

Fatalt begjær

Film noir som moderne tragedie

Jan K. Eide



Masteroppgave i Estetikk

Universitetet i Oslo

Høsten 2006

Fatalt begjær
Film noir som moderne tragedie

Jan Kåre Eide

Masteroppgave i Estetikk

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

Høsten 2006

Forord

Til å begynne med hadde nok min fascinasjon for film noir først og fremst med filmenes visuelle uttrykk å gjøre. Etter en tid forstod jeg imidlertid at det var flere aspekter ved film noir som var fascinerende; musikken, de hardkokte og gjennomført kyniske dialogene, samt ikonografien fra en svunnen tid. Jeg forstod at det i stor grad dreide seg om stemningen; de skyggelagte skikkelsene med hatten på snei, som lusker seg gjennom regnvåte storbygater hvor neonlyset speiles i vanddammene, mens melankolske jazztoner klinger i det fjerne. Når film noir så i tillegg beviser at ulykkelige slutter gjør seg på film, – i alle fall så mye bedre der enn i livet generelt, var ikke veien til film noirs relasjoner til tragedien så altfor lang for undertegnede.

Jeg må først og fremst få takke min veileder Christian Refsum, som har vist tålmodighet, kommet med konstruktiv kritikk, og vært tilgjengelig gjennom hele skriveprosessen. Dessuten må jeg takke Marius, Ole Martin og Karl Erik for tilbakemeldinger og kritikk. I tillegg en stor takk til Atle, Aleksander og Natanael som, – sammen med de overnevnte, har stått for mange og stadig lengre kaffepauser, som man jo aldri ville vært foruten. Helt til slutt må jeg også takke familie og venner som ikke er nevnt ved navn her. Dere er ikke glemt.

Jan Kåre Eide

Oslo, 8. november 2006.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	6
1.1 Definisjon av problemstilling.....	6
1.2 Presentasjon av film noir.....	6
1.3 Teoretiske innfallsvinkler & metode.....	8
1.4 Struktur.....	10
2. Presentasjon av forskningsobjektene.....	12
2.1 <i>Out of the Past</i>	12
2.2 <i>Double Indemnity</i>	13
2.3 Noen anmerkninger.....	15
3. Tragedien i moderniteten – død eller levende?.....	16
3.1 Heltens nedskalering.....	16
3.3 Religion og mytologi i tragedien.....	18
3.5 Definisjonsproblemet "tragedien".....	22
3.6 Oppsummering.....	24
4. Film noirs melodramatiske fundament.....	27
4.1 Struktur & intrige.....	27
4.2 Produksjonskoden og moral i film noir.....	31
4.3 Oppsummering.....	36
5. Kjønnskamp i chiaroscuro	
Utforskning av makt som et tragisk aspekt i film noir.....	38
5.1 Maktkamp i tragedien og i film noir.....	38
5.2 Ord mot bilde.....	40
5.3 Oppsummering.....	43
6. Fatalet begjær – begjær som tragisk feil i film noir.....	45
6.1. Idéen om en feil.....	46
6.2 En generell livssituasjon.....	53
6.3 Oppsummering.....	58
7. Offerhandlingen – frivillig offer eller sydebukk?.....	59
7.1 Frivillig offer.....	59
7.2 Sydebukkbegrepet og film noir.....	62

7.3 Oppsummering.....	70
8. Konklusjon.....	73
9. Filmografi og Litteraturliste.....	76
10. Vedlegg.....	80

"I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away."¹

Kapittel 1. Innledning

1.1. Definerings av problemstilling

"Med film noir ble det ok med unhappy endings i Hollywood, og på sitt beste er film noir moderne tragedie – fatalistiske undergangshistorier om dødbringende begjær." Dette skriver Cinematekleder Jan Langlo om *Out of the Past* og film noir i Cinematekets programkatalog for juni 2005.² Kan film noir anses som moderne tragedier? Det er det utvidete spørsmålet for denne oppgaven. For å komme nærmere et svar er to amerikanske film noirs valgt ut; Langlos omtalte *Out of the Past* av Jacques Tourneur fra 1947, samt Billy Wilders *Double Indemnity* fra 1944. Den begrensede problemstillingen for denne oppgaven blir da som følger: kan *Out of the Past* og *Double Indemnity* anses som moderne tragedier?

1.2 Presentasjon av film noir

Selve begrepet film noir ble først tatt i bruk av den franske filmkritikeren Nino Frank i 1946 for å beskrive de nye "mørke" filmene som fant veien fra USA til Frankrike de første årene etter krigen, slik som f. eks. *Malteserfalken* (1941), *Double Indemnity* (1944) og *Murder, My Sweet* (1944). I ettertid har begrepet blitt anvendt på stadig flere amerikanske men også europeiske filmer, hovedsakelig fra perioden 1940 til 1958, samt en del enkeltstående filmer fra 1960-tallet og fremover.³

Begrepet ble første gang definert i en artikkel i 1955 av de franske filmkritikerne Raymond Borde og Étienne Chaumeton.⁴ De så på film noir som en filmserie, definert

¹ Shakespeare, *Hamlet*, s.948.

² Langlo, Jan. I Cinemateket i Oslos programkatalog nr. 46, juni 2005, s.8.

³ Slik som for eksempel *Cape Fear* (1962), *Point Blank* (1967), *The French Connection* (1971) og *Chinatown* (1974).

⁴ Borde, Raymond & Chaumeton, Étienne (1955); "Towards a Definition of Film Noir" i *Film Noir Reader*.

som "a group of motion pictures from one country sharing certain traits (style, atmosphere, subject matter...) strongly enough to mark them unequivocally and give them, over time, an unmistakable character."⁵ Filmenes fellestrekk inkluderer for Borde og Chaumeton blant annet plotstivitet, ambivalente karakterer med diffuse og utydelige motivasjoner, samt tematisering av kriminalitet.

Forskjellige teoretikere bruker imidlertid film noir-begrepet på ulike måter. Hvor James Damico i sin artikkel "Film noir: A modest proposal" gjengitt i *Film Noir Reader* ser på film noir som en genre, velger for eksempel Alain Silver, Robert Porfirio og Paul Schrader å se på film noir som en stil.⁶ Dette får konsekvenser for hva de legger vekt på i sine studier. For en sjangerteoretiker som Damico er handling og miljø essensielt, siden dette danner konvensjoner som skiller sjangeren film noir fra andre sjangre. På den annen side vektlegger en stilteoretiker som Schrader den visuelle stilens mer uåndgripelige kjennetegn som tone og stemning. Steve Neale på sin side hevder at film noir aldri eksisterte som fenomen, men at begrepet egentlig dekker over "noir"-filmenes egentlige sjangertilhørighet, nemlig melodramaet.⁷ I denne oppgaven skal jeg ta høyde både for noirfilmens visuelle stil, handlingsforløp og melodramatiske elementer. Slik kan disse forskjellige perspektivene kaste lys over en lesning av *Double Indemnity* og *Out of the Past* som potensielle moderne tragedier fra flere forskjellige vinkler.

Til tross for at en rekke noirfilmer omhandler liv som ikke får den realiseringen man kunne håpe, og til tross for at noirfilmer gjerne har en tendens til å ende tragisk, er det likevel ikke skrevet så mye om relasjonene mellom film noir og den litterære sjangeren tragedien. Jon Tuska har skrevet om film noir og tragedien i sin bok *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective* (1984). Mange filmvitere, som Jan Langlo og Andrew Dickos⁸, gjør også paralleller mellom film noir og tragedien i sine tekster, men de forfølger ikke disse likhetene nærmere i dypere analyser. Andre tekster eksisterer nok der ute, men mengden synes likevel beskjeden i forhold til den

⁵ Silver, Alain & Ursini, James (1996); *Film Noir Reader*, s.17.

⁶ Se Porfirio, Robert (1976); "No Way Out": Existential Motifs in the Film Noir" i Silver, Alain & Ursini, James; *Film Noir Reader*, samt Silver, Alain & Ward, Elisabeth (1979); *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*.

⁷ Se Neale, Steve (2000); *Genre and Hollywood*.

⁸ Dickos omtaler noirheltenes forsøk på å få patriarkalsk kontroll over film noirs erotiske og frigjorte kvinner som en i hermetegn "tragisk feil". Dette vil drøftes nærmere i kapittel 6. Se for øvrig Dickos,

overflod av tekst som eksisterer rundt film noir i relasjon til andre temaer.

Årsakene til dette kan være mange; kanskje synes en sammenligning av film noir med en sjanger som tragedien søk fordi noirfilmer ofte har sine litterære forelegg i en annen litterær sjanger, nemlig kriminalromanen? Eller kanskje finner man en diskusjon av "det tragiske" i film noir som en så uavgrenset og lite fruktbar diskusjon at man heller har latt den ligge? I tillegg finnes det også, som det skal vises, de som mener at den moderne "tragedien" selv har avgått ved døden for en årrekke siden, slik at bare det å trekke frem begrepet "tragedie" og den gamle tragediesjangeren blir bakstreversk og umoderne i en vestlig kultur som har mistet både sin egen religion og mytologi.

1.3 Teoretiske innfallsvinkler & metode

"Metoden" eller forskningsstrategien for denne oppgaven blir å diskutere to utvalgte noirfilmer, Jaques Tourneours *Out of the Past* fra 1946 og Billy Wilders *Double Indemnity* fra 1944, opp mot tragedieteorier utarbeidet av primært Geoffrey Brereton, Raymond Williams og George Steiner.

I sin bok *Principles of Tragedy*⁹ søker Geoffrey Brereton etter en definisjon på tragedien, eller de hovedelementene som utgjør en tragedie, både innen drama og litteratur. Hans metode er å analysere fire klassiske tragedier; Sofokles *Kong Oidipus*, Shakespeares *Hamlet* og *Macbeth*, samt Racines *Fedra*, for så å trekke ut en rekke prinsipper fra disse individuelle verkene. Det Brereton finner er en tragisk helt som legger ut på en utforskning, hvor vedkommendes opplevelser fører til en belysning av en del farlige områder.¹⁰ Katastrofen som så inntreffer bekrefter ingen moralske dommer i det tragediens natur for Brereton er å være konstant empirisk. Spørsmålet i denne oppgaven vil da bli; i hvor stor grad er disse prinsippene anvendbare på *Out of the Past* og *Double Indemnity*?

Raymond Williams teorier i *Modern Tragedy*¹¹ står på mange måter som en

Andrew (2002); *Street With No Name. A History of the Classic American Film Noir*.

⁹ Brereton, Geoffrey (1968); *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*.

¹⁰ Brereton, s.125.

¹¹ Williams, Raymond (1966); *Modern Tragedy*.

motsetning til Geoffrey Breretons. Hvor Brereton fokuserer på heltens individuelle skjebne i tragedien, fokuserer Williams mer på relasjoner individer i mellom, og nekter å se individets skjebne isolert fra samfunnet. Williams understreker at tragedien transcenderer det individuelle, at livet kommer tilbake etter heltens død, og at dette også er en sentral del av den tragiske handling. Slik vil Williams syn på det tragiske problematisere Breretons prinsipper.

Med tittelen *Death of Tragedy*¹² varsler George Steiner på sin side den moderne tragedienes død. For Steiner blir 1600-tallet et vendepunkt i tragediens historie, hvoretter tragedien sakte men sikkert utåndes på grunn av en rekke endringer i det europeiske samfunnet. Det fremvoksende borgerskapets mangel på litterær bakgrunn og smak for pathos og lykkelige slutter fremelsker en ny sjanger som overtar tragediens posisjon i samfunnet, nemlig melodramaet.

Melodrama og det melodramatiske vil gjennomgående trekkes frem i denne oppgaven fordi dette, slik Neale og Steiners argumenter vitner om, er relevant både for film noir og tragedien. Melodrama kan tenkes å motarbeide de tragiske strømningene i *Out of the Past* og *Double Indemnity*. Gilbert Pixérécourt ansees som melodramaets skaper, og hans kriterier for konstruksjon av melodramatiske intriger slik de er presentert i Runde Waldekranz bok *Så föddes filmen*¹³ kommer til å utgjøre et startpunkt for min forståelse av det melodramatiske. Det har tidligere vært vanlig å se på melodrama slik som Steiner gjør det, nemlig som en egen genre på linje med for eksempel tragedien, eller for filmens vedkommende på linje med western eller kriminalfilm.¹⁴ I det følgende kommer imidlertid "melodrama" til å anses som en egen modus, et generelt fundament som er mer eller mindre tilstede i et verk, enten det da er snakk om film eller teater. Her er den amerikanske litteraturforskeren Peter Brooks sin bok *The Melodramatic Imagination* sentral, hvor Brooks omtaler melodrama som en egen imaginær modus.¹⁵ I tillegg ligger også Linda Williams' artikkel "Melodrama

¹² Steiner, George (1961); *The Death of Tragedy*.

¹³ Waldekranz, Rune; *Så föddes filmen : ett massmediums uppkomst och genombrott*, Pan/Norstedt, Stockholm 1976.

¹⁴ Braaten, Kulset & Solum, s.101.

¹⁵ Brooks, Peter (1976); *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Karakteristisk for den melodramatiske modusen er i følge Brooks ønsket om å si alt, eller å artikulere det han kaller "the moral occult". Dette igjen omtaler han som det domene av operative spirituelle verdier som både indikeres av og maskeres av realismens overflate. Se Brooks, s.5.

revised"¹⁶ til grunn for min forståelse av det melodramatiske. Her framlegger hun en del av melodramaets bestanddeler, slik som for eksempel dets manikeistisk¹⁷ ordnete konflikter mellom godt og ondt, dets fokus på offerhelt-relasjoner med narrativ sympati hos de undertrykte, samt dets ønske om å begynne og ende i et "space of innocence", et sted hvor dyden kan utfolde seg uforstyrret av ondskap.¹⁸

1.4 Struktur

I kapittel 2, "Presentasjon av forskningsobjektene; *Out of the Past* og *Double Indemnity*" kommer de to noirfilmene som er valgt ut i denne oppgaven til å presenteres, sammen med filmenes handlingssammendrag.

I kapittel 3, "Tragedien i moderniteten – død eller levende?", skal en rekke endringer mellom klassisk tragedie og den moderne tragedien diskuteres nærmere, slik som for eksempel heltens endrede status, og at det høyverdige forlates til fordel for det vulgære og folkelige, for å se om disse endringene gir grunnlag for å erklære den moderne tragedien for død. Er felles religiøse verdier og mytologier nødvendige forutsetninger for en levende tragediesjanger? Avslutningsvis i dette kapittelet skal det søkes mot en åpen forståelse av tragediebegrepet.

I kapittel 4 "Film noirs melodramatiske fundament" skal tragediens relasjon til melodrama drøftes nærmere. Er film noir for sammenblandet med melodramatiske elementer til å kunne forstås som tragedie?

I kapittel 5, "Kjønnskamp i chiaroscuro – en utforskning av makt som et tragisk aspekt i film noir", skal Geoffrey Brereton's utsagn om at det som primært bringer den tragiske følelsen til liv er utforskningen av makt, diskuteres nærmere i relasjon til *Out of the Past* og *Double Indemnity*, og da særlig i forhold til noirfilmenes bruk av flashback- og voiceover-teknikker, samt filmenes visuelle uttrykk.

I kapittel 6, "Fatal begjær – begjær som tragisk feil i film noir", skal oppfatningen om

¹⁶ Williams, Linda (1998); "Melodrama Revised" i Nick Brown *Refiguring American Film Genres. Theory and History*.

¹⁷ Begrepet betegner et klart og tydelig skille mellom to motsatte poler, og skriver seg fra den gnostiske religionsformen manikeismen, som hevder et skarpt skille mellom lysets og mørkets makter.

¹⁸ Williams, Linda, 1998, s.65.

noirheltenes manglende kontroll over deres egne begjær som en eventuell "tragisk feil", i det den de begjærer (femme fatalen) ofte også er den de selv til slutt blir drept av, drøftes nærmere. Dette representerer en "feil" hos protagonisten, men hvor tragisk er egentlig denne feilen? I forlengelsen av dette kommer det også til å stilles spørsmål ved hvorvidt et slikt destruktivt begjær også for tragiske konsekvenser utover protagonisten.

I kapittel 7, "Offerhandlingen – frivillig offer eller sydebukk?", skal Jeff Bailey og Walter Neffs skjebner diskuteres nærmere vedrørende deres eventuelle tragiske eller heroiske status. Begge to ender opp med å ofre seg for andre. For Steiner representerer imidlertid anger og offerhandlinger forsonende elementer som passer bedre inn i romantiske enn i tragiske verker. Hvor tragiske er noirheltenes skjebner? Jon Tuska foreslår at femme fatalen er "samfunnets misogyniske fantasi", en sydebukk for verdens kvaler, som i film noir både feires som et ikon på en idealisert fantasi, samtidig som hun avskyes som en inkarnasjon av et utilfredstillelig begjær. I kapittel 7 kommer også sydebukkbegrepet til å trekkes inn i forhold til femme fatalen, men også i forhold til noirhelten selv. Avslutningsvis kommer også idéen om Até til å trekkes inn.

En konklusjon skal så endelig presenteres i kapittel 8

Kapittel 2. Presentasjon av forskningsobjektene

2.1. Film A: *Out of the Past* (1947)

Jacques Tourneurs *Out of the Past* blir av mange regnet for å være en klassisk og nærmest prototypisk film noir. Filmen kom i 1947, og er basert på Geoffrey Homes roman fra samme år, *Build My Gallows High*.¹⁹ Filmens hovedrolle som Jeff Bailey innehas av Robert Mitchum, mens Kirk Douglas spiller filmens skurk og antagonist Whit Sterling, og Jane Greer den forføreriske femme fatalen²⁰ Kathie Moffat.

Handlingsforløpet er en lang reise fra lykke til ulykke for helten Jeff Bailey, som innhentes av fortiden på en måte som fører til en ulykkelig utgang.

Handlingssammendrag

Den tidligere privatdetektiven Jeff Bailey driver sammen med den døvstumme Jimmy en bensinstasjon i den idylliske småbyen Bridgeport i California. En dag oppsøkes han av fortiden i form av Joe Stephanos, som er sendebud for finanssjeltringen Whit Sterling. Nå vil Whit møte Jeff, og på veien til Whits residens ved Lake Tahoe forteller Jeff om sin fortid til kjæresten Ann.

Før han slo seg ned i Bridgeport jobbet Jeff som privatdetektiv, og hjalp blant annet Whit med å oppspore Whits kone, Kathie Moffat, som hadde skutt Whit i en krangel og stukket av med \$40.000. Jeff fant Kathie i Acapulco i Mexico, men forelsket seg i henne, og sammen dro de til San Fransisco, hvor de skjulte seg for Whit. Ved en tilfeldighet oppdages de av Jeffs gamle detektivkompanjong Fisher, som nå jobber for Whit. Fisher presser dem for penger, men Kathie skyter og dreper Fisher. Når Jeff samtidig oppdager at hun løy for ham om de \$40.000 bryter han med henne og flytter til Bridgeport.

Vel fremme hos Whit involveres Jeff atter en gang med Kathie, som forsikrer ham om sin uskyld. Hun overtaler Jeff til å ta på seg et oppdrag for Whit; nemlig å dra til San Fransisco for å hente noen skattepapirer som er kommet i hendene på en litt for

¹⁹ Geoffrey Homes er for øvrig et pseudonym brukt av Daniel Mainwaring, se Grist, s.203.

²⁰ En femme fatale er en uavhengig og sterk kvinneskikkelse som primært søker makt og penger. Direkte eller indirekte dreper hun enhver som prøver å stoppe henne i å oppnå sine mål, derav navnet femme fatale.

hederlig advokat ved navn Eels. Vel fremme oppdager imidlertid Jeff at han er i ferd med å gå i en felle; Whit vil drepe Eels og legge skylden på Jeff. Jeff prøver å forhindre drapet, men lykkes ikke, og må gå i dekning for å unngå politiet. Han oppsøker Ann og bedyrer sin uskyld. På en fisketur i fjellene redder Jimmy ham fra å bli drept av Whits utsendte Stephanos.

Jeff oppsøker Whit og overbeviser ham om at det var Kathie som drepte Fisher, men før Whit rekker å la Kathie bure inne for mordet, dreper Kathie Whit. Nå vil Kathie rømme bort med Jeff, noe Jeff går med på, skjønt han ringer politiet før avreise. I det Kathie ser politiets veisperring skjønner hun at hun har blitt lurt, og skyter og dreper Jeff. Like etter gjennomhulles både bilen og Kathie av skudd fra politiet, og dermed dør hun også.

Ann søker trøst hos sin gamle kjæreste og beiler Jim, og spør Jimmy om Jeff hadde tenkt å rømme av gårde med Kathie, noe Jimmy nikker bekreftende på. Slik gir Jimmy Ann den muligheten Jeff ikke fikk; å unnsnippe fortiden, og begynne på fremtiden.²¹

2.2. Film B: *Double Indemnity* (1944)

Billy Wilders *Double Indemnity* hadde premiere i 1944 og var basert på James M. Cains roman ved samme navn. Regissør Wilder og medmanusforfatter Raymond Chandler endret imidlertid en del på den opprinnelige historien før filminnspillingen begynte, og filmen ble berømt for sine særdeles hardkokte og gjennomarbeidede dialoger.

Handlingssammendrag:

Double Indemnity handler om den omreisende forsikringsagenten Walter Neff (Fred MacMurray), som en dag ringer på døren hos familien Dietrichson for å fornye herr Dietrichsons bilpolise. Dessverre er ikke herr Dietrichson hjemme, men det er i aller høyeste grad hans blonde og nydusjete kone, femme fatalen Phyllis (Barbara

²¹ Handlingssammendraget for *Double Indemnity* er delvis basert på handlingssammendraget i Silver & Wards *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. Både handlingssammendragene for *Double Indemnity* og *Out of the Past* gjengis relativt detaljerte her, men dette kan være på sin plass siden en rekke detaljer ved handlingsforløpene kommer til å trekkes inn senere i teksten.

Stanwyck). I fravær av sin ektemann foreslår Phyllis at Walter selger henne en ulykkespolise som ektemannen "ikke trenger å vite om", noe den erfarne forsikrings selgeren Walter avslår. Men når Walter dagen etter oppsøkes av Phyllis varer det ikke lenge før han ombestemmer seg, og snart tar Walter føringen i planleggingen av hvordan de skal ta livet av Phyllis sin ektemann. De lurte herr Dietrichson til å skrive under en utvidet forsikringspolise som har en "Double Indemnity"-klausul som innebærer dobbel forsikringsutbetaling ved spesielt sjeldne dødsfall, slik som for eksempel fall fra tog. Når herr Dietrichson så må ut på forretningsreise kjører Phyllis ham til togstasjonen, mens Walter gjemmer seg i baksetet, og kveler ham i en mørk bakgate underveis til stasjonen. Forkledd som herr Dietrichson går Walter selv ombord på toget, hopper av ved et bestemt sted, og ordner det slik at det ser ut som om herr Dietrichson ved en ulykke har falt av toget. Walter Neffs sjef Keyes fatter imidlertid etter hvert mistanke til "ulykken", og jo nærmere han kommer sannheten jo mer nervøse blir de to morderne Walter og Phyllis. Når Walter får vite at Phyllis hele tiden har hatt et forhold til en Nino Zachetti, og mest sannsynlig har planlagt å få Nino til å drepe hennes stedatter Lola og kanskje ham selv, begynner situasjonen å bli så prekær at Walter er rede til å drepe Phyllis for å redde seg selv. Når Keyes i tillegg mistenker Zachetti for mordet på herr Dietrichson, ser Walter en gylden og politifri vei direkte til Mexico for seg selv. Han planlegger å ta livet av Phyllis, tipse politiet og sette en felle for Zachetti slik at han ankommer åstedet litt etter at Walter forlater det. Walter oppsøker Phyllis og, – etter at hun først har feilet i å ta livet av ham, tar han livet av henne. Men i stedet for å la Zachetti vandre rett inn i fella angret Walter seg, og tipser Zachetti om å ringe Lola i stedet, noe han gjør. Deretter drar han til Keyes sitt forsikringskontor, som er stedet hvor den etterstilte narrasjonen begynte filmen, og snakker inn sin historie på bånd for å renvaske Zachetti og Lola. Etter bekjennelsen gjør Walter et siste forsøk på å nå Mexico, men kommer ikke til heisen en gang før han segner om i gangen, mens politiet er på vei.

2.3 Noen anmerkninger

I Jeff Bailey og Walter Neff har begge filmene protagonister som faller for hver sin femme fatale, Kathie i *Out of the Past* og Phyllis i *Double Indemnity*. Disse kvinnene kommer de senere i konflikt med, og noirprotagonistene ender til slutt opp med å indirekte (Jeff) eller direkte (Walter) drepe dem, men også indirekte (Walter) eller direkte (Jeff) selv bli drept av dem. I begge filmene benyttes voiceover og flashback, slik at protagonistene kan returnere til fortiden for å finne ut hva som gikk galt, og ikke minst hvordan det gjorde det. I begge filmene overlever et ungt par, i *Out of the Past* Ann og Jim, i *Double Indemnity* Lola og Nino. I begge filmene er protagonistenes personlige offerhandlinger med på å sikre disse unge parenes framtid.

Kapittel 3. Tragedien i moderniteten

Død eller levende?

Enkelte teoretikere, som George Steiner, har erklært tragediens død. Innvendingene mot den moderne tragediens eksistens er mange. Historisk har det forkommet en gradvis nedskalering av tragedieheltens status, fra konger og dronninger via småborgere til arbeidere, noe som får flere konsekvenser. Helten blir et offer, det offentlige rom forlates til fordel for det private, og det høyverdige til fordel for det vulgære og folkelige. Komikk opptar for mange en for stor plass i de moderne tragediene, som dertil er melodramatiske. Fravær av vers hindrer en tiltrengt distanse og skaper for stor intimitet. Fravær av en felles religion eller mytologi fører til en manglende felles referanseramme for tragediens publikum. Hvilke konsekvenser har disse endringene for "det tragiske"? Er de grunnlag for å erklære tragedien i moderniteten for død og ikke-eksisterende? I det følgende skal noen av disse problemområdene drøftes nærmere, før en løsning skisseres.

3.1. Heltens nedskalering

I den greske antikken og helt fram til borgerskapets fremvekst på 1600-tallet var tragedien stort sett forbeholdt konger, prinser og dronninger. På 1800-tallet brakte forfattere som Ibsen og Tsjekhov småborgere inn på den tragiske scenen. Senere får også proletarer og arbeidere tragisk status, slik som Arthur Millers Willy Loman i *Death of a Salesman* (1949). Plutselig har enkle og hverdagslige handelsreisende inntatt de store kongenes plass på den tragiske scenen. Denne nedskaleringen har flere konsekvenser: helten blir et offer, det offentlige rom forlates til fordel for det private, og tragedien senkes fra "høy" til "lav".

Senkning av status

I følge Aristoteles katharsis-teori føles medlidenhet av publikum der hvor et menneske uforskyldt blir ulykkelig, og frykt når dette mennesket ligner publikum selv.²² For å oppnå dette må ikke Aristoteles tragedieprotagonist, "den midlere helt", skille seg ut med henhold til dyd eller rettferdighet, derav kommer det at

²² Aristoteles, 1987, s.34.

vedkommende styrtes i ulykken på grunn av en slags feil. Protagonisens fall bør i følge Aristoteles ramme "et menneske som nyter stor anseelse og som lever et lykkelig liv."²³ Det kan være minst to grunner for Aristoteles til å hevde dette; for det første skal en skjønnest mulig tragedie inneha et omslag fra lykke til ulykke, dernest vil den høye statusen føre til at selve fallet blir større og oppleves kraftigere. Tradisjonelt ble det antatt at en slik moralsk status lettere ble funnet i mennesker med høy posisjon, slik som konger og dronninger

Brereton krever i tråd med dette en viss moralsk status eller "storhet i personligheten" av tragedieprotagonisten.²⁴ Dersom den moralske statusen senkes under publikums nivå kan protagonisten bli gjenstand for latter, avsky eller overdreven medlidenhet, noe som i følge Brereton vil føre til at vedkommende ikke lenger er tragisk.²⁵ Dersom publikum ikke føler sympati ovenfor den tragiske protagonisten kan vedkommende bli komisk eller heroisk, men ikke tragisk.

Når den moderne tragedieprotagonistens status senkes fra konge til handelsreisende mister protagonistene også en tydelig politisk dimensjon. I Shakespeares karakterer finner man privat begjær og personlig hat, men disse følelsene har politisk relevans fordi individene som bærer dem har en krone på hodet. Konger prosjekterer i kraft av deres kongelige blod sine private konflikter og ambisjoner over på et offentlig lerret.²⁶ Hamlets kongelige status gjør for eksempel at hans individuelle og private konflikter også får konsekvenser for nasjonens fremtid. Denne politiske dimensjonen mangler for arbeidere som Willy Loman og forsikringsselgere som Walter Neff. Walter Neffs private konflikt med Phyllis Dietrichson får definitivt ingen konsekvens for USAs fremtid.

²³ Aristoteles, 1987, s.34.

²⁴ Brereton, s.17.

²⁵ Brereton, s.18.

Demokratisering av tragedien

Terry Eagleton på sin side hevder at med moderne verdier som humanisme og universell likhet blir et hvert menneske verdifullt i seg selv, med det resultat at hvem som helst kan være en tragisk figur:

With the onset of modernity, politics ceases by and large to provide fit meat for tragedy. It is no longer the valorous, spectacular stuff of feudal or absolutist order but bloodless and bureaucratized, a matter of committees rather than chivalry, chemical warfare rather than the Crusades.²⁷

At teoretikere som George Steiner markerer "tragediens død" representerer en motstand mot denne "demokratiseringen" av tragedien. De lukker begrepet "tragedie" mot å inkludere den nye nedskalerte helten, som i tillegg til å være hverdagslig og snakke prosaisk også ofte fremstår passiv. Eagleton mener at de moderne tragiske figurene ikke lenger trenger å ta opp kampen mot de truende kreftene eller være bevisste sin egen skjebne for å få vår sympati. Etter demokratiseringen av tragedien trenger ikke den tragiske protagonisten å være helt. Den eneste kvalifikasjonen han trenger for å være en tragisk protagonist er å være medlem av menneskeheten, hevder Eagleton. "Most of what we ought to know, for tragedy to occur, is that a man or woman is being destroyed – for who says "humanity" now says "ultimate value".²⁸ Dermed er veien åpen for ofrenes passive lidelse i den moderne tragedien.

3.2. Religion og mytologi i tragedien

Gud synes å være stille eller fraværende fra den moderne verden. Ingen har sett ham i film noir heller, om hvilke Alain Silver gjør følgende betraktning: "There is a narrative assumption that only natural forces are in play: extraordinary occurrences are either logically elucidated or left unexplained – no metaphysical values are adopted."²⁹ I beste fall er han opptatt andre steder, eller med andre ting, i verste fall er han død. Hvilke betydning får guds fravær for det tragiske i film noir?

Mytologier og religiøse verdier gir mennesket en tildelt plass i verden og skaper en felles referanseramme. Steiner påpeker at religion gav tragisk drama et alfabet av

²⁶ Steiner, s.55-56.

²⁷ Eagleton, s.94.

²⁸ Eagleton, s.94.

²⁹ Silver & Ward, 1980, s.3.

konsepter, slik som f.eks. frelse, fordømmelse, uskyld og korrupsjon, som hadde en klar og aktuell mening for publikum. Poeter og publikum delte en felles forståelse av verden, og fikk også en felles forventning.³⁰ Denne pakten mellom poet og publikum ble i følge Steiner ødelagt da det klassisk hierarkiske antikke verdensbildet ble knust.

Den elizabethanske og greske tragedien ble begge til på bakgrunn av mytologier. En mytologi krystalliserer sedimenter akkumulert over store strekk i tid. De samler i konvensjonelle former de primære minnene og historiske opplevelsene til et folk.³¹ De store mytene bruker like lang tid å formes som språket, og Steiner nevner Aiskhylos og Homers fabler, som han mener brukte årtusener på å formes. For poeten var disse mytologiene både "a spur and a limit", i det de begrenset poetens personlige innovasjon og fantasi, men samtidig gav form og orden til virkeligheten.³²

Frigjort fra myten tenderer kunst til å bli anarkistisk for Steiner.³³ På 18- og 1900-tallet forsøkte kunstnere som Tolstoj, Blake, Proust og Wagner å skape sine egne myter, "but where the artist must be the architect of his own mythology, time is against him".³⁴ Dantes kristne mytologi hadde bak seg århundrer med utvikling som leseren kunne forholde seg til. Til forskjell fra disse er for Steiner de moderne forfatterens myter private og kortvarige, og utenfor verket er det ingen stabile systemer bygd på autoriteter eller konvensjoner som er uavhengige av poeten eller dikterens visjoner.³⁵ Private ideer kunne ikke fylle det gjenværende tomrommet som oppstod da den klassiske og kristne verdensordens autoritet gjennom sekulariseringsprosessen ble svekket.

Man sitter igjen med en del spørsmål etter å ha lest Steiner. Et av dem er om dette alfabetet av konsepter som Steiner mener religionen gir er typisk for tragedien. Etter hva Peter Brooks sier om melodramaet kunne man tro at begreper med klare og aktuelle meninger, slik som spesielt frelse og uskyld, passer bedre inn i melodramaet enn i tragedien. Et annet spørsmål er om en felles forståelse av verden, eller en felles forventning, er nødvendig for tragisk drama. Er tragedien en kollektiv opplevelse

³⁰ Steiner, s.320.

³¹ Steiner, s.323.

³² Steiner, s.319.

³³ Steiner, s.321.

³⁴ Steiner, s.322.

fremfor en privat? Dersom man legger til grunn at tragedie først og fremst er teater blir det slik. Felles mytologier og kollektive forventninger gir større rom for å spille på tragisk ironi, slik som f.eks. i *Oidipus*, og slik ironi er for Aristoteles viktig for å gjøre tragediene skjønnere. Med den moderne verdens private romaner og filmer blir slike felles referanserammer tilsynelatende sjeldnere, og muligheten for å spille på ironi mindre. Etter analyser av klassiske tragedier som *Oidipus*, *Hamlet*, *Macbeth* og *Fedra*, plasserer imidlertid Brereton ironi som et av flere paratragiske elementer, altså et element som ikke er nødvendig for å skape en tragedie, men som kan være til stede som et middel til å fortelle en tragisk historie.³⁶

I følge Brereton fyller grekernes guder en sekundær dramatisk rolle i de greske tragediene. Gudene og gudinnene representerer mektige, eksterne krefter, og det guddommelige elementet blir dermed bare en av flere krefter som den menneskelige protagonisten beveger seg blant på sin ferd mot katastrofen.³⁷ "Loven" som misforstås eller overprøves kan være politisk, sosial eller psykologisk. Nasjonen eller samfunnet kan erstatte "gud", og en avvisning av det vil erstatte teologenes fordømmelse.³⁸ Noen ganger entrer slike mektige krefter protagonisten selv, men for Brereton spiller det ingen rolle om den mystiske kraften i individet kalles en gud eller en psykose.³⁹ Uansett om Fedra gikk under på grunn av Venus, sine forgjengere eller hennes eget personlige erotiske begjær, så ble resultatet likefullt tragisk.

Det er protagonistens handlinger, oppdagelser og endelige feil som konstituerer det tragiske temaet for Brereton. Religion er altså ikke implisitt i tragedien for Brereton. Feilen i den tragiske helten og/eller hans handlinger og/eller deres forutsetninger kan bli overført til en helt annen kontekst uten noen essensiell endring.⁴⁰ Slik blir ikke utelatelsen av Gud eller en religion noe som ekskluderer tragisk kunst. For Brereton

³⁵ Steiner, s.322.

³⁶ Blant de paratragiske elementene nevner Brereton en rekke av de "klassiske" elementene folk flest forbinder med tragedien, slik som konflikt, ironi, gjenkjennelse og hevn. Separat er ikke disse elementene essensielle for tragedien sier Brereton, men uten noen av dem er det ikke mulig å bygge en historie hvis formål er en seriøs utforskning av makt. Siden utforskning av makt er tragediens hovedimpuls, vil et verk som mangler en slik impuls vanskelig være tragisk, for Brereton. Brereton omtaler disse elementene som "the means by which the tragic theme is developed as a "story." (Brereton, s.126). Derfor er det rimelig sikkert at en eller flere av disse paratragiske elementene vil være til stede i en tragedie i verbal form.

³⁷ Brereton, s.272.

³⁸ Brereton, s.55.

³⁹ Brereton, s.273.

vil tvert i mot en tidsalder med sterk tro på en uomtvistelig himmelsk orden utelate rom for en tragisk utforskning av de mest fundamentale temaene som opptar menneskeheten.⁴¹ I middelalderens kirkespill bekreftet for eksempel heltens skjebne Guds nærvær og tilstedeværelse, fremfor å vise det tragiske misforholdet mellom mennesket og gudene slik det kom til uttrykk i de greske tragediene. Brereton ser på monoteisme som mindre forenlig med tragedien enn polyteisme. Grunnen til dette er at polyteisme, som grekernes, har i seg et grunnlag for å måle flere moralske verdier opp mot hverandre som leder hen mot en kvalitativ sammenligning.⁴² En slik sammenligning er det ikke grunnlag for i en monoteistisk religion, som kristendommen, med en Gud. Slik blir kristendommen mindre åpen for utforskning av makt og moral, noe som for Brereton er sentralt i tragedien. Et sekularisert samfunn, hvor religionens betydning er redusert, vil ut fra Breretons teorier være åpen for å skape tragisk drama, nettopp fordi det ikke innehar noen uomtvistelig orden som utelater utforskning av temaer som makt og moral.⁴³ Raymond Williams ser antikkens tragedier som de eneste fullendte religiøse tragediene som eksisterer, og alt drama etter renessansen som sekulært.⁴⁴ Her kan det bli interessant at den narrative formen som passer spesielt bra for en post-hellig æra, i følge Peter Brooks, er melodramaet, med dets polarisering og ekspressive tydeliggjøring.⁴⁵

Steiner legger vekt på en slags kollektiv tragedieforståelse med felles konsepter, minner, og opplevelser. Breretons tragedieforståelse er mer privat, hvor individets utforskning av moral og makt står i sentrum, og eventuelle himmelske krefter blir redusert til eksterne krefter på linje med andre aktører i stykket.

"Tragedien" og tradisjonen

Raymond Williams advarer om at begrepene "tradisjon" og "kontinuitet" er to ord som fort kan lede oss feil avsted når vi søker å forstå tragedien.⁴⁶ Ordet "tradisjon" dekker over en stadig forandring av det tragiske, og det eneste som forblir en konstant for Williams er selve begrepet "tragedie". I kontrasten mellom moderne og klassisk

⁴⁰ Brereton, s.55.

⁴¹ Brereton, s.274.

⁴² Brereton, s.274.

⁴³ Brereton dveller ikke ved spørsmålet om sekularisering, og kanskje er en av grunnene til dette at de verkene han analyserer stammer fra epoker som var mindre sekularisert enn vår moderne verden.

⁴⁴ Williams, 1966, s.30.

⁴⁵ Brooks, 1976, s. viii.

tragedie ligger det for Williams et press om å samle fortidens tenkning i en enhetlig "tradisjon"; "the assumption of a common Graeco-Christian tradition, which has shaped Western civilization."⁴⁷ Breretons prosjekt, med å trekke ut prinsipper for tragedien fra fire klassiske tragedier, minner sterkt om nettopp et slikt forsøk på å samle fortidens ideer rundt det tragiske inn i en enhetlig tradisjon.⁴⁸ I all sin variasjon lever imidlertid ikke tradisjonens forskjellige deler noe friksjonsfritt samliv. Williams ønsker gjennom en kort historisk gjennomgang å vise utviklingen av idéen om tragedien, slik at vi kan unnsnippe den lite fruktbare kontrasten mellom den tradisjonelle forståelsen av "tragedien"⁴⁹, og formene og pressene fra våre egne tragiske opplevelser. Slik tragediens idé fremlegges som en "tradisjon" beskriver den ikke lenger vår tids opplevelse av det tragiske. Raymond Williams søker, stikk i strid med Steiner, å gjenreise forbindelsene mellom erfaringen av det tragiske i vår egen tid, og det tragiske i kunsten.

3.4. Definisjonsproblemet "tragedien"

De fleste begreper og termer som benyttes innen academia er omdiskuterte, og tragediebegrepet er intet unntak. For Geoffrey Brereton er en tragedie "en endelig og overveldende katastrofe forårsaket av en uforutsett feil som involverer mennesker som inngir respekt og sympati."⁵⁰ Problemet med slike definisjoner er imidlertid at det alltid finnes moteksempler. Terry Eagleton stiller seg spørrende til i hvor stor grad det er nødvendig for tragedieprotagonisten å inngi sympati, og viser til *Macbeth*. Raymond Williams er uenig i endeligheten til katastrofen, og viser til *Hamlet*.⁵¹

Dersom man på den annen side tar hensyn til alle moteksemplene risikerer man å utvanne den opprinnelige definisjonen så mye at man ender opp med noe generelt som ikke sier mer om tragedien enn en lang rekke andre fenomener i verden. I følge *Litteraturvitenskapelig Leksikon* er for eksempel en tragedie et "drama av alvorlig karakter med en sørgelig utgang, der hendelsesforløpet ofte leder til heltens eller

⁴⁶ Williams, 1966, s.15.

⁴⁷ Williams, 1966, s.15-16.

⁴⁸ Nå utkom Williams' *Modern Tragedy* (1966) to år før Breretons *Principles of Tragedy* (1968), så en direkte kritikk kunne det nok ikke være.

⁴⁹ Omtalt som "tragedy proper, so called, as known from the tradition" (Se Williams, 1966, s.16)

⁵⁰ Brereton, s.20.

⁵¹ Dette skal for øvrig drøftes nærmere i kapittel 6, s.57-58.

heltinnens undergang."⁵² Med unntak av den alvorlige karakteren kunne dette like så gjerne være beskrivelsen av handlingsforløpet i *Devdas*, et tragisk og romantisk Bollywood-melodrama, hvor dyden motarbeides og til slutt går under i en overflod av tårer og lidelse.

En løsning kan da være å gjøre som Terry Eagleton, som nevner Wittgensteins spill-definisjon som en mulig løsning på definisjonsproblemet. I det følgende skal vi se nærmere på Wittgensteins spill-definering slik den integreres i Morris Weitz sin tekst "The Role of Theory in Aesthetics". Kan denne teorien være fruktbar i forhold til tragedie-begrepet?

Åpne og lukkede begrep

Morris Weitz tar utgangspunkt i Wittgensteins spill-definisjon. Wittgenstein påpeker at man ikke kan finne et trekk som er felles for alle spill, men at man derimot vil se at der finnes en rekke likheter spillene i mellom. Man finner "no necessary and sufficient properties, only a complicated network of similarities overlapping and crisscrossing"⁵³. Slik utgjør forskjellige spill en stor familie som ikke defineres av ett enkelt fellestrekk, men som likevel innehar tilstrekkelig med trekk felles til at de blir gjenkjennbare.

Weitz på sin side skiller mellom åpne og lukkede begrep (concepts).⁵⁴ Lukkede begrep er stort sett forbeholdt logikken og matematikken, som kan konstruere og definere områder fullstendig; "If necessary and sufficient conditions for application of a concept can be stated, the concept is a closed one"⁵⁵ Åpne begrep, derimot, kjennetegnes av at de ikke kan defineres fullt ut, grensene er uklare. Slike åpne begrep finner Weitz særlig innen estetikken. Hovedlikheten mellom Wittgensteins spillbegrep og Weitz' åpne kunstbegrep er i følge Weitz begge begrepenes åpne tekstur. Kunstbegrepet og andre åpne begreper har en "ekspansiv karakter"⁵⁶ som gjør at begrepet kan utvides når det utfordres, og nye former innlemmes i begrepet.⁵⁷

⁵² *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s.255.

⁵³ Weitz, s.15.

⁵⁴ Weitz, s.15.

⁵⁵ Weitz, s. 15.

⁵⁶ Weitz, s.16.

⁵⁷ For å illustrere det åpne begrepet velger Weitz noen eksempler fra litteraturens verden. Er Virginia Woolfs' *To the Lighthouse* en roman? På et slikt spørsmål forventer man tradisjonelt et klart

Estetikerne kan da legge frem likhetsrelasjoner, men aldri nødvendige og korrekte fastlagte egenskaper som på en uomtvistelig måte inkluderer eller ekskluderer et verk.⁵⁸ Dette, sier Weitz, er typisk for romanen, og for de aller fleste av kunstbegrepets underbegreper, som komedie, opera og tragedie. I motsetning til de lukkede begrepene kan ikke de åpne begrepene egentlig defineres, og forsøkene på å definere de åpne begrepene ser Weitz som en logisk feil. Disse begrepene anses altså som dynamiske og i endring ved at de gjennom konfrontasjon med nye utviklinger innen kunsten også selv utvikles.

"Tragedie" forstått som åpent begrep har da en ekspansiv karakter som gjør det mulig å inkludere nye verk som *Death of a Salesman*, eller kanskje *Double Indemnity*, i samme kategori som for eksempel Shakespeares *Hamlet*. Betingelsen er da at de moderne verkenes nye egenskaper, slik som heltens nedskalering, komiske og melodramatiske elementer, fravær av vers til fordel for prosa, fravær av religion eller mytologier etc., blir inkludert i det nye og utvidete tragediebegrepet. Dette frembringer igjen spørsmålet: av hvor stor betydning er disse endringene i forhold til "det tragiske"? Dersom de ikke forringer den tragiske kvaliteten kan de inkluderes i begrepet.

3.5. Oppsummering

I den moderne tragedien finner man en gradvis nedskalering av tragedieheltens status, fra konger og dronninger via småborgere til arbeidere, noe som får flere konsekvenser. Helten blir et offer, det offentlige rom forlates til fordel for det private, og det høyverdige til fordel for det vulgære og folkelige. Protagonistenes handlinger får ikke lenger politiske følger, men dette fratrar ikke protagonistene en tragisk status. Så lenge en tragedie kan sies å inneha et fall fra lykke til ulykke er det kvaliteten ved fallet som blir avgjørende for den tragiske statusen. Fallet kan inntreffe på grunn av en slags feil hos protagonisten selv, og da spiller det ingen rolle om vedkommende er

ja/nei svar, men et slikt svar må baseres på bakgrunn av noen definerende egenskaper. For *To the Lighthouse* sin del vil man for eksempel finne at verket passer overens med andre romaner i forhold til egenskap A, B og C, men ikke ved også å inneha egenskap D. Dermed blir spørsmålet om begrepet "roman" skal utvides med egenskap D for å kunne inkorporere *To the Lighthouse*, noe som vil føre til at begrepet utvides og en ny fase av romanens liv innledes. De åpne begrepene vil hele tiden bli konfrontert med nye verk som framtvinger en avgjørelse om man, – for å inkludere eller ekskludere det nye verket, skal utvide begrepet eller ikke.

⁵⁸ Weitz, s.15.

konge eller kjøpmann, så lenge man ser en verdi i protagonisten. Så lenge der er en verdi, og et fall, vil noe gå tapt. Med tragediens demokratisering kan også mannen i gata bli en tragisk helt, statusen hans beror på fallets kvalitet, ikke på sosial eller politisk status. Mens tragedieprotagonisten i antikken ble splittet mellom forskjellige eksterne krefter, representert ved de forskjellige gudene, er den moderne tragedieprotagonisten splittet mellom interne krefter. Når en polyteistisk religion viker for en monoteistisk religion, som igjen avløses av en "post-sakral" æra, forsvinner himmelske makter fra den tragiske scenen. Når tragediens protagonister individualiseres og psykologiseres, kommer konfliktene oftere til uttrykk som interne konflikter. Utforskning av makt og moral befinner seg i moderne tragedier internt i karakterene, vel så mye som eksternt mellom ulike krefter. Om det er politiske, sosiale eller psykologiske grenser som overskrides i denne utforskningen spiller mindre rolle, det essensielle for tragedien er at grensene utforskes. Dersom de bare demonstreres har man med et melodrama å gjøre, ikke en tragedie.

Konflikten som avgjør den moderne tragedies liv eller død dreier seg i stor grad om å operere med et åpent eller lukket tragediebegrep, forstått som et begrep som er i endring og et begrep som ikke er i endring. Samfunnet endrer seg kontinuerlig, og begrepene som betegner samfunnet endrer seg med det. Hvorfor skulle ikke tragediebegrepet også kunne endre seg? En kritiker som George Steiner opererer med et lukket tragediebegrep, for ham har ikke tragedien overlevd utfordringen fra den moderne verden. Steiner tviholder på en klassisk tragedieform hvor elementer fra etter 1600-tallet ikke inkorporeres. Etter Shakespeare har utviklingen i Vesten for Steiner undergravid mulighetene for tragisk drama. Når drama på 1700-tallet blir underholdning for borgerskapet vokser melodramaet frem på bekostning av tragedien. Romantikkens plot er i hovedsak melodramatiske, og vi er fortsatt romantikere – derav Hollywoods lykkelige sluttscener, skriver Steiner.⁵⁹ Melodrama, prosa og den nedskalerte protagonistens trivielle hverdagsligheter står i motsetning til en ren, klassisk høytragedie. I Steiners fortidsnostalgi ligger en hyllest til en tid da personlig innovasjon og fantasi ble holdt i tøylene av felles mytologier, som stod over individet. I store deler av sin tekst sporer Steiner over i en kulturkritikk, hvor det vestlige samfunnets historie sakte men sikkert anses å drepe muligheten til å skape tragedier.

⁵⁹ Her glemmer Steiner at selv Shakespeares plot var til dels melodramatiske, og at en rekke Hollywoodfilmer ikke slutter så lykkelig som han vil ha det til.

Det er viktig for kritikere å ha klarhet i hvordan man oppfatter sine begrep. Dersom man ikke har det, kan man risikere å gå fra å prøve å definere f.eks. "tragedie", til å tilfeldig lukke begrepet ved hjelp av enkelte foretrukne karakteristikk som man feilaktig tror er en reel definisjon av et åpent begrep. Slik kan veien være kort fra å belyse spesifikke tragiske elementer i en liten gruppe noirfilmer, til å utvide dette til å gjelde hele gruppen av noirfilmer. Om *Out of the Past* og *Double Indemnity* skulle vise seg å inneha en rekke tragiske aspekter som leder hen mot en lesning av disse filmene som moderne tragedier, betyr ikke det at den resterende film-noir korpusen kan leses på samme måten. Til det er film noir-korpusen for variert til at funnene for noen få filmer er gyldig for alle. Antakeligvis vil noen filmer, som *Scarlet Street*, *Citizen Kane* og *Touch of Evil*, ligge nærmere tragedien enn andre mer melodramatiske noirfilmer som *They Live by Night*. I hvor stor grad *Double Indemnity* og *Out of the Past*'s melodramatiske elementer motarbeider de eventuelle tragiske aspektene i filmene kan neste kapittel hjelpe til å avdekke.

Kapittel 4. Film noirs melodramatiske fundament

Den moderne tragedien er mer sammenblandet med andre sjangere enn den klassiske tragedien, men Geoffrey Brereton innrømmer at også den klassiske tragedien i praksis sjelden er helt ren. Det kan synes som om det likevel går en grense for hvor stor denne sammenblandingen kan være før et verk diskvalifiseres som "tragedie". Ibsens *Hedda Gabler* innehar for eksempel en del tragiske elementer, men de er så sammenblandet med andre, primært melodramatiske elementer, at Brereton ikke vil beskrive stykket som helhet som en tragedie.⁶⁰

Film noir kan anses som en hybridsjanger, bestående av elementer fra thrilleren så vel som fra melodrama. Spørsmålet videre blir hvordan film noir forholder seg til melodrama med henhold til intrige, karakterisering og moral. I hvor stor grad motarbeider de melodramatiske elementene i *Out of the Past* og *Double Indemnity* "det tragiske" i disse filmene? I det følgende skal en rekke likheter og forskjeller mellom tragedien og melodrama drøftes.

4.1 Struktur & Intrige

For Peter Brooks har melodrama en helt annen struktur enn tragedien. I klassisk melodrama åpner fortellingene som regel med en presentasjon av dyd og uskyld. Tragedien derimot, begynner gjerne ved krisen.⁶¹ *Out of the Past* begynner med Jeff og Ann på fisketur i en landlig idyll. I romantisk samvær ser de to elskende sammen mot fremtiden. Når Joe Stephanos ankommer småbyen som Whits sendebud etter Jeff følges den melodramatiske strukturen; "Into this space, a villain, the troubler of innocence, will come to insinuate himself, either under the mask of friendship (or courtship) or simply as intruder."⁶² *Out of the Past* begynner melodramatisk.

Double Indemnity begynner derimot med Walter Neffs ville bilferd gjennom bygatene. Filmen begynner med krisen; Walter har nettopp drept Phyllis, og er på vei for å lese inn sin tilståelse. Dersom man går ut i fra Brooks sin forenkling om at tragedien begynner med en krise og melodramaet med idyll, ligger *Double Indemnity*

⁶⁰ Brereton, s.200.

⁶¹ Brooks, 1976, s.29.

nærmere tragedien enn *Out of the Past* med henhold til begynnelsen.

I *Filmens Historia. De första hundra åren* ramser Rune Waldekrantz opp tolv punkter som sammenfatter melodramaets kjennetegn. Her skriver han følgende om den melodramatiske intrigen; "Intrigen inneholder dramatiske overraskelsesmomenter, blant annet en nesten obligatorisk scene der en avsløring eller en gjenkjennelse gir handlingen en ny, uventet retning."⁶³ Her har melodramet en parallell til tragediens anagnorisis, som i følge Aristoteles betegner "et omslag fra uvidenhet til viden, til vennskap eller fiendskap mellom dem som er bestemt til lykke eller ulykke."⁶⁴ Dersom denne gjenkjennelsen kjennetegnes av at handlingen nødvendigvis slår om i sin egen motsetning (anagnorisis), markerer den en likhet mellom melodrama og tragedien.

I *Out of the Past* gjenfinnes en slik scene når Kathie skyter og dreper Fisher i hytten. Det er her Jeff med egne øyne ser hva Kathie er i stand til å gjøre for å få det som hun vil. Handlingen får en ny og uventet retning siden Jeff før dette hadde et ønske om å tilbringe så mye tid som mulig med Kathie, men etter dette har et ønske om å tilbringe så lite tid som mulig med henne. I *Double Indemnity* inntreffer det samme når Keyes forteller Walter Neff om Phyllis sin fortid, og hennes forhold til Nino. Walter Neff forstår at han kun er blitt brukt av Phyllis slik at hun kan oppnå egne fordeler, og mest sannsynlig er nestemann på eksport-listen hennes. Derfor vender han seg mot henne. Fra å være hennes medsammensvorne i krim og kjærlighet søker han nå å drepe henne før hun dreper ham.

Arketypisk tragisk situasjon

Når det gjelder selve intrigen er det også interessant å se på det Brereton beskriver som en arketypisk tragisk situasjon; "that of the individual or the community going down a slope which leads to destruction."⁶⁵ Tre hovedreaksjoner er tilknyttet denne handlings-situasjonen; frykt for den truende katastrofen, følelse av en feil ved et eller annet punkt, en feil som leder mot den nedadgående ferden, samt til slutt følelsen av

⁶² Brooks, 1976, s.29.

⁶³ Larsen og Hausken, s.174-175.

⁶⁴ Aristoteles, 1987, s.32. Selve omslaget, peripeteia, kommer for øvrig til å diskuteres nærmere i kapittel 6.

⁶⁵ Brereton, s.267.

sympati eller solidaritet med den lidende i katastrofen.⁶⁶ Brereton legger vekt på individets eller gruppens nedadgående ferd som typisk for tragedien. Den tragiske historien ligner en reise fremfor et slag, hvor målet ### katastrofen, er uønskelig og slagene underveis er forsøk på å unngå bevegelsen mot katastrofen. Den tragiske helten kjemper for å bevare fotfestet.⁶⁷

Dersom et individ (eller en gruppe) frykter en truende katastrofe kreves det imidlertid en bevissthet om at man er i fare. Dersom man ikke vet at man er i fare, vil man heller ikke frykte noe, dersom man da ikke har en generell angst som ikke er begrunnet i noe konkret, men som ironisk nok likevel viser seg å ha et grunnlag. For å kunne skape frykt må faren også være av en så stor grad at helten føler redsel over konsekvensene av faren. Uten at de tre hovedreaksjonene frykt, feil og sympati oppleves er ikke selve hendelsen i seg selv tragisk for Brereton. Her bør det dog påpekes at følelsen av frykt og feil ligger hos protagonisten (eller gruppen), mens følelsen av sympati ligger hos publikum.

En slik arketypisk tragisk situasjon som Brereton beskriver er likevel ikke forbeholdt tragedien alene. Et eksempel på dette er Sanjay Leela Bhansalis uttrykksfulle Bollywood-melodrama *Devdas*⁶⁸, som innehar både den nedadgående ferden og alle de tre hovedreaksjonene. Filmens helt opplever en 3 timers lang nedtur som ender med hans egen død, men før man kommer så langt har helten rukket å foreta en fatal feil (han nøler for lenge med å tilkjenne sin kjærlighet til sin elskede nabopike), samt fryktet konsekvensen av egen feil (at hans elskede giftes bort til en annen) i så stor grad at han har utviklet alkoholisme. Publikum på sin side har hatt rikelig med anledning til å føle sympati med den stakkars helten. I denne filmen har man et gjennomgående melodramatisk fokus på heltens dyd, med en tragisk situasjon i bunnen, som inkluderer heltens følelse av feil og frykt sammen med publikums sympati. Dette forklarer filmens status som "tragisk melodrama". Det må altså være noe annet enn anagnorisis og Breretons tragiske situasjon som skiller tragedien fra melodrama. Kan forskjellen ha noe med måten den "tragiske situasjonen" og intrigen

⁶⁶ Brereton, s.267.

⁶⁷ Brereton, s.270-271.

⁶⁸ Bollywoodfilmen *Devdas* (2002) er valgt som eksempel her ikke bare fordi den eksemplifiserer en arketypisk tragisk situasjon i et moderne melodrama, men også fordi den i all sin fargerike og storslåtte uttrykksfullhet kontrasterer film noirs kjølige og neddempete stil.

fremstilles på?

Polarisering og "excess"

"Melodrama is similar to tragedy in asking us to endure the extremes of pain and anguish. It differs in constantly reaching toward the "too much", and in the passivity of response to anguish."⁶⁹ skriver Brooks. Denne "excessen" eller overdrevne klargjøringen skiller som det skal vises rent melodrama fra tragedien, og fra film noir. Melodrama benytter symbolikk, musikk og retorikk for å klargjøre hvor moralen til en hver tid befinner seg. Dette kommer av at det i melodrama er utspillingen av tydelig markerte moralske verdier som er hovedhensikten, mellomverdiene er uinteressante, og det er anerkjennelse av dyden som er det høyeste målet.

For Brereton er tragedien derimot en moralsk utforskning fremfor en moralsk demonstrasjon.⁷⁰ Dette kommer av at tragedien ikke er basert på et etablert sett av verdier. Lovene i et tragisk univers, inkludert de moralske lovene, er for Brereton ukodifiserte;

They (the laws) are as much an object of exploration as everything else. They are, one might say, the prime object of exploration ### which, however, they always elude. The tragic sense can thus include and even encourage moral curiosity, while leaving it continually unsatisfied.⁷¹

Den tragiske sensibiliteten oppfordrer til moralsk nysgjerrighet, men målet er ikke å komme frem til en moralsk konklusjon. Moralske demonstrasjoner finner man ikke i store tragiske dramaer mener Brereton. Disse kan ikke brukes som det han kaller for en "school of virtue."⁷² Om noe kan kalles for "a school of virtue" må det være melodrama, hvor anerkjennelsen av dyd er hovedmålet, og de fattige og undertrykte bruker sin moral som et våpen mot sine undertrykkere. Den tragiske modusen unngår, i motsetning til den melodramatiske, didaktikk hvis formål er klare konklusjoner.⁷³

Det eneste tragedien "demonstrerer" for Brereton er at å leve i en verden med halvveis

⁶⁹ Brooks, 1976, s.35.

⁷⁰ Brereton, s.116.

⁷¹ Brereton, s.279.

⁷² Brereton, s.268. Det at Voltaires dramastykker inntar fikserte moralske standpunkt er for eksempel nok til å diskvalifisere dem som tragedier for Brereton.

⁷³ Brereton, s.268. Dette er den eneste gangen i *Principles of Tragedy* Brereton bruker betegnelsen "tragisk modus", og jeg går i den videre lesningen ut i fra at Brereton anser tragedien som en sjanger, ikke en modus.

kjente eller ukjente krefter er en ufravikelig menneskelig erfaring. Når det gjelder moralen derimot, vil sikre konklusjoner unnsnippe. På grunnlag av dette kan man noe forenklet si at dersom moralen demonstreres i film noir, ligger film noir nærmere melodrama, men om den derimot utforskes, så ligger film noir nærmere tragedien.

Det er likevel et faktum at en del klassiske tragedier også innehar tildels tydelige melodramatiske elementer, slik som den polariserte karakteriseringen i *Hamlet*. Er Shakespeares publikum noen gang i tvil om hvem som er god og hvem som er ond av Hamlet og Claudius? Hvor stor er egentlig forskjellen mellom Shakespeares Ophelia og Hollywoods Ann i *Out of the Past*? Melodrama er ikke en oppfinnelse gjort av Hollywood, men en populær og lettfattelig modus både Hollywood og Shakespeare har og hadde innsikt til å profitere på. Det finnes heller ikke vanntette skiller mellom "det tragiske" og "det melodramatiske", og en sammenblanding av slike elementer finnes i begge noirfilmene som er analysert her.

4.2 Produksjonskoden og moral i film noir

Hollywoods produksjonskode⁷⁴ fungerte fra 1934 til 1968, og satte klare begrensninger på fremstilling av moral i amerikansk film, noe som også fikk betydning for *Out of the Past* (1946) og *Double Indemnity* (1944). Kodens prinsipper fremsatte generelle standarder for "god smak", med en liste over hva man kunne filme og ikke kunne filme, blant annet følgende:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.⁷⁵

De tre punktene legger klare moralske føringer for fremstillingen av filmenes intriger, og hvilken modus passer vel bedre til å gjenfortelle historier hvor sympatien ligger hos dydige mennesker som aldri gjør noe kriminelt, enn melodramaet? I følge Waldekrantz skal melodramaets handling gjennom en spennende intrige løfte fram en

⁷⁴ Koden ble formulert av The Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) i 1930, og håndholdt fra og med 1. juli 1934 med Joseph I. Breen som ansvarlig for kodens administrasjon. Se blant annet Katz, Ephraim (2005); *The Film Encyclopedia*.

borgerlig, puritansk moraloppfatning ved å vise at lovbrudd aldri lønner seg.⁷⁶ Nå har imidlertid ikke Waldekrantz helt rett når han i tillegg hevder at dyden alltid får sin belønning i melodramaet. Melodramaets hovedfokus ligger i å anerkjenne dyden, og dette kan fullbyrdes selv om dyden motarbeides og til slutt går under.⁷⁷

Produksjonskodens første punkt legger sterke føringer for at skurkene ikke skal investeres med sympati, og punkt 3 hindrer til dels en moralsk utforskning slik Brereton ønsker. I henhold til disse punktene går det bra til slutt for de to mest dydige karakterene i *Out of the Past* og *Double Indemnity*; Ann frigjør seg fra fortiden hånd i hånd med sin Jimmy, mens uskyldige Lola Dietrichson får Nino sendt i fanget som en siste gest fra Walter Neffs side. Takket være produksjonskoden ble i stor grad de slemme straffet og de dydige belønnet også i 40-tallets noirfilmer.

James Naremore finner det han kaller en melodramatisk allegori i *Double Indemnity*.⁷⁸ Lola Dietrichson, – som primært fotograferes blant trærne i åsene ovenfor Hollywood Bowl og på stranden i Santa Monica, representerer Naturen. Phyllis Dietrichson presenteres derimot i urbane miljøer, og representerer Kulturen. I Billy Wilders *Double Indemnity* er Phyllis og Kulturen "ond", mens Lola og Naturen er "god". Et nesten like klart motsetningspar de kvinnelige karakterene i mellom finner man i *Out of the Past*, hvor Ann er den snille og oppofrende kvinnen, mens Kathie er den slemme og egenrådige. Også her presenteres den oppofrende kvinnen primært i naturlige omgivelser, mens femme fatalen tilhører syndige storbyer som San Francisco, samt ferieparadis som Acapulco og Lake Tahoe. Gjennom en forenkende polarisering, hvor femme fataler som Phyllis og Kathie står for de onde egenskapene ved kulturen, i sterk kontrast til oppofrende kvinneskikkelser som Lola og Ann som på sin side assosieres med natur og uskyld, blir borgerlige institusjoner og verdier som ekteskapet mellom mann og kvinne stilt opp mot femme fatalenes frigjorte og kaldblodige livsførsel. Grunnen til at Naremore kaller dette en melodramatisk allegori er at melodrama benytter seg av såkalte manikeistiske strukturer, klare motsetningspar. Det at begge de dydige og oppofrende kvinnene vinner kjærligheten, samtidig som de mindre dydige femme fatalene straffes med fengsling og død, blir

⁷⁵ Hayes, David P. (2005): *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1968)*

⁷⁶ Larsen og Hausken, s.174-175.

⁷⁷ Dette forklarer eksistensen av tragiske melodramer som f.eks. *Devdas*. På generelt grunnlag kan man likevel gå ut i fra at dyden belønnes oftere i melodramaet enn i tragedien, noe som en større empirisk undersøkelse sannsynligvis kan bekrefte.

slik en melodramatisk behandling av moral. En slik behandling står i samsvar med produksjonskoden, og gjennom disse karakterene kan det se ut som om moralen ikke utforskes, men derimot demonstreres på en melodramatisk måte.

Nyansering av karakteriseringen i *Out of the Past*

Film noir fra 1940-tallet ligger et stykke unna Piexerecourts franske teatermelodramaer fra 1800-tallet, og til tross for tilstedeværelsen av en rekke melodramatiske elementer representerer film noir en nyansering av de manikeistisk ordnete strukturene. Karaktertegningen i film noir er slik at publikum føler delvis sympati med blant annet skurker som *Out of the Past*s trio Whit Sterling, Joe Stephanos og Kathie Moffat. Whit fremstår i kontrast til sin penge- og skudd-glade elskerinne Kathie lenge som mindre ond. Whit sender Fisher for å skygge Jeff og Kathie, men det er Kathie som helt unødvendig dreper Fisher og legger skylden på Jeff. Whit sender Jeff i fella når han ber ham hente skattepapirene hos Eels, men det er Kathie som etterpå sender Stephanos ut på fisketur for å drepe Jeff. Whit går på slutten tilsynelatende med på Jeffs forslag om å overbringe Jeff \$50.000 midt i ørkenen, for å få skattepapirene i retur, men før han rekker å overholde avtalen truer han Kathie, og dermed blir han drept. Til tross for at Whit ikke utpreger seg som ondere enn Kathie gjennom handling, aner man likevel at der bak en høflig fasade skjuler seg en eksplosiv aggressivitet, samt et meget sterkt maktbegjær. Kanskje viser Whit sitt rette ansikt helt på slutten når han, – etter at han har fått vite at Kathie sendte Stephanos etter Jeff, med det til følge at Stephanos ble drept, fiker til henne og snerrer; "I'll break you first. You won't be able to answer a phone or open a door without thinking, "this is it". And when it comes, it still won't be quick. And it won't be pretty."⁷⁹ Den aggressiviteten som Whit fremviser i denne scenen er, i tillegg til å avsløre hans egen hensynsløshet, også med på å forklare noe av grunnen til at Kathie forlot Whit, og gjør slik også hennes handlinger mer nyanserte.

I tillegg til dette antydes det filmen igjennom visse homoerotiske undertoner mellom Whit, Stephanos og Jeff, noe som kan være med på å forklare Whits voldsomme raseriutbrudd mot Kathie, og hennes ønske om å unnslippe Whits kontroll. I lys av dette fremstår både Whit og Kathie mer som psykologisk komplekse karakterer, som

⁷⁸ Naremore, s.89.

⁷⁹ *Out of the Past*.

handler ut fra konkrete motiver, enn som melodramatiske skurker som personifiserer den rene ondskap.⁸⁰ Skurkenes sympatiske trekk skaper altså en moralsk tvetydighet som gjør det vanskeligere å si at moralen kun demonstreres.

Det at publikum føler sympati med Walter Neff, som kaldblodig dreper en uskyldig tredjepart i *Double Indemnity*, bryter med produksjonskodens tredje punkt, som deklamerer at publikums sympati aldri må tilfalle kriminelle eller andre syndere.⁸¹ En slik handling ville være helt uaktuell for en dydig melodramatisk helt. I motsetning til Walter krummer ikke Jeff Bailey i *Out of the Past* et hår på noens hode i løpet av hele filmen. *Out of the Past*'s Jeff Bailey er derfor en dydigere og mer melodramatisk helt enn *Double Indemnity*'s Walter Neff.

Melodramatiske helter er, som Brooks poengterer, i stor grad passive ovenfor de kreftene de står ovenfor, og i de verste tilfellene klarer de heller ikke å artikulere sin uskyld når de konfronteres direkte med ondskapen. I stedet blir passiv lidelse en måte å fremvise deres dyd på, av Linda Williams kalt for et "patetisk våpen" mot urett. Lidelse, eller fremviselse av lidelse, er imidlertid ikke tragediens hovedpoeng. I tragedien er lidelse noe som følger med en tragisk situasjon, og en ulykkelig slutt vil nødvendigvis føre til en kulminasjon av lidelse.⁸²

Linda Williams finner en moralsk kodifisering i Hollywoods stjernesystem, hvor f.eks. vakre heltinner som Ingrid Bergman i kraft av sin blonde skjønnhet tilkjenner sin moralske godhet.⁸³ Klassisk melodrama klargjør slik hvor dyden residerer gjennom ytre kjennetegn, skurkene er som regel stygge og heltene er pene. I film noir betyr imidlertid ikke billedskjønnhet at vedkommende har rent mel i posen. I stedet blir skjønnhet noe truende i det femme fataler som Kathie Moffat og Phyllis Dietrichson bruker den aktivt for å vinne egne fordeler på bekostning av andre. I film noir har man ingen ytre kjennetegn på hvem som er god og ond. Dette skaper et

⁸⁰ Også Whits høyre hånd Stephanos røper et lite glimt av medmenneskelighet. Etter å ha drept den livredde advokat Eels må Stephanos styrke seg med en drink på den lokale baren før han ettertenksomt rapporterer "de gode nyhetene" til en trippende Kathie. "He just stood there shaking so hard he couldn't even pray. I've never seen anyone so afraid to die. I didn't like it" (*Out of the Past*), innrømmer han. Stephanos har tydeligvis også følelser, skjønt han er i et yrke hvor man bør gjemme de godt.

⁸¹ I en annen noirfilm som *White Heat* klarer regisøren også på snedig vis å gå utenom produksjonskoden ved å fremstille skurken som mer sympatisk enn helten.

⁸² Brereton, s.46.

⁸³ Williams, 1998, s.79.

moralsk utydelig univers, hvor det, med unntak for enkelte kvinneskikkelser som Ann og Lola som jo både er vakre og dydige, er uklart hvor moralen befinner seg.

Tilfeldigheter

Tilfeldigheter er sterkere forbundet med melodrama og komedier enn med tragedien, som i følge Aristoteles styres mer av nødvendighet. Her blir melodrama en motsetning til tragedien, i det at melodrama unngår kausal logikk og i stor grad benytter seg av tilfeldigheter.⁸⁴ Tilfeldigheter ses som en trussel mot det tragiske i det de er for vulgære for en tragisk status, meningsløse, og at de rammer helten uforskyldt.

I følge Aristoteles er dikterens oppgave å fremstille "det som kunne hende og som etter sannsynlighetens og nødvendighetens lover er mulig."⁸⁵ Men han legger også vekt på det overraskende, i det "frykten og medlidenheten rammer sterkest når de inntreffer mot forventning og samtidig som en følge av hverandre."⁸⁶ Det forunderlige vil da tre sterkere frem, enn ved tilfeldigheter. Denne nedskaleringen rammer også omslaget i fabelen (peripeteia). Når handlingen slår om i sin egen motsetning, bør dette komme slik at omslaget er en frukt av sannsynlighet eller nødvendighet.⁸⁷

For Aristoteles er det likevel plass til tilfeldigheter også i tragedien. For ham vil enkelte tilfeldigheter som gir inntrykk av at de ikke er tilfeldigheter likevel gjøre tragedien skjønnere." Av alle tilfeldige begivenheter virker de forunderligst som ser ut til å skje med hensikt, som f. eks at Mithras billedstøtte i Argos slo i hjel den mann som var skyld i Mithras død.⁸⁸ Kanskje virker slike tilfeldige hendelser forunderlige fordi de er ironiske? Eller fordi de antyder et mønster, en slags skjebne, eller en rettferdighet? I alle fall skapte Mithras billedstøtte en rettferdig balanse i regnskapet der den falt over Mithras banemann, og slik kan også tilsynelatende tilfeldigheter tolkes på grunnlag av personers egne handlinger.

Ved tilfeldigheter, påpeker Eagleton, slutter helten (eller agenten) å være kilden til det

⁸⁴ Bordwell, Staiger & Thompson, 1985, s.13.

⁸⁵ Aristoteles, 1987, s.30.

⁸⁶ Aristoteles, 1987, s.31.

⁸⁷ Aristoteles, 1987, s.32.

⁸⁸ Den falt ned over ham da han stod å så på den.

som skjer, og blir i stedet passiv.⁸⁹ Dette betyr at han selv ikke er årsak til sitt fall. For Mitos morders del antydes det ironisk og indirekte at han på grunn av sine egne handlinger likevel straffes, enten det er av en tilfeldighet, eller skjebnen. Uansett virker det som om tilfeldigheter med ironi har større tragisk verdi for Aristoteles enn tilfeldigheter uten ironi.

Hva da om Mitos støtte hadde falt over noen andre, som aldri hadde møtt Mito? "The medieval notion of the wheel of fortune suggests that tragedy may just randomly afflict you, as opposed to the supposedly more dignified notion that it must arise organically from your own conduct", skriver Eagleton.⁹⁰ I *Double Indemnity* er det en ren tilfeldighet at det er nettopp Walter Neff som ringer på døren hos familien Dietrichson, og ikke en annen forsikringsseger, akkurat som det er tilfeldig at Phyllis sin ektemann er bortreist akkurat da. Det er også en tilfeldighet at det er akkurat Jeff Bailey som får i oppdrag å hente Kathie Moffat i Acapulco, det kunne vært hvilken privatdetektiv som helst.

4.3 Oppsummering

Film noir er en filmtype med både sterke melodramatiske trekk, samt en mer utydelig og diffus understrøm som minner om tragedien. Store deler av intrigen, karakteriseringen og løsningen i disse to filmene er melodramatisk. *Out of the Past* begynner som et klassisk melodrama, med dyden i landlig idyll, og ankomsten av en antagonistisk fremmed. Både *Out of the Past* og *Double Indemnity* har en gjenkjennelses-scene som er typisk for både melodrama og tragedien. Gjennom det klare skillet mellom gode og onde karakterer benytter begge filmene benytter seg av melodramatiske manikeistiske strukturer, noe som blir særlig tydelig i fremstillingen av de kvinnelige karakterene. Likevel representerer disse noirfilmene en nyansering i forhold til klassisk melodrama i det at skurkene og femme fatalene også delvis investeres med sympati. Protagonistene er mer differensierte i film noir enn hva en kunne forvente i klassisk melodrama, særlig Walter Neff, som dreper en uskyldig tredjepart. Noirfilmene eksisterer uten fokus på lidelse som et "patetisk våpen mot urett". I motsetning til melodrama markerer ikke narrasjonen gjennom musikk,

⁸⁹ Eagleton, s.124.

⁹⁰ Eagleton, s.106.

retorikk og symbolikk like tydelig hvem som er ond og hvem som er god. Gjennom manglende "skjønnhets-kodifisering" blir det også uklart hvor moralen befinner seg, noe som skaper et utydelig moralsk univers. Om de to noirfilmene kan man foreløpig si som Brereton sier om *Hamlet*; "The events in themselves do not suggest a tragedy but a rich melodrama".⁹¹ Når Walter og Jeff først har kommet i kontakt med sine respektive femme fataler synes likevel det videre forløpet mindre tilfeldig.

⁹¹ Brereton, s.95.

Kapittel 5. Kjønnskamp i chiaroscuro

Utforskning av makt som et tragisk aspekt i film noir

"The impulse behind tragedy is best defined as curiosity, undogmatic and perhaps irrational but never frivolous, about the nature and sources of power as it affects the human subject"⁹², skriver Geoffrey Brereton. I det følgende skal det sees nærmere på hvordan maktkamper og utforskningen av disse kommer til uttrykk i *Out of the Past* og *Double Indemnity*. Lyssettingen og ordningen av Mise-en-scène, det som foregår foran kameraet⁹³, blir her ikke uten betydning. Det er her begrepet chiaroscuro kommer inn i bildet. Chiaroscuro kan defineres som følger:

1: pictorial representation in terms of light and shade without regard to color. 2a: the arrangement or treatment of light and dark parts in a pictorial work of art 2b: the interplay or contrast of dissimilar qualities (as of mood or character) 4: the interplay of light and shadow on or as if on a surface. 5: the quality of being veiled or partly in shadow.⁹⁴

Spillet mellom lys og skygge har, som det skal vises senere, betydning for film noirs filmatiske fremstilling av maktkamp.

5.1. Maktkamp i tragedien og film noir

I *Principles of Tragedy* kategoriserer Brereton tre forskjellige typer makt; en tilskrevet naturlige og himmelske krefter, en annen tilskrevet krefter internt i et individ, slik som kjærlighet, sjalusi, hat og ambisjoner, samt en tredje type som sirkler rundt politisk makt. Siden naturlige og himmelske krefter har en liten plass i film noir, og utforskningen av politisk makt er heller beskjeden, faller film noir hovedsakelig inn under Breretons andre kategori. Denne kategorien omhandler menneskelige følelser og ambisjoner. Innenfor denne kategorien, sier Brereton, anses den menneskelige naturen som potensielt farlig både for en selv og den en kommer i kontakt med. For Brereton er en tragisk helt det han kaller en "exploratory agent", altså en utforskende agent.⁹⁵ Denne utforskningen behøver ikke være ubevisst fra heltens side, da utforskningen først og fremst er publikums anliggende.

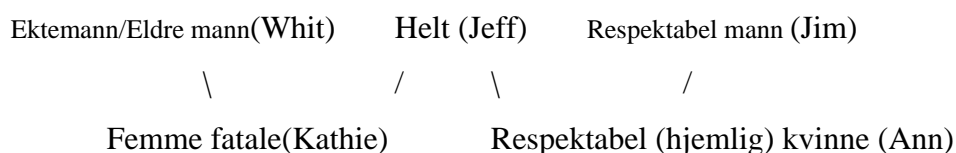
⁹² Brereton, s.117.

⁹³ Mise-en-scène inkluderer både skuespillere, artefakter, loaction eller setting, samt lyssetting, men i fortsettelsen er det primært lyssettingen som kommer til å omtales.

⁹⁴ Merriam-Webster Online Dictionary:<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?va=chiaroscuro>.

Noirfilmenes karakterkonfigurasjon

En maktkamp er i særdeleshet til stede i *Out of the Past*, primært mellom de tre hovedkarakterene Jeff, Whit og Kathie. I følge Ian Walker har en rekke noirfilmer, med *Out of the Past* i spissen, en typisk karakter-konfigurasjon med 5 karaktertyper, hvor tre seksuelle triangler vikles inn i hverandre.⁹⁶ Grafisk kan man sette denne konfigurasjonen opp slik;



De tre sentrale karakterene utgjør det viktigste seksuelle triangelet, med hovedpersonen Jeff midt mellom de to kvinnene Kathie og Ann. Det som karakteriserer dette triangelet er at alle tre har alternative partnere; Jeff står mellom Kathie og Ann, Kathie står mellom Whit og Jeff, mens Ann står mellom Jeff og Jim. Dette skaper en seksuell spenning i filmen.

Femme fatalen

Den største pådriveren i maktkampen trioene i mellom i *Out of the Past* er femme fatalen, Kathie Moffat. I følge Dickos motiveres en femme fatale av tre ting; seksuelt begjær, et ønske om rikdom med all den makt det medbringer, samt et ønske om å kontrollere alt og alle rundt henne.⁹⁷ Femme fatalen søker altså både generell og seksuell makt over de rundt henne. For å nå sitt mål bruker hun sin egen seksualitet for å lokke menn i fella, som hun så utnytter på veien til målet. Direkte eller indirekte dreper hun enhver som prøver å stoppe henne i å oppnå sine mål, derav navnet femme fatale. Et flertall av noirfilmene kan ses som et patriarkalsk ritual hvor den kvinnelige seksualiteten gjennom femme fatale-skikkelsen gjør opprør mot patriarkiet, men til slutt temmes ved femme fatalens fengsling eller død, og *Out of the Past* er typisk i så måte. Kathie Moffat er en kvinne i sin mest seksuelt aktive alder, hun er selvbevisst, rebelsk, og kjemper for sin uavhengighet fra Whit og alle andre menn. Utforskningen

⁹⁵ Brereton, s.124.

⁹⁶ Walker, s.23.

⁹⁷ Dickos, s.162.

av denne maktkampen i *Out of the Past* presenteres gjennom filmens narrative teknikker med voice over og flashback, og da særlig i de retrospektive flashbackene i filmens første del. Det er gjennom disse teknikkene publikum, men også Jeff selv, søker å finne et svar på hvorfor ting gikk som det gikk, og hvor ting eventuelt gikk galt. Hvem trakk i de forskjellige trådene, og hvorfor?

5.2 Ord mot bilde

Som Karen Hollinger har kommentert i "*Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale*" er den kyniske språkbruken helten bruker i sin voiceover ofte et forsøk på å distansere seg fra femme fatalen, og samtidig markere en viss autoritet. Her nevner Hollinger selv fire noirfilmer som hun anvender sine idéer på; *Gilda*, *Laura*, *Postmannen ringer alltid to ganger*, samt *The Lady from Shanghai*. Men eksempler finnes også i *Double Indemnity*, hvor Walter Neff på veien hjem fra sitt første møte med Phyllis Dietrichson stopper for å ta seg en øl, "to get rid of the sour taste of her ice tea, and everything that went with it."⁹⁸ Evans påpeker hvordan Walter Neff med å gjentagende betegne Phyllis som "baby" forsøker å redusere henne til et underdanig eller nesten umyndiggjort seksualobjekt.⁹⁹ I tillegg til dette tar Walter også autoritært kommandoen når de i planleggingsfasen av mordet møtes på supermarkedet, hvor han stadig avbryter Phyllis:

Phyllis: Walter, I want to...
Walter: Not so loud.
Phyllis: I wanted to talk to you ever since yesterday.
Walter: Let me talk first. You never saw it (the accident insurance policy), you never even saw it, you understand?
Phyllis: I'm not a fool.¹⁰⁰

Verbalt tar Walter kommandoen og overstyrer Phyllis i et forsøk på å kontrollere og temme den truende og sterke femme fatalen.

På den annen side påpeker Karen Hollinger hvordan vakre og farlige femme fataler, gjennom billedkomposisjon, kameraposisjonering, bevegelser og lyssetting, fremheves på en måte som står i sterk kontrast til den ofte nedsettende omtalen de gies

⁹⁸ *Double Indemnity*.

⁹⁹ Et eksempel på dette er når Walter ankommer den tilkomne enkefru Dietrichsons hjem helt mot slutten, og med relativt onde hensikter hilser henne med ordene "Hello baby, anybody else in the house?"

av noirheltene i deres voiceover- narrasjon. Eksempelvis er det lite som tyder på at Phyllis er særlig underdanig Walter i den første scenen hvor de møtes, den berømte "trappescenen", hvor Phyllis fra øverst i trappen hilser på Neff (fig.1). I de visuelle scenene som akkompagnerer voiceoveren finnes det altså en motstridende kraft; bilder av den handlingskraftige femme fatalen. Når Walter for eksempel kommer inn i familien Dietrichsons stue setter han seg ned i sofaen, mens en manipulerende Phyllis sirkler rundt, allerede i ferd med å involvere Walter i drapet på ektemannen (fig.2).

Som i *Double Indemnity* gjenfinnes også mange av de samme motsetningene mellom verbal-språk og bilde i *Out of the Past*. Likevel er Jeff Bailey mer aktiv i bevegelsene her enn hva Walter er i *Double Indemnity*, når Jeff i Sam Spades ånd prøver å fremstå som tøff privatdetektiv. I en scene midt i filmen avhører han Kathie, mens han selv hele tiden beveger seg frem og tilbake. Til tross for Jeffs dominerende bevegelsesfrihet er det likevel Kathies ansikt som lyses opp i det påfølgende nærbildet; Jeffs ansikt ligger i skyggen (fig.3). Når han mot slutten av filmen prøver å stoppe Kathie viser bildene nok en gang hvem som har den reelle kommandoen, i en komposisjon ikke ulik figur 2 med Walter og Phyllis (fig. 4). Om femme fatalen narrativt straffes med fengsling og død for sin frisinnethet, dominerer hun så sterkt stilistisk og visuelt at filmen som helhet blir ambivalent, "and the image of the erotic, strong, unrepressed woman dominates the text, even in the face of narrative repression."¹⁰¹ Noirfilmer med et slikt spill mellom ord og bilder kjennetegnes i følge Hollinger av at de ikke presenterer en ideologisk korrekt posisjon ovenfor seeren, men heller det hun kaller "en slagmark for konkurrerende perspektiver".¹⁰²

Fangede menn; symbolsk enveiskjøring i *Out of the Past* og *Double Indemnity*

En rekke scener i *Out of the Past* og *Double Indemnity* illustrerer også noirheltenes problemer med å dominere femme fatalen. Dette impliseres gjennom disse scenenes visuelle symboler og narrative virkemidler.

Den første scenen som forteller at Jeff i *Out of the Past* er en fanget mann inntreffer under Jeff og Kathies romantiske møte på stranda i Acapulco. I måneskinnet på

¹⁰⁰ Cameron, s.167, sitat fra *Double Indemnity*.

¹⁰¹ Hollinger, s.246.

¹⁰² Hollinger, s.247.

stranda bak dem kan man se fiskernes garn henge til tørk, og disse fanger symbolsk inn Jeff og Kathie. Når de senere rømmer til vestkysten oppsøker de en hesteveddeløpsbane, hvor de beundrer veddeløpet innesperret bak et nettinggjerde med kryssende stenger som minner mistenkelig om et gittergjerde i et fengsel. I det Jeff for første gang ankommer Lake Tahoe kjører han gjennom en port i en tykk steinmur, før han forsvinner inn bak enda en tung jernport (fig.5).

Walter Neff i *Double Indemnity* har det ikke så mye bedre. I det han i filmens åpningsscene hviner gjennom gatene i en vill bilferd unngår han først så vidt å krasje med noen veiarbeidere, deretter unngår han igjen med nød og neppe å kollidere med en kryssende bil i det han trosser et stoppskilt (fig.6). Signalene lover ikke godt for Neffs fremtid. Lavvinkel bildet hvor Neff fra inngangspartiet beundrer Phyllis på toppen av trappen i hjemmet hennes markerer også fra begynnelsen av hvordan Neff er fanget av Phyllis' seksualitet. Skyggespillet fra persiennene i stuen til Phyllis fengsler ham inne, og sender med det visuelle signaler om et fatalt møte (fig.7).

Schrader påpeker hvordan skrå linjer harmonerer med storbyens koreografi og står i direkte motsetning til Griffiths og Fords horisontale amerikanske tradisjon.¹⁰³ Skrå linjer splitter opp bildet og gir det et flakkende og ustabil inntrykk, noe som bidrar til at karakterene ser ut til å miste sin autoritet og makt. I et rom som skjæres opp på kryss og tvers i strimler av lys er det vanskelig for Walter Neff å uttale seg med overbevisning (se også fig. 9).

Det at hovedpersonene befinner seg i skyggen også når de selv snakker, fremhever heller ikke deres kontroll over situasjonen de befinner seg i. Eksempler på dette finnes i *Double Indemnity*, først i samtalen mellom Neff og Phyllis på kjøkkenet (fig.8), deretter helt mot slutten når Neff ankommer Phyllis mørklagte leilighet (fig. 9). Det at skuespillerne og omgivelsene belyses på samme måte og i samme grad maner frem en fatalistisk og pessimistisk stemning.¹⁰⁴

¹⁰³ Schrader, s.149.

¹⁰⁴ Schrader, s.149-150.

Underlys rammer helten

For å skape dybde og atmosfære i innendørs-scener benyttes en særegen type for low-key lighting som filmfotografen John Alton døpte "Jimmy Valentine lighting".¹⁰⁵ Denne teknikken går ut på å anvende en lav lyskilde som lyssetter ansiktet, – gjerne til en kriminell karakter, fra en uvanlig vinkel. Ansiktet forvrenses da ved at enkelte ansiktstrekk fremheves på bekostning av andre, og i tillegg til dette skapes uvanlig høye skygger på f.eks. veggen i bakgrunnen.¹⁰⁶ Denne teknikken kan for enkelthets skyld kalles underlys, og skaper ofte en truende eller voldelig atmosfære.¹⁰⁷ I *Out of the Past* anvendes denne lyssettingen i en del av de mest dramatiske scenene, blant annet når Fisher drepes av Kathie i hytta, og når Jeff sniker seg inn i Sterling Club for å stjele papirer. Teknikken anvendes også i den tidlige scenen hvor Whit ansetter Jeff til å finne og hente tilbake Kathie.

Felles for disse scenene med underlys er det at det ikke bare er "skurkene" Kathie, Whit og Fisher som lyssettes mindre flatterende, men også helten Jeff Bailey (fig.10). Ved å unnlate å skille ut skurkene klart og tydelig gjennom lyssettingen er denne med på å bygge opp under et ustabil og diffust moralsk univers, og gjennomsyrrer *Out of the Past's* atmosfære med en truende følelse.¹⁰⁸

5.3 Oppsummering

Slik Karen Hollinger har vist gir første persons voiceover tilsynelatende en autoritær fremstilling av noirheltens opplevelser. Gjennom sin kyniske språkbruk søker helter som Jeff Bailey og Walter Neff å distansere seg fra femme fatalen og markere autoritet. Kombinert med enkelte elementer i film noir, slik som voice-over, flashback-strukturen og utforskningen av femme fatalen, mister slike narratører kontrollen over hendelsene, som synes å unnsnippe narratørens makt.¹⁰⁹

Verbalt kjemper noirheltene for å tilvinne seg makt og autoritet ovenfor femme fatalen. Gjennom filmenes visuelle virkemidler avsløres likevel deres kamp som

¹⁰⁵ Naremore, s.181-182. Navnet fikk teknikken etter skuespilleren Jimmy Valentine, som ofte ble filmet med slikt underlys.

¹⁰⁶ Alton, s.54.

¹⁰⁷ Naremore, s.182.

¹⁰⁸ Unntaket her er den oppofrende Ann, som aldri filmes med underlys.

¹⁰⁹ Hollinger, s.247.

nytteløs ved at de fengsles inne av garn, gjerder, murer og persienner. De mister autoritet ved å befinne seg i miljøer som gjennomgående er mørke og skyggefulle. Underlys fra uvanlige vinkler forvrenger ansiktene til både skurkene og heltene, og bygger opp under et ustabil og moralsk diffust univers. Av og til splitter lyskilder opp bildet med skrå linjer, som gir miljøene de beveger seg i et enda mer flakkende og ustabil inntrykk. Gjennom disse visuelle signalene antydes det at noirheltene befinner seg i en enveiskjørt gate, og at en lykkelig retur er utelukket. Dette er med på å underbygge en fatalistisk stemning i disse filmene. Andre bilder fremhever femme fatalenes opphøyede posisjon i maktkampen kjønnene mellom.

Filmteksten som helhet innehar gjennom narrasjon og billedbruk altså to forskjellige perspektiver som vitner om umuligheten av en entydig løsning. Gjennom den verbale narrasjonen fremstilles den mannlige heltens versjon, men gjennom bildene får man, om ikke kvinnens versjon, så i alle fall en helt annen versjon av hva som skjedde. Dette skaper en tvetydighet i noirfilmer som *Out of the Past* og *Double Indemnity*, en tvetydighet som legger grunnlaget for en større utforskning av moral og menneskelige motiver enn det som først synes opplagt. Gjennom filmenes visuelle fremstilling beveger regissørene seg rundt produksjonskoden så godt det lar seg gjøre, og filmene blir det Hollinger kaller en "slagmark for konkurrerende perspektiver"¹¹⁰. Denne slagmarken av perspektiver overses av voiceover-fortelleren, men ligger åpen for seeren å utforske. Som filmpublikum inviteres seeren både i *Out of the Past* og *Double Indemnity* til å se hvordan den menneskelige naturen fremstår som potensielt farlig, både for helten selv og den de kommer i kontakt med.

Til tross for melodramatiske føringer slik de er presentert i kapittel 4 finner man altså en utforskning av maktkamp kjønnene i mellom i *Double Indemnity* og *Out of the Past*. I en utforskning som primært skjer gjennom kontrasten mellom voiceover og filmenes visuelle uttrykk har nå individets seksualitet og begjær entret scenen i disse noirfilmene.

¹¹⁰ Hollinger, s.247.

"I killed him for money, and for a woman. And I didn't get the money, and I didn't get the woman."¹¹¹

Kapittel 6. Fatalt begjær

Begjær som tragisk feil i film noir

Felles for noirhelter som Jeff Bailey og Walter Neff er det at begynnelsen på slutten starter med involveringen og senere undervurderingen av femme fatale-karakteren. George Dickos omtaler noirheltens forsøk på å få en patriarkalsk kontroll av film noirs erotiske og frigjorte kvinner som en "tragisk" feil; "The "tragic" error such men make, recurrent throughout the tales of femmes fatales, is in their attempt to control, to tame, the female image that at once arouses and threatens them."¹¹² Manglende kontroll over eget begjær er utgangspunktet for deres eget nederlag i det de de begjærer (femme fatalen), ofte også er den de selv til slutt blir drept av. Dette representerer en "feil" hos protagonisten, men at Dickos velger å bruke hermetegn når han snakker om en "tragisk" feil indikerer at han mener en slik feil ikke er fullverdig tragisk, men mer som en nesten-tragisk eller kvasi-tragisk feil. Hvor tragisk er egentlig denne feilen?

I det følgende skal noirheltens relasjon til femme fatalen drøftes nærmere, og en del momenter som er sentrale i denne sammenhengen diskuteres mer inngående for å komme nærmere en forståelse av om noirheltens begjær etter femme fatalen er tragisk eller ikke. Først kommer noirhelter som Jeff og Walter til å etableres som offerhelter, deretter vil idéen om feil som erkjent og ikke-erkjent fra heltens side diskuteres nærmere fra et tragisk perspektiv. Videre skal noirheltens frie vilje diskuteres, og en scene fra *Out of the Past* som avdekker offerheltens svakhet for femme fatalen inkorporeres. Noirfilmens handlingsmønster kommer også til å drøftes i relasjon til peripeti og ironi.

¹¹¹ *Double Indemnity*.

¹¹² Dickos, s.145.

6.1 Idéen om en feil

Når en ulykke rammer kan årsaken være så mangt, et feil valg av helten, en tilfeldighet, eller kanskje skjebnen. I følge et tradisjonelt tragediesyn ansees den tragiske helten som en kjempende helt som sloss i mot de kreftene som truer ham. Passivitet ligger visstnok ikke for den tradisjonelle tragiske helten, noe som også poengteres av Brereton. Med den moderne tragedien blir imidlertid de nye tragedieheltene vel så mye ofre som helter; de blir passive. Har de forskjellige årsakene, samt en aktiv eller passiv holdning til de farene de står ovenfor, kvalitative forskjeller med hensyn til deres tragiske status? Eagleton antyder dette;

Either tragedy springs results from accident, which is undignified; or from destiny, which is unjust; or from the hero's own actions, which makes him unpalatable. The best solution is a careful balance of the last two, but this is not easy in an age which has little belief in destiny in the first place.¹¹³

Eagleton antyder at en tragedie med utspring i tilfeldigheter er lite opphøyd og lite imponerende, mens skjebnen gir en urettferdig tragedie. Dersom tragedien inntreffer på grunn av heltens egne handlinger står dette i fare for å gjøre helten uspiselig, gjennom det at publikums sympati for vedkommende minskes. Likefullt mener han at en kombinasjon av skjebnen og egne handlinger passer tragedien best. I det følgende skal idéen om heltens egne handlinger som årsak til det tragiske diskuteres nøyer.

Hamartia: idéen om en "feil"

idéen om at en feil hos protagonisten kan være avgjørende for protagonistens ulykke skriver seg tilbake til det Aristoteles sier om den midlere helt; "et menneske som styrtes i ulykke – ikke på grunn av sletthet eller laster, men på grunn av en slags feil."¹¹⁴ Denne feilen betegnes av Aristoteles med begrepet hamartia, definert som "et feilgrep eller mistak hos den handlende aktøren."¹¹⁵ Et slikt feilgrep blir skjebnesvangert for helten i det at det fører helten ut i ulykken. Selve feilens karakter kan likevel være vanskelig å konkretisere. Som oversetter Ledsaak skriver har begrepet i litteraturen fra Homer til Aristoteles mange betydningsnyanser, fra "feiltagelse" til "synd". "Det er tale om en feil, en villfarelse, ikke for eksempel om

¹¹³ Eagleton, s.124-125.

¹¹⁴ Aristoteles, 1987, s.34.

¹¹⁵ *Litteraturvitenskapelig leksikon.*

skyld"¹¹⁶, hevder Ledsaak.

Gjæringer som utføres i tragedien kan skje med protagonistens viten og vilje, slik Medea dreper sine barn, men den kan også utføres med protagonisten uvitende om det redselsfulle ved handlingen, som i Oidipus. For Aristoteles er det skjønnere når handlingen skjer i uvitenhet og gjenkjennelsen kommer etter at gjærningen er gjort, for da vil det avskyelige utebli og gjenkjennelsen bli overveldende.¹¹⁷ Uten handling i uvitenhet blir det for øvrig heller ingen mulighet til å gå fra uvitenhet til viten slik at man får en tragisk gjenkjennelse (anagnorisis). Feilen kan altså være både erkjent og ikke-erkjent av protagonisten.

I det at en feil gjøres i uvitenhet har man grunnlaget for metaforen om at helten handler "i blinde"; han kjenner ikke konsekvensene av hva han gjør når han gjør det. Dermed kan det ofte være en sammenheng mellom heltens feilgrep (hamartia) og hans eventuelle blindhet, eller manglende kjennskap til seg selv og sine handlinger, betegnet med begrepet Até¹¹⁸.

For Brereton følger det av hans definisjon at det er en nødvendig linje mellom tragedieprotagonisten (-es) feil og den påfølgende katastrofen; "A tragedy is a final and impressive disaster *due to* an unforeseen or unrealised failure involving people who command respect and sympathy."¹¹⁹ For ham er det et poeng at katastrofen kommer på grunn av en uforutsett eller ikke-erkjent feil. Her er Brereton nok en gang på linje med Aristoteles, som mener at frykten og medlidenheten rammer sterkest når de inntreffer mot forventning og samtidig som en følge av hverandre. Dette på grunn av at det forunderlige da vil tre sterkere frem enn om det inntreffer av seg selv eller tilfeldig. Det vil imidlertid ikke alltid være mulig å bestemme nøyaktig hvor feilen befinner seg sier Brereton, men der vil alltid være en følelse av at det har inntruffet en feil, noe om gjør det mulig å si at noe har gått galt som kunne gått bra.

Brereton påpeker at en feil også kan være at noe som kunne vært gjort for å forhindre

¹¹⁶ Aristoteles, 1989, s.96.

¹¹⁷ For Aristoteles rammer dessuten frykten og medlidenheten publikum sterkest når de inntreffer mot forventning og samtidig som en følge av hverandre. Dette på grunn av at det forunderlige da trer sterkere frem enn om det inntreffer av seg selv eller tilfeldig.

¹¹⁸ Dette skal diskuteres senere i kapittel 7.

katastrofen, ikke gjøres. Dersom en hær utslettes av en annen hær, men hadde en mulighet å seire eller unnslippe, kan denne feilen – det at de ikke benyttet sjansen, kalles tragisk. Slik kan selv en naturkatastrofe bli tragisk dersom det på et eller annet tidspunkt ble antatt at den var unngåelig.¹²⁰ En slik forståelse av en feil utelater på et vis en forutbestemmelse, i det at det tross alt *kan* gå bra. Dersom noe er forutbestemt kan en godt tro det skal gå bra, men siden det er uunngåelig er det likevel umulig å forhindre. En slik feil inkluderer også "waste", det at noe er bortkastet; hæren kastet bort muligheten til å unnslippe.

Klatreren Jeff Bailey

Som et eksempel på en tragisk hendelse som involverer idéen om en feil nevner Brereton en klatrer som omkommer på en lett klatrerute.¹²¹ Denne hendelsen involverer en feil som ikke var forutsett, mens den samtidig ikke er en ren tilfeldighet. En viss minimal risiko er alltid med i beregningen for en fjellklatrer. Katastrofen er endelig, uten noen oppløftende trekk, og uten noe element av heroisme.

Jeff Baileys oppdrag om å hente Kathie Moffat har den samme strukturen som dette klatre-eksempelet. Oppdraget er så enkelt at det ikke bør by på de store problemene for en smart, dreven og dyktig privatdetektiv av Jeff Baileys kaliber. Men som en klatrerute har alle detektivoppdrag en minimal risiko forbundet med seg, i alle fall når de er på ordre fra kriminelle elementer. Oppdraget sporer av når Jeff lar seg sjarmere av Kathie, en hendelse som er uforutsett, og katastrofen på slutten blir endelig for dem begge.

Jo enklere klatreruten til Brereton anses å være jo mer tragisk vil protagonistens død bli. En grunn til dette kan være at jo større distanse det er mellom klatrerens ferdigheter og rutens vanskelighetsgrad, jo mer går til spille. Brereton setter imidlertid som forutsetning at statusen til protagonisten er slik at "he will not be suspected of foolishly or wantonly courting disaster"¹²² Beskrivelsen "courting disaster" passer dessverre ironisk godt med hva Jeff Bailey gir seg ut på med ordene "Baby, I don't care", og som klatrer tar Jeff en høyst unødvendig risiko ved å stjele dama fra den

¹¹⁹ Brereton, s.20.

¹²⁰ Brereton, s.10.

¹²¹ Brereton, s.11.

hensynsløse Whit Sterling. I følge Breretons krav minskes Jeffs status på grunn av hans dumdrighet.

Offerheltens overgivelse til begjæret

I film noir manifesteres de mannlige protagonistenes hamartia seg sjelden i en feilbedømmelse ("error of judgement"), skriver Jon Tuska.¹²³ I stedet finner man oftere en fatal besettelse, som regel en besettelse rettet mot en femme fatale. For å belyse noirheltens manglende kontroll over eget begjær kan det være illustrerende å begynne med Michael Walkers skille mellom søkende helter (seeker hero) og offerhelter (victim hero) i film noir. Noirfilmer med "søkende helter" utgjør i følge Walker en egen hovedkategori innen noirfilmene.¹²⁴ Den søkende heltens utforskning tar her form av en ferd inn i en farlig og truende verden; noirverdenen. De karakterene helten møter i denne verdenen er sjelden pålitelige; de er korrupte, perverse, truende og voldelige, og helten kan aldri vite helt sikkert hva som foregår, og hvem han kan stole på.¹²⁵

I følge Walker skiller en offerhelt seg fra en søkende helt ved at han i sterkere grad enn den søkende helten overgir seg til sitt eget begjær, og gjennom denne overgivelsen til farlige og forstyrrende følelser mister helten noe av seg selv. Offerheltens liv og levned i noirverdenen atskiller seg fra den søkende heltens liv ved å være mer assosiert med "the dissolution of the self, with a surrender to dangerous and disturbing passions."¹²⁶ Offerhelten kan godt begynne som en søkende helt, men i det han overgir seg til sine egne følelser og besettelser blottlegger han seg for manipulering fra femme fatalens side, og blir en "sap", "sucker" eller "chump". Walker poengterer at Jeff Bailey først fremstår som en søkende helt, for så, etter å ha blitt forført av Kathie, bli en offerhelt. Gjennom å forføre Jeff nøytraliserer Kathie Jeffs forpliktelser ovenfor Whit, nemlig å hente henne tilbake til Whit. Både Jeff Bailey og Walter Neff kan anses som offerhelter etter Walkers modell. For Jeff Baileys del er besettelsen rettet mot Kathie Moffat, mens den for Walter Neffs del er rettet mot Phyllis Dietrichson.

¹²² Brereton, s.13.

¹²³ Tuska, s.211.

¹²⁴ Walker, s.10.

¹²⁵ Walker, s.10.

¹²⁶ Walker, s.13.

Den kyniske distansens fordeler

Den søkende noirheltens ferd i underverdenen tar som Walker viser nesten mytiske overtoner i det han gjentagende blir angrepet, testet og avhørt.¹²⁷ For å beskytte seg mot denne brutale underverdenen utvikler helten et kynisk verdensbilde, med en lakonisk og kritisk innstilling til andre menneskers motivasjoner. Klarest kommer kanskje en slik innstilling til uttrykk gjennom privatdetektiver som Sam Spade i *Malteserfalken* (*The Maltese Falcon*) og Philip Marlowe i *The Big Sleep*. Dette er protagonister som overlever farene de utsettes for, nettopp fordi de klarer å holde en distanse til det miljøet de omgies av. For å holde denne distansen kreves et offer, de må fornekte seg en rekke verdier og følelser slik at de ikke står i fare for å kunne bli korrumpert av penger eller kvinner. Gjennom fornektelsen av romantikk og sentimentalitet står Sam Spade i *Malteserfalken* i mot både kvinner og penger, men dermed overlever han også.¹²⁸ Søkende helter som Sam Spade og Phillip Marlowe "lives to fight another day", i sterk kontrast til offerhelter som Jeff Bailey og Walter Neff.¹²⁹

Fra sine kompanjonger adapterer *Out of the Pasts* Jeff Bailey i Robert Mitchums skikkelse et ansiktsuttrykk som er som hugd i stein, og lite tilbøyelig til å avsløre emosjonelle svakheter. Til tross for en kynisk innstilling til omgivelsene holder likevel ikke masken like langt inn for Jeff Bailey som hos Sam Spade og co. En scene som avslører dette inntreffer rett etter at Jeff har blitt lurt til å legge igjen fingeravtrykkene sine hos advokat Eels. Like etter overrumpler han Kathie i en leilighet i San Fransisco, og begynner, i Sam Spades ånd, å avhøre henne. Jeff er på offensiven og villeder Kathie med feil informasjon for å få riktig informasjon ut av henne, noe han for en stund lykkes med. Så skrur imidlertid Kathie på sjarmen og appellerer til Jeffs nostalgiske sider: "We can be together again. In a way we never were. We can go back to Acapulco...and start all over as though nothing had happened."¹³⁰ "Yes" hvisker Jeff. Og så kysser de. Her går Jeff Bailey nok en gang i fella, og blir en "chump". I motsetning til Sam Spade klarer ikke Bailey å frigjøre seg

¹²⁷ Walker, s.10.

¹²⁸ Tuska, s.55.

¹²⁹ Noirfilmer med slike søkende helter gjør det klart at det finnes film noirs hvor protagonistens begjær ikke blir fatalt på den samme måten som i film noirs med offerhelter, og som derfor heller ikke er tragiske, – i alle fall ikke på akkurat dette punktet.

fra sine egne nostalgiske og romantiske følelser, noe som gjør ham manipulerbar for femme fatalen. Også Jeffs etterstilte voiceover, hvor han forteller Ann om tiden med Kathie i Acapulco, avslører hans henfallenhet for nostalgi. Den etterstilte narrasjonen hans preges av et romantisk toneleie, og når han retorisk spør: "how big a chump can you get to be?" klarer han ikke å skjule en viss nostalgisk glede i det å være en "chump".

"How big a chump can you get to be?"

Behovstilfredstillelse mot disiplin

For den tragiske protagonisten opererer Heilman som nevnt med begrepsparet imperativ og impuls, som kan anvendes på noirheltene Jeff Bailey og Walter Neff. Imperativ og impuls er to motsatte krefter som splitter helten og fører til en intern konflikt, hvor helten må velge mellom disiplin (imperativ) og behovstilfredstillelse (impuls).¹³¹ Denne interne konflikten opplever både Jeff, som ikke klarer å overholde sine forpliktelser ovenfor Whit, men gir etter for sitt eget begjær og rømmer med Kathie, og Walter Neff, som lar seg forføre av Phyllis samtidig som han lar seg lokke til å "lure systemet" som han selv jobber innenfor.¹³² Med ordene "I killed him for money, and for a woman. And I didn't get the money, and I didn't get the woman"¹³³ legger ikke Walter Neff skjul på at han valgte behovstilfredstillelse fremfor disiplin i *Double Indemnity*. Begge protagonistene ledes altså bort fra disiplin og mot behovstilfredstillelse, og i dette ligger en stor del av årsaken til deres fall.

En tragisk følelse av eller en romantisk holdning til livet?

Heilmans begrepspar imperativ og impuls minner om en konflikt mellom det idéelle og det aktuelle slik dette kommer til uttrykk gjennom Unanumos "tragiske følelse av livet", som Geoffrey Brereton går relativt nøye gjennom.¹³⁴ Den tragiske følelsen av livet definerer Brereton som følgende: "An acute awareness (1) of the unbridgeable gap between desire and achievement, and (2) of a conflict between the actual material

¹³⁰ *Double Indemnity*.

¹³¹ Bertelsen, s.15-16.

¹³² Noe som for øvrig representerer et overmott (hybris), i det at det er denne double-indemnity klausulen som gjør at Keyes skjønner at Phyllis' ektemann ikke er myrdet, og fører ham på sporet. Filmens tittel gjenspeiler slik et klassisk tragisk tema.

¹³³ *Double Indemnity*.

¹³⁴ Brereton omtaler her Unanumos tragiske følelse slik den fremkommer i Miguel de Unanumos *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*.

order of the world and a preferred ideal order."¹³⁵ I lys av denne "tragiske følelsen av livet" og Heilmans begrepspar kan man se på noirheltens etterstilte narrasjon, hvor de gjennom å analysere fortiden avdekker deres eget begjær etter femme fatalen som årsak til deres fall, også som en sementering av at deres liv har innehatt et gap mellom begjær og oppnåelse. Dersom de, i løpet av narrasjonen eller etter den er fullendt, blir bevisst et slikt gap, skaper dette en "tragisk følelse av livet" i noirfilmer av denne typen. Om helten selv ikke blir bevisst dette gapet i løpet av sin etterstilte narrasjon, bevitnes det av filmpublikum.

På grunnlag av sine analyser av fire tragiske dramaer (*Macbeth*, *Hamlet*, *Fedra* og *Kong Oidipus*) ender imidlertid Brereton opp med å avvise hele den tragiske følelsen, siden denne har en liten plass i de analyserte verkene. Brereton konkluderer med at Unanumos tragiske følelse mangler universell gyldighet for tragediesjangeren og, ### siden han ikke har funnet støttende empiri i de fire klassiske tragediene han har analysert, at en tragedie ikke trenger inneholde noen konflikt mellom det ideelle og det aktuelle. Faktisk mener Brereton at den tragiske følelsen ikke hører hjemme i den tragiske kunsten i det hele tatt, men derimot i den romantiske kunsten, i verker som Cervantes' *Don Quijote*. Brereton definerer så Unanumos tragiske følelse som en romantisk holdning: "An attachment to an imagined order of things which is consciously preferred to the actual order."¹³⁶ . Brereton godtar muligheten for en romantisk tragedie, basert på realiseringen av et tragisk potensial i den romantiske holdningen til livet. Holdningen i seg selv, og konseptet om to ikke-sammengående ordener, er altså ikke i seg selv tragisk for Brereton, men der ligger en kime til tragisk utvikling. Og hva er en tragisk utvikling for Brereton? Det er en protagonistens nedadgåend ferd, som skjer på grunn av en uforutsett eller urealisert feil, og som ender i en endelig katastrofe. Den tragiske situasjonen er for Brereton lokalisert til det punkt hvor nedturen begynner for de tragiske protagonistene.¹³⁷ Brereton holder fast ved en aristotelisk forståelse av det tragiske, og avviser "den tragiske følelsens" plass innenfor tragediesjangeren.

¹³⁵ Brereton, s.60.

¹³⁶ Brereton, s.114.

¹³⁷ Brereton, s.269.

6.2 En generell livssituasjon

Destruktivt begjær

Også Raymond Williams ser på begjæret som potensielt tragisk. I motsetning til Brereton finner imidlertid Williams tragisk verdi i det destruktive forholdet to eller flere individ i mellom, heller enn i kun den tragiske heltens opplevelse av begjæret.

Utgangspunktet for et slikt destruktivt begjær finner Williams ironisk nok i "den private tragedien", en tragedietype som begynner med "bare and unaccomadeted man."¹³⁸; den isolerte heltens. Slike isolerte figurer finner Williams både i August Strindbergs *Fröken Julie*, Eugene O' Neills *Long Days Journey Into Night* og Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*. Felles for disse verkene er det at "All primary energy is centred in this isolated creature, who desires and eats and fights alone."¹³⁹ Det finnes en parallell til det Williams sier om "den private tragedien" i noirheltens isolasjon. Walter Neff i *Double Indemnity* fremstår for eksempel som en isolert figur, uten familie, kjæreste eller venner.¹⁴⁰ Både Walter og Jeff Bailey i *Out of the Past* handler hele tiden på egen hånd, uten hjelp fra andre. Jeff på sin side fremstår likevel mindre isolert på grunn av kjæresten Anns tilstedeværelse.

Isolerte figurer går ikke sammen med andre, sier Williams, de kan bare kollideres med hverandre og skade hverandre. Derfor er forhold i den private tragedien ved definisjon ansett for å være destruktive. For Williams ligger tragedien ikke bare i det at mennesket frustreres av andre og av samfunnet, men i det at begjæret inkluderer ødeleggelse og selv-ødeleggelse.¹⁴¹ Dermed blir den totale erfaringen destruktiv, "with other people and all past relationships combining into a macabre and cursing pattern."¹⁴²

Den private tragediens fremstilling av destruktivt begjær kombineres imidlertid med andre elementer, slik som kampen mellom sosiale klasser.¹⁴³ Et eksempel på dette

¹³⁸ Williams, 1966, s.106.

¹³⁹ Williams, 1966, s.106.

¹⁴⁰ Det eneste vennskapet som portretteres er vennskapet med Keyes, mannen han halve filmen igjennom prøver å lure.

¹⁴¹ Williams, 1966, s.106.

¹⁴² Williams, 1966, s.113.

¹⁴³ Se Williams, 1966, s.110.

finner Williams i Strindbergs *Fröken Julie*. Slike kamper gjenfinnes også i *Double Indemnity*, hvor Phyllis Dietrichsson søker å endre sin borgerlige situasjon som hjemmeværende hustru ved å ta livet av sin ektemann. I likhet med Phyllis er også Walter misfornøyd med sin samfunnsmessige posisjon, noe som kommer til uttrykk gjennom hans forsøk på forsikringssvindel. Både Phyllis og Walter søker å bryte ut av borgerskapets isolerende og klaustrofobiske rutiner. Jeff Bailey i *Out of the Past* står som en ironisk motsetning til Walter i det at han gjør alt han kan for å leve borgerlig som bensinstasjonsoperatør med Ann ved sin side. Hvor Walter flykter fra rutine til spenning flykter Jeff motsatt vei.

Opprør og revolusjon

For Raymond Williams er det flere likheter mellom en revolusjon og det tragiske.¹⁴⁴ En revolusjon kan defineres som en hurtig, gjennomgripende forandring.¹⁴⁵ På samme måte som revolusjonen er rotfestet i en krise og en uorden er den tragiske handling også det: "From the whole experience of this disorder, and through its specific action, order is recreated. The process of this action is at times remarkably similar to the real action of revolution."¹⁴⁶

For Williams har revolusjon og tragedie også en fellesnevner i kaos og lidelse. På samme måte som tragedien i følge Williams er feilaktig redusert til heltens død, er den også redusert til dens krise av vold og uorden: "The tragic action, in its deepest sense, is not the confirmation of disorder, but its experience and its resolution. In our own time, this action is general, and its common name is revolution."¹⁴⁷ Det vil for Williams altså være en forenkling å si at tragedien og revolusjonen kun bekrefter en krise. Det er krisens opplevelse og løsning som er felles for den tragiske og revolusjonære handlingen.

En revolusjon ligger latent i forskjellig grader i de fleste samfunn hvor full sosial

¹⁴⁴ Raymond Williams tanker rundt revolusjon og tragedie representerer ikke en egen estetisk teori om tragedien, de representerer heller en måte å se på revolusjoner fra et tragisk perspektiv. I *Modern Tragedy* står kapittelet om revolusjon og tragedie som en "preface" til videre estetiske drøftninger. Å spinne videre på disse tankene og anvende de direkte på estetiske objekter kan kanskje virke som en feillesning av Williams, men siden hans idéer bringer femme fatalen fram i lyset og klargjør hennes prosjekt i film noir på en tydeligere måte, går jeg likevel videre med dette.

¹⁴⁵ *Fremmedordboken*, s.308.

¹⁴⁶ Williams, 1966, s.66.

¹⁴⁷ Williams, 1966, s.83.

likhet ikke er realisert.¹⁴⁸ Akkurat som de to noirheltene gjør opprør mot sine roller i samfunnet, gjør femme fatalene det samme. Gjennom å bruke egen seksualitet aktivt for å oppnå makt og penger, kjemper de i mot det patriarkalske samfunnet de lever innenfor, som forventer at kvinnene er oppofrende koner som realiserer ektemennene fremfor seg selv. Men Phyllis og hennes medsøstre gjør ikke bare opprør mot et eksisterende patriarkalsk system, de vil også, gjennom et feministisk prosjekt hvor kontroll over egen seksualitet står øverst på lista, erstatte det med et nytt. De finner ingen glede i å bare "lure systemet", slik Walter Neff gjør, de vil knuse det. Patriarkiet skal erstattes med matriarkiet. Der hvor noirheltene nøyer seg med personlige opprør hvor de vil tilpasse seg annerledes innenfor eller lure et allerede eksisterende system, ønsker femme fatalen gjennom en revolusjon å erstatte det eksisterende systemet med et nytt.

Finalitet mot livssituasjon

Brereton legger vekt på finalitet og individets død som tragiske elementer, mens Raymond Williams på sin side vektlegger en generell situasjon. For Williams er det et viktig poeng at den tragiske handlingen er mer enn bare en personlig beretning om et individs fall. Tragedien transcenderer individet, sier Williams, som mener at fokuset på heltens død er en av flere forenklinger som eksisterer innen tragedieteorien.

"Tragedy rests not in the individual destiny, of the man who must live his sacrifice, but in the general condition, of a people reducing or destroying itself because it is not conscious of its true condition. The tragedy is not in the death, but in the life."¹⁴⁹ I dette ligger det en implikasjon om at dersom disse menneskene hadde vært bevisst denne "sanne situasjonen", kunne destruksjonen og ulykken vært unngått. Den generelle livssituasjonen, hvor et folk reduserer eller ødelegger seg selv fordi det ikke er klar over dets sanne situasjon, er tragisk. Williams nevner Eliots *The Cocktail Party* som et stykke hvor det er den generelle situasjonen ("the common condition") og ikke martyren (Celia Coplestone) som er i sentrum av stykket. Det at søken etter kjærlighet er en illusjon utgjør stykkets kontekst, og i denne konteksten, som menneskene lever og ånder i, ligger stykkets tragedie for Williams, ikke i heltinnens

¹⁴⁸ Williams nevner en rekke undertrykte minoriteter hvor revolusjonen kan ulme; "subordinate racial groups, landless landworkers, hired hands, the unemployed, and suppressed or discriminate minorities of any kind." (Williams, 1966, s.77.) Hjemmeværende og tilsynelatende oppofrende koner som Phyllis Dietrichsson, samt elskerinner som holdes for hardt i ørene slik som Kathie Moffat, inngår i den siste kategorien.

død.

Nå representerer ikke noirhelter som Walter Neff og Jeff Bailey et helt folk, men deres livssituasjoner resonerer med det Williams sier om at den tragiske handlingen er mer enn bare en personlig beretning om et individs fall. Den "sanne situasjonen" i film noir er at noirheltens tiltrekning til femme fatalen er nytteløs enn så lenge femme fatalen ikke er interessert i dem, men derimot å utnytte dem så godt det lar seg gjøre for å oppnå penger og makt. Det at noirheltene ikke fullt ut forstår konsekvensene av denne motsetningen mens den utspiller seg, eller før det er for sent, skaper en ulykkelig og tragisk livssituasjon for dem. På grunn av deres eget begjær etter femme fatalen ødelegger de seg selv, i et prosjekt som er umulig enn så lenge femme fatalens egne feministiske prosjekt går ut på å knuse det patriarkalske systemet de selv er en del av. Det at søken etter kjærlighet er en illusjon utgjør også kyniske noirfilmer som *Double Indemnity* og *Out of the Pasts* kontekst.

Williams hevder at det ikke er mange verk som man kaller tragedier, utenom moderne tragedier, som faktisk slutter med heltens død.¹⁴⁹ Dersom helten går under følger gjerne en ny distribusjon av makt dennes død, slik som i for eksempel *Hamlet*, hvor Fortinbras rir inn til duk og dekket bord, men ingen levende tronarvinger til stede, slik at han lett kan ta kontroll over Danmarks trone. Handlingen fortsetter etter heltens død, og det er livet, ikke heltens død, som avslutter tragedien. Dersom man fokuserer for sterkt på helten og hva som skjer med ham ser vi oss blind på det individuelle, sier Williams. "Yet over a very wide range we see this transcended in tragedy. Life comes back, life ends the play, again and again."¹⁵¹ Det er dette, at livet kommer tilbake, som for Williams utgjør den tragiske handlingen. Å kun fokusere på helten og hans skjebne blir å ta en del for en helhet, et individ for et helt samfunn, i det at Hamlets fall også får konsekvenser for hele staten Danmark. For Williams ligger ikke det tragiske ved en helts død bare i det at heltens liv opphører, men i det at dette individets død også erfares av andre mennesker rundt ham, hvis liv selv forandres.¹⁵² Slik blir Williams insistering på en generell livssituasjon et forsøk på å trekke inn i "det tragiske" en større del av konteksten rundt den tragiske heltens individuelle skjebne,

¹⁴⁹ Williams, 1966, s.162.

¹⁵⁰ Williams, 1966, s.55.

¹⁵¹ Williams, 1966, s.55-56.

og ikke minst et oppgjør med den såkalte "tradisjonen".

Det at livet returnerer etter heltens død behøver likevel ikke være noe som er særegent for tragedien. I stedet kan det sees som et strukturerende grep som gir stykket, enten det er en film eller et teaterstykke, en sirkulær form og en følelse av helhet.¹⁵³

Raymond Williams' idéer rundt revolusjon og tragedie er likevel fruktbare i det at de åpner opp for en videre forståelse av hva som utgjør "det tragiske" i en tragisk handling, enn hva Brereton fokusering på individet og dets endelige fall gjør.

Peripeti og ironi: begjæret gir død

Aristoteles definerer peripeteia som det at handlingen slår om til sin egen motsetning, og nevner som eksempel hvordan Oidipus gleder seg til budets ankomst, i det han forventer at budet skal fri ham fra hans frykt for moren, men så gjør budet det motsatte, i det han gjør klart for Oidipus hvem han egentlig er.¹⁵⁴ Eagleton tolker peripeti på en lignende utvidet måte, som et vendepunkt fra det ene til det motsatte: "suggesting not simply a reversal but a kind of irony, double effect or boomeranging, aiming for one thing but accomplishing another."¹⁵⁵ En slik utvidet peripeti, som Oidipus' bud, er ironisk i det at noen håper å oppnå en ting, men oppnår det stikk motsatte.¹⁵⁶

En lignende utvidet peripeti finner man i det at noirheltens eget begjær fører til død. Begjærets naturlige mål er å føre livet videre, men når denne kraften ender med å bringe det motsatte av målet, nemlig døden, utgjør dette en ironisk boomerangeffekt. Det er den personen de begjærer (femme fatalen) som ironisk nok bringer negasjonen av begjæret, døden, over dem. Både Neffs begjær etter penger og etter kvinnen forblir utilfredsstilt, og det eneste han får av den kvinnen han begjærer er en kule i magen. På handlingsnivå representerer dette en ironisk motsetning mellom intensjon og resultat som er i tråd med det Eagleton sier om det utvidete peripetibegrepet. Denne ironien er felles for de fleste noirfilmer med det Walker kaller offerhelte, helter som gir etter for

¹⁵² Williams, 1966, s.57.

¹⁵³ Slik som for eksempel i melodramaets ønske om å returnere til et "space of innocence", se Williams, Linda (1998).

¹⁵⁴ Aristoteles, 1987, s.32.

¹⁵⁵ Eagleton s. 108.

¹⁵⁶ For Geoffrey Brereton's del er for øvrig slike ironier et paratragisk element, og ikke essensielt for tragedien.

sitt eget begjær for en femme fatale. Til tross for at dette i seg selv selvfølgelig ikke er nok til å gjøre slike noirfilmer til moderne tragedier, representerer disse filmenes historier større strukturer som innehar elementer av utvidet peripeti og ironi på lik linje med antikkens tragedier.

6.3 Oppsummering

Noirhelter som Jeff Bailey og Walter Neff begår et feilgrep i det at de overgir seg til sitt eget begjær, og dermed velger behovstilfredstillelse fremfor disiplin. Gjennom denne overgivelsen til eget begjær mister de den kyniske distansen som de, dersom de ønsker å leve videre slik som Sam Spade og Philip Marlowe, er avhengige av å holde til de kriminelle og korrumperte miljøene de omgies av. I overgivelsen til begjæret ligger årsaken til deres fall, siden den de begjærer også er den de til slutt direkte eller indirekte blir drept av. I dette ligger også en utvidet ironisk peripeti, som gir handlingsforløpet i disse noirfilmene en større struktur som de deler med antikkens tragedier.

Hvor Brereton leter etter tragedien i heltens finalitet og katastrofe søker Williams etter det tragiske i menneskelige relasjoner, og i livet generelt. Dette utgjør en viktig forskjell mellom disses syn på hva som utgjør "det tragiske" i en tragedie. Williams trekker inn en større del av konteksten rundt den tragiske helten, og slik utvides det destruktive begjærets konsekvenser til også å innbefatte personer rundt helten. Det at noirheltene søker femme fatalen, mens femme fatalen på sin side søker makt og penger, samt menn som kan utnyttes på veien til å skaffe makt og penger, skaper en generell situasjon i film noir hvor mennesker reduserer eller ødelegger seg selv som følge av at de ikke er klar over sin egen sanne situasjon.¹⁵⁷ En slik situasjon vil i lys av Williams teorier i seg selv være tragisk. For Williams er det dermed, i motsetning til for Brereton, ikke noen nødvendighet at krisen fører til en endelig katastrofe eller død for den tragiske helten. Både *Out of the Past* og *Double Indemnity* ender likevel med heltens undergang, men når katastrofen først synes uungåelig så ofrer både Jeff Bailey og Walter Neff seg for noen andre.

¹⁵⁷ Noirheltens "sanne situasjon" må i så fall være at han står ovenfor en feministisk revolusjon han ikke forstår styrken av.

Kapittel 7. Offerhandlingen

Frivillig offer eller sydebukk?

Offerhandlingen har stått sentralt i tragedien fra antikken av, men i vår egen kultur er idéen om offer tvetydig, i følge Raymond Williams. Vi har tapt ofringens rytme, i dets enkle form: "Our heroes move us most closely when they are in fact victims, and are seen as victims. [...] At this point a new rhythm of tragedy enters, and the ceremony of sacrifice is drowned, not in blood but in pity."¹⁵⁸ Williams går igjennom tre moderne verk, som alle innehar offer som er gjort med egen vilje av protagonistene; T.S. Eliots *The Cocktail Party* og *Murder in the Cathedral*, samt Boris Pasternaks *Doctor Zhivago*. Det er i disse verkene snakk om en ønsket død fra protagonistens side. Dette står i kontrast til noirheltene, som gjennom sine planer om å dra til Mexico ikke har noen konkrete ønsker om å ofre sine liv. I stedet havner de ufrivillig i situasjoner som de ikke kommer fra med livet i behold.

I følge Williams er ofringens rytme alltid avhengig av kontekst, og det er nødvendig å se nøye på hele handlingens nivå, på bevegelsene og handlingene som ligger til grunn for at helten blir et offer, for å kunne si noe mer om dette skjer på bakgrunn av egen fri vilje eller om det er påtvunget av andre.¹⁵⁹ Dersom ofringen er frivillig er heltens handling et offer (sacrifice), dersom den skjer på grunn av andres tvang er helten en sydebukk (pharmakos). Noirheltens skjebner veksler mellom disse, i det at de på den ene siden kjemper i mot døden, mens de på den andre siden til slutt likevel ofrer seg selv for noe høyere.

7.1. Frivillig offer

***Double Indemnity*. Romantisk anger, tragisk straff**

Både Jeff Bailey og Walter Neff ender opp med å ofre seg for andre. I *Double Indemnity* lykkes Neff i å drepe Phyllis, men blir selv skutt, og hardt skadet hindrer Neff Zachetti i å gå inn i Dietrichsson-familiens hjem. Ved å tipse ham om å heller

¹⁵⁸ Williams, 1966, s.157.

¹⁵⁹ Williams, 1966, s.159.

besøke Lola, som Neff avslører elsker Zachetti¹⁶⁰, avbryter Walter sin egen plan som gikk ut på å få Zachetti arrestert for mordet på både Phyllis og hennes ektemann. I stedet tar Walter støyten selv, ved å fortelle hele sin bekjennelsehistorie på bånd til Keyes, som igjen ringer politiet. "Sacrifice means relinquishing one's own desires in the service of a master's. It has unpleasant overtones of self-repression and self-laceration, of bogus appeals to tighten one's belt in the general interest."¹⁶¹ hevder Terry Eagleton. Med sine siste handlinger strammer Walter Neff beltet mest for Lola Dietrichson, som elsker Zachetti, og som Walter selv nærer varme følelser for.

Når Steiner argumenterer for hvorfor begrepene tragedie og romantikk ikke går sammen, er han inne på Walter Neffs endrede plan: "In the hour of truth, the criminal will be possessed with remorse. The crime will be undone or the error made good. Crime leads not to punishment, but to redemption."¹⁶² Romantikkens tragedier blir nedskrevet til å være "tragedier" av Steiner, fordi protagonistene gjennom sin anger tilgis "to a condition of grace"¹⁶³. Det at Neff går bort fra sin opprinnelige plan og bokstavelig talt bekjenner sine synder representerer anger og et forsøk på å gjøre bot. Denne boten kommer til uttrykk primært gjennom Neffs voiceoverbekjennelse til Keyes, hvor Neffs hovedmotiv er å frikjenne Zachetti fra mordene, samtidig som han letter sin samvittighet ovenfor Keyes. Neff søker altså en viss tilgivelse med denne bekjennelsen.¹⁶⁴ Walter Neffs anger og offerhandling representerer slik et forsonende element som for Steiner vil være mer romantisk enn tragisk. Men drapene han har begått kan ikke tilbakekalles, de er endelige, og Neff står uten mulighet til å rette opp de største konsekvensene av disse. Den kriminelle handlingen kan ikke reviseres, de døde kan ikke bringes tilbake til livet, men konsekvensene for Zachetti og Lola kan mildnes ved at Neff selv tar på seg skylden, noe han også er villig å gjøre, i alle fall så lenge han fortsatt tror han kan nå Mexico.

I Hollywood krever imidlertid produksjonskoden som det er vist¹⁶⁵ at kriminelle

¹⁶⁰ Noe som overrasker Zachetti, siden Phyllis har fortalt ham at hun ikke elsker ham, og har stukket av med en annen, noe som igjen bare er oppspinn fra Phyllis sin side for å få Zachetti til å rydde Lola av veien når det blir nødvendig.

¹⁶¹ Eagleton, s.274-275.

¹⁶² Steiner, s.127.

¹⁶³ Steiner, s.129.

¹⁶⁴ Skjønt han ønsker likevel ikke å bli værende for å ta sin straff. For ham frister en tur over grensa til Mexico adskillig mer.

¹⁶⁵ Se kapittel 4, s.31-33.

handlinger straffes, og i det originale manuset ender Walter Neff i gasskammeret. Heller ikke i filmversjonen unnslipper Neff straffen for sine synder. I det han på vei mot heisen, Mexico og friheten segner om ved døren, plukker Keyes opp telefonrøret og ringer politiet. "In authentic tragedy, the gates of Hell stand open and damnation is real. The tragic personage cannot evade responsibility."¹⁶⁶ sier Steiner, og det nærmeste en sammensunket og resignert Neff kommer tilgivelse er en røyk han får av Keyes. En moderne verden uten guddommelig inngripen, men med Hollywoods produksjonskode i dets sted, fungerer vel så bra for å skape "poetic justice". Noe forenklet kan man, i lys av Steiners utsagn, si at Neffs offer inneholder en romantisk anger, men en tragisk straff.

Melodramatisk hyllest i *Out of the Past*

Jeff Bailey i *Out of the Past* har i motsetning til Walter Neff ingen forbrytelser å gjøre opp for, men også han ofrer seg til slutt. Når han varsler politiet og sinker avreisen fra Lake Tahoe får politiet tid til å sette opp en veisperring, noe som ender med at Kathie blir skutt og drept. Jeffs offer fører til at han ikke kan møte fremtiden med Ann, men han får satt en stopper for Kathies videre destruktive adferd, og redder gjennom det livet til potensielle nye offer. Ann selv lever videre med sin ekskjæreste Jim ved sin side. Når Jeffs døvstumme assistent Jimmy i tillegg lyver og nikker bekreftende til Ann på at Jeff elsket henne, og ikke ville rømme av gårde med Kathie, får Ann muligheten til å legge det vonde bak seg, og møte fremtiden med full oppmerksomhet. Jimmys "hvite løgn" representerer en melodramatisk mutabilitet, hvor Jimmy med tanke på Anns fremtid velger å ikke artikulere Jeffs uskyld direkte til henne. Den siste scenen i filmen artikulerer likevel denne uskylden til filmpublikum. Det siste man ser er den døvstumme Jimmy som hilser mot skiltet over bensinstasjonen hvor Jeff Baileys navn står, som for å si, "nå er hun fri, men jeg vet sannheten om deg". For Geoffrey Brereton passer ikke slike vellykkede offer godt overens med det tragiske: "The moment one envisages either a succesful sacrifice of expiation or a reward beyond death one has moved away from the tragic, for these things can only imply, on some plane or another, a happy ending."¹⁶⁷ En grunn til at en lykkelig slutt på et annet nivå ikke er tragisk for Brereton er at den vil mildne omfanget av katastrofen, og fjerne noe av endeligheten fra katastrofen. Katastrofen og dens endelighet/finalitet er

¹⁶⁶ Steiner, s.128.

¹⁶⁷ Brereton, s.51.

essensielle kvaliteter ved den tragiske handling for Brereton. Det at Jimmy hilser mot skiltet impliserer mange positive aspekter ved Jeff; at han ikke døde forgjeves, at han av Jimmy er husket for den dydige personen han var, eller til og med at Jeff selv følger med fra en eller annen plass "der ute". Samlet gir disse implikasjonene inntrykket av et på mange måter vellykket offer. For Brereton vil derimot et ikke-vellykket offer være tragisk; "in that event, all the notions of failure and waste, with the unlooked-for and irreparable disaster and the horror of recognition, would come into play."¹⁶⁸ Det at noe går til spille er tragisk for Brereton. Det at Jeff Bailey ofrer seg for å stoppe Kathie, hindrer ham i å fullføre sitt eget prosjekt; å leve videre med Ann. Men det gir Ann muligheten til å skape seg en fremtid som hans egen fortid forhindret ham i å få, og dette representerer en vellykket side ved Jeffs offerhandling, og en lykkelig slutt som ligger nærmere melodramaet enn tragedien. Den onde femme fatalen er drevet ut av verden, og med Jimmys siste gest anerkjennes Jeff Baileys dyd, i beste melodramatiske tradisjon. For en kynisk noirfilm å være er *Out of the Pasts* slutt, selv med helten skutt og drept, overraskende oppbyggelig.

7.2. Syndebukkbegrepet og film noir

Jon Tuska hevder at noirfilmene både hyller femme fatalene som ikoner for en idealisert fantasi, samtidig som disse kvinnene ses som inkarnasjoner av en utilfredstillelig og fortærende seksualitet. "They are society's misogynistic fantasy – woman as an object to be feared, woman as scapegoat for the world's ills."¹⁶⁹ Det mest kjente syndebukkeeksempelet innen tragediesjangeren er Sofokles' *Kong Oidipus*, men er femme fatalen en syndebukk for verdens synder i film noir slik Tuska hevder? Passer syndebukkbegrepet inn i en moderne verdens underholdningsfilmer, eller tilhører det den klassiske antikken og forgagne religiøse tider? I det følgende kommer begrepet syndebukk til å brukes synonymt med det som på engelsk kalles scapegoat, og på gresk pharmakos. Dette begrepet skal undersøkes nærmere, samt dets relasjon til film noir.

Syndebukkbegrepet

Idéen om syndebukken kan føres tilbake til den greske antikken og dens pharmakos-rituale. Et årlig ritual i Athen og andre greske byer gikk ut på å paradere to

¹⁶⁸ Brereton, s.52.

syndebukker (pharmakoi) gjennom byen, en mann og en kvinne, som begge underveis ble slått på genitaliene, før de til slutt ble utvist fra byen.¹⁷⁰ I følge legenden ligger opphavet til denne riten i athenernes drap på kreteren Androgeos. Pharmakos-ofringen representerer et forsøk fra athenernes side på renselse for å bli kvitt den loimos som eksisterte etter dette drapet. Begrepet loimos betegner en ulykke, eller som Vernant beskriver det: "ei tilsulking, som har fått livet til å stanse opp, slik at menneskeverda ikkje lenger kommuniserer med gudeverda."¹⁷¹ Et eksempel på en loimos er situasjonen i begynnelsen av *Kong Oidipus*, hvor røyken fra offerene ikke stiger til himmelen, og kvinnene ikke føder barn. Gjennom utvelgelsen av en syndebukk overføres samfunnets loimos til syndebukken, og gjennom ofringen av denne renses samfunnet for dets egen ondskap og skyld.¹⁷²

Loimos er altså i antikken knyttet til en religiøs idé om manglende kommunikasjon mellom en gudeverden og en menneskeverden, og i film noirs desakraliserte kontekst mangler dette aspektet: mennesket er alene i verden. Et eventuelt syndebukkritual mangler dermed den religiøse motivasjonen som det opprinnelig hadde. Syndebukkritualet og idéen om loimos er likevel anvendelig på film noir, fordi disse peker hen mot en større strukturell likhet mellom tragedier, som f.eks. *Kong Oidipus*, og film noir.

Femme fatalen som syndebukk

For å komme nærmere en forståelse av syndebukken kan det være illustrerende å gjengi Terry Eagletons lengre beskrivelse av dennes kjennetegn:

The scapegoat incarnates dirt, deformity, madness and criminality, and rather like the insane classical antiquity, it is both shunned and regarded with respectful awe. This unclean thing is a substitute for the people, and thus stands in a metaphorical relation to them; but it also acts as a displacement for their sins, and is in that sense metonymic. In burdening it with their guilt, the people at once acknowledge their frailty and disavow it, project it violently outside themselves in the slaying of the sacrificial victim or its expulsion beyond their political frontiers. The victim is thus both themselves and not themselves, both a thing of darkness they acknowledge as their own as well as a convenient object on which to off-load and disown their criminality.¹⁷³

¹⁶⁹ Tuska, s.184.

¹⁷⁰ Vernant, 1977, s.200.

¹⁷¹ Vernant, 1966, s.360.

¹⁷² Se Vernant, 1977, s.205.

¹⁷³ Eagleton, s. 279.

Allerede i første linje, hvor Eagleton hevder syndebukkens ambivalente karakter, finner man likhetstrekk mellom syndebukken og femme fatalen. Syndebukken selv er både skyldig og uskyldig, og behandles derfor med både respekt og avsky. Også femme fatalen er en ambivalent karakter, i det hun er bærer av både positive egenskaper, – som å være handlekraftig, smart, sterk og attraktiv, samtidig som hun er bærer av en rekke negative egenskaper, slik som hensynsløshet, følelsesløshet og manglende samvittighet. For femme fatalens del skjuler et vakkert ytre i aller høyeste grad et mindre pent indre.

Videre skriver Eagleton at syndebukken står i en metaforisk relasjon til folket; syndebukken er en "uren ting" som fungerer som en erstatning for folket, og på samme tid både er og ikke er dem. Det er gjennom denne metaforiske relasjonen syndebukken tar opp i seg samfunnets loimos. Den "tilsulkinga" eller loimosen som femme fatalen tar opp i seg i film noir er på to nivå. For det første har man filmenes fiktive nivå, hvor det at advokater som Eels i *Out of the Past* er kjøpt og betalt av kriminelle, at forsikringsagenter som Walter Neff i *Double Indemnity* svindler sin egen arbeidsgiver, og at husmødre som Phyllis Dietrichson myrder sine ektemenn på rekke og rad, utgjør det "onde" ved kulturen i noirfilmer som *Double Indemnity* og *Out of the Past*. Det er dette som på det fiktive nivå utgjør film noirs loimos.¹⁷⁴

Det andre nivået er det samfunnsmessige nivået som ligger utenfor filmenes fiktive verden, blant annet i forholdene i Amerika rundt den andre verdenskrig, slik som Schrader og Tuska har vært inne på. Både Schrader og Tuska påpeker frykt som oppstår på grunn av andre verdenskrig som en historisk bakgrunn for å forstå film noir, men hvor Schrader finner at frykten oppstår etter at krigsøkonomien opphører og industrijobbene forsvinner, finner Tuska at frykten oppstår når krigsøkonomien pågår og kvinnene tar industrijobbene fra mennene. Felles for begge er det likevel at frykten for arbeidsledighet og kvinnes nye posisjon i samfunnet filmene produseres i, virker å være roten til ondet i film noir.

¹⁷⁴ Raymond Chandlers ord om at gatene var "dark with something more than night" har for øvrig blitt en metafor som passer inn på hele film noirs fiktive verden, hvor kriminalitet, korrupsjon, seksuelle fristelser og en atmosfære av vold skaper en følelse av kaos, nostalgi og meningsløshet.

Ved roten for film noirs fascinasjon for femme fatalen ligger i følge Jon Tuska frykten for kvinner.¹⁷⁵ Med sin økende økonomiske selvstendighet utgjorde kvinnene med ett en trussel på mennenes arbeidsmarked. Når en samtid preget av desillusjonering og frykt skaper en versjon av den nye kvinnetypen på lerretet, skapes også en femme fatale-figur som kan ofres for all den kriminaliteten, korrupsjonen og volden samfunnet har gjennomlevd de siste årene. I motsetning til en del av virkelighetens kvinner fremstod likevel disse egenrådige kvinnene på film mer som "monsters and harpies, hardened by greed and lust, completely without feeling for the suffering they caused."¹⁷⁶ Tuska ser med rette på femme fatalen som en fantasifigur, Hollywoods versjon av den nye kvinnetypen som filtrert gjennom noirs linser omgjøres til en femme fatale som ingen mann kan være trygg for.¹⁷⁷

Dominerende og fatale kvinneskikkelser er likevel ikke noe helt nytt av året i etterkrigstidens Amerika. Antikkens tragiske figur Medea og neoklassisismens Fedra var heller ikke helt ufarlige damer, og tilbake i før-aristotelisk tid hadde Homers Odyssevs også sitt å stri med der han måtte styre unna både sirenenes lokkende toner, samt Skyllas glefsende hoder.¹⁷⁸ Å forklare eksistensen av truende kvinneskikkelser kun med de kontekstuelle forholdene rundt andre verdenskrig avdekker derfor bare en liten del av helheten. Det kan synes som om fatale kvinneskikkelser, samt frykten for kvinner, har eksistert side om side både i samfunnet og kunsten siden tidenes morgen. Schrader og Tuskas forklaringsmodeller må derfor tas med forbehold, men at film noirs femme fatale er Hollywoods 40-tallsversjon av slike fatale kvinner har Tuska likevel rett i.

Femme fatalenes filmskjebne, hvor de enten fengsles eller drepes, innbefatter både en advarsel og en preskripsjon til det amerikanske filmpublikum; "The warning for men was to avoid them, for women never to be one."¹⁷⁹ En slik advarsel ble primært skapt av Hollywoods produksjonskode, som sørget for at kriminalitet aldri lønnet seg på film. Det å advare publikum på denne måten innebærer imidlertid en moralsk

¹⁷⁵ Ikke bare utgjorde kvinnene 36 % av arbeidsstokken, men i følge Tuska jobbet de også raskere, trengte mindre tilsyn, hadde færre arbeidsulykker, og gjorde mindre skade på utstyr og materiale. Se Tuska s.204.

¹⁷⁶ Tuska, s.204.

¹⁷⁷ Hirsch, s.154.

¹⁷⁸ Østbye, P., se s.178-180. Andre relativt farlige feminine figurer, som Gorgo og Kerr, kan også nevnes her. Se for øvrig Vernant, 1991, s.96-97, kapittel 5 "Feminine Figures of Death in Greece".

anmodning eller belæring, som ikke samsvarer med tragediens hang til moralsk utforskning, slik Brereton ser det.

I sin oppsummering av dramatiske konstanter, gjort på bakgrunn av analyser av de fire klassiske tragediene *Oidipus*, *Hamlet*, *Macbeth* og *Fedra*, avviser Geoffrey Brereton idéen om "retribution", at helten straffes for overskridelser som er gjort enten bevisst eller ubevisst, samt idéen om "expiation", at noe gjøres for å rette opp noe galt, gjerne at et offer straffes for overskridelser gjort av samfunnet som helhet, som essensielle elementer i tragedien.¹⁸⁰ Generelt finnes det ikke noe fiksert mønster av interaksjon mellom den tragiske protagonisten og samfunnet rundt ham, noe som for Brereton er en grunn til å avvise Kornkongeteorien.

Brereton innrømmer likevel at det er umulig å ikke gjenkjenne noen av hovedtrekkene ved det han kaller "Kornkongetradisjonen"¹⁸¹ i *Oidipus*; "the offering of a victim prominent enough to satisfy the gods and upon whose head the disease or sin of the community can be heaped"¹⁸² For Brereton utgjør likevel ikke dette hovedtemaet i *Oidipus*, siden kornkonge-elementet forsvinner fra stykket så snart muligheten for *Oidipus* personlige skyld dukker opp; "the entire disease is in one man or, at the most, in one family".¹⁸³ Den personlige skylden står for Brereton sterkere enn samfunnets skyld i *Oidipus*. For ham henger Kornkongeelementet vagt i periferien, mens det tragiske sentrumet består av en utarbeidelse av individuelle skjebner.

Kan så, spør Brereton, den tragiske helten være et offer ("sacrificial victim") for det samfunnet som publikum tilhører? For å være dette må i følge Brereton den tragiske heltens lidelser være relevant for en type transgresjon som dette samfunnet er bevisst. "To be logical" forklarer Brereton med en sjelden sarkastisk tone, "we must then suppose a widespread addiction to incest in the Athenians, to fratricide ### or better, to reluctance to avenge fratricide – in the Elizabethans, to excessive physical passion

¹⁷⁹ Tuska, s.204.

¹⁸⁰ Brereton, s.116.

¹⁸¹ Denne tradisjonen synes å være en variant av pharmakosritualet som er omtalt tidligere, og kornkongetradisjonen vil i fortsettelsen omtales som synonymt med pharmakosritualet og sydebukkritualet.

¹⁸² Brereton, s.81.

¹⁸³ Brereton, s.81.

in the contemporaries of Racine."¹⁸⁴ Disse ofrene vil ikke være forståelige i samfunn som ligger under for andre "avhengigheter", og Brereton konkluderer derfor med at disse tragediene enten mister sin hovedbetydning når de flyttes fra det sosiale miljøet som de opprinnelig ble skapt i, eller at deres betydning blir symbolsk, eller at offeraspektet ikke er det viktigste aspektet i dem.¹⁸⁵ Dermed vil det å forstå femme fatalen som en sydebukk som ofres for det samfunnsmessige nivåets loimos, slik Tuska indirekte gjør, ikke være essensielt for tragedien ut fra Breretons perspektiv.

En grunn til at den tragiske feilen for Brereton ikke kan lokaliseres i transgresjonen av en etablert lov, er at lovene i et tragisk univers for ham er ukodifiserte.¹⁸⁶ I tragedien skal lovene utforskes, men man vil aldri komme frem til en endelig konklusjon angående moralen. I det at noen gjennom sydebukkritualet ofres for handlinger som av samfunnet oppfattes som et brudd på en lov eller norm, representerer sydebukkritualet selv et brudd med Breretons teori. Et handlingsforløp hvor sydebukken straffes for samfunnets loimos demonstrerer et klart og tydelig moralsk standpunkt i forhold til overtredelsene, fremfor å utforske moralen slik Brereton ønsker.

Det er ikke så rart at Brereton stiller seg skeptisk til sydebukkritualets plass i tragedien så lenge han selv står for et individorientert borgerlig tragediesyn. For ham er det protagonistens handlinger, oppdagelser og endelige feil som konstituerer det tragiske temaet, slik for eksempel Breretons insistering på Oidipus personlige skyld viser. Sydebukkritualet, eller kornkongeelementet, vender fokus bort fra den tragiske heltens individualitet i det at sydebukken straffes for overskridelser gjort av samfunnet¹⁸⁷ rundt ham. Dermed må den tragiske helten finne seg i å dele rampelyset med sine mer eller mindre moralske medmennesker. Slik passer sydebukkritualet nødvendigvis bedre inn med Williams bredere anlagte teorier rundt tragedien, som åpner opp for å inkludere en større del av samfunnet rundt helten, enn med Breretons individorienterte teorier. Dersom man i tillegg velger å forstå "samfunn" som den konteksten verket springer ut av i den virkelige verden blir det enda vanskeligere for Brereton å finne en tragisk verdi, derav hans noe syrlige tone i sitatet over. Med

¹⁸⁴ Brererton, s.108.

¹⁸⁵ Brereton, s.108.

¹⁸⁶ Brereton, s.279.

henhold til det tragiske setter Brereton et skarpere skille mellom verk og virkelighet enn hva Williams gjør.

Begjærets forblindelse: noirhelten som syndebukk

Terry Eagleton mener at offerhandlinger som farmakosritualet ikke representerer noe definerende ved tragedien som man finner i alle tragedier. Det finnes mange tragedier uten syndebukker, rituell slakting og turbulente overganger fra død til liv, skriver Eagleton.¹⁸⁸ Det finnes likevel noen verk hvor denne rytmen også er til stede, om enn i så svak form at den er vanskelig å kjenne igjen. En moderne litterær figur som har mange av de samme trekkene som syndebukken er Bartleby i Hermann Melvilles *Bartleby, the Scrivener*; "A proto-Beckettian figure bereft of hope, history or occupation, there is something of the traumatic, catatonic quality of the scapegoat in this unnerving habit of staring for hours at a wall, his inability to invest his world with meaning."¹⁸⁹ Her tilskriver Eagleton den moderne syndebukken også håpløshet, traumer og mangel på mening.

Syndebukkritualets offerrytme finner Eagleton også i den samme Melvilles *Moby Dick*.

The whaling community represents a rejected cornerstone. Ahab himself is a crazed demoniac transgressor, another of those tragic figures who has wandered beyond the frontiers of humanity into the hellish region in which, as he cries Miltonically, "all loveliness is anguish to me"(ch.37).¹⁹⁰

Det å stå utenfor samfunnet, samt å overskride grenser på en nærmest besatt måte, blir her kvaliteter ved hvalfangstsamfunnet og Ahab som Eagleton trekker frem som typiske for syndebukken. Eagletons beskrivelse av denne mer moderne syndebukken hos Melville resonnerer i sterkere grad med noirhelten selv enn med femme fatalen.

"To a certain extent all of the figures who act similarly in film noir, whether they are obsessed sexually or otherwise, concurrently know at some level that they need not act in that way."¹⁹¹ skriver Alain Silver. For ham blir den besettelsen som disse

¹⁸⁷ "Samfunnet" er da forstått som samfunnet rundt helten på det fiktive nivå, i selve tragedieverket.

¹⁸⁸ Eagleton, s.290.

¹⁸⁹ Eagleton, s.295.

¹⁹⁰ Eagleton, s.295.

¹⁹¹ Silver & Ward, 1980, s.5.

karakterene opplever noe som underminerer karakterenes evne til å ta rasjonelle beslutninger, og undergraver deres frie vilje. Disse noirheltene vet at de kan handle annerledes enn de gjør, men likefullt havner de ofte i psykologiske traumer: "unable and unwilling to choose between equally bleak alternatives."¹⁹² Silver nevner med rette Walter Neff fra *Double Indemnity* som et eksempel på en karakter som ikke kun er seksuelt besatt på denne måten. Grunnen til dette er at Neff først foretar en vurdering av om han er kapabel til å begå et mord for Phyllis, for slik å samtidig oppfylle det egne ønsket om å lure systemet han jobber innenfor, før han gjør avtalen om å drepe Phyllis sin ektemann. Ønsket om å lure systemet han selv jobber innenfor er vel så sterkt som begjæret etter Phyllis Dietrichsson.

For Terry Eagleton er imidlertid frihet og fatalitet sammenvevd. Utgangspunktet for denne påstanden er den moderne termen selvdeterminasjon, som antyder å sette grenser for ens egen frihet gjennom utøvelsen av den. Gjennom å velge å gjøre enkelte handlinger velger en også bort andre handlinger, og man har en reell mulighet for å velge seg inn i et hjørne man ikke kan komme ut av. Dermed minsker man selvet i prosessen med å realisere det. På denne måten, sier Eagleton, trenger man ikke guder for å innskrenke ens valgmuligheter i en moderne verden, siden mennesket er fullstendig kapabelt til å havne i tragiske dilemmaer helt av seg selv: "The subject is lord over itself, but therefore its own obedient vassal."¹⁹³ Når Walter Neff velger å gå med på å hjelpe Phyllis Dietrichsson i å få hennes ektemann drept, og samtidig ligger under for sin egen hybris i det at han tror han kjenner systemet han selv jobber innenfor bedre enn han gjør, innskrenker han også sine egne fremtidsmuligheter. Selv om han vet at han kan handle annerledes blir han liggende under for sitt eget begjær etter kvinner og penger, og velger seg – uten tvang, inn i et hjørne han ikke klarer å komme seg ut av.

Begjær kan defineres som en "sterk trang eller lengsel."¹⁹⁴ Av definisjonen fremkommer det at begjæret ofte er erotisk, men det kan også betegne en sterk trang eller lengsel etter makt og penger. Det er en slik todelt mening som ligger i tittelen "Fatalt begjær", og begjæret inkluderer dermed mer enn kun det erotiske. Riktignok er

¹⁹² Silver & Ward, 1980, s.5.

¹⁹³ Eagleton, s.114.

¹⁹⁴ *Riksmålsordboken*.

Jeff Baileys begjær i *Out of the Past* primært av det erotiske slaget, men Walter Neff i *Double Indemnity* begjærer som vi har sett både den sensuelle femme fatalen, samt pengene fra Double Indemnity-klausulen. Femme fatalene Kathie Moffats og Phyllis Dietrichsons begjær er i all hovedsak rettet mot oppnåelsen av penger og makt. Selv om gjenstandene for begjæret varierer er det likevel felles for både noirheltene og femme fatalene i disse to filmene at de blendes av deres egne begjær.

Her er den greske idéen om Até interessant. I gresk mytologi betegner Até en personifikasjon av forblindelse som leder til ulykke.¹⁹⁵ Até, skriver Jon Tuska, "is to be regarded as infatuation, in more modern terms mental possession by a fixed, but erroneous, idea."¹⁹⁶ For noirheltene og femme fatalene i *Double Indemnity* og *Out of the Past* er det deres egne fatale begjær, i både erotisk og utvidet forstand, som utgjør denne mentale fikseringen. Etter at noirheltene Jeff og Walter faller for sine respektive femme fataler blir de "suckers" og "chumps". Gjennom handling klarer de ikke lenger å skille det hensiktsmessige, slik som å overholde sine forpliktelser ovenfor arbeidsgiveren, fra det uhensiktsmessige, slik som å stikke av med sjefens dame, eller gjøre kriminelle handlinger utryggt fundert på eget overmote. Femme fatalene dreper for fote, uten tanke på konsekvensene. Disse fikseringene fører noirheltene opp i situasjoner som de ikke kommer fra med livet i behold, og femme fatalene ut i en feministisk revolusjon som også for dem ender med døden. I film noirs sort/hvitt-chiaroscuro kan denne fatale fikseringen eksemplifiseres med bildet av Jeff Bailey og Kathie Moffat, der de står og er henholdsvis "chump" og femme fatale (figur 3). Med det kalde lyset i øynene blendes de begge metaforisk, for Jeffs del av en nostalgisk lengsel etter fortidens romantikk, for Kathies del av et umettelig behov for makt og penger. Begge er de mentalt forblindet på en måte som ender med ulykke.

7.3. Oppsummering

Både Walter Neff og Jeff Bailey ender opp med å drepe sine respektive femme fataler, men de blir samtidig også selv direkte (Jeff) eller indirekte (Walter) drept av dem. I motsetning til Williams moderne tragediehelte ofrer ikke noirheltene livene sine frivillig, de har sterke planer om å leve et småborgerlig liv med en annen (Jeff), eller leve et mindre borgerlig liv i Mexico (Walter). Når de likevel ender i en situasjon

¹⁹⁵ *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Até er datter av Eris, og omtales av både Homer og Hesiod.

hvor en lykkelig slutt synes utelukket, ender de opp med å ofre seg for andre.

Walter Neffs offerhandling i *Double Indemnity* representerer en romantisk anger i det at han søker å gjøre bot for sine synder. Men den kriminelle handlingen kan ikke reviseres, og Neff kan ikke unnslippe straffen for sine handlinger. Skjønt han får en mindre tilgivelse fra Keyes sin side, sørger Hollywoods produksjonskode for at noirhelten, i likhet med den tragiske helten, ikke unnslipper sitt ansvar.

Gjennom fokuset på Ann og Jims fremtid, samt Jimmys anerkjennelse av Jeffs dyd, presenterer *Out of the Pasts* sluttscene de positive sidene ved Jeff Baileys offerhandling. Dette representerer en lykkelig slutt på et annet nivå, som motarbeider omfanget av den tragiske handlingens katastrofe og finalitet, slik Brereton ser den. Slik sett forsterker Jeffs offerhandling *Out of the Pasts* melodramatiske trekk, og svekker de tragiske.

Begge noirheltene etterlater seg to par som kan leve lykkelig videre etter at de selv er borte; Lola Dietrichsson og Zachetti i *Double Indemnity*, samt Ann og Jim i *Out of the Past*. Felles for disse parene er det at noirheltene har næret varme følelser for kvinnene, Lola og Ann, og at disse kvinnene representerer den dydige halvparten i Hollywoods melodramatiske polarisering av kvinnefigurer i hore og madonna. Til tross for fristelsene som femme fatalene bringer, og til tross for deres egne begjær, klarer altså både Walter og Jeff å velge "riktig" til sist; de dreper sine respektive femme fataler, enten direkte eller indirekte, og sørger for at de "gode" kvinnene kan gå fremtiden lyst i møte. Disse offerhandlingene representerer altså en heroisk avslutning hvor noirheltene gjennom sine mer eller mindre vellykkede offerhandlinger til dels bryter med sitt eget begjær etter "det onde" i femme fatalenes skikkelser, og ofrer seg for "det gode", i form av Ann og Lola. Noirheltens eget begjær har ført dem opp i situasjoner de ikke kommer fra med livet i behold, men når de først er der, ofrer de seg for andre.

Å ofre en syndebykk for overskridelser gjort av samfunnet er ikke noe som er definerende eller essensielt for tragedien, noe både Brereton og Eagleton er enige i. Likevel finner Eagleton offerrytmen også i moderne litteratur, som *Moby Dick* og

¹⁹⁶ Tuska, s.9.

Bartleby, the Scrivener, frigjort fra antikkens religiøse tidsalder. Akkurat som sydebukken er film noirs femme fatale en ambivalent karakter, med både positive og negative egenskaper. Hun kan sies å ta opp i seg samfunnets loimos på både det fiktive og virkelige nivå. Gjennom film noirs linser blendes både noirhelten og femme fatalen av deres egne mentale fikseringer, og i dette ligger en parallell til idéen om Até. Forblindelsen fører dem begge ut i ulykken. I en amerikansk borgerlig og puritansk 1940-talls kontekst, hvor begjæret skal holdes hellig innenfor ekteskapet og lovene ikke brytes, overskrider de normene, og må straffes for det. Noirhelten og femme fatalen kan slik sees som to moderne versjoner av de greske sydebukkene, som i film noirs komplekse og marerittaktige plot paraderes gjennom den moderne verdens mørke bakgater, slås metaforisk på genitaliene, og utvises. Ikke av Gud eller bystaten, men av Hollywoods Produksjonskode.

8 Konklusjon

Jeg har i denne teksten behandlet tragedien som et åpent begrep slik det presenteres av Morris Weitz i hans tekst "The Role of Theory in Aesthetics". Åpne begrep kjennetegnes av at de har en ekspansiv karakter, som gjør at de kan utvides når de utfordres. På grunn av denne dynamiske kvaliteten, som gjør at de hele tiden er i endring, kan de dermed aldri defineres fullt. Slik blir det vanskelig å fremlegge nødvendige og korrekte fastlagte egenskaper, som på en uomtvistelig måte inkluderer eller ekskluderer for eksempel *Double Indemnity* eller *Out of the Past* fra kategorien tragedie. I lys av Geoffrey Brereton's, Raymond Williams og George Steiners teorier om tragedien har da min oppgave blitt å fremlegge likhetsrelasjoner mellom film noir og tragedien, samt å søke etter områder hvor disse to kategoriene skiller lag.

I begge filmene ligger en kime til tragisk utvikling slik Brereton ser den; en protagonists nedadgående ferd, som skjer på bakgrunn av en uforutsett eller urealisert feil, og som ender i en endelig katastrofe. Hovedpersonene styrtes i ulykken og unnslipper ikke sitt ansvar.

Det som er spesielt for noirhelter som Jeff Bailey og Walter Neff er at de fremstår som offerhelter, som i sterk grad overgir seg til sitt eget begjær, og ikke klarer å holde en nødvendig kynisk distanse til det korrumperte eller kriminelle miljøet de omgies av. Dette skiller *Out of the Past* og *Double Indemnity's* offerhelter fra *Malteserfalkens* Sam Spade og andre noirhelter, som i større grad lykkes i å holde denne distansen. I stedet for å oppfylle sine forpliktelser ovenfor en arbeidsgiver søker Jeff Bailey og Walter Neff å oppfylle sine egne begjærlige behov, – som for Jeff primært er erotisk og romantisk, og for Walter rettet mot Phyllis, penger, og idéen om å slå systemet han selv jobber innenfor. Dermed havner de i situasjoner de ikke unnslipper med livet i behold. Hvor deres interne splittelse mellom disiplin og behovstilfredstillelse ikke vil være tragisk for Brereton, er det nettopp det den er for Heilman. Resultatet av noirheltenes feildirigerte begjær er at handlingen slår over i en boomerangeffekt, hvor heltene søker en ting men oppnår det motsatte. En slik ironisk peripeti utgjør, sammen med rytmen av syndebykkens ofring for samfunnets loimos, en større strukturell likhet disse noirfilmene har med antikkens tragedier.

På den annen side innehar disse to noirfilmene også en del momenter som motarbeider en lesning av dem som moderne tragedier. Handlingen har oppløftende trekk, og heltene fremviser element av heroisme i sine offerhandlinger. Hollywoods produksjonskode er med å fremme filmenes melodramatiske fundament, deriblant anerkjennelse av dyd, polarisering og straff av forbrytelser, som motarbeider Breretons krav til en moralsk utforskning. Filmskaperne går likevel til dels rundt produksjonskoden gjennom noirfilmenes voice-over og visuelle uttrykk. Mot noirheltens verbale aggresjon ovenfor femme fatalen står femme fatalens visuelle presentasjon, og sammen skaper dette to forskjellige perspektiver i film noirs av denne typen. Til tross for at disse perspektivene er skjulte for hovedkarakterene, ligger de åpne for utforskning av filmpublikum, som da kan fungere som Breretons "utforskende agent." Dermed blir filmene mer tvetydige, og legger grunnlaget for en større utforskning av moral og menneskelige motiver enn det som først synes opplagt.

Hvor Geoffrey Breretons teorier primært fokuserer på den tragiske heltens endelige og finale skjebne, trekker Raymond Williams teorier inn en større del av konteksten rundt den tragiske helten. Slik vil også den generelle situasjonen i disse noirfilmene, hvor mennesker reduserer eller ødelegger seg selv som følge over at de ikke er klar over den "sanne" situasjonen, i seg selv være tragisk. I lys av dette er ikke en endelig katastrofe nødvendig; livssituasjonen i seg selv er tragisk, ikke bare for helten selv, men også for de menneskene som helten omgis av, slik som Ann i *Out of the Past*, og Keyes i *Double Indemnity*. Det at noirheltene er så blendet at de ikke ser femme fatalenes feministiske revolusjon mens den tross alt utspiller seg foran øynene deres, skaper en destruktiv livssituasjon for dem som er tragisk.

Min konklusjon er at både *Out of the Past* og *Double Indemnity* innehar en rekke elementer med linjer til tragiske verker, slik som utforskning av makt og moral, feilgrep hos helten, destruktivt begjær, utspilling av syndebukkritualet og forblindelse som fører til ulykke. Disse elementene åpner for en lesning av begge filmene som moderne tragedier. På grunn av *Out of the Past*'s fremtredende melodramatiske elementer, – slik som en dydig helt, en avsluttende anerkjennelse av dennes moral, samt en idyllisk åpningsscene som fungerer som et "space of innocence", vurderer jeg likevel *Out of the Past* mer som et tragisk melodrama, enn som en moderne tragedie.

Double Indemnity åpner, gjennom den mer differensierte karakteriseringen av filmens protagonist Walter Neff, samt et mindre fokus på dennes dyd, opp for en større moralsk utforskning enn hva *Out of the Past* gjør. Derfor er *Double Indemnity* den av de to filmene som ligger nærmest tragedien, og med en åpen forståelse av tragediebegrepet har *Double Indemnity* tilstrekkelig med likhetsrelasjoner til tragedien til å kunne ses som en moderne tragedie.

For den videre film noir-korpusen kommer antakeligvis noen filmer, som for eksempel *Scarlet Street*, *Postmannen ringer alltid to ganger* eller *Lady from Shanghai*, til å ligge nærmere tragedien i forhold til de funnene jeg har gjort enn andre mer melodramatiske noirfilmer som *They Live by Night*. Den større film noir-korpusen er uansett for variert og omfavnsrik til at funnene for to noirfilmer er gyldige for alle.

9. Filmografi og Litteraturliste

9.1 Filmografi

Double Indemnity (1944) Regi: Wilder, Billy [DVD] USA.

Out of the Past (1946) Regi: Tourneur, Jacques [DVD] USA.

9.2. Litteraturliste

Alton, John [1949]; *Painting with Light*, University of California Press, Los Angeles, 1995.

Aristoteles; "Om diktekunsten", i Eide, Kittang & Aarseth (red.) *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 1987, s.20-46.

Aristoteles; *Om diktekunsten*, oversatt av Sam. Ledsaak, Dreyers Forlag A/S, Oslo 1989.

Bertelsen, Rein Fredrik [2003]; *Moderne tragedie*, Hovedfagsoppgave i allmen litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 2003.

Berulfsen og Gundersen [1986]; *Fremmedordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo 1990.

Bjørkly, Arnstein (ed) [1995]; *Filmkunstnere om film. Fra Louis Lumière til Peter Greenaway*, Forlaget Oktober, Oslo 1995.

Braaten, Kulset & Solum [1994]; *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2002.

Bratton, Jacky, Cook, Jim & Gledhill, Christine (red.) [1994]; *Melodrama: Stage Picture Screen*, Indiana Univeristy Press, 1994.

Brereton, Geoffrey [1968]; *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London 1968.

Brown, Nick [1998]; *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, University of California Press, 1998.

Borde, Raymond & Chaumeton, Étienne [1955]; "Towards a Definition of Film Noir" i Silver, Alain & Ursini, James (red.) *Film Noir Reader*, Seventh Limelight Edition, New York 2003, s.17-26.

Bordwell, Staiger & Thompson, [1985]; *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge.

Brooks, Peter [1976]; *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James,*

- Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995.
- Brooks, Peter [1995]; "Melodrama, Body, Revolution" i Bratton, Jacky, Cook, Jim & Gledhill, Christine (red.) [1994]; *Melodrama: Stage Picture Screen*, Indiana Univeristy Press, 1994.
- Cameron, Ian (red.) [1992]; *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London 1992.
- Craig, W.J. (red.); *The Complete Works of William Shakespeare*, Henry Pordes, London 1998.
- Dickos, Andrew [2002]; *Street With No Name. A History of the Classic American Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington 2002.
- Eagleton, Terry [2003]; *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
- Eide, Kittang og Aarseth (red.) [1987]; *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 1996.
- Ewing jr, Dale E. [1988]; "Film Noir: Style and Content", i Silver & Ursini (red.) *Film Noir Reader 2*, Limelight Editions, 1999, s.73-83.
- Grist, Leighton; "Out of the Past a.k.a. Build My Gallows High", i Cameron, Ian (red.) *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London 1992, s.203-212.
- Guttu, Skadberg & Wettergreen-Jensen (red) [1977]; *Riksmålsordboken*, Kunnskapsforlaget Aschehough-Gyldendal, Oslo 1977.
- Hirsch, Foster [1981]; *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, 2001.
- Hollinger Karen [1990], "Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale", i Silver, Alain & Ursini, James (red.) [1996]; *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York 2003, s.243-260.
- Katz, Ephraim [2005]; *The Film Encyclopedia. Fifth edition*, HarperCollins Publishers, New York 2005.
- Kittang, Linneberg, Melberg & Skei (red.) [1991]; *Moderne Litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1998.
- Lamarque, Peter og Olsen, Stein Haugom (red.) [2004]; *Aesthetics and Philosophy of Art, The Analytic Tradition. An Anthology*, Blackwell Publishers Ltd. 2004.
- Larsen, Peter og Hausken, Liv; *Medievitenskap* bind 2, Fagbokforlaget Bergen. Utdrag fra Waldekrantz referert fra Kolbjørnsen, Tone (1999) "Melodrama" i Larsen og Hausken.

- Lothe, Refsum & Solberg [1997]; *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo 1999.
- Naremore, James [1998]; *More than Night. Film Noir in its Contexts*, University of California Press, London 1998.
- Neale, Steve [2000]; *Genre and Hollywood*, Routledge Chapman & Hall.
- Place Janey og Peterson, Lowell [1974]; "Some Visual Motifs of Film Noir" i Silver & Ursini (red.) *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York 1996, s.65-76.
- Schrader, Paul [1971]; "Notater om film noir" i Bjørkly, Arnstein (red.) *Filmkunstnere om film*, Forlaget Oktober, Oslo 1995, s.143-161.
- Segal, Erich (red.) [1983]; *Oxford Readings in Greek tragedy*, Oxford University Press, 1983.
- Shakespeare, William; *The Complete Works of William Shakespeare* (ed. W.J.Craig), Henry Pordes, London 1998.
- Silver Alain og Ursini, James (red) [1996]; *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York 2003.
- Silver, Alain & Ursini, James (red.) [1999]; *Film Noir Reader 2*, Limelight Editions, New York 1999.
- Silver Alain og Ward, Elisabeth (red.) [1980]; *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, The Overlook Press, New York 1992.
- Steiner, George [1961]; *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London 1995.
- Tuska, Jon [1984]; *Dark Cinema American Film Noir in Cultural Perspective*, Greenwood Press, 1984.
- Vernant, Jean-Pierre [1966]; "Den greske tragedien: tolkningsproblem" i Kittang, Linneberg, Melberg & Skei (red.) [1991] *Moderne Litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1998, s.358-373.
- Vernant, Jean-Pierre [1977]; "Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex", i Segal, Erich (red.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 1983, s.189-209.
- Vernant, Jean-Pierre; "Feminine Figures of Death in Greece", i Froma I. Zeitlin (red.) *Mortals and Immortals. Collected essays*, Princeton University Press, New Jersey 1991, s.95-110.
- Waldekranz, Rune [1976]; *Så föddes filmen : ett massmediums uppkomst och genombrott*, Pan/Norstedt, Stockholm 1976.

Walker, Michael; "Film Noir. Introduction", i Cameron, Ian (red.); *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London 1992, s.8-38.

Weitz, Morris; "The Role of Theory in Aesthetics", i Lamarque, Peter og Olsen, Stein Haugom (red.); *Aesthetics and Philosophy of Art, The Analytic Tradition. An Anthology*, Blackwell Publishers Ltd. 2004, s.12-18.

Williams, Linda [1998]; "Melodrama Revised" i Nick Brown [1998]; *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, University of California Press, 1998, s.42-88.

Williams, Raymond [1966]; *Modern Tragedy*, Chatto & Windus, London 1966.

9.3 Internettadresser

Hayes, David P. (2005): *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1968)*, URL: <http://home.earthlink.net/~prodcode/> [Lesedato 11.09.2006]

Merriam-Webster Online Dictionary. URL: <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?va=chiaroscuro>. [Lesedato 23.10.2006]

10 Vedlegg

10 stillbilder fra *Out of the Past* og *Double Indemnity*.

Figur 1, "Nettie, show mr. Neff into the livingrom". Fra *Double Indemnity*.



Figur 2. Phyllis sirkler rundt Neff. Fra *Double Indemnity*.



Figur 3. Mørklagt helt, opplyst femme fatale. Fra *Out of the Past*.



Figur 4, "We deserve each other." Fra *Out of the Past*.



Figur 5. Jeff Bailey besøker gamle bekjente. Fra *Out of the Past*.



Figur 6. Et stoppskilt lover ikke godt for Neffs fremtid. Fra *Double Indemnity*.



Figur 7. Fengslende persienner. Fra *Double Indemnity*.



Figur 8. Skyggelagte hovedpersoner. Fra *Double Indemnity*.



Figur 9. Skyggelagte hovedpersoner. Fra *Double Indemnity*.



Figur 10. Underlys rammer helten. Fra *Out of the Past*.

