

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.04.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/film_noir.pdf

Film noir

(_film) Fra fransk: “svart film”. Navnet “film noir” skal stamme fra det franske forlaget Gallimards krimserie “Série noire” (Raible 2006 s. 292). Betegnelsen “film noir” skal ha blitt brukt første gang i 1946 av filmkritikeren Nino Frank, men ble tatt i bruk utenfor Frankrike først på 1960-tallet (Parkinson 2012 s. 126). “1946 was the very year the French gave noir its name.” (Harris 2003 s. 5) Hvis det velges en streng tidsavgrensing, kan den være slik: “Film noir can stretch at its outer limits from *The Maltese Falcon* (1941) to *Touch of Evil* (1958)” (Schrader 2008). Sjangerens popularitet i Frankrike og andre land kan kobles til den franske eksistensialismen, en filosofisk retning i etterkrigstida (Mai og Winter 2006 s. 88).

“Betegnelsen var inspirert av en populær bokserie, *La Série noire* (startet 1945 og finnes fortsatt), som spesialiserte seg på romaner av hardkokte forfattere, mest amerikanske, men også noen britiske og franske; en av dem var amerikaneren Cornell Woolrich/William Irish som gjerne brukte “svart” i tittelen på sine bøker. Og det var blant slike forfattere, Woolrich, David Goodis, Steve Fisher, Davis Grubb, en generasjon som skrev for krimmagasiner og pocketbøker, noir-filmene hentet inspirasjon og råstoff. Noir-filmen handler om mennesker omsluttet av mørke, gjerne fanget av sine egne svakheter, av lidenskap og besettelse, og overgitt en blind, nådeløs skjebne, “liv på kanten av ingen ting”, for å sitere Raymond Chandler. Den er pessimistisk, men ikke alltid uten gnist av håp, det finnes *happy endings*. Visuelt er den preget av sterk lys- og skyggekontrast, svimle kamera-vinkler, storbynatt og regnvåte gater. (Det sies for øvrig at studiosjefene likte stilen fordi den sparte penger; det var ikke nødvendig å lage kulissene så detaljerte.) Billedspråket har i seg arven fra tysk impresjonisme; det ble utviklet av en gjeng regissører som flyktet fra nazismen, som Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger.” (magasinet *Thriller* nr. 3 i 2006 s. 32)

“As Rick Altman demonstrates in his long essay, the term ‘noir’ is a French term used for the first time in a series of articles written in 1946 by Nino Frank and Jean-Pierre Chartier, which borrowed the term from “the narratives of Gallimard’s proprietary ‘Série noire,’ a cycle of particularly bleak tales in the popular French *roman policier* (detective novel) genre.”” (Roberto Donati i http://offscreen.com/view/do_genres_exist; lesedato 31.03.17)

Filmer som i dag kalles noir, ble i mange tilfeller kalt “mystery” da de ble vist på kino i USA, men i dag oppfattes film noir som en egen filmsjanger (Ritzer og Schulze 2016 s. 289-290). “The *film noir* detective was originally a paragon of courageous individualism: tough, resourceful, and, above all, heroic in combating the moral anarchy that surrounded him. The seventies [1970s] *noir* detective, by contrast, is bemused, vulnerable, and inept – as often as not the victim of an anachronistic code of honor.” (David Cook sitert fra Mullen 2013 s. 130-131)

“[W]e can understand film noir not only as a movement, but also as a genre, which developed within, and emerged from, the movement itself” (Todd Erickson sitert fra Grob 2008, innledningen). Sjangeren er primært definert gjennom stil: koreografi, atmosfære og blick – *hvordan* er enda viktigere enn *hva*; det avgrensede er mer uttrykk enn innhold (Grob 2008, innledningen). Ikke alle er enig i at det er en sjanger: “Film noir is not a genre... It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood. [...] In general, film noir refers to those Hollywood films of the forties and early fifties that portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption. [...] A film of urban nightlife is not necessarily a film noir, and a film noir need not necessarily concern crime and corruption. Since film noir is defined by tone rather than genre, it is almost impossible to argue one critic’s descriptive definition against another’s.” (Paul Schrader sitert fra http://offscreen.com/view/do_genres_exist; lesedato 31.03.17)

Film noir “er ikke en sjanger som sådan, det er heller snakk om en stilistisk retning, der en viss type historier dominerer. [...] Det er vanlig å tidsfeste film noir til årene mellom 1941 og 1958. Perioden innledes med John Hustons *Maltserfalken* og avsluttes med Orson Welles’ *Touch of Evil*. [...] Film noirs siste fase kom på 50-tallet. Etter ti års desperasjon har noir-helten utviklet mentale forstyrrelser og paranoia. Den psykotiske forbryteren blir ofte filmens hovedperson.” (Fredrik Færden i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 4 i 2013 s. 8-9) “Welles produces *Touch of Evil* (1958), effectively ending the Hollywood film-noir period.” (David George Menard i https://offscreen.com/view/moving_camera1; lesedato 08.11.18)

Protagonisten/antihelten kan sveve i en tilstand som grenser til galskap, eller til det drømmeaktige, men skjebnebestemte. Filmforskeren Jack Shadoian hevdet i 1977 at film noir er “cinema of suffering” (sitert fra Grob 2008, innledningen). Alt det mørke gir en stemning av utrygghet.

“*Film noir* refers to a substantial collection of films that flourished in the United States in the mid-twentieth century. It is identified by its cynical, nihilistic view of the world. Urban crime and corruption along with a depiction of a demise of American culture are its mainstays. Vice, licentiousness, wrongdoing, impulsiveness are all portrayed in a manner and style more realistic than Hollywood had ever attempted before. The real world of *film noir* is “shadowy,

crime-ridden, web-like, amoral, and illogical. The Hollywood world is just the opposite” (Richardson, 1992). America’s most fundamental promises – of optimism, wealth, and freedom from fear – are threatened in *film noir* (Tellotte, 1989).” (Snyder 2001)

De to vanligste “figurtypene” i sjangeren er en femme fatale og en privatdetektiv (Ritzer og Schulze 2016 s. 292). En moralsk tvetydig politimann er også vanlig.

“Den tyske ekspresjonistiske filmen. Filmer som *Dr. Caligaris kabinett* (1920), *Nosferatu – en skrekkens symfoni* (1922) og Fritz Langs *Mabuse*-syklus (1922, 1932) skildret en skremmende verden. For ekspresjonistene var det ytre uttrykk et tegn for indre motsetninger. Filmene var preget av forvrengning og overdrivelser. Scenografien var skjev og uproporsjonert. Den tyske suksessen ble først sett på som en trussel i Hollywood, men snart begynte amerikanerne å låne ekspresjonistiske elementer til egne filmer. Samtidig begynte man å hente filmarbeidere fra Tyskland og andre sentraleuropeiske land til Hollywood.” (Fredrik Færden i tidsskriftet *Cinematket* nr. 4 i 2013 s. 9)

“Noir reflected the worrying and unstable World War II period: the loss of certainties, a climate of paranoia and claustrophobia, apprehension over the future, social agitations, post-War economic conditions, etc., but also of a certain hope that came with the growing independence women gained, the thrust towards progress, the passion for the past and present, etc. However, critics often consider film noir as a genre because it is divided into such a great variety of important sub-genres which we would otherwise ignore: psychological noirs, fantasy noirs, gangster noirs, noirs with private eye, noirs with a dangerous and mortal ménage a trois, Black Widow noirs, detective noirs, the hard-boiled tradition, the pulp fiction tradition and so on. In this way, as Schrader suggests (pp. 175-177), we can only outline “a reservoir of film techniques...themes and casual elements.” ” (Roberto Donati i http://offscreen.com/view/do_genres_exist; lesedato 31.03.17)

Charles Laughtons *The Night of The Hunter* (1955) “er dels gotisk skrekk, dels eventyr og dels religiøs fabel. Den er et av mesterverkene fra den sene psykopat-perioden av film noir, og inspirasjonen fra den tyske ekspresjonismen har kanskje aldri vært så tydelig i amerikansk film som her.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 4 i 2013 s. 11) “I *Night of the Hunter* møter vi Robert Mitchum i hans livs rolle som predikanten Harry Powell, som praktiserer en temmelig hjemmesnekret form for religion. I Robert Mitchums karakter er der ingen formildende omstendigheter. Han er erkeeksemplet på “the gentleman killer”. *Night of the Hunter* er dels gotisk skrekk, dels eventyr og dels religiøs fabel. Filmen hylles som et av mesterverkene fra den sene perioden av film noir (psykopatperioden), og inspirasjonen fra den tyske ekspresjonismen har kanskje aldri vært så tydelig i amerikansk film som her. Tidens gotiske skrekklasker!” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2014 s. 16)

Da 2. verdenskrig var slutt, “blomstret film noir opp og fikk sin kvantitativt største periode. Filmene ble dystre og var mer i strid med tidens moral. Mange har sett på dette som et resultat av tidens desillusjonering. Amerikanerne hadde seiret i krigen, men nye farer dukket opp. Freden var ikke sikret. Dessuten hadde krigsøkonomien ført mange kvinner ut i arbeidslivet. Mannens posisjon som eneforsørger var truet. Ut av dette vokste den film noirske *femme fatale* opp, kvinnen som fremfor alle andre filmkvinner symboliserer mannens kastrasjonsangst. Det at film noir blomstret opp rett etter andre verdenskrig er altså ingen tilfeldighet. [...] Den typiske film noir-helten er ikke en helt i vanlig forstand. Hovedpersonen minner ofte om en såret hund; han har fått teften av noe han aldri burde ha nærmet seg. Noir-helten er ofte en flertydig skikkelse. Han er sterk, men blir et offer for sin egen moral. Film noir har en grunnleggende eksistensiell tematikk, som personifiseres gjennom denne melankolske og ofte handlingslammede helten. Få genre og stilretninger innen filmhistorien har hatt en så kompleks fremstilling av kvinner som film noir. Kvinnen er seksuell og farlig, hun er attraktiv, forførende, maktlysten og manipulerende. Dette bildet av kvinnen som en *femme fatale*, kan ses på som en reaksjon på kvinnens styrkede stilling etter krigen.” (Fredrik Færden i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 4 i 2013 s. 9)

“I “*Double Indemnity*” føler Phyllis, spilt av Barbara Stanwyck, seg som et dyr i bur og ender med å myrde ektemannen fordi han ikke bryr seg om henne lenger. Som *femme fatale* er hun mer iskald enn djevelen selv. - Mer *fatale* enn Barbra Stanwyck og Ava Gardner, går det ikke an å bli, mener Audun Engelstad. Han mener mange kvinnelige skuespillere vegret seg for å ta roller i film noir-sjangeren, fordi de var redde for å bli stemplet. Dessuten var det mer attraktivt å spille i musikalene. - *Femme fatale* er nok et produkt av mannens fantasi. Det er stort sett mannlige regissører som har kreert henne. Men det finnes unntak. Her hjemme regisserte Edith Carlmar “*Døden er et kjærtegn*” i 1949, der direktørfruen Sonja, spilt av Bjørg Riiser-Larsen, blir den farlige *femme fatale* som fanger en uskyldig mann i sitt giftige nett, sier han. En *femme fatale* var ingen feminist. For henne handlet det ikke om søstersolidaritet, men om først og fremst å tenke på seg selv. - Men hun har appellert til feminister. Fordi hun var den sterke kvinnen, den som drev handlingen framover. Mange har likevel vært skeptiske fordi hun så ofte måtte dø til slutt. Dermed seiret patriarken, sier Engelstad. En *femme fatale* var nemlig en så problematisk figur, med så mye makt at hun måtte ødelegges. Enten ved at hun dør. Eller hun temmes. Det vil si blir gift.” (*Dagbladets Magasinet* 18. april 2009 s. 41)

I *Laura* (1944; regissert av Otto Preminger) og *Phantom Lady* (1944; regissert av Robert Siodmak) forekommer det en “*homme fatale*”! (Ritzer og Schulze 2016 s. 292). “The *femme fatale* is one of the family, cinematically speaking. Throw a stiletto heel and you will hit someone who could explain how to spot a Gilda or a Laura at 10 paces. Less widely discussed is her male counterpart – the *homme fatale*. It could be that immoral or beastly behaviour in men is considered par for the course and merits no special category. When a woman goes rotten, whether it’s

Barbara Stanwyck as the wife plotting her husband's death in *Double Indemnity* or Glenn Close as the wronged lover in *Fatal Attraction*, it is seen as a tantalising aberration: a perversion of the maternal ideal, an attack of the Lady Macbeths. When it's a man, the element of surprise is diminished. Boys will be boys. But in two new films with almost identical ironic titles – *Un Homme Idéal* and *The Perfect Guy* – the *homme fatale* reflects anxieties about gender roles every bit as clearly as the female equivalent. In *Un Homme Idéal*, a budding writer, Mathieu Vasseur (Pierre Niney), passes off the diaries of a dead soldier as his own debut novel, then becomes increasingly psychotic when the enchanted life he has wrongfully attained is jeopardised. The picture adopts a Ripley's-eye view of the situation, to namecheck Patricia Highsmith's identity-swapping killer, the patron saint of the *homme fatale*. As with the Ripley adaptations, *Un Homme Idéal* creates a skew-whiff moral perspective, making the audience complicit in the criminal's actions – we squirm along with Mathieu and find ourselves hoping he evades justice even when he resorts to murder to cover his tracks. In Mathieu's case, it isn't only his career as a novelist that is endangered when a blackmailer threatens to expose him as a fraud. It is his entire identity: provider, lover, man. He's not too different from the killer in *The Stepfather*, a masterful 1986 thriller about a man who seeks out the patriarchal role in single-parent families only to slaughter them and move onto the next household when he fails to achieve domestic perfection. The demands of traditional gender roles have a lot to answer for." (Ryan Gilbey i <https://www.theguardian.com/film/2015/nov/19/handsome-devils-the-birth-of-the-homme-fatale>; lesedato 29.11.17)

“*Kiss me Deadly* fra 1955 er et eksempel på en rendyrket film noir som tilsynelatende oppsummerer perioden. Orson Welles' barokt stiliserte kriminalintrige *Touch of Evil*, fra 1958, ble stående som film noirs gravmæle. [...] Film noir-perioden står som en kvalitativt meget sterk periode i amerikansk filmhistorie. Innen regi, foto, manus, scenografi og flere andre områder ble det skapt filmer som ofte står som toppen av opphavsmennenes karrierer.” (Fredrik Færden i tidsskriftet *Cinematket* nr. 4 i 2013 s. 9)

De mest kjente film noir ble lagd på 1940- og 1950-tallet. På 1940-tallet ble de “mørke” amerikanske filmene ennå ikke oppfattet som en sjanger: “[T]he makers of *Detour*, *Double Indemnity*, *Gun Crazy* and *The Postman Always Rings Twice* did not know that they were making films noirs” (Dyer 2007 s. 128). Det var annerledes i Frankrike. “The term ‘film noir’ was applied in France to Hollywood films in the immediate post-WWII years. On the one hand, an analogy was being drawn between the Hollywood productions we now as a result call films noirs and a tradition of French films that had already started to be referred to as films noirs since the late 1930s [...]; but on the other hand, the Hollywood films were seen by these French critics as something different from (and better than) the French.” (Dyer 2007 s. 127)

“In 1946 French critics, seeing the American films they had missed during the war, noticed the new mood of cynicism, pessimism and darkness which had crept into the American cinema. The darkening stain was most evident in routine crime thrillers, but was also apparent in prestigious melodramas. The French cineastes soon realized they had seen only the tip of the iceberg: as the years went by, Hollywood lighting grew darker, characters more corrupt, themes more fatalistic and the tone more hopeless. By 1949 American movies were in the throes of their deepest and most creative funk. Never before had films dared to take such a harsh uncomplimentary look at American life, and they would not dare to do so again for twenty years.” (Schrader 2008)

“In the 1940s, film noir became the cult of the time. Marrying many of the stylistic achievements of the 1930s horror film, 1920s European expressionism and 1930s French poetic realism, the cool, brutality and fatalism of film noir became key aesthetic characteristics, illustrated by harsh contrasts, intimidating low-placed wide-angle perspectives and bold cutting. While the early 1940s saw some official recognition of cult aesthetics in the form of the acclaim of *Casablanca* (1942), the most cultish films noir were those in the margins, like *Detour* (1945)” (Mathijs og Mendik 2008 s. 166). Filmene har et tydelig fatalistisk preg. Personenes prosjekter synes håpløse og forgjeves. De er fanget i “den håpløse dialektikken mellom kjærlighet og penger” (Grob 2008, innledningen). Menneskene er maktesløse. Det at åsteder og gjenstander får minst like mye lys på seg som personene i den klassiske noir-filmen, bidrar til å gi inntrykk av personenes utveisløshet (Paul Schrader gjengitt fra Grob 2008, innledningen).

En film noir preget av en skummel, uhyggelig stemning. Det mørke eller svarte gjelder både fravær av fysisk lys i filmene og en dyster, melankolsk eller truende, uhellsvanger atmosfære. Stemningen skapes bl.a. med blandinger av mørke/skygger og lyseffekter, f.eks. “a chiaroscuro flicker quality” (Dyer 2007 s. 125), “an eternal *chiaroscuro* which pervades objects, sets and characters” (Roberto Donati i http://offscreen.com/view/do_genres_exist; lesedato 31.03.17). Chiaroscuro eller clair-obscur (“lys-dunkel”) er en vektlegging av kontrasten mellom det lyse og det mørke/skyggelagte, og er typisk for sjangeren (Parkinson 2012 s. 76). Lyssettingen i film noir er ofte i “low key style” (Faulstich 2008 s. 149). “Low-key-lightning” skaper sterke kontraster i bildet, og kalles også, med et begrep fra malerkunsten, for chiaroscuro-estetikk (Ritzer og Schulze 2016 s. 292). Lyskildene blir plassert på uvanlige steder, og hovedlyskilden (“key light”) blir holdt svakere enn i vanlige filmer, mens derimot andre lyskilder fra periferien dominerer. Generelt dominerer mørket over lyset. Av og til brukes ekstremt underlys, som gir ansikter et uhyggelig utseende (Faulstich 2008 s. 149). En scene kan preges sterkere av skyggene enn av personene som er til stede. Motlys kan forvandle personer til silhuetter. Spotlights lader noen gjenstander med spesiell betydning. “[I]n typical noir style, a large object [...] ominously dominates the foreground of one shot, obstructing our view” (Buckland 2009 s. 177). Et hemmelighetsfullt, truende skyggemønster på en vegg kan fungere som et symbol

for filmens handling (Faulstich 2008 s. 149). Et annet kjennetegn ved noir filmer er “skewed angles” (Dyer 2007 s. 124).

“The style and lighting of *film noir* is unique. Chiaroscuro (i.e. pictorial representations in terms of light and shade without regard to color) dominate their cinematography. “The mood of tragedy is enhanced by a strong contrast of deep blacks and glaring whites – shadows and highlights. In drama we light for mood, we paint poems. Lighting with its ups and downs becomes a symphonic construction paralleling the dramatic sequences” (Silver and Ursini, 1999). Style is crucial in *film noir*. “Like its protagonists, *film noir* is more interested in style than theme, whereas American critics have been traditionally more interested in theme than style” (Schrader, 1977).” (Snyder 2001)

“[L]ike many characters in noirs, he [hovedpersonen i en av filmene] seems to live in a flat behind a flashing neon sign, and as he moves about, the flat is repeatedly illuminated and then plunged into darkness” (Dyer 2007 s. 126). Lys og skygge danner ofte skrå og vertikale linjer og mønstre. Bruk av skarpt sidelys gjør at et ansikt deles i en opplyst del og en skyggelagt del, og kan fungere som et tegn på et splittet sinn. Skyggene dominerer over lyset. Dette skaper en desorientering som fungerer metaforisk for hele noir-universet. Filmene formidler ofte både pessimisme og verdirelativisme (Faulstich 2008 s. 149).

Det er vanlig med bruk av voice-over, oftest med hovedpersonens stemme (Ritzer og Schulze 2016 s. 293). Handlingen foregår vanligvis i en storby, mens det derimot i en såkalt “rural noir” er landlige omgivelser. “Also known as country noir, hick lit, redneck noir, redneck grit, or hillbilly noir. It differs from southern gothic in that it does not contain supernatural, ironic or unusual events.” (anonym kilde i goodreads.com, her sitert fra Ritzer og Schulze 2016 s. 296) Den amerikanske forfatteren og tegneserieskaperen Tim Seely, som blant annet har skrevet teksten til serien *Revival* (2012 og senere), har omtalt denne undersjangeren slik: “As for the ‘noir’ aspect, at some point I heard the term ‘Farm noir’ to describe films like *Fargo*, *A Simple Plan*, and *The Gift*. They transferred the ‘hard boiled detective’ trope from the ‘big city’ to rural America. ‘Revival’s’ ‘Hollywood pitch’ is basically ‘*Fargo* meets *The Walking Dead*’, so it seemed appropriate to invent a new genre name for ourselves.” (sitert fra Ritzer og Schulze 2016 s. 296)

Paul Schrader sammenfatter og eksemplifiserer: “I’d like to point out some of film noir’s recurring techniques.

- The majority of scenes are lit for night. Gangsters sit in the offices at midday with the shades pulled and the lights off. Ceiling lights are hung low the floor lamps are seldom more than five feet high. One always has the suspicion that if the lights were all suddenly flipped on the characters would shrink from the scene like Count Dracula at noontime.

- As in German expressionism, oblique and vertical lines are preferred to horizontal. Obliquity adheres to the choreography of the city, and is in direct opposition to the horizontal American tradition of Griffith and Ford. Oblique lines tend to splinter a screen, making it restless and unstable. Light enters the dingy rooms of film noir in such odd shapes-jagged trapezoids, obtuse triangles, vertical slits – that one suspects the windows were cut out with a pen knife. [...]

- The actors and setting are often given equal lighting emphasis. An actor is often hidden in the realistic tableau of the city at night, and, more obviously, his face is often blacked out by shadow as he speaks. These shadow effects are unlike the famous Warner Brothers lighting of the thirties in which the central character was accentuated by a heavy shadow; in film noir, the central character is likely to be standing in the shadow. When the environment is given an equal or greater weight than the actor, it, of course, creates a fatalistic hopeless mood. There is nothing the protagonist can do; the city will outlast and negate even his best efforts.

- Compositional tension is preferred to physical action. A typical film noir would rather move the scene cinematographically around the actor than have the actor control the scene by physical action. [...]

- There seems to be an almost Freudian attachment to water. The empty noir streets are almost always glistening with fresh evening rain (even in Los Angeles), and the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama. Docks and piers are second only to alleyways as the most popular rendezvous points.

- There is a love of romantic narration. In such films as *The Postman Always Rings Twice*, *Laura*, *Double Indemnity*, *The Lady from Shanghai*, *Out of the Past* and *Sunset Boulevard* the narration creates a mood of temps perdu: an irretrievable past, a predetermined fate and an all-enveloping hopelessness. In *Out of the Past* Robert Mitchum relates his history with pathetic relish that it is obvious there is no hope for any future: one can only take pleasure in reliving a doomed past.

- A complex chronological order is frequently used to reinforce the feelings of hopelessness and lost time. Such films as *The Enforcer*, *The Killers*, *Mildred Pierce*, *The Dark Past*, *Chicago Deadline*, *Out of the Past* and *The Killing* use a convoluted time sequence to immerse the viewer in a time-disoriented but highly stylized world. The manipulation of time, whether slight or complex, is often used to reinforce a noir principle: the how is always more important than the what.” (Schrader 2008)

Ifølge Raymond Durgant er det overordnede temaet i noir-filmer “a passion for the past and present, but a fear of the future. The noir hero dreads to look ahead, but instead tries to survive by the day, and if unsuccessful at that, he retreats to the past. Thus film noir’s techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, insecurity; then submerge these self-doubts in mannerism and style. In such a world

style becomes paramount; it is all that separates one from meaninglessness.”
(gjengitt etter Schrader 2008)

Sentrale temaer er forgjengelighet og fatalitet (Nünning og Nünning 2002 s. 174). Filmene har “mørk” tematikk, f.eks. mørke drifter, utroskap, hevn, skyld, dobbeltspill og kriminelle innslag som trusler og drap. Filmene skildrer en både kynisk og rastløst personlig virkelighet. De foregår ofte i en storby, og deler av handlingen om natten. Det lurte farer i mørket og selv de mest uskyldige personene i filmen kan virke skumle. Film noir rommer ofte en nihilistisk innstilling til tilværelsen, med personenes vandring i skyggenes dal med noen lysglimt av lykke. Personene har indre demoner, og en sjelelig frost som knapt den varmeste kjærlighet kan tine bort.

Filmene viser destruktive drifter og deres ukontrollerbare følger (Parkinson 2012 s. 126). De er preget av en “nihilistic tone, amoral atmosphere and *mise-en-scène* of urban decay [...] a predatory sea in which sharks prey on their own kind as well as the little fish”; det er “moral bleakness and pessimism”, ofte med en “vulnerable man ensnared by a lethal spider woman” (Steve Chibnall i Mathijs og Mendik 2008 s. 228-229 og 231). Virkelighetsoppfatningen er pessimistisk, kynisk eller nihilistisk (Grob 2008, innledningen). Filmene har ofte en klaustrofobisk atmosfære (Parkinson 2012 s. 109). De viser fram en verden som er fordømt, gjennomtrengt av en aura av noe forgjeves og katastrofalt (Grob 2008, innledningen). Mennesker begår feiltrinn og lider nederlag. Sjelene er fortapt. De har skjulte laster og sjanseløse planer. Dees planer får uante konsekvenser. I en film noir synes framtiden “på eiendommelig vis ikke å ligge der framme, men allerede å være begravd i fortiden.” (Josef Rauscher sitert fra innledningen i Grob 2008) Personene kjemper mot skygger fra sin egen fortid og med sine hemmelige lyster og indre demoner. Skyggene er mektigere enn lyskilden (Grob 2008, innledningen). Angst og forvirring trekker menneskene ned i mørket. De beveger seg som i en mørk tunnel. De befinner seg i natten (metaforisk og ofte bokstavelig talt), og blendes når de ser mer enn skygger. Personenes natt-verden er preget av regn, tåke og skitt, som uttrykk for fortapelse (Grob 2008, innledningen).

En film noir er vanligvis en kriminalfilm, særlig i amerikansk film noir (både det visuelle og temaet var dermed “noir”). I alt det mørke er det lurende farer. Ofte forekommer det glorete neonlys i storbyens (storbyjungelens) mørke. Handlingen foregår oftest i en storby, f.eks. i havneområder, i barer og værelser med mange mørke kroker (Grob 2008, innledningen). Noir-byen er et “criminalized *Wasteland*” (Grob 2008, innledningen). Menneskene beveger seg blant lange skygger på våt asfalt. Storbyen er full av fristelser og farer, og det er umulig å kontrollere destruktiviteten. Det er en stemning av noe forgjengelig og forgjeves (Grob 2008). En femme fatale er vanlig i filmene, dvs. en kvinne som er “all-powerful and self-sufficient” (Birkett 1986 s. 29). Denne kvinnen har ofte et gåtefullt smil på leppene. Hun er styrt av voldsomme impulser, ofte dødelige for hennes fiender. Hun nærmer seg menn med en blanding av forførende eleganse og sluhet.

“Saksofoner og trompeter skjærer gjennom natta, dype basslag dunker som blod gjennom årene, trommene slår takten til i eksplosive kaskader eller hviskende hvirvler, pianoet triller poesi inn i det svart/hvite lyset som skinner over ansikter fulle av drømmer og lidenskap.” (*Dagbladet* 6. mars 2014 s. 56)

Billy Wilders *Double Indemnity* (1944) er basert på en roman av amerikaneren James Mallahan Cain, men filmens manus ble skrevet av den enda mer kjente krimforfatteren Raymond Chandler. I filmen er det som om personene fanges i bur – skapt av skygger fra persienner. Hovedpersonen styrer seg selv inn i mørket og undergangen. Skyggene kan oppfattes som symbol for døden (Grob 2008, innledningen).

“Another stylistic influence waiting in the wings was the “hard-boiled” school of writers. In the thirties authors such as Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Caine, Horace McCoy and John O’Hara created the “tough,” a cynical way of emotions – romanticism with a protective shell. The hard-boiled writers had their roots in pulp fiction or journalism, and their protagonists lived out a narcissistic, defeatist code. The hard-boiled hero was, in reality, a soft egg compared to his existential counterpart (Camus is said to have based *The Stranger* on McCoy), but they were a good deal tougher than anything American fiction had seen. When the movies of the forties turned to the American “tough” moral understrata, the hardboiled school was waiting with preset conventions of heroes, minor characters, plots, dialogue and themes. [...] The most hard-boiled of Hollywood’s writers was Raymond Chandler himself, whose script of *Double Indemnity* (from a James M. Cain story) was the best written and most characteristically noir of the period. *Double Indemnity* was the first film which played film noir for what it essentially was: small-time, unredeemed, unheroic” (Schrader 2008).

Den franske filmregissøren François Truffauts film noir *Skyt på pianisten* (1960) er basert på en roman “*Down There* 1956, ny noir writer David Goodis” (Dyer 2007 s. 125). ”Goodis wrote novels turned into Hollywood noirs (*Dark Passage* novel 1946/film 1947; *Nightfall* 1947/1956) and himself worked on Hollywood noirs (*The Unfaithful* 1947, *The Burglar* 1956 (based on his 1953 novel))” (2007 s. 135).

Andre eksempler:

Anthony Mann: *Raw deal* (1948)

Rudolph Maté: *Union Station* (1950)

Fritz Lang: *The big heat* (1953)

Robert Aldrich: *Kiss me deadly* (1955)

Orson Welles: *Touch of evil* (1958)

Edith Carlmar: *Døden er et kjærtegn* (1949) – en av de få norske filmene innen sjangeren

Carlmar *Døden er et kjærtegn* (1949) er basert på en krimroman av Arve Moen fra 1948 med samme tittel. “Norges første kvinnelige regissør, Edith Carlmar, debuterte med filmversjonen av boka, et av de få norske eksemplene på såkalt film noir. De skarpe kontrastene mellom svart og hvitt understreker hvor kort vei det er mellom lys og skygge i livet til et menneske som velger å la seg lokke ut av rutinen og inn i erotikkens flammende blanding av helvete og paradiset.” (*Dagbladet* 2. november 2012 s. 2)

Det var “a large number of Germans and East Europeans working in film noir: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Braham, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinneman, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Mate.” (Schrader 2008)

En så sen film som Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) er tydelig preget av film noir-tradisjonen. Steven Soederberghs film *The Good German* (2006) blir ansett som en hyllest til film noir-stilen.

Film noir “fikk en renessanse med filmer som *Chinatown* og *Blade Runner* på 1970- og 1980-tallet. De stilistiske elementene fra film noir ble videreført, men selve historiefortellingen ble oppdatert til å passe datidens problematikk. Her finner man den farlige kvinnen, skarpe skygger, men i en ny setting – i hvert fall med tanke på *Blade Runners* sci-fi-historie. På 1990-tallet fikk genren nok en revitalisering med *Se7en*, som på samme vis låner fra film noir men gir historien en modernisering i forhold til (det amerikanske) samfunnets utvikling. Som følge av moderniseringen av film noir-elementene, kalles dette gjerne neo noir; altså den nye mørke filmen.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/08/begrepet-film-noir/>; lesedato 23.02.12)

“Film noir movies had a great feel to them, which people soon began to miss. Before long a new genre of movie emerged called Neo Noir. Neo Noir films are modern films which resemble those from the film noir period in a substantial way. The combination of film noir style and modern production value can result in a crisp and original movie, that’s what goes into the best neo noir films, like *Chinatown* or *Sin City*. There are countless examples of popular Neo Noir film which most people don’t realize. [...] *Blade Runner* counts as Neo Noir. It’s set in the not too distant future, in Los Angeles during the year 2019. Society has been transformed by all kinds of unimaginable technology, which includes robots.” (<http://eskify.com/10-best-neo-noir-films/>; lesedato 09.11.18)

“Noir had begun to peter out as a regular product in the mid 1950s, and although there were notable instances thereafter (*Odds Against Tomorrow* 1960, *Underworld USA* 1961, *The Naked Kiss* 1964, *Harper* 1966, *Point Blank* 1967, *Taxi Driver* 1976), they were received as stragglers or isolated instances; it was only in the 1980s that noirs begin to be made in numbers of a critical mass that suggested a new phenomenon: neo-noir.” (Dyer 2007 s. 119) Et eksempel på en neo-noir er Lawrence Kasdans *Body Heat* (1981): “*Body Heat* has the following classic elements: an aimless man attracted to a beautiful woman, an urban diner, Venetian blinds, neon lights, snap-brim hat, cigarettes, mournful jazz tunes, hard-boiled, sexually charged language, murder, chiaroscuro lighting, fog at night and black skies. It also explicitly echoes two classic noirs in plot and aspects of dialogue and *mise-en-scène*: *Double Indemnity* (1944 Billy Wilder) and *The Postman Always Rings Twice* (1946 Tay Garnett), the latter itself remade contemporaneously with *Body Heat*.” (Dyer 2007 s. 120)

Den amerikanske skuespilleren Robert Mitchum spilte i mange noir-filmer. “Den mest distinkte rolletypen Mitchum utviklet, er den nederlagsdømte outsideren knyttet til begrepet film noir. På mange måter er Mitchum Mr. Noir i egen person, en figur som utstråler uberegnelighet, fare og undergang. Noir-filmene inkluderer også westernfilmer som “*Persued*” (1947) og “*Blood on the Moon*” (1948). [...] De fremste noirfilmene til Mitchum er likevel sterke dramaer som “*When Strangers Marry*” (1944), “*The Locket*” (1946), “*Crossfire*” (1947), “*Out of the Past*” (1948), “*The Big Steal*” (1948), “*His Kind of Woman*” (1951), “*My Forbidden Past*” (1951), “*Where Danger Lives*” (1951), “*Macao*” (1951) og “*Angel Face*” (1952). Nicolas Rays rodeo-drama “*The Lusty Men*” (1952) er en av Mitchums beste filmer og har også klare drag av noir. Det samme må i høyeste grad sies om to filmer der Robert Mitchum viser den demoniske siden av sitt talent, de intense grøsserne “*Night of the Hunter*” (1955) og “*Cape Fear*” (1962). Noir-temaet fulgte Robert Mitchum inn i 1970-tallet. I 1973 spilte han i den strålende “*The Friends of Eddie Coyle*”. Året etter fulgte han opp med “*Yakuza*”. Mitchum hadde spilt privatdetektiv i Jacques Torneurs “*Out of the Past*” (1948), en film som rager svært høyt på noirbølgens adelskalender.” (*Dagbladet* 4. september 2010 s. 69)

Noen filmer på 1990-tallet har blitt kalt neo noir-verk med “a heightened sense of ironic intertextuality, pastiche gone mad (*The Two Jakes* 1990, *Reservoir Dogs* 1992, *Romeo Is Bleeding* 1994)” (Dyer 2007 s. 129). På 1990-tallet kom det ifølge en tysk filmforsker en bølge film noir igjen, med bl.a. Abel Ferraras *King of New York* (1990) og *Bad Lieutenant* (1992), Peter Medaks *Romeo is Bleeding* (1993), John Dahls *The Last Seduction* (1994), Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Jon Amiels *Copycat* (1995), David Finchers *Se7en* (1995) og David Lynchs *Blue Velvet* (1986) og *Lost Highway* (1997) (Grob 2008, innledningen). Det er først og fremst atmosfæren som bidrar til å gjøre disse til film noirs, ikke åstedene eller andre konkrete kjennetegn.

“Film noir is so associated, not least by its very name, with the use of black and white photography, that the idea of noir in colour seems a contradiction in terms. However, neo-noir may be said to achieve the quality of noir black-and-whiteness by other means. [...] a very controlled use of colour, especially coloured light, above all red, could create equivalents to the chiaroscuro of classic noir” (Dyer 2007 s. 123). Dennis Hoppers *The Hot Spot* (1990) ble markedsført med slagordet “Film Noir Like You’ve Never Seen Before”.

Den franske filmregissøren Olivier Marchal har lagd neo noir-filmene *36 Quai des Orfèvres* (2004; engelsk tittel *Department 36*) og *MR 73* (2008; engelsk tittel *The Last Deadly Mission*). Filmer som Frank Miller et al.s *Sin City* (2005) har gitt sjangeren en ny, computerskapt vri (Parkinson 2012 s. 126).

“The fundamental reason for film noir’s neglect, however, is the fact that it depends more on choreography than sociology, and American critics have always been slow on the uptake when it comes to visual style. Like its protagonists, film noir is more interested in style than theme; whereas American critics have been traditionally more interested in theme than style. American film critics have always been sociologists first and scientists second: film is important as it relates to large masses, and if a film goes awry it is often because the theme has been somehow “violated” by the style. Film noir operates on opposite principles: the theme is hidden in the style, and bogus themes are often flaunted (“middle class values are best”) which contradict the style. Although, I believe, style determines the theme in every film, it was easier for sociological critics to discuss the themes of the western and gangster film apart from stylistic analysis than it was to do for film noir.” (Schrader 2008)

Den amerikanske regissøren Carl Reiners film *Dead Men Don't Wear Plaid* (1982) parodierer film noir. De amerikanske regissør-brødrene Joel og Ethan Coens debutfilm *Blood Simple* (1984) er “en ironisk noir” (*Dagbladet* 16. februar 2011 s. 52).

“Den amerikanske sjangeren film noir kjennetegnes blant annet ved at det som skjer, unndrar seg dagslyset. Regnvåte bygater, sluttede rom, smug og portrom, veikroer, togkupeer, triste hybler, dunkle barer og nattklubber, trøstesløse fengselsceller, likkjellere og venterom på politistasjoner er vanlige kulisser. Folk famler i mørke og tørster etter lys. Men det fins også eksempler på at disse svarte dramaene foregår i flomlys. TV-serien “True Detective” er skrevet i arven etter den hardkokte tradisjonen i amerikansk film og litteratur. Men det som skjer, foregår med visse unntak under en strålende himmel; i et Louisiana-landskap langs kysten av Mexico-gulven der folk må gå med solbriller for å se klart. På den måten blir de mørke gjerningene som avdekkes, enda mer dystre. [...] Nic Pizzolatto (38) er forfatteren bak TV-serien “True Detective”. [...] Landskapet er som en tredje hovedperson i serien; på samme tid blendende vakkert, men preget av industri og forurensning. Sumper, tørre trær, spøkelsesaktige, forfalne hus, søle, båter som glir

gjennom grønsken, raffinerier og røyk. [...] tanker Pizzolatto har hentet fra filosofer som Nietzsche og Schopenhauer. Han framhever også den rumenske filosofen og aforistikerens Emil Cioran, dessuten den amerikanske tenkeren, nihilisten og skrekkforfatteren Thomas Ligotti, særlig hans bok “The Conspiracy Against the Human Race” (2010). Pizzolatto påpeker at Cioran er morsom i alt sitt svartsyn. Det er ikke Ligotti. Han er beksvart.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 11. juli 2014 s. 56-57)

Etter hvert har betegnelsen “noir” overskredet filmmediet. Det brukes om verk innen mange medier, og dessuten “ahistorisk”, dvs. om verk fra mange historiske perioder. Det har oppstått det James Naremore i boka *More Than Night: Film Noir in its Contexts* (1998) kaller “noir mediascape” (gjengitt fra Ritzer og Schulze 2016 s. 289-290).

Den franske tegneserieskaperen Jean-Claude Claeys er sterkt inspirert av film noir i sine serier. “He uses a hyper-realistic style in black and white, reworking from photographs, which gives his oeuvre a dark mood.” (http://www.lambiek.net/artists/c/claeys_j.htm; lesedato 02.07.14)

I en scene i *The Third Man* sier Harry Lime (spilt av Orson Welles) til sin barndomsvenn at fred ikke fremmer kultur: “Like the fella says, in Italy for 30 years under the Borgias they had warfare, terror, murder, and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love – they had 500 years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.”

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>