

Marcel Štefančič, jr.

»Filmi noir so bili zrcalni odsevi velikih sprememb v spolni ekonomiji.«

MATEJA VALENTINČIČ

Če umrem, preden se zbudim je naslov romana Sherwooda Kinga iz leta 1938, po katerem je Orson Welles posnel **Damo iz Šanghaja** (*The Lady from Shanghai*, 1947). Film je znan po legendarnem strelskem obračunu v sobi ogledal, kjer so podobe vpletenih podvojene in multiplicirane, kar odraža bistvo filma noir: nič ni tako, kot se zdi na prvi pogled, in nihče ni to, za kar se izdaja v teh pripovedno kompleksnih, dialoško duhovitih in vizualno elegantnih kriminalkah, ki so kljub statusu B-filma v 40. in 50. letih



prejšnjega stoletja okužile in radikalizirale Hollywood, vse žanre in režiserje. Če so bili, vsaj na začetku, scenaristični viri filmov noir *hard boiled* detektivski romani, kakršne sta pisala Raymond Chandler in Dashiell Hammett, z detektivom, ki se s cinizmom brani pred moralno korumpirano družbo, so sčasoma junaki filma noir vse bolj podlegali fatalizmu, usodi, predvsem usodni ženski, *femme fatale*, ki je uokvirila njihove fantazme, še preden so se zavedli, kaj se dogaja in kako so se znašli v brezizhodni pasti, ki jih pušča z zlomljenim srcem in še bolj cinične, če niso seveda »mrtvi že ob prihodu« – kar nekaj filmov noir namreč pripoveduje

truplo. Kot pravi izdani, a preživeli mornar iz *Dame iz Šanghaja*: »Morda bom živel tako dolgo, da jo bom pozabil. Morda pa bom umrl, ko bom poskušal.«

Naslov Sherwoodovega romana si izposoja tudi nova knjiga Marcela Štefančiča, jr. – *Če umrem, preden se zbudim: Klasično obdobje filma noir*. Gre za prvo celovito slovensko delo o klasičnem obdobju filma noir, ki daje družbeno zgodovinski, politični in cinefilski vpogled v ta nelagodni, kriminalni, a obenem transgresivni žanr,

v to »romanco o nagonu smrti«, kot je film noir psihoanalitično, a nadvse primerno v Filmskem leksikonu opredelil Zdenko Vrdlovec.

Slovensko-ameriškega pisatelja Louisa Adamiča vidiš kot nekoga, ki je anticipiral film noir, še preden se je ta kot žanr sploh vzpostavil. V kakšnem smislu?

Film noir je intoniral Los Angeles. Velika večina filmov noir se je dogajala v Los Angelesu, tako da je filme noir intoniral, definiral, oblikoval Los Angeles. Los Angeles so pa definirali in intonirali *hardboiled* predvojni romani o



DAMA IZ ŠANGHAJA (1947)

njem – *Poštar pozvoni vedno dvakrat*, *Dvojno zavarovanje*, *Tudi konje streljajo, mar ne?*, *Mildred Pierce*. Cela serija romanov je bila pred vojno, kriminalk, trdih, črnih, ki so intonirale te filme noir v Los Angelesu. Vse pa je leta 1932 prehitel Louis Adamič s *Smehom v džungli*, romanom, tako rekoč avtobiografskim, danes bi temu rekli avtofikcija, ampak v tem romanu najdete vse teme in motive filmov noir. Skratka, on je vse teme in motive filmov noir povzel, še preden so se filmi noir sploh pojavili.

Kakšni so ti motivi in teme, kako bi definiral film noir?

Film noir so bile najprej kriminalke, črne kriminalke. Ampak ta žanr, ta slog s čudnimi snemalnimi koti, mrakom, sencami, dežjem, večno nočjo, fatalizmom, z mračno, bizarno atmosfero, je bil tako dominanten, zapeljiv in hipnotičen, da je preplaval vse ostale filmske žanre, film v celoti. Imel je dominanten slog. Bil je pravzaprav anti-hollywoodski; slog, uvožen iz Evrope. Film noir je bil evropski



žanr, ki so ga tja prinesli avstrijski, nemški, madžarski, poljski, češki, pa tudi britanski in francoski režiserji, ki so v tridesetih ubežali pred Hitlerjem v Hollywood. Ko se je začela druga svetovna vojna, so številni ameriški filmarji šli na fronto. Zato se je Hollywood kadrovske sprostil in emigranti so dobili več manevrskega prostora. Tudi cenzura se je sprostila, vse, kar je bilo prej nesprejemljivo, je postalo sprejemljivo, saj je bilo v tisti klavnici res nesmiselno biti malenkosten pri filmskih umorih. Romani, po katerih prej niso smeli snemati, so nenadoma postali posnemljivi. Ker pa je bil budžet za te filme po navadi neverjetno nizek, saj je bil v Hollywoodu prav tako čas racionaliziranja in varčevanja, so skušali to prikriti z različnimi triki: z meglo, snemalnimi koti, dežjem, flashbacki, glasom naratorja, skratka, s sencami in lučjo. Ampak ravno ta inovativnost, ki je šla v prikrivanje skromnega budžeta, je ustvarila filmski slog, ki je postal takrat prevladujoč in je odpihnil vse ostalo. Anti-hollywoodski pa je bil v tem smislu, da je Hollywood vedno snemal filme, v katerih je bilo vse jasno. Gledalcu so morali biti dostopni, kamera je vedno stala tam, kjer je morala stati, bila je nevsiljiva, ni bilo nobenih flashbackov, nobenih motenj, nobenih glasov naratorja, nobenih montažnih preskokov, nobenih čudnih snemalnih kotov; klasična naracija je morala biti nevsiljiva, dostopna gledalcu, da ji je lahko sledil. Film noir pa je to logiko povsem obrnil z zapletenimi, intrigantnimi zgodbami, tako zapletenimi in tako dobro razpletenimi, s tako dobrimi preobrati, da imaš občutek, da ti filmi še sami ne verjamejo, kako genialni so. (*Smeh*)

Zakaj je ta žanr morda tudi najbolj slikovita, najbolj lucidna slika kapitalizma, predvsem pa dekonstrukcija ameriškega sna?

Če gledaš filme noir, ugotoviš, da v njih dominirajo liki, ki skušajo izvesti socialni, razredni preboj. Skušajo napredovati. Izmislijo si načrt, shemo, plan, zaroto, spletko, s katero skušajo nenadoma obogateti, s katero se skušajo prebiti, s katero skušajo en razred zamenjati z drugim razredom. In filmi noir so zgodbe o tem, kako jim to ne uspe, kako je ameriški sen pravzaprav prevara; kako človeka ustavlja, kako je spleten iz pasti, v katere se junaki vedno znova ujamejo, in kako so v ameriškem sistemu razredi povsem fiksno določeni. Povsod je ta fatalizem. Na koncu junak vedno nekako propade, vedno se vrne v svoje razredno izhodišče. Film noir so moralke o tem, kako je razredni, socialni preboj v Ameriki nemogoč, ker je družba strukturirana, razslojena tako, da so ti prehodi iluzorni. A vsi vedno znova skušajo obogateti, vsi delajo račune, kalkulirajo, vsi

bi bili poslovneži. In res, v filmih noir se vsi samoizumljajo, samo-nastajajo, skušajo nastati v svoji lastni produkciji, skušajo postati podjetniki. A nikoli ne morejo, ker jih sama logika kapitala vedno ustavi, vedno se spopadajo z nekimi elitami, z nekimi mogotci. Hkrati pa so filmi noir lepo pokazali, da je kriminal hrbtna stran kapitalizma. Pravzaprav so pokazali, kako bogastvo nastaja. Bogastvo nastaja s kriminalom, ne? (*Smeh*) To je bilo sporočilo filmov noir. Ker na drugi strani je klasični Hollywood kazal, da bogastvo nastaja tako, da se ljudje po telefonu pogovarjajo. Film noir pa so bili *reality check*, resnica Hollywooda, in nastopili so kot kritika družbe. Film noir je bil vpliven, hipnotičen žanr – kot je rekel Dennis Hopper, je bil najljubši žanr vsakega režiserja. Vsak režiser je skušal v nekem obdobju posneti film noir. Ampak problem je v tem, da je od filma noir kasneje ostal samo še slog. Zato so bili ti filmi potem videti tako mrtvi, kot kakšni anahronizmi. Ker so ta razredni moment potlačili, ga zanemarili, kot da bi bil slog ločljiv od vsebine. Ne, ne, ne, ne, ne! Ta slog je vsebina. Ta slog ti govori o nekem mraku, ki je v ljudeh, ki je v tej družbi. To je povezano s strukturo družbe, z njeno dinamiko, kako družba funkcionira in izključuje vse tiste, ki niso elita. To je srce filmov noir.

Kako je druga svetovna vojna vplivala na Hollywood in posledično tudi na vznik filma noir? Takrat so se vendarle dogajale precejšnje družbene spremembe.

Brez druge svetovne vojne filma noir ne bi bilo. Cenzura se je omilila, kot sem rekel, in v primerjavi z grozotami vojne so bili umori, ki so jih prikazovali filmi noir, res marginalni in nepomembni. Zato so lahko nenadoma režiserji počeli to, česar prej niso mogli početi. Hkrati se je zgodil tudi velik preskok v družbeni hierarhiji. Moški so izginili in šli na fronto, ženske so ostale doma in vzele usodo v svoje roke. Šle so delat, začele so graditi svoje kariere. Prej so morale biti doma, morale so ubogati moške, zdaj pa so se osamosvojile, emancipirale. Filmska projekcija, noir projekcija te ženske emancipacije, te groze moškega, je bila *femme fatale*. Ta fatalna ženska, ki je obsedala filme noir, od Rite Hatworth v **Gildi** (1946, Charles Vidor), prek Phyllis (Barbara Stanwyck) v **Dvojnem zavarovanju** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder), do Brigid (Mary Astor) v **Malteškem sokolu** (The Maltese Falcon, 1941, John Huston). To so fatalne ženske, ki moškega zgrabijo, ga ponižajo, zapeljejo, uničijo in ga na koncu po možnosti pokopljejo, s sabo zapeljejo v prepad. To so bile samostojne, osamosvojene,

emancipirane ženske, ki so morale na koncu, jasno, končati kot truplo, ali pa se poročiti. Filmi so dopuščali, da se ženska poroči ali konča kot truplo, po navadi so na koncu morale umreti. Morale so umreti za idejo.

**Kdo oziroma kakšen je protagonist filmov noir? Je to eksisten-
cialistični anti-junak, vsaj malo podoben tistemu iz francoske-
ga eksistencializma?**

Junak v filmu noir je bil pravzaprav posledica tega ženskega vzpona, te ženske vstaje med drugo svetovno vojno, ki je potekala čisto tiho, je pa moški spol očitno frustrirala. Tako frustrirala, da so ti junaki vsi v glavnem omotični, nemočni, zatrti, slabo potentni, luzerji, zgube, ki se iščejo, ki ne vedo točno, kaj bi, igračke, s katerimi se ženske po navadi zlahka poigrajo, takoj padejo na njihove čare, ženske jih zlahka omrežijo, omamijo, zapeljejo, uničijo, ponižajo. Moški so na nek način faliranci, negotovi, dobesečno metafore hrbtni strani tega ženskega vzpona, reakcija na žensko emancipacijo. Skratka, beli moški, ki se bojijo žensk in hočejo žensko vrniti nazaj domov – in tudi jo. *Gilda*, recimo, ki danes velja za pojem filma noir, se konča tako, da Gildo, fatalno



BIL SEM KOMUNIST ZA FBI (1951)

žensko, junak poroči in jo odpelje nazaj v Ameriko. Zdaj, ko je vojne konec, mu bo lahko kuhala in šivala, med vojno pa ga je lahko lomila, lahko se je klatila, lahko je počela, kar je hotela, ker ga ni bilo doma. Zdaj pa se je on vrnil, vojne je konec in zdaj bo ona spet počela to, kar je počela prej, ko je bila spolna hierarhija urejena tako, kot je prav. Filmi noir so bili zrcalni odsevi teh velikih sprememb v spolni ekonomiji. Ženske so nenadoma začele moškimi krasti delovna mesta, prednost so začele dajati karieri pred družino, domom, podrejenostjo moškemu, in filmi noir so to zrcalili bolj kot do takrat kateri koli žanr – in verjetno bolj kot kateri koli v prihodnosti.

**Kaj je pravzaprav zaščitni znak filma noir? Je to, kot sam pišeš
v knjigi, seksualizacija nasilja in brutalizacija seksa? Ali je to
poleg prepoznavnega sloga, zapletene naracije in duhovito in-
teligentnih dialogov še kaj drugega, mesto in jazz, na primer?**

Film noir je imel svoje ikone, ena od njih je gotovo mesto, velemesto, v katerem se izgubiš, v katerem postaneš anonimen, v katerem se junaki zdijo še bolj ubogi, še bolj negotovi, še bolj izgubljeni kot sicer. Mesto jih obvladuje, mesto je pogosto glavni junak teh filmov, Los Angeles ali New York, v mestih skušajo najti svoj dom. Ampak dóma ni več, družinskih vrednot ni več, v filmih noir se socialno, družbeno življenje dogaja po restavracijah, barih, postajah, na nekih javnih prostorih. Dóma preprosto ni več, družina je izginila. To je bila spet kritika kapitalizma, ki je ljudi trgal iz družinskih vezi, trgal je družinske vezi. Ravno kapitalizem je ta, ki družinskih vrednot ni omogočal, zato ker je ljudi ločeval, trgal, jih spravljaj ob živce, v stres, jih psihološko mučil, emocionalno uničeval in izčrpaval.

Kdo je odkril film noir, kdo ga je poimenoval?

Izraz film noir se pojavi leta 1946 v Franciji. Uporabi ga Nino Frank, francoski filmski kritik in novinar, in tukaj je trik: Francozi so leta '46 naenkrat videli serijo ameriških kriminalk, ki so bile posnete v različnih letih med drugo svetovno vojno – do takrat jih niso, saj je bila Francija okupirana in ameriških filmov niso gledali. Nenadoma so videli *Dvojno zavarovanje*, *Malteškega sokola*, **Lauro** (1944, Otto Preminger), videli so **Žensko v izložbi** (*The Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang). In ker so jih videli naenkrat, nenadoma, se jim je zazdelo, da gre za nekaj novega. In tako je nastal izraz film noir – in kot bi rekli Američani, *the rest is history*. Torej, Francozi so si izmislili izraz, ko so definirali film noir. Film noir pa so ustvarili Evropejci, evropski



INTERVJU Z MARCELOM, FOTO: STOJAN FEMEC

filmari, ogromno je bilo evropskih filmarjev. Prinesli so francoski slog iz teh francoskih poetičnih filmov, iz francoskih črnih filmov, nemškega weimarja, nemškega ekspresionističnega filma. Skratka, film noir je evropska umetnina, darilo Evrope Ameriki. Je pa hecno to, da ga Američani razglašajo za veliki ameriški slog. Ampak tako kot vse velike ameriške stvari so tudi to veliko ameriško stvar ustvarili Evropejci, imigranti, priseljenci.

Je film noir zares enovit žanr? Ne gre zgolj za hard boiled kriminalke, ali pač?

Film noir je mogoče imeti za vse sorte, za slog, za stališče, žanr, anti-žanr, ampak film noir je postal več, kot je bil, več od samega sebe, preplaval je vso kinematografijo. Celotno vestern, ki je veljal za banko ameriškega optimizma, kjer so bili sreča, veselje, svetloba, pokrajina, sonce ... Potem pa pride film noir po drugi svetovni vojni in tudi vestern umaže, potemni ... Obstaja serija zares črnih vesternov, od katerih so Američani kar bežali. Neverjetno, da lahko nek filmski slog, nek žanr postane tako hipnotičen, da se mu ne more upreti niti John Wayne. **Iskalca** (The Searchers, 1956,

John Ford), enega največjih vesternov, ne bi bilo brez filma noir. Brez **Dotika zla** (Touch of Evil, 1958, Orson Welles), na primer, ki je bil posnet štiri leta prej, ne bi bil mogoč ... In potem so bile drame, komedije, celo v muzikalih so se pojavile te imitacije, stimulacije filma noir, Fred Astair, vsi so skušali posneti svoj film noir. Za Hitchcocka se običajno ne reče, da je snemal filme noir, ker so bili njegovi filmi tako osebni, tako njegovi, da veljajo za žanr zase. Ampak vsi njegovi filmi so bili praktično filmi noir. Hitchcock se je šolal v Nemčiji v 20. letih med ekspresionisti, ki so potem navdihnili, intonirali film noir – brez nemškega ekspresionizma filma noir ne bi bilo. **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), največji film vseh časov – še vedno verjetno je, kljub temu, da ga je zdaj na lestvicah prehitela **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) – je film noir, tako kot je **Vrtoglavica** film noir, samo v barvah. Lahko bi rekli, da je bil **Državljan Kane** prvi film noir. Ker je tako kot **Smeh v džungli** povzel vse teme in motive filma noir, še preden se je film noir pojavil. Vsi največji režiserji, vsi, vsi, vsi so hoteli snemati takšne filme, od Vincenteja Minnellija do Orsona Wellea, ki je itak doktoriral iz filma noir.

Kako je na začetku 50. let makartizem vplival na film noir glede na to, da so ga snemali predvsem hollywoodski evropski levičarji?

Ogromno je bilo levičarjev, ki so snemali filme noir. Zato je tudi film noir izgledal tako. Brez tega levega momenta tudi ne bi bilo tako izrazitega razrednega momenta, pa tudi slog filma noir verjetno ne bi bil tak, kot je bil. Slog je bil tak, ker ga je potemnjevala vsebina. Na to se običajno pri filmu noir pozablja. Ko je prišel makartizem, se je vse obrnilo na glavo. Zlato obdobje filma noir je trajalo od konca druge svetovne vojne do konca 40. let. Bilo je teh nekaj idealnih let, ko je bilo vojne konec in preden je hladna vojna prišla v histerično fazo, v kateri so začeli hollywoodske režiserje, scenariste, igralce sodno preganjati in zapirati. In ko se je Hollywood iz liberalnega veselja spremenil v konservativno. Prej so bili filmi noir pripovedovani z gledišča junaka, kriminalca, morilca, nekoga, ki se skuša prebiti, skratka, z gledišča ljudi, ki so bili s svojimi dejavnji, razmišljanji, intencami zunaj zakona. In tudi policaji, če so se pojavili, so bili po navadi skorumpirani, policaji, ki so bili v veliki skušnjavi, ki so skušali obogateti, se prebiti naprej. Ker policaj je bil vedno na ravni proletarca, nizka plača, brez perspektive. Ko pa je prišla hladna vojna, je junak postal zakon. Pokvarjenih, skorumpiranih policajev, nezadovoljnih s svojim razrednim in socialnim položajem, ni bilo več. Nenadoma se je pojavila glorifikacija reda in zakona. Vzporedno s tem se je pojavil val anti-komunističnih filmov, med katerimi so bili mnogi noir. **Bil sem komunist za FBI** (I Was a Communist for the F.B.I., 1951, Gordon Douglas) je bil eden izmed tipičnih in v njem je bil glavni junak Matt Cvetic, Slovenec po mami in očetu. To je bil fant iz Pittsburgha, ki se je za FBI infiltriral v komunistično partijo in se hvalil s tem, da je izdal tisoč komunistov. On je bil kronska priča na teh procesih v povojni Ameriki proti komunistom. Dokler niso ugotovili, da si izmišljuje, da fantazira, da hoče dobiti svojo radijsko serijo in film in knjigo. Potem je, seveda, končal tragično. Ta film je posnet po njegovi zgodbi in hecno je, da je bil kljub temu, da gre za igrani film, fikcijo, nominiran za oskarja v kategoriji dokumentarnega filma. Kar pove vse o tem, kako na nož je šlo takrat. Kako se je v obdobju makartizma v Ameriki vse spremenilo.

S hladno vojno in makartizmom zamre tudi film noir. Bi lahko zato rekli, da je Poljub smrti (Kiss Me Deadly) Roberta Aldricha iz leta 1955 ultimativen film noir, s katerim tudi ti končaš svojo knjigo?

Ja, zato, ker se konča z atomsko bombo, ker je pokazal, da je Amerika pravzaprav *ground zero*, kot se reče. *Poljub smrti*

je bil posnet po romanu Mickeyja Spillana, ki je slovel kot anti-komunist, anti-feminist, homofob, skratka, šovinst *par excellence*. On je bil pravi otrok hladne vojne, literarni otrok makartizma. Ampak Aldrich je njegovo logiko obrnil. Prikazal ga je takega, kot je, vendar skozi oči – kako bi rekel – Karla Marxa. In vse skupaj se konča z atomsko bombo. Ker je ta fatalna ženska tukaj zares fatalna. To Pandorino skrinjo hoče na vsak način odpreti, na vsak način želi videti, kaj je notri, kot Lotova žena v Bibliji. Na vsak način hoče svoj delež tega, kar je v njej, tako kot so vsi v filmih noir vedno hoteli svoj delež. Le da je ta delež nedeljiv. In bolj ko ji govorijo, da je nedeljiv, da je atomska bomba nedeljiva, ona vztraja in odpre. In ko odpre, odpre vrata pekla, in v zrak gre tista vila v Malibuju, Los Angeles, svet in Slovenija; leta 1955 nas ni več.

In filma noir ni več ...

In film noir gre tudi v nekem smislu k vragu.

Samo še eno vprašanje imam. Nekje v knjigi praviš, da so bili ali pa da bi morali biti filmi noir v bistvu blizu tudi ljudem v socializmu. Zakaj?

Mi smo v socializmu filme noir, ameriške kriminalke, zelo radi gledali in zdi se mi, da so jih oblasti tudi rade vrtele, ker so pokazale, kakšni kriminalci so Američani. Da imajo težave, kakršnih mi v socializmu nimamo. Ampak tako kot ima junak v filmu noir občutek, da je naredil nekaj narobe, da se je nekaj zgodilo, pa ne ve točno, kaj, je imel tudi v socializmu človek občutek, da ga preganjajo, da je nekaj naredil, pa ne ve točno, kaj. Tako kot je fatalizem prežemal junaka filma noir, je prežemal socialista, tako kot je junak filma noir živel v nekem utrujenem, zmendranem, malem, kislem stanovanju, je tudi socialist živel v takšnem stanovanju – skratka, podobne situacije, brezizhodnost, občutek, da se stalno ponavlja isto, neka enoličnost, strah, da ne boš napredoval, da ne boš nikamor mogel, da so meje zaprte. Ta strah je bil tudi realen, tukaj in tam. Tukaj se film noir in socialistična izkušnja prekrivata, zato so nam bili takrat filmi noir skoraj preblizu.

In veliko smo jih gledali tudi na televiziji ...

Dejansko ne smemo pozabiti, da prvi človek, se mi zdi, ki je v zgodovini sveta imel v udarnem terminu na televiziji, sicer na RTV Slovenija, v oddaji Povečava, predavanje o filmu noir, je bil Slavoj Žižek leta '89. Na tej isti nacionalki, na kateri sva zdaj.