



Kritik

Noir | Marina Bouras

Foto: Per Morten Abrahamsen
Republique

Noir

Af Anne Jerslev

I pressematerialet til Marina Bouras' *Noir* kaldes stykket en "krimi med visuel og psykologisk dybdeskarphed". *Noir* er historien om en detektiv, der kaldes til et afsidesliggende hotel for angiveligt at hjælpe ejersken med at finde hendes forsvundne mand. Et job han aldrig skulle have taget. Måske. "Forklædt" i en piccolouniform blander han sig med de andre gæster og arbejdende på hotellet. Måske løser han gåden om ægtemanden og kvinden, som er der og alligevel ikke er der. Måske gør han det for sent. Måske.

Lad mig sige det med det samme: Mit problem med forestillingen, grunden til at jeg ikke blev fanget ind af dens historie og dens typiske noirmystik, er, at jeg aldrig først og fremmest har set noir'en som en psykologisk genre – og heller ikke blev overbevist om noget andet efter at have set *Noir*.

Film noir - en stil

Det banebrydende og moderne ved den amerikanske *film noir*, der havde sin storhedstid i 1940'erne og første halvdel af 1950'erne, var den iøjnefaldende visuelle stil. Eller man kunne sige: en stil der havde selvstændiggjort sig. Hvor Hollywood-fortællingens stil normalt var underlagt dens form, dvs. først og fremmest støttede fortællingens fremdrift, dér havde *noir*-stilen en selvstændig funktion, ja den modarbejdede af og til den i øvrigt ofte intense krimihandling gennem konstruktionen af stemningsladede rum, der havde deres egen æstetiske power og et formål i sig selv. Stilen blev altså brugt til at skabe stemning igennem. Det iscenesatte klaustrofobiske og uharmoniske rum, med forvredne proportioner og forstyrrede skalaforhold, rum det var svært at orientere sig i, hvor skarpe skel mellem lys og

skygge fik karaktererne til at fortone sig i den abstrakte arkitektur, og hvor storbyrummets glinsende gader blev transformeret til labyrintiske fælder. Selvsagt var stilen med til at understrege den depressive og fatalistiske grundtone, der strukturerede historierne, og i Billy Wilders *Double Indemnity* (1944), som *Noir* refererer til flere gange, etableres denne grundtone igennem en klar flashbackstruktur: Dødeligt såret dikterer forsikringsagenten Walter Neff en tilståelse til sin overordnede - hvis indhold, centreret om forsikringsvindelse, drab og et fatalt møde med en farlig blondine - hovedparten af filmen dernæst illustrerer til hans *voice over*. Tilsvarende starter *Noir* med, at detektiven Aamati vendt ud mod publikum, starter på at indtale sin historie, det han har at sige, den historie vi kommer til at opleve.

Noir foregår ikke i storbyen, som ellers er det typiske ikoniske rum i genren, men på et øde beliggende hotel – et andet af modernitetens ikke-steder, holdepladser for stundesløse og forladte eksistenser. Også *Noir* er selvfølgelig en historie om fatale lidenskaber, om en mand der ønsker sig "ind i orkanen – ind i virkeligheden", og som får dette ønske opfyldt til overmål. "Nogle tiltrækkes kraftigt af det man ikke må lege med" siges det i starten af stykket, og kender man genren, ja så tales der her med store og staver; det er en af *noir*'ens definerende karakteristika, at kvinden er fatal, og at manden tiltrækkes af hende den at kunne gøre noget ved det. Hun er skurken, "rådden", som stykkets femme fatale, Zoi, siger om sig selv til sidst - lige som Barbara Stanwycks marmorkolde blondine Phyllis i *Double Indemnity*, der, da hun og Walter Neff dødeligt omfavner hinanden, udtaler de berømte ord:

"I'm rotten to the heart. I used you just as you said, that was all you ever meant to me, until a minute ago. When I couldn't fire that second shot".

Den svære maskulinitet

Også *Noirs Zoi* er ude af stand til at elske, "Hun kunne ikke elske. Hvor er Zoi. Ja hvor er kvinden", lyder det - ekkoende genrens iscenesættelse af kvinden som det store mysterium. Men stykket har i øvrigt fanget det, der efter min mening er langt mere interessant end iscenesættelsen af edderkoppekvinde og det fatale kvindelige begær, nemlig at *noir* er en genre, der dybest set handler om (efterkrigs)maskuliniteten i krise, om mænd der ikke har styr på sig selv og om kvinder, der bliver katalysatorer for det ønske om overskridelse, som mændene bærer på. Som *Double Indemnity's* Walter Neff der drives mod normoverskridelsen, drømmen om den perfekte forsikringssvindler, men skal falde for Phyllis' projekt for at det kan sættes i værk. Stykkets detektiv, den plagede Aamati, erkender til sidst at, "det var ikke hende, det var mig – jeg kunne ikke elske". *Femme fatalen* er i den forstand ikke en aktiv spiller i *noir*'ens fatale fortælling, men den nødvendige betingelse for at mandens ønske om at komme "ind i virkeligheden" kan realiseres. Ofte med dødelig udgang.

Efter min mening har *noir*'en ingen psykologisk dybde – og skal ikke have det. Karaktererne er klicheer. Kunststykket er æstetisering og stilisering. Heroverfor råbes der uendeligt meget i *Noir*, som var karaktererne – især Jens Albinus' Aamanti og Morten Hauch-Fausbølls forfatter på jagt efter en slutning – i den dybeste pine. Jeg ved ikke, om ideen er, at man skal lide med disse mennesker, fanget i udsigtsløshed og depraveret begær på et hotel, der har set bedre dage. Jeg kunne ikke. Hvor meget jeg end sympatiserer med den dramatiske bestræbelse på at genoplive *noir*'en, og hvor meget jeg end er Albinus-fan, så kedede jeg mig bravt. Der var små sjove momenter, især når

Anders Hoves receptionist foldede sig veloplagt gnavent ud. Men for mig løftede stykket sig kun i de passager, hvor jeg kunne nyde stilen, scenografien.

For dét synes jeg var stykkets scoop, at det gennem især brugen af store videoprojektioner skabte et magisk og moderne teaterum, hvor videoprojektionerne genfortolkede den tidlige og rumlige ubalance, der i den filmiske *noir* underlægger personerne en uafvendelig derfratager dem agens og installerer dem i tidslommer, hvor de kun kan repetere allerede foretagne dårskeer og kun kan komme videre mod døden. Således projektionerne af detektiven og femme fatalen i en hed omfavelse der blev gentaget og gentaget i videoens loop, som var begæret udtømmeligt men kunne det heller aldrig realiseres. De starter på at tage tøjet af hinanden, men bliver aldrig færdige, kan bare igen og igen, formålsløst, foretage de samme bevægelser, kysse på samme måde. Eller projicerede replikaer af detektiven i piccolouniform der bliver ved med at fødes af hans krop – som en visuel materialisering af den splittede subjektivitet *noir*-genren sætter i scene. Her, i Martin Tullinius' scenografi og brug af videoprojektioner, synes jeg, stykket virkelig flot foretager den omvendning af figur og rum, som de bedste film *noir*'s sætter så grumt og stileret i scene: Rummet bliver aldrig en meningsfuld arkitektur for personernes adfærd, en rumlig geografi de kan være i, men en vibrerende uigennemtrængelighed, de snubler over.

I nogle indstillinger i film *noir*'en, små perler rundt omkring i filmene, tager scenografien overhånd, og karaktererne forsvinder eller må bukke under for rummet. Måske kunne *Noir* i højere grad have benyttet den samme teknik, underordne spillet scenografien. Lade scenografien tage magten eller lade *noir*-dramaet udspille sig mellem karaktererne, *noir*-klicheerne og scenografien.

Marina Bouras: *Noir*. Instruktion Marina Bouras og Jens Albinus.

Scenografi: Martin Tullinius.



Jens Albinus i *Noir* på Republique
(foto: Sophie Winquist)