



kritika

Polona Petek

Psi brezčasja / Case: Osterberg, 2015, Matej Nahtigal

Film noir: od družbene kritičnosti do jalovosti brezčasja

Kmalu po koncu druge svetovne vojne je Nino Frank v pariških kinematografih videl pet ameriških črno-belih filmov, ki so nanj naredili močan vtis.¹ Tako močan, da si je zanje izmislil posebno ime, *film noir*, in s tem poimenoval fenomen, ki je predmet dolgoletne publicistično-akademske debate² in ki tudi v ustvarjalnem smislu, kot kaže, ne izgublja privlačnosti.³

V francoskih literarnokritičnih vodah sta takrat že krožili frazi *série noir* (črna serija) oziroma *roman noir* (črni roman) kot poimenovanje za niz francoskih prevodov ameriških detektivskih romanov, ki so jih že pred vojno pisali avtorji kot James M. Cain, Dashiell Hammett in Raymond Chandler ter so

bili pogosto tudi neposreden vir filmov, ki jih danes uvrščamo med klasične primerke *filma noir*. Frankovo poimenovanje torej ni bilo povsem izvirno; pač pa je bila izvirna transplantacija predvojnega literarnega žanra na filmsko platno v vojnem in povojnem obdobju. Tako romane kakor filme je namreč temeljno zaznamoval njihov družbeni kontekst. V primeru literarnih del je bila to predvsem predvojna Amerika, torej obdobje prohibicije in z njo povezanega porasta kriminalnih dejavnosti, obdobje velike gospodarske krize ter obdobje strahu in negotovosti zaradi vzpona nacističnih in fašističnih sil v Evropi.⁴ V primeru filmov pa predvsem povojna Amerika, ki se je čedalje bolj zapletala v hladno vojno in globalno politično nestabilnost, družba, kjer je (tudi v filmski industriji) potekal novodobni lov na (»rdečkarske«) čarovnice. Predvsem pa je bila to družba, v katero so se vračali bolj ali manj travmatizirani vojni veterani, ki so se težko znova prilagodili vsakdanjemu življenju; v njem so novo vlogo dobile tudi ženske, ki so se med vojno, hočeš nočeš, emancipirale.⁵ Namesto dežele, ki bi kazala olajšanje, če že ne evforije ob koncu svetovne morije, je bila to Amerika, ki jo je prežemalo vzdušje nove paranoje, klavstrofobije in drugih strahov zaradi radikalnega spreminjanja družbenih vlog posameznikov in skupin. Ena od izvirnih potez *filma noir* je bilo torej dejstvo, da je njegovim ustvarjalcem z upodobitvijo zgodb in likov, ki so v literarni inkarnaciji odražali *zeitgeist* sveta pred drugo svetovno vojno, uspelo ujeti podoben, a vendarle bistveno drugačen duh časa po vojni.

1 Nino Frank, »Un nouveau genre »policier« l'aventure criminelle« (*L'Ecran Français* št. 61, 1946). Filmi, ki so navdušili francoskega kritika, so bili *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, 1941, John Huston), *Umor, draga moja* (*Murder, My Sweet*, 1944, Edward Dmytryk), *Dvojno zavarovanje* (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder), *Ženska v izloži* (*Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang) in *Laura* (Otto Preminger, 1944).

2 Med raziskovalci in interpreti *filma noir* še vedno ni konsenza, ali gre za gibanje, slog (npr. Paul Schrader: »Notes on film noir«, *Film Comment* let. 8, št. 1, 1972; Janey Place in Lowell Peterson: »Some visual motifs of film noir«, *Film Comment* let. 10, št. 1, 1974), žanr (npr. James Damico: »Film noir: a modest proposal«, *Film Reader* 3, 1978) ali preprosto odraz časa.

3 Raymond Durnat je že leta 1970 naštel več kot tristo primerkov *filma noir* (»The family tree of film noir«, *Cinema*, avgust 1970). Odtlej je *film noir* doživel številne žanrske modulacije, neo- in post-noir inkarnacije (cf. Larry Gross: »Film après noir«, *Film Comment* let. 12, št. 4, 1976; Alan Silver in Elizabeth Ward: *Film Noir*. Woodstock: Overlook Press, 1992), migracijo na barvni filmski trak in na televizijske zaslone, z grafičnimi romani, kot so dela Franka Millerja, pa tudi vrnitev v bolj literarne vode in nato vnovičen prehod na (občasno animirano, občasno črno-belo) filmsko platno.

4 Podrobneje o ameriških detektivskih romanih: John Cawelti: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

5 Colin McArthur, *Underworld USA*. London: BFI, 1972.

Kakšni so bili torej filmi, ki so navdušili Nina Franka in druge (sprva predvsem francoske) kritike? Kot sta ugotavljala že Raymond Borde in Etienne Chaumeton, avtorja prve obsežnejše študije *Panorama ameriškega filma noir* (1955),⁶ so zanj značilne ponavljajoče se teme (nasilje, umori, korupcija, goljufije), liki, (urbana) prizorišča in vzdušje (negotovost, pesimizem, brezizhodnost). Protagonist je cinični posameznik, pogosto zasebni detektiv, običajno tudi pripovedovalec, ki gledalca popelje v preteklost (*flashback* je pogosta pripovedna oziroma časovna struktura *filma noir*). Zgodba in glas protagonista sta vedno prežeta s cinizmom, odtujenostjo in resigniranostjo, ki niso preprosto njegove lastnosti, temveč posledica izkušenj; življenje ga je izučilo, da zlo ni osamljen pojav, temveč se je zajedlo v vse plasti družbe. Naloga, ki jo prevzame protagonist, se sprva zdi preprosta, a se pogosto izkaže za pretvezo, za katero se skriva globlji, kompleksnejši problem, protagonist pa mora ne le priti zadevi do dna, temveč se mora do nje tudi moralno opredeliti. Njegova odtujenost in cinizem sta nekoliko zavajajoča, saj se kljub takšni drži običajno kar dobro znajde v svetu kriminala, tudi če sam ne sodi vanj. Paul Schrader je temu opisu dodal še vrsto prepoznavnih vizualnih označevalcev, ki pričajo zlasti o ekspresionistični dediščini *filma noir*:⁷ nočni prizori (oziroma prizori, ki so osvetljeni, kot da se dogajajo ponoči), *chiaroscuro*, cigaretni dim, neonske luči, deževne ulice velemest, smolnato črno nebo, pogosta uporaba poševnih črt (stopnišča, žaluzije), nenavadni rakurzi ...⁸ Najbolj glamurozna stalnica *filma noir* pa je *femme fatale*,⁹ usodna, neustavljivo zapeljiva in hkrati strah vzbujajoča ženska, ki povzroči propad protagonista.

Verjetno najpopolnejše, skorajda arhetipsko utelešenje tega opisa je **Dvojno zavarovanje** (*Double Indemnity*), ki ga je na osnovi istoimenske novele Jamesa M. Caina in v scenarijskem tandemu z Raymondom Chandlerjem leta 1944 posnel Billy Wilder. Zgodba o zavarovalniškem agentu Walterju Neffu (Fred MacMurray), ki ga fatalna Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) zapelje v umor njenega moža, ni navdušila le francoskih kritikov, temveč tudi ameriško občinstvo. K temu je v veliki meri prispevala tudi Barbara Stanwyck, takrat najbolje plačana hollywoodska igralka, ki vloge ni sprejela brez pomislekov (erotičnih namigov polna zgodba bi lahko imela negativne posledice za njeno kariero), nato pa je ustvarila morda najbolj klasično upodobitev *femme fatale*: Phyllis zvabi Walterja na kriva pota, povzroči njegov moralni padec in navsezadnje smrt, pri tem pa tudi sama klavrno konča.

Prav ob ta element *filma noir* so se nekoliko kasneje obregnili feministično ozaveščeni komentatorji. Avtorji esejev v zborniku *Ženske v filmu noir* (1978) usodno žensko pojasnjujejo kot odraz časa oziroma izraz patriarhalne panike ob čedalje večji ekonomski in siceršnji (zlasti spolni) neodvisnosti žensk v

povojnem obdobju.¹⁰ Janey Place meni, da je *femme fatale* kot utelešenje te novopridobljene neodvisnosti seveda fascinantna in zapeljiva, ravno zaradi tega pa mora navsezadnje umreti, vsaj v klasičnem *filmu noir*, ki s pripovednim razpletom vrača stvari v ustaljene patriarhalne tire.¹¹ Tudi Franku Krutniku se za ustrezno tolmačenje *filma noir* zdi ključna *femme fatale*.¹² Krutnik osrednjega ženskega lika sploh ne vidi kot avtonomen subjekt, temveč kot strukturni element, ki deluje kot »motnja« v razvoju moške identitete: *femme fatale* sploh ni konkretna ženska, temveč privid, moška fantazma.

Za klasične primerke *filma noir* je morda res težko trditi, da so nastali kot del programatičnega gibanja, saj se jih je celo ime prijelo *post festum*. Pač pa precejšnjo mero ne le družbene, ampak tudi teoretske refleksije (v smislu odziva na pravkar omenjene feministične kritike) kažejo sodobnejši primerki, eden njihovih najopaznejših subverzivnih prijemov pa je ravno spreminjanje upodabljanja in usode *femme fatale*. V tem kontekstu je treba izpostaviti vsaj tri intervencije.

Režijski prvenec Lawrencea Kasdana **Telesna strast** (*Body Heat*, 1981), ki naj bi ga navdihnilo ravno *Dvojno zavarovanje*, se precej zvesto drži klasičnih konvencij vizualnega reprezentiranja *femme fatale*, radikalno pa spremeni njeno usodo. Potem ko pripovedovalca zgodbe, nesposobnega odvetnika Neda Racina (William Hurt) prepriča, da ubije njenega moža, Matty (Kathleen Turner) poskrbi, da Ned konča v zaporu, njo razglasijo za mrtvo, sama pa z novo identiteto in podedovanim bogastvom obsedi na eksotični plaži s koktajlom v eni in privlačnim mladeničem ob drugi roki.

Če je *Telesna strast* mogoče razumeti kot neke vrste feministično revizijo klasičnega *filma noir*, ki usodne ženske sicer še ne spremeni v avtonomen subjekt, je pa tudi ne skuša ne kaznovati ne udomačiti, je Carl Franklin s *femme fatale* v svojem **Hudiču v modri obleki** (*Devil in a Blue Dress*, 1995) izvedel primerljivo postkolonialno gesto. Franklinov film temelji na istoimenskem romanu Walterja Mosleyja, prvem iz serije romanov s temnopoltim zasebnim detektivom Easyjem Rawlinsom v glavni vlogi. Dogajanje je postavljeno v Los Angeles leta 1948, slabi dve desetletji pred uvedbo volilne pravice za temnopolte Američane in natanko dve desetletji pred razglasitvijo neustavnosti vseh oblik rasne segregacije (ki je, med drugim, obsegala tudi prepoved oziroma kriminalizacijo mešanih zakonskih zvez). Easy Rawlins (Denzel Washington) je vojni veteran, ki je pravkar izgubil službo in nujno potrebuje denar, zato sprejme ponudbo, da bo poiskal pogrešano Daphne (Jennifer Beals), dekle županskega kandidata Todda Carterja (Terry Kinney). Kot se izkaže, je usodnost Daphne kot *femme fatale* v tem, da je le videti kot belka, v resnici pa je mešane krvi, kar izkoristi Carterjev tekmelec Matthew Terrell (Maury Chaykin) in Carterja prisili v umik kandidature. Razmerje moči se navsezadnje obrne, ko Carter z Daphnino in Easyjevo pomočjo dobi v roke fotografije, ki dokazujejo, da je Terrell pedofil in ta umakne kandidaturo, Carter pa se odloči za politično kariero in dokončno zapusti Daphne. S filmsko upodobitvijo Mosleyjeve

6 Raymond Borde in Etienne Chaumeton: *Panorama du film noir américain*. Pariz: Flammarion, 1955.

7 Ekspresionizem je našel pot v ameriški *film noir* prek evropskih režiserjev, kot sta Fritz Lang in Robert Siodmak, ki so ob vzponu nacizma in grožnji antisemitizma emigrirali v Združene države Amerike.

8 Schrader: »Notes on film noir« (op. cit.).

9 Tudi to poimenovanje je skoval Nino Frank.

10 E. Ann Kaplan (ured.): *Women in Film Noir*. London: BFI, 1978.

11 Janey Place: »Women in film noir«. V: Kaplan: *Women in Film Noir*, op. cit., str. 47–68.

12 Frank Krutnik: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.

zgodbe je Franklin tako segel v srž razizma kot pomembnega elementa ameriške družbene realnosti, ki je v klasičnem filmu noir ostal potlačen.¹³ To seveda ni presenetljivo, saj je Haysov kodeks, ki je bil v veljavi do leta 1968, med drugim prepovedoval upodabljanje ljubezni in spolnosti med rasno različnimi ljubimci, *Hudič v modri obleki* pa je leta 1995 (oziroma leta 1990, ko je Mosley objavil svoj roman) prav iz tega naredil bistvo oziroma osrednjo skrivnost svoje zgodbe. S stališča *femme fatale* je Franklinova revizionistična gesta torej dvojna: Daphne ne le preživi, ampak ob tem razkrije tudi absurdno krivičnost družbe, ki v svojem repertoarju »grehov« ne razlikuje med žensko emancipacijo, barvo polti in pedofilijo.

Tretjo intervencijo, ki je s stališča vizualne podobe in usode *femme fatale* precej podobna *Telesni strasti*, je leta 1996 z režijskim prvencem **Zaveza** (Bound) izvedel tandem Wachowski. Violet (Jennifer Tilly) je klasična *femme fatale* z neustavljivo spolno privlačnostjo in nasilnim gangsterskim partnerjem Caesarjem (Joe Pantoliano), ki bi se ga rada znebila in obdržala njegov denar. Ko spozna in zapelje sosedo Corky (Gina Gershon), ki so jo pravkar izpustili iz zaporu, ta naredi na Violet močan vtis s svojimi dolgimi prsti, ki so tako spretni pri vihtenju pleskarskih čopičev, popravljanju zamašenih odtokov in orkestriranju Violetinih orgazmov, da je Violet prepričana, da jim bo uspelo izmakniti tudi Caesarjev denar. Po nekaj krvavih zapletih protagonistki uresniči svoj načrt in jo popihata z denarjem. Andy in Lana (takrat še Larry) Wachowski sta tako razgalila heteronormativnost klasičnega filma noir (v katerem je subjekt vedno moški, ženska pa zgolj privid), svojo queerovsko revizijo pa sta še podčrtala s tem, da nista dopustila le preživetja *femme fatale*, ampak tudi preživetje njene zveze z zapeljanim protagonistom oziroma, točneje, protagonistko.

To je rodovnik **Psov brezčasje / Case: Osterberg** (2015), režijskega prvca Mateja Nahtigala, nastal na osnovi literarnega prvca Zorana Benčiča, ki je pri filmu sodeloval tudi kot koscenarist. Protagonist in pripovedovalec Rok Osterberg (Primož Vrhovec) se po nekajletni odsotnosti vrne domov zaradi bratovega umora, ki je pokopal tudi njuno mamo. Policijsko delo ni obrodilo nobenih sadov, zato se Rok odloči, da bo storilca poiskal sam. Njegovo vrtanje ne prinese odgovorov, ki jih išče, razkrije pa vsesplošno skorumpiranost družbe, vseprisotnost nasilja in kriminala ter povzroči smrt Rokovega prijatelja Alda (Akira Hasegawa), Rok sam pa pristane v komi. Stanje je le začasno – in v veliki meri deluje kot izgovor za začasno vpeljava drugega pripovedovalca –, a tudi ob koncu filma Rok, zdaj sicer popolnoma pri zavesti in na nogah, ni videti nič manj nemočen, okolje, ki ga obdaja, pa nič manj nevarno in pokvarjeno.

Psi brezčasje s svojim obsesivnim iskanjem tematičnih prostorov, neonskih luči in cigaretne dima ter z odtujenim protagonistom, ki nas s ciničnim glasom in omejenim vpogledom v zakulisje dogajanja vodi skozi »skorajda stripovsko dizajnirano brezimno, temachno, podganjo urbano džunglo«,¹⁴ v kar sta



Nahtigal in njegov direktor fotografije Vladan Janković spremenila Velenje, delujejo kot tako dosledna barvna uprizoritev klasične črno-bele formule filma noir, da bi jim skorajda lahko očitali epigonstvo. Toda *Psi brezčasje* niso edini primerek sodobnega filma noir, ki vztraja pri tovrstni vizualni kontinuiteti brez opaznejše kritike ali nadgradnje; pri tako elegantno izvedenem prvencu, »produksijsko gverilskem« podvigu brez sleherne institucionalne podpore, pa ju gledalec morda niti ne pogreša. Pač pa se – v luči zgornjega kratkega pregleda zgodovine filma noir – zdi zgrešena odločitev ustvarjalcev, da so prizorišče dogajanja (in lokacijo snemanja), Velenje, oklestili njegove lokalne specifičnosti¹⁵ in iz njega naredili »brezimno urbano džunglo«. S tem niso ustvarili »filmnoirovske lokalke univerzalnih dimenzij«, ¹⁶ temveč so se vsaj do neke mere odpovedali tistemu, kar je film noir (zlasti v sodobnih inačicah, kot je *Hudič v modri obleki*) doslej počel najbolje – namreč ostri in lokalno specifični družbeni kritiki. V tej luči film (in njegova literarna predloga) – kljub diagnozi vsesplošne družbene skorumpiranosti, ki se dandanes kajpada zdi povsem na mestu – s svojim spogledovanjem z urbano brezimnostjo in brezčasje izzveni(ta) prej jalovo kot pa brezčasno.

To morda najnazorneje pokaže ravno usodna ženska *Psov brezčasje*. Protagonistovo iskanje bratovega morilca neke vmes prekriža Katarina (Vida Breže), Rokovo nekdanje dekle, ki se je med njegovo odsotnostjo oportunistično poročila z lokalnim politikom in do katere Rok še vedno ni povsem ravnodušen. Film nam Katarino v vizualnem smislu predstavi kot klasično *femme fatale*; temu ustrezajo veliki plani njenega telesa in obraza, kontrastna osvetlitev, njena garderoba, erotična privlačnost in moč, ki jo ima zaradi tega nad protagonistom, njena preračunljiva dejanja in ne nazadnje njena povezanost s podzemljem, v katero se (le delno zaradi nje) pogrezne protagonist. Toda kljub vsej tej reprezentacijski »ustreznosti« (ki je na trenutke podana kar preveč voajeristično) Katarina navsezadnje povsem nespektakularno izgine iz zgodbe in ji v *Pseh brezčasje* pravzaprav ne pripade niti vloga usodne moške fantazme; deluje bolj kot del scenografije, kot rekvizit, ob katerega se v nekem trenutku opotakne protagonist in nato kmalu pozabi nanj. Daleč od sleherne ozaveščenosti o sporni spolni politiki klasičnega filma noir in bolj ali manj posrečenih kasnejših poskusov njegove rehabilitacije *Psi brezčasje* s svojo *femme fatale* ostajajo ujeti – če že ne v brezčasnosti, pa vsaj v trdovratni ukoreninjenosti heteronormativnosti in šovinizma.

13 To je razvidno tudi iz dejstva, da je celo Frankova fraza *film noir* v anglofonskih publikacijah ostala neprevedena, da bi se izognili slehernemu namigu na rasne konotacije (ki bi s prevodom v *black film* ali *dark film* postale očitnejše).

14 Ženja Leiler: »Končno filma, ki sta žanr vzela zares«. *Delo*, 19. september 2015, str. 20.

15 To (kot načrtno odločitev) priznava režiser v intervjuju za Sobotno prilogo (Ženja Leiler: »Najelitnejše večerje na mizah podzemlja«, *Delo*, Sobotna priloga, 30. oktober 2015, str. 26–27.

16 Leiler: »Končno filma, ki sta žanr vzela zares« (op. cit.).