye historiske eller teoretiske synsvinkler på stoffet). Således vil det æstetiske objekt aldrig være af samme objektive art som kategorien fugl f.eks. Men på den anden side er den eksisterende forskning omkring et kulturelt objekt også den form for norm, der bestemmer kategorien.

Fastholdes derfor rimeligheden i definitionen af bestemte formelle og stilistiske karakteristika som noget, der kan lokaliseres i større eller mindre grad i en række film kaldet film noir fra 1940'erne og en del af 1950'erne (à la de fire karakteristikker David Bordwell opregner i *The*

Classical Hollywood Cinema), ja da bliver prototypiske eksempler *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *Detour*, *The Lady From Shanghai*, *Murder, My Sweet* og *Kiss Me, Deadly*, mens film som *Gun Crazy*, *Crossfire*, *Laura*, *The Killing* og *They Drive By Night* befinder sig forskellige steder i periferien. På forskellige ledder kunne man derefter gøre rede for forskellige mulige eksemplers "goodness" og deres familieligheder rundt omkring i netværket (6). Jeg vil således i det følgende kigge videre på en række af familielighederne i film noir vævet, dér hvor de typisk afviger fra den traditionelle Hollywoodfilm – det fatale, mørke univers, den mangelfulde familie og det fatale køn.

Fatalisme og fatalt begær. Tiden kan ikke skrues tilbage i film noir, og den kan ikke stoppes. Uafvendelighedens inerti gør film noir'ens karakterer til objekter for noget, som selv de genkommende genfortællinger ikke kan hitte rede i. Hvor Rick og Ilse i *Casablanca* "will always have Paris", kan Laurel i slutningen af *In a Lonely Place*, da hun og Dixon endegyldigt har ødelagt deres kærlighed i gensidig mistillid, med en replik fra den underholdningsroman Dixon har gjort til filmmanuskript, blot sige "I lived the few weeks where you loved me". I film noir er det ofte for sent. Da den lysblonde heltinde i *The Blue Dahlia* bliver spurgt af sin mand, som hun har forladt, hvorfor det er for sent, er hendes svar slet

Whirlpool. Gene Tierney i Otto Premingers melodrama

og ret "It just is". Fatalismen kan ses som en reaktion på erkendelsen af og som et udtryk ved modernitetens tidslige og rumlige fluktuation. Denne mentale tilstand og forestillingen om, at omstændighederne uafvendeligt løber af med én og om hjørner med ens liv, udtrykkes i gentagne beskrivelser af mennesker, der indrulleres i transaktioner, de, når det kommer til stykket, ikke kan styre, mennesker der bliver fanget i en malstrøm, som blot trækker dem dybere og dybere ned i uføret (jf. den grafiske fremstilling af en malstrøm bag credits i *The Big Heat*, og jf. i øvrigt også en titel som *The Whirlpool*), mennesker, som udtrykker, at de ikke har bestilt andet end at løbe og løbe hele deres liv og nu ikke orker det mere (Richard Widmarks Harry Fabian i *Night and the City* og Burt Lancasters Pete Lunn i *The Killers*).

Modernitetserfaringer transformeres i film noir'en til skæbne, og skæbnen får konkret form. Det fatale er som regel begær efter penge eller begær efter magt, sjældnere eller først i anden omgang begær efter en kvinde (eller, sjældnere, en kvindes begær efter en mand – f.eks. i *Dark Passage*) (7). Det fatale bliver nok beskrevet som en drift, et begær, men ofte er det først i anden omgang seksuelt (bortset fra *The Postman Always Rings Twice*, *Fallen Angel* og *Laura*). Eller også knyttes den mørke skæbnebestemthed til indre dæmoner, til et indre raseri (f.eks. Bogarts figur i *In a Lonely Place* og Dana Andrews' Dixon i *Where the Sidewalk Ends*), eller til noget, der minder om eller beskrives som sindssyge (Laura Carlson, som dræber sin mand i *They Drive by Night*, ender på et sindssygehospital sønderrevet af dårlig samvittighed – lige som Chris i *Scarlet Street* der ender som halvtosset bums på flugt fra sine indre dæmoner – mens Elsa Bannister i den sidste scene i spejlkabinettet i *The Lady from Shanghai* og kunstneren i *The Phantom Lady*, der blev morder, fordi han ikke kunne klare, at en kvinde lo ad ham, mere diskret tilføres en snert af vanvid).

Psykopaten er dog ikke en typisk film noir karakter. Marc Vernet mener, at definitionen af film noir i høj grad er knyttet til Humphrey Bogarts figur, "to the extent that it was clearly organized around him, around his new stardom" (Vernet 1993:25). Han inkarnerer film noir'ens kompliceret tvetydige, kyniske og mørksynet, martrede helt – f.eks. i modsætning til Richard Widmarks mindre typiske evigt grinende, hyperaktive quasi-psykopat i *Night and the City*.

De bedste films noirs forsøger ikke egentlig at unddrage sig moderniteten som vilkår; de sætter sig ikke udenfor historien. F.eks. er den landlige idyl med den lyse, uskyldige pige, hvor hovedpersonen i *Out of the Past* (1947) har søgt tilflugt, lige præcis ikke noget varigt og stabilt sted. Den tid er forbi, hvor landet kunne tilbyde sig som et meningsfyldt hjemsted, fordi et sådant sted ikke mere eksisterer. Filmen håber det modsatte, men den ved godt, at håbet bygger på en illusion, i lighed med at kameraet under credits panorerer hen over et uberørt landskab for så at dvæle ved en række vejskilte, der blandt andet angiver, at der ikke er så langt til Los Angeles. Det samme er tilfældet i *The Killers*, der starter med, at to lejemordere kommer til lillebyen, går ind på den lokale diner og lakonisk fortæller, at "we're gonna kill the Swede". Da Pete Lunn, eller The Swede får dette at vide, bliver han roligt liggende på sin seng for at afvente sin skæbnes fuldbyrdelse – at fortiden, lige som i *Out of the Past*, skal indhente ham. "There's nothing I can do about it. I'm through with all that running around" er

hans eneste replik, "I did something wrong – once".

Personerne i film noir beskrives ofte som fanget i en fælde, for kan fortiden indhente dem, er der på den anden side heller ikke nogen fremtid. Historien om hvad der skete – f.eks. i *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice*, *Out of the Past* og *The Lady From Shanghai* – skal ikke bane vej for en ny begyndelse, for historierne er altid fortalt efter at det er for sent eller i bevidstheden om, at det snart vil være for sent, opgivende, umulige forsøg på at komme af med en byrde. "The only way to stay out of trouble is to grow older, so I guess I'll concentrate on that" – så nedkølet slutter Michael O'Hara sin voice-over beretning om sit møde med den fatale Elsa Bannister i *The Lady From Shanghai*, mens Al i Edgar G. Ulmers grovkornede low-budgetfilm *Detour* starter sin beretning med retorisk at spørge den imaginære lytter, om han eller hun nogensinde har oplevet at ønske at kunne glemme noget – for det kan man ikke.

Detours Al synes at være en af filmhistoriens mest uheldige helte – eller det tragiske offer for skæbnens lunefuldhed, i hvert fald som hans voiceover genfortæller historien: Al er på vej hitchhikende fra New York til Los Angeles for at forenes med sin kæreste, men hans fortælling former sig som en historie om en rejse frem, der lægger større og større afstand til målet, jo nærmere han kommer det. Al bliver endelig taget op, af Haskell, der tilfældigvis skal hele vejen til Los Angeles. Denne dør imidlertid, muligvis mens han sover i bilen ved siden af Al, som kører – det antydes at Haskell er syg – muligvis fordi hans hoved rammer en sten, da han uheldigvis sovende falder ud af døren, som Al åbner. Da Al senere, efter at have indset umuligheden af at få nogen til at tro ham, har skilt sig af med liget og påtaget sig Haskells identitet – inklusive penge og bil – møder han en kvinde, Vera. "There was a woman", siger han på lydsiden, mens han er ved at hælde vand på bilen ved en tankstation. I baggrunden af det i dybden komponerede billede ses en kvinde stå ved vejen med en kuffert ved sin side. Han giver hende uopfordret kørelejlighed, men hun viser sig at være intet mindre end det "dangerous animal", som Haskell tidligere har fortalt, at han tog op, og som satte sine kløer i ham. Af alle mennesker er hun derfor den eneste, som er klar over, at Al ikke er den, han giver sig ud for at være. Hun tvinger ham til at fortsætte spillet, da de pludselig erfarer, at Haskells far er død og har efterladt sig penge. Den tredie fatale tilfældighed er herefter, at Al uforvarende kommer til at strangulere den – antydes det – dødssyge Vera med telefonsnoren, efter at de er nået til Los Angeles og har indlogeret sig på et motel. Hun er gået ind i værelset ved siden af med telefonen, og Al trækker i raseri i snoren – der uheldigvis lå om hendes hals. For sidste gang tilbage på det filmiske nutidsplan forlader Al diner'en, hvor han har siddet for endnu engang at finde en vej at gå ad, ikke tilbage til New York og ikke frem mod Los Angeles – da en politibil stopper ved siden af ham.

I modsætning til Vincent Parry i *Dark Passage*, der er absolut heldig, da han er flygtet fra fængslet – tilfældigvis er en af de få personer, der har fulgt hans sag og tror på hans uskyld, lige i nærheden af flugtstedet og tager ham op, og tilfældigvis kender den første taxachauffør, han derefter kører med, en læge, der kan foretage plastiske operationer og give ham et nyt ansigt – så synes Al at være en brik i et spil, han ikke selv har kontrol over. Eller sådan fremstiller han sig selv. Men som

også Andrew Britton (1994) gør opmærksom på, er der en diskrepans mellem det Al fortæller, og det vi ser. For måske er det ikke først og fremmest Sue i Los Angeles, han har i tankerne på sin færd, ejheller genoptagelsen af et forhold som han med et lidet entusiastisk ordvalg har kaldt for en "ordinary healthy romance". Måske skynder han sig ikke alene at iføre sig Haskells tøj – inklusive dennes tegnebog – og sætte sig ved rattet i dennes bil, fordi han ræsonnerer sig frem til, at der ikke er andre udveje, at ingen vil tro den stakkels mands historie. Forklaringer har han nok af, men når det kommer til at forklare, hvorfor han inviterede Vera med på sin tur, hedder det blot på lydsiden "there was a woman" – samtidig med at billedsiden, fra den smukke dybdefokusindstilling, klipper til et halvnærbillede af hende. Kameraet tracker lidt bagud, så man kan se hende i hel figur, hvorefter det følger hende i halvnær, da hun i et roligt, lidt drømmeagtigt tempo går hen mod Als bil. Kort før hun når den, klippes til total, så bilen nu befinder sig indenfor samme billedramme, og hendes sidste skridt hen til bilen får en anden, mere energisk karakter – som var netop den halvnære tracking et udtryk for, at denne kvinde er mere end blot "a woman".

På flere måder ligner *Detour* Billy Wilders *Double Indemnity*, et af film noir'ens prototypiske eksempler. *Double Indemnity* er også en historie om at sætte sig op på et løbskkørende tog – mødet med kvinden – den er ligeledes en flashback historie, som afsluttes med, at den mandlige fortæller tilstår drabet på kvinden, den slutter, som *Detour*, med at fælden klapper om fortælleren, og samme fortæller er heller ikke ganske pålidelig. Men i en vis forstand er Walter Neff mere bevidst om sine motiver eller mindre hyklerisk end Al. Da Walter i filmens start indtaler sin tilståelse til sin overordnede, Barton Keyes, siger han, at han dræbte på grund af penge og på grund af en kvinde. Og han fortsætter lakonisk: "I didn't get the money, and I didn't get the woman". Phyllis Dietrichson, hvis mand de to i fællesskab planlægger at dræbe, præsenteres som essensen af en femme fatale, der skal have ham til at hjælpe sig med at komme af med ægtemanden for at få udbetalt en forsikringssum. Men pointen er, at hun også kommer til at fungere som katalysator for et ønske om overskridelse, som har ligget latent i Walter, længe før han mødte Phyllis: "You know how it is, Keyes. In this business you can't sleep for trying to figure out all the tricks they could pull on you. Like the guy behind the roulette wheel, watching the costumers to make sure they don't crook the house. And then one night you get to thinking how you could crook the house yourself, and do it smart." Walter er altså ikke blot offer i et rænkefuldt spil. Transgressionen kan ses som et opgør med faderfiguren Keyes, men den kan også forstås som et opgør med den regelrethed og den anonyme rutine, som arbejdet som almindelig forsikringsagent er. Den ganske lange indstilling af det øde kontorlandskab med de lige rækker af forladte pulte set i frøperspektiv, da Walter er på vej ind for at aflægge sin tilståelse, kan da ses som et udtryk for den småborgerlige indsnævring, Walter søger at undslippe med sin kriminelle handling (8).

Fælles for *Detour* og *Double Indemnity* er altså, at de ikke blot gør deres mandlige hovedpersoner og fortællere til viljesløse ofre for femme fatale'ns rænker. Det er en begrædelig historie, Al fortæller. Men filmen fortæller også om en mand, der selv har været ude om det, fordi han, lige som

Vera, er styret af et ekstremt individualistisk begær. Al og Vera inkarnererer, som Andrew Britton fremhæver, et billede af et kulturelt forarmet USA, hvor samfundet er reduceret til "a loose aggregate of competing individuals" (s.183). Selv om *Double Indemnity* i højere grad er interesseret i at beskrive en fatal og dødbringende relation mellem to mennesker, som er bundet sammen af fælles forbrydelse, beskriver den også en mand, hvis skæbnesvangre møde med en kvinde bliver en chance – selv om den er fatal.

På den ene side iscenesættes i film noir både stilistisk og narrativt en grundstemning af paranoia, en fornemmelse der på et samfundsmæssigt niveau duplikeres i krigens og efterkrigstidens paranoia og pessimisme og i en generel usikkerhed på fremtiden. På den anden side er *Detour* og *Double Indemnity* også eksempler på, at film noir ikke blot er fatalisme reduceret til småklynkende iscenesættelser af menneskelig, eller måske især mandlig, afmagt. Film noir taler i den forstand ikke for en populistisk afmægtighed og fralæggen sig al skyld på skæbnens alter. Tværtimod blander de bedste af filmene den skæbnetunge, pessimistiske grundstemning med beskrivelser af mennesker med et projekt, der, selv om det for dem selv ikke synes helt klart, indeholder et egoistisk og ødelæggende begær efter at besidde, penge eller et andet menneske.

Af og til gives der i filmene en form for psykologisk forklaring, der skal kaste en slags forsonligt skær over i hvert fald mændene: Den ekstremt ustabile og hypervitale Harry Fabian i Jules Dassins desperate *Night and the City* vil gøre hvad som helst for at "be somebody", blive andet end den charlatan og småhustler, han er. Og at være noget – eller nogen – er for ham alene forbundet med penge og magt. Men hans lyssky transaktioner og konstante svigten de personer, der tror på ham, fører blot til, at "you had it all but you're a dead man". I filmens sidste sekvens bliver han som en anden Harry Lime forfulgt af alt og alle gennem noir belyste gader og forladte lagerbygninger og smides tilsidst som en sæk affald i Themsen. Det uprofessionelle had uden proportioner, detective Dixon i *Where the Sidewalk Ends* nærer til den slimede forbryder Scallisi forklares med en småforbryderisk far, som Dixon hele sit liv har forsøgt at blive forskellig fra, og som Scallisi minder ham om. Men grundlæggende (med undtagelse af få aldeles pletfri personer som f.eks. Lauren Bacalls tjekkede skytsengel i *Dark Passage*, den ubestikkelige og ulykkelige politimand Dave Bannion (Glenn Ford) i *The Big Heat* eller den trofaste sekretær med ben i næsen, der iscenesætter sig selv som fatal kvinde for at redde sin chef fra den elektriske stol i *The Phantom Lady*) er alle film noir'ens personer moralsk vaklende. Samtidig er jo de allerbedste film noir iscenesat med et raffineret æstetisk overskud og en billedbevidsthed, der både danner modvægt til den fatalistiske grundtone – og til de mere banale happy endings. Trækker en række film mod lukning og stabilitet, taler stilen utvetydigt med modernitetens stemme.

Pessimismen, den vaklende moral og det stilistiske overskud er efter min mening flottest og mest interessant iscenesat i Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly*, "a true sensory explosion", som Alain Silver (1998) siger. Midthalvtredsernes svar på David Lynchs univers – tydeligvis er *Lost Highway* (1997) da også inspireret af Aldrichs film. Alle stilistiske elementer i *Kiss Me Deadly* synes hysterisk ude af proportioner eller at påkalde sig opmærksomhed. Men mere end at filmen kan

karakteriseres som parodi eller metafilm kan den ses som en selvbevidst stillen de film noir'ske ingredienser på spidsen både stilistisk og narrativt – *Kiss Me Deadly* er netop, for at citere titlen på Alain Silvers artikel "evidence of a style", film noir'en to end all film noirs, med de cinematografiske virkemidler hobet oven på hinanden i en skærende, outreret dissonans. Såvel den fatale, falske roommate til Christina, Iris Carver/Gabrielle, som Mikes sekretær taler med overtydeligt indsmigrende stemmer, Velda lægger konstant forelsket og indsmigrende op til Mike, og deres forhold er en pervers blanding af intimitet og professionalisme – Dana Andrews' detective i *Laura* er en ærlig skoledreng i forhold til Mike Hammer. Personerne er igen og igen opstillet i artificielle koreografier eller tableauer (ved swimmingpoolen hos den velhavende gangster Evello fx., hvor smukke kvinder i badedragt kommer skridende som var poolkanten en catwalk) eller foretager sig påfaldende ting, mens de samtaler om arbejdsmæssige ting (Velda bliver ved med svedende at foretage balletøvelser ved en barre i sin lejlighed, mens Mike giver hende ordrer). Endelig er "the great whatsit" præcist en "great whatsit" og ikke en macguffin. Det fatale objekt er intet mindre end en atombombe, der springer fra en Pandoras æske i slutsekvensens ragnaroksvision.

I indledningssekvensen løber en gispende forpustet kvinde, Christina, i trench coat og bare fødder hen ad en mørk vej og får stoppet Mikes sportsvogn. Da hun har sat sig i bilen starter credits med at rulle skråt fra oven fremad mod billedrammens nederste del, mens bilen kører den modsatte vej ud i natten. På lydsiden høres Nat King Coles bløde stemme croone *Rather Have the Blues*, og samtidig hører man fortsat Christinas gispende vejrtrækning, der synes blandet med gråd og hysterisk latter. Hele tiden høres hendes vejrtrækning som reallyd, men samtidig er den rumligt trukket helt frem i billedrummet og i de første indstillinger endvidere en anelse asynkron. Således bliver Christinas stemme ikke forankret så entydigt i kroppen, som den diegetiske lyd normalt gør det.

Denne stilistiske kakofoni kan der knyttes to kommentarer til. For det første kan den manglende overensstemmelse mellem billede og lyd ses som et udtryk for den subjektive ustabilitet eller dissonans, som filmen ikke blot tildeler Christina i indledningssekvensen men alle karaktererne. Men den asynkrone og rumligt fremtrukne iscenesættelse af lyd minder også om Linda Williams' (1989) beskrivelse af lyden i hard core-pornoen, det hun kalder for "the sound of pleasure". Williams gør opmærksom på, at anvendelsen af asynkron lyd ikke alene er et spørgsmål om økonomi, for i big budget pornofilm, der i øvrigt bruger synkron lyd, tys der til asynkron lyd under de seksuelle numre (s.124). Derimod kan asynkron lyd anskues som et af de stilistiske midler, hvormed lyst og orgasme repræsenteres i pornofilmen – som en slags lydlig stand-in for sandheden i den kvindelige orgasme.

Nu siger jeg naturligvis ikke, at en tilsvarende konstruktion af lyd i *Kiss Me Deadly*s åbningssekvens antyder, at scenen i virkeligheden handler om sex. Men min pointe er, at den "pornografiske lydanvendelse" – eller rettere sagt forudgribelsen af den – er med til at tilføre creditsekvensen dens dynamik og atonalitet – trods Nat King Coles bløde stemme: Lydens selvstændiggørelse fremhæver den gispende vejrtrænings mangetydighed, dens svingen mellem gråd, latter, forpustethed og en form for lyst, der ikke kan motiveres på

samme måde som de andre følelsesudtryk – når man ellers fra starten antager, at Christina løber *fra* noget. Men lydanvendelsen peger også på et spil mellem løgn og sandhed, tilsløring og afsløring, indre og ydre, som denne film i eminent grad kredser om. Dens blanden sig med andre cinematografiske virkemidler – de modsatrettede bevægelser i billedrammen og den underlige konstruktion af et tredimensionalt rum – skaber et på én gang ekstremt foruroligende, dissonantisk rum og peger på den ekstremt pointerede stilisering, den noir stiliseringens stilisering, som er *Kiss Me Deadly*s stilistiske kendetegn.

I slutsekvensen, som foregår i et hus ved stranden, har Gabrielle tilranet sig den famøse boks, som man brænder sig på, når man fjerner dens yderste skal. Til trods for at makkeren og beundreren af moderne kunst Dr. Soberin siger til hende, at hun vil slippe alskens djævelskab løs, hvis hun åbner boksen, gør hun det. Og ikke nok med at hun slipper en umådelig mængde energi løs, handlingen synes også at slippe filmsproget løs i en *excess* af ikke diegetisk lyd og et apokalyptisk lysinferno. Da Gabrielle letter på låget, klippes til et nærbillede af boksen, fra hvis indre et strålende stærkt lys breder sig. Samtidig høres på lydsiden en næsten menneskelig hvæsen, som rummede boksen et levende uhyre. Gabrielles skrig, underlægningsmusikken, den sårede Mikes råb på Velma og en række quasi humane, forvrængede lyde blander sig på billedsiden med vedvarende lysglimt fra branden i boksen og eksplosionen, der er på vej. Som Pete på The Lost Highway Motel i *Lost Highway* slæber Mike sig hen ad en gang i det stroboskobiske lys og finder Velma, som Soberin har taget til fange. De vakler mod døren, hvorefter der klippes til totalbilleder af huset udefra. Det eksploderer i noget, der kan minde om starten på en paddehattesky.

Kiss Me Deadly.
Cloris Leachman åbner kufferten.

Der eksisterer en anden slutning på filmen, hvor man ser Mike og Velda stå i vandet med armene om hinanden og forfærdet kigge på det eksploderende hus. Men det synes umiddelbart lige meget, om de er kommet ud af huset eller ej, hvis det er kernekraft, der er sluppet løs. Den film noir'ske fatalisme får her sit ultimative udtryk i en form, som på én gang peger på et paranoidt koldkrigs USA og på film noir universets artificielle karakter. The great whatsit er et udtryk for Mikes ønske om endelig engang at få en sag af betydning i modsætning til de skilsmissesager, han ellers tjener penge på, en sag der så at sige kan skabe orden på verden. Men the great whatsit er også en meningsløs bestræbelse, fordi en sådan orden ikke eksisterer. Det eneste der sker er, at Mike kommer i nærheden af en uorden på et højere og endnu mere uoverskueligt niveau.

Familien og femme fatale'n. Sylvia Harvey (1980) gør opmærksom på, at familien er fraværende i film noir'en. Og er den ikke fraværende, mangler den de værdier, der normalt tilskrives familien. Sergent

Double Indemnity. Barbara Stanwyck.

Bannions lykkelige familieliv, som vi præsenteres for i starten af *The Big Heat,* må naturligvis destrueres. Efter få scener dræbes den lyslokkede hustru af en bilbombe, som var beregnet på Bannion. Hvis familien forbliver intakt, beskrives den gennemgående som kedelig og tyngende, som den dødsenskedsommelige småborgerlighed (*The Woman in the Window*) eller en byrdefuld affære (*They Drive by Night*)

(9). Det samme gælder ægteskabet, som illusionsløst beskrives enten som et dominansforhold eller knyttet til en økonomisk kontrakt – som den kyniske Ann angiver som et argument for at beholde Lauras forlovede i *Laura*, "I can afford him". I *Scarlet Street* er hustruen en dominerende matrone, der forhindrer ægtemandens kreative evner i at udfolde sig. I *Night and the City* og *Murder, My Sweet* er ægteskabet en forretningsaffære, mens det i *Double Indemnity* og *The Lady from Shanghai* er under frysepunktet. Og i den eneste scene, hvor Mildred og hendes exmand er samlet med børnene i *Mildred Pierce*, er det ved datteren Kays sygeleje i faderens veninde, Mrs. Biederhofs hjem. Da Bogarts Vincent Parry i *Dark Passage* fortæller taxachaufføren om det mildest talt ikke lykkelige ægteskab med den myrdede hustru, hvis død han blev kendt skyldig i, og denne ironisk og lakonisk replicerer "Nice, happy, normal home", synes dette at kunne stå som den ironiske kommentar til beskrivelsen af ægteskabs- og familieliv i alle filmene.

På den ene side afspejler film noir'en tydeligvis ideologiske opbrud i opfattelsen af familien, og den er dybt optaget af de ikke-ægteskabelige seksuelle spændinger. Men på den anden side anser filmene heller ikke hverken de ægteskaber, der ikke er grundet på kærlighed eller de illegitime forhold for at være noget alternativ til familien. Ægteskabsbruddet bliver f.eks. straffet i *Double Indemnity*; for Phyllis og Walter er der kun en "one way trip" tilbage og "the last stop is the cemetary", som Keyes siger. I dén forstand er disse iscenesættelser af modernitetens turbulens ikke overskridende.

Der er tradition i film noir-forskningen for at sætte filmenes opkomst og udbredelse ind i en *socialhistorisk forklaringsramme*. Der er bred enighed om at se film noir som en form for mentalt spejl af eller en reaktion på krigs- og efterkrigstidens værdiopbrud. I et mere specifikt kønsperspektiv er der endvidere en tradition for at se filmene som et udtryk for opbrud i familieinstitutionen, bl.a. det forhold at i millionvis af familier levede mand og hustru adskilte, og at kønsrollemønstrene og magtforholdene mellem kønnene havde ændret sig med kvindernes indtræden i (krigs)produktionen. Ligeledes er femme fatale'n (i flere af artiklerne i antologien *Women in Film Noir* (1980)) blevet set som en symbolisering af en udbredt socialt, kulturelt og psykologisk motiveret angst for de stærke kvinder, som havde overtaget mændenes samfundsmæssige funktion under krigen. Film noir'en efter 1944 er således blevet set som en af de diskurser, som skulle være med til at bringe styrkeforholdet og den sociale rollefordeling mellem mænd og kvinder tilbage til normalen (Krutnik 1991). Hvor bidragyderne i *Women and Film Noir* lægger vægt på at fortolke skræmmebilledet af den magtfulde bitch, femme fatale'n som en slags ideologisk nedskrivning af den position, den amerikanske kvinde havde vundet i krigens første år, lægger Frank Krutnik 10 år senere omvendt vægt på, at filmene afspejler det besvær, den sene krigstid og efterkrigstiden havde med at rekonstruere og redefinere mandeidentiteten.

Den socialhistoriske betragtningsmåde har stor forklaringsværdi, når man betragter film som kulturelle seismografer. Men den er ikke udtømmende. Problemet er, at man for så vidt kan sige nøjagtigt det samme om andre af 40'ernes 'subgenrer', som beskæftiger sig med den problematiske relation mellem mand og kvinde, f.eks. den gotiske film eller "the Paranoid

Woman's Film", som Mary Ann Doane beskæftiger sig med i sin bog *The Desire to Desire* (1987). Den paranoide film var en cyklus af film produceret specielt med henblik på et kvindeligt publikum, med film som *Gaslight* (1944), *Suspicion* (1942), *Rebecca* (1940), *The Two Mrs. Carrolls* (1947) og *Secret Beyond the Door* (1948) som eksempler. Disse ægteskabsfilm handler om en kvinde, der gifter sig med en for hende relativt ukendt mand, som hun bosætter sig med i et stort hus. Men meget hurtigt efter giftermålet begynder hun at mistænke ham for at stræbe hende efter livet. Også om disse film kunne man med rimelighed sige dels, at når de laves i så stort tal i 40'erne hænger det sammen med krigstidens angst og efterkrigstidens paranoia, og dels at de afspejler opbruddene i familie- og ægteskabsinstitutionen. Men dette kunne man også sige om en betydningsfuld efterkrigsfilm som William Wylers *The Best Years of Our Lives* (1946) som om andre film, der direkte tematiserer krigen og mulighederne for at genopbygge ægteskab og familieliv efter krigen.

Hvorved adskiller (de bedste) films noirs sig da fra andre genrefilm og fra realistiske film som *The Best Years of Our Lives*? kunne man spørge. Svaret kunne igen være: Fordi de insisterer på at lade modernitetens stemme tale, fordi de fastholder foranderligheden og bevægeligheden, fordi de på godt og ondt har svært ved at iscenesætte momenter af harmoni med mindre disse er ekstremt flygtige (som i *In a Lonely Place* og *The Big Heat*). Dette sker i film noiren ikke mindst ved at lade det disharmoniske forhold mellem kønnene være et af omdrejningspunkterne for beskrivelser af lovovertrædelser, grådig passion, egoisme og mangel på empati.

Trods en række stereotype præsentationer af kvindefiguren som seksuelt væsen (det berømteste eksempel er kameraets panorering op ad Lana Turners/Coras krop i *The Postman Always Rings Twice*) er for så vidt noir kvinden som femme fatale ikke mere stereotyp end noir manden som uheldig eller lidt ynkelig helt. De to kønskonstruktioner hænger uløseligt sammen. Det synes som om den marginaliserede mand kun kan iscenesættes gennem femme fatale'n og omvendt, at film noir'ens mænd og kvinder gensidigt betinger hinanden. Jo mere bitchy kvinden er, jo mere har manden medlidenhed med sig selv, synes det. Men når femme fatale'n er udryddet, er der heller ikke ret meget mand tilbage; hendes død bringer ingen forløsning.

Det er ikke svært at nævne en række uforsonligt beskrevne femmes fatales i film noir, f.eks. den hysteriske morderske Madge i *Dark Passage* og den fra krigen tilbagevendte Johnnys kone Helen i den stramme glinsende kjole i *The Blue Dahlia*, hvis drikkeri var den direkte årsag til at parrets barn blev dræbt i en bilulykke, som har været ham utro, mens han tjente fædrelandet osv., osv. Da hun relativt hurtigt bliver dræbt, ligger det lige for at konstatere, hvordan hun, i Laura Mulvey'sk forstand, passer ind i den klassiske Hollywoodfortælling; gennem drabet bliver hun straffet og ufarliggjort. Det samme gælder for Dusty i *Dead Reckoning*, som dør i filmens slutning efter en bilulykke, da hun har forsøgt at dræbe Bogarts Rip, der sidder ved rattet. Og det gælder Stella i *Fallen Angel*, servitricen alle mændene er betagede af, men som er hård som en silver dollar. Hun iklæder sig på intet tidspunkt maskeradens feminine forklædning, men spørger den forelskede Eric, der vil have hende med sig væk,

"what's in it for me". Da han kommer for at overtale hende til at tage afsted, før han har skaffet den sum penge, der var betingelsen for at hun fulgte ham, får han blot at vide, at han skal "beat it".

På den anden side har flere af forskerne i *Women in Film Noir* (1980) hæftet sig ved, at femme fatale-figuren ikke passer til den teoretiske forestilling om kvinden som passivt skueobjekt fikseret af det mandlige blik (ja i *Phantom Lady* iscenesættes i Carol en kvinde, der kan sidde i timevis og stirre så fast og uudgrundeligt på en mand, så at han tilsidst nervøst taber glasset). Der er flere eksempler i filmene på, at den foretrukne kvinde er hende, der er "a good guy" eller hende som man, som Bogart siger i *Dead Reckoning*, kan gøre lillebitte og putte ned i sin lomme, når man vil. Men det er ikke hende, kameraet er optaget af. Janey Place gør opmærksom på modsætningen mellem visuel stil og mening i filmene. På den ene side drejer deres plot sig ofte om at løse det kvindeliges gåde, dvs. at demystificere og ufarliggøre det for at tale Laura Mulvey'sk. På den anden side tenderer femme fatale'n hele tiden mod at destruere dette narrative forløb ved visuelt at sprænge sig frem i forgrunden af billedrammen og ved i en vis forstand at styre kameraets bevægelser. Det er Places pointe, at "The style of these films thus overwhelms their conventional narrative content, or interacts with it to produce a remarkably potent image of women" (Place 1980:36). Godt nok skal hun dø, men hun har dog strålet kraftfuldt – iskoldt glinsende som Phyllis' læber, da hun bag sig hører Walter kvæle hendes mand i *Double Indemnity*, forførende cinematografisk da hun sidder rammet ind i en belyst rektangulær firkant i starten af *The Lady From Shanghai*, eller stålsat som Johnnys hustru i *The Blue Dahlia.*

Heroverfor synes manden ofte at få kraft af mødet med den fatale kvinde og tilsvarende at miste kraften, når hun forsvinder. Hvis han da ikke, som Eric i *Fallen Angel* får mulighed for at fortælle sin begrædelige historie til en langt mindre kynisk kvinde, den lidt ældre June, der oven i købet elsker ham – essensen af Erics historie er, at "I was always being beaten up for something I didn't do". Repræsenterer June "home", er de visuelt smukkeste billeder i filmen imidlertid et par ekstreme nærbilleder af Eric og Stella med ansigterne i profil tæt på hinanden belyst oppefra af lamperne i natklubben.

Stella bliver offer for sin egen pengegriskhed og sit spil med mændene. Men Eric, derimod, synes at have været offer hele sit liv. Og i filmens slutning kan ejeren af diner'en blot sidde udslukt tilbage og savne den døde Stella. I den forstand iscenesættes femme fatale'n nok som skræmmebillede og som kulturel projektion, men hun kan også ses som udtryk for en ekstrem livskraft. Ejheller kønnet er på forhånd bestemmeligt og fortolkeligt i film noir.

Noter

1. Borde og Chaumetons 22 film noir er, oplistet i kronologisk rækkefølge: *The Maltese Falcon* (John Huston), *This Gun For Hire* (Frank Tuttle), *Journey Into Fear* (Norman Foster), *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk), *Ministry of Fear* (Fritz Lang), *Phantom Lady* (Robert Siodmak), *The Mask of Dimitrios* (Jean Negulescu), *Lady in the Lake* (Robert Montgomery), *Notorious* (Alfred Hitchcock), *Gilda* (Charles Vidor), *The Big Sleep* (Howard Hawks), *Somewhere in the Night* (Joseph L. Mankiewicz), *The Lady From Shanghai* (Orson Welles), *Dead Reckoning* (John Cromwell), *Ride the Pink Horse* (Robert

Montgomery), *Out of the Past* (Jacques Tourneur), *Dark Passage* (Delmer Daves), *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak), *The Big Clock* (John Farrow), *Chicago Deadline* (Lewis Allen), *The Window* (Ted Tetzlaff), *Macao* (Joseph von Sternberg).

2. I James Narremores bog *More Than Night – Film Noir in its contexts* (1998), note 1 til kap. 1 opregnes de forskellige opfattelser.

3. For en problematisering af David Bordwells generaliseringer i *The Classical Hollywood Cinema* se Kolbjørnsen 1998.

4. Skribenten Nicholas Christopher gør i *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City* (1997) opmærksom på, at *The Big Combo* slutter med at dødsdømme et muligt forhold mellem Diamond og Susan Lowell: "theirs is clearly a relationship that is going nowhere; the road behind them is not so much rocky as cratered, and the road ahead (in the film's final frames they disappear together into a thick, nighttime fog) is inked out by darkness" (s.196)). Med mindre der findes en slutning på filmen, der indeholder mere end det, jeg har beskrevet, hviler hans argument på en eklatant fejllæsning.

5. De udpenslede voldsscener var muliggjort af lempelsen af censuren under Anden Verdenskrig. Særligt frapperende er den sekvens i *Kiss Me Deadly*, hvor den forfulgte Christina tortureres til døde. Bilen med hende og Mike Hammer stoppes, og med kameraet tæt ved jorden ses mørkklædte mandeben nærme sig bilen; de sidste står stille på vejen. Samtidig høres Christinas skrig på lydsiden. Derefter klippes på match: Christinas bare underben ses dinglende nøjagtigt på samme sted som de mørke benklæder. Hendes skrig danner derudover lydbro mellem de to indstillinger. Der klippes herefter til en indstilling af den bevidstløse Mike, som de mørke ben brutalt vælter ned af en seng. I den fjerde indstilling, igen af Christinas dinglende ben, hører hendes skrig op, og benenes bevægelser hører op.

En anden mindeværdig torturscene findes i *The Big Combo*, hvor Mr. Brown først forbinder lieutenant Diamonds øre med en form for højttaler og derefter skruer op for radioen. Derefter hælder han hårsprit i ham.

6. Og igen, at diskutere film noir er ikke at diskutere stole overfor borde eller fugle overfor fisk. J.P.Telotte refererer i sin film noir bog gentagne gange til Henry Hathaways film *Kiss of Death* (1947) som for mig at se – ud over titlen og ud over at den er sort-hvid – ikke har meget med film noir at gøre

7. Stanley Kubricks *Killer's Kiss* (1955), der indeholder en række smukke storbynattebilleder fyldt med skygger, farlige trappeopgange, en voiceover historie og en tvetydig kvinde, drejer sig om en ung, ikke ganske talentfuld bokser, der ved en tilfældighed og fordi han egentlig ventede på en ung kvinde, som en anden mand også er forelsket i, bliver indblandet i en mordhistorie. Men tilfældet beskrives ikke her som skæbne, og det bliver ikke fatalt. Den unge bokser, der var på vej tilbage til der, hvor han kom fra, kan i filmens slutning stå på toget, der skal tage ham bort fra byen. Måske – for i filmens sidste sekunder når den unge kvinde frem til ham på banegården.

8. For en analyse af *Double Indemnity* se Jerslev 1995.

9. Det betyder ikke nødvendigvis det samme, når mænd bærer forklæde i film noir. I *The Big Heat* er det et tegn på ligeværdigheden mellem mand og kone, at Bannion står i køkkenet med forklæde på og vasker op. Når Chris i *Scarlet Street* står

i køkkenet og tilbereder aftensmad iført forklæde er det et tegn på matrimonial underkastelse!

Litteratur

Borde, Raymond & Étienne Chaumeton: *Panorama du Film Noir Américain*, Editions de Minuit 1955.

Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London & New York 1988 (oprindeligt trykt 1985).

Britton, Andrew: "Detour", in Ian Cameron ed.: *The Movie Book of Film Noir*, studio vista, London, 1994.

Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1987.

Christopher, Nicholas: *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*, Henry Holt and Company, New York 1997.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, MacMillan Press, London, 1987.

Harvey, Sylvia: "Woman's place: the absent family of film noir", i Kaplan, E.Ann. (red.): *Women in Film Noir*, British Film Institute, London, 1978.

Jerslev, Anne: "Film Noir, Billy Wilders "Double Indemnity" og maskuliniteten i krise, in René Rasmussen og Anders Lykke red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*, Klim & NSU, Århus, 1995.

Kaplan, E. Ann ed.: *Women in Film Noir*, British Film Institute, London, 1980.

Kolbjørnsen, Tone: *Dansing i Hollywood. Punktnedslag i film-musikalens historie*, Institutt for Medievitenskap, Bergen, 1998.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street. Film noir, Genre, Masculinity*. Routledge, London & New York, 1991.

Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

Place, Janey.: "Women in film noir", i Kaplan, E.A. (red.): *Women in Film Noir*, British Film Institute, London, 1978.

Place, J.A. & Peterson, L.S.: "Some Visual Motifs of Film Noir", i Alain Silver & James Ursini red.: *Film Noir Reader*, Limelight editions, New York, 1998 (oprindelig trykt 1974) .

Schrader, P: "Notes on film noir", i Alain Silver & James Ursini red.: *Film Noir Reader*, Limelight editions, New York, 1998 (oprindeligt trykt 1972).

Silver, Alain & Elizabeth Ward ed.: *Film Noir. An encyclopedic reference to the American Style*, The Overlook Press, New York 1979.

Telotte, J.P.: *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989.

Telotte, J.P.: "Fatal Capers – Strategy and Enigma in Film Noirs", *Journal of Popular Film & Television*, vol 23, no 4, winter, 1996.

Turim, Maureen: *Flashbacks in Film*, Routledge, London & New York, 1989.

Vernet, Marc: "Film Noir on the Edge of Doom", in Joan Copjec ed.: *Shades of Noir*, Verso, London & New York, 1993.

Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1989.

Force of Evil

Mysteriet om film noir

Stil, stemning og følelser

af Birger Langkjær

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

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

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

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

Men først: Hvad er egentlig film noir?

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

En anden holdning kan man finde hos Foster Hirsch 1981. Han argumenterer tilsyneladende for, at film noir er en genre. Eller; som hans argument skrider frem, bliver det klart at Hirsch opfatter noir som en undergenre til kriminalfilmen, der er karakteriseret ved særlige temaer, stil og stemning, idet de er "noticable different in theme and style and mood from those made before or after" (Hirsch 1981:10). Han præciserer: "Film noir is a descriptive term for the American crime film as it flourished, roughly, from the early forties to the late fifties" (Hirsch 1981:21). Hermed synes det noget uklart, hvad Hirsch egentlig mener, idet film noir på én gang fremstilles som en bestemt undergenre indenfor kriminalfilmen og samtidig bestemmes som karakteristisk for en bestemt periode i hovedgenren "kriminalfilm". Film noir betegnes samtidig som meget "heterogen". Hirschs bestemmelse af film noir som en genre eller undergenre ender reelt med en historisk periodebestemmelse af kriminalfilmen.

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

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

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

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

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

Stil som oplevelse. Hvordan definere begrebet stil? Stil *kan* defineres meget snævert. F.eks. definerer David Bordwell stil som en systematisk og genkommende brug af "tekniske udtryksmidler" ("technical devices"). Der kan være tale om kameraudsnit, kamerabevægelser, belysning, musik og andet. De er alle med til at etablere tid, rum og fortælling. Den genkommende brug af bestemte teknikker i en bestemt film eller en gruppe af film udgør tilsammen et stilistisk system (Bordwell 1985:6-7).

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

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

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

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

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

Vi kan altså hævde, ja i forbindelse med film noir insistere på, at stilen har en oplevelsesdimension. Selvom f.eks. en afgrænset belysning indenfor filmens eget univers er motiveret som noget, der kommer fra en forhørslampe, så ophører betydningen ikke med, at vi forstår situationen som en forhørssituation. Stilen – her det hårde lys og de mørke skygger – tilfører en særlig stemning, et oplevelsesmæssigt *noget*, der rækker ud over tilskuerens realisering af fortællingen som forløb.

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

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

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

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

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

Ligesom tilskueren tilskriver fiktionskaraktererne en række følelser, føler tilskueren selv en række følelser. Vi bliver indignerede, når en vi holder med behandles uretfærdigt. Vi føler suspense, når den selvsikre detektiv eller betjent bevæger sig ind i en mørk gyde, som vi (med intertekstuel præcision) på det bestemteste vurderer som et typisk sted, hvor en noirhelt vil blive slået ned, såsom den tågefyldte gyde i *The Big Combo*, der fører til natklubben, hvor betjenten Diamonds veninde, Rita, arbejder. Eller senere i samme film hvor vi føler medlidenhed med den sorgfyldte og selvbebrejdende Diamond, der netop har fået at vide at Rita er blevet myrdet. Film noir fremkalder også ofte følelser i tilskueren, der forbinder den med thrilleren såvel som med melodramaet.

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

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

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

T.v.: 1. *Murder, My Sweet.* Fortællerstemmen, neonlys og vinduesspejlninger fremstiller nattens uvirkelighed.
T.h.: 2. *Murder, My Sweet.* Ekspressivt dobbeltbillede i Marlowes drøm.

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

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

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

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

Marlowe indvilliger i at fortælle sin hi-

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

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

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

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

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

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

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

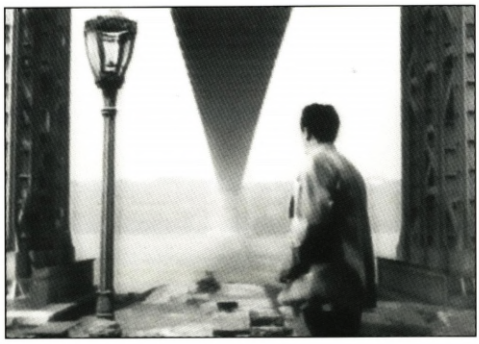
Denne mere abstrakte og stemningsbårne perception er langfra enerådende i film noir. Thrilleragtige suspensesekvenser og melodramatiske og følelsesmæssige opgør, hvor den holdende taxa i regnvejr og de blinkende lysreklamer bliver baggrund, er ligeså fremtrædende elementer. Men det karakteristiske for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

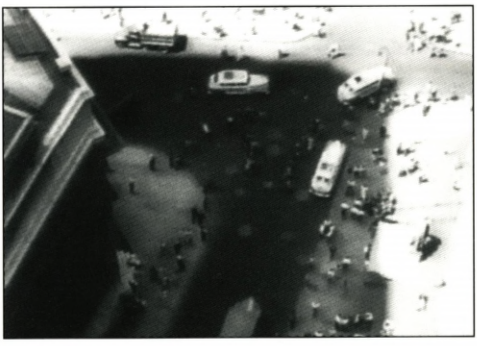
Mellem abstraktion og realisme. I senere films noirs sker denne cuing af en stilcentreret og stemningsbåret (fremfor handlingscentreret og følelsesbåret) perception ofte i kraft af andre midler end hårdkogte fortællerstemmer. Efterkrigsperiodens films noirs udgør en ny filmrealisme, der bevæger sig ud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

Man kan også fremhæve en mere højtmikset og aggressiv lydside. De tidlige studiefilm benyttede i høj grad dialogbaseret lyd. Efterkrigsfilmens lydside er fuld af trafik og bilhorn, der også lyder, når vi med filmens karakterer befinder os indenfor, på hotelværelser, politikontorer og restauranter. *Cry of the City* starter indenfor på et hospital, hvor Marthy ligger såret efter at have skudt en politibetjent. Allerede i indledningsscenen presser byrummet sig ind i form af højtmikset gadelarm, der ikke lader dialogen alene i et isoleret samtalerum. Interiør-situationer står altid i forbindelse med gadens liv, auditivt mindes vi vedvarende om den. Og senere, f.eks. i *Where the Sidewalk Ends* (1950), høres de evige skibshorns tuden, toglyde, politiradioer og trafikstøj i et lydniveau, så filmens karakterer ikke altid synes at beherske rummet gennem dialog på samme måde som før.

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

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





Øverst t.v.: 4. *Force of Evil.* Karakteren bevæger sig "på plads" i billedet og fuldender en symmetrisk kom position.
Øverst t.h.: 5. *Force of Evil.* Det geometrisk opdelte og abstrakte rum.
Nederst t.v.: 6. *Force of Evil.* Det sociologiske blik på byens menneskemylder.
Nederst t.h.: 7. *Force of Evil.* Dagrealisme i gadehøjde.

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

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

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

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

Stil og karakterfremstilling: *The Big Combo*. Joseph Lewis' *The Big Combo* genlyder overvejende af jazzmusik af David Raksin og visuelt fremstår den gennem John Altons fotografering med en næsten kælen og selvbevidst noir-sensibilitet, der arbejder med typiske film noir-elementer såsom kaotiske, ustabile og ofte vertikale skyggevirkninger, men også ofte renser og æstetiserer noir-udtrykket. Dette sker ikke mindst i forbindelse med filmens karakterfremstilling, der ofte er præget af en form for dynamisk og koreograferet tableau, et stilistisk forhold jeg vil se nærmere på i det følgende. Men først et handlingsresumé:

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

T.v.: 8. *The Big Combo*. Susan i løb under Madison Square Garden
T.h.: 9. *The Big Combo*. Susan som klassisk belyst torso flankeret af et par dæmoniserede håndlangere.

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

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

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

Indledningsvis blændes der op for film noir-scene no.1, storbyen, der affotograferes fra skyhøjde i en lang og glidende sidelæns venstrebevægelse. Hertil et bluespræget klarinetmotiv over orkestrets langsomt drivende big band-puls og blæserriffs, der som et instrumentalt kor "svarer" på melodien. Herefter visuelle overblændinger mellem en række faste totaler af byen, dens skyskrabere og trafik, ofte set i frøperspektiv og silhouet. Filmens første handlingssekvens begynder i en underjordisk gang. En mand ses fra noget nær gulvhøjde og i modlys som mørk silhouet. Han ryger, idet han står lænet op ad væggen i billedets venstre side. En ung, smuk lyshåret kvinde klædt i sort kjole løber ud af skyggen i billedets bund og frem mod kameraet. To mænd kommer til syne, den ene fra billedets bund, den anden løber fra venstre side ind i billedets

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noter

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

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

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

Litteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Double Indemnity. Fred MacMurray og Barbara Stanwyck.

Melodrama, seksualitet og altruisme

Stil og følelser i film noir

af Torben Kragh Grodal

Film noir er uden tvivl indbegrebet af film som 'stil'. Mens mange mere specielle stilige filmgenrer ikke er genkendelige for den læge filmtilskuer, er noir-konceptet alles eje. Særlig i den form den fik som følsom-hårdkogt kriminalfilm med værker som *The Maltese Falcon, Double Indemnity* osv. Filmenes stil er dog ofte ikke ganske

adskillelig fra deres centrale stemninger og temaer. Regnvåde storbygader, tragisk kærlighed, hårdkogt adfærd er i princippet mere temaer og følelses-moduleringer end formel stil, men ikke desto mindre vil disse indholdselementer hyppigt opleves som stil. Den klassiske film noir-periode sættes ofte til at begynde i 1941 med *The Maltese Falcon* og til at blive afsluttet i begyndelsen af 50'erne, og med *Touch of Evil* (1958) som en slags forsinket punktum.

Film noir som en række familieligheder. Film noir er ikke et helt entydigt begreb, der kan defineres ved at der er nogle nødvendige og tilstrækkelige betingelser for at tilhøre genren film noir. Tværtimod er genren bedre bestemt som en 'familie' af film, hvor der er ligheder på kryds og tværs mellem familiens medlemmer, men hvor der ikke er træk som kendetegner alle familiens medlemmer. Eller sagt lidt mere indviklet: Genren som helhed er bestemt ved nogle træk, og de film der besidder mange af disse træk, udgør nogle prototyper, mens andre film er mindre (proto)-typiske, fordi de besidder færre af genrens karakteristiske træk. Min efterfølgende beskrivelse af noir-filmene vil derfor tage sit udgangspunkt i beskrivelsen af noir-filmene som en prototypisk kategori. Dette er også i god overensstemmelse med den måde, hvorpå genren er opstået. De første mange noir-film blev lavet uden at instruktørerne havde nogen forestilling om at udforme en bestemt genre, de opfandt træk eller lånte træk fra andre film der havde vist deres effektivitet. Først eftertiden har navngivet genren fordi de fandt et slægtskab mellem de forskellige film. Genren har yderligere undergået forvandlinger i eftertiden med opdaterede film noir, neo noir som *Chinatown, Body Heat, Basic Instinct* og noir-parodier som *Dead Men Don't Wear Plaid.* De moderne udgaver adskiller sig dog ofte fra de tidligere ved at seksualiteten får en softcore udpenslet fremstilling.

De karakteristiske træk ved noir-filmen kan bestemmes udfra en række forskellige synspunkter. En karakterisering kan tage udgangspunkt i filmenes sociale miljø; filmene udspiller sig hovedsageligt i moderne storbymiljøer. En anden karakterisering kan hæfte sig ved mise-en-scène: noir-film udspiller sig ofte om natten, og fotograferingen er ofte 'low key', dvs. med stærke kontraster og hårde skyggevirkninger. En tredje karakterisering kan hæfte sig ved fortælleformen: filmene benytter ofte flashback, fremstillinger af afvigende oplevelsesformer ved brug af trickfotografering, overblænding osv. og benytter ofte voice-over. En fjerde karakterisering kan hæfte sig ved personkarakteriseringen: typiske noir-typer er den hårdkogte detektiv eller politimand, den vege mand, den beregnende femme fatale, men også den ømme, omsorgsfulde kvinde. En femte karakterisering kan tage sit udgangspunkt i filmenes temaer, mord og andre stærke forbrydelser, storbyens korrumperende indflydelse, den menneskelige psykes mørke sider, f.eks. En sjette karakterisering kan hæfte sig ved den typiske følelsestone, der er negativ-tragisk, omend negativiteten enten kan være forårsaget af en følelsesløs, objektiv distance, eller en romantisk-subjektiv involvering.

Få noir-film benytter alle disse elementer. Hustons *The Asphalt Jungle* er i en række henseender en fuldblods film noir, en cocktail af storby, forbrydelse og sort skæbne i low key-fotografering, men den har ingen flashbacks og ingen femme fatale. *Key Largo* har ingen femme fatale og ingen fortællemæssige finurligheder. *This*

Gun for Hire er en typisk film noir, men den kvindelige hovedperson er et ømt og forstående modbillede til en fatal kvinde. Mange regner også *Casablanca* og *To Have and Have Not* for sorte film, skønt de udspiller sig i tilbagestående samfund, og mere har heroisme som tema end forbrydelse. Selvom mange måske vil opfatte *The Big Sleep* som en typisk film noir, har den en helt klassisk happy end. De fleste films noirs i 40'erne har low key-fotografering, men mange neo noir-film er i strålende farver. Noir-elementerne er således en 'kasse' af virkemidler, hvorfra man kan vælge nogle og fravælge andre. På samme måde er tilskuerens fornemmelse af at der eksisterer en film noir-genre mere baseret på registreringen af en række træk, der typisk optræder i film noir som helhed, skønt disse træk sjældent alle optræder i samme film, og skønt der måske ikke er to films noirs, der besidder samme kombination af noir-træk.

Film noir som en fransk kritikeropfindelse. Karakteriseringen af de typiske træk i film noir bliver endnu mere indviklet når man ser nærmere på noir-filmene i en historisk kontekst. Marc Vernet (1) har på overbevisende måde argumenteret for, at begrebet film noir blev formuleret af nogle franske kritikere i 1946, der havde været afskåret fra at se amerikansk film i fem-seks år. De havde derfor en begrænset viden om udviklingen inden for amerikansk film. Derfor var de ikke klar over, at en række af de træk som de fandt var typiske for film noir, var og havde været et fremtrædende element i 30'ernes amerikanske film, ligesom andre genrer i 40'ernes amerikanske film havde de samme træk som man har fundet karakteristisk for film noir. Han viser således, hvorledes de såkaldte 'ekspressionistiske' træk i film (som mørke, silhuetterede natteoptagelser) er kontinuerligt til stede i film fra begyndelsen af 10'erne og fremefter. Han viser også, at den hårdkogte stil har sin rod tilbage i slutningen af 20'erne, og hverken inden for film eller litteratur er der en stærk forskel mellem 30'erne og 40'erne. *Film noir* er derfor, ifølge Vernet, en konstruktion foretaget af franske eller europæiske kritikere, og den har derfor ikke nogen stærk genremæssig eller historisk gyldighed. Men da store dele af 30'ernes amerikanske filmproduktion ikke mere er tilgængelig, er den fortegnede historiske fremstilling forblevet uanfægtet. Han finder dog tre træk som er karakteristiske for 40'ernes film noir i forhold til 30'ernes: Nedtoningen af de komiske elementer i de hårdkogte film til fordel for en mere alvorlig-patetisk form, en mere udstrakt brug af nære indstillinger, og en udstrakt brug af højmoderne miljøer og en deraf følgende moderne mise-en-scène. Til dette kommer så et fjerde træk, nemlig den erotisme der udstråles af mange film. Vernet ser dog denne udstråling som svagere end den erotiske iscenesættelse der var typisk for 30'ernes film; den amerikanske censur havde fremtvunget en neddæmpning af det erotiske frisprog, men dette var de franske kritikere ikke opmærksomme på, de sammenlignede det amerikanske frisprog med de mere hæmmede franske film.

Noir, historie og psykologi. Den problematiske udpegning af 40'erne som opkomsten af noir-filmenes visuelle stil er senere blevet sammenkoblet med en række problematiske bestemmelser af noir-filmenes historiske baggrund. Fremstillingen af den historiske baggrund har haft to centrale elementer: 1) Film noir-filmene udtrykker overgangen fra krigsøkonomi til

fredsøkomomi, herunder de problemer som hjemvendte soldater måtte have med at indpasse sig i en fredsøkonomi. Denne overgangs centrale problem skulle være at føre de mange kvinder, der havde opnået erhvervsmæssig selvstændighed ved deltagelse i krigsøkonomien tilbage til hjemmet. 2) Den kvindelige erhvervsmæssige selvstændighed var en trussel mod en traditionel patriarkalsk maskulin kønsrolle. Noir-filmene forsøgte derfor at skjule en maskulin identitetskrise ved dels at fremstille en hårdkogt maskulin selvhævdelse, dels ved en afstraffelse af de kvinder, der fremviste en for stor social og seksuel frigørelse. Eksempler på dette har nogle kritikere fundet i så forskelligartede kvindeskikkelser som Mrs. Dietriechson i *Double Indemnity* og Mrs. Pierce i *Mildred Pierce.*

Problemerne ved denne fremstilling er flere. Det første problem består i påstanden om, at den bitre tone i en række films noirs fra slutningen af krigen og fem år frem er en god afspejling af generelle tidstendenser og almene opfattelser knyttet til økonomiske forhold. Men som påvist af bl.a. David Reid og Jayne L. Walker (2) videreførtes krigens økonomiske boom i efterkrigstiden. Noir-filmenes pessimisme var derfor ikke udtryk for almene økonomiske tendenser, tværtimod var efterkrigstiden i USA en optimistisk periode, bl.a. på grund af det økonomiske opsving der først ebbede ud med Vietnamkrigen. Hvis man endelig skulle pege på en kriseperiode er det 30'erne, hvor depressionen gjorde millioner af mennesker arbejdsløse. Dette passer da også godt til det forhold, at de 'hårdkogte' romanforlæg til mange noir-film blev skrevet i slutningen af 20'erne og i 30'erne. Adskillige kritikere har da også påpeget, at et centralt element i en række 'hårdkogte' romaner og film er en individualistisk populisme, der både vender sig mod de rige og de fattige. Disse gruppers moralske korrupthed er ifølge populisterne årsagen til de negative træk i samfundet (jf. den danske variation, Fremskridtspartiet, der ser såvel indvandrere som de overordnede bureaukrater som modstanderne af den lille mand). Populismen har rødder tilbage til det 19. århundrede, men fik vind i sejlene under 1930'ernes depression. Krigen og efterkrigen betød derimod en opblomstring af samfundets legitimitet. Yderligere er en nærliggende og enkel ekstra samfundsmæssig forklaring, at Anden Verdenskrig var en traumatisk oplevelse, hvor millioner af mennesker døde, og hvor andre millioner af mennesker blev udsat for voldsomme og negative oplevelser. *Casablanca* er ganske vist en beredskabsfilm, der propaganderer for en aktiv krigsindsats, men dens sorte undertone består i at understrege nødvendigheden af afsavn, f. eks. afkaldet på den elskede i en højere sags tjeneste. Dermed ikke sagt at de sorte film udelukkende udtrykker krigserfaringen, kun at krigen kunne forstærke og legitimere de negative og melodramatiske erfaringer der allerede eksisterede, både i al almindelighed og som fremstillet i forskellige genre-formler.

Forestillingerne om stærke modsætninger mellem kvinder, der skulle tvinges tilbage i hjemmet, og hjemvendte soldater, der ønskede job, er ligeledes en myte: Under 30'ernes masse-arbejdsløshed ytredes sådanne synspunkter, men den stærke amerikanske efterkrigstidsøkonomi og den lave arbejdsløshed dannede ikke grobund for sådanne kønskonflikter. Ikke desto mindre har Frank Krutnik (3) set film noir-filmene som centreret omkring en maskulin-fallisk krise. Ligeledes har en række kvinder, bla. i samleværket *Women in Film Noir* (4) argumenteret for, at film noir var udtryk for en patriarkalsk under-

trykkelse af den kvindelige seksualitet og sociale selvstændighed, f.eks. ved at den socialt og seksuelt emanciperede kvinde blev fremstillet som en femme fatale og brutalt straffet for sin emancipation. Heller ikke dette synspunkt er holdbart. Som vist af Elizabeth Cowie (5) besidder en række kvinder i film noir en udstrakt selvstændighed.

Men hvorfor er sådanne problematiske synspunkter blevet fremsat? En af forklaringerne kan være, at ligesom de franske kritikere opfandt film noir-begrebet på baggrund af deres begrænsede kendskab til amerikansk film og dennes historie, så er de psyko-historiske teorier blevet fremsat i en bestemt historisk periode (1975-95) i hvilken kvindefrigørelse og revurdering af mandlige kønsroller stod på dagsordenen. Kritikerne har derfor taget deres udgangspunkt i deres egne problemstillinger og omfortolket filmfortiden i lyset af disse forestillinger. Ofte har de yderligere støttet sig på psykoanalytiske teorier af problematisk forklaringsværdi. Denne tendens til at omfortolke fortiden i lyset af nutidens politiske dagsordener lever i bedste velgående: E. Ann Kaplan har således i den nye version af *Women in Film Noir* forsøgt at vise, hvorledes film noir i høj grad ikke alene tematiserer kvindeundertrykkelse, men også race-undertrykkelse, ofte med så hårdttrukne 'beviser' som at hovedpersonernes hvide hud ofte formørkes af stærke skygger, hvilket angiveligt skulle være et symptom på deres fortrængning af de 'sorte'.

Et centralt greb i den måde, hvorpå film noir-filmene er blevet fortolket kønspolitisk er, at man ser en enkelt karakters egenskaber som typiske for fortrængte drifter i al almindelighed. Hvis f.eks. en række film fremstiller en femme fatale ses denne fremstilling ikke primært som en beskrivelse af en kvinde-type, men derimod som et psykologisk eller historisk symptom. Man kan f.eks. se en femme fatale som udtryk for en maskulin paranoia og sadisme fremkaldt af kvindefrigørelse, og man kan også se kvindetypen som udtryk for, hvorledes fortrængte aspekter af kvindelig seksualitet kommer til syne.

Lad mig eksemplificere fremgangsmåden ved Claire Johnstons analyse af en central film noir, *Double Indemnity.* Filmen handler om en forsikringsagent, Walter Neff, der i embeds medfør træffer Mrs. Phyllis Dietrichson, en smuk kvinde, der er træt af sit ægteskab med Mr. Dietrichson. Phyllis og Walter indleder et forhold, og Phyllis overtaler først Walter til at hjælpe sig med at tegne en stor livsforsikring for hendes mand, og derefter til at hjælpe sig med at myrde ham. Walters chef kommer på sporet af forbrydelsen, men tror at Phyllis har fået hjælp af en anden af sine elskere, Nino, som Phyllis i hemmelighed har erobret fra steddatteren Lola. Lola fortæller iøvrigt Walter, at Phyllis har myrdet hendes mor for at blive gift med hendes far, Dietrichson. Filmen slutter med at Phyllis sårer Walter dødeligt, hvorefter han dræber hende. Walter har dog kræfter til at komme tilbage til forsikringsselskabet, hvor han indtaler en tilståelse i en diktafon. Han har derefter en kort samtale med chefen, der tænder en cigaret for Walter, der tager et sug og dør.

Ud fra almindelige begreber er Phyllis en kriminel kvinde, der hæmningsløst benytter sin seksualitet for at opnå økonomisk gevinst. Den erotiske udstråling er baseret på at hun udsender kraftige erotiske signaler, der ikke modificeres af almindelige moralske hensyn. Hun er således en finere prostitueret, fordi hun

udveksler erotiske ydelser med penge. Walter Neff er en yngre kvindeglad og moralsk svag person. Dvs. begge er nogle specifikke personlighedstyper. Men set igennem Claire Johnstons øjne har filmen ganske anderledes dimensioner: Filmen er udtryk for en maskulin fantasi, der har sit centrum i at mænd både er tiltrukket af og bange for kvinder, fordi disse fremkalder kastrationsangst. Tiltrækningen er begrundet i at Phyllis' selvbevidste udstilling af sine seksuelle fortrin fremkalder en fetichistisk tilbedelse hos manden, fordi denne udstråling foregøgler at kvinden er hel og magtfuld. Men angsten er begrundet i at manden aner at kvinden er 'kastrereret', ikke har nogen penis, hvorfor manden føler at en kontakt med kvinden også kan medføre at han bliver 'kastreret', særlig hvis hun som de fatale kvinder er meget aktiv.

Dette er et noget usandsynligt argument, der ikke desto mindre har været centralt i megen feministisk filmanalyse siden Laura Mulvey skrev sin indflydelsesrige artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En både rigtigere og enklere forklaring består i, at mænd er tiltrukket af kvinder som et simpelt produkt af deres hormonale udrustning, der understøtter samleje (og derved i princippet børneavl). De vil derfor i særlig grad tiltrækkes af de kvinder, der signalerer 'kvindelighed' og 'villighed'. Mænd har dog en række andre interesser, arbejde, ønsker om venskab, social respekt, et varigt parforhold osv. Mænd bliver derfor bange, hvis de mister kontrollen over deres evne til at prioritere mellem deres samlede interesser. Den erotiske signalering fra de fatale kvinder truer med at mændene 'forføres' til at realisere deres erotiske interesser på fatal bekostning af deres øvrige interesser. Det samme gælder selvfølgeligt også omvendt: Kvinder bliver tiltrukket af forføreriske 'fatale' mænd, der udsender stærke erotiske signaler. Filmhistorien vrimler med sådanne fatale, forførende, men kriminelle mænd. Sådanne mænd vil imidlertid også fremkalde angst, hvis kvinder oplever, at den fatale mands forførelse (eller voldtægt) vil medføre, at hun på fatal vis må ofre alle øvrige interesser på seksualitetens alter. Den yderste konsekvens af mødet med en fatal person er jo ikke kastration, men derimod tabet af følelsesmæssige relationer, social anseelse, penge, og i sidste instans livet. I *Dial M for Murder* udsættes en rig kvinde for en fatal mand, hvad der nær kommer til at koste hende livet, og det samme gælder hovedpersonerne i *Secret Beyond the Door, og Gaslight.* Af det forhold, at filmhistorien vrimler med forførende, men dødsensfarlige mænd kan man ikke slutte at kvinder lider af kastrationsangst i forhold til mænd. Angst har ingen direkte tilknytning til seksualitet, den aktiveres kun, hvis en stærk erotisk fascination eller erotisk udfoldelse kommer i voldsom konflikt med andre interesser, f.eks. opretholdelsen af livet. Af gode økologiske grunde er seksualitet ikke, som man udfra en vulgærfreudiansk opfattelse kunne tro, den eneste fundamentale følelse. Tværtimod mister dyr og mennesker af biologiske grunde deres seksuelle lyst når de udsættes for stress og farer; og det er hensigtsmæssigt for overlevelse at man koncentrer sig om livsfare fremfor seksuelle interesser. Men filmmagere kan selvfølgelig forstærke tilskuernes ophidselse ved først at lade dem blive ophidsede af seksuelle grunde og derefter at lade dem blive ophidsede ved trusler om vold og død.

Claire Johnston argumenterer videre, at fordi kvinden, særlig den fatale kvinde, opleves truende af manden, må hun som

Double Indemnity. Fred MacMurray og Barbara Stanwyck.

dræbes eller undertrykkes. Derved kan samtidig Walter Neff udleve en anden side af sin seksualitet, den fortrængte, homoseksuelle dragning mod sin 'faderlige' chef, f.eks. symboliseret i slutsituationen, hvor chefen tænder Walter Neffs cigaret. Filmens slutfacit er derfor, at den patriarkalsk-falliske orden straffer den kvinde der truer dens herredømme. Også denne argumentation er noget hårdtrukken. Udover at den fortolker venskabet mellem chefen og Walter Neff som udtryk for homoseksuel dragning uden nogen overbevisende argumentation, overser denne forklaring helt, at Walter Neff bliver straffet lige så hårdt som Phyllis Dietrichson: begge må de lide døden for deres forbrydelse. At se Mrs. Dietrichson som en slags martyr for kvindesagen og for kvinders seksuelle frigørelse er lige så utroværdigt som at se Walter Neff som en martyr for 'mandesagen'. Begge er de kriminelle og dette er den banale begrundelse for at de straffes. At benytte sin kvindelige seksualitet som middel til at opnå økonomiske fordele ved forbrydelse er ikke mindre strafværdigt end f.eks. at benytte sin fysiske styrke som middel til forbrydelse.

Jeg har hermed ikke argumenteret for, at de kønsroller som fremstilles i noir-film ikke også udtrykker forhold der er historisk specifikke. Fordi kvinder dengang i

højere grad var defineret ved deres roller som hjemmegående husmødre, vil de i højere grad i filmene fremstilles som passive uden for hjemmet. Centrum i denne historisk specifikke fremstilling af kønsroller er imidlertid ikke seksuelle problemstillinger, men derimod kvinders sociale roller. Den stigende kvindefrigørelse der har karakteriseret dette århundrede er ikke primært af seksuel karakter, men er tværtimod centreret omkring kvinders stigende indgåen som aktive og ligeberettigede deltagere i det samfundsmæssige liv. Der er imidlertid ingen grund til at antage, at Hollywoods fremstilling af kvinders udelukkelse fra at være aktive agenter i det sociale liv i 1940'erne afviger væsentligt i negativ retning fra hvad der var typisk for kvinders roller i datidens 'virkelighed'. Filmene er kun ideologiske i den negative forstand, at de ikke i højere grad giver 'utopiske' fremstillinger af kvinder der er aktive i det sociale rum. Derved adskiller 40'ernes film sig måske fra 50'ernes, hvor den stigende emancipation ikke blev filmisk reflekteret, og hvor filmiske pinuptyper tværtimod i stigende grad vægtede en blot seksualiseret kvindefremstilling.

Noir og melodrama. Som det fremgår af det foregående kan det være vanskeligt at foretage en bestemmelse af film noir, der skarpt adskiller disse film fra andre film. Jeg vil derfor i det efterfølgende karakterisere noir-filmene som en særlig variant af melodramaet. Jeg vil vende blikket mod det, der har givet genren navn, nemlig at genren er forbundet med noget 'sort'. Sortheden er et udtryk for, at filmene som helhed eller over lange stræk fremstiller oplevelser og følelser der er negativt farvede. Allerede af denne grund kan vi derfor se, at de sorte film hyppigt er varianter af tragedien, der ofte i sin filmiske form benævnes melodrama. En beskrivelse af film noir vil derfor først og fremmest bestå i at påpege alle de træk der forbinder alle disse forskelligartede film med tragedier og tragiske melodramaer, for derefter at udpege de særlige træk. Umiddelbart kan det forekomme paradoksalt, at tilskuere kan finde behag i serier af negative oplevelser. Og det er da heller ikke alle typer af negative oplevelser og forløb der er lige velegnede og lystfyldte. Det karakteristiske ved melodramaer er, at de negative oplevelser har skæbne-karakter, dvs. at de personer som gennemlever oplevelserne ikke har en fuldt bevidst og viljestyret kontrol over deres egen skæbne. Årsagen kan enten være forhold i omverdenen (som når Sterling Hayden i *The Asphalt Jungle* af økonomiske forhold fordrives fra barndommens landlige idyl og ind i den brutale storbyjungle), men det kan også være impulser og drifter, der ikke ganske er under viljens kontrol, som når Walter Neffs erotiske impulser og svage moral danner grobund for Mrs. Dietrichsons forførelse. I film noir er det dog ofte ikke muligt klart at skelne mellem indre og ydre skæbne: Nok er Haydens fordrivelse fra land til storbyjungle en ydre skæbne, men når den antager en kriminel retning er han også 'offer' for sin egen 'karakterbrist', og nok er Walter Neff offer for sine impulser, men uden Mrs. Dietrichsons forførelse var han sikkert ikke endt i en kriminel løbebane.

Netop det stærke element af skæbne betinger melodramaets fascination. For skæbnen medfører i melodramaer en række voldsomme oplevelser, der henter styrke i, at de er negative og smertelige. Men fordi de er forvoldt af en ydre eller indre skæbne, kan tilskuerne (i identifikation med filmkaraktererne) fralægge sig det fulde ansvar for begivenhederne, for der-

ved at nyde ophidselsen ved de dramatiske oplevelser.

Umiddelbart kan en sådan omformning af lidelse til nydelse forekomme paradoksal. For at forstå den må vi kaste et blik på nogle centrale mentale mekanismer. Vores basale følelsesmæssige reaktioner er baseret på, at de kan fungere som vejledninger for vores viljestyrede handlinger. I den typiske action-fortælling fremstilles personer, der benytter forestillinger om lyst og ulyst som motivation for deres handlinger. Indiana Jones oplever ulyst ved slanger, og foretager sig en række viljestyrede handlinger for at undgå denne ulyst, ligesom han oplever lyst ved forestillingen om at få fat i Arken eller at etablere et forhold til Marion, hvilket motiverer andre viljestyrede handlinger. Men andre følelsesmæssige reaktioner er baseret på ikke-viljestyrede handlinger. Vores krop og psyke har en række såkaldte autonome reaktioner, der bl.a. kan tjene som sikkerhedsventiler, når vores viljestyrede handlinger kommer til kort, og vor krop og psyke oplever en for stærk ophidselse. Den gråd, som Scarlett O'Haras tragiske skæbne fremkalder, er ikke viljestyret, det gys, vi føler når Dracula er ved at vampyrisere et offer, er ikke viljestyret, den latter vi udlever når klovnen falder på halen, er ikke viljestyret, og endelig er orgasme-oplevelser nogle ikke-viljestyrede reaktioner på en ophidselse, der bliver for stor. Disse reaktioner er, må jeg understrege, netop sikkerhedsventiler i forhold til viljestyrede handlinger, og sættes derfor først i værk når viljestyrede reaktioner kommer til kort. Så længe vi tror, at Scarlett kan foretage sig nogle viljestyrede handlinger, der kan etablere eller retablere et godt forhold til Rhett Butler, forestiller vi os viljestyrede handlinger, der får Scarlett til at undgå lidelse og efterstræbe positive mål. Men når sådanne handlinger er kommet til kort, må vi gribe til autonome reaktioner, vi må, gennem gråden, reducere den høje ophidselse som de tragiske begivenheder har fremkaldt. Og derfor kommer gråden til at fungere på lige fod med de viljestyrede handlingers reduktion af spænding ved at opnå positive resultater.

Det er imidlertid let at indse, at forudsætningen for at vi kan udvinde en slags lystfyldt afspænding ved gråden er, at de viljestyrede handlinger har spillet fallit. For lyst og ulyst er jo centrale for enhver form for selvopholdelse. Hvis Indiana Jones ikke frygtede slanger, kunne han snart blive en død helt. Det er her skæbnen kommer ind i billedet. For i begrebet skæbne indbefatter vi mange af de faktorer, der medfører, at vores viljestyrede handlinger kommer til kort. Walter Neff ønsker sikkert blot at have et uforpligtende erotisk forhold til Phyllis Dietrichson, men 'skæbnen' vil at han møder en kvinde der med erotiske midler kan forføre ham til at begå kriminelle handlinger. Sterling Hayden-karakteren i *The Asphalt Jungle* ønsker blot at leve et fredeligt liv som landmand, men skæbnen vil det anderledes. De melodramatiske autonome reaktioner forråder derfor ikke den viljestyrede selvopholdelse, fordi de kun sætter ind når den viljestyrede selvopholdelse har spillet fallit.

Melodramaer fungerer derfor som en slags 'oplevelsesprismer', der muliggør at vi kan gennemleve en række voldsomme og ofte smertelige oplevelser, fordi den melodramatiske 'undskyldning' (dette er hændelsesforløb som hovedpersonerne ikke ganske kan gøres ansvarlige for) muliggør, at tilskuerne kan hengive sig til både at nyde positive og negative oplevelser. Film noir adskiller sig ikke skarpt fra andre melodramaer, men nogle temaer forekom-

The Asphalt Jungle. Kuppet planlægges. I midten Sterling Hayden.

mer hyppigere i disse end i andre melodramaer. Blandt typiske temaer kan man nævne: Betydningen af krigen som en skæbne, der rammer en række enkeltpersoner; storbyen, dens korruption, kriminalitet og hensynsløse kapitalisme, der nedbryder moralen; konflikten mellem en egoistisk benyttelse af seksualitet til erhvervelse af økonomisk fordel overfor en integration af seksualiteten i altruistiske rammer. Disse temaer kan så være sammenvævede med fremstillingen af 'moderne miljøer' (fabriksbygninger, jernbaneanlæg, trafik, natklubber og luksuøse privathjem).

Noir, melodrama og stil. Det centrale i melodramaet er således, at det fremstiller en hypotetisk virkelighed, en (filmisk) fiktion på en sådan måde, at det for tilskueren bliver plausibelt, at hovedpersonernes (tragiske) skæbne er forårsaget af forhold, som de ikke kan klare ved viljestyrede handlinger. En række af de sorte films centrale effekter er netop beregnet på at indskrænke hovedpersonernes viljestyrede kontrol over deres egen skæbne. Filmene udspiller sig ofte i mørke og uoverskuelige rum, der blokerer personernes visuelle og handlingsmæssige kontrol. Low key-fotograferingen udvisker en

række af de træk, der under normale forhold sikrer vores visuelle orientering, f.eks. ved at fremkalde kraftige skyggevirkninger, der gør det vanskeligt at skelne mellem, hvad der er objekter og hvad der er effekter af belysningen, og ved at udviske tekstur-træk. Brugen af tåge og regnvejr reducerer også vores visuelle (og taktile) beherskelse af rummet. Reduktionen af den viljestyrede handlingskontrol forstærkes også med fortælletekniske midler. Et middel består i tidsmæssige ombrydninger, således at dele af filmen fremstilles ved hjælp af flashbacks. Derved understreger fremstillingen, at de pågældende handlinger allerede har fundet sted og således ikke af tilskueren kan opleves som 'frie'. Dette kan forstærkes med en anden typisk noir-effekt: en voice over, der fortæller i fortid og derfor forstærker oplevelsen af, at begivenhederne 'på fatal vis' allerede har fundet sted.

Mange noir-film udspiller sig i storbyen. Denne er ofte fremstillet på en bestemt måde, nemlig som et sted hvor anonyme og uoverskuelige kræfter bestemmer begivenhedernes forløb. Trafik, neonskilte, natklubber, kontorbygninger eller sære

Out of the Past. Jane Greer og Robert Mitchum.

industrielle bygningskomplekser er blot nogle af de settings der understreger, at storbyen er anonym og drevet af kræfter der er langt større end den enkelte hovedperson, hvis indsats kun er marginal. Samtidig understreges det, at storbyen opløser de normale moralske normer, der, ifølge filmenes selvforståelse, er baseret på nære og personlige relationer, som de måtte forekomme på landet eller i lillebyen (jf. *The Asphalt Jungle* og *Out of the Past*). I storbyen er den kriminelle handling den typiske mellemmenneskelige relation.

En række af elementerne i film noirs fremstilling støtter således en melodramatisk oplevelse af at være i skæbnens vold. Dette er ikke nødvendigvis det samme som at være i 'drifternes vold', som man udfra en psykoanalytisk synsvinkel kunne tro. Det fatale i *Out of the Past* består jo ikke blot i at Mitchum har indledt et fatalt forhold til en kvinde, Jane Greer, men også i at han efter sin 'omvending' til et selvkontrolleret væsen stadig bliver et offer for ydre kræfter. Mørke, tåge og regnvejr er ikke drifter, men objektive begrænsninger af personernes udfoldelsesmuligheder. Selvom ordet 'skæbne' smager af romantik eller overtro, er fænomenet ganske 'prosaisk': De fleste mennesker har kun en begrænset indflydelse på udformningen af deres eget liv, og i nogle situationer, som f.eks. om natten, opleves denne indflydelse at være mindre end om dagen.

Når film noir fremstiller livet som 'skæbnebestemt' gør de det med to for så vidt modsatrettede hovedholdninger. Den ene griber tilbage til romantiske forestillinger om at det førmoderne liv var præget af underkastelse under naturen. En række af de sorte iscenesættelser (nat, mørke, regnvejr, havet) og eksotiske omgivelser (især scener i Mexico) understøtter en sådan generel opfattelse af, at mennesket selv i nutiden er eller kan rammes af en sådan naturforbundet skæbne. Men den anden hovedholdning ser skæbnebestemtheden som udtryk for 'moderne' storbymæssige livsvilkår, hvor enkeltindividet må være hårdkogt og kynisk for at overleve i tilværelseskampen (som hård detektiv eller fatal kvinde), for derved ikke ved følelser at blive unødigt afhængigt af omverdenen. Denne holdning er ikke specifikt knyttet til 40'erne, hvor særlig krigen kunne give anledning til pessimisme, men er derimod en holdning der er én typisk holdning til det moderne samfund i det 20. århundrede generelt. Andre genrer, som musical'en, ser derimod optimistisk på livet i storbyen og i det moderne samfund generelt.

Altruistisk og fatal-forførerisk seksualitet. Selvom film noir ikke blot handler om at være i drifternes vold, så er spørgsmålet om driftskontrol centralt i mange films noirs. Den 'normale' etablering af erotiske relationer forudsætter en (delvis) viljestyret udsendelse af erotiske signaler fra begge parters side. I *The Big Sleep* udsender f.eks. både Bogart og Bacall 'frigjorte' og moderne seksuelle signaler. Begge køn har 'tilladelse' til at udtrykke seksuel fascination og til at udstille egen seksuel attraktivitet, fordi det er underforstået, at begge parter har en rimelig 'viljestyret' kontrol over deres seksualitet, dvs. at de begge er i stand til at afveje et muligt forholds ønskelighed i forhold til deres samlede præferencer, modsat lillesøsteren Carmen, der udsender seksuelle signaler uden nogen form for viljestyret kontrol og uden nogen forestillinger om, hvorledes seksualiteten integreres i bredere mellemmenneskelige rela-

tioner. Bogarts flirten med en ansat i et antikvariat er også baseret på at de begge er moderne 'kompetente' individer (hun er en meget vidende og effektiv person, der kan afveje flirt med andre sociale roller). Men i relation til de fatale kvinder ændres den frie erotiske forhandling til fatal forførelse, dvs. den ene part er i stand til at udsende så stærke erotiske signaler, at den anden part bliver et viljeløst offer for disse.

Forestillingen om den viljeløse erotiske fascination er en typisk romantisk konstruktion, der ofte indbefatter forestillingen om førmoderne livsvilkår, der ifølge en romantisk forestilling danner en særlig stærk grobund for en fatal, viljeløs fascination. Adskillige sorte film inddrager da også eksotiske dekorationer som element i fremstillingen af den viljeløse fascination, som mexicansk eksotisme i *Out of the Past,* og mexikansk og kinesisk orientalisme i *The Lady from Shanghai,* ligesom det er eksotiske aspekter af storbyen som ofte danner baggrund for den fatale fascination. I andre film udgår eksotismen fra de miljøer og erhverv, der professionelt arbejder med en kalkuleret seksualitetsfremstilling, fra den egentlige prostitution (der kun er implicit til stede i film noir), via de kvinder der benytter deres seksualitet til at opnå økonomiske goder), og via fremstilling af erotiske entertainere (sangerinder og striptease-dansere, jf. *Gilda*), til filmens professionelle seksualitetsfremstilling (jf. *Sunset Blvd.*).

Vi behøver ikke dybe psykoanalytiske forklaringer på, hvorfor en sådan stærk seksualitetssignalering både fremkalder lyst og angst. Jo mere målrettet og effektivt en given kvindelig adfærd er rettet mod at bringe mænds hormoner i kog, desto større erotisk effekt vil den – alt andet lige – fremkalde. Men det er lige så klart, at den derved vil kunne fungere som en fremmedstyring, fordi den forhindrer den mandlige part i etablering af forhold, der afvejer erotiske momenter med andre præferencer. Hvis derfor mænd også udviser angst i forhold til kvinder, der løsriver den seksuelle signalering og seksuelle adfærd fra bredere sociale, etiske og følelsesmæssige forhold, er dette derfor ikke udtryk for en angst for 'kvindelig seksualitet' i al almindelighed, men derimod en banal angst for konsekvenserne af en sådan rendyrkning af seksualitet. Der er intet gådefuldt i at unormale modsatrettede signaler (som når opfordring til sex, der normalt er en 'venlig' aktivitet sammenkobles med 'drab', der er en fjendtlig aktivitet) fremkalder høj ophidselse, dels fordi enkeltdelene er ophidsende, dels fordi en usikkerhed om deres sammenhæng vil forstærke ophidselsen.

Et 'hovedproblem' i de sorte films seksualfremstilling består i konflikten mellem en 'egoistisk' seksualitet og en seksualitet der er opblandet med 'altruistiske' følelser. Altruistiske følelser består i at man ikke alene handler på grundlag af egne interesser men også føler omsorg for andre mennesker og deres interesser, f.eks. overfor en mulig seksualpartner. I en film som *To Have and to Have Not* fremstilles en seksualitet der på klassisk, moralsk vis sammenkobler egoistiske og altruistiske følelser. Humphrey Bogart føler en 'egoistisk' seksuel dragning mod Lauren Bacall, men han kvalificerer sig som helt ved uegennyttige omsorgsfølelser overfor hende, f.eks. ved at ofre næsten alle sine penge for at hun kan få en fly-billet hjem til USA, ligesom han udviser en altruistisk omsorg overfor den småtbegavede Walter Brennan-karakter. På tilsvarende vis er Bacall ikke blot en kvinde, der kan udstråle en aktiv seksualitet, f.eks. i sin

egenskab af sangerinde, hun demonstrerer også altruistisk omsorg over for Bogart (jf. også deres samspil i *Dark Passage*). Når kvinder viser altruisme i f.eks. film noir, har eftertidens ideologikritikere hyppigt set dette som et forsøg på at fastholde kvinder i traditionelle kønsroller, men altruistisk omsorg er ikke en speciel kvindelig følelse (jf. Bogart) eller en specielt gammeldags følelse. I *This Gun For Hire* er Veronica Lake en aktiv kvinde, der arbejder på at afsløre landsforræderisk virksomhed, men samtidig er hendes evne til omsorg central. I *The Big Sleep* signalerer både Bogart og Bacall kraftig 'egoistisk' seksualitet, men samtidig er deres adfærd overordnet styret af omsorg (overfor den gamle fader, overfor den forvildede lillesøster, og overfor hinanden). Netop den omsorg som Hayden-karakteren og Jean Hagen-karakteren viser i forhold til hinanden udtrykker nogle af *The Asphalt Jungles* bærende værdier. Omsorg, i form af solidaritet, venskab, beskyttelsestrang osv. er baseret på uhyre stærke og medfødte dispositioner, der har været og er vitale for homo sapiens' overlevelse som art. Når hårdkogte film ofte implicit eller eksplicit tematiserer, hvorledes 'omsorgsrelationer' fortrænges til fordel for egoistiske relationer, er dette et rimeligt korrektiv til fremstillinger der tror at omsorgsrelationer kun er et udtryk for en samfundsmæssig undertrykkelse (eller plat humanisme), selvom omsorgsrelationer er udtryk for et biologisk funderet kompleks af vitale følelser. Omsorgsfølelse er i mange andre film end film noir knyttet til etableringen af en klassisk kernefamile og tilhørende obligat yngelpleje, og den er i film noir manifesteret som ridderlig mandlig adfærd over for 'damsels in distress'. Det forhold at det 20. århundrede har haft ændringen af kønsroller som et centralt forehavende gør dog ikke derved altruistiske følelser gammeldags: Omsorgsrelationer er centrale i alle mellemmenneskelige relationer. Et blik ud over samtlige film i verden vil hurtigt vise, at konflikten mellem egoisme og altruisme er et af de mest betydningsfulde motiver i film overhovedet. Der er selvfølgelig ingen tvivl om, at når de fatale kvinder vækker angst i 40'erne, blev det forstærket af, at kvinder på det pågældende tidspunkt måske i højere grad end mænd var definerede ved at de integrerede egoistiske og altruistiske motiver, som det fremgår termen 'madonna'; men rædselsreaktioner på følelseskolde, psykopatiske mænd er dog ikke mindre udtalt.

Den centrale konflikt i mange films noirs består netop i at 'egoistiske impulser' ikke forsøges integreret med altruistiske dispositioner, men at enkeltindivider udfolder egoistisk adfærd uden nogen 'altruistiske' elementer. Den *fatale kvinde* er en kvinde, der, som Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck, udsender stærke erotiske signaler, uden at disse signaler dækker over en indstilling der integrerer egoistiske og altruistiske dispositioner. Waldo/Clifton Webb i *Laura* er fundamentalt egoistisk indstillet, og selvom nogle af hans handlinger midlertidigt kan opfattes som udtryk for en omvending, viser hans mord på Laura at hans fundamentale indstilling stadig er en ekstrem egoisme. Modsat er Alan Ladd i *This Gun for Hire* mest en kold, egoistisk morder, selvom han til allersidst, ved Veronica Lakes altruistiske adfærd, også omvendes til en patriotisk altruisme, ligesom Bogart i *Casablanca* og i *To Have and Have Not.* En central kilde til sort pessimisme i film noir består netop i, at mange personer i disse film er drevet af egoistiske motiver der sætter sig igennem som handlinger, der bryder med alle

altruistiske normer. Fataliteten kan endda bestå i at fatale kvinder, som Mary Astor i *The Maltese Falcon* eller Gaby Rodgers i *Kiss Me Deadly,* appellerer voldsomt til altruistiske følelser udfra skjulte egoistiske motiver.

Den 'erotiske' egoisme kan manifestere sig på to forskellige måder. Den ene måde består i en adfærd der har sit centrum i opnåelsen af seksuel lyst, den anden måde består af en adfærd der benytter seksualiteten som et middel til at opnå andre goder, særligt penge. Den første type er på sæt og vis ikke særlig udpræget i de klassiske sorte film, hvorimod flere neo noir-film netop har denne adfærd som sit hovedmotiv. Sharon Stone er i *Basic Instinct* meget velhavende og er ydermere en berømt forfatter. Selvom man måske kan finde et vist 'økonomisk' motiv i det forhold at hun er på udkig efter ideer til en ny roman, er hendes centrale motiv erotisk: Hun ønsker seksuel lyst (og seksuel magt) uden at skulle opbygge nogen altruistiske forbindelser til sine seksuelle partnere. Men selv i moderne film noir, der fremstiller kvinder med en stærk lyst til anonym promiskuitet, som Madonna i *Body of Evidence,* har disse kvinder et centralt økonomisk motiv.

Men, som sagt, i den klassiske film noir er den fatale kvindes erotik ikke alene et mål i sig selv, men også, og ofte væsentligst, et middel til at opnå økonomiske fordele. Hun er derfor en slags finere prostitueret, og adskiller sig derved fra andre fatale kvinder, hvis centrale motiv er en promiskuøs seksuel udfoldelse (som Sharon Stone), men ligner den lange række af fatale 'prostituerede' mænd, der forfører velhavende kvinder for den økonomiske vindings skyld (og som ofte efterfølgende myrder, eller forsøger at myrde disse kvinder). Det er imidlertid ikke det forhold, at disse kvinder er koldsindigt beregnende i forhold til pengesager og mord, der udgør deres primære attraktion, i det mindste for de mænd de forfører. Når Mitchum i *Out of the Past,* Walter Neff/Fred MacMurray i *Double Indemnity,* eller Humphrey Bogart i *The Maltese Falcon* falder for de fatale kvinder er det ikke fordi de ved, at de er kriminelle. De falder for de fatale kvinder fordi disse foretager en kraftig erotisk signalering med krop, stemme og mimik. Når sagens rette sammenhæng går op for Mitchum og Bogart, mister disse kvinder deres attraktion, og dette gælder forsåvidt også for Fred MacMurray i *Double Indemnity,* fordi omend han inddrages i den fatale kvindes forbrydelser, gør han det kun så længe som han tror, at hun også føler en altruistisk kærlighed for ham. Da hendes 'sande' egoistiske karakter går op for ham, skyder han hende. Nej, den første begrundelse for fascinationen af de fatale kvinder er simpelthen, at de forbinder en kropslig skønhed med en meget eksplicit og 'beregnende' forførerisk seksuel signalering. Det fatale er derfor at denne seksuelle signalering opfattes som dækkende både seksuelle og 'altruistiske' følelser (jf. også *The Postman Always Rings Twice*, 1946, hvor forholdet bryder sammen da den egoistiske overlevelsestrang tager overhånd). Det er Rita Hayworths skønhed og stærke seksuelle signalering der tiltrækker Welles i *The Lady From Shanghai*, mens de kriminelle og beregnende elementer virker skræmmende. Dette er meget forskelligt fra den seksuelle tiltrækning der udgår fra andre fatale kvinder i andre filmtyper, som f.eks. Marlene Dietrich i *Der blaue Engel.* Her er masochismen et centralt element i Jannings' fascination, hendes beregnende ydmygelser forstærker hans lyst, ligesom Michael Douglas i *Basic Instinct* smager

magtesløshedens sødme. Men måske kan man også finde masochistiske træk i den fascination som Hayworth udøver over for mændene i *The Lady from Shanghai,* men dette er ikke typisk for genren som helhed og end ikke den dominerende følelse i filmen selv.

Der er derfor ikke på overfladen nogen grund til at se den mandlige fascination af de fatale kvinder i film noir som udtryk for dragningen mod den kriminelle kvinde, men nok som en dragning mod den seksuelt stærkt signalerende kvinde. Det fatale i denne dragning består i, at den er baseret på fejlagtige forestillinger om at den erotiske signalering samtidig også dækker over 'altruistiske' følelser. De 'fatale' og melodramatiske elementer i den filmiske fremstilling tjener derved til at legitimere en sådan forstærket fremstilling af kvindelig seksualitet, der nedbryder almindelig viljestyret kontrol, samtidig med at de fatale konsekvenser fastholder et 'moralsk' perspektiv i filmene.

Man kan med god grund mene, at sådanne fatale kvinder er udtryk for en dobbeltmoral: Man ønsker at fascineres af kvinder der udsender stærke, uhæmmede erotiske signaler, samtidig med at man forbeholder sig retten til at foretage en stærk fordømmelse af samme adfærd ved at sammenkoble den med kriminel adfærd. Det dobbeltmoralske bliver endnu mere udtalt i adskillige af neo noir-film, hvor noir-skabelonerne benyttes til at legitimere en egentlig pornografisk seksualitetsfremstilling (jf. *Body Heat, Basic Instinct* og *Body of Evidence*). Det er dog ikke klart at dobbeltmoralen altid har til formål at indskrænke kvinders seksuelle signalering. Udfra en historisk betragtning kan man se de fatale kvinder som elementer i en historisk bevægelse, der tillader kvinder en mere eksplicit seksuel signalering end i perioden før dobbeltmoralen.

Maskulinitet og hårdkogthed. Film noirs mest iøjnespringende mandstype er den hårdkogte detektiv. Den primære kerne i denne type er social: Den hårdkogte mand er en storbytype. Ofte er han enten en lille selvstændig (som privatdetektiven, eller som ejer af et lille firma jf. Bogart som bådejer i *To Have and Have Not* eller taxafirmaejer i *Dead Reckoning* , ligesom Robert Mitchum i *Out of the Past* omveksler detektivtilværelsen med en tilværelse som indehaver af en lille benzinstation), eller den lidt mindre hårdkogte mand er en underordnet politimand (som Dana Andrews i *Laura*). Småborgerligheden har dog ofte proletariske undertoner (som Marlowes proletarisk-sexistiske rolle i *Dead Reckoning,* der også tematiserer en 'proletarisk' venskabsrelation). Rene proletariske typer er Welles i *The Lady from Shanghai* og Hayden i *The Asphalt Jungle.* Hårdkogtheden udtrykker hovedpersonens forestillinger om nødvendigheden af egoisme som forudsætning for overlevelse i storbyjunglen eller i det moderne samfund generelt. Den 'hårdkogte' hovedperson kan dog også hente styrke fra en fortid som soldat i verdenskrigen (Bogart i *Dead Reckoning*). Hårdkogtheden har således primært en social baggrund i en populistisk småborgermoral eller en proletarisk moral, og er modstillet de mere 'bløde' overklassemænd, og er udgået af 30'ernes krise, omend den maskuline hårdhed forstærkedes af krigen. Den småborgerlige ideologi forhindrer dog ikke den hårdkogte helt i at være fascineret af overklassekvinder og 'foragte' kvinder med en lavere social baggrund: De fleste fatale kvinder har en fattig baggrund og er drevet af en social ambition. I *Murder, My Sweet* er den gode pige også den rige pige,

mens den fatale Mrs. Grayle er en social eventyrerske.

Det hårdkogte ressentiment har således sit centrum i klassemodsætninger, den hårde, ædle mand fra samfundets mellemste eller lavere lag overfor såvel de rige som de fattigste. Hans hårdkogthed er ikke udtryk for total kontrol over verden, tværtimod må den typiske noir-helt modtage en række afstraffelser. Hans modstandere er rigere og stærkere end han selv, nogle fordi de er eller allierer sig med proletariske forbrydere. Holdningen er at der 'Ain't no Honest Way to Earn a Million Dollars', en holdning der sikkert har appelleret til hovedparten af disse B-films tilskuere. Kontrasten mellem de lurvede hårdkogte mænd med rod i depression og skyttegrave er da også stor til den velhavende playboy-detektiv Spillane i *Kiss Me Deadly,* der til fulde udtrykker 50'ernes økonomiske boom (jf. hans agent-fætter Bond, der også er en 50'er-figur).

Hårdkogthed, politiprocedurer og social anonymitet. I det foregående har vi behandlet de 'sorte' følelser med centrum i de personlige følelser mellem enkeltindivider. En række film fra slutningen af 40'erne bearbejder imidlertid følelser udfra en mere samfundsmæssig synsvinkel, knyttet til oplevelsen af nye typer af relationer mellem individ og samfund. Den individuelle skæbne-bestemthed fremstilles med det moderne samfunds objektiverende distance. Det forhold at nogle fremstillinger klassificerer film som f.eks. *The House on 92nd Street, He Walked by Night, The Naked City* og *The Asphalt Jungle* som film noir understreger, at netop negative følelser ofte af kritikere opleves som et centralt element i genren.

Disse film kan også helt eller delvis karakteriseres ved, at det dominerende perspektiv ikke anlægges af f.eks. en hårdkogt detektiv, der helt privat er bærer af en moderne distance, men at perspektivet anlægges helt eller delvis af myndighederne, politi eller FBI. Et eksempel på en sådan 'naturalistisk' afstand finder man i *The Naked City.* Filmen er blevet berømt for sin distancerede voice over. Allerede i indledningen konfronteres vi med modstillingen af samfundets 'olympiske' overblik over byen og dens indvåneres fatale afmagt overfor kombinationen af egne drifter og storbyens uoverskuelighed. Voice over-stemmen har en kølig viden om menneskers forkrænkelighed. Den kan endda alvidende erstatte et establishing shot af New York om natten med en bevægelse ind mod en lejlighed, hvor en ung kvinde brutalt myrdes. I de efterfølgende scener følger vi diverse 'kliniske' politiprocedurer, såsom den retsmedicinske undersøgelse og tjekning af lister over stjålne juveler. Politiets objektiverende fremgangsmåde er bevidst modstillet af, at politifolkene er ultra-menneskelige, med politiløjtnant Muldoon som en jovial skotte, og en af hans medarbejdere ses som fader i forstadshjemmet. Hele set-up'et peger på rødderne tilbage til Langs *M* og derved på denne films kombination af to 20'er-tendenser, tysk ekspressionisme og ny saglighed. Andre sorte 'procedure-film' som *He Walked by Night* har en mere ligelig fordeling mellem 'distanceret' saglige beskrivelser af politiets sofistikerede procedurer (tidlige data-teknikker i form af hulkort, produktion af tegning af mistænkt ved træk-kombinering osv.) med sorte, ekspressive fremstillinger af en psykotisk forbryders liv. (Forkrøblingen af hans altruistiske følelser antydes ved, at han kun har et ømt forhold til en hund, ligesom den følelseskolde forbryder i *This Gun for Hire* kun nærer ømme følelser

overfor en kat). I *The Asphalt Jungle* er fortællingens hovedvægt lagt på at følge Sterling Haydens og venners melodramatiske liv og endeligt, men denne fatale indlevelse kontrasteres med mellemrum af fremstillinger med centrum i politiets professionelle distance. Visuelt er kontrasten størst i *He Walked by Night,* hvor voice over'en kommenterer udfra en implicit politisynsvinkel ved et panoramisk udblik over Los Angeles og dets blanding af hæderlighed og forbrydelse, mens forbryderens særlige sted er kloakkerne under byen, sparsomt belyst af flaksende stavlygter.

De sorte politi- og FBI-historier har deres genremæssige forudsætninger tilbage i 30'ernes FBI-historier og politihistorier, ligesom de hårdkogte detektivfortællinger har deres forudsætninger tilbage til 30'ernes detektivfortællinger. Begge varianter er enige om at den moderne storby frembringer forbrydere, men den ene variant understreger samfundets synsvinkel, mens den anden ser samfundsmaskineriet som del af forbryderiskheden. Det er dog mere politihistorien end detektivhistorien der peger fremad. Den hårdkogte detektiv uddøde næsten i 50'erne og eksisterer nu blot som en nostalgisk genre, mens politihistorien lever i bedste velgående, omend hyppigst uden 40'ernes sorte og fatalistiske overtoner. Efterhånden som krigsoplevelsen trådte i baggrunden mistede de sorte film en del af deres klangbund i en fælles fatal erfaring, og samtidig ændredes seksualfremstillingen i en antiromantisk retning.

Noir og eftertiden. I det forrige har jeg argumenteret for at film noir primært er melodramaer, handlingsforløb i hvilke personerne løbes over ende af en række begivenheder. Ofte er en melodramatisk synsvinkel mere overbevisende, når den henlægges til fortiden (som *Gone With the Wind*), til eksotiske miljøer (primitive lande, 'storbyens bagside') eller til fremtiden (som *Blade Runner*).

Mens film noir for samtiden udspillede sig i nutidige miljøer, er disse films verdener nu for evigt indplaceret i en nostalgisk-eksotisk fortid. I nogle henseender et dette et oplevelsesmæssigt tab, fordi nutidens tilskuere ikke fuldt kan gennemleve, hvorledes samtiden oplevede fatale aspekter af datidens moderne verden. Men den nostalgiske afstand har ikke været uden gevinster, mens andre 40'er-film kan opleves som gammeldags, så besidder en række films noirs en romantisk-patetisk fatalisme, der understøtter nutidens nostalgiske oplevelse af noir-verdenen. *Double Indemnity* har mistet en del af sin valør som samtidsdrama, men den er blevet lettere at opleve som kærlighedsmelodrama, den fatale tiltrækning lettere at acceptere, fordi den tilskrives en fjern fortids trang til absolut hengivelse. Noir-verdenen er blevet en filmisk myte, og har sluttet sig til Draculas transsylvanske bjerge, hedens stormfulde højders eller til det klassiske western-landskab. Men modsat disse mytiske verdener tilhører Bogart og Bacall ikke en ganske anden verden, deres industrielle og postindustrielle bylandskaber eksisterer stadig, omend i en opdateret form, og som typer har skuespillerne stadig en vis moderne 'bekendthed' (delvis baseret på, at hovedparten af filmene er blevet glemt, til fordel for et lille antal ofte spillede 'klassikere'). Film noir-formlen kan derfor benyttes til fremstilling af nye noir-film, når man skal tildele moderne storbyhistorier et fatalt, skæbnebårent anstrøg. Umiddelbart er en fatal erotisk fascination mindre troværdig i 1980'erne og 1990'erne end i 1940'erne på

grund af årtiers verdsliggørelse af kærlighed, erotik og sex. I neo noir-film som *The Postman Always Rings Twice* (1981) og *Basic Instinct* fungerer den nostalgiske implicitte intertekstuelle henvisning til fortidens fatale noir-film derfor som et middel til at sandsynliggøre fatalismen.

Noter

1. Marc Vernet (1993): "Film Noir on the Edge of Doom", Copjec (ed.): *Shades of Noir*, London: Verso.
2. David Reid og Jayne L. Walker (1993): "Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the Abandoned City of the Forties", Copjec (ed.): *Shades of Noir*, London: Verso.
3. Frank Krutnik (1991): *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. London: Routledge.
4. E. Ann Kaplan (1978. 2. rev. udg. 1998): *Women in Film Noir*. London: BFI.
5. Elizabeth Cowie (1993): "Film Noir and Women", Copjec (ed.): *Shades of Noir*, London: Verso.

The Big Sleep. Lauren Bacall og Humphrey Bogart.

De litterære lys bag filmens mørke

Dashiell Hammett, Raymond Chandler og James M. Cain i 40'ernes amerikanske film noir.

af Bo Tao Michaëlis

Lugten af ged. "Alt hvad han rører ved, lugter af ged. Han er alt, hvad jeg foragter mest hos en forfatter, en falsk naivist, en Proust i fedtede overalls, en beskidt lille dreng med et stykke kridt og et stort plankeværk og ingen, der kikker. Den slags mennesker er litteraturens affald, ikke fordi de skriver snavs, men fordi de gør det på en snavset måde. Ikke noget hårdt og rent og koldt og gennemluftet. Et bordel med duften af billig parfume i forværelset og en spand pis ved bagdøren."

Sådan skriver Raymond Chandler i et brev til Blanche Knopf i oktober 1942 – her citeret i Bjarne Nielsens oversættelse i Raymond Chandler: *Udvalgte breve*. Ud-

givet af Dan Turèll, Gyldendals Kulturbibliotek 1990. Manden der er Proust i fedtede overalls er James M. Cain, forfatteren til to klassiske sorte romaner som siden blev til film noir i flere omgange, *The Postman Always Rings Twice* (1934) og *Double Indemnity* (1936) Chandlers hadske animositet er interessant eller også lugter penge i hvert fald ikke af ged. Thi året efter, i 1943, debuterer Chandler som manuskriptforfatter hos Paramount i Hollywood. Og fortællingen han skal arbejde med og på er såmænd *Double Indemnity*, som Billy Wilder instruerede til en af alle tiders mest normdannende film noir-film. Samarbejdet mellem Wilder og Chandler blev herostratisk berømt (1). Det gik slet ikke. Chandler kom med sine hjemmestrikkede ideer om hvordan et filmmanus skulle se ud og troede han kunne blive færdig på en lille uge. Wilder lærte Chandler, at et manus kræver mindst to måneder at forfatte og han viste ham hvorledes. 50-årige Chandler brokkede sig over at skulle arbejde under en yngre mand, Wilder var i 30'erne, der endog kendte filmmediet fra A til Z. At Wilder drak drinks efter fyraften, mens Chandler som hærdet alkoholiker var på vandvognen. At Wilder gik rundt med baseballhat og i skjorteærmer, ringede til sine forskellige kærester og i det hele taget var indbegrebet af det kulturpluralistiske Hollywood, Chandler med aristokratisk foragt og angelsaksisk etnocentri hadede i bund og grund. Et filmmekka hvor parvenuer med uengelsk, etnisk baggrund kunne blive rige og berømte uden nogen anden uddannelse end et øjensynligt og markant talent for filmkunst. Endelig var der den underliggende strøm i samarbejdet, at Chandler skulle arbejde på et manuskript af en forfatter, han decideret anså for at være bunden af moderne amerikansk litteratur. Affæren mellem Chandler og Wilder har dog et halvlykkeligt efterspil. Chandler blev på godt og ondt i filmbyen i fire år som manusforfatter til gode penge, lærte at levere varen fordi han måtte indrømme at Wilder havde vist ham hvad film går ud på (2). Manuskriptet til *Double Indemnity* blev da også nomineret til en Oscar, hvilket er ganske godt klaret af en nybegynder som Chandler.

Historien om Wilder og Chandlers egen private opførelse af *The Odd Couple* er imidlertid mere end en spøjs anekdote. Den kan tolkes som en nøgle til forholdet mellem 40'ernes film noir-kunst og dens litterære rødder i mellemkrigstidens amerikanske og hårdkogte litteratur. Man kan nemlig vinkle anekdoten på en lidt anden måde ved et øjeblik at glemme de to forskellige personligheders trakasserier. *Double Indemnity* drejer sig, som den gamle danske titel siger det, om kvinden uden samvittighed. Walter Neff, en lille billig forsikringsagent, ringer på døren hos Phyllis Dietrichson, der er lige så seksuelt frustreret som Neff er dumsmart. Cains lange novelle er skrevet med den narrative intention som Bjarne Nielsen i Chandlers brev oversætter med falsk naivist. Men det er nu et mere kompliceret og uoversætteligt fransk begreb der er på tale, og som også Chandler i kursiv bruger i sit brev. Nemlig *faux naïf*. Hvilket betyder at læseren indirekte ved mere om plottets forhold end den aktantiske hovedperson, gerne som jegfortæller, voice over, tilsyneladende opfatter i tekstens tid, sted og handling. Læseren opfatter så at sige sagsforhold bagom ryggen på de involverede. I Wilders film er dette komplicerede udsigelsesforhold, der i dansk litteratur kendes fra Blicher og H.C. Andersen, løst ved at lade hele intrigen blive fortalt retrospektivt af Neff efter at han har

dræbt Phyllis. Had-I-But-Known hedder denne form for hypotetiske *enunciation* på engelsk: Hvis jeg bare havde vidst hvad jeg ved nu så ville jeg ikke have gjort som jeg gjorde. Man kan sige at Walter Neff altså i hele historien er *mindrevidende*. Men lig det væsentlige punkt i en græsk tragedie der hedder anagnorisis, hvor hovedpersonen bliver seende, erkender Walter Neff sagens sammenhæng just da det er for sent at ændre den. I Cains fortælling er det således en pointe at Walter Neff, som her hedder Huff, tror det drejer sig om kærlighed, hvor det drejer sig om penge, at Phyllis' økonomiske motiver nærmest blotlægges med noget der ligner en marxistisk dialektik gestaltet ind i et socialt skæbnedrama. Filmen og ikke mindst Chandlers originale dialog underdrejer det økonomiske og gør det mere til en lidenskabelig besættelse mellem to mennesker, der så toner tragisk ud fordi kvinden vil mere end bare denne altfortærende lidenskab. Wilders geniale film har da også hævet novellens sociale miljø et par grader. Barbara Stanwyck og Fred MacMurray spiller hovedrollerne i et langt mere mondænt og sofistikeret miljø, der bestemt ikke ligger tæt på forfatterens socialrealistiske og fedtede overalls.

At være 'falsk naiv' var på det nærmeste en fast narrationsform for den unge generation af amerikanske forfatter som slog igennem i løbet af 30'erne. Tough Guy Writers kaldes de under et og bestod udover James M. Cain, som debuterede i 1934 med *The Postman Always Rings Twice*, af bl.a. forfattere såsom Horace McCoy, John O'Hara, James T. Farrell og W. R. Burnett. Man burde selvfølgelig også nævne Raymond Chandler og Dashiell Hammett. Men faktisk står de udenfor og hvorfor vil blive expliciteret nedenfor.

Papas beundrere. Typisk for disse unge amerikanske forfattere i 30'erne var deres absolutte ståsted til venstre for midten. Deres romaner var en særlig amerikanske afart af den europæiske socialrealisme med århundredeskiftets naturalistiske roman – Emile Zola og co. – som stilistisk skabelon. De skrev i skyggen af depressionen og deres mål var klart at afdække hvorfor kapitalismen brød sammen med krakket i '29 og hvorfor den eneste vej ud af armod og fortvivlelse hed socialisme i en eller anden grad (3). Men forbilledet for deres hovedpersoner var et all American produkt fra 20'ernes Lost Generation. Den hårdkogte desillusionede amerikanske loner som ikke tror på noget, slet ikke kvinder, og som rodløs flakker rundt i sin egen og delvis vor allesammens meningsløse verden. Som Jake Barnes i Hemingways *The Sun Also Rises* eller Frederic Henry i *A Farewell to Arms*. Men Hemingways hårdkogte antihelte var også på det nærmeste socialt og politiske frisatte. De kunne udtrykke en vis indigneret udsigt over det politiske kaos efter Første Verdenskrig, udvise sympati for romantiske revolutionære, der kæmpede for overordnede ideer og abstrakte begreber. Men den hemingwayske antihelt kæmpede først og fremmest for at overleve på egne præmisser og ikke de præmisser andre satte for ham. At beherske sin verden, fortælle sin historie og fremfor alt sætte sig i en position, hvor det personlige tab er minimalt eller slet ikke til stede.

Men Ernest Hemingways ikon var et produkt af 20'ernes modernistiske egocentri, der nok kunne udvise almenmenneskelige og moralske holdninger, men ikke i en bestemt sags tjeneste eller indrammet af en større politisk solidaritet. 30'ernes unge forfattere i USA så op til Papa Hemingways ensomme mand, men de

The Postman Always Rings Twice. John Garfield og Lana Turner

omkalfatrede ham også i 30'ernes tidsånd. De negerede hans klasseløshed og satte ham mere eller mindre bombastisk ind som en forvirret og idealistisk proletar i en benhård og bredviftet klassekamp.

James M. Cain var en sådan typisk 30'er-elev af Hemingway. Han tog typen, men satte ham ind i et plot, der gav mening, fordi denne mening mere eller mindre var marxistisk, i hvert fald antikapitalistisk og venstreorienteret. Den hårdkogte 30'er-helt delte sig op i to retninger. Enten var han en idealistisk journalistist som kæmpede for ret og retfærdighed eller også var han en blændet proletarisk fidusmager som stadigvæk troede på at storkapitalens USA var den bedste af alle verdner. Fælles for begge var deres hemingwayske dyder: God is guts, det gælder om at være initiativrig og have gåpåmod, udvise driftig ihærdighed og fremfor alt ikke være en tøsedreng. 30'er-litteraturens helte var reelt proletariske naive fightere som evident måtte knuses af systemet, som til tider lignede en spændende kvinde, til andre en kynisk skæbne. *The Postman Always Rings Twice* rimer ironisk for amerikanere på den uramerikanske drøm om og tro på at et hvert menneske har retten til a second chance, til at begynde forfra. Men ikke længere, ikke i 30'ernes depression.

De to forfattere som mere end nogen andre kom til at stå som litterære eksponenter for film noir-genren i 40'erne, Dashiell Hammett og Raymond Chandler, havde rødder i en anden tradition end 30'ernes ideologisk sorte og delvis socialistiske romankunst. Chandler debuterer ganske vist som prosaist i 30'erne og skriver sine bedste romaner i 40'erne og 50'erne. Men hans forbilleder var lidt ældre samtidige englændere som Somerset Maugham og P.G. Wodehouse, hvis ironisk-sarkastisk-satiriske udsyn på verden altid var præget af en distancerende skepsis overfor politik og en vemodig senromantisk foragt for nye sæders friere seksualitet, især når den blev profileret af kvinder. Og så var der endelig Hemingway, hvis hårdkogte desillusionerede mænd havde en slægtning i Chandlers Philip Marlowe. Privatdetektiven, og hans profession er ej tilfældig, er for Chandler altid subjektivt bedrevidende i modsætning til 30'ernes mindrevidende, falsk naivistiske hero, et objektivt, samspilsramt offer for omstændigheder. Marlowe får måske ikke pigen eller pengene til sidst, men han får historien, fordi han fortæller den bedre end sine modstandere, gangsterne, dullerne og strisserne. Privatdetektiven er både en retorisk og parlamentarisk helt (4). Hans rapkæftethed, hans metaforiske parabler og hyperbler og hans afvæbning af omgivelsernes trussel mod hans integritet, ære og moral er mere verbal end voldelig, mere behersket end styret af klassekampens knojern eller partiparoler. Chandler var rystet, da man ved 40'ernes slutning så hans Marlowe som en proletarisk helt. Et sådant begreb fandtes slet ikke i Chandlers mentalitet.

Dashiell Hammett blev ganske vist i 30'erne dyrket som venstrefløjens hemmelige konge for hårdkogt litteratur. I løbet af dette tiår blev han knyttet til det amerikanske kommunistiparti, advarede mod nazismen i 40'erne og blev smidt i fængsel og blacklistet under 50'ernes Mccarthyisme for sit engagement. Der er heller ikke tvivl om at Hammett i modsætning til Chandlers konservative civilisationskritik tidligt i sin samfundskritik befandt sig på venstrefløjen i en eller anden diffus marxistisk-anarkistisk retning. Hammett havde selv været med som menig detektiv i Pinkerton til terroristisk

at nedkæmpe arbejderbevægelsen. Hammetts politiske engagement sidenhen kan med rimelighed tolkes også ud fra en dybtfølt skyld over at have forrådt sine egne. Men udover at Hammetts forfatterskab sluttede med indgangen til 30'erne, romanen *The Thin Man* (1932) er hans sidste selvstændige publikation, er alle hans værker typiske for 20'erne. *Red Harvest* (1929), *The Maltese Falcon* (1930) og *The Glass Key* (1931) er forfatterskabets store romaner. Med deres aura af jazztidens seksuelle frisind, forbudstidens moralske dekadence, eskaleringen af organiseret kriminalitet og ikke mindst tidsåndens pittoreske gangsterromantik afspejler de langt mere de brølende 20'eres kaotiske opbrudstid end de ideologisk organiserede 30'ere. Alle tre nævnte romaner blev flere gange filmatiseret i løbet af 30'erne og 40'erne.

Mellem ondt og godt. John Hustons filmatisering af *The Maltese Falcon* (1941) er en kongenial fortolkning af romanen. Ingen tvivl om det og i mine øjne en af de fineste overførelser af et mesterligt romanværk til en lige så mesterlig film. Hvor værket solidarisk bliver repræsenteret i sin grundform og samtidig fremtræder som en divergerende fortolkning. Hustons film har indfanget meget af ånden fra Hammett, har gjort bogen til ren film noir. Et klaustrofobisk skæbnedrama om en privatdetektivs involvering i en håndfuld menneskers jagt efter lykken i form af den skæbnesvangre statuette fra 1500-tallets Malta, krydret med detektivens egen kærlighedshistorie med kvinden som måske er nøglen til selve denne legendariske sorte fugl. "Af samme stof som drømme" siger Sam Spade alias Humphrey Bogart om fuglen som altså viste sig at være falsk, og det er filmens slutreplik endog hugget fra gamle Shakespeare. Men det er ikke romanens slutning. Filmens accentuering af hele fuglens aura af at være jagten på den materialiserede lykke, film noirens redundante illusion om at få endnu en chance, er slet ikke til stede i romanen. Den slutter med at Sam Spade sidder i sit kontor og atter får besøg af sin sædvanlige og stædige elskerinde, den dræbte partner Miles Archers kone. Hammetts roman handler om vanens magt overfor tilfældighedens nedslag, om sin egen lille kommercielle butiksmoral som privatdetektiv og så det anderledes, den flamboyante og fantasmagoriske jagt efter noget større end netop småborgerligheden – Malteserfalken. Hammetts roman fra 1929, hvor hovedpersonerne, Sam og Brigid, i modsætning til filmens aldersmæssigt er i 20'erne understreger, langt mere en litterær diskussion om at realisere sig selv på et næsten religiøst plan i modsætning til bare at lade tingene stå til og leve med en selvskabt mening. Lidenskaben mellem Brigid O'Shaughnessy og Sam Spade er i Hammetts roman langt mere køligt og kynisk skildret end i filmen, hvor forholdet antager en tragisk-romantisk enestående karakter af at være større end livet. Hammetts Sam Spade er en blond Mefisto fra første side og hans rolle er langt mere metafysisk sat op i changerende attituder overfor strømerparret Dundy og Polhaus, i romanen hans virkelige modstandere, og overfor The Fat Man, Kasper Gutman. Hvor navnet Gutman også i relation til romanens agonistiske magtforhold mellem godt og ondt signalerer en gud der søger sin egen hellige gral, Malteserfalken. Hammetts roman har et eventyrlag, et allegorisk tilsnit som i Hustons film er socialiseret over i film noirens understregning af skæbnen med stort S. Men Hustons filmatisering er til gengæld trofast overfor

The Maltese Falcon. Humphrey Bogart, Peter Lorre, Mary Astor, Sidney Greenstreet

Hammetts intention, at Sam Spade hele tiden styrer sin historie, er bedrevidende. Filmen slutter næsten ordret med Spades lange monolog overfor morderen Brigid, om ære og værdighed i detektivbranchen i særdeleshed og kærlighedens eksistentielle flygtighed i almindelighed. Med sin i virkeligheden yderst åbne version af sagens sammenhæng. Kort sagt er der underneden Hammetts sensationelle plot en typisk 20'er-diskussion: Er det mindre amoralsk at bedrage sin partner timeligt ved at gå i seng med hans kone end i jagten på Malteserfalken, som peger udover det timelige, at dræbe ham som et sakraliseret middel for at nå det overordnede mål? Er kærligheden andet end relative og erotiske interesser, at vælge at tage chancen, også den en dag at vågne op med den elskede som en potentiel morder ved sin side i sengen?

Det var ikke kun af censurhensyn at Huston måtte lade slige lag i romanen ligge brak. Romanens initialfabel som Sam fortæller Brigid, da hun første gang forsøger at forføre ham, er signifikant udeladt i filmen. Historien om Flitcraft der opdager det blinde tilfælde en dag mellem frokostrestauranten og kontoret, da han undgår at blive slået ihjel af en nedstyrtende bjælke og derfor flygter fra sit vane-

ægteskab for at påbegynde et nyt vane-ægteskab i en anden by. Denne tidstypiske fabel er den overordnede nøgle til romanens dikotomi, om at kunne vælge andre veje end vanens. I filmen er denne indre metahistorie udeladt for at opskrive intrigens labyrintiske og skæbnesvangre lag. Vanen vinder i Hammetts roman, hans detektiv vender tilbage sit kontor med lidt sikker sex som adspredelse. I Hustons film er vi klar over at Humphrey Bogart med inderlig smerte og nødvendighedens indsigt må sende Mary Astor i døden.

Privatdetektivens overvindelse af den kvindeligt sexuelle fristelse er hos den moderne Hammett altid skildret med etisk ambiguitet og retorisk apori. Hammetts femme fatale er f.eks. aldrig entydigt dæmoniseret. Hos den senromantiske Chandler – og det ses også i hans bearbejdelse af *Double Indemnity* – er accentueringen af den kvindelige, agressive seksualitet klart en moralsk og entydig afstandtagen. I 40'erne blev to af hans romaner filmatiseret under hans navns nævnelse, Edward Dmytryks *Murder, My Sweet* (1944), efter romanen *Farewell, My Lovely*, og Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946).

Tabere og vindere. Det fortæller en hel del om Raymond Chandlers syn på sin egen Philip Marlowe, at han ønskede, at han skulle spilles af Cary Grant. Hollywoods mest sofistikerede anglo-amerikaner, elegant og debonair, vittig og ikke så lidt af en playboy. Ikke den dæmoniske Grant som vi siden skulle kende ham i en række thrillers drejet af Alfred Hitchcock. Men Grant fra 30'erne, enten som en raffineret screwball-komediant eller en rask martiné-helt à la Erroll Flynn. At den første som skulle spille Philip Marlowe på film blev den drengede musicalstjerne Dick Powell, som med Edward Dmytryks film ønskede at skifte rollefag og type, var igen et chok fra Hollywood i hovedet på Raymond Chandler. Men for det første var Dmytryks filmatisering yderst loyal overfor forlægget og dels var Dick Powell så glimrende i rollen som Marlowe, at vi er ikke så få "Chandlerister" som finder ham den bedste Marlowe på det hvide lærred.

Dmytryks film har imidlertid også flere film noir-træk, der gør den værd at tage med når man ser på noir-genrens rødder. Ligesom Wilders *Double Indemnity* som blev indspillet på samme tid, er historien fortalt retrospektivt og med hovedpersonens voice over. Ved filmens start sidder Marlowe nærmest blindet og fortæller historien om menneskemonstret Moose Malloys jagt på sit livs kærlighed, den svigefulde Velma. Dmytryk beholdt endvidere i sin film romanens ufuldendte kærlighedsaffære mellem Anne Riordan og Marlowe, som i filmen klinger ud i en åben happy ending, som intet har med film noir at gøre. Noir-trækkene ligger således langt mere i den sorthvide clairobscur-stil, det klaustrofobiske miljø, hvor dagslys er en sjældenhed, og så i at Dick Powell faktisk spiller Marlowe som en mand, en detektiv som ikke hele tiden har kontrol over sagens forløb. Hvilket kulminerer i filmens mareridtscener med Marlowe dopet og torteret i Amthors klinik, storgangsterens skalkeskjul for plottets forbryderbande. Powell var aldrig gennemført tough, som f.eks Humphrey Bogart, men sporadisk træder han aggressivt i karakter og hans aflevering af Marlowes wisecracks er altid tintet af en sleben selvironi. Powells spillestil veksler således mellem at være mindrevidende og bedrevidende, at være samspilsramt objekt og styrende subjekt. At der er kræfter i intrigen som han umiddelbart ikke har styr på, men som han altså alligevel

bemestrer ved at klargøre dem i sin egen fortælling, signaleres ved rammen som begynder og afslutter filmens plot. Dick Powell er som sagt fænomenal og retfærdigvis gav den film ham grønt lys til at spille mere udprægede film noir-antihelte i andre film.

I Alain Silver og Elizabeth Wards *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (1979) bliver *Murder, My Sweet* tolket som en arketypisk film noir. Dels fordi den er tidlig på færde og dermed udlægger stilistiske fortællestrategier som siden blev redundante for hele genren og dels fordi den ophæver en objektiv realisme til en subjektiv fortællers jeg-opløsning og tab af kontrol. Men det i mine øjne er delvist forkert set. Marlowe fortæller historien og de punkter, hvor han mister sin vanlige beherskelse af intrigens punkter og parametre udsættes elegant for ironisk selviscenesættelse. Historien er stadigvæk hans og hans restaurering af dens intrigante forløb udstiller ham som den der egentlig aldrig mister fatningen. Han sætter sig, som Hemingway ville sige det, aldrig i en position hvor han tilsyneladende taber. *Murder, My Sweet* var sådan set en blandingsløsning på at sætte Chandlers omverdensbeherskende detektiv ind i et univers som klart har skæbnesvangre og ukontrollable, jegopløsende noir-træk. Men stilens ubesværede og ironiske distance, som sådan set også er tilstede i romanens mange hyperboliske metaforer, og filmens åbne kærlighedshistorie mellem Marlowe og Riordan demonterer i sidste ende at filmen kan kaldes for en arketypisk film noir.

Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946) anses af mange for både den bedste Chandler-filmatisering og for en vaskeægte film noir. Chandler var selv glad for filmen og selvom Humphrey Bogart ikke ligner Cary Grant blev han faktisk herefter Chandlers idealbillede på Marlowe. Hawks er en bedre, mere original instruktør end Dmytryk. Hans filmatisering er helt i overensstemmelse med hele Hawks' auteur-univers. Verden kan deles op i tabere og vindere, mennesker med mangel på integritet og ære og så præcis det modsatte, stolte mennesker, som ikke beder nogen om noget udover retten til at leve efter deres egen moralkodeks og egne autentiske værdier. Kvinder kan optages i dette maskuline klubland, hvis de udviser mod og styrke og samtidig bevarer den kvindelige mystik i deres seksuelle rolle overfor mænd. For så vidt er Hawks' værdier ikke langt fra Chandlers egne. Bortset fra at Chandlers mænd er ensomme og rodløse enegængere der aldrig har et miljø som støtter denne høviske selvopfattelse og derfor lever frisat venneløst i et univers som ikke agter og anerkender disse værdier. Hawks Philip Marlowe er aldrig ensom og gang på gang opnår han anerkendelse for sin indsats for at redde General Sternwoods to vilde døtre, Vivian og Carmen. Han har hele vejen igennem plottet kontrol over situationen. Og typisk for Hawks, men bestemt ikke for Chandler, er der endog indlagt en sing-along-scene, hvor Lauren Bacall synger sammen med en gruppe og dermed er i færd med at overskride sit eget egoistiske univers ind i det unisexede, men maskulint skabte sammenhold, som er så signifikant for Hawks' univers.

The Big Sleep er alt i alt en Lauren Bacall-Humphrey Bogart film, Marlowe og Vivian finder sammen, ikke mindst efter at hun har hjulpet ham med at skyde historiens lejemorder, Canino. Romanens to andre væsentlige kvinder, Carmen og gangsteren Eddie Mars' kone, Silver Wig, er skåret ned eller skåret ud i filmen.

Romanens Vivian er helt igennem en sexmanisk dulle, som Marlowe vifter af, da hun lægger an på ham. Lauren Bacalls Vivian er god nok på bunden og dermed god nok for Bogart. Således er det igen selve filmens mise-en-scène, dens aura som giver den karakter af film noir. Og så de realistisk rå voldsscener som gjorde den forbudt af censuren i Danmark i næsten tyve år.

Hawks' og Dmytryks filmatiseringer af Chandler kanoniserede en stil som stort set blev fortsat siden. Allerede hos Huston var privatdetektiven på vej mod at gestalte sig som en romantisk antihelt. Robert Montgomerys filmatisering af *Lady in the Lake* (1946) med det subjektive kamera som jegfortæller, alt ses igennem Marlowes øjne, er mere interessant end vellykket. Den fortsatte faktisk med at gøre detektiven endnu mere styrende og bedrevidende end hos de to andre. Med John Brahms *The Brasher Doubloon* (1946) efter romanen *The High Window* var romantiseringen af privatdetektiven total. Philip Marlowe var blevet en amerikansk helt, en urban cowboy, manden vi trygt kan gå sammen med ned ad de sorte gader. Og med Brahms film skulle der gå over tyve år før man igen gik i gang med at filmatisere romaner om Marlowe. Den første hed faktisk *Marlowe* (1969) og var en filmatisering af romanen *The Little Sister*. James Garner som Marlowe lagde sig tæt op ad Dick Powells ironiske spillestil og forsøgte heldigt ikke at kopiere Humphrey Bogart. Men *Marlowe* er en updating af en roman som oser af 40'ernes efterkrigstid, og dens miljø er klart sat i en blank og atmosfæreløs 60'er-stil, endda med Bruce Lee der udfører karatespark! Robert Altmans *The Long Goodbye* (1973) er nærmest en meta-private eye-film, i og med at Marlowe i Eliott Goulds fortolkning er en fjollet dinosaurus fra 40'erne, hensynløst overhalet indenom og udenom af 70'ernes skødesløse nutid og sexhungrende nyrige. Man kan hade Altmans film fordi den frækt dekonstruerer hele Marlowes virke og væsen til ren og skær nostalgi og efterklange af Hollywoods guldalder sat overfor tiden lige efter '68 og dens på godt og ondt frisættelse af alle moralske normer. Men Altmans film er faktisk mere trofast overfor den evigt-ejes-kun-det-tabte-sen-romantik, som dybest set er den tragiske kerne i alle Chandlers romaner. Dick Richards to Chandler-filmatiseringer, *Farewell, My Lovely* (1975) og *The Big Sleep* (1978), er for den førstes vedkommende at betragte som en sentimentaliseret og nostalgisk pastiche på Dmytryks udgave og for den andens en pinlig, parodisk affære, hvor romanen både er ført op til nutiden og samtidig foregår i et swingende London.

Fanget af fortiden. Med Billy Wilders *Double Indemnity* blev film noir'en fastlagt som sin egen genre: Subjektets tragiske illusion om at kunne styre sine omgivelser støder dialektisk sammen med en nærmest mekanisk proces, hvor mennesker underlægges fatale kræfter uden for dem selv. Kræfter som oprindeligt i 30'ernes sorte romaner havde karakter af kapitalistisk samfundsmæssighed, men som i 40'ernes film noir bliver seksualiseret og personificeret af en femme fatale. Ikke al realistisk samfundsmæssighed forsvinder, men den dæmoniseres i så fald næsten til ukendelighed eller marginaliseres ud i asfaltjunglens natteverden og lumpenproletariat. Dog er den ikke mere utydelig end at 50'ernes antikommunistiske korstog kunne dechiffrere den i mange af 40'ernes films noirs.

Noir-antihelten er mindrevidende og

Double Indemnity. Fred McMurray og Edward G. Robinson

bliver med sin skæbne merevidende, men aldrig bedrevidende, fordi hans indsigt først sker da det er for sent. Dashiell Hammett kunne skrive sådanne romaner som lagde sig tæt op af en sådan tematisk og eksistentiel figuration. *Red Harvest* og *The Glass Key* er romaner med sådanne determinerende, subjektopløsende kræfter. Men den første blev aldrig filmatiseret – danner dog forlæg for Akira Kurosawas *Yojimbo* og Sergio Leones *A Fistful of Dollars* – og den anden blev to gange i Hollywood drejet som regulære gangsterfilm.

Privatdetektivfilmen, *The Maltese Falcon*, *Murder, My Sweet* og *The Big Sleep*, har alle klare film noir-træk. Men deres meningsfyldte univers, deres åbne labyrintiske plots og deres selvbeherskende hovedpersoner adskiller sig grundlæggende fra hele genrens erkendelseshorisont af netop det modsatte: Små mennesker i en stor skæbnes vold, hvor man sjældent kan undslippe sin fortid og stort set aldrig overleve sin nutid. Det er betegnende, at privatdetektiven fremtræder for os med sporadiske glimt af fortid eller baggrund, han alt i alt en 'nowhereman' der gestalter

sig med sin egen nutid, der er hans historie om andres kriminalitet. Transformeringen af Hammetts og Chandlers detektiver i Hollywood sker med understregningen af deres maskuline romantiske mystik og fjerner enhver plet på trenchcoaten af hjælpeløshed og desperation.

For mig at se sætter film noir-genren sig først afgørende igennem i privatdetektivfilmen med Jacques Tourneurs mesterværk *Out of the Past* (1947). En privatdetektiv indhentes her af sin fortid, der afslører ham som et skvat og en marionet i hænderne på en gangsterchefs kæreste. Men da han møder hende igen i filmens nutid, er han stadigvæk fortabt, og således ender han tragisk som et typisk film noir-offer. Merevidende, men ikke bedrevidende om sin skæbne og dens determinerende struktur. Man kan ikke flygte fra fortiden og man kan lære meget lidt af den. Tourneurs film peger frem på to moderne films noirs som uden nostalgi og pastiche har udviklet netop dette spor på fremragende vis, Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974, *Aflytningen*) og Arthur Penns *Night Moves* (1975, *Skakmat*). Men her er vi milevidt fra Hammetts og Chandlers privatdetektiver. De ville måske aflytte nogle, men i hvert fald aldrig stille sig skakmat.

Noter

1. I antologien *The World of Raymond Chandler* (Weidenfeld og Nicolson, 1977) kan man læse i detaljer om vanskelighederne mellem Chandler og Wilder. Nemlig i et yderst veloplagt og humoristisk interview med Billy Wilder af Ivan Moffat, "On The Fourth Floor of Paramount."

2. I ovennævnte interview mener Billy Wilder selv at Raymond Chandler i Hollywood lærte sin at blive manuskriptforfatter med den omkostning at han siden ikke kunne gå tilbage og skrive væsentlige romaner. Det er en sandhed med heftige modifikationer. Som så mange andre af sin generations skønlitterære forfattere, Scott Fitzgerald, Christopher Isherwood, Aldous Huxley og William Faulkner, foragtede han jobbet i Hollywood, fordi han som forfatter skulle skrive i et team, på samlebånd og i et kollektiv, hvor der var forskellige skribenter som hver tog sig af sit område. Således var Raymond Chandler først og fremmest ansat til at skrive dialoger. Men som så mange andre kolleger i den dur oser denne holdning også af dobbeltmoral. Raymond Chandler fik mange penge og kom således ud af den fattigdom som prægede den tidligere oliedirektørs liv i 30'erne. (Chandler blev fyret fra en toppost i oliebranchen på grund af utroskab og druk!) Hollywood gav ham endda råd til at sørge for sin 70-åriges kone skrantende helbred og give hende en økonomisk forsvarlig alderdom. Og faktisk skrev Chandler to sublime romaner på baggrund af sine erfaringer i Hollywood – nemlig *The Little Sister* og *The Long Goodbye*. Er man interesseret i Chandlers komplicerede forhold til filmbyen og den produktioner, kan i høj grad William Luhrs bog *Raymond Chandler and Film* (Frederick Ungar Publishing, 1982) anbefales. En bred, causerende og anekdotisk fremstilling af hele detetektivlitteraturens indtog i Hollywood findes i Jon Tuskas *The Detective In Hollywood* (Doubleday and Company, Garden City New York, 1978).

3. Under 50'ernes McCarthyisme blev mange af disse forfattere blackliste. Visse var tilhørte åbenlyst, såsom Dalton Trumbo, de "Hollywood Ten", som decideret blev nægtet arbejde i Hollywood. James M. Cain selv klarede skærene ved at blive

et 'venligt vidne' for Komiteen for uamerikansk virksomhed. Dette 'stikkeri' plettede siden hans ry blandt forfatterkolleger.

4. Hele denne komplekse tematik har jeg udfoldet dybere og mere diskuterende i min egen bog om *Raymond Chandler – Portræt af småborgeren som privatdetektiv.*

Litteratur

Miriam Gross (ed.):*The World of Raymond Chandler*. Weidenfeld & Nicolson, London 1978.

Raymond Chandler: *Udvalgte breve.* Udgivet af Dan Turéll. Oversat af Bjarne Nielsen, Gyldendals Kulturbibliotek 1990.

William Luhr: *Raymond Chandler and Film*. Frederick Ungar Publishing. 1982.

Bo Tao Michaëlis: *Portræt af småborgeren som privatdetektiv*. Medusa 1978.

John Tuska: *The Detective in Hollywood*. Doubleday and Company 1978.

David Madden (ed.): *Tough Guy Writers of the Thirties*. Southern Illinois University Press. 1970.

Foster Hirsch: *Film Noir – The Dark Side of The Screen*. ADACAPO Paperback 1981.

Film noir i forstæderne

Tay Garnetts *Cause for Alarm!*

af Anne Jespersen

Var der et liv efter *Film Noir*? Nej, ofte var der det ikke for hovedpersonernes vedkommende, idet vi som i en tragedie af Shakespeare efterlod dem døde på scenen. Og dog var der adskillige der overlevede, omend prisen herfor kunne være alvorlige synlige eller usynlige sår. Men for instruktørerne, for Hollywood og for hele det amerikanske samfund gik livet selvfølgelig alligevel videre, men *ikke* som om intet var hændt.

I en del film noir litteratur ses ofte spekulationer i form af dystre fremtidsudsigter for visse – stærkt tilskadekomne – hovedpersoner som f.eks Edward G. Robinsons Chris Cross i *Scarlet Street* (*Gaden med de røde lygter*, Fritz Lang, 1945) og Humphrey Bogarts Sam Spade i *The Maltese Falcon*. (*Ridderfalken*, John Huston, 1941). I en overraskende og morsom artikel, "How Hollywood Deals with the Deviant Male" argumenterer Deborah

Thomas besnærende for at se James Stewarts rolle som Ben McKenna i Hitchcocks *The Man Who Knew Too Much* (*Manden der vidste for meget*, Alfred Hitchcock, 1956) som "a film noir protagonist ten years or so further along in his life" (Thomas (1988: 68). Ben har altså overlevet, rent fysisk, men vi kan nemt forestille os at han tidligere i sit liv kunne have været hovedpersonen i f.eks. *Scarlet Street* eller *Phantom Lady* (*Vidne søges*, Robert Siodmak, 1944). Men vi møder ham nu i en komfortabel tilværelse som læge i Indianapolis og gift med Jo (Doris Day). Sammen har de sønnen Hank som bliver kidnappet i Marrakesh. Trods Bens succesrige og tilsyneladende behagelige liv er han ikke lykkelig, men føler sig som ægte film noir helt på utryg, gyngende grund. Han bryder sig hverken om at være gift, at være far eller at bo i Indianapolis, og som i så mange film noirs, trækkes de dystre linier bagud til krigen. "Daddy liberated Africa" siger Hank, og tydeligvis har livet for Ben siden da – som rigtig voksen, ansvarlig borger – ikke kunnet måle sig med denne tabte fortid, dette friere, omend farligere, liv.

En helt anden form for fremskrivning af film noir findes i Tay Garnetts lille oversete perle *Cause for Alarm!* (1951). Og hvor det for de førnævnte antagelser vedrørende *The Man Who Knew Too Much* står som ren, omend overbevisende spekulation om hvorvidt Hitchcock overhovedet tænkte 'film noir' da han lavede filmen, så kan ingen der ser *Cause for Alarm!* være i tvivl om at det er instruktørens hensigt at indskrive filmen i en film noir tradition, og Tay Garnett må jo, om nogen, være ekspert på området.

Cause for Alarm! Ellen og George Jones bor i et forstadskvarter. De traf hinanden under krigen gennem Georges ven, lægen Ranney Grahame, som Ellen arbejdede som sygeplejerske for. Filmen foregår en varm julidag syv år senere. Ellen gør rent i huset mens George ligger syg ovenpå. Han har skrevet et brev til den offentlige anklager hvor han fortæller at han langsomt bliver slået ihjel af Ellen og Ranney som nu er familiens læge. Overfor Ellen er George negativ og ondskabsfuld, og på et tidspunkt, efter at brevet er blevet afleveret til postbudet til videre forsendelse, truer George Ellen med en pistol og siger at han har besluttet at dræbe hende, men inden han gør alvor af det, falder han død om. Ellen prøver nu – stærkt chokeret over det skete – at få brevet tilbage for at undgå at blive mistænkt for mord. Men alskens regler og bureaukratiske vedtægter forhindrer postvæsnet i at udlevere brevet uden Georges samtykke, så Ellen må opgive, men bedst som alt håb tilsyneladende er ude, dukker postbudet op med brevet der viser sig at være underfrankeret og derfor ikke kan sendes afsted.

Quiet, Illness Within. Vi bliver fra filmens første billede ført ind i et univers som på overfladen slet ikke ligner film noir verde-

nen: en typisk amerikansk forstadsbebyggelse: nydelige to-etagers huse med garager og velplejede græsplæner foran. Ren småborgerlig familiehygge-idyl, som man også kan se i indledningssekvenserne til de amerikanske tv-sitcoms fra 50'erne, f.eks. *Father Knows Best* og *Leave It to Beaver*. Men i *Cause for Alarm!* bliver denne tilsyneladende idyl straks modsagt: idet kameraet bevæger sig nærmere ser vi et lille skilt på stakittet: "Quiet Illness Within". Og den sygdom som befinder sig derinde i huset står i skærende kontrast til den lyse, idylliske normalitet udenfor. Selvom man flytter fra storbyens kaotiske vrimmel og ud til forstæderne, flytter dæmonerne og angsten med. Og selvom *Cause for Alarm!* billedmæssigt ikke er en mørk film er den fra starten bevidst om sit noir tilhørsforhold: "This is where I live. I'm a housewife. My name is Ellen Jones." Sådan etableres i voice over vores hovedperson. Et noget usandsynligt film noir udgangspunkt måske, men brugen af voice over og allerede den næste sætning vi hører, etablerer noir slægtskabet og indfanger os: "That Tuesday in July started out just like any other day of the past few months. There was no warning it was to be the most terrifying day of my life". Netop denne præcise skildring i voice over af hvornår og/eller hvor det gik galt, er en ofte anvendt noir konvention, f.eks. i *Double Indemnity* (*Kvinden uden samvittighed*, Billy Wilder, 1944) "It all began last May", i *The Postman Always Rings Twice* (*Postbudet ringer altid to gange*, Tay Garnett, 1946), "It was on a side road outside of Los Angeles. I was hitchhiking from San Francisco down to San Diego...", eller i *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) "Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California. It's about 5 o'clock in the morning..... Let's go back about 6 months and find the day when it all started."

Hovedpersonen Ellen Jones (spillet af Loretta Young), præsenterer sig selv som husmoder, og hun virker i starten af filmen ganske modløs. Hendes mand har dårligt hjerte, og hun synes det er svært at se meningen med det hele: "Even the housework seemed drudgery" siger hun mens hun støvsuger på livet løs. Og selvom vi vel alle af og til kan føle noget lignende, er det for Ellen et tegn på at der er noget rigtigt galt. Og det er der mildest talt også. I et flashback ser vi hvordan hun syv år tidligere for første gang mødte George, og i den grad blev forblændet af ham, at hun svigtede den (gode) mand, Ranney Grahame, som elskede hende og som nu er hendes og Georges læge og ven af familien. Mødet fandt sted under krigen hvor Ellen var sygeplejerske og George var aktiv i krigstjeneste i flyvevåbnet. Det er oplagt at se George som en parallel til de splittede film noir helte der med krigsoplevelsen i bagagen nu føler sig "... divided in one of several ways a) between a somewhat idealised 'there and then' (most typically represented by the war) and the 'here and now' of the film's present tense frame. b)

Between privilege (which constricts) and deviance (which puts one on the wrong side both of the law and of the marriage bed)" (Thomas 1988: 68).

Set på denne måde er George en fremskrivning af noir mændene i deres efterkrigstids-rodløshed som også i tilværelsen i forstæderne antager dæmoniske dimensioner, men *Cause for Alarm!* går et skridt videre idet mandens og kvindens roller bliver dobbelt byttet om. George kan nemlig ses som en mandlig udgave af femme fatale'en, der får indfanget Ellen i et net af hændelser der næsten kommer til at antage Kafka-agtige dimensioner. Michael Walker taler, med James M. Cains romaner som eksempel, om hvordan "the femme fatale becomes the key figure who lures/tempts/seduces the hero into the noir world and ... the hero becomes a 'victim' of his own desires" (Walker 1992: 12). I *Cause for Alarm!* er Ellen klart offeret der er blevet lokket ind i en noir verden af George. Hvor kvinden i film noir traditionelt ses fra et mandligt univers, antager *Cause for Alarm!* kvindens synspunkt, som også bliver vores. Men samtidig ses Ellen også gennem Georges sindssyge øjne som den typiske femme fatale der kun er ude på at lede mændene i fordærv. Og selvom vi ved at Ellen bestemt ikke er nogen femme fatale, må det samtidig også siges at Ellen er parat til at myrde George, ganske vist i selvforsvar, men der er ingen tvivl om at han i hendes underbevidsthed har rollen som den der står i vejen for hendes lykke og George fornemmer dette: "You did try to get rid of me. That's why you're so guilty".

Et fatalt valg. Vi får ikke forklaret nærmere hvorfor hun foretrak George for Ranney Grahame, men det er tydeligt at han besnærede og forførte hende, og at hun sandsynligvis hurtigt – men for sent – fandt ud af at han på alle måder var fatal. Ægteskabet med George var et overilet og fatalt fejltrin. Da hun efter at have kendt George i blot to uger fortæller Grahame at hun vil gifte sig med George, siger hun selv at hun ikke ved om han er den rette, og ser alt andet end lykkelig ud. Og hvad er der så i vejen med George? På mange måder det samme som tidligere blev antydet i forbindelse med Ben McKenna i *The Man Who Knew Too Much*. Både han og George har været aktive i krigen. Og selvom krigen er livsfarlig har den et klart defineret mål som ingen civil tilværelse kan måle sig med. Og alt hvad man kan foretage sig når man vender hjem fra krigen må forekomme inderligt ligegyldigt, og på en måde som en hån mod ens tidligere indsats. Systemet forlangte at man skulle i krig og bagefter forlanger det at man konformt skal indrette sig i en småborgerlig tilværelse. Det virker som en sammensværgelse. "Film noir tales showed the other side of the American Dream, in which death has been preceded not by success but by grim failure." (Crowther 1988: 9). Intet under at 'systemet' som sådan i film noir præsenteres med så stor

skepsis og desillusion. Alle de mange korrupte politikere, politichefer og samfundsstøtter er blot en tydeliggørelse af den følelse at systemet totalt svigter sine egne. En brug-og-smid-væk mentalitet hersker. "Last year it was 'kill Japs' and this year it's 'make money'" siger hovedpersonen i hovedværket til beskrivelse af denne problematik, William Wylers *The Best Years of Our Lives* (*De bedste år*, 1946). Denne film udtrykker sin stilfærdige desperation i en 'lys' realisme, langt fra noir verdenens projicerede dæmoni. Og det er imellem disse to modpoler at *Cause for Alarm!* befinder sig. Den har på den ene side det mere klassiske Hollywoodske visuelle udtryk (og ligner her *The Best Years of Our Lives*), men er i sin tematik en ægte film noir.

Georges had til systemet har gjort ham til en sindssyg, ondskabsfuld psykopat. (Dog viser en historie fra Georges barndom at han allerede som lille havde psykopatens træk). Der er stor lighed mellem ham og Monty Montgomery (i Robert Ryans skikkelse) i Edward Dmytryks *Crossfire* (*Blindt had*, 1947). De lader sig begge selvdestruktivt styre af en sygelig fiks ide. George er så syg at skiltet udenfor huset "Quiet Illness Within" nærmest er en underdrivelse. Han vender sin vrede mod ikke blot sin kone, men mod ægteskabet som institution, mod familieforelse, mod venskab. Han er også fysisk syg, eller spiller syg. Vi må forstå det sådan at han i virkeligheden har planlagt at begå selvmord, men at han i sit sindssyge sind, og med sit had til sin kone og sin ven, vil få det til at se ud som om de sammen har slået ham ihjel. Dette står i brevet til den offentlige anklager, og det brev sørger Ellen hjælpsomt for at postbudet får med sig, så det kan blive videreekspederet.

Mangel på fokus. Men George er ikke klart fokuseret i sine handlinger, for kort efter at han har skrevet brevet og det er blevet sendt afsted, truer han Ellen med en pistol: "I'm gonna kill you. I decided that this morning." Hvorfor så brevet? eller omvendt: når han har skrevet brevet, hvorfor så ikke afstå fra at myrde Ellen og lade retssystemet sørge for at straffe hende for mord? Georges had er så stort at det er uberegneligt hvor det rammer. I en nylig analyse af *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) beskrives Travis Bickle som "God's lonely man", og filmens manuskriptforfatter, Paul Schrader, citeres for at se dens tema som "Loneliness or ... selfimposed loneliness" (Taubin (1998): 17), og den grundliggende lighed mellem Travis Bickle og George Jones er slående. Begge bærer på et krigstraume: "What World War II was to noir, Vietnam is to the story of Travis Bickle" (Taubin 1999:18). Begge opbygger en psykopatisk fantasi som overskygger alt og styrer deres tilværelse, og at begå mord er blot en logisk, uundgåelig konsekvens. Hos begge virker det tilfældigt hvem der rammes, og hos begge har mordet/mordene karakter af selvmord: Travis Bickle forventer klart at dø selv og, som tidligere nævnt, må vi formode at George

har planlagt selvmord. I *Cause for Alarm!* sker der det at George sigter på Ellen, men inden han får skudt, falder han selv død om af et hjerteslag, muligvis fremkaldt af at han har taget en overdosis hjertemedicin.

En Kafka'sk labyrint. Dette sker halvvejs inde i filmen og resten af filmen består af Ellens mere og mere desperate forsøg på dels at holde Georges død skjult (for hans tante, for naboen, for naboens dreng, for en forsikringsmand, for postbudet og for lægen/vennen Grahame), og dels samtidig at prøve at få stoppet det fatale brev, hvis indhold hun kender, inden det forlader posthuset. Dette er svært og bliver gradvist mere og mere absurd. Først lykkes det for hende at finde postbudet længere fremme på ruten, og hun står næsten med brevet i hånden, men, nej, da postbudet finder ud af at det er hendes mand der har skrevet brevet kan det ikke udleveres, "it's one of our strictest rules, we can't return the letter to anyone except the person who wrote it". Så Ellen må tage ned på posthuset og snakke med inspektøren. Hun tænker på vejen: "All I remember about the drive downtown was I kept thinking "This time I *must* control myself. I *must* keep calm". Men på posthuset bliver det endnu mere absurd, hun skal udfylde en formular som George skal skrive under, og da hun naturligt nok ikke synes det er nogen god ide, får hun lov til at udfylde den selv, men på betingelse af at brevet bliver åbnet og læst. Det håbløse i hele situationen får Ellen til at tabe fatningen, og inspektøren ser ingen anden udvej end at videresende brevet. Ellen tager nedbrudt og udmattet hjem. Alt er gået så galt som det kunne.

Ingen grund til alarm? *The Woman in the Window* (*Kvinden i vinduet*, Fritz Lang, 1944) slutter ved at netop som det hele ser allersortest ud, så tager plottet en helt uventet drejning som gør filmens udgang let og lykkelig. Det er en vidunderlig lettelse at finde ud af at hele den mareridtsagtige historie simpelhen *var* et mareridt, men når lettelsen har fortaget sig føler man sig unægtelig også lidt snydt. I *Cause for Alarm!* er slutningen beslægtet hermed: da alt ser sortest ud kommer postbudet tilbage med brevet fordi det var underfrankeret! No Cause for Alarm, altså,- og dog! Selvom brevet bliver brændt, "... I knew what people meant when they said their heart was broken. All that was left of George and me and our marriage was that

little pile of ashes. I knew that somewhere, somehow I'd have to begin to live again. But right then, all I could do was pray to lose that one day, that one terrifying day". Der er stadig al mulig grund til alarm. For trods filmens lyse billeder handler den (også) om mørke sider af den amerikanske drøm. Og trods den ikke (for Ellen) så fatale udgang på fortællingen, og trods antydningen af at Ellen og vennen Grahame nu (endelig) kan starte et liv sammen, er det ikke uden forbehold, for selvom skiltet "Quiet Illness Within" bliver fjernet foran huset, så er sygdommen ikke automatisk væk.

Litteratur

Crowther, Bruce (1988): *Film Noir. Reflections in a Dark Mirror*, London: Virgin Books 1990.

Steinbauer-Grötsch, Barbara (1997): *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz.

Taubin, Amy (1999): *God's lonely man.* Sight and Sound, April 1999, p. 16-19.

Thomas, Deborah (1988): *How Hollywood Deals With the Deviant Male* CineAction, No. 13-14, Summer 1988. I: Ian Cameron (ed.): The Movie Book of Film Noir, London: Studio Vista 1992, pp. 59-70.

Walker, Michael (1992): *Film Noir. Introduction.* I: Ian Cameron (ed.): The Movie Book of Film Noir, London: Studio Vista 1992, pp. 8-38.

2 minutter for sent. Grethe Thordahl og Poul Reichhardt.

Skæbne og forbrydelse

På sporet efter dansk film noir

af Mikael Braae

Dansk film og film noir synes umiddelbart at være to ret uforenelige størrelser; specielt når man tager i betragtning at den generelle opfattelse af danske film fra før 1970 er, at de består af fjollede farcer og kandiserede folkekomedier. Men der har siden 1930'erne været tradition for at lave forskellige former for kriminalfilm i Danmark, og i 40'erne og 50'erne, hvor man i forvejen var influeret af det amerikanske filmudbud, skød der en lille, men eksklusiv gruppe film op, som i stil og temaer lå tæt på film noir.

Der er egentlig ikke noget odiøst i at Danmark oplever sin egen lille noir-periode i 40'erne og 50'erne, for denne bølge

af desillusionerede kriminalfilm breder sig, specielt i efterkrigstiden, til det meste af den vestlige verdens filmproduktion. Det er kun naturligt at der også i Danmark opstod et behov for at se realiteterne i øjnene, i erkendelse af at krigen havde smadret alle moralbegreber og illusioner. Desuden kan man ikke se bort fra at de danske film i højere og højere grad blev påvirket af retninger fra såvel Hollywood som Frankrig; specielt den franske poetiske realisme fra 30'erne havde en større indflydelse såvel på kriminalfilmene som på andre filmgenrer i perioden.

Hvor efterdønningerne af den amerikanske noir-periode kan mærkes helt op til nutidens kriminalfilm, fik de danske pendanter aldrig den samme gennemslagskraft, og efter 50'erne var noir-feberen så godt som slået ned. Ikke engang 70'ernes realistiske gennemstrømning appellerede, på samme måde som i Hollywood, til at genoplive og modernisere de gamle noir-temaer. En snert af noir-stemning dukkede der op i forbindelse med Sune Lund-Sørensens filmatiseringer af to Dan Turéll romaner: *Mord i mørket* (1986) og *Mord i Paradis* (1988).

En krimiblomstring. Tiden var moden til noirbølgen i 40'erne og 50'ernes danske film; ikke kun pga. krigens ydre påvirkninger, men også fordi man oplevede en opblussen af de typer og genrer som film noir er sammensat af; nemlig melodramaet, det socialrealistiske drama og ikke mindst kriminalfilmen. Ovenpå 30'ernes næsten kategoriske fornægtelse af kriminalgenrens eksistens og periodens forherligelse af det lystige og det folkelige, så man i 40'erne og 50'erne en opblomstring af kriminalfilmen. Der blev lavet ca. 30 kriminalfilm(1), som bredte sig over et vidt spektrum af genren. Det var ikke fordi antallet af kriminalfilm var på højde med antallet af eksempelvis komedierne, men deres opdukken var alligevel ganske markant, og hvad der måske var endnu mere interessant: de var meget differentierede i temaer og stil. For 40'ernes vedkommende var der i de fleste tilfælde tale om mere traditionelle kriminalfilm, bl.a. *Kriminalassistent Bloch* (1943) af Grete Frische og Poul Bang. Desuden var der de populære kriminallystspil med Gunnar Lauring og Beatrice Bonnesen som det snarrådige sagførerægtepar i bl.a. John Prices *Hatten er sat* (1947).

Men der dukkede dog også kriminalfilm op, hvor intrigen var mere kompleks bl.a. i *Mens porten var lukket* (1948) og *Gengæld* (1955)(2), hvor det kriminelle element fungerede som påskud for flere, mere dybdegående personskildringer. Det samme kunne siges om Alice O'Fredericks *Hr. Petit* (1947), der handlede om en kvindemorder, som hærger København(3).

I 50'erne blev flere nye veje prøvet inden for kriminalfilmen. Det resulterede bl.a. i to film, der tog smuglerfænomenet mere alvorligt. Der var Johan Jacobsens *Nålen* (1951), som handlede om insulinsmuglere og ikke mindst Peer Guldbrandsens *Lyssky transport gennem Danmark* (1958), der sammen med Johan Jacobsens *Blændværk* (1955) vel er det nærmeste, man kommer koldkrigsfilm i Danmark. Den omhandlede således smugling til jerntæppelandene. Man begyndte desuden at finde materialet til intrigerne i virkelige hændelser, hvilket resulterede i film som Aage Wiltrups *Lyntoget* (1951), *Unge piger forsvinder i København* (1951) og *Kriminalsagen Tove Andersen* (1953)(4).

Den danske produktion af film noir-lignende film er egentlig ikke særlig omfangsrig, men er bemærkelsesværdig ved at være særdeles genrebevidst. Filmene cen-

trerer sig ikke om en privatdetektiv eller en ensom hævner, men mere om hverdagsmanden hvis skæbne spiller ham nogle gevaldige puds og sender ham ud i nogle situationer, han har svært ved at håndtere. Det sker i film som Arne Weels *En forbryder* (1941), Lau Lauritzens *Jeg mødte en morder* (1943), Bodil Ipsens *Besættelse* (1944), Asbjørn Andersens *John og Irene* (1949) og Torben Anton Svendsens *2 minutter for sent* (1952). Af andre film fra perioden, der er *borderline* noir'ske, men alligevel bør tages med i denne sammenhæng, er Bodil Ipsens *Afsporet* (1942) og *Mordets melodi* (1944) (5).

Efter denne periode, hvor det mørke univers prægede en stor del af de danske film, vendte man i 60'erne tilbage til mere fornøjelige film, og film noir udspillede således ganske hurtigt sin rolle.

Noir-strukturer. Det er ganske få genrer hvor de tematiske stereotyper er understøttet af en markant visuel stil. Men for film noir, der lever meget i kraft af sin specielle mørke stemning, er afhængigheden af en stærkt ekspressiv visuel stil særlig stor. Et ud af mange interessante aspekter ved film noir er, at den både tematisk og ikonografisk stjæler med arme og ben fra andre genrer for at danne en selvstændig og unik gruppe af kriminalfilm. Dette har fået mange filmkritikere og filmteoretikere til at fare i blækhuset, og en større diskussion har udviklet sig, om hvorvidt man overhovedet kan kalde film noir for en genre. Men trods det har alle for så vidt været enige om, at man her har at gøre med en gruppe film, der til trods for sin sammensathed har et unikt særpræg.

De amerikanske noir-film er naturligvis mere tematisk differentierede end de få danske eksempler. I denne artikel vil jeg dog kun gennemgå de temaer, der knytter sig specielt til de danske noir film.

Betegnelsen film noir fanger ganske glimrende de tematiske og visuelle træk, der karakteriserer denne gruppe film. Den danske afart centrerer meget af sin tematik omkring hverdagsmennesker, der kastes ud i nogle uoverskuelige kriminelle situationer. Filmenes generelle livssyn er kulsort, og langt de fleste ender direkte med heltens (eller anti-heltens) endeligt. Genoprettelsen af samfundets moralkodeks og normsæt, hvilket er symptomatisk for de mere traditionelle kriminalfilm, er langtfra det ærinde film noir er ude i. Tværtimod skaber den en verden af konstant utryghed og paranoia, hvor netop moralbegrebet er mudret, og hvor handlinger og personer sjældent er, hvad de giver sig ud for at være. Desuden er den ellers så beroligende forskel mellem det gode og det onde så afgjort blevet flydende. De danske noirfilm var ikke så nihilistiske og menneskefjendske som den sidste del af de amerikanske, men tager mere fat på skæbnens indvirken på menneskenes gøren og laden. I *Besættelse* kastes den ellers så elskelige ældre manufakturhandler Johannes Meyer ud i nogle skæbnesvangre oplevelser, da han tager blafferen Berthe Qvistgaard med op til sit sommerhus. Der opstår efterhånden et lidenskabeligt forhold mellem dem, men en yngre mand, Poul Reichhardt, begynder også at gøre kur til hende. Historien tager en alvorlig drejning, da den unge mand dør ved et uheld, og Johannes Meyer begynder at dække over uheldet og skaffer liget af vejen. Johannes Meyer anklages for mordet og sidder og fortæller historien på politistationen(6). Filmen slutter med, at Johannes Meyer sidder tilbage som en slagen mand, hvis liv har taget en katastrofal drejning. Hvorvidt han

rent faktisk dømmes for mordet fortaber sig i det uvisse, men den lidet glorværdige og fatalistiske slutning har allerede sat sig: Selvom han frikendes, så har manufakturhandleren selv fældet sin dom, og derfor bliver det offentliges afgørelse ligegyldig. Denne følelse af, at noget større styrer personernes liv, er et stort tema i flere danske films noirs.

Den skæbnetunge atmosfære, som hænger over mange af disse film, var også et vægtigt tema i melodramaet. Det fatalistiske tema kan desuden dukke op i forbindelse med, at en dunkel fortid indhenter den mandlige hovedperson. Der er som regel tale om en eller anden kriminel handling, som hovedpersonen forsøger at løbe fra. Men i det noir'ske univers er medlidenheden svær at få øje på, for skæbnen er ikke noget man løber fra. Dette tema er hovedessensen i både *En forbryder*, *John og Irene* og *2 minutter for sent*.

I den store rolle som mere eller mindre bevidst katalysator for begivenhedernes begyndelse ses den fatale kvinde. Det er reelt hende, der er skyld i den mandlige hovedpersons undergang. Hun er, som i *Besættelse*, som regel det kolde og kynisk beregnende centrum for mandens handlinger. Hun kan ligeledes være objektet for heltens besættelse og ubevidst sætte skæb-

Besættelse. Berthe Quistgaard og Johannes Meyer.

nesvangre ting i værk uden at hun er direkte ondskabsfuld. Dette er eksempelvis tilfældet i *Mordets melodi*, hvor den mørke og dragende Gull-Maj Norin bliver genstand for Poul Reichhardts affektioner, hvilket fører en del problemer med sig da hun er under en hypnotisørs (Angelo Bruun) magt. Ofte karakteriseres hun netop som en edderkop, der spinder sit mandlige offer ind i et net af intriger, han ikke kan gøre sig fri af.

Til at understøtte den fatalistiske atmosfære er flere af filmene indhyllet i en rammefortælling. Det giver fornemmelsen af, at hovedpersonen, der som regel er fortælleren, *har* oplevet fortrædelighederne, hvorfor hans handlinger ikke står til at ændre. Dette gælder for *Besættelse*, men også for en film som *John og Irene*.

Storbyen danner som regel en passende klaustrofobisk baggrund for den dystre handling. Den fungerer som et tillokkende sted, men også som faretruende næring til personernes voksende paranoia. Den fatale kvinde er et andet handlingselement, der kendetegner film noir. Som i *Besættelse* er hun typisk klædt i sort og har en stor erotisk udstråling, som hun benytter til at "fange" vor helt. I nogle film stilles hun op mod en mere renskuret og moralsk kvinde, der – ofte forgæves – forsøger at få hovedpersonen på ret køl. Femme fatale-rollerne blev besat af 'kølige' skuespillerinder som Bodil Kjer, Gull-Maj Norin, Berthe Qvistgaard og Inge Hviid Møller, mens de sårbare mænd blev spillet af etablerede skuespillere som Ebbe Rode, Mogens Wieth, Johannes Meyer og Poul Reichhardt.

Men det mest åbenlyse kendetegn ved de noir'ske film er den markante visuelle stil. Også den blev meget fremtrædende i de danske pendanter; specielt i de sidste eksempler, hvor skæve vinkler og leg med lys og skygge skabte det ustabile univers. Meget af noir-filmenes handling foregår om natten og giver rig mulighed for at bade personerne i lys/skygge-virkninger. Man skaber hermed den atmosfære af usikkerhed og paranoia, der præger filmenes personer. Desuden understreger man gennem disse lys- og skyggeeffekter den tematiske atmosfære af, at intet er, som det ser ud. Figurerne og specielt deres ansigter deles ofte på denne måde, hvilket symboliserer deres dualitet. Interessant er det at den udprægede visualitet ikke bare var indskrænket til film noir. F.eks. er Lau Lauritzens bravournummer *Taxa K1640 efterlyses* (1956) langt fra noget udpræget noir-eksempel, men dens visuelle opfindsomhed når til sidst noget nær det perfekte, hvor Lau Lauritzen er på jagt efter sin kone (Lisbeth Movin) og hendes psykopatiske kidnapper (Poul Reichhardt). Det meste af slutningen foregår i en togremise, hvor Lauritzen bader sine figurer i de lys/skygge-virkninger, der ligger i det store mørke rum, samtidig med at den allerede fortabte Reichhardt næsten konstant er "fanget" bag knuste, tremmeagtige ruder for at gøre hans endeligt uundgåeligt. Film som *Mordets melodi*, *Afsporet*, *Besættelse*, *John og Irene* og specielt *To minutter for sent* har alle eksempler på denne form for udpræget noir'sk visualitet. Men, som det er generelt for noir-film, lagde de dog også deres visualitet i et noget andet leje, hvor realismen er sat i højsædet. På den måde fremhævede de det kolde og det kyniske ved både personerne og miljøet. Denne tendens falder så glimrende i hak med den strøm af socialrealistiske hverdagsskildringer, der dukker op på samme tidspunkt i dansk film.

Den danske film noir kan bedst beskrives ved gennemgangen af tre film: Arne Weels *En Forbryder*, Asbjørn Ander-

En Forbryder. Pouel Kern

sens *John og Irene* og Torben Anton Svendsens *2 minutter for sent*.

En Forbryder. Arne Weels *En Forbryder* (1941) kan ses som tidlig dansk film noir. Den er lavet på et tidspunkt, hvor de amerikanske films noirs endnu ikke var nået til Danmark; det skete først efter krigen. Den skylder mere til den franske poetiske realisme, der havde samme skæbnetunge temaer og visuelle dysterhed. Men da disse karakteristika senere bliver uomgængelige i egentlig film noir-sammenhæng, kan man se den som det første danske eksempel, der peger på film noir.

Præstesønnen og kontormanden Erik (Pouel Kern) forelsker sig i den unge letlevende ekspedient Edith (Lise Thomsen), der leder efter en mand som kan give hende en mere tålelig tilværelse. Men Erik er ikke nogen rig mand og da de endelig gifter sig må han gå til den svenske ågerkarl Engstrøm (Carl Alstrup) for at låne penge. De flytter ind i et mere moderne boligkompleks, men det går ikke rigtigt som det skal og Edith begynder at klage over at han ikke giver hende de ting hun vil have. Han har indtil da fået hjælp af Ediths joviale bror Villy (Gunnar Lauring), der er en kynisk forretningsmand. Men Engstrøm vil pludselig have sine penge tilbage og Erik ved ikke hvad han

skal gøre. Han klynger sig til håbet om en højere stilling på sit arbejde, men der er naturligvis en konkurrent. Villy foreslår Erik at han skriver et anonymt smædebrev til sin chef om konkurrenten, men Erik bakker ud i sidste øjeblik og får ikke stillingen. Da han bagefter kritiserer Villys tvivlsomme forretningsmetoder, bliver Villy hævngerrig og opsøger Engstrøm for at få ham til at indkræve Eriks gæld uden tidsfrist. Det medfører, at Erik i et anfald af raseri og fortvivlelse kvæler Engstrøm, hvis stuepige bliver dømt for mordet. Eriks missionske søster Marie (Beatrice Bonnesen) hjælper ham men Villy finder ud af at det er Erik der er morderen og har pludselig en klemme på ham. Det kan Erik ikke håndtere og vælger at melde sig selv til politiet.

Filmen bærer tydeligt præg af den krigstidsrealisme, der med små skridt begynder at tage form på dette tidspunkt og som i sidste ende bliver en af hjørnestenene i film noir. Det er i de temaer filmen lægger for dagen, at den har de tydeligste sammenfald med noir bølgen. *En forbryder* er et klassisk eksempel på en tidlig noir-film, hvor det overordnede tematiske og visuelle skelet etableres. Blandt andet er inspirationen fra melodramaet meget tydelig; næsten så tydelig at det kan være svært at karakterisere den som en noir-film og ikke et melodrama.

Filmen er gennemsyret af en skæbnetung atmosfære. Eriks liv beskrives som én lang nedtur mod en uundgåelig undergang. Reelt set starter den ikke med mordet på Engstrøm men med ægteskabet med Edith og låntagningen hos Engstrøm, der skubber ham ud af familiens beskyttende favn og i armene på al ondskaben. Man kunne argumentere for at mordet er hans *point of no return*, men faktisk er det bare det endegyldige søm på hans 'kistelåg', der er blevet lagt et stykke tid før. Han sættes i situationer hvor han næsten konstant vælger de forkerte løsninger. Ikke engang da han, på god kristen facon, vælger ikke at sende smædebrevet om sin kandidat til den befriende chefstilling, går det som forventet, for han får ikke jobbet og hans fornedrelse kan lystigt fortsætte. For i film noirs nihilistiske univers griber den udefinerlige skæbne fat i hovedpersonen allerede fra starten og slipper ikke.

Dette tema anskueliggøres blandt andet af at der er tale om en rammefortælling, som fortælles i et langt flashback, mens Erik sidder og skriver et brev til Edith på en bar. Dette fortælleelement er med til at skabe en tung stemning af, at personerne ikke kan løbe fra deres ofte triste skæbne.

Imens er persongalleriet desuden meget noir'sk. Vi præsenteres for den godtroende (man har endda valgt at tage dette mere bogstaveligt og gøre ham til præstesøn) og noget naive mand, der falder for den troløse *femme fatale*, som trækker ham ned i skidtet på ydelser (som det tydeligvis har skortet på i deres ægteskab) men da han fortæller hende at han ikke kunne få sig selv til at sende brevet, smækker hun meget symbolsk soveværelsesdøren i for næsen af ham. Hun er ikke så udspekuleret. For at få Erik til at skrive smædebrevet til sin chef, byder hun sig til seksuelt med en femme fatales farlighed, men er mere en gemen lykkejæger, der suger sit offer tør for likvider, før hun går videre til det næste.

Det skorter i det hele taget ikke på lyssky personer. Ediths bror Villy og naturligvis ågerkarlen Engstrøm virker begge i starten imødekommende og venskabelige, men senere får piben en anden lyd. I disse personer er kimen til klassiske noir-personer, der giver sig ud for at være noget andet end de er, men de er for letgennem-

skuelige i deres tegning til at de får nogen decideret effekt i den retning. De er derimod med til at understrege det betændte miljø omkring Erik.

Filmens visuelle univers består for det meste af mørke og grå billeder, der understreger den kolde og kyniske verden, men der er ikke den samme kontinuerligt ustabile og foruroligende visualitet, som de sene noir-film næsten svømmer over med. Her er ikke den samme strøm af skæve vinkler og skyggeeffekter. Enkelte steder skinner der dog en vis visuel opfindsomhed igennem. De tågede og dystre billeder under Eriks bodsgang i starten og i slutningen er meget stemningsfulde i deres skildring af scenens skæbnetunge atmosfære og det samme gør sig gældende i mordscenen. Her understreges dens umiddelbart foruroligende karakter af den skæbnetunge musik og de forpinte nærbilleder af en svedende Erik, der kvæler Engstrøm.

John og Irene. Asbjørn Andersens psykologiske kriminaldrama *John og Irene*

John og Irene.
Ebbe Rode og
Bodil Kjer.

(1949) er et eksempel på den type noir-film, der koldt og nøgternt følger sine hovedpersoner til døre i deres rutschetur mod et skæbnebestemt og uomtvisteligt endeligt.

Ebbe Rode og Bodil Kjer spiller det omrejsende dansepar John og Irene, der lever et forhutlet liv på lurvede hotelværelser og snuskede dansebuler. Det er tydeligvis ikke blevet det liv i luksus som de havde drømt om og deres forhold begynder så småt at gå op i limningen. Efter et par optrædener i Stockholm vender de tilbage til København, hvor de, da det ser sortest ud, får et engagement i baren Honolulu, der ejes af den sleske Carlsen (Ib Schønberg). Men heldet vender endnu engang da Irene pludselig bliver gravid og de forudser en lang periode uden jobs. Hun vil straks have barnet fjernet men i sin glædesrus mener John nok han kan skaffe pengene. Han henvender sig først til bestyreren af Honolulu-bar (Bjarne Forchammer), der umiddelbart lover ham et forskud, men da det går i vasken, forsøger John sig hos den mindre forstående Carlsen der afviser ham blankt. I mangel af bedre bryder John ind hos Carlsen for at "låne" pengene, men overraskes af ham og må til sidst dræbe ham. Han forsøger at holde mordet skjult for Irene og flygter tilbage til Stockholm. Hun lugter dog lunten og i desperation over den fremtid der går dem og barnet i møde, får hun det fjernet. Selv om disse handlinger paradoksalt nok bringer dem tættere sammen, må John gå sin bodsgang til politiet og melde sig selv.

Filmen er ligeledes en rammefortælling, hvor John i starten sidder på politistationen og fortæller hele historien. Samme fortællemæssige fif blev brugt i *En Forbryder* og *Besættelse* og er konstant et element i de mest nihilistiske af de amerikanske noir-film, som f.eks. i Rudolph Matés *D.O.A.* (1950).

Men det fatale univers, som personerne konstant bevæger sig i, kommer også til udtryk på andre måder. Specielt i beskrivelsen af de to hovedpersoner ligger der således også ledetråde om den skumle fremtid. John er den fødte optimist, der tror at lykken ligger lige om hjørnet. Modsat er Irene den desillusionerede realist, der ikke har stor tiltro til at fremtiden bringer noget stort. Set i skyggen af den betændte verden de lever i virker Johns optimisme meget naiv og det bliver i sidste ende også ham der bukker under og desillusionen der sejrer, da hans egen lyserøde verden lider et alvorligt knæk og han dræber Carlsen. Mordet er vendepunktet for John hvis verden herefter inficeres af løgne, mistillid og konstante mareridt. Selv da han på et tog til Stockholm forsøger at købe sig til tilgivelse af en omrejsende vagabond, virker det ynkeligt og underligt desperat. Derimod vinder Irenes desillusion, der beskrives i et raserianfald, som går ud over John: "Vi er færdige allerede før vi har fået begyndt... Jeg hader vores liv og vores arbejde. Jeg hader restauranter, varieteer, lumre gæster og beskidte garderober. Og så hader jeg dig... Vi skulle blive berømte. Pjat. Du skulle bære mig i dine arme gennem livet. Pjat... Jeg brækker mig." Denne nihilistiske bredside er et tydeligt eksempel på Irenes livsindstilling. Ikke engang det at hun skal have et barn kan få et gran af optimisme over hendes læber og det første hun tænker på er da også at få det fjernet fordi det vil ødelægge deres muligheder for at få arbejde. Hendes sorte sind understreges kun alt for tydeligt af at hun ikke vil have loftlyset, kun sengelampen tændt på hotelværelserne. Hun er egentlig ikke et eksempel på en arketypisk *femme fatale*, men mere et nihilistisk produkt af den verden hun lever i og forsøger

at trække den mere optimistiske John med sig ned i sit pessimistiske/realistiske dynd.

Men undergangstemaet er ligeledes beskrevet i det dansenummer, de optræder med. Musikken er ganske dyster, mens de selv er klædt i sort, og John har desuden fået optegnet sine mørke øjenvipper og bakkenbarter, så han får en tydelig dæmonisk fremtoning, og hele optrinnet kan nærmest beskrives som en slags *danse macabre* .

Den lurvede restaurantverden de lever i, er ligeledes beskrevet som et sted hvor aftaler ikke holdes. Selv da de får et længerevarende engagement på Honolulu bar og alt ser lysere ud, beskrives ejeren Carlsen som en fed og led forretningsmand. Blandt andet er vi vidner til en af hans fester, som mest af alt ligner et dionysisk gilde, hvor den umoralske og løsslupne stemning er ligeså tyk som den konstante cigarrøg. Selv bestyreren af baren viser sig at være utroværdig, da han presser penge af John efter at han har fundet ud af, at det er ham der har dræbt Carlsen.

Men selv i de mindste detaljer lægger filmen små spor ud om, at det her ender galt. Allerede i starten da de vender tilbage til København i deres noget lurvede bil, får vi en anelse om hvad der er i vente, da Irene ødelægger dørhåndtaget. Der er lagt tilpas meget vægt på dette element til at det får en tematisk betydning.

Hele dette betændte noir'ske univers understøttes af en lige så stærk billedside. Meget af filmen foregår i mørke; ligefra nattebillederne i Stockholm og København til de mørke hotelværelser og de svagt oplyste dansebuler. Dette giver rig lejlighed til at bade personerne i de foruroligende og skæbnetyngede lys-/skygge billeder. Selv da John sidder på politistationen og fortæller sin historie, er ansigtet kun delvist oplyst hvilket skaber en stemning af, at det han skal til at fortælle på ingen måde ender godt.

Det skæbnesvangre mord på Carlsen foregår selvfølgelig, i god noir'sk tradition, om natten i et bordlampeoplyst kontor og giver tydeligt en stemning af at denne handling vil få uoprettelige konsekvenser. Men filmen eksperimenterer også enkelte steder med foruroligende kameravinkler, der understøtter personernes vej mod afgrunden.

John og Irene er et eksempel på, at noirfilmene låner ikke så lidt af den tykke skæbneatmosfære fra det klassiske melodrama, som også prægede dansk film i denne periode. At dette ikke er noget tilfælde kan ses af at Asbjørn Andersen to år senere, i 1951, laver et af dansk films mest klassiske melodramaer, *24 timer*.

2 minutter for sent. Det mest fremragende eksempel på dansk film noir er dog Torben Anton Svendsens *2 minutter for sent* (1952).

Historien er ganske kompliceret. Den handler om ægteparret Max og Grete Paduan (Poul Reichhardt og Grethe Thordahl), der lever et tilsyneladende sorgløst liv, som kun kompliceres af, at hun er sygeligt jaloux. En dag, hvor hun skal til frisøren, glemmer hun sin taske i en tilstødende boghandel. Da hun vil hente tasken lidt senere, er døren låst, men hun får den op, tager tasken og går. Senere viser det sig at en kvinde, Sara Klint (Jeanne Darville), er blevet myrdet i boghandelens baglokale. Hun var kæreste med boghandleren (Poul Müller), men med hendes død dukker der pludselig ukendte ting op til overfladen omkring Max Paduan. Det viser sig at Max havde et forhold til Sara før han mødte Grete, men at Sara pressede penge af ham, fordi han førte lyssky forretninger fra nogle lager-

bygninger i samme ejendom som boghandelen. Oven over boghandelen bor en mystisk pukkelrygget urmager (Erik Mørk), der tydeligvis ved mere, end han vil ud med. Gretes søster, den hårdføre journalist Beth (Astrid Villaume), der har stærke følelser for Max, påtager sig opgaven at bevise hans uskyld. Efterhånden som historien kompliceres, øges Gretes jalousianfald, og Max mister troen på, at han nogensinde vil kunne lægge sin fortid bag sig. Beths efterforskning leder hende på sporet af urmageren, der til sidst tilstår mordet. Han havde længe begæret Sara Klint, men da han skriver til hende for at fortælle om sine følelser, bruger hun brevet som middel til pengeafpresning. Da det en dag bliver for meget for ham, opsøger han hende og kvæler hende. Efter tilståelsen løber urmageren ud på en tilstødende rampe og kaster sig i døden. Samtidig med urmagerens tilståelse, har Grete og Max et stort opgør, da hun har opdaget, at Beth er forelsket i ham. Skænderiet løber ud ad et sidespor og ender tragisk med at han kvæler hende. Da Beth ringer til Max for at fortælle, at han er frikendt, er det *2 minutter for sent*.

Filmen er både tematisk og visuelt et fornemt eksempel på et stykke dansk film noir. Allerede fra starten præsenteres vi for det noir'ske tema om, at intet er, som det ser ud til, da Max samler Beth op og kører hende på arbejde. Her karakteriserer hun ham med ordene: "Man ved aldrig, hvor man har dig. Hvornår du er alvorlig, og hvornår det er din spøg". Grundlaget for filmens senere udvikling og dens generelle mistroiske univers er etableret. Filmen er et tydeligt eksempel på den type noir-film, hvor hovedpersonens fortid indhenter ham og til sidst trækker ham ned i sølet. Vi præsenteres for Max, der tydeligvis har en blakket fortid, og vi er absolut i tvivl om, hvorvidt det er ham eller ej, der er morderen. Som historien skrider frem, hvirvler Max med sine løgne og forsøg på at skåne Grete for sin blakkede fortid sig selv ind i et spindelvæv, han ikke kan komme ud af. Hans modløshed bliver mere og mere udtalt og alt, hvad han foretager sig, gør kun det hele værre. Til sidst tager han det endelige skridt mod sin egen tilintetgørelse, da han dræber konen. Hans erkendelse af den håbløse situation kommer til udtryk, da han er på besøg hos Beth. Han fortæller, at: "Grete traf jeg først, da det var for sent (...) Jeg mente, at når jeg først var gift med Grete, og jeg fik mit gamle job tilbage, så ville alting ordne sig (...) Men det var jo håbløst. Fuldkommen håbløst.". Fra dette øjeblik er Max' skæbne beseglet, og vejen mod hans egen tilintetgørelse ligger åben. Som de fleste noir-figurer er han dømt på forhånd, og de voksende frustrationer ved ikke at have nogen som helst kontrol over begivenhederne kaster ham ud i yderligere desperation og feberhandlinger. Således bliver mordet på hans kone Grete bare den uundgåelige kulmination på det spil, han er kastet ud i fra starten. Den dystre og uforsonlige slutning er et typisk noir-træk, og filmen giver her i overført betydning hovedpersonen det endelige dødsstød. Modløsheden ved denne typisk nihilistiske noir-slutning bliver yderligere forstærket af, at han faktisk frikendes for det oprindelige mord, men det sker bare en postgang for sent.

Men det falske og mørke er ikke bare hæftet på hovedpersonen, men på hele filmens univers, der er sort og dystert. Da historien for alvor folder sig ud, bliver vi præsenteret for en betændt verden af perverteret deformitet (urmageren), sygelig jalousi (Grete), psykisk ustabilitet (Max), forvrængede kønsroller (Beth) og kold

kynisme (Sara). Det er en verden, hvor specielt kærligheden har trange kår. Den beskrives enten som beregnende, pervers, gennemsyret af mistro eller også decideret uopnåelig, som det er tilfældet for Max og Beth(7). Det er karakteristisk ved noir-filmene, at man ikke rigtigt kan have sympati for nogen af personerne. Det samme gør sig i høj grad gældende for *2 minutter for sent*, hvor Max må beskrives som den *mindst* usympatiske af personerne, og det til trods for at han både er morder og forbryder.

Filmen foregår i et bymiljø og mere specifikt i en den mere sumpede del af byen. I bevidst kontrast til dette står Gretes og Max' mere landlige hjem, der på overfladen skinner af ægteskabelig idyl, men som i realiteten rådner op på grund af Gretes skinsyge(8). Efterhånden som Gretes mistro vokser, ændrer det idylliske landsted sig således mere og mere til et foruroligende sted, hvor hun hører stemmer, og hvor hun til sidst må lade livet. Visuelt illustreres denne voksende uro gennem skæve vinkler og faretruende nærbilleder. Da Max taler med Sara i telefonen for første gang, er han indhyllet i skyggerne fra persiennerne. Dette er et symbol på hans splittede person og på, at samtalen med Sara er den, der efterfølgende begynder at hvirvle ham ind i det før omtalte edderkoppespind(9). At Max ikke helt er den, han giver sig ud for at være, bliver ligeledes visuelt illustreret under hans lange samtale med Beth. Mens han fortæller om sin blakkede fortid, står han i længere tid foran et spejl, der symboliserer hans dobbelthed. Spejlet er et meget benyttet visuelt symbol i noir film. Samme foruroligende stemning oplever man omkring urmageren. Han er ofte skildret i nærbilleder og skæve vinkler for at give en utryg fornemmelse. Et ganske godt eksempel på filmens skildring af hans deformitet er, da han dukker op hjemme hos Grete og pludselig ser sig selv i et ødelagt spejl. Hans ansigt 'splintres, hvilket symboliserer både hans deforme krop og hans deforme væsen: han beskrives i filmen som perverteret og er da også, som det senere viser sig, den egentlige morder.

Elementet af femme fatale er repræsenteret ved Sara, der er i besiddelse af så godt som alle de karakteristiske træk. Hun er både en kold, kynisk og beregnende kvinde, der søger lykken, hvor pengene er. Hun afpresser både urmageren og Max for penge, og hendes formål med at være sammen med den sleske boghandler er også penge. Som det er karakteristisk for den fatale kvinde, er det hende, der er historiens katalysator, og hende, der i sidste ende er årsagen til hovedpersonens undergang fordi hun er en del af hans blakkede fortid. Således også her hvor hun får hele denne betændte historie til at rulle sig ud ved at presse penge af Max og på trods af, at hun dør ret tidligt i handlingen, er det hende der på handlingsplanet bærer skylden for Max' endeligt. Rent fysisk bærer hun også præg af at være en farlig kvinde: Hun er mørkhåret, bruger makeup og går i pelse.

Filmens visuelle elementer er, som det fremgår, meget ekspressive og helt i tråd med den noir'ske stil. Vi præsenteres for et væld af lys-og skyggevirkninger og bizarre kameravinkler, der understreger det foruroligende, paranoide, sygelige og sorte univers, som åbner sig. Men foruden denne typiske ekspressionisme dukker der tydelige strejf af realisme op i stilen. Billederne fra bymiljøet er for de flestes vedkommende optaget on-location og de rå og kolde billeder giver indtryk af, at denne 'sorte' verden er umådeligt tæt på virkeligheden.

2 minutter for sent. Poul Reichhardt

Filmen er det mest nihilistiske film noir-eksempel i dansk film.

Noter

1. Dette tal er fremkommet ved en skønsmæssig optælling foretaget på baggrund af krydsreference af listen i Kau og Dinnesens *Filmen i Danmark*, s. 615-630 og Bjørn Rasmussens *Filmens Hvem Hvad Hvor*, bind 1.
2. Instrueret af Asbjørn Andersen og Peer Guldbrandsen.
3. Historien er baseret på retssagen om den franske kvindemorder Landru.
4. Sidstnævnte instruerede han sammen med Sven Methling jun.
5 *Mordets melodi* er ofte set karakteriseret som dansk films første gyser, men er egentlig mere en atmosfærerig thriller, der i sit billedsprog er typisk Noir'sk.
6. Filmens historie *er* hyllet ind i en rammefortælling.
7. Dette element af "uopnåelig kærlighed", der karakteriserer Beth og Max, er også en tydelig inspiration fra det klassiske melodrama.
8. Endnu et eksempel på at intet er, som det ser ud til i det noir'ske univers. Og er ligeledes et symbol på, at Max ikke kan flygte fra sin skæbne.
9. Den bliver således også et visuelt symbol på hans tvivlsomme karakter.

Fatale fortolkninger

Seksuelle strukturer i film noir

af Niels Henrik Hartvigson

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

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

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

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

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

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

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

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

Det grundlæggende spændingsfelt mellem helt og heltinde er af kritikken parallelliseret med mytiske og mytologiske fortællinger, som psykoanalysen traditionelt har benyttet som forklaringsmodeller. Forskellige variationer af Ødipusmyten er gængse: Sønnens mislykkede oprør, hvor noirhelten tillokket af den falliske kvinde, gør oprør mod Faderens Lov, men ender med kastration/selvkastration (henholdsvis *Double Indemnity*, *Out of the Past*), og i en vellykket variation: Heltens oprør mod og udslettelse af den falliske kvinde, der truer med at overtage den fraværende faders trone (*Farewell my Lovely*, *Dead Reckoning*). Hvorvidt oprøret lykkes har at gøre med på hvilken side noirhelten placerer sig i forhold til den falliske kvinde. Kæmper han på hendes side er hans skæbne beseglet, hvis han derimod erkender, at kvinden er den virkelige modstander, kan han overvinde hende.
Sådanne farverige og tidløse fortællinger om magtkamp og forbudt seksualitet er en del af enhver filmentusiasts bagage i rejsen tilbage til noir.

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

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

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

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

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

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

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

I forlængelse af dette eksisterer der indenfor noirkritikken en accept af at analysen af det tekstuelle niveau blandes sammen med fortolkningsniveauet som her i et eksempel fra en udlægning af *Mildred Pierce*: "The paternalistic detective, who has secretly allways controlled the progress of the narrative because of his foreknowledge of the truth, dispels duplicity by throwing light upon the scene: his assertion of the Truth is supported symbolically when he opens the blinds to let in the dawn: light is the masculine principle which heralds the dawn of the patriachal culture and the defeat of matriarchy" (Pam Cook, Duplicity in Mildred Pierce, p. 74). Opklaringen af mordet i slutningen af *Mildred Pierce* bliver her beåndet med en større mening – patriarkatets sejr over matriarkatet. Men denne dimension er ikke forenelig med en tekstnær opfattelse af filmen: Detektiven bliver koblet entydigt til filmens diskurs, hvilket giver ham identitet som en art *meneur de jeu*. Dette peger langt ud over, hvad man kan lægge i hans karakter og narrative funktion. For det første kan han ikke se sandheden fra starten, for det andet er filmens flashbackstruktur kun delvist og aldrig direkte styret af ham.

Den psykoanalytiske fortolkningsmodel er paradoksalt nok ikke blevet nuanceret af at inddrage overvejelser om samfundsmæssig faktorer eller overvejelser om filmenes udsigelse. Ingen modsætningsfyldte emner synes at have en chance for at blive sanset, da alt, der ikke peger på den beskrevne seksualpatologiske kønskonflik, er blevet siet fra.

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

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

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

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

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

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

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

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

som mandeædere.

Barbara Stanwycks Phyllis Dietrichson i *Double Indemnity* er seksuelt direkte som vores helt Walter Neff (Fred MacMurray). Men efter at de har udklækket deres dødelige plan taler han selv i de mest ekstreme situationer til hende som var hun en langsomtopfattende sexkilling. Den generelle undertrykkelse af hendes intellekt samt objektgørelse af hende ligger som en latent provokation, der er en del af forklaringen på, hvorfor hun i sidste ende går mod ham. *Out of the Past*s Katherine Moffat (Jane Greer) er enten forfulgt eller sidder som en lus mellem to negle. Især i anden halvdel af filmen er hun konstant under pres, hvilket gør, at man i højere grad accepterer hendes handlinger som menneskelige, omend de er dødelige og egoistiske (fig. 4).

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

Mrs. Archer.

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

Anns rolle er langt interessantere end hvad kritikkens polarisering af hendes figur lover: Hendes forhold til Mitchum er *både* romantisk og kammeratligt, hun er en selvstændig kvinde, der handler velovervejet ud fra en vanskelig balancerbar kombination af stærke følelser og høj moral (fig. 6). Udover dette, der gør hende til en ganske fascinerende karakter, er hendes position i fortællingen ikke uinteressant, som den karakter, der gør, at vi får Mitchums fortid oprullet.

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

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

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

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

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

Can you really fuck somebody to death? Dette lidet poetiske spørgsmål er i mere eller mindre direkte forstand præmis i neo noirs som *Basic Instinct*, *Body of Evidence* og *Jade*. Citatet stammer fra *Body of Evidence*, hvor Madonna spiller Rebecca Carlson, der står anklaget for at have dræbt sin elsker med eksessiv sex. Hun er, som anklageren siger, ikke blot morderen men også mordvåbnet. Hendes forsvarsadvokat Frank Dulaney (Willem Dafoe) bliver fascineret og forført. Herefter er der fuldstændigt sammenfald mellem hans seksuelle underkastelse og hans manglende evne til at gennemskue, at hun er mordersken (fig. 7). Vendepunktet sker umiddelbart efter at hun for første gang bliver underkastet (med håndjern og anal voldtægt).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ham modet til at gå efter Kidman.

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

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

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

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

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

Litteratur

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

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

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

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

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

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 koncentreres 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 1940erne 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 fuldblods genre defineres, så er det sjældent at alle genrens mulige elementer er til stede i én og samme film. Jeg vil tilslutte mig James Naremores frustration, udtrykt i *More than Night* (1998), over de trættende diskussioner om hvilke film der er rigtige noirs og hvad der konstituerer genren 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 vare 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, hævn lysten, afhængig af narko eller fordrukken, helten 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 fortællen om en 'temps perdu' og en kompliceret kronologisk orden (Schrader: 57-58). Det er film som skildrer en mørk verden, glinsende gader, kriminalitet og korruption. 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 klassiske 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 ficiton-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 arbejdskontekst i film som *Disclosure* (1994) med Demi More 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 karrierekvinde (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 Niros 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: Engagér 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 formår 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 videretolkning af de klassiske noir elementer på forskellige niveauer. Men omfatter herudover også en problematisering og en reflektion 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 citaterne bestemmer rækkevidden af intertekster og bruges til at drive handlingen fremad (Collins: 135). Selvom de umiddelbart 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 persiennerne. 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 forteksterne i filmen, understreget af en leksikalsk definition af hvad pulp er.

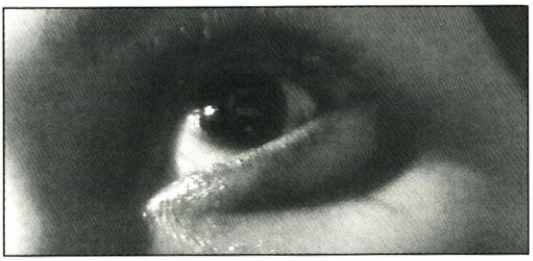
Det er ikke i sin visuelle stil at *Pulp Fiction* trækker på noir'en, men i sin groteske udlægning af velkendte genrefigurer: Gangsterbossen Wallace er sort og bliver voldtaget af to hvide mænd, femme fatale'n Mia er næsten ved at ombringe sig selv i stedet for andre, og de to cool hitmen Jules og Vincent 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.

Filmen 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 tjenere 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 dansekonkurrence 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 omvending af noir'ens stereotyper.

I den mere alvorlige ende af hyper noir'en finder vi *Se7en*. 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 Somerset (Morgan Freeman) er det typiske makkerpar: En gammel resigneret detektiv, Somerset, 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 fuldførelse. 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 fuldfører 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. Somerset 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 Somerset læser får han implicit en signifikant information som Mills ikke ser. Udpegningen fungerer som en varsling 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 spejlsekvenser, 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 titelsekvens. 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 hesker både æstetisk og tematisk en undergangsagtig fin de siecle- stemning i filmen

underbygget af at handlingen foregår de sidste par dage i 1999. Lange kamerabevægelser 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 blæksprutteligende 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 henrettelse 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 Hitchocks *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 holdepunkt 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 hyldest 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 'biracial-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 poltimand 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-filmen (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.

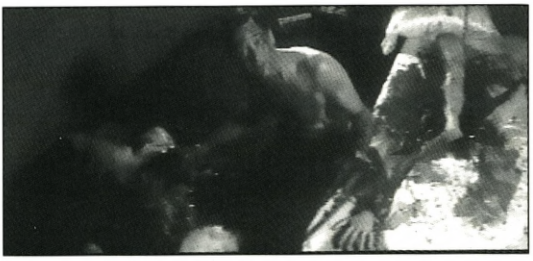
Den anden voyeur-klassiker som genfortolkes er *Peeping Tom* i den ubehagelige scene hvor morderen, som viser sig at være Lennys gode ven Max, voldtager og dræber Iris (luderen der var vidne til mordet på rapperen Jeriko One). Max har s.q.u.i.d.-optage-udstyret på og for at gøre det ekstra ubehageligt 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 dødskamp 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 brusebadsscenen 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 æstetisk 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 fataler 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 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 (samtids- og fremtids 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 skæret 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 cirkelslutning 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 mandsling 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 varsler 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 uafsluttethed: 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 intertekstuelt 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).

Boganmeldelse

DET ER DANSK FILM SKAT

af Ebbe Villadsen

Morten Piil (red.): Gyldendals Filmguide. Danske film fra A til Z. Gyldendal 1998. 600 sider.

Litteraturen om dansk film vokser støt i disse år, samtidig med at en stor del af vor tonefilmproduktion er blevet let tilgængelig på video. Mange af vore ældre film viser sig slet ikke at være så dårlige, som det tidligere nærmest per automatik blev påstået. Der er godt nok skævheder i videoudbuddet: Mens de fleste Morten Korch-filmatiseringer er udsendt, må videokopier af Dreyers film bestilles hjem fra udlandet. Også på tv kan man nu se langt flere ældre danske film. Det er et af de få positive træk ved udviklingen, siden vi fik flere konkurrerende kanaler herhjemme. Det viser, at i det mindste enkelte programlæggere stadig ved, at vi ikke direkte bor i USA.

Hvadenten man dyrker dansk film på video eller ser de nye danske film i biografen, har man siden november 1998 haft den ideelle opslagsbog til rådighed: *Gyldendals Filmguide. Danske film fra A til Z.* Pakket med nyttige og underholdende oplysninger kan denne bog erhverves til en pris, som ligger væsentligt under prisen på flere af de biografier, der udgør så stor en del af den danske filmlitteratur. Opslagsværker kan fra begyndelsen virke tilforladelige, hvorefter længere tids praktisk brug afslører alvorlige mangler og fejl. Efter at have slået flittigt op i *Gyldendals Filmguide* gennem fem måneder er jeg kun blevet endnu mere glad for den. Der er ting, som kan diskuteres, men indvendingerne i det følgende kan ikke rokke ved en meget positiv helhedsvurdering af bogen. De faktuelle fejl skal man således lede meget grundigt efter. Af dumme sjuskefejl er jeg kun faldet over en enkelt: *Een pige og 39 sømænd* er alfabetiseret under P. Mine indvendinger gælder mere hvilke film, der egentlig bør tages med, karaktergivningen i form af stjerner samt udvalget af credits.

Pop og pjank breder sig mere og mere inden for dele af dansk filmjournalistik. Alt for mange anmeldelser savner kritisk dybde og historisk perspektivering. Tendensen til, at anmelderen først og fremmest skal underholde, vil blive forstærket, når filmkritikkens tyngdepunkt snart flyttes fra aviserne til tv. Bunden er nok desværre langt fra nået med TV2's morgenprogram, hvor en anmelder gerne må tro, at Shakespeare levede i middelalderen, når han blot er leveringsdygtig i sjofle vittigheder. På denne baggrund er det glædeligt, at Gyldendal har valgt Morten Piil som redaktør og hovedforfatter af den nye filmguide. Morten Piil, der siden 1967 har anmeldt i Information, er blandt vore bedste og kyndigste filmkritikere. Han har haft syv gode medarbejdere: Ulrich Breuning, Bo Green Jensen, Eva Jørholt, Claus Hesselberg, Bo Tao Michaëlis, Liselotte Michelsen og Dan Nissen. Kender man disse skribenter i forvejen, er det imidlertid tydeligt, at Piil selv har gennemgået alle artikler og rettet dem ind, så bogen stilistisk og i henseende til vægtning af stof fremstår ensartet.

Hvilke film skal med og hvilke skal ikke med. For et hvilketsomhelst opslagsværk er det vigtigt, at det præcist afgrænser sit emne, så man ved hvad man kan forvente eller ikke forvente at finde, forudsat man gider læse forordets redegørelse for afgrænsningen. I et mindre filmland som Danmark er produktionen ikke større, end at den faktisk lader sig komplet bogføre. Selvsagt kan ingen håndbog rumme alle engelsksprogede film, men *Halliwell's Film Guide* og *Leonard Maltin's Movie & Video Guide* har vundet størst international udbredelse, fordi man her kan regne med at finde langt de fleste titler, mens man f.eks. aldrig kan vide på forhånd, om en film er med i *Variety Movie Guide.* Halliwell og Maltin er vel en slags forbillede for *Gyldendals Film Guide*, men den danske lillebror giver mere om den enkelte film, både hvad angår kritisk vurdering og realoplysninger.

Bogens undertitel, *Danske film fra A til Z*, er imidlertid lidt af en tilsnigelse. Det kunne godt have været mere præcist angivet, at danske film kun betyder danske tonefilm. Det ville naturligvis helt have sprængt bogens rammer, hvis den meget omfattende danske produktion af stumfilm eller blot den femtedel, der er bevaret, skulle med. I betragtning af Danmarks vigtige position i tidlig filmhistorie kunne man dog måske have medtaget et udvalg af hovedværker, så der f.eks. var kommet opslag på alle Dreyers danske film. De første 30 år af dansk films historie er bestemt ikke de mindst spændende. Et argument mod at tage stumfilm med er naturligvis, at de færreste har mulighed for at se dem, f.eks. findes de foreløbig ikke på video. Men ville det så ikke netop være rart i det mindste at kunne læse om dem? Bogen medtager jo de få ikke-bevarede tonefilm og giver f.eks. god besked om *Paustians Uhr* (1932).

Et bedre argument mod inkludering af udvalgte stumfilm er det hensigtsmæssige ved en præcis kronologisk afgrænsning, inden for hvilken alt så kommer med. Men her er bogen også lidt usikker. Den starter med *Eskimo*, den første delvist danske tonefilm fra 1930, men udelader Palladiums to sidste stumfilm med Fy og Bi fra 1931 og 1932. I den modsatte ende er det en skævhed, at nogle 1998-film er med, andre ikke. Det var bedre, om man nøjagtigt havde sagt 1/1 1930 til 31/12 1997.

Stumfilm er ikke med, men omtalerne af tonefilm negligerer også i vid udstrækning stumfilmperioden. En anmelder har allerede gjort opmærksom på, at Johannes Poulsen ikke som anført havde sin eneste filmrolle i *Champagnegaloppen* (1938), men sås i flere stumfilm. Det kan tilføjes, at Liva Weel heller ikke som anført filmdebuterede i *Odds 777.* Hun havde allerede i 1923 en større rolle i Laurids Skands' *Livets Karneval.* I præsentationen af Peer Guldbrandsen under opslaget på *Vagabonden* hedder det, at han med sine 43 manuskripter er vor flittigste filmforfatter ved siden af Fleming Lynge. Igen er der ikke taget højde for stumfilmperioden. Dreyer skrev f.eks. over 50 manuskripter. Mange film bygger på litterære værker, der også har været filmet før 1930, men tit bliver dette slet ikke nævnt, og sammenligninger drages aldrig. Nuvel, de stumme versioner af f.eks. *Præsten i Vejlby* eller *Slægten* er ikke bevaret, men hvordan kan man skrive om John Prices 1966 filmatisering af *Der var engang* og helt undlade at komme ind på Dreyers 1922-version? Flere eksempler kunne anføres.

I følge forordet medtager bogen den samlede produktion af kommercielt udlejede og offentligt viste danske tonefilm på en længde over 40 minutter. Det betyder, at også biografviste dokumentarfilm er med, og bogen har da også adskilligt interessant at fortælle om dem. Til gengæld er fiktionsproduktioner fra den nu hedengangne Statens Filmcentral ikke regnet for kommercielle og er derfor udeladt, selvom de har gået i biografen. Der er nu heller ingen af disse film, man for alvor savner. Udeladt er i sagens natur også en gruppe film, som de færreste er opmærksomme på: De færdiggjorte og i nogle tilfælde stadigt bevarede film, som af forskellige grunde aldrig har fået premiere. Dem er der nogle få stykker af. Den seneste er vist-

nok Finn Sønderlyngs spillefilm *Dagen derpå Hr. direktør*, censureret 1989. Når det i bogens indledning hævdes, at Filmmuseet ikke har en systematisk registrering af filmenes spilletid, er det ikke helt rigtigt. Jeg har selv for Filmmuseet som led i en større opgave lavet en sådan registrering, omfattende film over 59 minutter fra 1913 til 1995. Det er naturligvis udmærket, at *Gyldendals Filmguide* går ned til 40 minutter. Enkelte titler savnes sikkert, fordi man tror de er endnu kortere, men f.eks. varer Sven Grønlykkes instruktørdebut *Thomas er fredløs* faktisk en time og gik da også ordinært i biografen i 1967.

Men hvad er egentlig en dansk film? Det enkleste svar må være, at det er en film, som er produceret af et dansk selskab eller har et dansk selskab som medproducent. Finansieringen må normalt være afgørende. *Gyldendals Filmguide* opererer dog med en anderledes kompliceret og diskutabel definition, opfundet af Filmmedarbejderforeningen. Der bruges et pointsystem, hvor instruktørens nationalitet vejer tungest og giver tre points. Dansk sprog og en dansk hovedproducent giver derimod kun to points hver, mens danske manuskriptforfattere, litterære forlæg, biproducenter og hovedrolleskuespillere hver giver et point. En film skal have seks points for at være dansk. Sprog og hovedproducent forekommer for lavt takseret i forhold til instruktørens nationalitet. Definitionen indebærer, at en række co-produktioner ikke er kommet med. Det kan være rimeligt, hvis Danmark ikke er hovedproducent og filmen ikke er på dansk. Alligevel hører det på en eller anden måde med til dansk filmhistorie, at Bo Widerbergs sidste film, *Lust och fägring stor (Lærerinden)*, primært er danskproduceret, selvom den opleves som en svensk film. Mod udenlandske gæsteinstruktører af ellers rent danske film farer pointsystemet for hårdt frem. Vi bliver snydt for den interessante oplysning, at den fremtrædende britiske dokumentarist Harry Watt i 1961 skrev og instruerede den danskproducerede børnefilm *Den hvide hingst*. Pointsystemet kan også have endnu mærkeligere konsekvenser. I 30'erne instruerede ungareren Paul Fejos som bekendt tre film for Nordisk Film. Den ene af disse, *Flugten fra Millionerne*, skrev han selv manuskript til, hvorved filmen ikke kan opnå seks point hos Morten Piil og derfor udgår. Men når den ikke er dansk, hvilken nationalitet har den så? Jeg har aldrig hørt om statsløse film.

Der er komplicerede problemer omkring co-produktionerne. Mange amerikanske navne bag dansk-amerikanske sex-film fra 70'erne er pseudonymer, der udmærket kan dække over danskere. Her slår pointsystemet ikke til. Flere eksempler vil føre for vidt, men lad mig i stedet nævne en film, som ikke burde have været med i bogen: *Den ny Husassistent* fra 1933. Det anføres korrekt, at svenskeren Ragnar Widestedt instruerede to versioner af samme historie med henholdsvis en svensk og en dansk rollebesætning. Det er imidlertid vildledende, når "Nordisk" anføres som producent af *Den ny Husassistent*, for det drejer sig ikke om vort Nordisk Film, men om det svenske Nordisk Filmproduktion. Den danskprogede version er altså en rent svensk film, selvom man hentede et hold danske skuespillere til Stockholm. Og selvom det litterære forlæg også er dansk, kan vi aldrig komme op på mere end fire point. Det skal nævnes, at angivelsen af produktionsselskab mod sædvane ikke har nogen fremtrædende plads under de enkelte opslag. Samtlige producenter er ikke altid opregnet, så man kan ikke præcist se hvilke film, der er co-produktioner, når det ikke omtales i selve teksten. For at konstatere, at Knud Leif Thomsens *Tre mand frem for en trold* er en dansk-svensk produktion, må man gå til svenske kilder og slå op under *Ryck mej i svansen, älskling!*

Vurdering og karaktergivning.
Afgrænsningen af titler kan diskuteres, men for alle andre end fagfolk, der skal bruge specifikke data, vil *Gyldendals Filmguide* stort set kunne erstatte to tidligere publikationer. I 1968 registrerede

Bjørn Rasmussen i første bind af sin imponerende *Filmens Hvem Hvad Hvor* den samlede danske produktion fra 1929 til 1967. Her bringes alle relevante credits med een beklagelig undtagelse: Filmenes længde. Desuden gives en kort karakteristik, der lidt for ofte kun er en genreangivelse. Det er ingen hemmelighed, at datidens danske mainstream-produktion ikke havde Bjørn Rasmussens hovedinteresse, og faktisk er han ikke nær så veloplagt i første bind, som når han i de følgende bind karakteriserer udenlandske film. Når han er bedst, kan der f.eks. om *Sult* stå: "Psykologisk træfsikker Hamsun-filmatisering med genial Per Oscarsson og fremragende miljøskildring". Omvendt er det jo meget smart, når det om *Ta' hvad du vil ha'* hedder "- og betal, hvad det koster!", men det fortæller intet om denne fremragende film. Og når der bare står "lystspil" om Schnéevoigts *Tango*, er det direkte forkert.

Filmene efter 1967 er registreret i *Danske spillefilm 1968-1991*, som jeg selv udarbejdede sammen med Peter Jeppesen og Ole Caspersen. Vi valgte for hver film at bringe så mange credits som muligt samt et handlingsreferat og en neutral kommentar. Jeg skulle hilse og sige, at det var svært at være neutral. *Gyldendals Filmguide* har valgt en tredie model, som jeg tror er den bedste, ikke mindst hvis bogen skal sælge. Den giver først og fremmest besked om de to ting, flest spørger om: Hvad handler filmene om? Hvor gode er de efter forfatterens mening? Den kritiske omtale af de næsten tusind film fylder mest og suppleres med citater fra samtidige anmeldelser. Til de fleste film gives der også realkommentarer, der tit er lige så fyldige som i *Danske spillefilm 1968-1991*. De vigtigste credits er selvfølgelig også med, men får en mindre fremtrædende plads end i de to andre bøger.

Morten Piil har ment, at filmene burde underkastes en formaliseret karaktergivning. De belønnes med fra een til fire stjerner, men der opereres også med halve stjerner. Ikke så få film får et stort nul. Jeg har aldrig været begejstret for den slags stjernesystemer. Det er næppe rimeligt at vurdere sengekant-komedierne og Dreyers film efter samme skala, og jeg synes heller ikke, at samme skala kan bruges for de sidste 25 år, hvor filmene får statsstøtte, og for ældre tid, hvor filmene skabtes på kommercielle betingelser. Da bogens egentlige beskrivelse af filmene imidlertid er så grundig, kan man vælge at betragte stjernerne som en slags overskrift. Og selvfølgelig skal man alligevel straks se, hvor mange stjerner ens egne favoritfilm får. Her må jeg konstatere, at der kun er toenhalv stjerne til *Mød mig på Cassiopeia*. I bogens sammenhæng viser det sig dog at være ganske pænt, for Morten Piil giver ikke ved dørene. Til en anden af mine yndlingsfilm, *Alle gaar rundt og forelsker sig*, er der desværre kun halvanden stjerne. Den forbeholdne vurdering bliver imidlertid kyndigt begrundet, og noget af det bedste ved bogen er netop, at man også med interesse læser de vurderinger, man ikke deler. Og er Morten Piil en ganske streng kritiker, så er bogens tonefald aldrig nedladende eller arrogant. Teksten betjener sig snarere af fin ironi, som når det om *Nyhavn 17* siges: "Hen mod slutningen bruger Schnéevoigt lyden som et selvstændigt udtryksmiddel i denne sin 7. tonefilm."

Kun fire film får faktisk de fire stjerner, der betyder mesterværk. *Vredens Dag* vil jeg godt være med til at betragte som den betydeligste film, der er lavet herhjemme, men de tre andre, *Kundskabens træ, Pelle Erobreren* og *Breaking the Waves*, er lavet efter 1980, og det er spørgsmålet, om de overhovedet kan endegyldigt vurderes endnu. Jeg tror ikke, placeringen af *Pelle Erobreren* holder. *Soldaten og Jenny, Der var engang en krig* og *Sult* får treenhalv stjerne og er i kategori med de noget overvurderede dogme-film *Festen* og *Idioterne. Ta' hvad du vil ha', Ordet* og *Balladen om Carl-Henning* får kun tre stjerner. Det betyder ganske vist "usædvanlig god", men kategorien omfatter også Helle Ryslinges rædsel *Sirup*. Det bør i øvrigt påskønnes, at man ikke er bange for kun at give Dreyers *Gertrud* halvanden stjerne. Det er

bemærkelsesværdigt, at de høje karakterer oftest falder til de nyeste film, og mon ikke bogen lader sig rive lidt for meget med af dansk films aktuelle succes?

For ældre films vedkommende er der gjort meget ud af at vurdere, om de holder i dag. Man kunne så spørge, om ikke enhver film bør vurderes på dens egen tids præmisser, men den diskussion vil føre for vidt. Til gengæld skal det understreges, at nok er kvalitetsvurdering Morten Piils hovedanliggende, men han har også sans for at filmene tillige er kulturhistoriske kilder. Om *Nyhavn 17* hedder det f.eks: "Filmen indledes med en i dag interessant bilkøretur fra Nyhavn ned ad Strøget til Vesterbrogade". I øvrigt bruger bogen en signatur til at angive, hvis en film i særlig grad er tidstypisk, en glimrende idé, jeg ikke har mødt i udenlandske opslagsværker.

Bogen rummer en del nyvurderinger af ældre film, især fra 40'erne. Der argumenteres grundigt for, at *Kristinus Bergman* (1948) er Astrid og Bjarne Henning-Jensens bedste film. Asbjørn Andersens *John og Irene* (1949), måske vor mest rendyrkede film noir, indtager omsider sin retmæssige høje placering i dansk filmhistorie. Johan Jacobsen fremstår endelig som den helt centrale skikkelse i dansk film, han er. Det er nærmest en skandale, at han ikke er med i Dansk Biografisk Leksikon. Piil kan bedst lide Jacobsens komedier - *Min kone er uskyldig* får endda treenhalv stjerne - men også *Blændværk* nyvurderes i tiltrængt positiv retning. Til gengæld er omtalen af det intense drama *En fremmed banker på* alt for negativ. Man bemærker, at Erik Balling ikke optræder i de tre øverste stjernekategorier. Til gengæld er han fyldigt repræsenteret blandt film med toenhalv stjerne, og det er en helt præcis indplacering.

De film, som forfatterne ikke har genset, får ingen karakter. Der er nu flere titler fra 70'erne, som jeg nok synes, man stadig kunne have haft i nogenlunde klar erindring. Omtalen bygger her på de pålideligste samtidige anmeldere, og dem er Piil god til at finde. Også under de andre opslag er anmelder-citaterne velvalgte. Et lille suk vedrørende formalia: Bogen anfører korrekt titler på film før 1948 med gammel retskrivning (selvom der er en enkelt smutter: Der skal ikke bolle-å i *Lykke paa Rejsen* fra 1947). Men hvorfor er de ældre anmelderes retskrivning så ikke tilsvarende respekteret?

Enkelte steder er omtalen utilstrækkelig. *Reptilicus* fortjener naturligvis det nul, den får, men der knytter sig langt flere realoplysninger til denne herostratisk berømte co-produktion, end vi får her. Den findes jo både i dansk og amerikansk version, men der er ikke redegjort for de interessante forskelle. Filmen er heller ikke sat i relation til monsterfilm i øvrigt. Science fiction og horror er yderst sjældent dyrkede genrer herhjemme, men alligevel har området ikke rigtigt bogens interesse. Den fascinerende og dybt originale gyser *Manden der tænkte ting* får en forbeholden vurdering, og det lykkes bogen at omtale *Ulvetid* uden at nævne ordet varulv.

Lidt bedre går det med de erotiske film. Her og der gøres det lidt suspekt, at folk smider tøjet, men generelt er bogens holdning fordomsfri. Man bruger dog stadig ordet pornografi, selvom det som begreb gled ud af dansk lov i 1969 og følgelig hører hjemme på retshistoriens møddinge. Man opererer også med den fjollede skelnen mellem hard-core og soft-core, men *Nøglehullet* kaldes "blød pornofilm", selvom den er fuld af yderst eksplicitte samlejescener. En film som *Jeg, en kvinde* fortjener bestemt sit nul, men var dog banebrydende inden for genren og burde have haft fyldigere realkommentar. Dens distributionshistorie, ikke mindst i USA, er yderst interessant. De seks stjernetegns-film får hver en halv stjerne, men det virker meningsløst, da de to sidste er langt ringere end de fire første.

Og der er meget mere... Et plus er bogens citater fra filmenes dialoger. Fra *Kærlighedsdoktoren* citeres f.eks. et replikskifte, hvor Kjeld Jacobsen siger: "Det undrer mig ikke, at De er magister. Jeg mener, man kan jo se det på Dem, at De

er..." Birgitte Federspiel svarer med sin fløjlsbløde stemme: "Kan man se det på mig? Åh nej, det var da kedeligt!" Citatet giver et fint indtryk af den underfundige tone i Helge Kjærulff-Schmidts manuskript. Andre steder kan man komme i tvivl om et citats funktion. Fra *Natekspressen (P.903)*, der præcist karakteriseres som en krimi med læssevis af miljø og nul spænding, gengives nogle ømme ord, som Mogens Wieth siger til Inger Stender. Isoleret her virker de komiske, men det synes jeg ikke, de gør i filmens sammenhæng. Og så skal de jo høres med Mogens Wieths smukke diktion.

Piil har ikke kunnet lade være med at indføje nogle biografiske noter om de vigtigere instruktører. Det minder os om, at vi i høj grad savner et komplet og up to date leksikon over danske filmnavne. De udmærkede biografiske noter finder man via bogens instruktørindeks. Under omtalen af Schnéevoigt går en gammel fejl desværre igen. Sammen med sin senere kone oprettede han godt nok et produktionsselskab i 1913, men jeg kender i hvert fald ingen titler på "kulørte melodramaer", de skulle have lavet, og Schnéevoigt kom jo til Nordisk Film allerede i 1915 (der var stumfilmen igen!). Instruktørindekset medtager i nogle tilfælde instruktørernes ikke-danske film i parentes, i andre tilfælde ikke. Gabriel Axel er måske glad for, at man har udeladt den tyske *Die Auto-Nummer - Sex auf Rädern* fra 1971, men Knud Leif Thomsen vil være ked af, at man har udeladt *Jentespranget*, der i 1973 blev kåret som årets bedste norske film. I den instruktørbiografiske afdeling skal det endeligt påpeges, at Peer Guldbrandsen ikke er død i 1978, men først for nyligt.

Til slut lidt om credits. Jeg har omtalt længderne, men skal tilføje, at de film, der er set på video, får videolængden anført, de andre biografiængden. Forskellen er kun fra tre til fem minutter, men det er trods alt en skævhed, især når videotilgængelighed ikke anføres. Der er enkelte større unøjagtigheder. *Jens Langkniv*, den berømte fiasko fra 1940, angives at spille 92 minutter, men den bevarede kopi er faktisk kun 1375 meter, altså under en time.

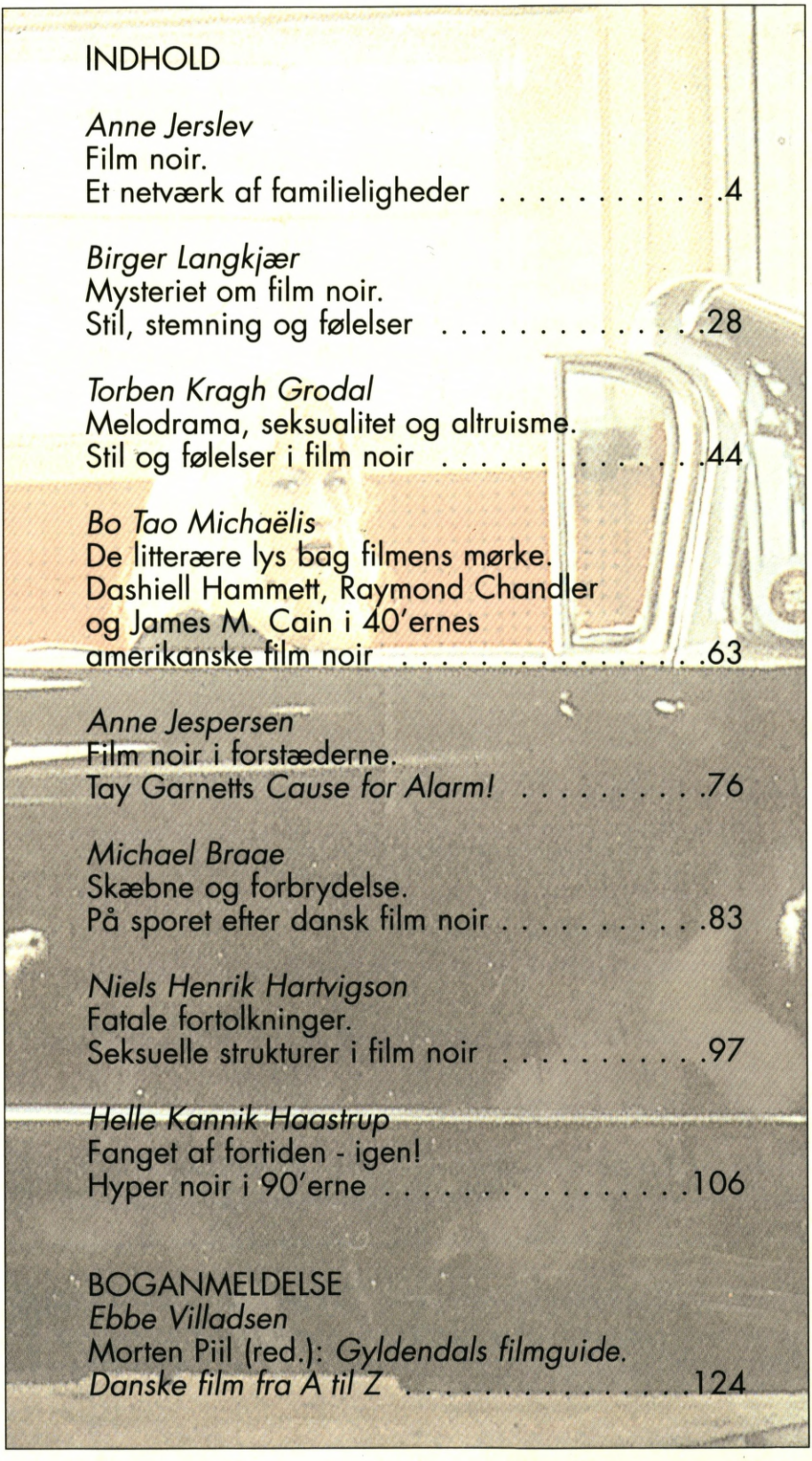
De fleste vil kunne leve med, at filmenes tonemestre ikke nævnes. Ellers er de vigtigste credits anført. Vi får endda de litterære forlæg med årstal. Under *Den usynlige Hær* optræder en mindre fejl, der også er set andetsteds: Knud Sønderbys manuskript var et originalmanuskript, som han først bagefter omarbejdede til en roman.

Og så er vi nået til min sidste tunge indvending: Hvis dog bare alle skuespillere havde været nævnt! Det ville have gjort bogen til en fuldstændig ideel håndbog. De vigtigste skuespillere er selvfølgelig med, og fra Halliwell har Piil overtaget ideen med at kursivere et navn, hvis den pågældendes indsats skønnes særlig bemærkelsesværdig (Der er ingen tilsvarende typografisk mulighed for markering af ekstremt dårlige præstationer). Det sjoveste er imidlertid, at selve teksten tit gør opmærksom på kendte skuespilleres tidlige, ukrediterede optræden i småroller. Der er dog mere at finde på dette område, og det er pudsigt, at forfatteren har fået øje på Vera Gebuhr, Sigrid Horne-Rasmussen og Emil Hass Christensen i *Flaadens blaa Matroser* (1937), men ikke Bodil Kjer.

Til allersidst bør det så tilføjes, at *Gyldendals Filmguide* også er en bog, man blot kan sidde og læse i for sin fornøjelses skyld.

Kr. 175

KOSMORAMA
Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



INDHOLD

Anne Jerslev
Film noir.
Et netværk af familieligheder 4

Birger Langkjær
Mysteriet om film noir.
Stil, stemning og følelser 28

Torben Kragh Grodal
Melodrama, seksualitet og altruisme.
Stil og følelser i film noir 44

Bo Tao Michaëlis
De litterære lys bag filmens mørke.
Dashiell Hammett, Raymond Chandler
og James M. Cain i 40'ernes
amerikanske film noir 63

Anne Jespersen
Film noir i forstæderne.
Tay Garnetts *Cause for Alarm!* 76

Michael Braae
Skæbne og forbrydelse.
På sporet efter dansk film noir 83

Niels Henrik Hartvigson
Fatale fortolkninger.
Seksuelle strukturer i film noir 97

Helle Kannik Haastrup
Fanget af fortiden - igen!
Hyper noir i 90'erne 106

BOGANMELDELSE
Ebbe Villadsen
Morten Piil (red.): *Gyldendals filmguide.*
Danske film fra A til Z 124