

Noir film i femme fatale

Pazdrijan, Ela

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:676121>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-07-30**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kulturalne studije

Ela Pazdrijan

Noir film i *femme fatale*

(ZAVRŠNI RAD)

Mentor: dr.sc. Boris Ružić

Rijeka, 2018.

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom radu pišem o noir filmu i pojmu *femme fatale*. Kroz tri povijesna razdoblja noir filma; klasičnog, razdoblja novog vala i postmodernog film noira, opisala sam glavne značajke noir filma te sam odabrala tri filma koje sam zatim u radu pobliže predstavila: *Dvostruka obmana*, *Taksist* i *Istrebljivač*. U radu također pišem o *femme fatale*, krucijalnom pojmu koji se veže uz film noir i žensku ulogu u filmu. Nakon što sam pomoću literature objasnila glavne značajke noir filma te istaknula njihove sličnosti i razlike kroz vremenske periode koje sam odabrala, filmovi su mi poslužili da kroz njih predstavim glavne *femme fatale* likove te promjene koje je određeni vremenski period donosio poimanju samog pojma *femme fatale*. Od klasičnog doba noir filma do postmodernog filma, noir film i *femme fatale* su se mijenjali te dobivali prepoznatljive značajke određenog vremena i utjecaja društva u kojem nastaju, no njihova izvorna ideja i bit uvijek su glavno polazište noir filma.

Ključne riječi: noir film, *femme fatale*, tech-noir, novi val, klasično doba noir filma, postmoderni noir-film, *Istrebljivač*, *Dvostruka obmana*, *Taksist*

Sadržaj

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI	2
1. UVOD	4
2. TEORIJSKI OKVIR NASTANKA NOIR FILMA	5
2.1. Preteče noira	5
2.2. Njemački ekspresionizam i weimarski “street film” i urbani triler	6
2.3. Francuski poetski realizam	7
2.4. Američki ekspresionizam: Universalovi horor, Orson Welles.....	7
2.5. Poslijeratno vrijeme noir filma.....	8
2.6. Egzistencijalizam i Freud	9
3. NOIR FILM.....	10
4. FATALNA ŽENA ILI <i>FEMME FATALE</i>	12
5. GLAVNE ZNAČAJKE NOIR FILMA	16
5.2. <i>Dvostruka obmana (Double Indemnity, Billy Wilder 1944.)</i>	18
6. NEO-NOIR	21
6.1. Taksist (<i>Taxi Driver, Martin Scorsese 1976.</i>)	23
7. POSTMODERNI NEO-NOIR	26
7. 1. <i>Istrebljivač (Blade Runner, Ridley Scott, 1982)</i>	29
8. ZAKLJUČAK	31
LITERATURA:	33

1. UVOD

U ovom završnom radu analizirat ću značajke noir te neo-noir filma, filmskog stila koji je nastao tridesetih godina prošlog stoljeća. Na početku ću prikazati okolnosti pod kojima je nastala ova vrsta filma, kasnije ću pisati o njegovim glavnim značajkama kroz povijest, od njegovog začetka do razvitka neo-noir stila. Glavni ću naglasak staviti na termin *femme fatale*, lik žene koji je neizostavni dio noir filmova. *Femme fatale* ću prikazati kroz teorijski dio i kroz prizmu feminizma, kroz povijest samog stila, te na primjeru filmova koje sam odabrala za svoj završni rad te prikazati koliko se ženski lik promijenio od početka noir filma do danas. Filmove koje sam odabrala za svoj završni rad mogu se svrstati u tri različite skupine noir filmova. Prvi film o kojem ću pisati je *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, Wilder, 1944), film Billya Wildera iz 1944. godine koji pripada klasičnom noir filmu, kasnije ću pisati o neo-noir filmu *Taksist* (*Taxi driver*, Scorsese, 1976) Za kraj sam odabrala znanstveno-fantastični film *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Scott, 1982), Ridleya Scotta iz 1982. godine koji drži titulu znanstveno fantastičnog neo-noir filma. Nakon analize specifičnih filmova bitnih za ovaj rad, naglasak ću staviti na ženske *femme fatale* likove iz navedenih filmova, nastojat ću prikazati kako su oni predstavljene u klasičnom noiru, neo-noir filmu te znanstveno fantastičnom noiru, ovisno o razdoblju u kojem je film nastao, koje razdoblje u filmu predočava, te kako je uopće prikazan lik fatalne žene, *femme fatale* u ova tri filma. Postoje dvije strane kritike noir filma, a to su: formalističke, te feminističke kritike. Formalistički pristup dovodi noir film do epiteta grotesknosti, zlokobnosti te slike žena kao podmuklih u zapadnoj kulturi. U noir filmu jasne su opozicijske uloge svijetla i tame, podzemlja i nadzemlja, dobra i zla, a kroz zamućenje tih granica dolazi do Crnila, pojma koji označava propadanje granica bijele kulture. U formalističkom vidu, film noir se igra svjetlošću i tamom, to jest, sjenom, kako bi se izložili ljudi koji su postali “Crni” zbog svog niskog moralnog djelovanja, dok pak feministkinje eksponiraju pokušaj film noira u njegovoj namjeri da Bijele žene oboji u crno kako bi kontrolirao njihovo djelovanje i samouvjerenost.¹

1 Diawara, M., *Noir by noirs: Towards a New Realism in Black Cinema*, African American Review, Volume 27, Number 4, 1993., str. 899.

2. TEORIJSKI OKVIR NASTANKA NOIR FILMA

2.1. Preteče noira

Nakon što sam u uvodu predstavila o čemu ću pisati, mogu krenuti konkretno s noir filmom te reći da se prema Williamu F. Burnsu, noir razvio iz hollywoodskih filmova koji vuku korijene iz ekspresionističke Njemačke nakon Prvog Svjetskog rata. Noir film bi mogao svoje korijene pronaći u filmu *Kabinet doktora Caligarija* (*The Cabinet of Dr. Caligari*, Wiene, 1920) iz 1920. godine, prvom njemačkom nijemom crno-bijelom horor filmu kojeg je režirao Robert Wiene. Navedeni je film naveo njemačke ekspresionističke filmaše da prigrlje pitanje egzistencijalizma koji proizlazi iz filma. “Sjeme noira bilo je posijano s Caligarijem te na uštrp prvog horora svih vremena mnogi producenti inspirirani upravo njime, postat će noir legende, poput F.W. Murnaua i Fritza Langa.”² Inovacija koja proizlazi iz noir izgleda, potkrijepljena je ekspresionističkim umjetnicima koji su svoju inspiraciju tražili usred Weimarske države, a ta estetika se proteže od slikara Edwarda Muncha pa do egzistencijalnog filozofa Friedricha Nietzschea. Autor Mark Conrad zapaža Nietzscheovu utjecajnu srž detektivskih romana u tridesetima godinama dvadesetog stoljeća, srž koja prožima tvrdo kuhanu prozu od kojih noir filmovi dobivaju egzistencijalni, pesimistični pogled. Conrad piše o Nietzscheovom utjecaju na noir, u kojem je važniji njegov utjecaj na narativ nego na estetiku. “Ono što čini film noir jest ugođaj, ton, osjetljivost, određeni pogled na život. To je jasno jer ton i osjetljivost vode ka književnosti i filmu. Narativni elementi (elementi pripovijedanja) i filmske tehnike (kutevi snimanja, dubina fokusa, osvjetljenje) su sekundarni, oni pomažu u komuniciranju samog filma, no oni su sekundarni dok gore spomenuti zaista čine noir film.”³ Conrad se slaže s tim da subjekt pomaže definirati noir te da u njemu postoji povezanost egzistencijalizma s okorjelim anti herojom. Prema tome, egzistencijalna estetika ne bi smjela biti sekundarni element kad upravo Nietzsche spaja narativ i estetiku. A upravo različiti pogledi na ono krucijalno u noir filmu otvaraju polemike o tome smatra li se on uopće zasebnim žanrom. Kroz daljnji tekst ću predstaviti koji su sve umjetnički pravci utjecali na njegovo razvijanje u filmskoj kulturi. Posebno mi se sviđa kako je Nietzsche odgovorio na pitanje originala u umjetničkom djelu, što se noiru prigovara. Nietzsche vjeruje da značenje djela leži u njegovom originalu te za primjer uzima kako sva grčka drama ili tragedija dijele iste

² Burns F. W., *Scream to Screen: The Philosophical and Aesthetic Origins of Film Noir*, Brookdale Community College, str. 11

³ Conrad, T. M., *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, KY:UP 2006, str. 274.

originale poput glazbe, iz čega slijedi da uglavnom dijele podjednak emocionalni odgovor na doživljeno, no prema njemu, to nije tako. Bez obzira što se baza umjetničkog dijela svodi na istu vrstu glazbe koja se koristi, ne znači da će svaki umjetnički uradak sa sličnim elementima biti automatski sličan ili neautentičan jer on je u suštini originalan sam po sebi. To bih prenijela i na film noir za koji se smatra da nije zaseban žanr, da je samo kombinacija raznih stilova koji su postojali prije. Međutim, upravo je radi određenog spoja elemenata iz mnogih umjetničkih pravaca prije njegov stil originalan. U kasnijim manjim poglavljima opisat ću značajke više stilova koji su prednjačili razvoju noira.

2.2. Njemački ekspresionizam i weimarski “street film” i urbani triler

Njemački ekspresionizam se može smatrati glavnim utjecajem na razvitak noir filma, i to posebice zbog svog pesimističnog ugođaja. Korijeni njemačkog ekspresionizma leže u gotičko-romantičarskom pokretu europske kulture koji se protezao od 1906. do 1924. godine. U tom je pokretu naglasak bio na filozofskoj i umjetničkoj kritici buržuskog racionalizma gdje su najveći umjetnici kritizirali alijenaciju i iracionalizaciju “modernog” života te je ekspresionistima od iznimne važnosti bilo prikazati subjektivno iskustvo, osjećaje, razmišljanja, ideje, snove i vizije. Protagonistom među ekspresionističkim filmovima smatra se *Kabinet doktora Caligarija* Roberta Wienea. Ekspresionistički film, iz kojeg je isto tako nastao i noir film obilježen je posebnim stilom osvjetljenja, igrama sjena, svjetlosti i tame, posebnog mračnog ugođaja zbog kojeg je zaslužna posebna rasvjeta koja prije ove kinematografije nije imala toliko važnu ulogu. Uz utjecaj američkog ekspresionizma, utjecaj na noir film ima i Weimar street film koji je poznat pod nazivom *Neue Sachlichkeit* ili nova objektivnost koja se premješta iz ekspresionizma u socijalnu realnost života ljudi, opasnosti noćnog, užurbanog grada, gdje se sve vrti oko *undergrund persona*; kockara, nemoralnih muškaraca te iznad svega, *femme fatale* žene koja dominira. Jedan od najutjecajnijih filmova ovog razdoblja je *Asfalt* (*Asphalt*, May, 1929), film Joea Maya u kojem se policajac iz dobrostojeće obitelji zaljubi u prostitutku. Fritz Lang također se istaknuo kao jedan od vrsnih redatelja urbanih trilera. Lang kaže: “Ja koristim svoju kameru kako bih pokazao pogled na stvari iz očiju protagonista, kako bi se publika mogla poistovjetiti s njime i razmišljati s njim. Uživljenje u lika i razmišljanje s njim je

uznemirujuće jer zločin više nije negdje vani, nego je među nama, povezan je s modernim subjektom.⁴

2.3. Francuski poetski realizam

Francuski poetski realizam nije imao toliko velik utjecaj na razvoj noir filma koliko dosad spomenute epohe u filmskoj industriji; on se smatra popunjavanjem rupe između njemačkog ekspresionizma i klasičnog Hollywooda, kako to smatra Ginette Vincendau, profesor filmskih studija na Kings Collegeu u Londonu.⁵ Ovaj je termin prvi put upotrijebljen 1933. godine kako bi opisao žanr urbane drame koja se bavi pričom srednje klase obavijenom romantičnim ali i kriminalističkim narativom koji ujedno stvara konzistentnu priču svakodnevnog i običnog života. Ovo je filmsko razdoblje po svom stilu bliže spomenutom weimarskom filmu nego Hollywoodu, a obično se smatra samo blažom modifikacijom njemačkog ekspresionizma. Kao i u weimarskom filmu i ovdje su glavni protagonisti “izgubljena djevojka” ili *femme fatale* te muškarac koji mora biti zbunjen, pasivan, nedominantan kako bi se oko dominantne žene izgradila cijela radnja filma. Ovi filmovi su bilo popularni i izvan Francuske, a jednim od najpoznatijih se smatra *Luka sjena* (fr. *Quai des brumes*, eng. *Port of Shadows*, Carne, 1938.) iz 1938. godine, a također i francuski redatelji poput Langa i Siodmaka koji su stil francuske kinematografije odnijeli u Ameriku.

2.4. Američki ekspresionizam: Universalovi horori, Orson Welles

Najveći utjecaj kruga koji pripada njemačkom ekspresionizmu su bili horor filmovi produkcijske kuće *Universal Studios* iz ranih tridesetih godina prošlog stoljeća. Produkcijska kuća koja je bila vođena Carlom Laemmleom koji ima njemačke korijene, imala je tradiciju zapošljavanja weimarskih talenata. Doba horor filma započelo je s *Drakulom* (*Dracula*, Browning, 1932), Toda Browninga i filmom Jamesa Whalea, *Frankensteinom* (*Frankenstein*, Whale, 1931). Brzina nijeme scene, gluma, njeno osvjetljenje, izmjenjivanje užarene bijele svjetlosti s dubokim baršunastim scenama jest preuzeto iz weimarskog stila. Filmovi Universala vodili su veliku brigu oko kompozicije, dizajna i dekora, kuteva snimanja, njegovog osvjetljenja te sporog kretanja koje suptilno prikazuje sugestivnost mizanscene koja stvara svoja značenja u oku gledatelja. Orson Welles bio je uključen u kinematografski modernizam te avantgardističku praksu; napravio

⁴ Burns W. F., *Scream to Screen: The Philosophical and Aesthetic Origins of Film Noir*, Brookdale Community College, str. 13.

⁵ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 15.

je nekoliko bitnih doprinosa noir filmu, ali njegov zadivljujuće inovativni *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, Welles, 1941.) često se identificira kao primjer američkog ekspresionizma te se smatra mostom između europskog modernizma i film noira. Općenito karakteristike noir filma mogu se smatrati sintezom američkih i europskih kulturnih tradicija.

2.5. Poslijeratno vrijeme noir filma

“Dok su američki filmovi 1940-ih i 1950-ih godina postali filmovi noir u određenim uvjetima proizvodnje (ratno vrijeme, oskudnost, opušteni cenzurni kodovi, priljev europskog talenta u Hollywood, itd.), film noir je bio događaj recepcije. Zbog toga mnogi kritičari danas ne žele gledati na film noir kao žanr uopće, već kao "kritičnu kategoriju", "kolektorsku ideju" ili "fantaziju" koja pripada povijesti ideja koliko i povijesti; drugim riječima, ima manje veze sa skupinom artefakata nego s diskursom - labavim, razvijajućim sustavom argumenata i čitanja koji pomaže oblikovati komercijalne strategije i estetske ideologije.”⁶ Nakon citata iz knjige Lielanda Justusa i Jennifer Fay koji sam upotrijebila da pobliže predstavim poslijeratni noir film, sada ću reći ponešto o značajkama samog noir stila tog vremena. Noir filmovi su puni neprilagođenih veterana, proizvoda teškog i traumatičnog traganja za mirom te civilnog života poslije razdoblja ozbiljne opasnosti i uzbuđenja, kako kaže Andrew Spencer. Silverman, parafrazirajući opservaciju Siegfrieda Kraucera u kojoj kaže da je američki ratni veteran postao reprezentativni muškarac čiji su problemi razbili ustaljenu sliku muškarca, ovdje muškarac postaje ranjiv, disfunkcionalan, kompulsivan te pasivan, a isto tako to se odražava i na cijelu sliku i ulogu, to jest, pogled na ženu i ženski lik, kako u filmu, tako i u pravom, svakodnevnom životu. Žene postaju ekonomski i individualno neovisne što dovodi do straha od smanjene uloge muškarca, a upravo te žene se smatraju *femme fatale* ženama. No, pojava tih snažnih, manipulativnih i seksualno aktivnih žena u film noiru također je postao izazov dosadašnjim konvencijama hollywoodskog poimanja ženske osobe u kojima je ona krhka žena koju dominantni muškarac mora spasiti, poimanje žene u noir filmu kosilo se s dotadašnjom reprezentacijom ženskog lika.

⁶ Fay, J., Nieland, J., *Film Noir, Hard Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, 2009., str.125.

2.6. Egzistencijalizam i Freud

Iako film noir istražuje socijalna previranja, ipak su u prvom planu individualna, osobna paranoja i psihološka uznemirenost. Egzistencijalizam je proizašao iz kasnog romanticizma, tvrdo kuhane proze koji su ponovno izbile na površinu u poslijeratnom razdoblju. Antiherojski protagonisti proizašli iz noira su zarobljeni, često nesretnim slučajem, u alijeniran, usamljen svijet obojen noćnim gradom u kojem gledaju u smrt. To kaotično nasilje ovog svijeta stvara osjećaje progona i paranoje; stvara osjećaj da je ovaj svijet i život apsurdan, beznačajan, bez reda ili svrhe.⁷ Kao što kaže Tallack, jednu staru inteligenciju zamijenila je generacija koja se poistovjetila s očajnošću i pesimizmom.⁸ I američki i francuski recenzenti su otkrili izobilje Freudovih motiva u kriminalističkim trilerima koji su počeli iznjedrivati u razdoblju nakon rata. Frank Krutnik je rekao kako je važnost psihoanalize u noir filmu upravo u proučavanju ličnosti koje su prikazane kroz likove, kroz njihove težnje, strahove, seksualnost, uznemirena stanja uma - cijelu emocionalnu paletu noir filma. Film noir je izuzetno vješt u navođenju, često kroz mizanscenu, potisnutu ili skrivenu seksualnu čežnju ubojitim impulsima, gdje su nasilje i strast uznemirujuće stopljeni. Pojava noir filma dijelom je bila rezultatom ratnih uvjeta: ograničeni troškovi, tešhnološki razvoj u osvjetljenju i fotografiji, manje cenzure. Robert Sklar kaže kako rani noir filmovi prikazuju primjere generalnog osjećaja klaustrofobije te introvertiranosti što se kosi i sušta je suprotnost od ekstrovertiranog američkog, hollywoodskog, kino filma. Noir film, koji se smatra filmom ratnog razdoblja od 1946. do 1951. godine, isto tako se mora smatrati poslijeratnim fenomenom. Ono što je često uznemiravalo kritiku jest to što noir film u prvi plan stavlja kriminalnu psihologiju zbog koje se čini da je psihoneuroza sveprisutna u američkom društvu.

⁷ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 22

⁸ Ibidem

3. NOIR FILM

U filmskoj enciklopediji Ante Peterlića stoje dva značenja noir filma ili kako tamo piše, crnog filma; prvo označuje noir film kao “opći naziv za filmove koji otvoreno kritički prikazuju one vidove života koji su prema vladajućem shvaćanju negativni te je zato njihovo prikazivanje nepoželjno. “Crnima” se nazivaju filmovi koji pokazuju bijedne društvene prilike, psihološki rasap, nasilje, u prikazivanju takvih sadržaja naglašen je naturalističan, pesimističan ili ciničan autorski stav.”⁹ Uz prvo značenje noir filma stoji i drugo: “naziv za povijesno određene stilske struje u francuskoj, američkoj, jugoslavenskoj i njemačkoj kinematografiji”.¹⁰ Prvo ću se bazirati na drugu definiciju noir ili crnog filma te objasniti njegov povijesni razvoj od nastanka u drugoj polovici tridesetih godina prošlog stoljeća u sklopu poetskog realizma, preko novog vala koji se pojavljuje šezdesetih godina do neo noir filmova današnjeg vremena. Nakon što sam u prvom dijelu rada predstavila glavna razdoblja filma koja su utjecala na nastanak noir filma, sad ću reći nešto više o podjeli Paula Schradera koji noir film dijeli na tri glavna razdoblja. Prvo je razdoblje rata koje traje od 1941. do 1946. godine, a glavni predstavnici tog razdoblja su Chandler, Greene, Hammet, Curtiz Garnett dok su neki od najvažnijih filmova tog razdoblja: *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, Hammet, 1941.), *Casablanca* (*Casablanca*, Curtiz, 1942.), *Žena na prozoru* (*The woman on the Window*, Lang, 1944.), *Laura* (*Laura*, Preminger, 1944.), *Gilda* (*Gilda*, Vidor, 1946.), *Poštar uvijek zvoni dvaput* (*Postman always rings twice*, Garnett, 1946.) Film o kojem ću kasnije pisati, *Dvostruka obmana* je poslužio kao most između dva razdoblja noir filma, prvog ratnog i drugog poslijeratnog razdoblja. Drugo razdoblje je poslije ratno realistično razdoblje koje traje od 1941. do 1945. godine. Filmovi ovog razdoblja, za razliku od prvog gdje je naglasak bio na usamljenom protagonistu, u ovim filmovima se pojavljuju problemi zločina na ulicama, političke korupcije. Pojavljuju se manje romantični heroji, a realistični urbani izgled se ogleda u filmovima poput: *Poljubac smrti* (*Kiss of Death*, Hathaway, 1947), *Sila zla* (*Force of Evil*, Polonsky, 1948), a kao redatelji se ističu Hathaway, Dassin i Kazan. Zadnje razdoblje klasičnog noir filma se proteže od 1949. do 1953. godine. Sada se javlja pojam psihotičnog ubojice koji je u prvom razdoblju bio vrijedan proučavanja, a sad postaje aktivnim protagonistom. Zadnje razdoblje se smatra vrhuncem noir filma, te u tom

⁹ Peterlić, A., (ur.), *Filmska enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986.-1990., str. 235

¹⁰ Peterlić, A., (ur.), *Filmska enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986.-1990., str. 235.

razdoblju film noir postiže svoj estetički vrhunac. Neki od najboljih filmova iz ovog razdoblja su: *Ludi za oružjem* (*Gun crazy*, Lewis, 1950), *Usijanje* (*White Heat*, Walsh, 1949) te *Velika hajka* (*Big heat*, Lang, 1953). Andrew Spicer u svom djelu pod nazivom *Film Noir* piše da rad američkih “hard-boiled“ redatelja kao što su Dashiell Hammet, Raymond Chandler i James M. Cain predstavljaju bazu noir filma. Dvadeset posto filmova koji su producirani između 1941. i 1948. godine uglavnom su napravljeni po uzoru na tvrdo kuhanu prozu i kratke priče, primjerice, producenti poput spomenutog Chandlera koji je napisao scenarij za *Plavu daliju* (*Blue Dahlia*, Marshall, 1946) te adaptirao film o kojem pišem u daljnjem radu, *Dvostruku obmanu*. Tvrdo kuhana proza promicala je radnu klasu, te prikazivala američku republikansku demokraciju. Ocem ove tradicije smatra se Dashiell Hammet, sa svojim djelom Crvena žetva koja spaja stare romanopisce i moderan koncept američkog društva koje je korumpirano i otuđeno. Hammet je tvrdo kuhane filmove učinio suprotnima onima na koje su ljudi dotad navikli, bili su različiti od pristojne, srednje klasne engleske škole koja je iznjedrila detektivsku fikciju, poput Agathe Christie. Raymond Chandler sam kaže: “Hammet je ubojstvo bacio iz venecijanske vaze u ulicu”,¹¹ što bi značilo da je iz lijepo upakirane priče koja je dosad bila servirana, u prvi plan došla realnost, beskrupuloznost detektivske priče. Spisatelji su zamijenili racionalnost s akcijom, radnju su iz seoskih kuća prebacili u “strašne” ulice novo-rastućih gradova.¹² Nakon što sam predstavila noir stil u nekoliko glavnih obilježja, u sljedećem poglavlju ću reći najbitnije činjenice o terminu *femme fatale* kojeg smatram srži rada.

¹¹ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 6.

¹² Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 6.

4. FATALNA ŽENA ILI *FEMME FATALE*

Ovaj bih dio započela s citatom iz rada Sanje Borovečki-Jakovljević koja citira J. Browna iz Gobbarдове knjige: *Psihoanaliza i kino*: “Stara formula za teror u filmu je žena gonjena od strane ludog muškarca, nova formula je bezopasan muškarac teroriziran od strane lude žene.”¹³ Za razliku od dosadašnjih hollywoodskih filmova konstrukcija spolova je ovdje malo promijenjena, umjesto snažnog herojskog muškarca i žene koja ga prati i podržava u svemu, uloge se mijenjaju te muškarac postaje žrtva snažnih *femme fatale* žena. Kako kaže Frank Krutnik, noir film predstavlja novu razinu muškog identiteta te predstavlja oštećene muškarce kakvima se muškarac prije nije prikazivao. Julie Grossman citira Virginiju Wolf koja u svom eseju *Profesija za žene* kaže: Daleko je teže ubiti fantoma nego stvarnost”, što Grossman poistovjećuje s preokupacijom kulture s *femme fatale*, koju u ovom slučaju želi identificirati kao fantoma, iluziju i mit, kojeg ne želi ubiti nego dekonstruirati kao kategoriju koja se hrani kulturalno rodnim fantazijama.¹⁴ Iz citata ispred jasno se vidi kako je termin *femme fatale* skovan u društvu te nosi sa sobom različite društvene i filmske norme i njihova mijenjanja kroz vrijeme.

Femme fatale prvenstveno predstavlja smrtonosnu ženu, vamp ženu, lik koji je nastao u 19. stoljeću te postao jednom od najvećih reinkarnacija moderne ženstvenosti, žena koja nikad nije ono kakvom se čini. Janey Place figure ženske protagonistice opisuje kao seksualnu, opasnu ženu koja živi u tami, te je ona psihološka ekspresija muškarčevog straha od njegove vlastite seksualnosti te njegove kontrole i represije prema tome.¹⁵ Pojam noir žene ili *femme fatale* žene je nastao u filmu *Izlazak Sunca* (*The Sunrise*, Murnau, 1927) gdje je ona “žena grada”, žena koja predstavlja seksualno zadovoljstvo modernog, urbanog gradskog života. Ona jednostavno predstavlja suprotnost poslijeratnom očekivanju da žena treba biti ispunjena samo ulogama majke i supruge. Film noir je postao fascinantno pitanje za feminističku filmsku kritiku. Krenuvši od filmova poput *Malteški sokol*, *Gilda*, i *Poštari uvijek zvoni dvaput* sve više se žena predstavlja kao misteriozna, ambiciozna, dvosmislena i seksualna. Elizabeth Cowie je rekla ako film noir nije žanr, onda je, štoviše, neprepoznatljiv, sugerirajući da je upravo prikazivanje žena, to jest, *femme fatale* onaj aspekt filma koji ga čini prepoznatljivim, a upravo u noir filmu se postavlja izazov patrijarhalne konstrukcije pogleda na žene.

¹³ Borovečki-Jakovljević, S., *Phallic woman: myth or reality of our everyday life*, Socijalna psihijatrija.-ISSN 0303-7908.-32(2004.), 3; str.113.-116.

¹⁴ Grossman, J., *Rethinking the femme fatale in film noir, ready for her close-up*, 2009, str.21.

¹⁵ Tasker, Y., *Women in film Noir*, str. 355.

Feministkinja Ann Kaplan kaže kako je žena centar intrige noir filma. Dolazi do ambivalencije reprezentacije žena, gdje se kroz kompleksnost žanra predstavlja ženska strast i čežnja. U knjizi Yvonne Tasker *Žene u noir filmu* piše o opoziciji između dobre i loše žene, žene koja je prije predstavljala dobru, pokornu ženu te “lošu” ženu koju ona vidi kao znak faličke moći u kojoj seksualnost predstavlja njenu najveću moć te upravo ta tema postaje temelj oko kojeg se gradi radnja noir filma. Janey place tvrdi kako je film noir je jedan od nekoliko perioda u filmskoj industriji u kojem je žena aktivna, nije statički simbol, ona je inteligentna i snažna, destruktivna, iskazuje svoju moć koja proizlazi iz njezine seksualnosti, a ne svoju slabost. U feminističkoj kritici noir filma, najdvosmisleniji ženski lik je lik Phyllis Dietrichson koji je utjelovila Barbara Stanwyck u filmu kojeg proučavam i prikazujem, *Dvostruka obmana*, Billyja Wildera iz 1944. godine. Phyllis utjelovljuje žensku figuru amoralne požude i pohlepe koja se očituje iz njezine otvorene ekspresije prouzrokovane dosadom i frustracijom bračnim životom. Njen lik je daleko od onog tipičnog viđenja žene u Hollywoodu, ona izlazi iz kalupa obiteljske i bračne nježnosti i ženstvenosti. Ona zapravo predstavlja puki prikaz ili oblik zla koji može utjeloviti žena.

Ratno razdoblje u Americi donio je zamjenu uloga žena i muškaraca, prodiranje ženske osobe u dotad samo muški svijet te sad dolazi do preslagivanja rodova i njihovih uloga u američkom društvu. To je period u kojem žene ulaze u dotad za njih zatvorene profesije, a kako kaže Sylvia Harvey te ekonomske promjene tjeraju na promjene u tradicionalnoj organizaciji obitelji, a noir film upravo to prikazuje te na svoj jedinstveni način, mogla bih to tako reći, vrijeđa dosadašnji utjelovljene patrijarhalne načine oblikovanja i prezentiranja, te tretiranja žene. “Ali element od drevnih ženskih rituala koje filmovi čuvaju je njihov intenzivan potencijal za nasilje, koji dolazi kroz određene simboličke motive i u nastanku likova bijesa. Tema nasilja širi se diskontinuitetima dok sintetiziraju moćne veze između žanrova ženskog filma i užasa”¹⁶ Ovaj sam citat navela jer smatram kako je dobra poveznica u objašnjavanju razlike između noir filma i hollywoodskog filma. Hollywoodski film svoju konstrukciju ženskog lika gradi na društvu, dok noir film svoj lik *femme fatale* izgrađuje čak na mitološkim polazištima, simbolizmu, preko horora i filmova užasa, pa do istančanog gotovog lika u noir filmu. A iz toga se gradi onda cijela konstrukcija samog lika i sve njegove podskupine obilježja koja utječu na njega; društvo, povijest, feminizam, muškarčeve konstrukcije žene, muškog svijeta.

¹⁶ Greven D., *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*, 2011., str. 55.

Feministkinja Mary Ann Doane smatra kako žena zapravo nije subjekt feminizma nego je ona simptom muškarčevog straha od feminizma, a to bih naravno povezala s tragičnom sudbinom muških likova u noir filmu. Kako sam već napisala, ta dislokacija rodova počinje u noiru u 1940-tima te se otad ona proučava na dvije razine, a to su; tekstualna i kontekstualna. Na tekstualnoj razini, ženski likovi u noir filmu ne prikazuju tipičnu ženu koja je nastala na platnu hollywoodskih filmova, nije submisivna, ona uzima svoj život, svoj ugled u svoje ruke, bio to privatni život u obiteljskoj atmosferi ili pak njen položaj u vanjskom svijetu. U noir filmu su česti ženski likovi koji svojim ambicijama i akcijama dovode čak do smrti muškog protagonista filma, a jedan od takvih filmova je upravo već spominjana *Dvostruka obmana*. U *Dvostrukoj obmani*, Phylis Dietrichson navodi muškog protagonista Waltera Neffa u počinjenje zločina te do njegovog konačnog skončavanja. Ona je drska, moderna, veoma seksualna i seksualizirana, ona postaje seksualna roba koju na neki način Walter Neff koristi kako bi pobjegao iz dosadašnjeg savršenog, nevinog i monotonog i sivog uredskog života, ne sluteći kako ta vamp žena zapravo njega iskorištava za svoje mračne planove. *Femme fatale* izraz postaje stereotipni izraz za ženu izvađen iz konteksta samog noir stila. U noir filmu postoji samo crno-bijelo viđenje žene, a to je žena koja je prikaz dobre žene te požrtvovne majke i supruge. Takvu perspektivu ženske uloge pronalazimo u starim hollywoodskim filmovima gdje je žena predstavljena kao dobra, dok noir film ženu preobraćuje te ona postaje suprotnost svega onoga što dobra žena nije, *femme fatale* žena postaje loša, proždrljiva, seksualna, neustrašiva i opasna.

Najčešći muški lik u noir filmu jest muškarac koji postaje žrtvom, kojeg Frank Krutnik naziva spektaklom pasivnog i kastriranog muškarca.¹⁷ Prema njemu, glavni tip muške žrtve jest muškarac nasamaren od strane *femme fatale* žene, a za primjer uzima filmske adaptacije Jamesa M. Caina, *Dvostruku obmanu* te *Poštar uvijek zvoni dvaput*, u kojima su u glavnim ulogama muškarci srednje, radne klase. Oni su prosječni, nisu posebni ni po čemu, no moralno su slabi, očigledno беспомоћни u svojoj čežnji za pobjedom nad frustracijom iscrpljujućeg, monotonog života koji vode. Teza Richarda Maltbyja koji sugerira kako je povratak veterana u obični život u poslijeratnom razdoblju, a isto tako i u poslijeratnom noir filmu, u koji se može uključiti i *Dvostruka obmana*, zapravo ključ za određeno ponašanje muškog protagonista. Muškarci tog kalibra imaju problema s nestalim razdobljem njihovih života, oni se često okreću porocima te sa sobom vuku socijalne

¹⁷ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 84.

probleme koji ih upropaštavaju. Veteran u noir filmu krajem četrdesetih godina prošlog stoljeća zamijenjen je muškim protagonistom koji postaje “policajac skitnica”, jedna nova figura koja je trenirana za ispravljanje zakona, on je prožet borbom protiv korupcije i nemoralnih situacija koje se događaju u društvu, ne uzimajući u obzir kako i sam upada u prevare, nemoralne radnje, sudjeluje u preljubima, zataškavanju ubojstava, utajama poreza, svemu onome protiv čega se borio. Pojava glavnog muškog lika u noir filmu prepoznaje se po dugom kaputu, fedora šeširu, cigareti koja je neizostavni dio njegovog stila odijevanja, ali i stila života. On je odan svom partneru, predstavlja jačinu muškog spola te zdrav heteroseksualni stav prema ženama. Ovako izgleda svaki muški lik na početku bilo kojeg noir filma, no kroz noir film, jak muškarac se slomi pred još jačom ženom koja vlada situacijom i cijelim filmskim stilom. U noir filmu javlja se i izraz *homme fatale* koji označava zagonetnu, dvosmislenu i destruktivnu mušku kopiju smrtonosnog ženskog lika *femme fatale* te predstavlja opoziciju muške žrtve u noir filmu. On se prepoznaje po ulozi prividno pažljivog i brižnog supruga ili zaštitnika koji zapravo pokušava izluditi ili čak ubiti svoju ženu. *Homme fatale* je spoj lukavstva, hladne kalkulacije, manipulativnog šarma te duboko ukorijenjenog seksualnog sadizma koji je prema Andrewu Spenceru zapravo verzija aristokratskog byronskog muškarca koji je proizašao iz gotskog noira, poput *Plinskog svjetla* (*Gaslighta*, Cukor, 1944.), *Eksperiment Periolus* (*Experiment Perilous*, Tourneuer 1945.) te *Moje ime je Julija Ross* (*My Name is Julia Ross*, MacDonald, 1945.)¹⁸

Uz spomenute istoznačnice, samo u suprotnim spolovima, u noir filmu nalazimo i ženski lik koji predstavlja antitezu snažnoj *femme fatale*, a uglavnom se pojavljuje kao suprotnost zloj, nemoralnoj ženi koja želi iskoristiti muškarca. Spomenuta antiteza *femme fatale* je lik koji predstavlja nevinu, skoro aseksualnu ženu kojoj je na prvom mjestu izgradnja obitelji i dom, ona je supruga koja podržava muškarca i pruža mu utjehu, ona nije vamp nego je topla, simpatična i draga, a u noir filmovima njena uloga služi tomu upravo kako bi karizma i jakost *femme fatale* žene došla još više do izražaja. Dobra i loša žena u noir filmu oslikavaju se praktički na principu crno bijelog opisa njihovih karakteristika. “Žena iz susjedstva”, kako ju naziva Spencer, kombinira seksualnu karizmu *femme fatale* s fundamentalnom pristojnošću i uglađenosti tipične američke kućanice. Ona može biti cinična, tvrdoglava, opsjednuta novcem, ali svako njeno loše ponašanje proizlazi iz razočarenja muškarcima te iz frustracije i ograničenog života kojeg je prisiljena voditi

¹⁸ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 89.

kao žena. Ovaj dio rada završila bih s citatom Yvonne Tasker: “Danas žene u noir filmu mogu biti okarakterizirane kao snažne i seksualno asertivne, uklete, ranjive, ili žrtve - sve je to znak hoolywoodske povijesti i hollywoodske tendencije da mitologiziraju sliku žene.”¹⁹ Nakon što sam napisala glavne značajke pojma *femme fatale*, u sljedećim ću poglavljima kroz filmove koje sam odabrala predstaviti *femme fatale* likove te detaljnije ući u srž tog pojma. Na temelju tri razdoblja i tri odabrana filma, potkrijepit ću i nadopuniti teorijski dio opisa *femme fatale* koji je dosad predstavljen.

5. GLAVNE ZNAČAJKE NOIR FILMA

Ovo bih poglavlje započela citatom “Noir film je prije svega uvijek bio više od specifičnih kuteva snimanja, *chiaroscuro* osvjetljenja, *voice-over* naracije, retrospekcije, no pristunost i važnost tih elemenata vizualnog i narativnog stila ne može se poreći.”²⁰ Ovdje se radi o tome da iako film noir koji ima svoje posebne elemente koje njeguje taj stil filma, oni ga zapravo ne definiraju, nego ga upravo definira sam spoj svih tih elemenata koji tvore taj posebni stil noir filma koji je općenito teško definirati. U toj vrsti filma važniji je stil filma od možda same teme te zbog toga sam noir nije baš bio prihvaćen među američkim filmom te je porinut na sam rub i smatran filmom B produkcije i niskog budžeta.²¹ Noir filmu teško je odabrati glavnu temu jer je stil uvijek postavljen iznad teme, te je kritičarima teže odrediti njegove glavne značajke i teme kojima se točno i na koji način bavi, za razliku primjerice od vesterna ili gangsterskog filma u kojemu je tema uvijek ista i jasno izražena. Smatram izuzetno važnim opis noir filma Jamesa Naremorea koji ga opisuje ovako: “Zamislite da dođete u videoteku gdje bi noir filmovi bili postavljeni između gotičkih horora i distopijske znanstvene fantastike: u centru bi bila *Dvostruka obmana*, na krajnjim mjestima bili bi *Ljudi mačke* (*Cat People*, Schrader, 1982) i *Otimači* (*The Takers*, 1971). Ali ovakav aranžman bi izostavio mnoge važne naslove tog stila. Ustvari, to ne bi bio dobar način organiziranja kategorije; unatoč brojnim knjigama i esejima u kojima je pisao o tome, nitko nije siguran jesu li filmovi koji čine film noir, razdoblje, žanr, ciklus, stil ili jednostavno fenomen.”²² Što se tiče značajki noir filma, noir je poznat po scenama koje se odvijaju po mraku, s prigušenim svjetlom, sjenama koje

¹⁹ Spicer, A., Hanson, H., *A Companion to Noir Film*, 2013., str. 367.

²⁰ Conard, T. M., *The Philosophy of Film Noir* (Lexington, KY:UP, 2006), Loc 274, Kindle, str. 41.

²¹ Schrader, P., *Notes of Film Noir*, Film Comment, Film Society of Lincoln Center, Vol. 8, No. Spring 1972.

²² Naremore, J., *More Than Night: Film Noir in Its Context*, 1998., The Regents of the University of California, str. 9.

padaju na lice protagonista koji uglavnom djeluju iz sjene kako bi se dobilo na dramatici samog scenarija. U tipičnom noir filmu, uvijek se radije pomiče cijela scena oko glumca, gdje glumac ostaje statičan, nego da se glumac kreće u sceni. Time glumci dobivaju na većoj važnosti i postaju heroji noir filma. U prvi plan ulazi ekspresija njihovih dramatičnih pokreta i ekspresija lica. Paul Schrader smatra da se noir film freudovski veže za vodu. Neizostavna scena u noir filmovima je detalj u kojem kiša pada po praznim, mračnim, gradskim ulicama, čak i u Los Angelesu u kojemu ne kiši. Tematika filma jest uvijek nesretna ljubav, požuda koja završava tragično. Noir film se naziva *tamnim ogledalom američkog društva*. Film je ispunjen klaustrofobijom, paranojom, očajem te nihilizmom, a protagonist je zarobljen u mračnom gradu. Opis Raymonda Chandlera kako lik Philip Marlowe hoda zlim ulicama Los Angelesa je metafora za sve grijeha koje donosi moderni grad koji je mjesto radnje svakog noir filma. "Noir grad sadrži fundamentalnu ambivalenciju, s jedne je strane opasan, pun nasilja, korumpiran, ali s druge strane, on je i uzbudljiv i sofisticiran te predstavlja mjesto novih, boljih mogućnosti."²³ Grad je predstavljen simbolično kao grad u kojem nema mjesta za dom, život protagonista se odvija na javnim mjestima, restoranima, barovima, noćnim klubovima, automobilima, ulicama, impersonalnim skupim hotelima. Interijeri prostora u kojem se nalaze obično su natrpani, neugodni te klaustrofobični, primjerice malene sobe, zadnje sjedalo automobila, dizala te telefonske kabine što bi zapravo predstavljalo grad kao labirint loših stvari gdje noir herojska žrtva mora preživjeti nedaće koje su joj postavljene kao izazov, a pojavljuju se nakon što padne mrak.²⁴ Narativ noir filma razlikuje se od klasičnog hollywoodskog, gdje se on predstavlja poput *nevidljivog stila*, stila koji je bio novi i izlazio je iz okvira dotadašnje linearne hollywoodske naracije koja ima jasne definicije svoga stila kojim se onda dalje definiraju elementi priče, odgovori sva pitanja koja su postavljena su već unaprijed dani, ne postoji ta misterija i enigma oko stila, radnje, elemenata samog filma kao što je to u noir filmu, kako je rekao i Bordwell.²⁵ Naracija u trećem licu gdje radnju predstavlja pripovjedač, u noir filmu služi kako bi osobno iskustvo nekog od lika, uglavnom muškarca, nama bilo prezentirano objektivno da bi se stvorio impersonalni pogled te *flashback* koji nas s kraja filma zapravo uvodi u priču je česti način predstavljanja teme u noir filmu. U filmu o kojem ću pisati, na početku vidimo *flashback* u

²³ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str.67.

²⁴ Ibidem

²⁵ Ibid., str. 45.

kojem glavni lik vrši priznanje onoga što će u toku filma učiniti. On koristi diktafon pomoću kojeg dramatično snima priznanje ubojstva.

5.2. Dvostruka obmana (*Double Indemnity*, Billy Wilder 1944.)

Dvostruka obmana je američki film noir kojeg je 1944. režirao Billy Wilder prema romanu Jamesa M. Caina, a kako kaže Robert Hardy, to je film koji sadrži sve elemente ovog žanra te se može prozvati najviše noir filmom svih vremena.²⁶ Glavne uloge nose stanoviti F. McMurray i Barbara Stanwyck. Radnja filma se vrti oko prodavača osiguranja koji pod nagovorom *femme fatale* ubije njenog muža. „Film započinje tako što prodavač osiguranja Walter Neff dolazi u svoj ured ranjen te pomoću diktafona bilježi događaje koji su ga doveli do ovoga. Vraća se na radnju koja se zbila nekoliko mjeseci unatrag, otkad je upoznao stanovitu Phyllis. Neff se u svojoj tvrtki ponajviše bavi otkrivanjem lažnih nesreća, a njegov šef Keyes je u tome prvorazredan, na početku filma upravo njemu želi ostaviti ispovijest jer je u njemu uvijek vidio uzor kojeg je sad iznevjerio. Nakon što upoznaje Phyllis Dietrichson koja se zanima za osiguravajuću policu za svog muža, on dolazi na razgovor u njenu kuću te zaključuje da se zanima i za njega. Phyllis je pomno isplanirala kako da zavede Neffa i uvjeri ga u svoju priču te iz toga izvuče novčanu korist na koju je ciljala. Povjerava se Neffu kako ju muž zlostavlja te ga otvoreno želi ubiti. Zajedno ga odluče ubiti, prevariti njegovu osiguravajuću tvrtku te ga likvidiraju i osmisle nesreću slučajnog pada s vlaka jer je odšteta za takvu nesreću najveća. Nakon ubojstva u strahu je zbog svog šefa koji bi ga mogao razotkriti, ne može se vidati s Phyllis za koju, u međuvremenu od Lole, kćeri ubijenog bogataša, saznaje da je ona ubila njenu majku kako bi došla do novca, te da ima drugog ljubavnika, upravo Lolinog bivšeg dečka. Tada dolazi do kulminacije radnje gdje Neff odlazi do Phyllis koja ga rani, a on nju ubije. Vraća se u ured, te se time vraćamo na početak cijele priče, zatvara se krug. Neff počne snimati svoju ispovijed, a iza njega stoji njegov šef Keyes te sve saznaje.“²⁷ Zadnja scena prikazuje kako Neff umirući pali cigaretu koju je tijekom cijelog filma nosio u džepu, boreći se protiv svoje nikotinske ovisnosti čuvajući ju za očigledno velik ili težak trenutak poput ovoga.

Phyllis Dietrichson ovdje je u ulozi zanosne i opasne *femme fatale* koja bez skrupula zavodi Neffa te se planira hladno okoristiti njegovom zanesenošću predivnom ženom.

²⁶ <https://nofilmschool.com/2015/07/stylistic-elements-film-noir-explained-one-handly-infographic>

²⁷ <http://www.filmsite.org/femmesfatales1.html>

Phillys jasno daje do znanja što misli sama o sebi te vjeruje u svoju sposobnost zavaravanja i kontroliranja muškaraca. Walter je sve pogovorno činio za Phillys dok nije shvatio, to jest, saznao da ga vara s dečkom svoje pokćerke Lole, koja pak gaji osjećaje prema Neffu. Lola, za razliku od znamenite Phillys u Walteru vidi stamenitog muškarca koji ju može zaštititi i obraniti, čak i od Phillys same. To paše i samom Walteru koji iako uživa u zaštiti mlade djevojke, budi svoju uspavanu moralnost koju je izgubio u odnosu s Phillys te se prema mladoj djevojci ponaša kao gospodin koji pomaže dami u nevolji, zatumljavajući ikakve seksualne intencije. Walter Neff uživa u ulozi spasitelja i u ulozi muškarca koji u ovoj situaciji vlada njome, poput otprilike Trvisa Bicklea u *Taksistu*. Obojica ne mogu vladati situacijom u kojoj su se našli s *femme fatale* ženama poput Betsy iz *Taksista* ili Phillys, njihova želja prema njima, njih jednostavno uništava. Oni su muškarci skloni destrukciji i porocima, kao što vidimo primjer ovisnosti o nikotinu Waltera Neffa koji na kraju nije uspio pobijediti sam sebe.

U zadnjoj sceni, on pali cigaretu koju je kroz cijeli film nosio u džepu te sam sebe dovodio u iskušenje pred svojim porokom. S druge strane to možemo smatrati i nekim olakšanjem, on se prepušta samom sebi te na kraju vjerojatno ili biva uhićen ili umire. Gledatelju je ostavljeno neka sam procijeni koja je sudbina protagonista, kao što je to i u *Taksistu* gdje ne možemo sa sigurnošću znati je li Travis u komi ili je zadnja scena istinita, no on doživljava krajnji cilj i svojevrsno olakšanje nakon događaja koji se zbilo u bordelu i spašavanja Iris. Mogu povući paralelu i između likova Lole (Phyllisine pokćerke) iz *Dvostruke obmane* i Iris (mlade prostitutke) iz *Taksista* koju Travis spašava iz ralja makroa. Ovi ženski likovi u ova dva spomenuta filma predstavljaju djevojke koje stvaraju protutežu opasnoj *femme fatale*. Dok je Lola u *Dvostrukoj obmani* poštena i pristojna djevojka iz bogate obitelji, Iris je djevojka s ruba društvene ljestvice, no protagonisti i muški spasitelji ovih filmova, spašavaju “dobre djevojke” radi boljeg i mirnijeg društva i svijeta općenito, na neki način iskupljujući se, Walter zbog zločina koji je počinio, Travis zbog zločina koje će počinuti. I jedan i drugi proizvode ravnotežu u shvaćanju i slici samih sebe. Iako Phillys i Betsy možda na prvu nemaju zajedničkih značajki, kao što bi to svaka *femme fatale* uglavnom trebala imati, Phillys je loša, Betsy je dobra, ali opet, ipak loša za Trvisa, no obje su dovele glavne muške likove do njihovih osobnih slomova, preispitivanja svojih moralnih uvjerenja, zločina i svojevrsnog kajanja zbog počinjenja

istih. Za kraj ovog poglavlja mogla bi poslužiti citat iz knjige Andrewa Spicera i Helen Hanson: „Jedino nasilje pomaže tamo gdje vlada nasilje“²⁸

²⁸ Spicer, A., Hanson, H., *A Companion to Noir Film*, 2013., str. 90.

6. NEO-NOIR

Razdobljem neo-noir filma smatra se vrijeme nakon “klasičnog” razdoblja noir filma koje je trajalo od 1940. do 1959. godine. Todd Erickson je definirao neo-noir film kao novu vrstu noir filma koja je inkorporirala stilistiku i narativ klasičnog noir filma te ga modernizirala i omotala u novo ruho modernijeg doba. Neo noir označava suvremeno vraćanje u sensibilitnost klasičnog noir filma. Najznačajniji razvoj u noir filmu primjećuje se u Francuskoj, a neki od najznačajnijih noir filmova su potekli upravo od francuskih redatelja, a jedan od najplodonosnijih bio je Jean-Pierre Melville koji je zapravo kroz svoj rad odavao počast najvećim američkim novelistima. Melville strogo stilizira utjecaj nekoliko američkih redatelja, jedan od njih je Walter Hill (*The Driver*, 1978), no zvanično pripada grupi mladih redatelja koji su okupljeni oko novog vala (*nouvelle vague*), zajedno s Truffautom i Godardom. John Orr je upravo kroz razvitak “New Wave” kinematografije nastale krajem pedesetih godina prošlog stoljeća u Francuskoj i Italiji dao glavni značaj neo-noir filmu koji se uzlaznom putanjom kretao posebice šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Robert Kolker u svom radu *The Cinema of Loneliness* daje upravo taj europski značaj u filmu, potiče američke redatelje i producente da razbiju opuštenost klasičnog hollywoodskog stila i razdoblja te se otvore novoj neo-modernističkoj američkoj kinematografiji koja spaja samosvjesnost, propitivanje forme, spajanje žanrova te preslagivanje veze između publike i samog filma. I upravo takvi, novo nastali noir-filmovi prema Fredericu Jamesonu nose definiciju velikih modernističkih filmova s tematikom alijenacije, rasula, samoće, društvene fragmentacije te izolacije. Neo-modernistička filmska praksa posredovana je i oformljena na temelju dubljeg proučavanja društva i političke povijesti tog vremena koja su ga iznjedrila, a u tom vremenu se upravo najglasnije javljaju prava afroameričkog stanovništva, protesti protiv vijetnamskog rata te feminističke želje za prava žena.²⁹ Ryan i Kellner smatraju kako američko društvo nikad nije bilo polariziranije no sad, s jedne strane se nalazilo sjećanje na pedesete godine prošlog stoljeća, savršena domaćinstva i obitelji bijelog čovjeka, svijet zajedništva u prigradskim četvrtima, korporacijski poslovi, seksualna represija i društvena komfornost, dok s druge strane u šezdesetima i sedamdesetima vidimo mijenjanje toga svega, nacija se budi, individue se bude. Tako i neo-noir filmovi prikazuju borbu protiv sustava, mlade autsajdere, zabranjene parove, problematične pojedince, a to je sve preslika tadašnjeg stanja duha društva jer se upravo društvo ugleda u umjetnosti, u ovom slučaju u

²⁹ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 133.-134.

umjetničkom stvaranju noir filmova. Paul Schrader kojeg sam već spomenula u svom radu slavi filmsko razdoblje noira kao veoma uzbudljiv i ikonoklastički element hollywoodske kinematografije koja je upravo zrela za revalorizaciju i ponovno prisvajanje starih elemenata filma. U svom tom uskrsnuću novog noir filma, redatelji neo-noir vala pokušavaju radikalno razviti na novi način remake noir filmova kasnog razdoblja: *Poljubac smrti* (*Kiss me Deadly*, Aldrich, 1955), *Vrtloglavica* (*Vertigo*, Hitchcock, 1958). Izgubljeni erotični instinkti, alijenacija i fragmentirani identitet koji karakteriziraju klasičnog hollywoodskog junaka, inkorporirani su u više ekstremnu epistemološku konfuziju koja je izražena kroz nasilje koje proizlazi jednako iz besmisla i apsurdna koji sačinjava jedan film neo noir ere noir filma.³⁰ Modernost filmova ovog razdoblja sastoji se od ekstremne verzije sanjarenja koje karakterizira sam film. Boorman zamjenjuje psihološki karakter likova s praznom maskom želeći uputiti gledatelja kako je filmski lik samo animirani leš koji je otuđen od svjetle modernosti grada Los Angelesa sa svim svojim visokim zgradama, impersonalnim uredima. Boorman sam kaže kako je želio stvoriti hladni i futuristički, prazni i sterilni svijet za koji je L.A. kao stvoren. Boorman od sive igre svjetlosti stvara visoko stilizirane sheme boja, krećući se od tih hladnih sivih i srebrnih tonova, preko plave i zelene do najtoplije crvene.³¹ Američki neo-noir redatelji su kao njihovi prethodnici iz 1940-tih godina asimilirali razvoj neo-noir filma s europskim stilom, ne napustivši srž fikcije koja vuče korijene iz kriminalističkog žanra. Kao i u ranijim fazama noir filma i ovdje je u prvom planu muški protagonist kome je naglasak na njegovom, uglavnom, istražiteljskom poslu. On je udubljen u svoje misli, ranjiv je, izgubljen i otuđen u svijetu koji on osobno više ne razumije. U pedesetima godinama u noir filmu policajac bitanga, polu dobar policajac koji je zaglavio u moralnim dvojabama bio je odstupanje od uobičajenog, dok je to u 1970-tima postalo zapravo norma. Američko, ali i društvo općenito u to vrijeme je vidljivo oronulo, korumpirano i potkupljivo te najviše dolazi do izražaja upravo borba malog čovjeka koji uz sve svoje osobne nedaće uspije spoznati što je to moralnost, istodobno se boreći s ostatkom društva koji predstavljaju ostali nemoralni likovi u filmu. Taj već spomenuti policajac “bitanga” iskazuje moralnu konfuziju, a njegove su akcije neodlučne, ako ne i zabrinjavajuće psihotične. Najbolji primjer takvog muškog protagonista u noir filmu ovog razdoblja jest *Prljavi Harry* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). u kojem “Prljavi” Harry Callahan predstavlja teškog, britkog, nestabilnog samotnjaka.

³⁰ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str.136

³¹ Ibid., str.137

6.1. Taksist (Taxi Driver, Martin Scorsese 1976.)

Kao primjer neo-noira iz razdoblja noir moderne odabrala sam film *Taksist* redatelja Martina Scorsesea iz 1976. godine s Robertom De Nirom u glavnoj ulozi. Film prati priču mladog bivšeg marinca Trvisa Bicklea koji se zapošljava kao taksist. Travis je depresivan i usamljen, a može se naslućivati da boluje od postraumatskog stresa (PTSP) što možemo zaključiti na temelju boravka u marincima u Vijetnamu. Travis prati od nesаницe te noći često provodi u kinu gledajuću porno filmove te obavljajući posao i lutajući gradom. Stvari se naizgled mijenjaju na bolje kad upoznaje Betsy, mladu uspješnu plavušu koja radi u predsjedničkoj kampanji tadašnjeg senatora. Nakon što ju Travis odvede u kino na porno film, ona više ne želi ikakav kontakt s njim. Travis to veoma loše prihvaća te postaje opsjednut tom situacijom, njegova depresija i usamljenost bivaju sve teže, a njegova potreba za čišćenjem grada od nemoralna i loših stvari sve više raste. Travis započinje treniranje, obuku oružjem, u jednoj sceni možemo vidjeti da više ni ne spava pošto je madrac bio maknut s kreveta. Pokušao je ubiti senatora no nije uspio, a poslije toga kreće u spašavanje mlade prostitutke Iris koju je upoznao jednom prilikom kad ju je njen svodnik izvlačio iz njegovog taksija. U međuvremenu počinje hodati naoružan te čak ubija pljačkaša u lokalnoj trgovini, a cijeli splet ovih događanja navodi na njegovu neuračunljivost. Bickle uzima stvari u svoje ruke te odlazi u bordel i tamo ubija njenog svodnika, vratara i mušteriju, gdje i on stradava te pada u komu dok ga Irisini roditelji, a tako i Amerika smatraju nacionalnih herojom. Zadnju scenu filma prati Betsyno unajmljivanje Travisovog taksija do njene kuće gdje ona pokazuje zainteresiranost za njega, no on ostaje posve hladan i profesionalan, aludirajući na čistoću njegova novog života. Oko zadnje scene postoje polemike je li se to zaista dogodilo ili je to bila projekcija njegova stanja uma dok je bio u komi. Odluka ovisi o gledatelju, a smisao zadnje scene je Travisova pobjeda jer on pobjeđuje u oba slučaja, postiže svoj cilj, iako bio u komi.

Kao što kaže Andrew Spicer, film *Taksist* postao je reprezentativni primjerak neo-modernističkog filma, koji kao i značajni predstavnici tog razdoblja noira označavaju mjesto raznolikih društvenih i kulturalnih sila koje stvaraju upravo taj trenutak određenog povijesnog razdoblja. Scorsese navodi kako je u izgradnji Travisog lika veoma važnu ulogu imao film Johna Forda *Tragači* (*The Searchers*, Ford, 1956.), u kojem je na temelju lika Ethana Edwardsa kojeg je utjelovio John Wayne izrađen Bickleov prototip.³² Scorseseov duboki interes za noir možemo vidjeti i u stilu naracije koja je izvođena na

³² Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 145.

temelju Travisovih ispovijesti/izvješća, prepričavanja radnje i njegovog mišljenja što podsjeća na stil izvođenja naracije u noir filmovima klasičnog razdoblja, primjerice snimanje Waltera Neffa. Travis Bickle potvrđuje Schraderov koncept protagonista u kasnom noiru koji je izgubio svoj integritet te stabilan identitet, što vodi do psihotičnih radnji i suicidalnih impulsa. Travisova sumanuta želja za ubojstvom predsjedničkog kandidata koji želi očistiti ulice od zločina, iako to želi i sam Travis i grčevito se bori protiv toga jasno upućuje na njegovo gubljenje veze s realnošću i razumnošću. On jednostavno postaje opsjednut morbidnim fantazijama gdje mazohističkim načinima od sebe želi stvoriti pravog ratnika, bizarno kombinirajući stil američke vojske i irokezu. U poznatoj sceni Travis se promatra u ogledalu smatrajući sam sebe antagonistom, obraćajući se sam sebi na oštar napadački način, time samo potvrđujući shizofrenost. Kao lik *Prljavog Harryja*, Travis je ozlojađen onim što vidi, ali je u isto vrijeme i fasciniran svim time. Divlje ulice New Yorka za Scorsesea predstavljaju ulice bilo kojeg drugog grada, bilo kojeg svijeta koji je opasan, koji je most između sna i jave, realnosti i zablude, a Travisova nesаница se referira na to da veliki i moćni grad poput New Yorka nikad ne spava, čak i noseći taj epitet. Travisova shizofrenija se najviše ispoljuje u njegovim odnosima sa ženama, gdje je on u filmu polariziran između dvije različite žene. Jedna od njih je Betsy, ljepotica koja se može poistovijetiti s djevicom obučenom u bijelo te Iris, dvanaestogišnja prostitutka koju Travis pokušava spasiti iz ralja prostitucije i narko kartela. Betsy i Iris su čisti oponenti, jedna predstavlja sve dobro, nevino i čisto, božansko i pomalo nestvarno, dok druga predstavlja ružnu realnost stvarnog svijeta, čisti nemoral i prljavštinu protiv koje se Travis grčevito bori. On se nikad nije mogao zapravo poistovijeti s Betsy, krenuviši od onog dijela kad ju je odveo na porno film u kino, nakon čega postaje zapravo opsjednut njome, što samo izaziva mržnju prema njoj. Betsy u filmu zapravo predstavlja pravi klasični lik *femme fatale*. Ona je savršena, nedostižna, za njega je opasna i veoma destruktivna. Dok s druge strane, Travis se s Iris osjeća opušteno, on vlada njome, za razliku od prvog odnosa u kojem nije on vodio i nadzirao situaciju. Travis u svojoj velikoj želji čišćenja grada, koji očito kreće od čišćenja samoga sebe, no to ne može postići, jako želi pomoći Iris te na kraju zbog nje i dolazi do krvavog pokolja u bordelu. Iako je on naposljetku poslije Betsy na neki način zamrzio žene, ipak je spasio Iris iz ralja nemoralnog posla te u njoj kao da je vidio sebe, nju stvarnu od krvi i mesa, a ne nedostižno savršenstvo u blještavo bijeloj haljini. Na kraju filma možemo vidjeti kako je Travis opet pod kontrolom samoga sebe, nakon što hladno, nezainteresirano odvozi Betsy na njenu kućnu adresu, vidno zainteresiranu za njegovu herojsku slavu poslije pokolja. Možemo

zaključiti da Travis svoj život opet ima pod kontrolom, no glazba koja pomalo ulijeva nemir, daje naslućivati da je sve ipak na klimavim nogama te da Travis može izgubiti kontrolu nad svojim životom u bilo kojem trenutku, što ostaje misterija za gledatelja, s naglaskom da se ne zna događa li se to uopće, ili je Travis još uvijek u komi. Film naposljetku funkcionira kao moderna apokalipsa koja je ispunjena otuđenošću, ludilom, usamljenošću i pesimizmom koji samo raste i raste.

7. POSTMODERNI NEO-NOIR

Postmoderni neo noir film datira od 1981. godine kad je nastao film *Tjelesna strast* (*Body Heat*, Kasdan, 1981) koji je nastao kao remake filma Dvostruka obmana o kojem sam već pisala, te remake filma *Poštar uvijek zvoni dvaput*. Njihova produkcija više nije okarakterizirana kao u klasično doba noir filma, oni su danas postali građa kino produkcije. Produkcija postmodernih noir filmova više nije sporadična ali je intenzivno revizionistički nastrojena potaknuta od strane političke kritike američkog društva. Danas je on okarakteriziran preradom klasičnog noira koji je zavodljiv, ima trenutno raspoznatljiv izgled, a naziva *noirrom lite* te prikazuje sve pravce postmoderne umjetnosti. Opće poznata tema postmodernog neo-noir filma nije samo slijepo preuzeta iz klasičnog doba noir filma nego ona samo vrlo vješto nastavlja istraživati gnijilost “američkog sna”. “Sedamdesete su ponovo istraživale tamne kuteve ljudske psihe (*Noćna kretanja*, 1975; *Taksist*, 1976). Taj trend nastavio se u osamdesetima (*Vrelina tijela*, 1981; *Krvavo jednostavno*, 1984 ; *Ubij me ponovno*, 1989) i devedesetima (*Sirove strasti*, 1992, *Sedam*, 1995, *L. A. povjerljivo*, 1997), dokazujući da je naslijeđe film noira jedno od najznačajnijih u američkoj kinematografiji i da je njegov utjecaj danas jednako snažan.”³³ Postmodernizam je sam po sebi razdoblje koje je prepuno metanarativa, ono je kompleksno razdoblje koje spaja estetske stilove i povijesna razdoblja kojima ti stilovi pripadaju, a upravo su takvi postmoderni noir filmovi koji kombiniraju različite dijelove noir filmova iz klasičnog ili prvog vala neo-noir filma. Upravo se zato postmoderne kulturalne prakse mogu nazvati *la mode retro* zbog svog spajanja različitih stilova i formi, svoje hibridnosti, recikliranja te spajanja svega toga u novi stupanj stvaranja umjetnosti, u ovom primjeru, filmske. Kao što kaže Jean Baudrillard: “Mi više nismo dio drame o alijenaciji, mi radije živimo u ekstazi komunikacije”.³⁴ U modernističkom noir filmu nije napušten samo romantizirani prizvuk filma, u njemu je naglasak na traženju istine i autentičnosti, no, u postmodernom noiru ta istina je drugačije shvaćena i traži se na drugačiji način, upravo kopanjem u prošle narativne, umjetničke oblike i rekonstrukcijom istih. Ed Cameron kaže kako snažna želja za demistifikacijom konvencija klasičnog noir filma, te novi stupanj eksperimentiranja, donose skrivenu i često političku stranu žanra.³⁵ Smatram da je vrlo česta tematika postmodernog noir filma, gnijilost i korupcija te propadanje društva, isto koliko i pojedinca,

³³ Petković, R., *Film noir i njegovo naslijeđe u američkom filmu*, 2002., Sažetak 1.-3.

³⁴ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 150.

³⁵ Cameron, E., *The Film Noir Doppelgänger: Alienation, Separation, Anxiety. Interdisciplinary Humanities*, 33, no. 1 (November 2016), str. 33.-44.

kao što je to slučaj i u noir filmu ranijeg razdoblja. No, iako imaju slične značajke, prvi svoje uzročnike ima u tvrdo kuhanim romanima, prohibiciji, gangsterima, dok potonji svoje uzročnike ima u hipi pokretu 60-ih, antiratnoj atmosferi te odnosu države i pojedinca. Dvije glavne tendencije koje se spajaju u postmodernom noiru su: revitalizacija koja pokušava zadržati raspoloženje i atmosferu noir filma klasičnog razdoblja, te hibridizacija gdje su elementi noira spojeni u jedan generički spoj noir elemenata, što dovodi do spajanja različitih stilova u jedan novi, osvježeni stil postmodernosti. Uz noir filmove postmodernog razdoblja vežu se i vrste poput trilera, erotskog trilera koji su postali poglavito veoma popularni u devedesetim godinama prošlog stoljeća, a nerijetko postaju i blockbusterima, zbog čega kino industrija rapidno raste. Noir filmovi se povlače iz sjene alternativnih filmova te se preko filmova prvog vala neo-noira uzdižu sve do noir filmova iz 1980-tih i 1990-tih gdje poprimaju skroz drugačiju sferu. U razdoblju kada uz noir filmove vežemo erotske trilere, možemo spomenuti i horor noir trilere te nastanak tehno noira, spoju noir filma i filma o kibernetici i uznapredovaloj tehnologiji. Kao primjer erotskog noir trilera spomenula bih primjerice *Kobnu privlačnost (Fatal attraction, Lynne, 1987)* za horor noir vežem film *Kad jaganjci utihnu (Silence of the Lambs, Demme, 1991)* dok bih tehno noiru pripadao *Terminator (The Terminator, Cameron, 1984)* ili Istrebljivač o kojem ću upravo kasnije i pisati podrobnije. Postmoderni gledatelji postaju hiper gledateljima, oni očekuju i veoma cijene razne efekte, uživaju u fantaziji samog filma, drugačiji su od gledatelja modernog razdoblja noira koji su otuđeni, odvojeni te racionalni gledatelji noir filmova. Postmodernistička pretjeranost u noir filmovima prepoznata je u obrascima noir filmova tog razdoblja. Osjećaji paranoje, otuđenosti, egzistencijalističkog fatalizma i freudovske psihopatologije koji su bili srž noira klasičnog razdoblja, u postmodernističkom noiru su te značajke zadržale, ali su se intenzivirale i hiperbolizirale. Struktura retrospekcije koju sam spominjala već u prethodnim poglavljima je također veoma česta u postmodernom neo-noiru, s naznakom da su današnje retrospekcije više visceralne, nakrivljene te dvosmislene nego njihove klasične preteče. Pravi primjer filma u kojem je retrospektivni stil na prvom mjestu je film Christophera Nolana, *Memento* iz 2001. godine u kojem je radnja smještena na ulice Los Angelesa, glavna radnja se vrti oko osiguravateljskog istražitelja koji izgubi pamćenje nakon ženinog silovanja i ubojstva, a ideja bi se mogla opisati kao ekstremna verzija tradicionalnog narativa amnezije. U postmodernom noir filmu muški protagonist i likovi općenito počinju dobivati malo drugačiju ulogu u samom filmu. Primjerice, nastaje jedna nova slika muškarca kojeg nosi novo vrijeme, a to je *yuppie* koji često zna korespondirati s *yuppie femme fatale*. Primjer

yuppie muškarca u noir filmu bio bi Michael Douglas u Fatalnoj privlačnosti. U postmodernom noir filmu, javlja se i malo drugačija slika policajca bitange. Afroamerikanci često glume pristojne i poštene istražitelje, poput Morgana Freemana u *Sedam* (*Seven*, Fincher, 1997) ili Denzela Washingtona u *Sakupljaču kostiju* (*The Bone Collector*, Noyce, 1999) dok bijeli policajac ostaje psihotičan, njegov maskulinitet je u krizi, no ipak je veoma sličan klasičnom noir policajcu. Zanimljivo je što se u postmodernom neo-noiru javlja i profil muškarca serijskog ubojice, a ja ću izdvojiti dva tipa. "Prvi tip serijskog ubojice je neoprimitivni bijeli šljam iz prikolice, drugi tip bi bio ubojica s velikom kriminalnom inteligencijom, a najbolji primjer bi bio Hannibal Lecter iz filma *Kad jaganjci utihnu*, a mogu spomenuti i film *Sedam* u kojem Kevin Spacey utjelovljuje lik veoma inteligentnog ubojice Johna Doea."³⁶ U postmodernom neo noiru, dolazi i do novog, promijenjenog shvaćanja i predstavljanja *femme fatale*, ona više nije samo muška fantazija i ne pokazuje strast i odnos samo između muškarca i žene, nego ona sad postaje i biseksualna. Kao primjer mogu navesti lik Catherine Trammell kojeg je utjelovila Sharon Stone u *Sirovim strastima* (*Basic Instinct*, Verhoeven, 1992) Lik Catherine predstavlja tipičnu noir *femme fatale*, ona je plavuša, predivna je, uspješna, seksualno izgrađena, no ne znamo točno kakav je njen odnos prema ženama, to nam se daje na razmišljanje. Catherine Trammell mogu povezati s Phylis Dietrichon u *Dvostrukoj obmani* o kojoj pišem, veoma su slično likovi izrađeni što se tiče seksualnosti. Žene u *Sirovim strastima* su sve predstavljene kao biseksualne ubojice, a atraktivna figura same Catherine koja predstavlja snažan karakter koji uživa u seksu, novcu te nije kažnjena za svoje apetite pruža ženama zadovoljstvo gledanja i možda na neki način svojevrstnog poistovjećivanja ili maštanja da upravo one mogu biti takvima. Slika *femme fatale* u ovom razdoblju postaje opasnija, robusnija, predstavlja samostalnu, neovisnu ženu, a ne više fragilnu i pomalo potrebitu u razdoblju klasičnog noira. Izvrćući ulogu muškarca i žene u noir filmu, tako sad imamo i ženske istražitelje dok su u prijašnjim noir filmovima tu mogućnost imali samo muškarci, a primjer je Jodie Foster koja glumi FBI agenticu u *Kad jaganjci utihnu*. Dok je klasično doba noira prikazivalo mušku perspektivu, postmoderno razdoblje noir filma pokušava što više prikazati žensku perspektivu. *Femme fatale* u postmodernom noiru veže se s neovisnom ženom koja dokida granice spolova, uvodi novu dinamiku u seksualnu vezu, te mijenja očekivanja muškaraca i žena, s naglaskom na oslobađanje ženine slobode za izražavanje svoje želje za nečim.

³⁶ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 162.

7. 1. *Istrebljivač (Blade Runner, Ridley Scott, 1982)*

Kao zadnji film o čijim ću značajkama pisati je *Istrebljivač*. *Istrebljivač* pripada znanstveno-fantastičnom noir filmu, kojeg je 1982. godine režirao Ridley Scott. Glavni protagonist filma je detektiv Rick Deckard koji se bori protiv ljudskih replikanata, umjetnih bića koja postaju moćnija od ljudi samih, te djeluje u posebnoj policiji pod nazivom Blade Runner. Film je nastao prema romanu *Sanjaju li androidi električne ovce* spisatelja Phillipa K. Dicka. Radnja se vrti oko replikanata i borbe Blade Runnera koja se trudi replikante držati pod kontrolom te im ne dopustiti da se vrate na Zemlju pošto su prognani u izbjeglištvo na druge planete. Replikanti sve više jačaju, a zbog lažne ugrađene memorije i sjećanja na djetinjstvo misle da su ljudi. Nakon toga počinje nadmetanje ljudi i strojeva. Glavni trenutak radnje filma se zbiva onda kad se čovjek, Deckard, zaljubi u replikanticu Rachel te počinje sumnjati u sve što je dosad mislio i radio. Kroz film, Deckard mora ubiti nekoliko odbjeglih replikanata, među kojima se nažalost nađe i Rachel. Ubivši sve zle replikante, dolazi do trenutka kad mora odlučiti što će učiniti s Rachel s kojom već dijeli nekoliko intimnih trenutaka. Na kraju filma možemo vidjeti kako Deckard dolazi po nju u svoj stan kako bi ju zaštitio, a ispred stana pronalazi malog jednoroga od papira (replikanti se mogu prepoznati po tome sanjaju li jednoroge, a Rickard ih je sanjao). Film završava time da on i Rachel pobjegnu u nadi da ona bude na sigurnom, otvorivši pitanje je li i sam Deckard replikant te je zbog toga vodio bitku sa svojim vlastitim stavom, odnošenjem i moralom koje ima prema njima te na kraju spasio ženu replikanticu u koju se zaljubio iako je čistio svijet od njih.

Film *Istrebljivač* Ridleya Scotta je spoj noir filma i filma znanstvene fantastike stoga ga možemo nazvati tech-noirom ili hibridom noira budućnosti koji u filmu opisuje noćnu moru Los Angelesa u 2019. godini, distopiju karakteriziranu krhotinama, raspadom i napuštenošću. "Film noir odiše sumornošću, tamom i urbanim košmarom, gradskom osamljenošću, egzistencijalnom tjeskobom. Iako kao žanr nastao sredinom 20. stoljeća, gradski ambijent karakterističan za film noir prožet je u *Blade Runneru* atmosferom futurističkog grada. Kao što privatni istražitelji, grubijani nastali po modelu tvrdokuhane proze, u većini noir filmova često krahiraju, gube pamćenje ili njihovim sjećanjima manipuliraju neke moćne organizacije, replikanti u *Blade Runneru*, da bi više odisali ljudskošću, imaju problema sa sjećanjem-njihove memorije su ugrađene; i kao što okorjeli detektivi u noir filmu često podliježu čarima hladne manipulativne žene, *femme fatale*, tako Deckard posustaje u svojem bešćutnom istrebljivanju te susretne Rachael, *femme fatale* u

antiutopijskom svijetu bliske budućnosti.”³⁷ Kroz citat Maria Vrbančića vidimo kako je u ovom tehno noiru u prvom planu ipak postavljen grad koji kao elementi drži cijelu radnju filma. Uz sve noir elemente, grad budućnosti kao polazište za tematiku ovog noir filma je veliki kamen temeljac elemenata priče. “*Istrebljivač* svakako može biti film koji suštinski slovi kao gradski film, on prikazuje urbanost, natrpanost grada, urbanost njegovih stanovnika ali i opasno okruženje fluidnih identiteta prostora.”³⁸ Tu bih mogla povući paralelu s New Yorkom u *Taksistu*, koji također prezentira sve sad napisano, samo ne u znanstveno-fantastičnoj verziji. Vrbančić tvrdi kako smo u *Istrebljivaču* kao da smo neprestano na njihalu, isprepliću se intimnost, ono unutarnje, subjektivno i vanjsko, onog globalno, a taj globazni grad, Los Angeles budućnosti oslikava rastuću globalizaciju oko nas koja nas sve polako prožima.³⁹ Scottov protagonist filma, detektiv Deckard je jasna referenca na arhetipskog istražitelja, junaka u klasičnom noir filmu koji je potkrijepljen stilom odijevanja, stilom izražavanja i naracijom u stilu četrdesetih godina prošlog stoljeća. Vrbančić piše kako je tema gubitka memorije veoma važan segment u noir filmu, a to vidimo i u *Istrebljivaču*. U filmovima iz klasične noir faze poput: *Neuspjeh (Crack-Up, Reis, 1946)* ili *Opsjednuta (Possesed, Bernhardt, 1947)* protagonist pati od amnezije ili od bojazni da neko manipulira njegovim sjećanjem, a upravo ta tema gubitka sjećanja zbog stresa, ratnih trauma, mentalne bolesti ili kontroliranje moćne korporacije, smatra Vrbančić kao tema je najutjecajnija za razvitak neo-noir filma.⁴⁰ Vrbančić također Rachael opisuje kao najskuplju od svih roba, seksualnu stvar, hladnu jer je mašina, ali opet njena erotizirana prisutnost, kao i u tvrdokuhanjoj prozi, zbunjuje detektiva te u njemu izaziva osjećaj požude.⁴¹ Naposljedku je i sam počeo vjerovati kako su replikanti možda više ljudskiji od njihovih kreatora što je vjerojatno prouzročeno njegovom požudom ili možda i ljubavlju prema replikantici. Ovdje više nema mjesta dilemi oko toga može li joj on vjerovati ili ne, ona je pokazala svoju odanost prema njemu ubivši drugog replikanta kako bi ga spasila, iako je kao i prava femme fatale svakog noir filma koja je opasna, naglasila da je ubila već osam ubojica replikanata. No, ona opet nije tipična *femme fatale*, ona je odana, privržena, savršena, možda samim time što je stroj, a ne pravo ljudsko biće, što možda Deckardu savršeno odgovora, bio on također replikant ili ne.

³⁷ Vrbančić, M., *Hrvatski filmski ljetopis*, 53/2008. ,UDK:791.221.8.791.221.51, str.53.

³⁸ Spicer, A., *Film Noir*, Inside book, 2002., str. 152.

³⁹ Vrbančić, M., *Hrvatski filmski ljetopis*, 53/2008. ,UDK:791.221.8.791.221.51, str.56.

⁴⁰ Vrbančić, M., *Hrvatski filmski ljetopis*, 53/2008. ,UDK:791.221.8.791.221.51, str.57.

⁴¹ Ibidem

8. ZAKLJUČAK

U ovom završnom radu kao temu sam odabrala noir film. Intencije mog pisanja bile su prikazati glavne značajke noir filma u tri razdoblja postojanja tog filmskog žanra, usporediti neke njihove značajke, pokazati kako je nastao film noir, što je sve dovelo do nastanka tog žanra te kako se poslije razvijao kroz vrijeme. Također sam odabrala filmove kojima bih potkrijepila stil noira kroz vrijeme. Uz značajke noir filma, bavila sam se i proučavanjem pojma *femme fatale*. Prvo sam kroz teorijski dio objasnila što taj pojam znači, kako je nastao, te kako se mijenjao kroz vrijeme, u vrijeme klasičnog noir filma, modernog razdoblja noira te na kraju postmodernog noir filma. U svakom od filmova koje sam predstavila u ovom završnom radu, nakon što bih opisala njihovu radnju, usmjerila sam se na noir značajke koje ti filmovi posjeduju, na kraju se najviše usmjerivši na *femme fatale* likove na koje bih stavila naglasak. Tri filma o kojima sam pisala; *Dvostruka obmana*, *Taksist i Istrebljivač*, odabrala sam radi različitih godina nastajanja te drugačijih stilova i okolnosti pod kojima je određena vrsta noir filma tada vladala. Iako od filmova *Taksist i Istrebljivač* nema puno godina razlike u njihovom nastanku oni su veoma različiti i njeguju veoma odvojene stilove noir filmova, kao i pogleda na *femme fatale*. Prvi film, *Dvostruka obmana* datira iz 1944. godine te pripada klasičnom dobu noir filma, lik Phillis predstavlja klasično poimanje i prikazivanje *femme fatale* u tom razdoblju noir filma. Ona je sirova, opasna, ona je mistična, nedokučiva i predstavlja tipičan primjer *femme fatale* koji naposljetku uništava muškarca. U filmu *Taksist* imamo *femme fatale* Betsy, također fatalnu plavušu koja protagonista baca u očaj, uništavajući ga u jednom trenutku, dok on sam ne shvati da je zapravo „pobijedio“ sebe i postigao ono što je planirao, makar to bilo manijakalno i iracionalno. Betsy zapravo nije bila tipična *femme fatale* koja je opasna i loša, njen lik više nije toliko generaliziran i uniformiran prema određenim obrascima, *femme fatale* žena se mijenja. Naposljetku, u zadnjem filmu, u *Istrebljivaču* upoznajemo replikanticu Rachel, *femme fatale* koja je posve različita od prethodne dvije. Ona ja zanosna i fatalna svojim izgledom, ali ona je puna potpore i povjerenja prema muškarcu u filmu. Ona ima sve fizičke adute klasične *femme fatale*, ali njeno mnijenje i ponašanje bitno se razlikuje. Ona ne uništava muškarca kojeg je zavela na način koje su prethodni *femme* likovi to učinili. Osobito sam se usmjerila na ovo gradiranje muških i ženskih likova koje sam odabrala u ovom radu. Može se primijetiti kako svaki od ženskih likova, krenuvši od Phillys do Rachel postaje senzibilniji i manje opasan, čime muški protagonisti u tim primjerima postaju manje „oštećeni“ na kraju filma. Kao što sam na početku rada

pisala o pretećema noir filma kroz povijest njegovog nastanka tako sam i u samom odabiru filmova htjela učiniti putovanje kroz tri različita stila noir filmova kroz gradaciju njihovih glavnih likova, muškaraca i žena u filmu, postavivši ih od „najtvrđih“ ili najtamnijih vremena noir filma gdje je tolika mračnost u likovima bila upravo zbog toga jer je glavna važnost i naglasak bio upravo na njima, dok se kroz vrijeme, stil noir filma malo opušta uz druge elemente koji upotpunjuju noir film. Lik žene u noir filmu vidljivo se mijenja kroz vrijeme, a najviše značajki koje ona zadržava su naposljetku one fizičke kojima prikazuje nadmoć na temelju svojeg zanosnog izgleda i fatalne privlačnosti kojima privlači muškarce. Kroz sam rad se uočava kako se kroz vrijeme mijenja definicija *femme fatale* te ona naposljetku postaje biseksualna, korporativna, sama ona postaje istražiteljica dok je prije to bila glavna zadaća muškog lika u noir filmu. Kako se mijenja vrijeme, tako se mijenja i pogled na ženu, a tako se kroz vrijeme mijenjaju i noir filmovi i njihova *femme fatale*. Citat koji prema Paulu Schraderu postavlja pitanje za svaki noir film: „Zašto baš ja? Zašto se ovo događa baš meni?“ A veoma mračan odgovor koji on pruža, skoro neprihvatljiv odgovor, glasi: „Bez ikakvog razloga. Bez ikakvog posebnog razloga“.⁴² Jer kao što kaže Vrbančić, noir je ispunjen fatalnom greškom koja dovodi do konfuzije, a jedna od glavnih ideja noira je: „Mi ne znamo što se događa. Ali znamo da je nešto zlo tamo, vani. Nešto što kontrolira događaje, a pojedinac se osjeća uhvaćen u mrežu. U ovom kontekstu u mrežu *femme fatale*, ali zapravo samog sebe i svojih strahova.“⁴³ Rad bih završila iskazom da povijesno gledano, ovaj duboki strah od ženske slobode u noiru, je tradicija mutirana u krivnju o njihovoj ekonomskoj, moralnoj i seksualnoj neovisnosti, utjelovljena u *femme fatale* liku, žena koja ponekad ne svojom krivnjom, predstavlja prijetnju protagonistovoj muževnosti. Kritičari ovog žanra i sami drže do mišljenja da je ona prikazana kao neposlušnost stila, atmosfere i vizije noira što dovodi do sve većeg interesa za žanr, no, istodobno uništavajući njezinu subjektivnost. Njezina prisutnost u narativu predstavlja destabilizaciju muškosti, koja se dodaje iskustvu otuđenja, fragmentaciji i nedosljednosti koje karakteriziraju film noir i neonoir.⁴⁴

⁴² Marković, D.D. Blistava svjetla, veliki grad - američki film noir. // Hrvatski filmski ljetopis. 13(2007), 51 str.56.

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Aziz, J., Transgressing Women, Space and the Body in the Contemporary Noir Thrillers, 2012., str. 4.

LITERATURA:

Aziz, J., *Transgressing Women, Space and the Body in the Contemporary Noir Thrillers*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Borovečki-Jakovljević, S., *Phallic woman: myth or reality of our everyday life*, Socijalna psihijatrija.-ISSN 0303-7908.-32 (2004.), 3;

Burns F. W., *Scream to Screen: The Philosophical and Aesthetic Origins of Film Noir*, Interdisciplinary Humanities, Volume 33, No. 1, Spring 2016.

Cameron, E., *The Film Noir Doppelgänger: Alienation, Separation, Anxiety*. Interdisciplinary Humanities, Volume 33, no.1 (November 2016)

Conard, T. Mark., *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, 2006.

Diawara, M., *Noir by noirs: Towards a New Realism in Black Cinema*, African American Review, Volume 27, Number 4, 1993.

Fay, J., Nieland, J., *Film Noir, Hard Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Routledge, 2009.

Greven D., *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*, Palgrave Macmillan, 2011.

Grossman, J., *Rethinking the femme fatale in film noir, ready for her close-up*, Palgrave Mcmillan, 2009.

Marković, D.D. *Blistava sveta, veliki grad - američki film noir*. // Hrvatski filmski ljetopis. 13(2007), 51 ; str. 67-79.

Naremore, J., *More Than Night: Film Noir in Its Context.*, The Regents of the University of California, 1998.

Peterlić, A., (ur.), *Filmska enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986.-1990.

Petković, R., *Film noir i njegovo nasljeđe u američkom filmu: magistarski rad*. Zagreb: R. Petković, 2002

Sanders, M. S., Skoble J. A., *The Philosophy of Tv Noir*, The University Press of Kentucky, 2008.

Schrader, P., *Notes of Film Noir*, Film Comment, Film Society of Lincoln Center, Vol. 8, No. Spring 1972.

Spicer, A., Hanson, H., *A Companion to Noir Film*, Blackwell Publishing Ltd., 2013.

Spicer, A., *Film noir*, Longman, 2002.

Vrbančić, M., *Blade Runner i film noir, ili problemi Stvari koja misli*, Hrvatski filmski ljetopis-ISSN 1330-7665.-14(2008), 53; STR.53-61,163

<http://www.filmsite.org/femmesfatales1.html>

<https://nofilmschool.com/2015/07/stylistic-elements-film-noir-explained-one-handy-infographic>