

Tilbage i noir-land

Af [SØREN RØRDAM BASTHOLM](#)

At der stadig er liv i noir-genren ses af sidste års noir-trio *The Black Dahlia*, *Lonely Hearts* og *Hollywoodland*, som genopliver noir-genrens mytiske univers og gør flittigt brug af dens virkemidler og konventioner. Men hvordan forvalter filmene den tunge arv, som uundgåeligt hviler på enhver neo-noir? Afvejningen af tradition og fornyelse falder forskelligt ud i de tre film, der dog alle tager turen tilbage til tiden, hvor de klassiske noirs så dagens lys.

Her mere end 60 år efter, at franske filmkritikere navngav fænomenet, vedbliver film noir'en med sin desillusionerede tone og dystre fortællinger om hårdkogte detektiver, svage antihelte og forførende *femmes fatales* at være et særligt fascinationspunkt for cineaster.

Fascinationen gælder ikke kun de klassiske noirs fra 40'erne og 50'erne, men også de efterfølgende neo-noirs. Arven fra den klassiske noir er imidlertid en arv, der forpligter, for mere end nogen anden gruppe film er de klassiske films noirs ompundet af myter og nostalgisk længsel. I vores retrospektive optik brød noir-filmene med Hollywoods klassiske filmpraksis såvel æstetisk og fortællemæssigt som ideologisk. Her var en gruppe film, der havde modet til at se den barske virkelighed i øjnene og vælge kuldslået pessimisme, kynisme og samfundskritisk sortsyn frem for drømmefabrikken traditionelle leflen for og bekræftelse af amerikanske kerneværdier. Fortællingen om film noir er fortællingen om en gruppe film, der måske nok var genrefilm, men alligevel så meget mere end det, at den franske term har måttet bevares på andre sprog, for noir er uendeligt meget mere end sort/black/etc. Som det er tilfældet med en anden uoversættelig fransk filmterm – *auteur*, signalerer termen noir *kunst*. I vores filmiske verdensbillede placerer de klassiske films noirs sig med andre ord i et unikt spændingsfelt mellem Hollywood-genrefilm og filmkunst.

Tre neo-noirs fra 2006, *The Black Dahlia*, *Lonely Hearts* og *Hollywoodland* lader sig dog ikke skræmme af forbilledernes skygge. Et oplagt fællestreæk for de tre film er, at de udover at dykke ned i film noirens kasse med virkemidler, alle er periodefilm, der henlægger handlingen til årene, hvor de klassiske noirs blev produceret og således knytter an til genren ved at udspille sig i noget, der ligner 'noir tid'. Den nostalgiske nydelse er selvsagt et centralt element i periodenoir'en. *Sight & Sounds* Amy Taubin har sat ord på det: "With a sense of place so lush that you want to sink into the image and stay there forever" (Taubin 1997, s. 7).

The Black Dahlia

Egentlig var Taubins ord møntet på 90'ernes store periode-noir – *L.A. Confidential*, men det kunne ligeså godt have været Brian De Palmas *The Black Dahlia*. To civilbetjente Bucky Bleichard (Josh Hartnett) og hans makker Lee Blanchard (Aaron Eckhart) sættes til at efterforske et makabert mord på en ung skønhed med stjerneambitioner i Hollywood og forkærlighed for sort tøj. Deres efterforskning, der bringer dem i kontakt med Hollywoods slimede underside, bliver dog blot en af mange handlingstråde, der spindes sammen i et uigennemskueligt net, hvor fællesnævneren er, at hver sten, der vendes, afslører raddenskab og depraverede hemmeligheder. Ikke mindst viser det sig i løbet af efterforskningen, at Lee og hans samleverske Kay (Scarlett Johansson),



The Black Dahlia (2006).

gemmer på ikke så få skeletter i skabene. Undervejs indleder Bucky seksuelle forhold til såvel den lyse Kay (konsekvent klædt i hvidt) efter Lees død og den sorte dahlias dobbeltgænger, den mørke Madeleine Linscott (Hillary Swank). Filmen igennem vakler han imellem de to kvinder. Helt i tråd med noir-traditionen skuer filmens hovedperson og voice-overfortæller Bucky tilbage på lykkeligere tider og de begivenheder, der har ledt til den desillusion, der præger ham på fortællertidspunktet, hvor han er nået til den smertelige erkendelse, at han blot har været en brik i sin korrupte partners spil.

Handlingen er mildt sagt rodet og overlæsset – til tider uforståelig, andre steder på kanten af det absurde, når plottet strækkes til det yderste for at hænge sammen. Men et rodet plot skulle vel være til at leve med. Noir-detektiven har jo alle dage bevæget sig i uoverskuelige labyrinter, hvor det labyrintiske smitter af på filmenes plots, der ofte bliver ganske diffuse. Og var det ikke Raymond Chandler, der sagde, at det gode noir plot var kendetegnet ved først og fremmest at give anledning til gode atmosfærefyldte scener?

Mening med galskaben

I scenen, hvor Lee under et opgør med en gammel fjende pludselig myrdes af ukendte gerningsmænd for øjnene af Bucky, der hjælpeløst må se på flere etager længere nede, er De Palma på hjemmebane: en suspensefyldt actionscene med masser af ekstreme kameravinkler så virtuoso, at den begejstrer på trods af den lige lovligt bombastiske underlægningssmusik og den omstændighed, at vi har set det før fra hans hånd (fig. 1). En eksplicit hilsen til den berømte første indstilling i *Touch of Evil* er der også blevet plads til: en lang indstilling hvor kameraet først glider opover en bygning, dvæler et øjeblik ved et par ildevarslende krager og derefter kortvarigt følger en kvinde, der har fundet den sorte dahlias lig og forgæves forsøger at tilkalde hjælp. Men kameraet er uinteressert i dette og glider videre og ender til sidst ved det, som også Bucky og Bleichard er optaget af: et opgør med en småforbryder, som Blanchard skal have ryddet af vejen. Kameraaturen og i særdeleshed kameraets ligegyldighed over for den forbrydelse, politiet burde være optaget af, har en funktion ud over den intertekstuelle reference. Der er for en gangs skyld mening med galskaben (fig. 2-3).

Mening med galskaben er der også ved en anden lang indstilling. Bucky ankommer til familien Linscotts hjem for at hente Madeleine, og fra Madeleine åbner døren og viser ham indenfor, viser ham gennem huset og præsenterer ham for sin familie, ser vi med Buckys øjne. Så lang en subjektiv kameraindstilling kan næsten ikke undgå at føles forceret. Især når kameraet som her panorerer og tilter efter Madeleines anvisninger, springer det unaturlige ved indstillingen i øjnene, for sådan perciperer det menneskelige øje jo ikke, men her understreger det bare lige fra starten, at familiens pæne facade dækker over det rene vanvid. Særligt moderen Raimunda, der vækker minder om Norma Desmond i *Sunset Boulevard*, er på én gang skræmmende og campet i sin blanding af manerer, apati og aggression. Også her er stilgrebet narrativt motiveret.

Desværre er der for få af den slags scener i filmen. Erotikken slår – ganske overraskende De Palmas tidligere meritter taget i betragtning – aldrig gnister, og den ovennævnte sort/hvid dikotomi ved de to kvinder er måske nok en hilsen til adskillige klassiske noirs, men det er også en usædvanlig bombastisk kliché, der desværre er ret symptomatisk for filmen, for selv om her er persiennet, *low key*-belysning, voice-over etc. til overflod, forbliver *The Black Dahlia* en overfladisk opvisning i noir-stil, en parade af noir-markører, der sjældent synes at tjene anden funktion i filmen end at knytte nostalgiske forbindelser til den klassiske film noir. I sin bog *Detours and Lost Highways – A Map of Neo-noir* bemærker Foster Hirsch syrligt, at hvor noir-stilen var tematisk i klassiske noirs, er den i neo-noir fra og med 80'erne oftest blot ritualistisk (Hirsch 1999, s. 34). I dette tilfælde er der noget om snakken. I modsætning til eksempelvis *Se7en*, hvis opdaterede noir-stiltræk i allerhøjeste grad bidrager til at fremstille den trøstesløse storby (fig. 4) og filmens kuldslåede stemning, fremstår noir-stilen i *The Black Dahlia* som tom staffage, og ethvert spor af ægte desillusion er gemt under et tykt lag nostalgi.

Så på trods af filmens lækre (men altså hverken videre originale eller funktionelle) noir-look, flere fine øjeblikke og den omstændighed, at man generelt er udmærket underholdt, så forbliver helhedsindtrykket,



Fig. 1. Klassisk De Palma håndværk, men måske mest en gentagelse af tidligere tiders bedrifter?!

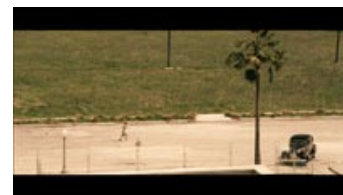


Fig. 2-3. Homage til Orson. Kameraet mister hurtigt interessen for kvinden, der råber om hjælp.



Fig. 4. Den trøstesløse storby i *Se7en* understreges af filmens meningsfyldte brug af et opdateret noir-stilregister.

at *The Black Dahlia* er en gevaldig forbier fra De Palmas side, der gør det nærliggende at konkludere, at tiden er løbet fra den rendyrkede noir-pastiche.

Lonely Hearts

Lonely Hearts er mere vellykket – ikke mindst fordi den har en historie, der fungerer – og ikke uvæsentligt en historie, der nyder godt af filmens brug af noir-virkemidler. *Lonely Hearts* tager sin begyndelse, hvor *Double Indemnity* oprindeligt skulle være sluttet – med eksekveringen af dødsstraffen (fig. 5). Henrettelsen af forbryderparret Ray (Jared Leto) og Martha (Salma Hayek) fungerer som filmens rammefortælling, og hovedhandlingen former sig som to sideløbende flashbacks – det kriminelle pars løbebane og politiets efterforskning. Med denne for film noir arketypiske flashbackstruktur samler interessen sig ikke om, hvorvidt det lykkes politiet at fange det kriminelle par, for det ved vi jo allerede, men om forbrydelsernes udførelse, motiverne bag dem og følgevirkningerne.

Sideløbende med Rays og Marthas vilde ridt mod afgrunden, følger filmen de to politifolk Elmer Robinson (John Travolta) og hans makker Hildebrandt (James Gandolfini), der fungerer som filmens voice-over-fortæller og deres efterforskning af sagen. Robinson, hvis kone begik selvmord i frustration over altid at komme efter mandens arbejde, er en klassisk martret noir-helt, og Hildebrandts voice over rummer masser af smerte og desillusion, men på trods af castingen af Travolta og Gandolfini til rollerne og pæne præstationer fra dem begge, letter denne historie aldrig rigtigt, og filmens sidehistorie om Robinsons følelsesmæssige genforening med sønnen, hvor Robinson (belært af mødet med det fatale forbryderpar?) genskaber kernefamilien med den søde politisekretær som stand-in for konen virker som en noget påklistret happy end og ikke i overensstemmelse med, hvad vi normalt forbinder med noir. Omvendt skal man ikke være blind for, at selv kanoniserede noirs ofte rummer moralsk konsolidering og opmuntring hen mod slutningen. I *Double Indemnity* når Neff lige at genforene Lola og Zachette og han forsones med Keyes inden gaskammeret venter.

Den fatale mand i den fatale kvindes klør

Filmens mest interessante historie er så afgjort den om de to desperado-elskere, som reelt er en hybrid af to klassiske noir-plots. Først det vi kan kalde *fugitive-lovers-on-the-run*, hvor sympatien mestendels ligger hos desperadoparret, fordi vi fascineres af deres blanding af uskyld og lidenskab og har forståelse for deres oprør mod det sociale og økonomiske pres, de udsættes for af samfundet omkring dem. Af forgængere kan nævnes *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950) og *They Live By Night* (Nicholas Ray, 1948).

Men samtidig er historien om Ray og Martha også i den tradition, som James M. Cain personificerer – fortællingen om den svage (og måske ikke helt uskyldige) mand, der af den erotiske femme fatale drives rundt i manegen og lokkes ud over afgrunden, imens han sammen med hende begår forbrydelser, han aldrig havde forestillet sig (fig. 6).

Ray har gjort det til en levevej at udnytte ensomme kvinder, som han finder via kontaktannoncer, for med løfter om ægteskab at franarre dem deres sparepenge. Den smukke, lidenskabelige Martha er egentlig et af hans ofre, men de forelsker sig, og sammen fortsætter de hans forretning – med Martha i rollen som Rays enlige søster. I starten finder Ray en særlig tilfredsstillelse og bekræftelse i at have Martha som tilskuer, når han demonstrerer sine evner som forfører. Imidlertid reagerer Martha med en voldsom jalousi, som slår ud i lys lue, da hun begynder at dræbe Rays erobringer og tvinger ham til at bistå hende i forbrydelserne som et tegn på hans sande kærlighed til hende. Deres forhold ændrer sig til et had-kærligheds-forhold, hvor Ray ikke har modet eller viljestyrken til at frigøre sig fra Martha, og deres forbrydelser bliver stadig mere grusomme, indtil de i sidste ende pågribes af politiet.



Fig. 5 Oprindeligt var det meningen, at *Double Indemnity* skulle slutte i gaskammeret under Walther Neffs henrettelse med venen Keyes blandt tilskuerne. En oplevelse, der ville åbne forsikringsdetektiven Keyes øjne for tilværelsens grundlæggende meningsløshed. I sidste ende valgte Billy Wilder dog at skrotte scenen angiveligt efter pres fra filmselskabet og Breen-kontoret. I et interview med Porfirio har Wilder dog selv forklaret udeladelsen af scenen med, at den var redundant. Ansigt til ansigt med døden besidder Ray (billedet) dog langt fra den stoiske og resignerende ro, som gav noir-helte som Neff en særlig værdighed.



Fig. 6. Ray og Martha, da det spidser til. Selv med pistolen rettet mod hende har han ikke en chance.

Filmen adskiller sig fra de Cain'ske noirs på et væsentligt punkt, for det er ikke Marthas seksualitet, de lever af men Rays. Den fatale mand er en sjældent forekommende karaktertype i film noir, men det er nærliggende at rubricere Ray som en *homme fatal* – uden at det dog piller ved Marthas status som *femme fatale*. Det forholder sig snarere sådan, at mange af såvel *femme fatale*'s som den svage mandlige antiheltes karakteristika krydses i Martha og Ray. Eksempelvis er Rays *toupé* på den ene side et element, der understreger falskheden og dermed knytter ham til de fatale noir-kvinder, der jo har forklædningsen og bedrag som centrale karakteristika, men den er samtidig også et hint om svaghed og skrøbelighed, der er så typisk for noir-manden og som i andre noirs signaleres via de krykker, sår og forbindinger, som heltene humper rundt med. Normalt er sådanne skrammer en direkte konsekvens af mandens møde med *femme fatale*'n, men her er det snarere et lille vink om, at Rays seksualitet har sine begrænsninger, samtidig med at der anes en latterliggørelse af denne forfængelige, ja nærmest kvindagtige mand. Den lækre latino lover blegner jo ganske betragteligt når hans, mildt sagt, høje pande afsløres (fig. 7). Film noir'en har tydeligvis mindre til overs for *homme fatale*'n som for *femme fatale*'n, der er en nær-mytologisk figur og et centralt fascinationspunkt i genren.

Med eller uden *toupé*, så er Ray blot en ynkelig, lille småsvindler, som tydeligvis er ude, hvor han ikke kan bunde. Og på trods af, at det er Martha, der er besat af Ray og ikke omvendt, så holder hun ham i et jerngreb, der ikke lader hendes fatale medsøstre noget efter. Marthas dominans er også tydelig i mange billedkompositioner (fig. 8). Ray, der booster sit eget ego ved at slæbe Martha med til alle sine stævnemøder, er placeret i forgrunden i et nærbillede i færd med at kurtisere en ældre kvinde, som befinder sig uden for billedrammen, men nok så væsentligt er Ray ude af fokus, og tilskuerens opmærksomhed rettes i stedet for mod Martha, der er stillet skarpt på i baggrunden. Som en sort enke betragter hun koldt den ubekymrede Ray, hvis uvidenhed om Marthas blik understreger hans sårbarhed. På dette tidspunkt i filmen ved vi allerede (fra det sideløbende plot om politiets opklaringsarbejde), at den ældre kvindes datter et par dage senere vil melde hende savnet, og at hun her er henvist til en plads uden for billedrammen lover ikke godt for hendes videre skæbne.

På mange måder er *Lonely Hearts*, i lighed med *The Black Dahlia*, en *old-school* film noir med voice-over og flashback-struktur, low key-belysning, spejlmetaforik, etc.. Alligevel er de to films forvaltning af noir-arven forskellige. Dels varierer *Lonely Hearts* enkelte af konventionerne, dels synes noir'ens konventioner i højere grad at være plotmæssigt og tematisk motiverede, og det gør det nemmere at se igennem fingre med at de dybest set er klichéer. Så mens filmen måske ikke ligefrem revolutionerer noir-genren, er den stadig en solid og velfungerende genrefilm.

Knuste Hollywood-drømme

Hollywoodland er på sin vis den af de tre film, der tager lettest på det at skulle forvalte noir-arven. Hvad visuel stil angår, er filmen diskret – det er sjældent, at visuelle stiltræk tilriver sig tilskuerens opmærksomhed. Det er betegnende, at filmen foregår et par år efter den klassiske noir-periodes ophør, og filmen synes at være bevidst om som periodefilm at være post-noir. Den lurvede noir-detektiv (Adrien Brody) er ikke længere bare en lurvet outsider, tiden synes også at være løbet fra ham, og folk synes ikke at tage ham alvorligt – slet ikke ekskonen (Molly Parker), der har mistet tålmodigheden og har fundet en mere solid mand at opbygge familien sammen med. Noir-detektiven ligner heller ikke sig selv: Han klæder sig anderledes, forsøger at holde op med at ryge og tygger i stedet tyggegummi og er ikke særlig hårdkogt, hvilket blandt andet kan tilskrives valget af den ranglede og drengede Adrien Brody til rollen som Louis Simo (fig. 9).

Filmen spiller så meget op mod vores genrebaserede forestillinger om noir-helten, så i nogen grad tjener disse brud netop til at markere genrens konventioner – lidt som genreparodiens underminering af genrens klichéer i sidste ende også netop stadfæster dem. Og der er da også noget umiskendeligt noir over Simos ubestikkelige integritet (der helt i overensstemmelse med genrens traditioner sameksisterer med hans lurvethed) og den måde, han tager sine tæsk og nederlag uden at kny, og både nederlag og tæsk er der nok af.



Fig. 7. Ray uden *toupé*. Falskheden understreges med den for noir-genren så typiske spejlmetaforik.



Fig. 8. Den mørke *femme fatale* tårner sig op og stjæler fokus fra den ubekymrede og ubekymrede Ray i forgrunden.



Fig. 9. Post-noir: den hårdkogte detektiv ligner ikke længere sig selv valget af Brody er et effektfuldt eksempel på casting mod type.

I *Hollywoodlands* åbningsscene er en Hollywood-kendis – George Reeves (Ben Affleck) kendt fra sin rolle som Superman i en populær tv-serie – blevet fundet dræbt i sit hjem. En række spørgsmål melder sig: Hvem var den dræbte egentlig? Blev han myrdet eller begik han selvmord? Dels via flashbacks dels via detektiven Louis Simos stædige efterforskning nærmer filmen sig noget, der ligner svar på disse spørgsmål, men om det var mord eller selvmord gives der aldrig et endegyldigt svar på. Mange havde motiv til at trykke på aftrækkeren – inklusiv Reeves selv. Snarere end at være en traditionel whodunnit fortæller filmen en historie om knuste drømme i Hollywood.

”Mad About the Boy”

Såvel tematisk som strukturelt er der tydelige paralleller til Billy Wilders store værk om bagsiden af Hollywood *Sunset Boulevard*. *Hollywoodland* synes da også at vedkende sig forbilledets indflydelse. Åbningsscenen med liget, som politiet undersøger, og de efterfølgende flashbacks har de til fælles. Wilders film er blandt andet kendt for sit bemærkelsesværdige valg af voice-over-fortæller – det er den dræbte, der post mortem fortæller beretningen! Så langt går *Hollywoodland* ikke, men det er som om, der lige sendes en hilsen til *Sunset Boulevard* i overgangen fra scenen, hvor Simo har fået tillusket sig adgang til lighuset til det efterfølgende flashback: Efter Simos lidt fjollede og retoriske spørgsmål til den døde Reeves ”Who is T. M.?” , zoomer kameraet langsomt ind på Reeves, og inden der på billedsiden klippes til fortiden, hører vi lyden derfra. Med andre ord en helt traditionel måde at motivere et flashback – en af karaktererne tænker tilbage, men altså her med den lille detalje, at denne karakter er død! (fig. 10-12).

Flashbacket tager os tilbage til tiden inden Reeves’ karriere tog fart. Reeves og en anden håbefuld skuespiller er sluppet ind på en natklub, hvor de håber at kunne indynde sig hos instruktører og andre indflydelsesrige personer i Hollywood, og hvis vi ikke lige havde fanget koblingen til *Sunset Boulevard*, så er den første Reeves får øje på, mens kammeraten beklager sig over etablisementets astronomiske priser, Billy Wilder!

På natklubben møder han den noget ældre, men attraktive Toni (Diane Lane), som han indleder en affære med. Det viser sig, at hun er gift med en magtfuld MGM-boss, men han er indforstået med hendes sidespring, og George installeres i et hus betalt af ægtemanden. Igen er parallellen til *Sunset Boulevard* tydelig: Han holdes fanget i et gyldent bur af en ældre kvinde som et stykke legetøj, mens han forgæves forsøger at realisere sine egne ambitioner (fig. 13-14). Hans eneste succesrolle bliver ironisk nok endnu et fængsel for ham, idet berømmelsen som Superman spærrer for seriøse roller.

Som sagt er det ikke stilistisk, at filmen knytter sig til noir-genren. Det er snarere på det narrative plan: labyrinten Simo søger at hitte rede i, hans smertelige erkendelse af egen magtesløshed i forhold til de virkelig tunge interesser i sagen, og desillusionen, der præger historien om Reeves, der med en *Citizen Kane*-lignende struktur gradvist afdækkes af de forskellige udsagn (selvsagt med visse indbyggede modsigelser), som Simo efterhånden får kendskab til. Ligesom Rosebud i sidste ende ikke er det mest presserende spørgsmål, så er spørgsmålet om, hvem der dræbte George Reeves måske også mest en mindre relevant detalje sammenholdt med hans livs tragiske forløb (fig 15).

Case Closed

Arven fra den klassiske noir er en arv der forpligter: Neo-noirs forventes både at udvise behørig respekt for forbillederne og at leve op til deres evne og mod til at bryde med Hollywoods mainstreammodus. Særligt det sidste synes svært i periodenoirs, hvor nostalgien som nævnt er så centralt et element. Snarere end at være markante nybrud i noir-genren, er de tre film, der er behandlet her, grundlæggende loyale genrefilm. Som for alle genrefilm, har udfordringen været at finde den rette balance mellem tradition og variation, og det er i bund og grund i vægtningen mellem disse to, at det tre film placerer sig forskelligt: fra *The Black Dahlias* omhyggelige kalkering af traditionerne, over enkelte variationer på et fundament af velprøvede formler i *Lonely Hearts* til *Hollywoodland*, der langt hen ad vejen viser sin respekt ved at tviste konventionerne.



Fig. 10-12. Flashback motiveret af den dodes erindring.



Fig. 13-14. Mad about the Boy er endnu en reference til *Sunset Boulevard*. Toni Mannix’ inskription på uret til George er identisk med inskriptionen på cigaretetuiet som Norma giver Joe i *Sunset Boulevard*.



Fig. 15. Reeves i rollen som bliver hans forbandelse.

Fakta

Brian De Palma *The Black Dahlia* (2006).

Allen Coulter *Hollywoodland* (2006).

Todd Robinson *Lonely Hearts* (2006).

Hirsch, Foster. *Detours and Lost Highways – A Map of Neo-noir*. New York: Limelight Editions, 1999.

Taubin, Amy. "L.A. Lurid", *Sight and Sound* (November 1997).

Porfirios interview med Billy Wilder kan findes i Robert Porfirio, Alain Silver, & James Ursini (red.): *Film Noir Reader 3: Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period* (New York: Limelight Editions, 2002): s. 101-119. I samme interview er Wilder i øvrigt inde på, at plottet altid er sekundært i forhold atmosfæren.

I sin bog *More Than Night: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Press, 1998) diskuterer James Naremore den udeladte henrettelsesscene i *Double Indemnity*. Hans udlægning af årsagerne til beslutningen og den betydning valget fik for filmens tone adskiller sig væsentligt fra Wilders (s. 81-95).

David Bordwell er blandt de, der har sat spørgsmålstegn ved omfanget af de klassiske films noirs' nybrud. Hans problematisering af traditionelle forestillinger om film noir'en kan findes i Bordwell, Staiger & Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1996 [1985]): s. 74-77.

Nævnte film

Citizen Kane (Orson Welles, 1941)

Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)

Gun Crazy aka *Deadly is the Female* (Joseph H Lewis, 1950)

L.A. Confidential (Curtis Hanson, 1997)

The Maltese Falcon (John Huston, 1941)

Se7en (David Fincher, 1995)

Sunset Boulevard (Billy Wilder 1950)

They Live By Night (Nicholas Ray, 1950)

Touch Of evil (Orson Welles, 1958)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)