

TEMA: FILM SOLEIL

Marcel Štefančič, jr.

Kako so nove mutacije kapitalizma šokirale film noir in kako je film noir vrnil udarec



STEKLI PSI | 1992

D. K. Holm je leta 2005 objavil knjižico *Film Soleil* (Pocket Essential), v kateri je opozoril, da se je v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvil nov žanr, film soleil, ki pa korenini v klasičnih filmih noir. A je »več kot le variacija filma noir«. Film soleil je rekonfiguracija filma noir, kar pomeni, da se »vse tiste dobro znane noir podobe obrnejo na glavo«, da se torej »mračna ulica spremeni v suho, od sonca ožgano cesto«, da se »mračna aleja preoblikuje v avtocesto, ki neusmiljeno seka puščavo, polno izsušenega grmičevja«, in da »ženska v kavbojskih škornjih sedi v drvečem avtu, ki ga šofira moteni moški, ki ga biološki goni bolj kot k seksu vodijo k boju za denar«. Tu – bodisi v Boormanovi **Čistini** (Point Blank, 1967), Ritchiejevem **Levu med gangsterji** (Prime Cut, 1972), Peckinpahovem **Pobegu** (The Getaway, 1972), Altmanovem **Privatnem detektivu** (The Long Goodbye, 1973), Malickovi **Surovi baladi** (Badlands, 1973), **Kitajski četrti** (Chinatown, 1974) Polanskega, Pakulovih **Morileh in pričah** (The Parallax View, 1974) ali Pennovih **Nočnih potezah** (Night Moves, 1975) – se zločini, z incestom vred, dogajajo pri belem dnevu, na vrelem soncu, bodisi v avtu, na cesti, trailer parku ali sredi puščave, kjer si »hkrati povsod in nikjer« in ki »ponuja hkrati prihodnost in smrt«.

Film soleil vzame tisto, kar je bilo tipično za film noir, njegove temeljne elemente – »in prižge luč«. Sence meče le še sonce. Noir je bil črno-bel, soleil je barven. »Noir je bil New York, soleil je Los Angeles.« Mrak, samotne ulice, slepe ulice, obvozi, temna mesta, tesnoba in preteklost, ki so spleтали noir, so na lepem nepomembni in nebitveni. »Film soleil je nasprotje filma noir – noč postane dan, mesto podeželje, sočna ljubezen pa surov seks, poln sovraštva.« Raymond Chandler postane Jim Thompson, cigareta LSD, alkohol kokain, sen budnost, dvojna prevara pa trojna ali četverna. V filmih noir se zločin ne izplača, v filmih soleil pač, navsezadnje, Steve McQueen in Ali MacGraw v *Pobegu* s plenom po vseh dvojnih, trojnih in četvernih preva-

rah, pasteh, preizkušnjah in *cliffhangerjih* vendarle zbežita v Mehiko – v svetlobo, na sonce, na varno, v *happy end*. *Happy end* so doživeli tudi drugi kriminalci, recimo Walter Mathau v filmu **Ubijte Charleya Varricka** (Charley Varrick, 1973, Don Siegel), Robert Duvall v filmu **Umri na drugem mestu** (The Outfit, 1973, John Flynn) in Kathleen Turner v **Telesni strasti** (Body Heat, 1981, Lawrence Kasdan), reimaginaciji **Dvojnega zavarovanja** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder), v katerem se pohlep ni izplačal. V **Telesni strasti** pač. Razlika med obema filmoma ni le v tonu. Ali seksu.

»Pohlep je dober,« je oznanil karizmatični borzni špekulant Gordon Gekko (Michael Douglas), protagonist Stonovega **Wall Streeta** (1987), junak Reaganove (kontra)revolucije, ki je sprožila neoliberalne ekonomske sile, te pa so v osemdesetih in devetdesetih pognale nov val soleila, ki so ga intonirali filmi **Telesna strast**, **Krvavo preprosto** (Blood Simple, 1984, Joel Coen), **Živeti in umreti v Los Angelesu** (To Live and Die in L.A., 1985, William Friedkin), **Lovec na ljudi** (Manhunter, 1986, Michael Mann), **Ubij me še enkrat** (Kill Me Again, 1989, John Dahl), **Ko se zmrači, ljuba moja** (After Dark, My Sweet, 1990, James Foley), **Goljufi** (Grifters, 1990, Stephen Frears), **Vročje mesto** (The Hot Spot, 1990, Dennis Hopper), **Blodnja** (Delusion, 1991, Carl Colpaert), **Le ena napačna poteza** (One False Move, 1992, Carl Franklin), **Stekli psi** (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino), **Red Rock West** (1993, John Dahl), **Kalifornija** (1993, Dominic Sena) in tako dalje.

Prepad med bogatimi in revnimi je v teh filmih še globlji, gangsterji so še hujši, konfrontacije so še brutalnejše, sebičnost je še neusmiljenejša, moški so še šibkejši in še bolj neumni, mizoginija je še toksičnejša, obsedenost je še kompulzivnejša, nihilizem je še očitnejši. Ali kot pravi detektiv Robert Culp v filmu **Hickey & Boggs** (1972, Robert Culp): »Dobiti moram večjo

pištolo. Ničesar več ne zadenem.« Kapital je ljudi čedalje bolj korumpiral in kriminaliziral, mala mesta – če pomislim le na tisto v **Poboju** (The Kill-Off, 1990, Maggie Greenwald) – so postala kolektivi kriminalcev, da so »na dnu fejest ljudje« in da se dvignejo »le elite in prasci«, kot je še v **Zasebnem detektivu** (Harper, 1966, Jack Smight) mislil detektiv Paul Newman, ni več držalo, seks – stisnjen v kontekst novega vala hardcore feminizma, detronizacije belega heteroseksualnega moškega, demontaže patriarhalnih privilegijev in aidsa – je postal vojna. Svet je postal antisocialen, neobvladljiv in fašistoidno represiven – kajenje, zaščitni znak filmov noir, so prepovedali. V filmih noir je denar znak moralne izprijenosti – v filmih soleil je pohlep nekaj »dobrega«. Noir je obležal na soncu – ožgan od nove, povsem deregulirane ekonomije, nove, neoliberalne patologije in nove, financiralizirane psihologije.

Prepad med bogatimi in revnimi je v teh filmih še globlji, gangsterji so še hujši, konfrontacije so še brutalnejše, sebičnost je še neusmiljenjša, moški so še šibkejši in še bolj neumni, mizoginija je še toksičnejša, obsedenost je še kompulzivnejša, nihilizem je še očitnejši.

Življenje je postalo nestabilno in groteskno. Nihče ni več od nikogar pričakoval, da bo govoril resnico. Policaju, ki ni bil skorumpiran, ni bilo mogoče verjeti. Dolga ni bilo več mogoče odplačati, o čemer bi lahko James Caan – profesor književnosti v **Kvartopircu** (The Gambler, 1974, Karel Reisz), kompulzivni hazarder, ki rad zaide na sonce (Las Vegas) – pisal romane. Vsi so le še trgovali in poslovali, kot recimo potepuški Nicolas Cage, ki se pusti v filmu **Red Rock West** plačati obema zakoncema, ko se hočeta znebiti drug drugega. Goljufija je postala afirmacija identitete, kot je pokazala **Hiša iger** (House of Games, 1987, David Mamet). Ljudje so bili le še citati, le še reciklaže, ki jih je treba »obarvati«, da se sploh ločijo (**Stekli psi**).

Detektiv, ki se je utapljal v nostalgiji in metaforah, kot recimo Burt Reynolds v **Nevarnem mestu** (Hustle, 1975, Robert Aldrich), je bil obsojen na smrt. Rop je bil razredno maščevanje (**Umri na drugem mestu**). Nasilje je bilo zgoščeno, predirljivo, prežemajoče, junake, ki drug drugemu niso kradli le denarja in žensk, ampak tudi avtorska dela, recimo romane (**D.O.A.** [1988, Rocky

Morton in Annabel Jankel]), je vedno znova čakal individualni, personalizirani, sprivatizirani osebni pekel. V glavo jim je prišel Hannibal Lecter, tedaj – v **Lovcu na ljudi** – še Hannibal Lecter. Rešitev je bila v brezosebnosti, kot ugotovi Gene Hackman v **Prisluškovanju** (The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola). Striparka Courteney Cox, ki v **Modri puščavi** (Blue Desert, 1990, Bradley Battersby) misli, da je v puščavi – v puščavskem mestecu, sredi soleila – na varnem, se ne bi mogla bolj motiti.

Film noir je mutiral v film soleil, toda filmi soleil so bili že številni klasični filmi noir. Alain Silver in Elizabeth Ward sta leta 1992 uredila enciklopedijo filma noir (**Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style**), Holm pa pravi, da je bila v tretji izdaji te enciklopedije skoraj tretjina od 153 filmov noir dejansko filmov soleil, med drugim **Dvojno zavarovanje**, **Mildred Pierce** (1945, Michael Curtiz), **Obvoz** (Detour, 1945, Edgar G. Ulmer), **Smrtni greh** (Leave Her to Heaven, 1946, John M. Stahl), **Poštar zvoni vedno dvakrat** (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett), **Iz preteklosti** (Out of the Past, 1947, Jacques Tourneur), **Dama iz Šanghaja** (The Lady from Shanghai, 1948, Orson Welles), **Bulvar somraka** (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder) in kakopak **Veliki karneval** (Ace in the Hole, 1951, Billy Wilder), ki se odvrti sredi bele, razsijane, razbeljene novomehiške puščave, v katero se zgrne vsa Amerika, ki tragedijo prelevi v orgiastični, morbidni, primitivni entertainment. »Tu raste nova skupnost,« vzklikne radijski reporter. Veliki karneval – soleil soleila – je bil tako groteskna obsodba pohlepa, kulture narcizma, populizma, logike prostega trga in kapitalizma, da so ga razglašali za protiameriškega, nekateri pa so celo rekli, da je tak, kot bi ga posneli Sovjeti. A najboljši filmi noir, od **Dvojnega zavarovanja** in **Dame iz Šanghaja** do **Morilcev** (The Killers, 1946, Robert Siodmak) in **Dotika zla** (Touch of Evil, 1958, Orson Welles), so itak izgledali natanko tako – kot da so jih posneli Sovjeti.

Film noir je bil pritajena, implicitna kritika Amerike in kapitalizma, toda Billy Wilder je najprej z **Bulvarjem somraka** in potem z **Velikim karnevalom** sam noir tako radikaliziral, da je dobil dermatitis in mutiral v soleil – vse je bilo belo in razsvetljeno, vse se je videlo, vse tisto »protiameriško«, pritajeno v filmu noir, je izbruhnilo in zasijalo, vse tisto, kar je bilo prej implicitno (kritika Amerike, njenega kapitalizma, njenega morastega sna, njene *inquiétude*, njene *malaise*, njenega socialnega razpada, njenega moralnega razkroja, njenega apokaliptičnega občutja), je bilo zdaj eksplicitno in direktno, že skoraj »sovjetsko«. **Veliki karneval** je film noir in vso tisto neznosno patologijo, ki je brbotala v njem, spravil na sonce. Za tak obrat je v osemdesetih poskrbel neoliberalizem, ki je film noir – no, neonir, alias

postnoir noir, alias postklasični noir, alias nouveau noir – prislil, da se je radikaliziral, da je šel iz sebe in čez sebe, da je šel na sonce, da se je odprl, da ni več ničesar skrival, da se je prelevil v eksplicitno, direktno kritiko kapitalizma in da je osvetlil šokirane obraze, ožgane od neoliberalizma, pošasti brez odrešilnih vrlin. Film soleil jim je dal tretjo dimenzijo, obenem pa je publiko – »vse tiste čudovite ljudi v mraku«, kot bi rekla Norma Desmond – mentalno in emocionalno pripravljaj na ekscese neoliberalizma, na nasilne čase. Že Lee Marvin je v **Čistini** izgledal tako, kot da je vstal od mrtvih. Ko gledaš te filme, imaš občutek, da njihovi režiserji obžalujejo, da se niso rodili v Evropi.

Zakaj si je Holm izmislil novo žanrsko oznako, nov zbirni pojem? Verjetno se je naveličal noči, v kateri so vsi filmi noir črni. Ali natančneje: moteče ni bilo le to, da so vsi filmi noir veljali za filme noir, ampak tudi to, da so za filme noir veljale kar vse kriminalke po vrsti – in spet ne le kriminalke. Filma noir je bilo nenadoma preveč. Vse je bil film noir. Noir Cinematic Universe. Michael F. Keaney je v klasičnem obdobju – med letoma 1940 in 1959 – našel kar 745 filmov noir (*Film Noir Guide* [2003]), medtem ko jih je John Grant v kompletni filmski zgodovini našel kar 3250 (*A Comprehensive Encyclopedia of Film Noir* [2013]). Noir so kakopak tudi vsi neonoirji. Alain Silver in James Ursini, ki imata film noir bolj za »ameriško filmsko gibanje« kot za žanr, neonoir pa bolj za žanr kot za gibanje, v svoji monografiji o ameriškem neonoirju – *American Neo-noir* (2015) – za neonoirje razglasita tako rekoč vse kriminalke in trilerje, posnete po **Morilcih** (*The Killers*, 1964, Don Siegel) in **Čistini** (več kot 500 filmov).

Film noir ima več izvorov. Film soleil pa ima, pravi Holm, le en sam izvor – film noir. Nastal je pod vplivom enega samega vira – filma noir. Film soleil je vse pobral pri filmu noir. Noir je bil njegov ready-made.

Vse to govori o dominantnosti in imperialnosti filma noir (navsezadnje, noir je obsedel kozmetično industrijo, oglaševanje, album Carly Simon ipd., tako da je bilo življenje videti le še kot imitacija filma noir). Treba je bilo potegniti ločnico. Toda Holm ni potegnil le ločnice, ni le konstruiral nove žanrske oznake, ni le prerazvrstil in premetal filmov noir, ampak je znotraj samega filma noir odkril nov žanr – film soleil. In odkril ga je retroaktivno – tako kot so retroaktivno odkrili film noir.

»Poleti 1946 so francoski gledalci odkrili nov tip ameriškega filma. V nekaj tednih, od sredine julija do konca avgusta, je v pariške kinodvorane prišlo pet filmov, ki jim je bil skupen zelo čuden in nasilen ton, začinjen z edinstveno vrsto erotike: Hustonov **Malteški sokol**, Premingerjeva **Laura**, Dmytrykov **Moj ljubi morilec**, Wilderjevo **Dvojno zavarovanje** in Langovala **Ženska v izložbi**,« pravita Raymond Borde in Étienne Chaumeton v sloviti *Panorami ameriškega filma noir* (*Panorama du film noir américain*, 1955), prvi knjigi o filmu noir.

Francoski filmski kritiki, ki so bili med vojno tako odrezani od Amerike, da so imeli malo podatkov o holivudski produkciji in da so bili glede novih režiserjev nevedni, leta 1946, ko so jih preplavili še drugi filmi noir, recimo **Najeti morilec** (*This Gun for Hire*, 1942, Frank Tuttle), **Morilci, Gospa v jezeru** (*Lady in the Lake*, 1946, Robert Montgomery), **Gilda** (1946, Charles Vidor) in **Globoko spanje** (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks), niso točno vedeli, kaj se je zgodilo, toda prav zato, ker so vsi ti filmi pred njih padli naenkrat, ker so jih torej videli drugega za drugim, tako rekoč v enem požirku, v enem gledanju (*binge!*), pa četudi so bili posneti v razponu petih let, so sploh lahko ugotovili, da se je nekaj zgodilo.

Prav zato, ker so vse te filme – »moraste, čudne, erotične, ambivalentne, krute«, »antisocialne«, prikazane »skozi oči kriminalcev«, tesnobno gnane z logiko sanj, »negotovimi motivacijami«, »občutkom odtujenosti«, »nekoherentno in brutalno atmosfero«, »nasilno seksualnostjo«, »latentno homoseksualnostjo«, »policijsko korupcijo«, »vsemogočnostjo denarja«, »realističnimi prizorišči, dobro razvitimi stranskimi liki, prizori nasilja in vznemirljivimi pregoni«, postavljene med poklicne morilce, gangsterje, policaje, privatne detektive, sanjače, amnezike, negotove in nestabilne koalicije, »žrtve, ki so žrtve prav zato, ker ne morejo biti eksekutorji«, sprte z »uradno ideologijo« (svoboda, enakost, sreča, napredek, materinstvo, optimizem, puritanizem, amerikanizem, asimilacija, ekonomski liberalizem, pozitivizem ipd.) – videli naenkrat, so lahko zaznali veliki prelom.

In vsi ti filmi, ki so na pariška platna prišli hkrati, so »gledalcem vsilili koncept filma noir«, pravita Borde in Chaumeton. Ker so jih videli naenkrat, so se jim razkrili kot nekaj novega, kot neke vrste »čudež«. Ergo: prav vojna – ločenost od ameriškega filma – je omogočila to veliko prepoznanje in »odkritje« novega filmskega koncepta, filma noir. In dalje, prepoznanje filma noir – novega filmskega koncepta – je omogočilo prav to hkratno gledanje množice filmov, ki niso nastali hkrati, ampak v razponu več let. To, da so vse te filme videli naenkrat, jim je omogočilo, da so nanje pogledali z distance – kot da so že preteklost,

kot da je njihove notranje zgodovine že konec, kot da je film noir že žanr in kot da tisti, ki filme noir snemajo, vedo, kaj počnejo, da potemtakem vedo, da snemajo filme noir. Niso vedeli. Tako kot Lawrence Kasdan, Joel Coen, William Friedkin, Michael Mann, John Dahl, James Foley, Stephen Frears, Dennis Hopper, Carl Colpaert, Carl Franklin in Quentin Tarantino niso vedeli, da snemajo filme soleil.

Ahistorični pogled je omogočil odkritje zgodovine – novega v zgodovini, preloma v zgodovini, revolucije v zgodovini filma, filmske revolucije, filma noir. In prav temu svojemu nenadnemu uvidu – temu svojemu gledanju, temu osupljivemu razodetju, temu epistemološkemu rezu, temu nepričakovanemu srečanju z novim – so dali francoski filmski kritiki ime film noir.

In Holm je odigral vlogo Nina Franka, velikega prijatelja modernistov (kot so bili James Joyce, Samuel Beckett, Philippe Soupault, Robert Desnos, Max Jacob, Jean Cocteau, René Clair in Mac Orlan), ki je – 28. avgusta 1946 v članku »Novi policijski žanr«, objavljenem v socialistični reviji *L'Écran français* – izumil, odkril in definiral film noir, v katerem je videl modernistični prelom s tradicijo.

Ne, Robert Siodmak, Fritz Lang in Billy Wilder, kralji filma noir, niso vedeli, da snemajo filme noir. »Vraga, tedaj nismo vedeli, kaj je film noir,« je rekel Robert Mitchum. »Snemali smo filme – in to je bilo vse. Cary Grant in ostale zvezde so dobili vse luči. Mi pa smo sete razsvetljevali s cigaretinimi ogorki.« Nihče ni rekel: hej, zdaj gremo pa posnet en film noir! To so počeli šele kasneje, v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih – v času neonoirja, potemtakem v času filmov soleil.

Film noir, »najljubši žanr vsakega režiserja«, kot je nekoč rekel Dennis Hopper, je vse, kar hočete – sinonim za kriminalko, B-film, žanr, odklon od žanra, podžanr, nekaj medžanrskega, postžanrskega, metažanrskega, žanr, ki ga ni bilo, serija filmov, gibanje, slog, cikel, ton, stališče, šola, gledišče, *look*, atmosfera, svetovni nazor, *zeitgeist*, obdobje, fenomen, načelo, simptom, *no man's land* med slogom in žanrom, metafora, senzibilnost, produkt filmske tehnike, filmska tendenca, set markerjev, antimit, fetiš, talisman, amalgam nesinhronih elementov, polje filmske rezistence, hibrid glamurja in grobosti, vampir, film o smrti, mejni film, fluid, neksus modnih trendov, novi val, kanon, privilegiranec, antieskapizem, analitična kategorija, disident, afektirana reakcija na trenutek v zgodovini, metafilm, diskurzivni konstrukt filmske kritike in teorije, ameriško nezavedno, moška fantazija, način razumevanja sveta, mistika, prikazen, črna luknja, bolezen, truplo.

Vse to. In še več – odmev II. svetovne vojne, holokavsta in atomske bombe, izraz boja za svobodo znotraj represivne filmske industrije, subverzija naracije v času krize, ki predstavlja prav krizo naracije, žanr ameriškega hladnovojnega liberalizma, germanizacija Hollywooda, evropeizacija Hollywooda, absorpcija etabliranih žanrov (detektivskih filmov, boksarskih filmov, zaporniških filmov, gangsterskih filmov, policijskih filmov in melodram), filmski stroj.

Življenje je postalo nestabilno in groteskno. Nihče ni več od nikogar pričakoval, da bo govoril resnico. Policaju, ki ni bil skorumpiran, ni bilo mogoče verjeti.

Film noir je zelo težko definirati, ker je nastal pod vplivom številnih dogodkov, trendov, silnic, kulturnih preokupacij, modernizmov, žanrov, slogov, poetik, eksperimentiranj in umetnosti – potemtakem pod vplivom številnih virov. Naredilo ga je najboljše od vsega. Naredile so ga tudi najboljše filmske fantazije – in najboljše fantazije o filmu. Film noir ima več izvorov. Film soleil pa ima, pravi Holm, le en sam izvor – film noir. Nastal je pod vplivom enega samega vira – filma noir. Film soleil je vse pobral pri filmu noir. Noir je bil njegov *ready-made*. Zato je med filmi soleil toliko noir pastišev, toliko poklonov klasičnim filmom noir, toliko rimejkov, citatov in reimaginacij klasičnih filmov noir ter toliko retronoirjev (ki bi jih Fredric Jameson razstavil v »muzeju imaginarnosti«). Zato Robert Duvall v filmu **Umri na drugem mestu** srečuje igralce iz klasičnih filmov noir – Roberta Ryana, Timothyja Careyja, Marie Windsor, Elisho Cooka Jr. in Emila Meyerja. Zato je privatni detektiv Marlowe, protagonist **Marlowa** (1969, Paul Bogart), ekranizacije Chandlerjeve **Sestrice** (*The Little Sister*, 1949), baziran v losangeleški Bradburyjevi stavbi, v kateri so se dogajali številni filmi noir. Zato film **Zbogom, lepotica** (*Farewell, My Lovely*, 1975, Dick Richards), posnet po romanu Raymonda Chandlerja, izgleda tako, kot bi ga sanjal kak fen. In zato je Hillov **Voznik** (*The Driver*, 1978) tipični film soleil, pa četudi se tako rekoč v celoti odvrti ponoči, v neskončni, napol distopični losangeleški noči – zaveda se namreč pravil filma noir, logike žanra, njegovega notranjega mraka. Ko Ali MacGraw v **Pobegu** dahne, »Oh, vse to je le igra«, se zdi, kot da hoče reči – vse to je le igranje s pravili filma noir! Rimejki filmov noir so bili doslednejši in bolj noir od originalov. Z njimi so tekmovali. Spomnite se le Wendersovega **Hammetta** (1983). Ali Altmanovega **Privatnega detektiva**.



Film soleil vzame tisto, kar je bilo tipično za film noir, njegove temeljne elemente – »in prižge luč«. Sence meče le še sonce.

Film soleil je mogoče lažje definirati, ker zajema le iz enega vira. V soleilu se noir vrne k svojim koreninam. Film soleil je nezavedno filma noir. Kar seveda pomeni, da je šele film soleil pravi film noir. Film noir, ki ga je mogoče definirati. Film noir, ki končno in dokončno postane žanr. Ali kot pravi Foster Hirsch v knjigi *Detours and Lost Highways* (1999): »Filmi, posneti po klasičnem obdobju filma noir, bi bili lahko dejansko dokaz, da je film noir žanr.« Hirsch pravi, da je bil **Dotik zla** film noir, ki preveč ve o filmu noir, a to bi bila tudi odlična definicija filma soleil – film noir, ki preveč ve o filmu noir.

Ker pa je film noir postal imperialen, ker je preplaval vse filme, kontaminiral in zasenčil vse druge žanre, ker je torej grozil, da si bo pokoril film, so že prej skušali potegniti meje, da bi film rešili pred invazivnim, parazitskim, vsemogočnim alienom. Peter Valenti je tako leta 1978 – v članku »The 'Film Blanc': Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940–45« (*Journal of Popular Film*) – skoval izraz film blanc, s katerim je skušal kontrastirati in »rešiti« filme, ki bi jih lahko požrl film noir, pa četudi je šlo za filme, ki naj bi bili – ironično! – pravo frivolno nasprotje filmov noir, potemtakem nasprotje mraka, cinizma, fatalizma, pesimizma, depresije, zamorjenosti, obupa, groze, strahu, kriminala, seksa, strasti, maščevalnosti, moralnega propada, realizma, urbane odtujenosti in anemije, nelagodja, melanholije, odtujenosti, slabega počutja, paranoje.

Za filme blanc je namreč razglasil romantične, sentimentalne, optimistične, fantazijske, mistične, resurekcijske, reinkarnacijske, nezemeljske, »magične« *feel-good* filme, kot so **Prihaja gospod Jordan** (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941, Alexander Hall), **Fant z imenom Joe** (*A Guy Named Joe*, 1943, Victor Fleming), **Hišica na nebu** (*Cabin in the Sky*, 1943, Vincente Minnelli), **Med dvema svetovoma** (*Between Two Worlds*, 1944, Edward A. Blatt), **Nebo lahko počaka** (*Heaven Can Wait*, 1943, Ernst Lubitsch), **Razposajeni duh** (*Blithe Spirit*, 1945, David Lean), **Vprašanje življenja in smrti** (*A Matter of Life and Death*, 1946, Michael Powell in Emeric Pressburger), **Življenje je čudovito** (*It's a Wonderful Life*, 1946, Frank Capra), **Duh in gospa Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947, Joseph L. Mankiewicz) in **Portret Jennie** (*Portrait of Jennie*, 1948, William Dieterle), ki se dogajajo v onostranstvu, v posmrtnem ali obsmrtnem življenju, v nebesih, sanjah in alternativnih svetovih, v eterični, kozmični »čakalnici«, med nebeškimi sli in odrešeniki, duhovi in angeli, med telesom in dušo, med življenjem in smrtjo, med nebom in zemljo, med vidnostjo in nevidnostjo.

V teh filmih običajno nekdo umre (letalska nesreča, kozmična motnja, samomor ipd.) in se vrne kot duh (ki išče novo telo, novo identiteto, ljubezen, odrešitev ipd.), zato niti ne preseneča, da so – tako kot filmi noir – zacveteli prav med II. svetovno vojno, v času morije, klavnice, umiranja, ko so ljudje potrebovali

tolažbo in upanje, da je mogoč stik z mrtvimi in da s smrtjo še ni konec življenja (in ljubezni, sreče ipd.). Filmi blanc so sporočali: četudi umreš, se ti nič ne zgodi. Še več: smrt je pot do sreče.

To se lepo vidi v **Fantu z imenom Joe**: ko umre vojni pilot Joe (Spencer Tracy), ostane tak, kot je bil – ko se vrne kot duh, se namreč popolnoma nič ne spremeni. Mrtev je tak, kot je bil živ. Dorindi (Irene Dunne), ljubezni svojega življenja, celo pomaga do nove ljubezni (Van Heflin) in sreče. Umre torej zato, da bi bil lahko konec srečen. Umre za *happy end* – da bi lahko žensko svojih sanj podobno kot Humphrey Bogart v **Casablanci** (1942, Michael Curtiz) junaško in nesebično prepustil nekomu drugemu.

In zdaj se vprašajte: je kaj bolj perverznega in morbidnega od tega, da žensko, ki jo brezmejno ljubiš, prepustiš nekomu drugemu? Filmi noir tega ne bi mogli bolje izraziti. In dalje: mar ni v filmih blanc smrt le pot do sreče in *happy end*a? Še huje: mar ni smrt *happy end*? Filmi noir tega ne bi mogli bolje povedati. Filmi noir so filmi o smrti in tostranstvu, filmi blanc pa filmi o smrti in onostranstvu – toda: mar ne gre v obeh primerih le za estetizacijo, stilizacijo in – če hočete – holivudizacijo smrti? V obojih, filmih noir in filmih blanc, pa je tudi veliko megle – v prvih nastopa kot označevalec tostranstva, v drugih pa kot označevalec onostranstva.

Vse to seveda pomeni, da se je film noir zelo dobro stegnil in zažrl v »optimizem« in »svetlobo« romantičnih fantazij, ki jih je Valenti označil za filme blanc. Filme blanc prežema morbidni, perverzni mrak, ki so ga artikulirali in opolnomočili filmi noir. Fantazije, ki poganjajo filme blanc, niso nikoli nedolžne. Film noir bi lahko požrl film blanc. Tako kot bi lahko požrl film soleil, svoje lastno nezavedno.

Retrospektiva **FILM SOLEIL** bo med 19. in 24. aprilom na ogled na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Nežka Struc

* * *

zgubana postajam, veš?
 tvoj vrat bo krvav
 rep odsekan
 uhљи povezani
 zobje iztrgani
 brez upanja
 hodili bodo mimo tebe
 in tvoj brat bo mrtev
 brez strahu
 se vzpenjaš na strehe
 bežiš od sluzi
 kristali padajo na tla
 hladijo fukročke
 nasmehneš se
 15 minut pred smrtjo
 se še vedno lahko zaljubiš
 brez neba
 tvoje veselje jih najbolj boli
 brez ograj brez boga brez obljub brez želja

/BESEDA UPORA/