

ČRNA SERIJA (*FILM NOIR*)

Privatnega detektiva najamejo, da bi raziskal nekaj na videz preprostega, denimo to, da je nekdo izginil. Toda kmalu se pokaže, da je začetna naloga dimna zavesa, ki prikriva veliko bolj ovinkast zaplet, kjer se pomen vsega spreminja in sprevrača: za domnevno žrtev se pokaže, da je hudodelec, ljubimka konča kot morilka, zvesti prijatelj pa kot umazan izdajalec; policija in okrožni tožilec, pogosto pa celo sama detektivova stranka, poskušajo zaustaviti preiskavo, ki nazadnje pokaže, da so domnevno ugledni ljudje člani tolpe.

Približno tak je — po Johnu Caweltiju («Klasična in trda detektivska zgodba», *Memento umori*) — značilni vzorec dogajanja v trdem detektivskem romanu (*hard-boiled story*), ki se je v ameriški literaturi pojavil sredi 20. let ter zoper klasično detektivsko formulo logike in dedukcije uveljavil »naturalistični« obrazec. Ali z besedami enega njegovih največjih predstavnikov, Raymonda Chandlerja, o utemeljitelju te zvrsti: »Hammett je umor potegnil iz beneške vaze in ga vrgel na cesto... Hammett je umor vrnil ljudem, ki morijo iz razloga, ne le za to, da priskrbijo truplo; in ki ubijajo s tem, kar jim pride pod roke, ne pa z ročno kovanimi pištolami za dvoboj, s kurarom in tropskimi ribami. Prestavil je te ljudi na papir take, kakršni so, in pustil jim je govoriti in misliti v jeziku, ki so ga v te namene navadno uporabljali« (R. Chandler, »Preprosta umetnost umora«, *Memento umori*).

Čeprav tudi trdi detektivski roman ohranja glavne obrise vzorca dogajanja v klasični formuli — peljava detektiva, predstavitev zločina, preiskava, razrešitev in razplet — pa se pokažejo pomembne razlike v načinu, kako trda zgodba ta vzorec uveljavlja. Medtem ko je klasična detektivska zgodba napisana s stališča watsonovskega pripovedovalca ali s stališča odmaknjene in anonimnega pripovedovalca, ki vidi detektivova dejanja, ne ve pa nič o njegovih duševnih posegih, je trda zgodba napisana z vidika samega detektiva, ki pri Chandlerju zmeraj nastopa v prvi osebi. V klasični formuli je detektiv aristokratsko odmaknjen in ni nikoli osebno ali moralno vpleten v zločin, ki ga naj raziše; nasprotno pa za trdega detektiva, ki je pogosto predstavljen kot obroben profesionalc in »cinični neuspešnež«, preiskava ni preprosto v tem, da poišče krivca, ampak mora v njej opredeliti svoje lastno moralno stališče. Še več: »Resnica, do katere se hoče dokopati detektiv, ga tako rekoč 'eksistencialno' prizadeva, saj zločinska igra, v katero se je zapletel, ni zgolj uganka za njegov um, temveč ogroža sam njegov etični in celo fizični status« (Rastko Močnik in Slavoj Žižek, »Spremna beseda« v *Memento umori*). Druga bistvena razlika pa je v tem, da je trdega detektiva dolgotrajna izkušnja že izučila, da je z zlom okužena celotna družbena ureditev, medtem ko je bilo za klasičnega detektiva zlo zgolj motnja v bistvu dobrohotne družbene ureditve.

Ta omemba trde detektivske zgodbe je seveda še vse preskopa, da bi primerno evocirala pomen, ki ga je imela za Hollywood: z njo je namreč povezano celo filmsko obdobje, po mnenju nekaterih v hollywoodski zgodovini najpomembnejše, a tudi najbolj zanemarjeno in prezrto. To obdobje je znano z imenom »črna serija« ali še pogosteje *film noir*.

Zdi se, da dolguje ta naziv predvsem knjigi Raymonda Borda in Etienna Chaumetona *Panorama du film noir américain* (1941–53), ki je bila leta 1955 prvi poskus, kako definirati ta pojav in njegovo periodizacijo.

Za Borda in Chaumetona je *film noir* »serija«, ki jo definirata kot »zbirko nacionalnih filmov, ki imajo nekaj skupnih potez (stil, vzdušje, snov), dovolj močnih, da jih nedvoumno zaznamujejo in jim sčasoma dajo neposnemljivo značaj«. Ena takih skupnih in najbolj konstantnih potez je navzočnost zločina, toda to je obenem tudi že prva distinktivna poteza, ki razlikuje *film noir* od t. i. »policijskega filma«, kjer gre prav tako za zločin. Razlika je v spremembi zornega kota: »policijski filmi« imajo lahko v najboljših primerih (*Hiša v 92. ulici*, Henryja Hathawayja, *Bumerang* in *Panika na ulicah* Elije Kazana, *Golo mesto* Julesa Dassina) celo nekaj najbolj »tipičnih črnih« elementov, vendar je v njih zločin zmeraj obravnavan od zunaj, s stališča policije, medtem ko ga *film noir* prikazuje od znotraj, v samem okolju kriminalcev. Druga razlika je moralna: v »policijskem filmu« so preiskovalci pošteni in junaški ljudje, v črni seriji pa so policaji

pokvarjeni in celo morilci. In končno je v »črnem filmu« v ospredju zasebni detektiv, ki je na sredi med redom in zločinom ter »tu vmes išče svojo pot, brez večjih predsodkov, tako da lahko ugotovi svojim moralnim zahtevam in obenem želji po sumljivi pustolovščini«.

Za Borda in Chaumetona je tako ena prvih značilnosti črne serije »dvoumnost in protislovnost«, ki zaznamujeta skoraj vse osebe in odnose med njimi: zasebnega detektiva, ki se ujame v nevarno situacijo, ne toliko v skrbi za pravico, kot zaradi nekakšne »morbidne radovednosti«; žrtev, ki jo njene vezi z zločinskim okoljem posorodijo s krvniki, tako da se pogosto zdi, da je nekdo žrtev le zato, ker ni utegnil postati krvnik (lep primer je Bannisterov družabnik v Wellesovi *Gospe iz Šanghaja*); *femme fatale*, ki hodi po robu zločina in se ga tudi loti, ki se spozna tako na zapeljevanje kot na rokovanje z orožjem, in ki s svojim pogubnim šarmom priskrbi »črni erotizem«; in končno, samo zločinsko okolje, ki ga sestavlja množica angelskih morilcev, nevrotičnih gangsterjev, megalomanskih šefov tolpe, pokvarjenih stranskih oseb, in kjer se odnosi moči stalno spreminjajo.

Naslednja značilnost bi bila »nenavaden potek dogajanja«: detektiv sprejme neko megleno nalogo, a brž ko se je loti, se začne potapljati v blodnjak, poln sumljivih in varljivih figur ter brutalnih scen. To ozračje zmedenosti in grozljivosti daje filmom črne serije »pečat oniričnosti«, čeprav je izhodišče povsem realistično — prizori sami zase imajo celo »vrednost dokumentarnega fragmenta«. Vtis sanjske more nastane — kot avtorja domiselno pripominjata — šele kot učinek »kopičenja realističnih kadrov na bizarno temo«.

Trdi detektivski roman je bil, kot rečeno, glavni scenaristični vir »črnega filma«, vendar je to postal šele potem, ko je dosegel popularnost in komercialni uspeh. To je pač preizkušena hollywoodska metoda, ki pa je v tem primeru ravnala skrajno previdno: črna serija je zrasla iz nizkopračunske produkcije, brez tedaj slavnih filmskih zvezd in znanih režiserjev, in je bila prav zato v ZDA bolj znana kot »B serija«.

Kljub tesni zvezi trde detektivske literature in črne serije pa se — po mnenju Borda in Chaumetona — roman in film ne mešata. Film je zgostil dogajanje, izločil vrsto epizod ter tako še povečal vtis nejasnosti in »sanjske« nepovezanosti. Svoj prispevek pa je dala tudi cenzura, ki je bila pri literaturi veliko bolj popustljiva, tako da se je »spolnost lahko v njej veliko svobodneje izražala«. V filmu pa se ni smela, kar mu je samo koristilo, saj je s tem prišel do svojega tako izrazitega »vizualnega stila« — tj. tiste mračne svetlobe, polne senc, ki se tako dobro prilega dogajanju, kjer ni jasnih meja med dobrim in zlim in kjer se »prepovedano« (to bi bila spolnost) kaže zgolj prikrito ali aluzivno. Tako kot v freudovskem delu sanj, menita Borda in Chaumeton, kjer se namesto »prepovedanih realnosti pojavljajo na videz nevtralni elementi, ki pa jih asociativno ali simbolično evocirajo«. Ali drugače, »erotizem thrillerja«, ki je razvil celo znanost prikrivanja mesa in valovanja gub na ženski obleki, je imanentno stvar pogleda, ki vznikne in zgine z zevom telesa, s trenutkom madeža na zavarovani površini.

Drugi, in po mnenju Borda in Chaumetona celo še vplivnejši vir kot detektivska literatura, bi bila psihoanaliza, ki so jo sredi 30. let v ZDA že na široko »prakticirali« in vulgarizirali po tisku in radiu, tako da niti ne preseneča, če se je na seznamu naročnikov Psychoanalytical Review znašlo kar precej hollywoodskih producentov in scenaristov. Prvi film z eksplicitno referenco na psihoanalizo je bil *Slepa ulica* (Blind Alley, 1939) Charlesa Vidorja, ki je že zgledna aplikacija »katarzične metode«: vodja tolpe se s svojo žensko in pajdaši pred policijo zateče na podeželsko hišo psihiatra; gangsterja tlači huda mora (prikazana v negativu), dokler mu psihiater ne pojasni njegovih sanj z neko skrivnostjo iz otroštva — zdaj je osvobojen svojega kompleksa in mu ni več do ubijanja. Ta »katarzični« model se je verjetno veliko bolje ujemal s »policijskim« kot pa s »črnim filmom«, saj je bil njegov namen le v tem, da bi zločinsko dejanje dramatiziral in pojasnil z novo pripovedno verjetnostjo, podprto z »znanstveno« kavcijo. V »črnem filmu« pa je bila psihoanaliza pogostejša — če je sploh bila — implicitno navzoča, z nakazovanjem latentnih erotičnih razmerij, nevrotičnih potez pri gangsterjih, ojdipovskih identifikacij, ne da bi ti motivi dobili ključno vlogo ali odločilno vplivali na razplet.

Šele na tretje mesto pa Borda in Chaumeton postavljata filmske vire in vplive. Med temi je morda najpomembnejši delež nemškega ekspresionizma, saj so med vodilnimi imeni črne serije prav režiserji in snemalci, ki so pred vojno emigrirali iz Nemčije in Avstrije: Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, John Brahm, William Dieterle, Karl Freund, Rudolph Mate. V ameriški tradiciji se je *film noir* navezal na tri smeri, ki so se tako samostojno razvijale, da so imele v Hollywoodu specializirane producente. To so: gangsterski film, ki je nastajal pri Warner Bros, grozljivka, nad katero je imel monopol Universal, in klasični detektivski film (na osnovi »logike in dedukcije«), ki sta ga producirala Fox in MGM.

Iz aktive gangsterskega filma (velja omeniti vsaj tele: *Mali Cezar*, 1930, Mervyna Le Roya, *Velika hiša*, 1930, Georgea Hilla, *Brazgotina*, 1932, Howarda Hawksa, *Brez izhoda*, 1937, Williama Wylerja) je *film noir* prevzel virtuoznost v prizorih s pretepi ter kriminalno in brutalno okolje z zakajenimi beznicami, partijami pokra, italijanskimi morilci itn., ne pa primitivne enostavnosti dogajanja s športnim preizkušanjem med dobrim in zlim. Grozljivka (James Whale, *Frankenstein*, 1931, Tod Browning, *Drakula*, 1931, Robert Mamoulian, *Dr. Jekyll in Mr. Hyde*, 1932) je s svojimi pošastmi že močno vpeljala tesnobo, ki jo bo črna serija dala čutiti v bolj vsakdanji obliki (grozljivka je samo »osamosvojila« fantazmatiko, ki je na delu sredi same realnosti). Klasični detektivski film pa je prispeval solidno tradicijo zločinske skrivnosti ter do-

miselnosti v izvedbi umora (zlasti subtilni so umori v filmih Brucea Humbertona o Charlieju Chanu). Določen vpliv na *film noir* je imela tudi ameriška komedija, zlasti s svojo absurdnostjo situacij, posmehljivim cinizmom ter z izborom realističnih likov v stranskih vlogah.

Vsaj paradokсно, če že ne problematično poglavje *Panorame ameriškega črnega filma* je obširna periodizacija črne serije: periodizacija šepa, ker si ne zastavlja kriterijev za razmeščanje svojih ločnic, ampak se rajši zanaša na »dramatično« črto nastanka, vrhunca in propada. In prav tu proizvede svoj paradoks: potem ko je bila trda detektivska zgodba najprej omenjena kot glavni scenaristični vir črne serije, so filmi, posneti po tej literaturi, postavljeni v obdobje »nastanka stila« (1941–45) in predstavljeni zgolj kot »znanilci serije«, medtem ko bi se njeno »veliko obdobje« (1946–48) pričelo prav s filmi, kjer je zasebni detektiv vse manj navzoč. Navzočnost privatnega detektiva seveda ni edini kriterij »črnega filma«, vendar tudi njegova odsotnost še ne more biti razlog, da bi črna serija tedaj dosegla »vrh«. In tudi res ni: pravi, ali vsaj edini razlog, ki ga Borde in Chaumeton navajata v prid svoji periodizaciji, je ideološki. *Film noir* se je pojavil v medvojnih letih (oziroma malo pred vstopom ZDA v vojno), da bi s svojimi temami moralne ambivalence, sumljive oblasti »big businessa« in korupcije policije zašel v očitno navzkrižje s tedaj vladajočo ideologijo »ameriške veličine« in nacionalne enotnosti, prikrivajoče razredne razlike. Od tod teza, da je bila nastajajoča črna serija v svojem razvoju zaustavljena, a da si je našla kritje v dveh drugih smereh, ki jih Borde in Chaumeton imenujeta »film z zločinsko psihologijo« in »počrtnjen zgodovinski film«.

V čem je to kritje? Filmi prve »smeri« so znali prav dobro ravnati s sumljivimi in zločinskimi tipi ter krepiti napetost z dvoumnostjo in grožnjo nasilja, le da so bile njihove ambivalentne figure osamljene, patološki ali ekscenčni primeri sicer zdravega okolja, razen tega pa so bile ženskam prihranjene kriminalne vloge. Med te filme so uvrščeni: *Sum* (Suspicion, 1941) in *Senca dvoma* (Shadow of a Doubt, 1943) Alfreda Hitchcocka, *Bes v nebesih* (Rage in Heaven, 1941) Woodyja van Dykea ter *Dr. Jekyll in Mr. Hyde* (1941) Victorja Fleminga (to je *remake* Mamouljanovega filma). Tako imenovani »počrtnjen zgodovinski film« pa naj bi mračnim odritjem črne serije zagotovil historični alibi ter odel zločin v tesnoben šarm starinskega dekorja. Tu so omenjeni filmi: *Plinske luči* (Gaslight, 1944) Georgeja Cukorja, *Podnajemnik* (The Lodger, 1944) Johna Brahma, *Polžasto stopnišče* (The Spiral Staircase, 1945) Roberta Siodmaka in *Nevaren eksperiment* (Experiment Perilous, 1944) Jacquesa Tourneurja.

Zdaj bi se kajpada že radi seznanili z rubriko »znanilcev serije«, ki pa jih ne bomo omenili vseh, da bi lahko pri naštevanju navedli še kaj (ali vsaj malo) več kot naslov:

John Huston, MALTEŠKI SOKOL (The Maltese Falcon, 1941), po romanu Dashiella Hammetta (napisanem leta 1929), kjer gre za zgodbo o iskanju stoletja starega ptičjega kipa z dragocenimi vgrajenimi dragulji; delo se odlikuje z izjemno karakterizacijo vrste nepozabnih likov, s pretanjeno dialektiko želje, razvite skoz isanje vselej izmikajočega se »skrivnostnega predmeta«, ter z razpletom, ki je pozneje postal klasičen v trdem detektivskem romanu – sklepno srečanje resigniranega detektiva s *femme fatale*, morilko. Film je skoraj v celoti posnet v interierih z zadušljivim ozračjem, kjer se osebe med seboj sumničijo, se prodajajo druga drugi in morijo, da bi se dokopale do tega kipa, ki je – kot se na koncu pokaže – ponaredek. Zasebnega detektiva, tavajočega po »no man's land« zločina in zakona, je igral Humphrey Bogart, ki je prav s tem filmom pričel svojo novo kariero »trdih« vlog. Film ima sloves mitičnega začetka črne serije.

Joseph von Sternberg, ŠANGHAI (Shanghai Gesture, 1941), »eksotična« zgodba o lastnici šanghajske igralnice, ki bi se rada maščevala svojemu nekdanjemu ljubimcu, zdaj mogočnem finančniku; njegovo hčer pošlje v objem libertinskemu in »fatalnemu« Omarju, in ko zve, da je tudi njena, jo ubije. Večina dogajanja poteka v izvrstni krožni scenografiji igralnice, kjer vlada »absolutni« ženski gospodar, in kjer se igra tako za denar kot z življenji in čustvi (erotika kot past »pogube«).

Frank Tuttle, NAJETI MORILEC (This Gun for Hire, 1942), po vohunskem romanu Grahama Greena. Tu izstopa igra Alana Ladda v vlogi »angelskega morilca« z otroškim obrazom, ki ga za ponarejen denar najamejo agenti pete kolone, da bi zanje opravil umor, vendar se obrne proti svojim delodajalcem. Film vpelje tudi figuro mogočnega šefa vohunov, ždečega v imperialni palači, kjer se kot paralitična mumija premika z vozičkom in izdaja svoje zločinske ukaze. Med prizori zasledovanja pa je verjetno dosežen vrh z lovom na človeka v neki plinarni.

Stuart Heisler, STEKLENI KLJUČ (The Glass Key, 1942), po Hammettovem romanu. Po mnenju Borda in Chaumetona je film precej slabši od romana (ki velja za eno najboljših Hammettovih del), vendar je eden prvih, ki se je drzno lotil ameriških političnih navad in kritike »volilnega stroja«. Alan Ladd nastopa v vlogi Neda Beuamonta, ki ga ujame in muči skupina političnih nasprotnikov.

Orson Welles, POTOVANJE V STRAH (Journey into Fear, 1943), po vohunskem romanu Erica Amblerja: zgodba o angleškem trgovcu, ki se nenadoma znajde v življenjski nevarnosti in ga čakajo vedno nova neugodna presenečenja na mučnem potovanju s staro trgovsko ladjo iz Istambula v Italijo. V tem Wellesovem filmu so po Bordu in Chaumetonu zbrani vsi »veliki zakoni« črne serije: napol sanjsko dogajanje, sumljive in nenavadne osebe, molčeči morilec, ki pred vsakim umorom zavrti ploščo na starem gramofonu itn.

Jean Negulescu, DIMITRIJEVA MASKA (The Mask of Dimitrios, 1944), po Amblerjevem romanu, ki pripoveduje o družbenih okoliščinah vzpona značilne figure mednarodnega podzemlja. Film z uspešno tehniko flash backov postopno razkriva lik domnevno mrtvega Dimitriosa in po labirintnem potovanju od Sofije prek Beograda do Pariza odkrije to osebo živo.

Edward Dmytryk, ZBOGOM, DRAGA MOJA (Farewell, My Lovely, 1944), po romanu Raymonda Chandlerja, avtorja, ki s svojimi sedmimi romani o zasebnem detektivu Philipu Marlowu pooseblja svet trdega romana: to je kalifornijsko ozračje z mešanico nezrele grobosti in dekadence, žgočega sonca in divjega nočnega življenja, povzpetniških uspešnežev in zlomljenih eksistenc — svet, v katerem se grobo nasilje prepleta z nekakšno sanjsko irealnostjo, svet, ki je pravcata enotnost nasprotij, kjer so najnižji izmečki in izobčenci kot s popkovino povezani s smetano družbe. *Zbogom, draga moja* prinaša vse te teme v odlikovani obliki: dogajanje se prične z vrsto na videz nepovezanih prizorov, glede katerih se kasneje pokaže, da so momenti iste mreže. Marlowe (Dick Powell) tava v blodnjaku, polnem ekstravagantnih prikazni, ujet v igro, ki je ne obvlada. V prizorih z nasiljem in v tistem, kjer je Marlowe drogirani, uporablja Dmytryk dosežke t. i. »čistega filma« iz 20. let: ostro montažo, prelive v vožnji, številne maske, ki omogočajo sopostavitve oseb v različnih planih, in presenetljive zvočne učinke.

Billy Wilder, DVOJNO ZAVAROVANJE (Double Indemnity, 1944), režiserjev in Chandlerjev scenarij po romanu Jamesa Caina: zgodba o zavarovalniškem agentu Walterju Neffu, ki s Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck v vlogi »zločinske blondinke«) umori njenega moža in prikaže zločin kot nesrečo, da bi žena dobila denar od zavarovalnice. Vendar ga skuša Phyllis prevarati z drugim, kar Neff opazi in jo ubije, a tudi sam umre od njenega strela. Wilder in Chandler sta poskušala ohraniti vlogo romaneskne prve osebe ter pustila Neffu, da vso zgodbo pripoveduje v diktafon. Pripoved je tako organizirana kot priznanje in spominjanje, toda v njenem poteku pripovedovalec vse bolj zgublja nadzor, še posebej od trenutka, ko sam postane objekt preiskave.

Otto Preminger, LAURA (1944), zgodba o *femme fatale*, ki se zaveda svoje moči nad moškimi in se pojavi kot fantom, ko zasebni detektiv, ki raziskuje njeno smrt, zaspi v njenem stanovanju. Izstopa igra Cliftona Webba v vlogi rafiniranega in ciničnega pisatelja, ki je zaljubljen v Lauro in ne izbira sredstev pri odstranjevanju svojih tekmecev.

Fritz Lang, ŽENSKA NA SLIKI (The Woman in the Window, 1944), film temelji na imenitni »imaginarni spletki«, saj se moški, ko se poslovijo od svoje žene in otrok, zaplete z žensko (in prek nje v umor), ki jo je videl na sliki v galeriji; v trenutku, ko zasluči, da mu je policija na sledi, se izkaže, da je bilo vso razmerje s to žensko, umor itn. delo njegove imaginacije.

Michael Curtiz, MILDRED PIERCE (1945), po romanu Jamesa Caina: psihološka drama razvajene hčerke-morilke, ki se sramuje matere, obogatele s cenjenimi gosti. Film uspešno združuje melodramske in »črne« elemente, in sicer prek prepletanja oziroma spodnašanja Mildredine pripovedi (v flash backih) z detektivovo preiskavo: »črna sekcija« je postavljena v sedanost in zavlada nad melodramskimi flash backi že zaradi intenzivne navzočnosti nasilja, negotovosti in dvoumnosti, ki je poudarjena z uporabo lažnega šiva, tj. izključitve proti-kadra, ki bi razkril morilca.

Bordovo in Chaumetonovo »veliko obdobje« (1946–48) črne serije pa bi predstavili s tole izbiro:

Charles Vidor, GILDA (1946), po Bordu in Chaumetonu »mojstrska lekcija aplicirane psihoanalize«, bržkone zaradi ojdipovskega razmerja med lastnikom igralnice Mundsonom (zapletenim v nacistično špijonažo) in mladim Farrelom, ki mu Mundson reši življenje in po svoji dozdnevni smrti prepusti tako svoje mesto kot ženo Gildo (Rita Hayworth), sicer Farrelovo nekdanjo ljubico; toda brž ko se Farrel z njo poroči, jo prične sumničati, da je ona kriva za Mundsonovo »smrt«, in se umiri šele, ko ga sam ubije.

Howard Hawks, VELIKI SEN (The Big Sleep, 1946), po Faulknerjevi adaptaciji Chandlerjevega romana. Philip Marlowe rešuje hčeri upokojenega generala Sherwooda — razuzdano Carmen, ki zna v odnosih s svojimi ljubimci pasti v krize destruktivnega besa, ter ločeno in otopelo Vivian, ki marljivo obiskuje igralnice. Hawks, ki je posnel že odličen gangsterski film *Brazgotina* (The Scarface, 1932), tudi v »črnem filmu« ni razočaral: tu je dobro zadeta mračna atmosfera z umazanimi dekori in bizarnimi detajli, s kratkimi in neusmiljenimi pretepi, z nepričakovanimi preobrati vlog, morbidnim erotizmom itn.

Robert Montgomery, GOSPA V JEZERU (The Lady in the Lake, 1946), po Chandlerjevem romanu: film je znan predvsem kot prvi in ponesrečen poskus »realizacije« literarne prve osebe (Chandlerjevi romani so napisani v prvi osebi zasebnega detektiva) s t. i. subjektivno kamero. S tem pa je bil dosežen prav nasproten učinek kot v romanu: čeprav je imel gledalec kdaj občutek, da je pest ali pištola namerjena v njegov obraz, pa je nevidni Marlowe postal enigmatičen, medtem ko v romanu seveda ni, saj je on tisti, ki razvozla uganko; gledalec pač ne more imeti enakih tesnobnih in drugih občutkov kot nevidna oseba, kar je za *thriller* prav nerodno.

Tay Garnett, POŠTAR ZMERAJ ZVONI DVAKRAT (The Postman Always Rings Twice, 1946),

po Chenalu (Le Dernier Tournant, 1939) in viscontiju (Ossessione, 1942) tretja ekranizacija romana Jamesa Caina (Rafelson je pred nedavnim posnel četrto). Garnett je dobro ravnal, ko fatalne Core, ki napelje svojega potepuškega ljubimca Franka, da ubije njenega moža, ni predstavil kot mračne junakinje s perfidno senzualnostjo (kakršno je npr. odigrala Barbara Stanwyck v *Dvojnem zavarovanju*), ampak kot »zdravo in veselo«, popolnoma vsakdanjo žensko v zapekljivih belih oblačilih (odigrala jo je Lana Turner): to je »tostranska« podoba *femme fatale*, ki morda bolje ustreza cainovskemu svetu egoističnih posameznikov, obsedenih zgolj z denarjem in spolnostjo, in zlomljenih eksistenc, razpetih med ostanke naivnih iluzij in obupane poskuse, da bi ujeli »vlak uspeha«, četudi prek bližnjice zločina.

Alfred Hitchcock, OŽIGOSANA (Notorious, 1946),

Alicia (Ingrid Bergman), hčerka nacističnega vohuna, ki se skriva v Južni Ameriki, se zaljubi v ameriškega tajnega agenta in pod vplivom te ljubezni sprejme tudi vohunsko nalogo — poroči se z očetovim prijateljem, prav tako vohunom. Odkrije njihovo skrivnost — v kleti imajo v vinskih steklenicah skrit uran — toda njen mož za to zve in jo, čeprav jo ljubi, prične z materino pomočjo počasi zastrupljati; v zadnjem trenutku jo reši ameriški agent. Bolj kot vohunski je to morda »ljubezenski« film (s klasičnim melodramskim trikotnikom), toda tako, da je ljubezen le pretveza za perverzno erotično situacijo, kjer je Alicia v stalnem stiku s smrtjo, v dolgi agoniji, tako v dobesednem (je zastrupljena) kot v prenesenem pomenu (»umira« od želje in tesnobe). In prav po tem je *Ožigosana* veliko delo »črnega filma«: ne zaradi špijonaže, iz katere se že vsi norčujejo (celo sam Hitler), ampak zaradi hipokrizije, prikrivanja in perversije, kar vse vohunstvo implicira.

Orson Welles, GOSPA IZ ŠANGHAJA (The Lady from Shanghai, 1947),

film, kjer so »črne« teme spet na »klasični« ravni: na pol sanjsko dogajanje, fatalni in sumljivi odnosi med enigmatičnimi osebami — bogatim odvetnikom Bannisterom, njegovim družabnikom, odvetnikovo ženo ter brezdelnim mornarjem (Orson Welles), ki ga »visoka družba« vzame na križarjenje s svojo jahto, kjer se ujame v past njihovih zločinskih nakan in varljivih ljubezenskih strasti (»nasede« fatalni ženski, Bannisterovi ženi, sokrivi, da ga obtožijo za umor). Dogajanje se razreši v halucinantnem prostoru z zrcali, kjer bi Bannister rad ubil mornarja, njegova žena pa njega, vendar v množici zrcalnih odsevov zadeneta drug drugega.

Delmer Daves, NOČNI POTNIKI (The Dark Passage, 1947),

po romanu Davida Goodisa: onirični scenarij, kjer je vse prirejeno tako, da bi pokopalo pobeglega, sicer po krivem obsojenega kaznjenca (ta pobegne, da bi odkril pravega krivca — žensko-morilko — ki pa se rajši ubije, kot da bi pričala o njegovi nedolžnosti). Tu gre tudi za ponoven poskus subjektivne kamere, ki se je morda bolje obnesel kot pri *Gospe v jezeru*: begunec je neviden samo dotlej, dokler mu plastična operacija ne spremeni obraza.

Lahko bi našli še filme: *Mračni kot* (The Dark Corner, 1946) Henryja Hathawayja, *Ubijalca* (The Killers, 1946) Roberta Siodmaka, *Čudna ljubezen Marthe Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers, 1946) Lewisa Milestona, *Rešen preteklosti* (Out of the Past, 1947) Jacquesa Tourneurja ali *Oprostitute, napačna številka* (Sorry, Wrong Number, 1948) Anatola Litvaka — toda tudi s temi seznam verjetno ne bi bil popoln.

Borde-Chaumetonova periodizacija pozna še dve obdobji — »propad in preobrazba« ter »konec serije« — ki sta obmejeni s tole utemeljitvijo: v ameriški kinematografiji je v začetku 50. let zavladala »realistična tendenca« (pod vplivom italijanskega neorealizma), ki sicer »črnega filma« še ni spodrinila, pač pa je vplivala na oživitev »zločinskega«, »policijskega«, predvsem pa gangsterskega filma, ki je svoj reportažni stil plodno modificiral prav ob navezavi na *film noir*. To velja, denimo, za *Belo vročino* (White Heat, 1949) Raoula Walsha, *Asfaltno džunglo* (Asphalt Jungle, 1950) Johna Hustona, *Noč v mestu* (The Night in the City, 1950) Julesa Dassina, *Norega morilca* (Gun Crazy, 1950) J. H. Lewisa in morda še posebej za *Poslovilni poljub* (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950) Gordona Douglasa, ki je z izredno doslednostjo razvil in radikaliziral za *film noir* tako značilno prepletanje podzemlja in smetane družbe: ženski predstavniki podzemlja se sučejo v najbolj zaprtih krogih visoke družbe in pod zaščito uglednih zvez izvajajo svoje dobičkonosne spletke in kriminalne posle; korumpirna je vsa družbena lestvica, od policije, ki pomaga kriminalcem na begu, da bi si z njimi delila plen, do senatorja, ki vodi toplo zločincev.

Za »konec serije« (1951 — 53) — seveda vprašljiv, glede na to, da se je še leta 1955 pojavil prav soliden »črni film« *Poljubi me smrtno* (Kiss me deadly) Roberta Aldricha in da avtorja večino Hitchcockovih filmov uvrščata v »zločinsko« kategorijo — pa bi bila odločilna preusmeritev Hollywooda v produkcijo patriotičnih filmov (ki jih je spodbudila korejska vojna), zgodovinskih spektaklov ter glasbenih komedij. Glasbena komedija je bila celo tista, ki je po mnenju Borda in Chaumetona »pesniško zaokrožila« zaton črne serije — s filmom Vincenta Minnellija *Vsi na oder* (Band Wagon, 1953), kjer je Fred Astaire zaplesal v vlogi zasebnega detektiva.

Nekoliko drugačno periodizacijo črne serije predlaga ameriški filmski kritik in režiser Paul Schrader v svojih »Beležkah o *film noir*«, vplivnem tekstu, ki leta 1972 ugotavlja, da so v ZDA *film noir* še dolgo časa obravnavali in prezirali kot »zablodo ameriškega značaja« ter se rajši ogrevali za »sociološki« gangsterski film. To dejstvo pojasni s tem, da se ameriška filmska kritika zanima le za sociološke teme in ne zna opaziti in ceniti stila. A prav stil je za Schraderja tako rekoč bistvo »črnega filma«, ker je v njem »skrita« in z njim določena sama tematika: stil

je osrednja tema *film noir*, ker v svetu zgube, nostalgije za preteklostjo in strahu pred prihodnostjo, postane »tisto najvišje« (*the paramount*), kar posameznika rešuje pred brezpomembnostjo in trivialnostjo.

Najbolj izrazita stilna značilnost »črnega filma« je gotovo način osvetljave, ki veliko dolguje tehnikom nemškega ekspresionističnega filma (s to razliko, da so bile zdaj uporabljene v realistični scenografiji): večina prizorov ima nočno osvetlavo, luči so nizke, »tako da imaš občutek, da bi osebe, če bi vse luči nenadoma zasvetile, zavrešale in se skrčile kot Drakula ob sončnem vzhodu« (Schrader). Igralci in dekor imajo pogosto enak svetlobni poudarek: igralci so bolj silhuete nočnega mesta in skrivajo obraz v senci, ko govorijo. Taka scenografija, kjer je okolje enako ali še bolj pomembno kot oseba, posreduje fatalistično in brezupno razpoloženje: protagonist ne more ničesar storiti, mesto bo preživele in celo zanikalo njegova prizadevanja. Od tod tudi prednost kompozicijske napetosti pred fizično akcijo — tipični *film noir* rajši prepreže prizor s poševnimi in navpičnimi linijami ter s svetlobnimi prameni, ki dosežejo, da postane scena nemirna in nestalna, kot pa da bi pustil osebi nadzor nad prizorom s pomočjo fizičnega dejanja. *Film noir* pogosto podleže »romantični naraciji«, ki ustvarja razpoloženje zgubljenega časa, fatalnosti in brezupa, ter si pri tem — v pokrepitev zgubljenosti — pomaga z zapletenim časovnim redom.

Tudi Schrader meni, da je *film noir* prej »obdobje« kot, denimo, žanr, toda dokaj težko določljivo obdobje, ki prisluškuje gangsterskemu filmu iz 30. let, francoskemu poetičnemu realizmu Carnéja in Duviviera, Sternbergovim melodramam in nemškemu ekspresionizmu ter sega nekako od Hustonovega *Malteškega Sokola* (1941) do Wellesovega *Dotika zla* (*The Touch of Evil*, 1957). In v tem razponu vriše Schrader trifazno periodizacijo: medvojno »fazo privatnega detektiva«, povojno »realistično obdobje« ter fazo »psihotičnega dogajanja in samomorilskega nagnjenja«. Prav ta je za Schraderja smetana »črnega filma«, ki da je tu dosegel največji estetski in sociološki prodor: »Najboljši in najbolj karakteristični 'črni filmi' — *Nori morilec* (*Gun Crazy*) J. H. Lewisa, *Bela vročina* R. Walsha, *Velika vročina* (*The Big Heat*) Fritza Langa, *Rešen preteklosti* J. Tournourja, *Poslovilni poljub* G. Douglasa in *Oni živijo ponoči* (*They Live by Night*) N. Raya — so na koncu obdobja in so rezultat samozavesti o dolgi preteklosti brezupa in razkroja.«

Femme fatale je v »črnem filmu« tista dvoumna oseba, ki je erotično zapeljiva in obenem zločinsko nevarna, ki v »meščanski« ali »visoki« družbi pogosto pooseblja vez s kriminalom in ki — kot »anti-Ariadna« — povede zasebnega detektiva v blodnjak mračnih scen, kjer nič in nihče ni to, kar se zdi, da je. *Femme fatale* je priljubljen predmet zlasti angloameriškega feminističnega diskurza, ki vidi v njenem »presežku ženskosti« način, kako lahko ženska pridobi razdaljo do same sebe, ker ta presežek pomeni prav »priznanje, da je ženskost sama tista, ki je konstruirana kot maska« (Mary Ann Doane, »Film in maškerada«, *Screen*, št. 3/4, 1982). V angleškem zborniku »feminističnih« tekstov o vlogi ženske v »črnem filmu« (*Women in Film Noir*, British Film Institute, 1978) je — denimo v prispevku Janey Place (»Women in film noir«) — *femme fatale* predstavljena kot »izrazito seksualna in nevarna ženska, ki je izraz junakove notranje bojazni pred spolnostjo in njegove potrebe, da bi jo nadzoroval in zatrl«. Rečejo ji tudi *spider woman* (»ženska-pajek«), ki junaka omreži, da bi ga pogubila. Njene ambicije so povsem neprimerne za žensko, ki jo je glavni tok ameriškega filma predstavljal v 30. in 40. letih: hoče biti npr. lastnica nočnega kluba, ne pa lastnikova žena; hoče možev denar, ne pa udobnega življenja srednjega razreda; zahteva neodvisnost in sproži celo serijo umorov; želi biti v jedru dogajanja in »lastnica skrivnosti«, da bi uničila svet; hoče denar in uspe le tako, da uniči ljubimca in sebe; rada bi se osvobodila zatiralnega razmerja in sproži dogodke, ki vodijo k zločinu itn. Skratka, njena želja po svobodi, bogastvu in neodvisnosti zmeraj zbudi sile, ki ogrožajo ustaljena razmerja in moškega junaka. Ta ženska težnja po svobodi se, kot omenja Janey Place, pogosto kaže kot narcisizem: ženska zre svojo zrcalno podobo, ki naj bi obenem aludirala na njeno dvojno naravo. »Ženske so vizualno razcepljene, ker se jim ne more zaupati.« Vendar se pogosto prisotnost zrcalnih odsevov in ženskih portretov ujema tudi s splošno labirintno strukturo »črnega filma«, kjer ni nihče to, kar se zdi, da je, oziroma kjer so »dvojniki« in dozdevki močnejši od domnevno pravega in realnega.

V »črnem filmu« se ne zgodi, da bi »spolno nevarno« *femme fatale* kdaj premagala ljubezen do junaka: nujno je njeno dejansko ali simbolično uničenje, ki pa zapusti neprimerno slabotnejši vtis kot ga daje njena senzualna podoba. Včasih se kot nasprotni pol *spider woman* pojavi *redeemer woman* (»odrešilna ženska«), ki ponuja junaku možnost vključitve v stabilen svet zanesljivih vrednot (z ljubeznijo, ki v zameno zanjo zelo malo zahteva); vizualizirana je v pastoralnem okolju odprtih prostorov, toda pogosto le kot spomin ali sen iz preteklosti.

Kot posebna kvaliteta »črnega filma« je bilo večkrat omenjeno »na pol sanjsko dogajanje«. V tem bi seveda lahko videli pravi izziv k interpretaciji, vendar bi tu poskušali orisati bolj formalen pristop, ki »črnemu filmu« pripisuje dve metodi: namestitvev in počrtnitev.

Prva nemara spominja na proppovsko pogodbo: nekdo junaka (zasebnega detektiva) zaprosi za pomoč in mu obljubi nagrado. Uvodna funkcija pogodbe je razmejitev pozicije udeležencev in razdelitev atributov nastopajočim osebam, obenem pa se že začrta serija menjav. Pogosto sta junak in naročnik na začetku brezdelna in lenobna, vendar si v tem nista enaka: junak bi se rad brezdelja rešil, naročnik, ki ima preglavice, pa bi se rad čimprej vanj vrnil; tako detektiv

povrne naročniku mir, da bi okusil začimbe pustolovščine. Še bolj očitna menjava je seveda denar: *film noir* takoj nakaže, da je denarja na eni strani veliko, na drugi, ki jo zastopa junak, pa malo. Toda največkrat je denar le preteza za moralno menjavo, saj je junak predvsem tisti, ki razkriva nemoralno »visoke družbe«.

Pogodba določi tudi nalogo, ki jo mora detektiv opraviti. Pogosto je zelo enostavna: najti pogrešanega, utišati izsiljevalca, ugnati majhnega lopova itn. Kar se torej prek te naloge najavlja, je prej vrnitev k redu kot pa večja pustolovščina. Pogodba tako namesti dokaj kratkoročen program, kanalizira tok pripovedi ter ji da smisel in smer. Toda, če je ta čas namestitve logično prvi, pa ni zmeraj tudi kronološko, in prav tako ne zaseda nujno enotnega segmenta, ampak se pogosto prepleta s tem drugim časom počrnitve, ki ga Marc Vernet v tekstu »Filmska transakcija« slikovito imenuje »črnilni lonec« (le pot au noir).

Počrnitev je v tem, da se ne pripeti prav ničesar od tega, kar je bilo napovedano, pač pa nastopijo presenečenja. Junak je blokiran, nit je iznenada pretrgana in pripoved iztirjena. To je tudi čas »splošne inverzije znakov« (Vernet): tisti, ki bi moral govoriti, molči, poštenjak je lopov, lepa in uglajena ženska je lažnivka in morilka itn. Skratka, nič ni več na svojem mestu, nič se ne ujema, in »odsotnost temelja« ne dopušča razmestitve razpuščenih členov.

Med obema blokoma — med namestitvijo in počrnitvijo — ni očitnih vezi, ampak zavajajo luknje, ki nastajajo ob njunem križanju. Seveda je odsotnost vezi samo navidezna (oziroma dejanska na pomenski ravni), medtem ko že prav dejstvo, da se eno križa z drugim, navaja k temu, da obstaja med obema neka nujna, čeprav odsotna vez. V tem je *film noir* morda podoben sanjam, kjer ravno tako že preprosto zaporedje dveh podob, ki se pojavita brez vidnega odnosa, indicira, da obstaja med njima vez, ki je največkrat vzročna.

Da bi ta drugi čas počrnitve lahko veljal za verjetnega, se mora nujno nekje usidрати in biti navzoč že v namestitvi, ki pa je zdaj refleksivno prepoznana kot slepilo: v namestitvi predlagana fikcija je na neki način razjedena, razpočena, in njen smisel (pomen in smer) je nenadoma posrkan v »črnilnem loncu«, ki zlomi logiko pomena in priključuje drugo, dovtetno za presenečenja in nesmisle počrnitve. Funkcijo te dvojne forme namestitve in počrnitve pa bi lahko predstavili tudi v izrazih uganke, da bi dobili tole formulo: prvi čas namestitve projicira proti dugemu (počrnitev) neki odgovor, ki ga tam ni; drugi čas pa vrže na prvega vprašanje, ki se tam ni pojavilo. Šele na koncu filma, ko je uganke razrešena, se odgovor pridruži vprašanju. Rešitev uganke je v nekem smislu ponovna namestitve, kjer eno verovanje dokončno prevlada nad drugimi: to je še posebej nazorno pri *femme fatale*, ki je obsojena, se pravi, pregnana nazaj v Zlo, ker je poskušala mešati Dobro in Zlo, kar junak ne more dopustiti, ker potrebuje jasne kategorije.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

- Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Ed. de Minuit, Paris 1955.
John Cawelti, »Klasična in trda detektivska zgodba« v *Memento umori*, DZS, Ljubljana 1982.
Janez Place, »Women in film noir« v zborniku *Women in film noir*, British Film Institute, London 1978.
Paul Schrader, »Notes on film noir« v antologiji ameriške filmske kritike *Awake in the Dark*, Vintage Books, New York 1977.
Marc Vernet, »La Transaction filmique« v zborniku *Le Cinéma américain*, Flammarion, Paris 1980.

DIEGEZA

»Pojem diegeze je za filmsko semiologijo prav tako pomemben kot sama ideja o umetnosti.« Če kaj takega zatrdi vodilno ime filmske semiologije — Christian Metz (v spisu »Nekaj bistvenih točk filmske semiologije«, 1966) — potem si skoraj ni mogoče želeti bolj zanesljivega jamstva za predstavitev nekega pojma, ki nemara le ni tako »vsesplošno znan«, domnevno že zato ne, ker spada v ožje področje teorije in je celo njen »izum«.

Diegeza je grški izraz — *diégesis*, ki ga Doklerjev grško-slovenski slovar (1915) prevaja kot: pripovedovanje, razlaganje, pripoved. Podobno tudi Greek-English Lexicon, kjer je zabeležena še uporaba tega izraza pri Platonu in Aristotelu: pri Platonu v pomenu pripovedovanja, pripovedi, v Aristotelovi *Retoriki* pa je omenjen kot del sodne obravnave — ugotavljanje dejstev.

V filmsko teorijo je pojem diegeze vpeljal Etienne Souriau, urednik in koavtor zbornika filmoloških razprav *Univers filmique* (1953), kjer se je diegeza znašla na seznamu sedmih osnovnih filmoloških pojmov. V slovarski definiciji je takole opisana: »Diegeza, diegetsko — je vse tisto, kar pripada »inteligibilnosti« zgodbe, ki se pripoveduje (kot bi dejal Cohen-Séat), oziroma