



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 utryk, 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 ondsksfuld, 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 familiehytte-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 frem-skrivning af noir mændene i deres efter-krigstids-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 Wyllers *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, onskabsfuld 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 Dmytryk's *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 familiefølelse, 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 videreekspereret.

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 naboen's 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.