

---

## *Efnisyfirlit*

Inngangur .....	2
1. hluti Lykilmenn og lykilhugtök .....	3
1.1 Uppbygging .....	3
1.2 Gagnrýni .....	10
2. hluti Melville, tákn og hefðir .....	15
2.1 Jean-Pierre Melville: æviágrip .....	15
2.2 Táknmyndir Melville .....	16
2.3 Síð-Melvillískar hetjur : Endurgerðir og endurvitjanir .....	27
Lokaorð .....	28
Heimildaskrá .....	31

---

## *Inngangur*

Altman setur tóninn fyrir ritgerðina þegar hann ávarpar kvikmyndafræðinga um allan heim í grein sinni „Merkingarfræðilegur/setningafræðilegur skilningur á kvikmyndagreinum“. Hann virðist vera langþreyttur þá og efa ég það ekki að hann sé svo enn í dag. Grein hans er þó ekki ekki ætlað að leysa vandamál greinafræðanna heldur eins og hann segir sjálfur: „Þvert á móti tel ég að hér sé ekki um að ræða tímabundin vandamál sem hverfi jafnskjótt og við fáum frekari upplýsingar eða betri túlkendur koma fram á sjónarsviðið. Óvissuþættirnir endurspeglar fremur grundvallarveikleika í núverandi viðhorfi til greinafræða.“<sup>1</sup> Þetta viðhorf er enn til staðar í dag og raunar kveikjan að þessari ritgerð. Fullkomna er líklega hvergi að finna en flækjuna þarf að leysa. Skoðuð verða ákveðin valin sjónarhorn á greinahefðina í fyrri hluta ritgerðar ásamt því að ég kynni mín eigin í fyrri hluta. Í síðari hluta verður hugmyndum mínum og annarra beitt í greiningu á glæponamyndum (e. gangster films) franska leikstjórans Jean-Pierre Melville.

Í fyrri hluta verður semsagt fyrst farið í að kynna hugtakið grein lítillaga og í hverju það felst, með áherslu á Steve Neale og hans sýn á Alan Williams. Því næst verða skoðaðar hugmyndir Steve Neale um táknmyndakerfi Colin McArthurs og síðan ræddur merkingarfræðilegur og setningafræðilegur skilningur Altmans á kvikmyndagreinum. Seinni kafli fyrri hluta er síðan lagður undir gagnrýni þessara rótgrónu hugmynda og þeirra vandamála sem virðast valda þessari tvístrun meðal kvikmyndafræðinga. Verður vísað aðallega til greinar Guðna Elíssonar „Í frumskógi greinanna. Kostir og vandamál greinafræðinnar“ þar sem þessi vandamál eru snyrtilega aðgreind. Verða þau skoðuð með það í huga hvað ég á við í þessari ritgerð og að lokum bætt við hugmyndum um hvernig megi beita hugtökum úr mengjafræði til betri skilnings á hegðun greinakerfa eða í þessu samhengi öllu heldur greinamengja.

Annar hluti byrjar á því að skoða stuttlega feril Melville. Síðan verða skoðaðar valdar kvikmyndir leikstjórans út frá þrískiptingu McArthur. Í framhaldi verða þær greinar í ljósi merkingarfræðilegrar rýni og í því samhengi stutt hugmynd Altman um að hin setningafræðilega sé nauðsynleg hliðstæða hennar. Verður svo einnig tekin til umræðu form og tæknilegir þættir kvikmynda Melville. Niðurstaða greiningarinnar

---

<sup>1</sup> Rick Altman 2003: 144.

---

verður skoðuð í samhengi við glæpamyndahefðina og síðan rætt hvaða stök eiga við í mengi glæpamynda. Að lokum verða skoðaðar kvikmyndir nær okkur í tíma sem eiga sér rætur að rekja annaðhvort til Melville eða til sameiginlegra forvera. Höfð verður einkum í huga spurningin: Er vestræn greinahefð ráðandi í greinafræðum?

Í lokaorðum ritgerðarinnar verður einfaldlega dregin saman markmiðin og borin saman við niðurstöður fyrri og síðari hluta. Eins og áður var nefnt er vandinn ekki auðleystur og því mikilvægt að hafa í huga eins og innan stærðfræðiheimsins getur neikvæð útkoma einnig verið nytsamleg sé hún sett í rétt samhengi og lært af mistökum hennar.

## ***1. hluti Lykilmenn og lykilhugtök***

### ***1.1 Uppbygging***

Áður en stokkið er beint í hina djúpu laug greinakerfa og greiningaaðferða er best að hafa vaðið fyrir neðan sig og hafa nokkra hluti bakvið eyrað varðandi hugtakið grein (e. genre). Hvaðan kemur það og hvaða hefðum fylgir notkun þess? Þetta er spurning sem erfitt er að svara í svo fljótu bragði svo ég læt nægja að benda á að það komi úr öðrum skildum fræðum, þ.e. bókmenntafræðum, og hefur því í það minnsta tvær hefðir sem tilhneiging er til að slá saman. Steve Neale vitnar í Alan Williams, sem kemst svo að orði um hugtakið:

Ef til vill er stærsta vandamálið við grein eða greinarýni á sviði kvikmynda orðið grein (e. genre). Fengið að láni, sem rýnistól, frá bókmenntafræði (eða í það minnsta með hljómgrunn þaðan – hefur orðið sitt eigið líf innan kvikmyndaiðnaðarins) hefur gildi „genre“ sem hugtaks vakið ýmsar fremur strembnar spurningar. Dæmigerðar greinar eru sagðar vera vestrar, vísindaskáldskapur og nýlega hamfaramyndir o.s.frv. Hvað hafa þessar óbundnu flokkanir verka, sem virðast koma og fara, að mestu leyti, á tíu og tuttugu ára skeiðum, sameiginlegt með þekktum greinum á borð við harmleiki, gleðileiki,

---

rómantík eða (til að krydda aðeins upp á þetta) sendibréfsskaldskap (e. epistolary novel) eða ljóð í óbundnu máli?<sup>2</sup>

Þó að þetta sé ekki ítarleg lýsing á hefðum hugtaksins í gegnum aldir bókmenntasögunnar þá er tvennt sem kemur skýrt fram hjá Williams um greinar sem er einkum nytsamlegt fyrir þessa ritgerð. Annars vegar þær bókmenntagreinar sem hann nefnir og hins vegar dæmi hans um kvikmyndagreinar sem hann reyndar gefur til kynna að séu mögulega skeið (e. cycle) hugtak sem oftast en ekki er sett upp sem aðgreining frá greinahugtakinu. Skeið það fyrra, þ.e. bókmenntagreinar, er tvíþætt. Harmleikur, grínleikur og rómantík eru greinar sem hægt er að beita innan kvikmyndaiðnaðarins og þá sem mögulegar yfiringreinar, enda hægt að hugsa sér margar kvikmyndir sem bera einkenni húmors, harms eða rómantíkur þótt sjaldan falli kvikmyndir með öllu að þessum greinum. Sendbréfsskaldskapur og ljóð í óbundnu máli eru aðferðir til ritlistar, leiðir farnar til að ná fram ákveðnu hugarfari og getur hvort tveggja nýst innan greina. Dæmi sem ég hugsa mér í fljótu bragði er *Drakúla* eftir Bram Stoker, sem rituð er sem sendibréf, og blandar saman rómantík, ferðahefðinni (e. grand tour) og gotneskri hrollvekju. Neale vitnar í beinu framhaldi aftur í Williams, sem bendir á ákveðna galla við hugtakið „greinamynd“:

Hugtakið „greinamyndir“ (e. „genre films“), sem vísar til almennar flokkunar, getum við oftast en ekki, skipt út fyrir „kvikmyndafrásögn“ (e. film narrative). Ef til vill er það hin sanna grein. Áreiðanlega er meiri munur milli *Prelude to Dog Star Man* og *Star Wars* en milli þeirrar seinni og síðan *Body Heat*. Þetta er fyrst og fremst spurning um íðorðaförða (e. terminology), augljóslega, en ég velti fyrir mér hvort að við ættum að telja frásagnarkvikmyndir, tilrauna- og avant-garde kvikmyndir og síðan heimildarmyndir til höfuðgreina kvikmynda. Vissulega eru þetta flokkar innan kvikmyndafræða sem eru ólíkir innbyrðis á sama hátt og epísk og lýrisk ljóðlist.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Steve Neale 2000: 20; tilvitnun hans í Alan Williams 1984: 121. Þýðingar eru mínar nema að annað sé tekið fram í heimildarskrá. Einnig til í þýðingu Guðna Elíssonar á grein Steve Neale „Vandamál greinahugtaksins“ í greinasafninu *Kvikmyndagreinar*.

<sup>3</sup> Sama.

---

Að mörgu leyti er ég sammála Williams um að hér sé oftast en ekki um ranga beitingu á hugtökum að ræða fremur en eitthvað annað og að *Star Wars* (Lucas, 1977) eigi frekar heima í sömu hillu og *Body Heat* (De Palma, 1981) en með *Prelude to Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1962). Fyrri tvær eru frásagnamyndir, hver með sitt sögusvið, sína persónusköpun og beita þær báðar samtölum til að veita áhorfandanum mikilvægar upplýsingar varðandi fléttuna. Sú þriðja hefur engin samtöl, engar persónur og ekkert skilgreinanlegt sögusvið. *Prelude* er sjónræn og setur kröfur sínar á auga manns fremur en rökstöðvar. Aftur á móti get ég ekki verið sammála því að höfðugreinarnar skuli vera eins og hann segir og heldur vil ég einmitt túlka þessar leiðir frásagna-, tilrauna- og heimildamynda sem þau tæki og tól sem kvikmyndamanninum býðst til að segja sína sögu. Sjálf greinin er þá fremur samansett úr þeirri blöndu sögusviðs, þema, sameiginlegra einkenna persóna og muna sem hver grein þarfnast og margt fleira sem reynt verður að mengja saman í þessari ritgerð.

Í fyrsta kafla bókar Steve Neal *Genre and Hollywood* sem fjallar um skilgreiningu á grein skoðar hann einmitt þetta kerfi táknmynda, þ.e. blöndu einkenna frá t.d., sögusviði, þema og sameiginlegra einkenna persóna, sem svo margir hafa reynt að laga að greinahugtakinu. Neale aftur: „Ásamt hliðstæðu sinni, „táknfræði“ (e. iconology), er hugtakið „táknmynd“ tekið frá listasögu og þá sér í lagi úr verkum Erwin Panofsky. Panofsky sjálfur ræddi notkun þessara hugtaka innan kvikmyndageirans ([1934] 1974) en það var Lawrence Alloway sem leitaðist eftir að beita þeim á kerfisbundinn hátt við greiningu á greinum og skeiðum.“<sup>4</sup> Neale tekur eftirfarandi dæmi um rökleiðslu Alloway á beitingu táknmyndakerfis innan kvikmyndagreiningar:

Inntak stakrar kvikmyndar er órjúfanlegt frá hinu stóra mynstri efnisgreiningar annarra kvikmynda. Og punkturinn er sá að þessi þekking, á hugtökum og þemum, er sameign hins almenna bígests. Þetta stafar af 1) stríðum straumum keimlíkra kvikmynda (sápuóperur, vestrar) og af staðreyndinni að 2) kvikmyndir tengjast öðrum málefnum líðandi stundar, áhugamálum og athafna áhorfendanna. Svoleiðis þemu eins og eldhústækni og frístundir í sápuóperum, karlkyns

---

<sup>4</sup> Neale 2000: 13.

---

útvistarklæðnaður sem og afstaða gagnvart ofbeldi í vestrum, eru til utan kvikmyndanna, en hjálpa við auðkenningar kvikmynda þegar í búið er komið.<sup>5</sup>

Neale bætir við að táknmyndir hjá Alloway tákni sem sé hluti, atburði og persónur ásamt öllum auðkennum og skilgreinandi lýsingum. Hann bætir svo við í þessu samhengi að Alloway hafi tilhneigingu til að forðast túlkun því hugtakið táknmynd hafi ekki verið viðtekið fagorð.<sup>6</sup> Neale beinir síðan athygli lesandans að því að táknmyndum var síðan beitt mikið næsta áratuginn (grein Alloway skrifuð 1963) af kenningasmiðum og gagnrýnendum og þá einkum við skoðun á stíl og sviðsmynd (fr. *mise-en-scène*) í tengslum við höfundahyggju. Edward Buscombe kom með samheiti við þessa notkun táknmynda og kallaði þær sjónrænar hefðir (e. visual conventions).<sup>7</sup> Hér höfum við mjög grófa aðferð til að flokka kvikmyndir á sjónrænan máta með aðstoð sameiginlegra einkenna en þessi aðferð fer þó á mis við þá efnislegu þætti persóna, sögusviðs og umhverfis sem liggja ekki í hinu sjónræna heldur því textalega. Neale vitnar í Colin McArthur sem bætir við þessa skilgreiningu á táknmyndakerfi og skiptir mynstrinu í þrjár grunngerðir: „Þær [táknmyndir] sem umlykja hina líkamlegu nærveru, eiginleika og klæðnað leikaranna og persónanna sem þeir leika; þær sem eiga upptök sín í því umhverfi sem persónurnar starfa; og þær tengdar þeirri tækni sem persónurnar hafa við höndina.“<sup>8</sup> Hér erum við nú kominn með víða og skýra flokkun táknmynda sem snýr ekki aðeins að sjónrænni heldur einnig textalegri greiningu einkenna sem flokka má oft til ákveðinna greina. Mun þessari þrískiptingu vera beitt sem fyrsta stigi greiningar í seinni hluta ritgerðarinnar. McArthur bætir þó við „að táknmyndamynstur greina skilja þær frá öðrum gerðum kvikmynda og eru tólin sem frumskilgreiningar greina beita.“<sup>9</sup> McArthur á við greining táknmyndamynstra að sé aðeins grunnskrefið í greinarýni og þurfi að hafa aðra þætti einnig í huga sem og þemu og viðhorf. Þetta er gríðarlega handhægt tól við greiningu á kvikmyndagreinum en þó verður að hafa varann á og ekki taka þessari táknmyndaaflokkun sem heilögum sannleik. Til að útskýra hvað við er átt þá vísa ég enn

---

<sup>5</sup> Neale 2000: 14; tilvitnun hans í Alloway 1963: 5.

<sup>6</sup> Neale 2000: 14.

<sup>7</sup> Neale 2000: 15.

<sup>8</sup> Neale 2000: 15; tilvitnun hans í McArthur 1972: 23.

<sup>9</sup> Neale 2000: 16; tilvitnun hans í McArthur 1972: 24.

---

til Neale: „Önnur, mikilvægari, ástæða er sú að það er í raun mjög erfitt að útlista aðgreinandi sjónræn einkenni fjölda greina, af þeirri einföldu ástæðu að svo margar greinar – meðal þeirra er félagsvandamálakvikmyndin (e. social problem film), ævisögumyndin (e. biopic), rómantísk dramað og sálræna hrollvekjan – skorta ákveðið tákmyndakerfi.“<sup>10</sup> Þetta er einmitt hættan sem nefnd var áðan sögusvið mynda þessara greina, þ.e. ef greinar skal kalla, geta t.a.m. verið smábær í Bandaríkjunum á tímabilinu 1840 og 1900 og þar með litið út fyrir að vera vestrar ef ekki er farið varlega og stuðst of mikið við hinar sjónarænu tákmyndir. Ennfremur styðja grunngerðir McArthur lítt við innri og ytri tíma kvikmynda. Sem dæmi þá geta glæpamyndir fimmta og sjötta áratugarins geymt svipaðar tákmyndir þegar kemur að persónum, útliti þeirra, umhverfi og kvikmyndataekni síns tíma en í dag fimmtíu árum síðar höfum við aðra tísku, annað umhverfi og allt aðra tækni þótt um glæpamyndir sé að ræða. Það sem skal hafa í huga hér er að hugsa almennt og sjá sameiginlega þætti þessara ólíku tíma. Glæpamaðurinn er vel til hafður, hann ber með sér tæki og tól sem nýtast honum við starfsgrein sína og er yfirleitt að finna í návígi við áfengi, fjárhættuspil eða ránsfeng. Lykilatriðið er að hugsa almennt líkt og víð og skýr skilgreining McArthurs býður upp á.

Árið 1984 birtist svo á prenti grein Rick Altman „Merkingarfræðilegur/setningafræðilegur skilningur á kvikmyndum“ þar sem hann reynir einmitt að brúa þetta bil vandamála sem röng meðferð tákmyndakerfa getur myndað. Hann byrjar grein sína svo:

Hvað er kvikmyndagrein? Hvaða kvikmyndir tilheyra kvikmyndagreinum? Hvernig vitum við hvaða greinum þær tilheyra? Hversu mikilvægar sem þessar spurningar kunna að virðast er þeim nær aldrei varpað fram, hvað þá að reynt sé að svara þeim, á vettvangi kvikmyndafræðanna. Þeir fræðimenn sem leggja stund á rannsóknir ýmissa kvikmyndagreina kunna hvergi betur við sig en í heimi sígildra Hollywood-mynda, enda virðist hann við fyrstu sýn allt annað en flókinn. Af þessum sökum þykir þeim lítil þörf á að ræða opinskátt þær grundvallarhugmyndir sem móta fræði þeirra. Allt virðist svo augljóst.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Neale 2000: 16.

<sup>11</sup> Altman 2003: 143.

---

En því miður, eins og við vitum um greinahefðina sem er uppfyll af óræðum hugtökum enn þann dag í dag, er ekkert jafn einfalt og það sýnist. Ekki einu sinni í færibandakerfi hins bandaríska kvikmyndaiðnaðar og hvað þá þegar einnig eru hafðar í huga allar þær ólíku hefðir sem hafa myndast um allan heim og eru nú hluti af því fjölbjóðlega kvikmyndakerfi sem við búum við. Áhorfandinn er ekki enn einangraður við þær hefðir sem stafa af greiningu vestanhafs heldur höfum við mismunandi væntingar eftir því hvaðan við komum. Þar sem þessi ritgerð leitast við að skoða misræmi sem myndast hefur við greiningu nokkurra franskra kvikmynda ákveðins fransks leikstjóra, og glímir einnig við ákveðna bandaríska greinahefð, þá á það sem Altman bætir við stuttu síðar í sömu grein mjög vel við: „Hvers vegna beita teóríu – spyr amerískur pragmatismi – þegar engin vandamál eru til staðar. [...] Meðan Frakkar álíta teóríuna ljóslega vera algera undirstöðu hafa Bandaríkjamenn tilhneigingu til að sjá hana sem síðasta úrræði, eitthvað sem leita má til þegar allt annað bregst.“<sup>12</sup> Á sama hátt og Hollywood vinnur dag og nótt við að setja saman kvikmyndir úr gagnsæjum þráðum svo að ómeðvitaðir áhorfendurnir dragist sem dýpst í hugarheim myndanna þá má ætla það líkt og Altman vill meina að bandarískir greinendur láti hið augljósa fara framhjá sér og er það ekki fyrr en þræðirnir gera vart við sig að lagt er í að rekja þá. Áður en haldið er lengra er nú rétt að útskýra hvað Altman á við með merkingarfræðilegur annars vegar og setningafræðilegur hins vegar.

Merkingafræðilegar skilgreiningar byggja á samantekt sameiginlegra einkenna, viðhorfa, persóna, myndskeiða, tókustaða, sviðsmynda, og þess háttar - og leggja þannig áherslu á merkingarþætti greinarinnar. Setningafræðilegar skilgreiningar gera mikið úr ákveðnum lykiltengslum á milli ómarkvissra og breytilegra stæðiseininga – tengslum sem mætti kalla grundvallar setningabyggingu greinarinnar. Merkingafræðilega aðferðin leggur þannig áherslu á byggingarblokkir greinarinnar en sú setningafræðilega veitir formgerðum hennar forgang.<sup>13</sup>

Hér höfum við enn almennri og víðari skilgreiningu, en McArthur gefur okkur, á hvernig megi nálgast kvikmyndagreinar á tvennan hátt þótt að Altman bendi á það sé best að beita

---

<sup>12</sup> Sama.

<sup>13</sup> Altman 2003: 148.



---

þeim samhliða. Grunngerðir McArthur er þó enn þægilegt tól þar sem að hún flokkar snyrtilega þessi sameiginlegu einkenni og minnir mann skýrlega á hvað veita skal athygli við greiningu. Það sem situr þó eftir þegar McArthur aðferðinni hefur verið beitt eru t.d. ákveðin þemu, viðhorf, og tæknilegir þættir svo sem kvikmyndataka og klipping. Altman útskýrir þennan mun á hinu merkingarfræðilega og setningarfræðilega skilmerkilega með vestrinum. „Vestrinn er að hans [Mitry] sögn, kvikmynd sem gerist í ameríska vestrinu og eru atburðirnir í samræmi við andrúmsloft, gildi og daglegt líf frá 1840 til 1900.“ Skilgreining Mitry jaðrar við klifun og gefur til kynna að greinin búi yfir víðfeðmu og einlitu textasafni byggðu á tilvist eða vöntun auðþekkjanlegra þátta.<sup>14</sup> Altman setur síðan þessa lýsingu Mitry í samhengi við „Pennsylvaníu-vestrann“ svokallað sem

varpar ágætu ljósi á hvernig þessi vandi snýr að vestrinum. Flestum virðist ljóst að myndir eins og *High, Wide and Handsome* (Rouben Mamoulian, 1937), *Drums Along the Mohawk* (John Ford, 1939) og *Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947) tengist vestrinum afdráttarlaust. Í þeim eru kunnuglegar persónur sem búa við svipaðar aðstæður og hliðstæður sínar vestan Mississippí. Jafnframt búa þessar myndir yfir frásagnarfléttum og landnámsformgerð sem eiga ljóslega rætur sínar að rekja til áratugalangrar hefðar vestra í kvikmyndum og skáldsögum. En þær eiga sér stað í Pennsylvaníu og á rangri öld.<sup>15</sup>

Hin merkingarfræðilega skýring Mitry og síðan setningafræðilega tengingin við „Pennsylvaníu-vestrann“ eru andstæður sem Altman leggur áherslu á að vinni vel saman. Sú fyrri almenn, víð en ónákvæm og síðari ítarleg en því þröng og fórnar þannig fjölda titla við flokkun. Líkt og Altman hóf mál sitt vil ég ljúka þessum kafla með því að nefna aftur hneigð Kanans, sem lætur teóriuna kyrrt liggja nema í neyð. Verkefni annars hluta er einmitt að skoða nokkrar kvikmyndir Jean-Pierre Melville með þetta bandaríska vandamál í huga. Og þegar ég segi bandaríkt vandamál þá á ég við að hin ráðandi „ameríska“ Hollywood greinaflokkunarhefð hafi mengað út frá sér og gefið erlendum greinahefðum lítið sem ekkert færi á að skapa sér sess í kerfinu.

---

<sup>14</sup>Altman 2003: 148; tilvitnun í Jean Mitry 1963: 276.

<sup>15</sup>Altman 2003: 149.

---

## 1.2 Gagnrýni

Guðni Elísson tekur í grein sinni „Í frumskógi greinanna. Kostir og vandamál greinafræðinnar“ saman þessi vandamál á þægilega kerfisbundinn hátt og verður stuðst við umfjöllun hans hér í framhaldi. Ásamt henni munu nokkur önnur vandamál greinafræða verða skoðuð ásamt því að kynnt verður hugmynd að næsta stærðfræðilegri flokkun kvikmyndgreina.

Guðni skýrir frá nokkrum mikilvægum ástæðum fyrir því að greinar séu hverful fyrirbæri, sem enn í dag skilja eftir sig þá mýtu að þær séu auðflokkanlegar og skýrar. 1) Kvikmyndagreinar eru ekki stöðugar, heldur síbreytilegar og er þessi breytileiki margþátta en helstu áhrifavalda eru kvikmyndir sem kynna til sögunnar nýjar tákmyndir, fræðimenn sem breyta skilgreiningum og samfélagið sem hefur breytilegar væntingar til greina. 2) Stór hluti kvikmynda falla oft en ekki undir tvær eða fleiri greinar. 3) Fjölmargar aðferðir til greiningar á greinum sem allar eru nytsamlegar en ekki alltaf allar hafðar í huga við kvikmyndarýni. a) *Formleg einkenni*, b) *viðfangsefni*, c) *tæknilegir þættir*, d) *veruleikatengsl*, e) *áhrif*, f) *framleiðsluvæði*, g) *myndmál*, h) *líkaminn*, i) *virðingarstaða*, j) *annað*, „sem mætti nefna sem flokkunarviðmið einstakra greina, t.d. peninga (stórmynd), kynþátt (blökkumynd), kynferði (hinsegin mynd) og jafnvel nöfn einstaklinga (Cary Grant mynd).“<sup>16</sup> 4) Hugtök sem Guðni bendir á sé misbeitt vegna vanþekkingar og tiltekur hann eftirfarandi hugtök, skeið, gerðir, stefnur, tímabil, stíll, raðir, seríur, framhaldsmyndir og endurgerðir. Á hann þá við að þessum hugtökum sé oft en ekki ruglað saman við kvikmyndagreinar. 5) Hugmyndir fræðimanna og markaðs koma ekki alltaf heim og saman.<sup>17</sup>

Ef við skoðum þessi vandamál þá er nú ljóst hvað á við og hvað ekki, þegar unnið er við greiningu greinahefða. Sé litið á þetta í réttri röð þá virðist kannski fyrsta atriði Guðna sjálfsagður hlutur í dag og er það að mörgu leyti rétt og mætti setja þetta sem frumreglu greinarýni og kannski mætti hugsa sér greinar sem virkar og óvirkar eldstöðvar, sumar greinar eru ávallt virkar en aðrar geta legið í dvala árum saman. Gott dæmi um þetta er hamfarakvikmyndin sem skók heiminn á áttunda áratuginum með kvikmyndum svo sem *Airport* (George Seaton, 1970), *The Poseidon Adventure* (Ronald

---

<sup>16</sup> Guðni Elísson 2006: 17-18.

<sup>17</sup> sjá Guðni Elísson 2006: 14 – 20.

---

Neame, 1972), *Earthquake* (Mark Robson, 1974) og *The Towering Inferno* (John Guillermin og Irwin Allen, 1974). Þetta var gullöld greinar sem hafði verið þekkt síðan frá upphafi kvikmyndagerðar en þær töldust lengi hafa runnið sitt skeið eftir að kvikmyndirnar *The Swarm* (Irwin Allen, 1978) og *Meteor* (Ronald Neame, 1979) hlutu litla aðsókn í kvikmyndahúsum. En greinin var endurvakin tæpum tveimur áratugum síðar eða árið 1996 þegar kvikmynd Roland Emmerich *Independence Day* var frumsýnd og svo ári síðar *Dante's Peak* í leikstjórn Roger Donaldson og *Volcano* í leikstjórn Mick Jackson. Greinin er talsvert virk í dag og er það kannski Emmerich einum að þakka sem virðist hafa helgað sig greininni samanber myndir á borð við *Godzilla* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) og *2012* (2009). Annað atriði Guðna ætti ekki heldur að vefjast fyrir neinum og ekkert að því að setja kvikmynd í tvo flokka ef svo á við en ekki skal þó óttast það að skapa nýja blendingsgrein svo að hún öðlast sitt eigið líf. Þriðja atriði Guðna beinist að aðferðum sem beita má í sameiningu en hver og ein skapar ekki grein heldur aðeins flokkun sem er gott er að hafa við hlið sér líkt og flokkun McArthur til að minna sig á hvað ber að hafa í huga. Í fjórða liðnum tiltekur Guðni hugtök sem hann telur vera misbeitt vegna vanþekkingar á eiginleikum hugtakanna. Í þessu samhengi bendi ég aftur á hamfaragreinina sem var talin hafa runnið sitt skeið á áttunda áratugnum, en reis aftur upp á yfirborðið sem grein með frekari beitingu hefða hennar á þeim tíunda. Hin hugtökin eiga ekkert með greinarkerfi að gera heldur eru þau tæki og tól sem má beita við flokkun kvikmynda út frá handahófskenndum einkennum. Fimmti liður Guðna liggur beint við, þar sem markaðshyggja skilgreinir oftast en ekki kvikmyndir út frá því hvað muni líklegast draga áhorfendur í kvikmyndahúsin. Liðir eitt, tvö, fjögur og fimm er gott að geyma á bakvið eyrum, vera í það minnsta kunnugur þeim, en liður þrjú geymir atriði sem skal ávallt hafa í huga við greiningu.

Áður en tekist verður við Melville og þau vandamál er lúta að myndum hans vil ég þó vekja athygli á nokkrum atriðum sem ásamt myndum Melville voru kveikjan að þessari ritgerð. Fyrst skal nefna þau vandræði er vakna þegar kvikmyndir eru endurgerðar innan annarra sögusviða, líkt og til að mynda *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961), *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964, einnig þekkt sem *Fistful of Dollars*) og síðan *Last Man Standing* (Walter Hill, 1996). Hér vil ég einkum benda á tvö vandamál. Annars vegar að hver og ein þessara kvikmynda er talin tilheyra ólíkri grein, sú fyrsta japönsku

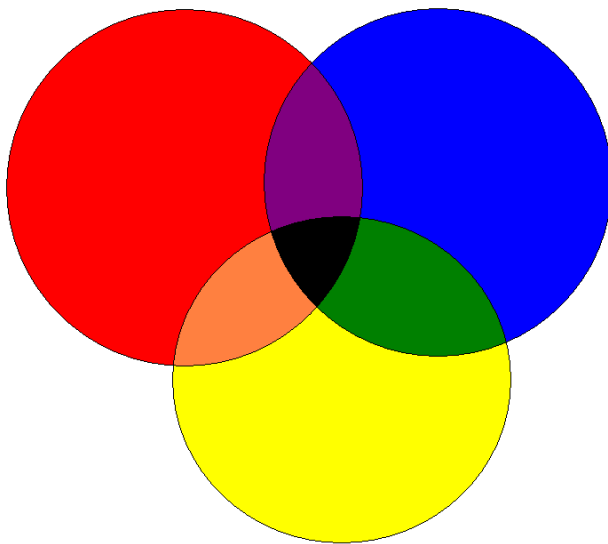
---

hefðinni *jidaigeki*, hin næsta í *spaghettí-vestrahefðinni* og lokst myndu flestir væntanlega setja þá síðast nefndu í hóp glæponamynda (e. gangster film) en allar eru í grunninn byggðar á sögu Dashiell Hammett *Red Harvest* (1929). Ennfremur segja Coen bræður skáldsöguna vera ásamt *The Glass Key* (1931) innblástur að kvikmynd þeirra *Millers Crossing* (1990). Hér höfum við í einhverjum skilningi sömu söguna og a.m.k. þrjár kvikmyndagreinar, *jidaigeki*, *spaghettí-vestrann* og glæponamyndina. Ef litið er framhjá hinu ólíka sem felst aðallega í útliti og ytri mynd og leitað að hinu sameiginlega má sjá sameiginleg gildi og keimlíkar persónugerðir. Svipaða hluti, svo sem vopn sem aðgreina glæponinn, samúræjann og kúrekann frá hinum almenna borgara. En eru þetta ekki einmitt hlutir sem auðkenna greinar yfirleitt? Er kannski um að ræða grein sem getur geymt þessa sameiginlegu fléttu. Þetta er eitt af því sem verður skoðað í öðrum hluta þegar Melville verður settur undir gler smásjár. Einnig verður skoðað annað vandamál sem snýr t.d. að japönsku greinahefðinni *jidaigeki* sem vísar til sögulegra kvikmynda sem gerast fyrir 1868. Ólík þjóðlönd eiga sínar eigin greinahefðir og hafa mismunandi væntingar til sinna greina enda hafa þau oft önnur nöfn og aðra merkingu. Geta þessar greinar átt útlitslegar hliðstæður í öðrum samfélögum?<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Einn misskilningur á skylt með þessu vandamáli þjóðhefða og samfélagsvenja og er það að teiknimyndir eru oftast en ekki flokkaðar saman sem ein grein og er ég fremur ósammála þeirri vunnýtingu greinahefða. Ekki á ég þó við að flokka eigi þær þá í Disney-ævintýri, leirmyndir, brúðumyndir og anime heldur að hér sé um að ræða tæknilega þætti gerðar þess konar kvikmynda og á ég við að þær eigi að vera flokkaðar innan þeirra greina sem merkingarfræðileg greiningartækni myndi staðsetja þær

Svo ég dragi saman mínar eigin skoðanir hér í niðurlagi fyrsta hluta þá sé ég fyrir mér að flokka megi alla kvikmyndagerð innan mengja og sting upp á því að nýta megi þegar rótgróin grundvallar stærðfræðihugtök innan mengjafræðinnar s.s. hlutmengi<sup>19</sup>, sniðmengi<sup>20</sup> og sammengi.<sup>21</sup> Hef ég dregið flokkunina í fimm mengjasöfn, sem svo hljóða, 1) mengi miðlunar, 2) mengi tæknilegra þátta, 3) mengi frásagnaraðferða, 4) mengi yfirgreina og 5) mengi eiginlegra kvikmyndagreina. Hér er ekki átt við lóðrétt lagskiptingu heldur hliðstæð mengi. Mengi miðlunar á við þrískiptingu kvikmyndagerðar



**Mynd 1.1:** Hér höfum við Venn-mynd af mögulegum hlut- og sniðmengjum og má útfæra hana enn fremur með fleiri hringjum ef fleiri mengi skyldu skarast.

í frásagna-, heimilda- og tilraunakvikmyndir (sjá mynd 1.1). Mengi tæknilegra þátta inniheldur þá tækni sem býðst við að gera kvikmyndir hverju sinni, t.d. hreyfimyndagerð (þ.e. brúðu-, leir- og teiknimyndir), filmur og stafræna upptökuvél og síðan möguleika þess að teikna, mála, líma á eða skera í filmuna sjálfa (sjá mynd 1.1).

Þriðja mengjasafnið á þá helst við frásagnaraðferðir frásagnakvikmynda þótt að á því séu undantekningar. Hér á ég við mengi sem og ævintýri, hasar, spennuþrylla og epík og má nefna fjölmörg mengi til viðbótar en ég læt það kyrrt liggja og ítreka frekar að hér á ég við flokka sem eru almennir og hafa engin sérstök sögusvið, engar einkennandi persónur heldur aðeins almennar hugmyndir, t.a.m. álfar og huldufólk eigi heima í ævintýrum, hetjur og kappar í epíkinni, sprengjur og

<sup>19</sup> Mengi A kallast hlutmengi (eða hluti) af mengi B ef sérhvert stak í A er líka stak í B.

Þetta er táknað svo:  $A \subseteq B$ .

<sup>20</sup> Sniðmengi tveggja mengja A og B er mengi þeirra staka sem eru í báðum. Þetta mengi er táknað með  $A \cap B$ . Nákvæmlega sett fram er  $A \cap B = \{x / x \in A \text{ og } x \in B\}$ .

<sup>21</sup> Sammengi tveggja mengja A og B er mengi þeirra staka sem eru í öðru þeirra að minnsta kosti. Þetta mengi er táknað með  $A * B$ . Nákvæmlega sett fram er  $A * B = \{x / x \in A \text{ eða } x \in B\}$ .

---

bardagar í hasarmyndinni og morð, flótti og rannsókn í spennuþryllinum. sum mengi geta átt sameiginleg stök. Í því samhengi á ég við að sum stök geta átt við tvö eða fleirri mengi. Það sem ég kys að nefna mengi yfirgreina vísar til þeirra þriggja mengja sem ég tel vera hluta af allri upplifun áhorfenda þegar horft er á kvikmyndir. Mengin eiga við grunntilfinningar sem lengi hefur verið stuðst við í bókmenntum einnig: rómantík, harmleiki og gamanleiki. Vísa ég í eigin umræðu eftir fyrri tilvitnun Neale í Williams hér fyrir í þessari ritgerð. Þessir flokkar geta átt óljós mörk og búið þannig klárlega yfir sniðmengi og sé tekið til orða þá er stutt milli háska og gáska og þunn lína milli ástar og haturs. Síðasta mengjasafnið samanstendur loks af hinum eignlegu greinum hvaðan af úr okkar margvíslegu menningarsamfélögum. Hér höfum við t.d. vestrann, glæponamyndina, glæpamyndina, vísindaskáldsöguna, hrollvekjuna, félagsvandamálamyndina, *jidaigeki* frá Japan, *wuxia* frá Hong Kong og einnig tvær greinar sem ég tel ekki eins þekktar og verða útskýrðar nánar í seinni hlutanum. Þar er annars vegar um að ræða hetjugreinina frá Hong Kong og hins vegar *polar*-hefðina frá Frakklandi. Þegar við höfum nokkur mengi til að vinna með getum við raðað inn í tilsvarendi mengi tákmyndum, þemum og formgrindum líkt og maður myndi gera með x, y, z í stærðfræðinni. Þessi hugmynd er í sjálfu sér ekki ný af nálinni en Andrew Tudor hefur t.a.m. sagt um vestrann: „Með því að kalla kvikmynd vestra er gagnrýnandinn að gefa meira í skyn en einfalda staðhæfingu, Þessi kvikmynd er meðlimur í stétt kvikmynda (vestra) með sameiginleg x, y, z. Hann er einnig að gefa í skyn að þesskonar kvikmynd myndi vera almennt staðfest á þann veg í okkar menningu. M.ö.o. eru hinir mikilvægu þættir sem skilgreina grein ekki aðeins innbyggð einkenni kvikmyndanna sjálfra, heldur velta einnig á þeirri menningu sem við störfum innan. Og án þess að gera veraldar könnun um efnið (sem er raunvísindaleg spurning) þá er enginn grunnur fyrir því að gera ráð fyrir að vestri verði viðtekinn eins í hverju menningarsamfélagi.“<sup>22</sup> Þessi hugdetta Tudor hefur þó ekki verið nýtt sem skyldi líkt og hér er lagt til. Tudor kemur einnig inn á annað atriði sem ég tel mjög mikilvægt í greinarýni og það er mikilvægi þess að hafa í huga eigin staðsetningu sem og kvikmyndanna sem um ræðir. Þetta er og lykilatriði í síðari hluta og verður rætt í samhengi þeirra tveggja greina, hetjumyndanna frá Hong Kong og polar frá Frakklandi sem nefndar voru hér fyrir stuttu.

---

<sup>22</sup> Tudor 1976: 122.

---

## 2. hluti: Melville, tákn og hefðir

### 2.1 Jean-Pierre Melville

Melville fæddist þann 20. október 1917 sem Jean-Pierre Grumbach. Hann á ættir að rekja til margra kynslóða af slátrurum en faðir hans var kaupsýslumaður. Fjölskylda hans flutti til Parísar þegar Jean-Pierre fæddist og ólst hann upp í miðborginni, í millistéttar-bóhemísku menningarumhverfi, í fjölskyldu með sósíalíska hugfestu. Hann kallaði sig sjálfur kommúnista á yngri árum en 25. ágúst 1939 dró hann það til baka, hallaðist til hægri og bætti við að hann væri ekki trúaður. Á sjö ára afmæli sínu var Jean-Pierre gefin Pathé Baby upptökuvél og stuttu síðar sýningarvél. Hann á að hafa tekið upp u.þ.b. þrjátíu kvikmyndir fyrir árið 1939 sem ekki voru ætlaðar til sýninga í kvikmyndahúsum.

Melville sótti nám að Lycée Condorcet en sýndi engan sérstakan metnað við bækurnar heldur hékk fremur með gengi óknyttispilta. Árið 1937 var hann kvaddur í herinn og sinnti sínum skildum þar af dugnaði. Hann tók jafnvel þátt í andspyrnuhreyfingunni og var síðar meðlimur í Franska frelsishernum (fr. Forces Françaises Libres). Hann sat þó tvo mánuði fangelsi á Spáni en fátt er vitað um hann annað en þær stöður sem hann gegndi og viðurkenningar sem hann hlaut vegna aðildar hans í andspyrnuhreyfingunni (sem eyddi slíkum upplýsingum til að vernda meðlimi sína) og vegna ósamræmanlegra vitnisburða um verkefni hans. Hann tók upp nafnið Melville sem dulnefni á þessum tíma vegna aðdáunar sinnar á Herman Melville sem frægastur er fyrir skáldsögu sína *Moby Dick*.

Eftir stríðið flutti Melville aftur til Parísar og kynntist þar ungri stúlku að nafni Florence og voru þau saman þar til hann lést. Þau giftust árið 1952 og tók hún víða þátt í ferli eiginmanns síns sem kvikmyndamanns. Hann starfaði fyrst sem farandsölumaður meðan hann skipulagði fyrstu kvikmynd sína, *24 heures de la vie d'un clown*. Þegar í þessari fyrstu mynd sinni ákvað Melville að fara sínar eigin leiðir innan bransans. Algengt var að fólk byrjaði í starfsþjálfun og ynni sig síðan upp.<sup>23</sup> Hér í framhaldi hef ég bók Ginette Vincendeau *Jean-Pierre Melville. An American in Paris* sérstaklega til hliðsjónar þegar kemur til greiningar á kvikmyndum Melville og þá aðallega af þeirri

---

<sup>23</sup>Sjá Vincendeau 2003: 6 – 8.

---

ástæðu að hún er eina bókin um Melville sem hefur verið gefin út á ensku. Vincendeau er mikill aðdáandi Melville og hefur þetta að segja um hann: „Jean-Pierre Melville [sic: æviártal] gerði þrettán kvikmyndir í fullri lengd á árunum 1947 til 1972, og flestar af þeim náð stöðu meðal bestur eftirstríðsmynda franskra kvikmyndagerðar.“<sup>24</sup> Þessi höfundahyggja Vincendeau verður höfð til hliðsjónar en ég mun varast aðdáun í greiningunni hér í framhaldi.

## 2.2. Tákmyndir Melville

Greining kvikmynda Melville fer fram á þann hátt að kvikmyndirnar, *Bob le Flambeur* (1956), *Le deuxième souffle* (1966), *Le Samourï* (1967) og *Le Cercle rouge* (1970) verða greindar samhliða, fyrst með tilliti til grunngerða McArthur, því næst skoðaðar í merkingarfræðilegu tilliti áður en *L'armée des ombres* (1969) er borin saman við þær táknmyndir sem koma úr greiningu fyrri myndanna. Loks verður farið í form og tæknilega þætti kvikmynda Melville og rakin sameiginleg einkenni þeirra og einnig sérkenni glæpamyndahefðarinnar sé um slíkt að ræða.

Við skulum rifja upp fyrstu grunngerð McArthur: „Þær [táknmyndir] sem umlykja hina líkamlegu nærveru, eiginleika og klæðnað leikaranna og persónanna sem þeir leika.“<sup>25</sup> Glæponar Melville eru, þegar kemur að hinu sjónræna, mjög stílrænir. Klæddir svörtum eða gráum jakkafötum, ávallt með hatt og regnfrakka nærri. Þetta eru vanafastir menn sem hafa sínar eigin siðareglur um virðingu, traust og bræðralag. Jef Costello (Alain Delon) í *Le Samourï* er holdgervingur þessara glæpona Melville. Hann er launmorðingi á vegum glæpaklíku og býr einn í minimalískri íbúð þar sem hann eyðir að því er virðist mestum sínum tíma milli verkefna. Hann á í tygjum við gifta unga konu en sýnir engin innilegri tengsl við hana en að nota hana sem fjarvistarsönnun. Hann er yfirvegaður líkt og sjá má þegar hann sest inn í næsta bíl sem hann sér ólæstan, og dregur upp níðþunga kippu af lyklum sem hann prófar einn af öðrum þar til bíllinn hrekkur í gang. Hann er nákvæmur, allt frá því að skipta um bílnúmer á hverjum einasta bíl sem hann ekur til þess að láta engan bera kennsl á sig nema hann vilji það. Þessi grunnpersóna er ekki sprottin úr huga Melville og er þekkt úr glæpamyndum Hollywood frá fimmta

---

<sup>24</sup> Vincendeau 2003: 1.

<sup>25</sup> Neale 2000: 15; tilvitnun hans í McArthur 1972: 23.



---

áratugnum og Carlos Clarens telur *Le Samourí* endurgerð á *This Gun for Hire* (1942).<sup>26</sup> Það er margt sameiginlegt við Raven úr *This Gun for Hire* og Costello og eru upphafsatriðin keimlík sér í lagi hvernig þeir sitja þöglir bíða átekta. Annað sem er sameiginlegt eru lífsreglur þeirra og virðing fyrir fyrir hinum saklausu. Raven þýrmir barni og Costello söngkonu eða eins og Clarens orðar það: „barn er ekki flekkuð kona, sek um hjúskaparbrot, svikul. Börn og dýr eru hinsti miðill náðar og morðinginn getur því aðeins brugðist við með náð gagnvart þeim.“<sup>27</sup> *Le Samourí* hefst á sama máta þar sem Costello liggur í íbúð sinni, þöggull, og við heyrum aðeins umhverfishljóð að utan og tíst og flögr kanarífugls í búri nærri rúminu. Costello einnig getur ekki annað en brugðist með náð gagnvart klúbbsöngkonunni sem bjargar honum frá fangelsisvist. Hún líkt og kanarífuglinn, fögur og föst í búri glæpaklíku. Þegar klíkan reynir að losa sig við hann og hana snýst hann gegn þeim og myrðir þá alla, en áður en hann myrðir stjóran sjálfan þá afhendir stjórin honum seðlabúnt sem fyrirgreiðslu launmorðs söngkonunnar. Costello hefur sínar eigin lífsreglur og þegar honum hefur verið greitt lýkur hann verkinu eins og best hann getur. Þarna stangast á lífsreglur og siðferðisreglur Costello sem hann leysir á meistaralegan máta með því að fremja sjálfsmorð með hjálp lögreglunnar. Costello dregur sem sagt upp vopn sitt og beinir að söngkonunni en er skotinn til bana af lögreglumönnum í leynum. Við komumst síðar að því að vopn hans hafi ekki verið hlaðið og gefur það til kynna að þetta hafi verið dauðdagi sem hann kaus sér sjálfur.<sup>28</sup> Af þessu að dæma má líta á að eitt lífsviðhorfa Costello sé að menn séu ekkert án mannorða sinna. Þetta hugarfar má síðan finna einnig hjá fleiri persónum þó að aðrir glæponar Melville séu ekki jafn miklir einfarar.

Í upphafi *Bob le Flambeur* er Bob stillt upp sem goðsögn, eða „[e]ins og Melville segir, er Bob, sonur Parísar“.<sup>29</sup> Bob er ávallt vel klæddur í flottum jakkafötum með klút í brjóstvasa, og á Bob einnig regnfrakka og hatt. Fyrsti þriðjungur myndarinnar (34 mínútur af 102 mínútna heildarlengd kvikmyndarinnar) fer í kynningu á persónum kvikmyndarinnar og er það óalgengt, a.m.k. þegar hugsað er til Hollywood

---

<sup>26</sup> Clarens 1997: 178.

<sup>27</sup> Sama.

<sup>28</sup> Minnir þetta smá á heiðvirðan dauðdaga hermanns sem rekja má t.d. til ásatrúar, þar sem að menn áttu ekki rétt á inngöngu í Valhöll nema að hafa dáíð með vopn sér í hönd.

<sup>29</sup> Vincendeau 2003: 106.

---

kvikmyndagerðar. Einnig er það ekki í takt við aðrar myndir Melville sem allar eru fljótar að undirbúa fléttuna. Það sem ég tel mikilvægt við þennan langa aðdraganda er einmitt þessi áhersla á Bob og þau viðhorf sem komast til skila í gegnum hegðun hans. Bob hefur lífsreglur sem við nemum út frá því sem hann gerir og hvað sagt er um hann í myndinni. Hann metur líf annarra, eins og við komumst að í frásögn rannsóknarlögreglumannsins sem gefur Bob far.<sup>30</sup> Hann er ekki hrifinn af ofbeldi gagnvart kvenfólki og notar því hvert tækifæri sem gefst til að skemma fyrir hórningara að nafni Marc. Hann eyðir miklum tíma með vini sínum Roger og stráknum Paolo sem hann gætir fyrir félagi sem hann sat inni með. Þessi atriði skipta miklu máli í ljósi hins óvenjulega falska ris í lokin. Bob sem hefur gegnum alla myndina fram að endinum forðast fíkn sína fellur að lokum á meðan glæpurinn sem hafði verið ítarlega skipulagður fer á verri endann. Bob með sinn besta vin sér við hönd vinnur á hverja höndina á eftir annarri og rétt eftir að lögreglan hefur skotið niður og handsamað hina þjófana þá gengur hann út með stóra bunka af löglega unnum eyri. Bob er þó handtekinn fyrir aðild að málinu en grínast með að hann eigi nóg fyrir lögfræðing til að vísa málinu frá og jafnvel fá fyrir einhverjar bætur. Þessi óvenjulegi endir dregur úr mikilvægi glæpsins og glæponans og ýtir fremur undir aðra þætti eins og vináttu og traust. Bob er varla minni spilafíkill en glæpamaður í lokin, eins og titillinn gefur í raun til kynna. Vinátta Bob og Roger er ítrekuð í lokin þar sem þeir eru handjárnaðir saman og skyggir það á þann skjóta dauðdaga sem Paolo hlýtur. Paolo lætur lífið í skotbardaga fyrir utan spilavítið og eru það svo sem makleg málagjöld fyrir að hafa með hroka sínum misst út úr sér upplýsingar um glæpinn. Hann sveik Bob með því að vera kjaftaskur og eins og í fleiri myndum Melville þá lifa svikarar ekki lengi.

Eins og áður var nefnt stendur Roger enn við hlið félagi síns við lok myndarinnar og leggja kvikmyndafræðingarnir Susan Hayward og Ginette Vincendeau áherslu á þetta atriði. Vincendeau segir að „í glæponamyndum, eftirstríðsáranna hafa skýr ástarsambönd karla og kvenna vikið alfarið fyrir vinaböndum karla.“<sup>31</sup> Hún bætir við að í *Bob* sé vináttan milli Bob og Roger bæði undir rós en einnig mjög áköf [þ.e. að vinátta þeirra sé dulin en því mun nánari og sterkari]. Roger er geymdur í bakgrunninum og er vinátta

---

<sup>30</sup> Bob ýtir honum frá byssuskoti og bjargar lífi hans, en rannsóknarlögreglan tekur samt það fram að hann væri ekki viss hvort hann hefði verið að bjarga sínu lífi sínu eða skotmanninum frá lengri fangelsisvist.

<sup>31</sup> Vincendeau 2003: 114.

---

hans við Bob ekki stöðugt gefin til kynna í samtölum. Roger hins vegar lætur vita af sér allt „frá fyrsta myndskaiðinu [þegar Bob og Roger sjást fyrst saman] af Bob þegar hann leggur hönd sína á ermina hans [Rogers] og þar til í lokamyndskaiðinu þegar þeir eru handjárnaðir saman, þá er Roger trúr, ávallt nærri og hjálpar tillitsamur Bob með skipulagningu [glæpsins], líkt og eiginkona“<sup>32</sup> Susan Hayward skoðar þetta karllæga þema í *Bob, Rififi* og *Grisbi* sem and-ödepískt samband þar sem Bob myndi teljast sem faðirinn sem stýrir konunni/hórunni, Anne, til sonar síns, Paulo, sem vegna hennar lætur lífið í lokin.<sup>33</sup> Susan vill hér meina að öfugt á við sögu Ödipusar ýti faðirinn konu sinni sem Hayward segir hér vera Anne til sonar síns sem væri þá Paolo. Sonurinn deyr þá í lokin vegna svika sinna við föðurinn öfugt við sögu Ödipusar. Anne er reyndar gefið hér mun veigameira hlutverk en hún á skilið. Hayward hefur í huga rökkurmyndahefðina og setur Anne í stöðu tálkvendisins (f. femme fatale) en er hún engan veginn það stór persóna eða áhrifarík í þessum karlaheimi. Sama mætti segja um söngkonuna í *Le Samourï* sem í raun væri hægt að skipta út fyrir hverskonar sakleysingja því það er engin kynferðisleg spenna á milli hennar og Costello. Svo ég ljúki hlutverki kvenna í þessari greiningu þá eru bara tvær mikilvægar kvenpersónur eftir, í fyrsta lagi Manouche (Christine Fabrega) í *Le deuxième soufflé* og síðan Mathilde (Simone Signoret) í *L'armée*. Ég læt Mathilde bíða þar til ég vík mér nánar að *L'armée* og skoða því aðeins Manouche í þessu samhengi. Hún er ástkona glæpamannsins Gu (Lino Ventura) og á og rekur veitingastað. Hún býr yfir mörgu því sem einkennir tálkvendi rökkurmynda, myndarleg kona, sjálfstæð, er með sinn eiginn lífvörð, ekki ókunn glæpaheiminum. Hins vegar þegar hún birtist í myndinni er hún ávallt að reyna að koma Gu undan bæði lögreglunni og glæpaheiminum, þvert á það sem glæpakvendið myndi gera. Þó að Hayward eigi aðeins við Anne í þessu samhengi við tálkvendið þá er það ljóst að konur virðast sem sé eiga lítið heima í þessum hugarheimi Melville nema þær sem vega lítið og síðan dansstúlkurnar á klúbbunum sem er nú þekkt fyrirbæri í glæponamyndum.

Þessar myndir eru meira um bönd karla í karlægum heimi. Orð eins og heiður, traust, bræðralag og vinátta koma manni í hug en Melville segir í samhengi við *deuxième*

---

<sup>32</sup> Vincendeau 2003: 114.

<sup>33</sup> Hayward 1993: 170 – 71.

---

að hún vinni meira með svik en vináttubönd.<sup>34</sup> Þetta er spurning um merkingarfræði og hvaða þættir í samskiptum persóna skipta mestu máli. Eru það svikin eða hin sanna vinátta sem ristir djúpt og ekkert fær á bitið, sem skipta þessum harmrænu hetjum mestu máli? Sé litið til *deuxième* og *Bob* þá verður mér hugsað til tveggja atriða sem gætu svarað þessari spurningu. Í *Bob* er það lokaatriðið sem þegar hefur verið nefnt. Bob er handtekinn og engin myndskreið veita athygli að svikum Paolo og enn fremur er styrkt vinátta Bob og Roger með því hvernig þeir eru handjárnaðir saman. Í *deuxième* þá lætur Gu af leit sinni og hefndum gegn glæponanum Jo Ricci sem greiða við bróður Jo og vin sinn Paul. Gu metur vináttu sína og Paul svo mikils að hann vill ekki raska vináttu sinni við Paul vegna láγκúrulegra hefnda. Gu er síður svikinn af félögum sínum í ráninu en lögreglumanninum Blot (Paul Meurisse) sem svíkur heiður Gu með því að brjóta gegn sínum eigin reglum og leggja fyrir hann gildru. Blot endurheimtir síðan heiður Gu eftir dauða hans með því að leka sannleikanum í fréttamiðla. Blot er kannski láγκúrulegur en beygir þó lögin bæði til að handsama Gu og til að endurheimta heiður hans í lokin. Skoðum nú aðeins betur þessar persónur Blot og Gu. Rannsóknarlögreglumaðurinn Blot er klár, vel kunnur glæpaheiminum og lætur ekkert aftra sér við að stöðva menn eins og Gu. Glæpamaðurinn Gu er strokufangi sem er vel þekkur innan sem utan glæpaheimsins, hann er eitursnjall, og þekkir sitt hlutverk þegar kemur að vinnu sinni. Hann hika ekki og metur mannorð sitt meira en nokkuð annað, og sést það sérstaklega þegar hann sendir Manouche eina burtu og fórnar þannig framtíð með ástinni sinni fyrir það eitt að endurheimta heiður sinn. Glæpamaðurinn Gu má einnig sjá í Corey (Alain Delon) í *Le Cercle* sem einnig sleppur úr fangelsi og leiðist fljótlega inn á glæpabrautina aftur. Rannsóknarmaðurinn kemur einnig fyrir aftur og aftur í myndum Melville og eru Mattei í *Le Cercle* og ónefndi lögregluforinginn í *Le Samourï* keimlíkir Blot. Allir þrír beita brögðum og beygja lögin til að fanga glæpamennina. Þeir eru klárir og þekkja vel til í glæpaheiminum, hér má sjá margt líkt með þeim og glæpamönnum sem þeir eltast við. Þeirra vinna er að fanga hina seku. Aðrar þekktar persónur úr glæpa- og glæponahefðinni sem birtast endurtekið í myndum Melville eru klúbbeigandinn og mafíósinn. Mafíósinn er er meðlimur glæpaklíkum sem hafa yfirmann sem oft eru nefndir guðfeður þó það sér ekki algilt. Tveimur ólíkum gerðum guðfeðra er best lýst með bræðrunum Jo og Paul úr

---

<sup>34</sup> Vincendeau 2003: 163

---

*Le Deuxieme*. Jo er svikull og hugsar aðeins um sjálfan sig, en Paul sér um sína og leggur engan að veði. Guðfaðirinn er glæpon sem er yfirmaður sinna eigin glæpasamtaka. Glæponar geta síðan annaðhvort starfað sjálfstætt eða innan mafíu, þ.e. glæpasamtaka.

Við skulum næst rifja upp aðra grunngerð McArthur: „þær [táknmyndir]sem eiga upptök sín í því umhverfi sem persónurnar starfa“<sup>35</sup>. Í þeim glæpa- og glæponamyndum sem hér eru teknar fyrir er í fljótu bragði hægt að bera kennsl á klúbbinn, barinn, spilavítið, lögreglustöðina, íbúðina sem hetjan býr í, glæsihöllina þar sem mafíósinn býr. Síðan eru það myrkar götur borgarinnar og grá, niðurrifin úthverfin sem glæpamennirnir flýja í til að fela sig frá yfirvöldum. Klúbbarnir sem við kynnumst eru keimlíkir og eru í kjallara með björtu ljósaskilti fyrir utan. Þeir eru gráir að innan, reykfylltir og jazz-tónlist er spiluð meðan fáklæddar afgreiðslustúlkurnar ganga um borð og bása og bjóða upp á drykki og tóbak. Samtímis er boðið upp á skemmtiatrið sem felur annaðhvort í sér söngkonu eða langleggja dansstúlkur með topphatta og stafi. Oftar en ekki eru höfuðpaurar glæpaklíka staðsettir á svona stöðum, og þá líklegast að finna í bakherbergi líkt og þegar Costello finnur fyrsta fórnarlamb sitt. Þessa foringja er einnig oft að finna á börum sem eru einnig reykfylltir staðir líkt og biðstofa fyrir glæpamenn sem drekka og stunda fjárhættuspil þar til stjórnin þarfnast þeirra. Jo Ricci á einmitt svo leiðis skálkaskjól í *Le Deuxieme* meðan eldri bróðir hans Paul notar fremur glæsivillu sína fyrir sín viðskipti. Spilavítið er ef til vill þekktasta táknmyndin innan glæpahefðarinnar en á þó einnig heima í því mengi sem geymir t.d. myndirnar um James Bond.

Það sem einkennir einna helst umhverfið í myndum Melville er þessi grái tónn sem þegar hefur verið minnst lítillaga á. Hápunktur þessa litleysis í litmyndum Melville er opnunaratriði *Le Samouri* sem Colin McArthur segir hafa verið að miklu leiti tilkomið af áhuga Melville á að eyða öllum litum úr atriðinu án þess að beita tæknibrellum. Melville sem sagt notaði ljósritaðar útgáfur af peningaseðlum, sígarettupakka og einnig miða af ölkelduvatni til að komast hjá skærum litum.<sup>36</sup> Lögreglustöðin er allajafn svipuð og mætti hugsa sér að um sé að ræða sömu stöðina í öllum myndunum. Dökkgráir og háir veggir með ljósu lofti og gólfi svo að maður finnur vel fyrir smæð sinni. Þetta minnir ekkert á lögreglustöðvar eða skrifstofur einkaspæjara rökkurmyndanna sem eru fremur

---

<sup>35</sup> Neale 2000: 15; tilvitnun hans í McArthur 1972: 23.

<sup>36</sup> McArthur 2000: 196.

---

litlar, þröngar og niðdimmar. Götur borgarinnar minna þá frekar á stórborgarstræti rökkurmyndarinnar lýst af ljósaskiltum fremur en ljósastaurum og oftast en ekki svartleitar vegna nýfallins regns. Melville beitir borginni einnig á táknræna hátt. *Bob* á sér stað í Montmartre og Pigalle sem hann sjálfur í upphafi kvikmyndarinnar titlar sem himnaríki og helvíti. Vincendeau lýsir helvítinu Pigalle á eftirfarandi máta: „Næturlúbbar í Pigalle eru táknrænar staðsetningar franskra glæponamynda sjötta áratugarins, sem á aðlaðandi hátt geyma raunverulegar stoðir glæparíkisins: fjárhættuspil, eiturlyf og vændi.“<sup>37</sup> Fyrir utan þessa spilltu borg er annað spillt úthverfi en þó þögulla og þar minna um mannaferðir. Bófar á borð við Gu flýja þangað á flótta undan lögreglunni, eða halda þangað til að skipta um bílnúmer líkt og Costello gerir hjá óheiðarlegum bílvirkja, nú eða sækja heim skartgripasala sem taka stundum að sér að selja þýfi annarra líkt og Corey gerir í *Le Cercle*. Þetta svæði er eins í öllum þremur atvikum, og vel hægt að ímynda sér það sem eitt og sama hverfið. Það er strjálbýlt með einbýlishúsum, tveimur eða þriggja hæða, þröngir vegir og sitthvoru megin eru mannháir steiptir veggir. Glæpamaðurinn býr klárlega í einöngruðum heimi, í daufum og miminalískum íbúðum sínum, glæsivillum sínum úti í sveit eða einir inni á skrifstofu sinni baka til í glæsilegum næturlúbb eða sóðalegri ölstofu. Melville kemur þessu skilmerkilega áleiðis í sviðsmynd sinni.

Við skulum nú rifja upp þriðju grunngerð McArthur: „þær [táknmyndir] tengdar þeirri tækni sem persónurnar hafa við höndina.“<sup>38</sup> Þar sem að myndir Melville gerast, ef marka má tísku, á bilinu 1940 til loka sjöunda áratugarins þá er nú ekki um jafn mikinn fjölda tækni og við þekkjum í dag. Eins og nefnt var í fyrri hluta skal hugsa almennt í þessum hluta. Vopnin hjá Melville eru yfirleitt skammbyssur notaðar í návígi og það er ekki fyrr en í lokamynd Melville *Un flic* (1972) sem við sjáum vélbyssum beitt. Glæponinn kann vel við sig í hraðskreiðum bílum til að komast undan ef lögreglan skyldi veita eftirför en vill þó fremur að bifreiðarnar falli að umhverfinu og forðast því sportbíla. Lögreglan hefur síma í bílum sínum og eru búnir tæknilegum tólum eins og hnefastórum hljóðnemum sem þeir reyna að fela í íbúð Costello. Tæknin er klunnaleg á þessum tíma miðað við glæpamyndir í dag enda er nú kannski ekki verið að fiska eftir nákvæmum táknmyndum glæpahefðarinnar eins og hvernig peningaskápur er notaður heldur

---

<sup>37</sup> Vincendeau 2003: 110.

<sup>38</sup> Neale 2000: 15; tilvitnun hans í McArthur 1972: 23.

---

einfaldlega að þá er að finna í mismunandi stærðum og gerðum í glæpakvikmyndum. Í samhengi hljóðnema þá eru þeir svo örsmáir í dag að það er varla hægt eða jafnvel þörf á að sýna þá heldur bara gefa það í skyn með því að sýna að einhver sé með heyrnatól og hlusti. Það sem einnig kunnugt er að sjá eru hlutir eins og byggingarupplýsingar ránsstaðarins (e. blue prints), t.d. teikningar hvort sem þær eru á blaði í tvívídd eins og má sjá í *Un flic* eða í tölvu í þrívídd eins og við þekkjum í dag. Loks er að finna ýmis tæki og tól til að brjóta upp hurðir, skera glugga eða aflæsa peningskápum. Öll þessi tæki og tól bófans eru sniðin til að halda honum sem lengst frá fangelsinu og munir lögreglunnar til að loka þá inni.

Hvað varðar merkingarfræðilega nálgun á myndasafni Melville hefur Roy Armes útfært þessa nytsamlegu samantekt:

Melville ráðskast með allar goðsagnir glæpakvikmyndarinnar. Glæpamenn hans eru í hávegum hafðir, útlit þeirra stílrænt (með regnfrakka, hatt og byssu) og þeirra atferli blandar ofbeldi og viðhafnarlegri [e. seremony] kurteisni. Leikstjórnin hefur engan áhuga á raunhæfum túlkunum lífs eins og það er og hunsar bæði sálræna dýpt og nákvæmni staðsetninga og búninga. Hann beitir stjórnunum til að leika sígildar, raunalegar persónur sem eru fastar í margræðum átökum og svikamynstrum, og treystir á persónuleika og vissu leikarans til að fylla í tómið sem skilið var eftir viljandi.<sup>39</sup>

Þetta má nú yfirfæra á stórkostlegan fjölda kvikmynda langt út fyrir myndir Melville og hér vantar ýmislegt sem einkennir myndir Melville. Þetta er alhæfing sem dregur fram áberandi sérkenni og færir á alla Melville seríuna. Hann byrjar vel og er stíllinn vel sniðinn að því sem Melville tekur úr rökkurmyndahefðinni. Persónur hans beita hvorki allar ofbeldi né eru þær allar kurteisar og sleppir hann því sem er þematískt lykilatriði í myndum Melville, vinátta, bræðralag, og svikin sem slíta þessi bönd karla. Sálræn dýpt er ef til vill ekki ávallt túlkuð í persónum heldur birtist heldur í umhverfinu sem persónan dvelst í. Hér er Costello aftur gott dæmi þar sem opunaratriðið skilgreinir hann sem

---

<sup>39</sup> Armes 1985: 195.

---

kaldlyndan einfara. Með beitingu aðdráttar og hreyfingu vélar fáum við einnig truflun sem gefur til kynna innri öngþveiti.

Nú er þokkalegri mynd af glæpaheim Melville stillt upp og tími til að bera saman við athugaverðar táknmyndir í *L'armée*, sem eru áhugaverðar í ljósi þess að þær eiga margt sameiginlegt með táknmyndum glæpamynda hans. Vincendeau bendir á að „táknmyndir, ásamt þematískum einkennum *Armée* og sviðsmynd, leiddu margan gagnrýnandann að þeirri hugsun, líkt og Jacques Doniol-Valcroze, að þessi andspyrnu-epík væri þegar allt kemur til alls frábær spennuþryllir. Þó að Melville þætti svoleiðis greining með öllu heimskuleg, eru tengingarnar milli *Armée* og glæponamynda hans augljósar.“<sup>40</sup> Þessar táknmyndir sem Vincendeau nefnir verða skoðar hér í framhaldi. Grái tónn Melville er augljóst einkenni hans og klæðnaðurinn sem andspyrnuhreyfingin klæðist endurspeglar rökkurmyndarmanninn. Nú vík ég mér að nokkrum punktum sem eru ekki eins sjónrænir. Ef ég lít framhá gráa tóninum sem einkennir Melville og minnst aðeins á að klæðnaðinn sem endurspeglar rökkurmyndaglæpamanninn þá get ég vikið mér beint að nokkrum atriðum sem hafa vakið eftirtektir. Fyrst er það Gerbier (Lino Ventura) sem í upphafi myndarinnar sleppur undan yfirvofandi yfirheyrslu Gestapo með hnífstungu í háls varðmannsins. Hann flýr fótgangandi og felur sig hjá rakara sem aðstoðar hann með því að skiptast á yfirhöfnum við hann. Næst þegar við sjáum Gerbier er hann með yfirvaraskegg sem dulbúning og minnir þá óneytanlega á Gu þegar hann var á flóttu undan laganna vörðum. Í því atriði villa hann og félagar hans á sér heimildir til að sækja svikulan meðlim til aftöku. Þeir fara með hann í úthverfi þar sem þeir eru með tilbúna íbúð fyrir tilefnið. Þeir halda fanga sínum milli sín og hóta honum öllu illu ef hann tautar aukatekið orð. Þetta atriði og uppstillingin þegar þeir binda fanga sinn við stól minnir á yfirheyrslusenuna í *Le Deuxieme* sem Blot stýrir en það sem dregur úr glæpsamlegu ívafi hér í *L'armée* er vanþekking Gerbier og félaga hans. Þeir eru eins og við komumst hér að engir þaulreyndir krimmar, aðeins menn í andspyrnuhreyfingu sem eru að reyna að gera sitt besta við sem erfiðastar aðstæður. Einnig endurómar þessi yfirheyrslusena síðar í myndinni þegar Jean Francois (Jean-Pierre Cassel) er yfirheyður af Gestapo og sjáum við þá hvað hefði orðið fyrir Gerbier fyrr hefði hann ekki sloppið eftir að hafa stungið vörðinn í upphafi myndarinnar. Einnig sýnir þetta okkur að Gestapo

---

<sup>40</sup> Vincendeau 2003: 85.



---

og andspyrnan nota svipaðar aðferðir til að ná sínu fram. Þegar Gerbier er síðan loksins náð er engin þörf á yfirheyrslu og hann umsvifalaust sendur í aftöku. Þannig helst myndin á þematískan hátt í hendur við glæpamyndir Melville og ekki síst í áherslu sinni á traust og bræðrabönd. Andspyrnuhreyfingin leyfir engin svik í sínum röðum. Þegar Mathilde (Simone Signoret) er handsömuð og neydd til að gefa upp einhver nöfn ellegar að dóttir hennar verði líflátin þá heldur hún heiðri sínum með því að gefa aðeins upp nöfn látinna meðlima og fær sig lausa til að mynda ný tengsl innan hreyfingarinnar. Um leið og hún er komin aftur á stræti Parísar, er hún tekin af lífi í sígildu atriði, skotin af Le Bison úr bíl sem er á ferð. Ef við líkjum Gerbier við Gu, þá er Le Bison (Christian Barbier) fanturinn og hægri hönd Gerbier, og Luc Jardie (Paul Meurisse) yfirmaður andspyrnunnar væri þá höfuðpaur mafiunnar. Luc býr í glæsivillu en það sem aðskilur hans hýbýli frá t.d. heimili Paul er að hann hefur lagt allt sitt fé í andspyrnuna og á ekki einu sinni fyrir kyndingu. *L'armée* býr yfir persónum sem almennt séð má líta á sem útlaga sem standa öðrum megin við ráðandi stjórnarfar og lögreglu. Það sem aðskilur þessar persónur *L'armée* og glæpona Melville er þá það ráðandi siðferði sem myndirnar búa yfir. Áhorfandi sem kunnur er mannkynssöggunni getur engan veginn litið á verk Gerbier, Mathilde og Le Bison sem glæpsamleg athæfi eða hryðjuverk heldur fremur hugrekki á tímum volæðis og uppgjafar. Melville vinnur með sígildar táknmyndir hetja sem hafa sínar eigin lífsvenjur og siðferðisreglur. Hann leggur mikið upp úr trausti og vináttuböndum og hvað gerist þegar svik eiga sér stað í þessum karllæga heimi.

Víkjum nú að formi kvikmyndanna og þeim tæknilegu þáttum sem einkenna sjónrænan stíl Melville og spyrjum hvernig og hvort að þeir eiga sér samhljóm með glæpa- og glæponahefðinni sjálfri. Í þeim kvikmyndum Melville sem teknar eru fyrir hér í þessari ritgerð ber augaleið eitt sérkenni sem þegar hefur verið nefnt og á ég þá við hinn gráa tón sem litar söguheim hans. Að frátaldri *Bob* og *deuxième* sem er svarthvítar þá notar Melville væntanlega litsíur ásamt því að að breyta ljósvægi sem og eins og áður kom fram í samhengi við *Le Samourï*. Þá bjó hann til svarthvítar afritanir af hlutum, svo sem flöskum, peningum og sígarettum til að eyða út skörpum litum. Í dagsenum kvikmyndanna lætur ljósanotkunin ekki bera mikið á sér, heldur virðist birtan ávallt vera líkt og það sé ský fyrir sólu, grátt úti sem inni. Að næturlagi fáum við upplýstar götur af ljósastaurum og ljósaskiltum og minnir það óneitanlega á rökkurmyndir en þó ekki með

---

sömu skerpu milli ljóss og skugga. Myndskeið Melville eru oft sýnd hæg, löng og þögul og endurspeglar oft þematískt það að glæponinn, eða andspyrnumaðurinn í *Armée*, vill láta lítið á sér bera, halda einbeitingu og nota hugann til að koma sér úr kröppum aðstæðum. Þetta má sjá í kyrru og þöglu opunaratriði *Le Samourí* sem og *deuxième* þegar Gu sleppur úr fangelsinu. Það sem er ólíkt við þessi atriði þó er að í *deuxième* er mikið að gera innan rammans. Dæmigert myndskeið að hætti Melville er af persónum hans að spegla sig, og má sjá þetta í byrjun *Bob* þegar Bob sjálfur stoppar til að hrósa sínu fríða andliti. Costello lítur einnig í spegil sinn áður en hann yfirgefur íbúð sína og má finna þetta myndskeið í öllum hinum glæpamyndum Melville eftir *Les enfants terribles* (1950) sem og í henni sjálfri. „Í augum Melville eru speglar alltaf formlegt kvikmyndalegt sérkenni, leið til að auka stórvægilegt rými og meðvitað leika með miðilinn; þeir eru einnig tól sem kanna sjálfsdýrkun og vandamál sjálfsmyndar.“<sup>41</sup> Melville sjálfur skýrir þessi myndskeið sem sjálfrýni persónunnar (e. stock-taking).<sup>42</sup> Melville beitir aftur á móti sjaldan myndskeiðum þar sem skotið er úr bíl á ferð líkt og velþekkt er úr heimi glæpamynda. Undantekningar eru þó myndskeiðin *Armée* þegar Mathilde er skotin til bana og einnig myndskeiðið í *deuxième* þegar Gu skýtur lögreglumanninn á mótörhjólinu í ránsatriðinu. Stílkenni sem Melville beitir og kunna einnig að vera stak í mengi glæpamynda er þögnin sem myndast við gjörðir og athæfi glæpamannanna. Lífsviðurværi þeirra byggist á tvennan hátt á þessari þögn og bæði á praktískan máta. Annarsvegjar til að koma ekki upp um sig eða vekja athygli á sér við t.d. rán og leigumorð og hinsvegjar til að koma ekki upp um sig og aðra, t.d. þegar á yfirheyrslu stendur en einnig almennt séð því heiður þeirra innan samfélags glæpamanna byggir á þagmælsku. Í þessu samhengi þagnar er vænlegt að víkja að hljóði í kvikmyndum Melville. Hljóð hans eru ef til vill raunsæ en þau eru fegruð og stílræn sýn á raunveruleikann. Við heyrum oft umhverfishljóð en þau eru aldrei yfirgnæfandi og geta persónur sem dæmi gengið um stræti stórborgar án þess að ærast af umferðarhávaða borgarinnar. Einnig myndast ekki kliður í fjölmenni þó að gefið sé til kynna að það sér verið að spjalla í bakgrunninum. Klipping er ekki áberandi í myndum Melville og beitir hann mörgum brellum sem einkenna fljótandi frásagnaraðferðir Hollywood iðnaðarins.

---

<sup>41</sup> Vincendeau 2003:36.

<sup>42</sup> Sama.

---

Það má því segja um Melville að hann hafi sinn eigin stíl sem þó byggji mikið til á frásagnaraðferðum Hollywood. Hann vinnur með nokkrar hefðir sem þekkjast úr glæpamyndaheiminum en ekki eru nú mörg stök að finna varðandi tæknilegan þátt kvikmyndagerðar hans sem eiga við glæpahefðina eina og sér.

### 2.3 Síð-Melvillískar hetjur : Endurgerðir og endurvítjanir

Áhrifa Melville gætir víða í samtímakvikmyndagerð líkt og í kvikmyndum John Woo, Tsui Hark og Luc Besson svo dæmi séu tekin. Mynd John Woo *Killer* (1989) eða *Two Blood-Spattered Heroes*, sem Bordwell bendir á að sé enska þýðingin á upprunalega katónska titlinum<sup>43</sup>, endurvinnur sögu Costello úr *Le Samourï*. *Killer* viðheldur hinni einrænu og kaldlyndu persónu sem þarna er í höndum leikarans Chow Yun Fat og setur hann einnig í aðstæður þar sem hann verndar söngkonu og berst við heila glæpaklíku til að viðhald heiðri sínum. „Katónski titill *A Better Tomorrow* er ‚True Colours of a Hero.‘ Tsui Hark hefur rifjað upp þegar hann kynnti verkefnið fyrir John Woo: ‚Við ræddum mikið um hetjur. Tískan [í kvikmyndgerð] þá var grínmyndir. Það var mjög erfitt að fjárfesta í ofbeldisfullri og rómantískri kvikmynd.‘ Vinsældir myndarinnar ól af sér fjölda glæponamynda þekktar sem „hetju“ skeiðið.<sup>44</sup> Tæpum tíu árum síðar færði Woo sig til Hollywood og hélt áfram að vinna með sömu grein og gerði þar kvikmyndir á borð við *Hard Target* (1993), *Broken Arrow* (1996) og *Face/Off* (1997). Allar þessar myndir búa yfir hetju sem setur líf sitt að veði fyrir siðferðis- og lífsreglur sínar. Á svipuðum tíma í Frakklandi leikstýrði Luc Besson *Leon* (1994) þar sem Jean Reno leikur enn eina útfærsluna sem rekja má til Raven innan kvikmyndaheimsins. Leon býr jafnframt eisu og Costello í mínimalískri íbúð og hefur hann plöntu til að hugsa um lít og Costello hefur kanarífuglinn. Í *Broken Arrow* er það persóna Christian Slater sem þarf að rísa upp gegn hinum vonda John Travolta og er það ekki fyrr en hann lærir að beita sömu brögðum og fyrrverandi félagi sinn sem hann nær að sigrast á honum. Í *Hard Target* hefur persóna Jean-Claude Van Damme þegar lært þessa lexú og beitir engum vettlingatökum gegn

---

<sup>43</sup> Bordwell 2003: 107. Hér er ég að vísa til að þess að orðið hetja er í titlinum og er það hefðin sem verið er að vinna með, hetjur fremur en glæpona.

<sup>44</sup> Bordwell 2003: 41. Einnig frekari staðfesting á hetjuhefðinni frá Hong Kong.

---

yfirlæti óþokka myndarinnar. *Face/off* leikur sér með þessa óræðu línu réttis og rangs með því að láta erkifjendur myndarinnar skipta um andlit hvors annars. Þeir eru spegilmyndir hvors annars og geta ekki verið það sem þeir eru án hvors annars. Þetta er ekki ólíkt því hvernig Melville stillir upp glæponum sínum og lögreglumönnum. Það sem skilur þá frá hvorum öðrum að lokum eru siðferðisreglurnar. Hvor er verri aðilinn, hvor er sá sem svífst einskis? Hér er um að ræða sígilda persónusköpun sem nær út fyrir heim glæponans og má því vel finna á fjölmörgum stöðum innan greinamengja, t.d. glæpa-, glæpona-, andspyrnuhreyfinga-, rökkur-, Hong Kong hetju- og tvímælalaust í vestramenginu. Persónur líkt og Costello, Gerbier, Ah Jong (úr *Killer*) eru hetjur því þeir eru staðsettir þannig innan kvikmyndanna. Þeir eiga sér andstæðinga sem eru verri og siðferðislega brenglaðari. Þannig er þeirra siðferðiskennd réttlætt að einhverju leyti og þeir rísa sem hetjur. Lögreglan sem á að standa fyrir réttlæti er sýnd sem spillt eða látin beygja lögin til að hetjan okkar falli ekki í samanburði. Hugsa má sér útlagann sem holdgerving þessara persónugervingu. Útlaginn þarf ekki að fylgja settum lögum, aðeins réttlæti og siðferðisstöðlum.

## ***Lokaorð***

Kvikmyndir eru svo uppfullar af táknmyndum, þematískum og sálrænum atriðum, sögusviðum og formgerðum að hreint ómögulegt er að gera grein fyrir þeim öllum og hvað þá afmarka þær við ákveðnar greinar. Greinahefðin gerir oftast en ekki ráð fyrir sjálfri sér eða eins og Tudor útskýrir vel: „Við erum föst í hring, sem fyrst krefst þess að kvikmyndir séu aðgreindar, sem í raun gerir ráð fyrir nauðsynlegum forsendum, en forsendunni er síðan ætlað rísa úr reynslugögnum sem staðfesta sameiginleg einkenni kvikmyndanna.“<sup>45</sup> Þessi endaleysa er illeýsanleg en gegnum tíðina hafa myndast ákveðnar hefðir sem reynt hefur verið að móta og aðgreina frá hverri annarri. Þessar hefðir eru þau mengi sem ég kalla hinar eiginlegu greinar. Það er ekki fræðilegur möguleiki á að skoða hvert einasta stak sem hefur komið fyrir í öllum þeim fjölda kvikmynda sem gerðar hafa verið frá upphafi. Þessi ritgerð er til að mynda háð áratuga hefð kvikmyndagreina Hollywood. Eins og ég tók fram, rétt eins og Altman, þá er ekki

---

<sup>45</sup> Tudor 1976: 121.

---

hægt að leysa þetta með orðunum einum og ef til vill ekki hægt að búa til neinn endanlegan lista yfir kvikmyndagreinar. Breyturnar eru einfaldlega of margar; þ.e. þær ólíku tákmyndir og ólíku hefðir þess mikla fjölda menningarheima sem ráða forsendum kvikmyndagreina eru einfaldlega of umfangsmiklar. Hins vegar eru engin takmörk fyrir því hversu margar aðferðir og hversu mörgum handhægum tólum er hægt að beita til að finna stökin sem skipta máli á skilmerkilegan hátt. Þrískipting McArthur hentar mjög vel við að skoða textalega og sjónræna þætti og sleppir í raun aðeins þeim stökum sem vísa að hinu formlega og tæknilega, s.s. kvikmyndatöku, klippingu og lýsingu. Hvað varðar þematík þá ræddi ég hana í samhengi við þessa fyrrnefndu þætti og getur hvert þeirra staka haft sitthvað að segja um þemu myndarinnar sem um ræðir. Kom mér það ekki síst á óvart hversu áhrifamikil siðferðisviðmið geta verið. Sé hugsað til andspyrnunnar og hversu lík þeirra vinna og hegðun er samhliða glæponinum þá er eitt sem aðskilur andspyrnuna frá nasistunum annars vegar og glæponinum hins vegar og er það ekki siðferði þeirra heldur siðferði okkar. Kvikmyndir geta skipað sín eigin siðferðisviðmið og staðsett sjónarhorn en það eru þó að lokum siðferðisviðmið áhorfendans sem er ráðandi sé það siðferði stuðað. Hér er einmitt mikilvægt að vera meðvitaður um mismunandi hefðir þjóða þar sem áhorfendur hvernar þjóðar hafa sín viðmið og því mismunandi hvað stuðar og hvað einfaldlega rennur framhjá án nokkurs áreitis. Nú hugsa ég mér að stökin séu orðin fremur mörg og sé litið til þess að hvert stak getur átt heima í fleiru en einu mengi þá er erfitt að halda því fram að sérhvert þeirra geti verið ráðandi í þeirri grein sem um ræðir hverju sinni. Ef eitt stak er sagt vera ráðandi um hvar skuli staðsetja kvikmynd innan greinahefðar þá felst greinarýni aðeins í því að finna þetta stak. En ef satt skal segja þá getur þetta ekki virkað svona því stök virðast ekki eiga sér aðeins einn samastað og er þá mikilvægt að velta fyrir sér sameiginlegri virkni staka. Líkt og það samspil og samhengi sem stökin eru í hverju sinni. Ef karlmaður genur niður niðdimmt húsasund að næturlagi í jakkafötum, síðum frakka og með hatt er maður fljótur að ímynda sér að um glæpamynd sé að ræða jafnvel þótt maður hafi enga frekari vitneskju um myndina því tákmyndin er svo sterk. Það er einmitt vegna þessa máttur Hollywood, máttar tákmyndakerfa þeirra, sem kvikmyndafræðingurinn þarf að vera meðvitaður um kvikmyndaagerð annarra þjóða og hefðir þeirra. Kvikmyndafræðingurinn verður að þekkja stöðu sína og það kvikmyndaumhverfi sem hann ólst upp við sem og það landslag sem

---

kvikmyndirnar sem hann er að rýna í eru sprotnar upp úr. Stökin eru öll til staðar og hverju þeirra er hægt að koma fyrir í sínu eða sínum mengjum en það sem vantar upp á er samhengið og það er í höndum rýnisins.

---

## Heimildaskrá

- Altman, Rick. 2003. „Merkingarfræðilegur/setningafræðilegur skilningur á kvikmyndagreinum“. Þýð. Björn Ægir Norðfjörð. *Áfangar í kvikmyndafræðum*, bls. 143-154. Ritstj. Guðni Elísson. Forlagið, Reykjavík.
- Armes, Roy. 1985. *French Cinema*. Secker & Warburg, London.
- Bordwell, David. 2003. *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard University Press, Cambridge.
- Clarens, Carlos. 1997. *Crime Movies*. Da Capo Press, New York.
- Guðni Elísson. 2006. „Í frumskógi greinanna. Kostir og vandamál greinafræðinnar“. *Kvikmyndagreinar*, bls. 9-45. Ritstj. Guðni Elísson. Háskólaútgáfan, Reykjavík.
- Hayward, Susan. 1993. *French National Cinema*. Routledge, London.
- McArthur, Colin. 1972. *Underworld USA*. Secker and Warburg, London.
- McArthur, Colin. 2000. „Mise-en-scène degree zero: Jean-Pierre Melville's *Le Samurai* (1967)“. *French Film: Text and Context*, bls. 189 – 201. 2. útg. Ritstj. Susan Hayward og Ginette Vincendeau. Routledge, London.
- Mitry, Jean. 1963. *Dictionnaire de cinéma*. Larousse, Paris.
- Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. Routledge, London; New York.
- Tudor, Andrew. 1976. „Genre and Methodology“. *Movies and methods : an anthology*, bls. 118 – 126. Ritstj. Bill Nichols. University of California Press, Berkeley.
- Vincendeau, Ginette. 2003. *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*. British Film Institute, London.
- Williams, Alan. 1983. „Is a Radical Genre Criticism Possible“. *Quarterly Review of Film studies* 9, 2: 121-5.