



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 ud-penslet fremstilling.

De karakteristiske træk ved noir-filmen kan bestemmes ud fra 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 skyggevir-kninger. En tredje karakterisering kan hæfte sig ved fortælleformen: filmene benytter ofte flashback, fremstillinger af afvigende oplevelsesformer ved brug af trickfotografering, overblending 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 berregnende 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 følelstone, 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 fortælle-mæssige 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 frispog, men dette var de franske kritikere ikke opmærksomme på, de sammenlignede det amerikanske frispog med de mere hængende 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

fredsøkonomi, 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. Dietrichson 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 populisternes 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 ytrede 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, bl.a. 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 'kastereret', ikke har nogen penis, hvorfor manden føler at en kontakt med kvinden også kan medføre at han bliver 'kastereret', 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 selvfølgelig også omvendt: Kvinder

bliver tiltrukket af forføreriske 'fatale' mænd, der udsender stærke erotiske signaler. Filmhistorien vrirler 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 vrirler 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 ud fra 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 koncentrerer 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 Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck



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 venskab 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 Dietrich-

son: 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 pinup-typer 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 fordrielse 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 under-

streger 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 parter 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 modsatte 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 kernefamilie 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 mellem menneskelige 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 ud fra 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 'beregrende' 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 dobbeltmoraliske 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 signa-

lering 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' overklasssemænd, 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 overklasskvinder 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 ud fra 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 per-

spektiv 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 stjalne 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 setup'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 personer 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 kærligheds-melodrama, 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.