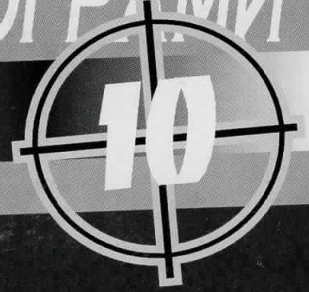


МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ

ФИЛМСКИ И ВИДЕО ПРОГРАМИ

07. 03. - 20. 06. 1996 кино сала на мсу, 19.30 часот

A large, high-contrast black and white photograph of a woman's face in profile, looking towards the right. Her features are sharply defined against a dark background. The lighting highlights her nose, lips, and cheekbones. The overall mood is dramatic and moody, characteristic of film noir.

FILM NOIR

FILM NOIR

ДЕФИНИЦИЈА. Во обидот да го определат терминот „film noir“ теоретичарите на филмот користат разновидни методолошки одредници. Така на пример, во еден од последните броеви на ценетиот филмски месечник „Sight and Sound“ авторот Б. Руби Рич, во текстот под наслов „Dumb Lugs and Femmes Fatales“ вели: „Noir-от ја гравитираше метафората на светлоста и сенката во психата на јавност; дождливите улици, чувството на загуба, страв и измама; машкото пријателство, femmes fatales, повоениот немир, атомската напнатост, комунистичката закана, мелодрамата и гангстерите - сите беа ставени под исто знаме“.⁽¹⁾

Јон Туска во својата дефиниција на film noir зборува од слична психоаналитичка позиција: „Film noir како стил во американското филмско производство, отиде најдалеку

од сите други американски филмови во рекреирањето, во колективната психа на публиката, на емоционалните трауми и чувството на ужас кое човечките суштества ги доживуваат кога нависшина знаат.“⁽²⁾

Завршетокот во себе веќе крие филозофски премиси јасно дефинирани во една друга дефиниција на Туска: „Според мое мислење film noir е мрачна визија на светот, поглед одоздола, роден од фундаменталното разочарување и веројатно резултат на, без оглед колку плашливо и да е, конфронтирањето со нихилизмот“.⁽³⁾

“...film noir е расположение, тоналност, игра на светлоста и сенката и пред се визуелно размислување кое во својата наративна структура го отелотворува погледот на светот.“

Во својата книга Туска нуди уште едно гледиште: „...film noir е расположение, тоналност, игра на светлоста и сенката и пред се визуелно размислување кое во својата наративна структура го отелотворува погледот на светот.“⁽⁴⁾

Ваквата методолошка разновидност се чини дека е сосема оправдана кога се има во предвид комплексноста на материјата со која е соочен секој кој сака подлабоку да ја проучува проблематиката на film noir. Затоа, слично како и Туска, во определувањето на основните карактеристики на film noir мора да се оперира од различни методолошки позиции. Така, потеклото на film noir нужно бара литерарно/филозофски одредници; film noir пак, разгледуван однатре повикува на стилско/наративна анализа додека психоаналитичкото гледиште е најпогодно во определувањето на основните карактеристики на машките и женските ликови и на влијанието кое film noir го има во модерниот филм.

ПОТЕКЛО. Грчката трагедија генерално е прифатена како основа на film noir. Основната максима во тие трагедии: “запознај се себеси” е и главното откритие кое ги чека јунаците во црниот филм. Недоволното познавање на мотивите кои го покренуваат го присилуваат јунакот да донесе фатална грешка. „Hybris“, вели Туска е „непознавање на себеси, непознавање дека си човек, тоа е верување дека си повеќе од она што си, повеќе од човек. Тоа може да го предизвика phtoposot, љубомората на боговите.“⁽⁵⁾ Кои се причините кои доведуваат до погрешен избор и фатален крај на јунакот? Во драмите на Софокле доминантна е улогата на Судбината која работи според одреден дизајн чие потекло и значење никој не го знае. Така, главното откритие на Едип’е

На корицата:

David Miller:

SUDDEN

FEAR

(1952)

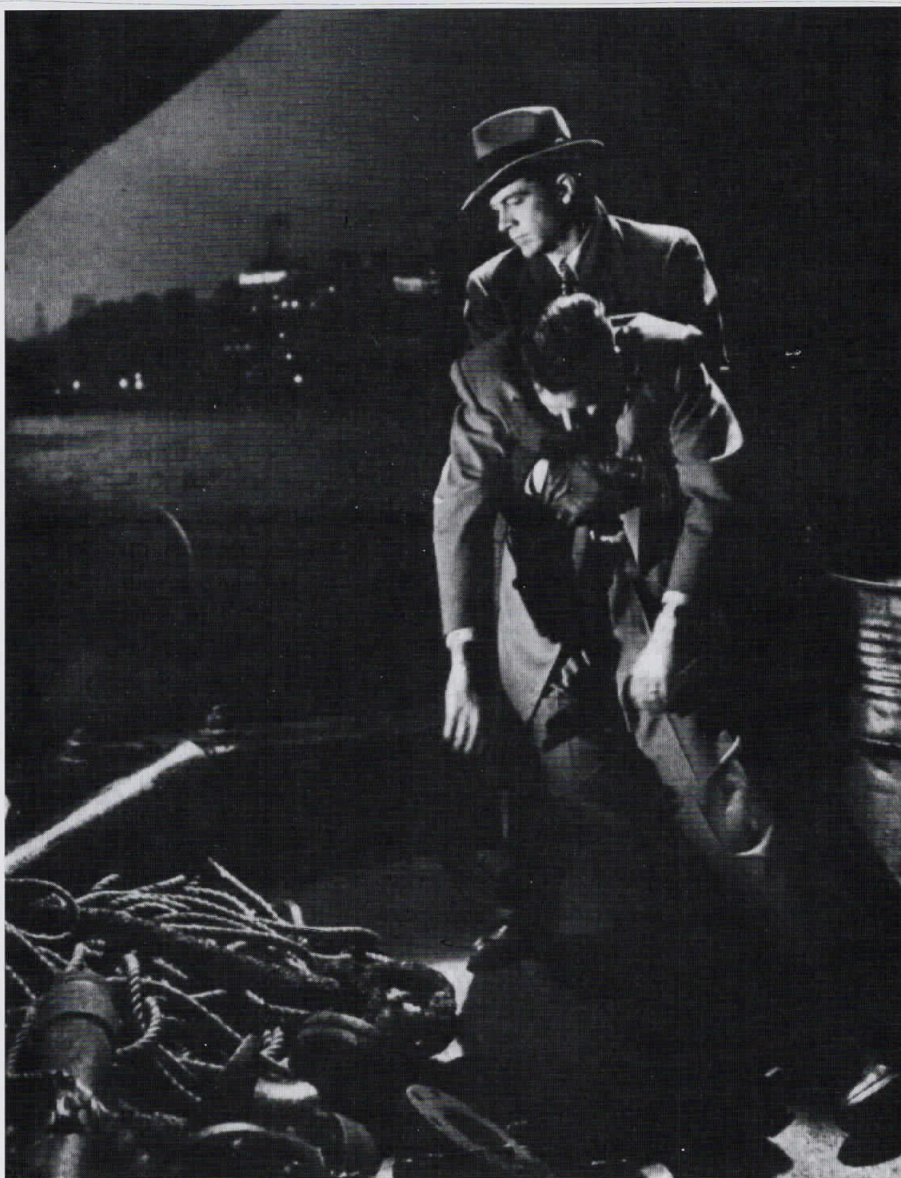
(Joan Crawford

и Jack Palance)

свеста за постоењето на оваа надворешна пречка која однапред ги осудува на пропаст сите човекови планови. Еврипид пак, обрнува поголемо внимание на внатрешните психолошки конфликти кај јунакот кои подеднакво, ако не и повеќе се одговорни за неговиот пад. Погрешното расудување резултира со трагична грешка. Тоа е последица на две сосема спротивни сили: едната е мотивирана од сексуалната опсесивност а другата не помалку страшна, е духовната парализираност како последица на преголемата идеализација базирана на погрешни претпоставки. И двете сили, едната активна а другата пасивна неумитно го водат јунакот кон фаталната грешка по што следува казна од боговите.

Се чини дека никој подобро од Шекспир не успеал да ги развие и продлабочи основните постулати на класичната трагедија. Неговите драми се преполни со опсесивни ликови кои се трагични жртви на грешките во нивните карактери. Макбет е класичен лик проистекнат од грчките драми но и основа на noir јунаците. Сексуалниот потстрек на Леди Макбет и неговата болна опсесивност го воведуваат во фаталниот круг на насилството кое на крајот го уништува и него. За разлика од Макбет, Хамлет со својата пасивност ги води настаните кон трагична разврска. Еврипидовата максима: „Нема срам-

отно дело на овој свет туку размислувањето го прави такво“, кај Хамлет се преобратува во: „Нема ниту добри ниту лоши дела се додека размислувањето не ги направи такви“. Кај Хамлет, волјата не е блокирана само од преголемото размислување туку и од стравот од било каков контакт со жените, страв кој како што нагласува Туска, е карактеристичен и за грчката трагедија. Хамлет е идеалист кој губејќи ја преку мајка му вербата во жените, ја навестува мизогонијата и насилството толку карактеристично за, на пример Отело. Кај Отело пак, се појавува нов момент. Грешката не лежи во жената туку во погрешната концепција за жената во општеството. Сите овие три лика доминираат во film noir. Основен е секако ликот на Макбет кој со своите разни трансформации (како бескрупулозен гангстер или како опсесивец кој прави злосторство поради сексуалниот предизвик на



Otto
Preminger:
**WHERRER THE
SIDEWALK
ENDS**
(1950)



Josef Lewis:
**THE BIG
 COMBO**
 (1955)

фаталната жена) го дефинира типот на пог мажот. Хамлет како изразит интелектуалец не е толку карактеристична појава од причини кои подоцна ќе бидат објаснети. Сепак појавувањето на таквиот лик секогаш доведува до катастрофа поради неговата налудничава желба *да знае*. Преку ликот на Отело пак, се открива политичката димензија и субверзивноста на филмот кој како медиум е одговорен за создавањето на стереотипи, ја формира, и по потреба распределува опсесивноста кај аудиториумот.

Романтизмот докрај ги развива ликовите на Шекспир. Самите поети всушност, стануваат бледи и испиени витези, опсесивни осаменици кои бесцелно лутаат хипнотизирани од фаталното кое го носат во себе. Нивната опсесија со неискупливоста на гревот ја создаде модерната визија на светот која, според Мари Кригер е исто така и протестантска визија која "...во посегнувањето кон поединечното и негирањето на било каков тоталитет е еретичка визија; и со својот пркос кон било каков рационален морален ред е *демонска визија*".⁽⁶⁾

Самиот термин *daímon* пак не враќа во Античка Грција каде што ја означувал поединечната судбина на секој човек определена од неговиот карактер. Ниче, развивајќи ја својата теорија за „вечното враќање“, се навраќа на учењето на старите грчки филозофи истакнувајќи дека карактерот на човекот му ги определува неговите типични доживувања кои тој постојано ги повторува.

Искусството на романтизмот и нихилистичката филозофија беа солидна подлога за развивање на толку карактеристичната визија на очајот во делата на писателите на „hard boiled“ детективските романи. Пишувајќи за новелите на Чендлер, Филип Дарем вели: „Кај Рејмонд Чендлер, беа комбинирани сите напнатости на деветнаестовековниот романтизам, неговите поими за романсата и херојскиот витез, неговите Готски ужаси, неговите опсесии со патолошкото и смртта, пропаста и декаденцијата со Бодлеровската одвратност кон жената која е *s'aimant sans degout*, - имиџ - во кој одекнува Китсовата визија за *la belle dame sans merci*“; и тој ги постави во средината на дваесетиот век, во срцето на Лос Анџелес и со нив тој сакаше да ја воздигне детективската приказна на ниво на уметност.“⁽⁷⁾

Хамет, Чендлер, Каин, Вулрич, Амблер, Спилејн и многумина други автори на детек-

тивски новели во четвртата деценија од овој век, ги поставуваа своите јунаци во ситуации на екстремни искушенија и очај, на улици каде “темнината беше како живо суштество, тешка заканувачка тежина која ладно притискаше врз лицето.”⁽⁸⁾

Романтизмот кој провејува низ овие новели всушност само ја рефлектира општата состојба на духот кој завладеа низ западниот свет во периодот по двете светски војни. Уште во дваесетите години група на поети одметници во својата потрага по изгубениот сјај на западната цивилизација се населија ширум Европа. Нивната побуна против новото десакрализирано време (во кое наместо од Судбината, човечките животи ќе бидат определени од Политиката,) ги одведе на разни страни. Елиот се одаде на религијата, Паунд потикнат од сеопштата омраза кон Америка се најде во затворенички логор обвинет за соработка со Мусолини, додека Хемингвеј, по долгогодишно страствување ширум светот изврши самоубиство. Чендлер и останатите писатели на детективски романи од „Black Mask“ школата, секако дека го споделуваа разочарувањето од модерниот живот и сакаа да го повратат она Паундовско „возвишено, на стар начин.“ Тие развија ликови на цинични стоици кои се обидуваа во мрачните улици на големите градови на Америка да најдат некаква смисла, некаква убавина поради која вреди да се живее. Но се чини дека единственото што го наоѓаа беше тагата за нешто што е изгубено и што не може да се обнови.

Дека улицата е опасно место им беше познато и на авторите кои создаваа во рамките на филмскиот експресионизам во Германија. Една од основните теми во нивните филмови беше улицата како метафора на социјалното зло. Корупцијата, криминалот и фаталните жени го чекаа секој кој во потрага по авантури ќе се отргнеше од сигурноста на фамилијарниот живот. Самата улица ја контролираа луѓе монструми кои создаваа кариера со тоа што креираа зло. Др. Мабузе одеше рака под рака со Пандора, Џек Мевосек со убиецот „М“. Еден таков суров свет Ланг Вајдлер, Зиодмак и останатите прогнаници од UFA студијата го понудија како модел за создавање на основните премиси на film noir. Но и покрај заслугата за воведување на новите теми во американскиот филм, нивниот придонес беше најголем во доменот на естетиката која стана заштитен знак на noir филмовите.

Robert
Montgomery:
**LADY IN
THE LAKE**
(1947)



ВИЗУЕЛЕН СТИЛ. Демонската перспектива која ги осудува на пропаст сите човекови настојувања и која кај ликовите создава чувство на страв е класична тема на детективските романи. Во еден од своите рани раскази, Хамет вака го опишува чувството со кое еден од ликовите се здобива откако ќе се соочи со сеопштата корупција во еден мал град во Америка: „Тој имаше чувство дека е фатен во монструозна мрежа - мрежа без почеток и крај - полна со кал и крв. Го обземаше мачнина - духовна и физичка - и го правеше немоќен.“⁽⁹⁾

За да сето ова чувство на духовна прикleshтеност биде верно пренесено на филмското платно требаше да се создаде еден специфичен филмски израз, една визуелна клаустрофобичност. Во написот: „Some Visual Motifs of“, Плејс и Петерсон велат: „Noir осветлувањето е low-key“. Пропорционалноста на исполнување на разните светлосни тоналитети е голема, создавајќи области на јаки контрасти и густы, темни сенки. За разлика од high-key осветлувањето кое тежнее атрактивно да ги пополни сите области во



Billy Wilder:
DOUBLE
INDEMNITY
(1944)

кадарот, low-key noir стилот ја спротивставува светлоста и темнината, ги крие лицата, собите, урбаните предели - и како додаток, се крие и мотивациите и вистинскиот идентитет на ликовите - во сенки и темница која носи конотации на нешто мистериозно и непознато.“⁽¹⁰⁾

Зборувајќи за noir стилот Туска го нагласува искуството на експресионистичкиот стил кој според него е „...комбинација на импресионистички (технички ефекти) и експресионистички (техники на мизансценот) кои водат потекло од германскиот експресионизам.“⁽¹¹⁾

Силвер и Ворд исто така мислат дека „low-key“ фотографијата е донесена во Америка од германските режисери. Таа се карактеризира со: „...подвижна камера; снимање од чудни агли; chiaroscuro кадар со вметнати клинови на светлост или на сенковни лавиринти, врамени со објекти ставени во прв план, или нагласени со светлото од фаровите кое одскокнува од огледалата, влажните површини, или полираниот челик од цевката на пиштолот.“⁽¹²⁾

За да до крај биде развиено чувството на ментална конфузија требаше покрај визуелната да биде развиена и аудитативната компонента на noir-от. Орсон Велс се чини дека во тоа отиде најдалеку. Хигам и Гринберг коментирајќи ја употребата на звукот во THE LADY FROM SHANGHAI велат: „Во текот на целиот филм, дивите врисоци, неуротичните шепотења или смеата на актерите, шмркањето, кашлањето и брборенењето во сцената во судницата, му даваат на слушателот импресија дека е фатен во кафе полн со птици и животни.“⁽¹³⁾

Покрај формирањето на карактеристичниот стил, кој како што веќе нагласивме е во голема мерка залуга на германските филмски емигранти noir-от формира и особен начин на искажување на филмската сторија во кој, својствено на сопствениот еклети-

цизам, обилно се послужи со искуствата на големите западни драматичари и новелисти.

НАРАТИВНА СТРУКТУРА. Јон Туска, компарирајќи ги нарациите во трагедиите и филмот разликува два вида на структури: структура на погрешка и структура на околности. Харт Вегнер пак ја споредува структурата на film noir-от со структурата на експресионистичката драма: „Во експресионистичката драма и филмот главниот лик е единствен кој се развива во три димензии, додека сите други повеќе се конституираат како типови отколку како карактери.“⁽¹⁴⁾

Вегнер ја прави споредбата врз основа на филмовите на Ото Премингер а Мајрон Мејзел доаѓа до слични согледувања анализирајќи го прочуениот филм на Џозеф Х. Луис-GUN CRAZY: „...ликовите се изразуваат себеси исклучиво преку нивните дејствија...Луис...ја центрира нарацијата околу сексуалните напнатости; тој изјави дека сакал да покаже дека нивната меѓусебна љубов е пофатална отколку нивната љубов кон пиштолите.“⁽¹⁵⁾

Без оглед на тоа дали структурата ја покренува фаталната грешка или околностите според Туска најдобра е онаа структура која го следи распоредот во трагедиите на Шекспир : Ситуација - Конфликт - Криза - Обрт - Препознавање. Кристијан Гледхил поаѓајќи од едно феминистичко согледување на проблематиката на film noir разликува пет основни структурални обележја:

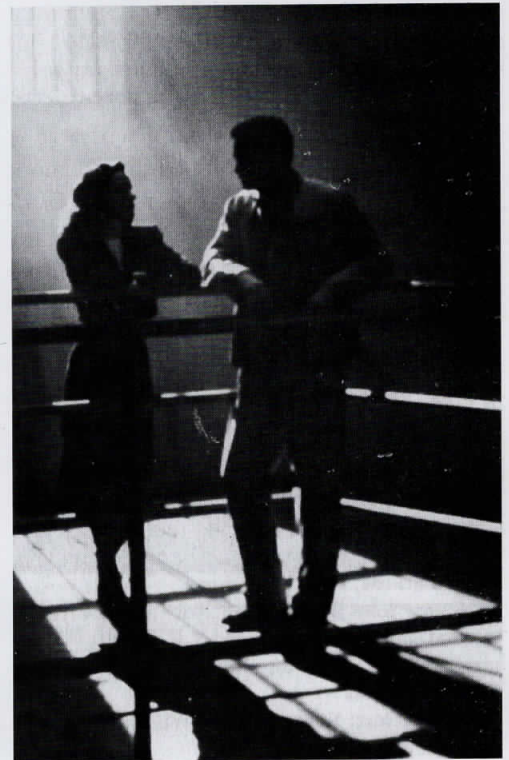
1. Структура на потрага во нарацијата
2. Техники на заплет какви што се глас на нараторот и флешбек
3. Умножување на точките на гледање
4. Често нестабилна карактеризација на хероината
5. Експресионистички визуелен стил и нагласок на сексуалноста во фотографирањето на жените ⁽¹⁶⁾

На база на проучувањето на визуелниот стил и на наративната структура некои теоретичари имаат направено поделба помеѓу film noir и мелодрамата. Туска вели: „...noir визуелниот стил без noir наративната структура не припаѓа на film noir туку на film gris или на мелодрамата.“ ⁽¹⁷⁾

На друго место продолжува: „ Во film noir визуелниот стил може некогаш да ја негира наративната структура а понекогаш наративната структура може да ја негира визуелниот стил. Според дефиниција... film noir не може да има среќен завршеток; ако има... тогаш тој е или мелодрама или film gris.“⁽¹⁸⁾

Како пример на филм кој ја следи наративната структура на film noir а има неутрално светло Туска го наведува THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE. За STRANGERS ON THE THIRD FLOOR пак вели дека е мелодрама со noir визуелен стил. Како и да е тој нагласува дека: „Во најдобрите noir филмови, визуелниот стил и наративната структура одат рака под рака создавајќи конзистентен унифициран спој.“⁽¹⁹⁾

Едни од најголемите експерименти во историјата на филмот се направени од режисери кои работеле во рамките на film noir. Роберт Монтгомери понуди само една точка на гледање со употребата на субјективната камера во LADY IN THE LAKE. Стенли Кјубрик се поигруваше со хронологијата во THE KILLING доведувајќи ги сите ликови до определена временска точка. Џон Бурмен во POINT BLANK со совршенството на наративните методи (елипсеста структура на нарацијата, флешбек, точка на гледање на мртов човек, позајмена од SUNSET BOULEVARD и со беспрекорноста на визуелниот стил (употреба на slow motion, снимање од различни агли, визуелен нагласок на бетонот и



Robert Siodmak:
PHANTOM
LADY
(1944)





стаклото како метафори за отуѓеноста на главниот јунак) сакаше да го пресоздаде елиотовското „она што беше и она што можеше да биде, кое лежи во светот на размислувањето.“ Тоа е она мајсторство во најдобрите noir филмови кога: „Односите и ситуациите воспоставени преку нарацијата и карактеризацијата се рафинираат и повторно проценуваат преку директните, невербални асоцијации од кои е создадена визуелната суштина на film noir.“⁽²⁰⁾

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ. „Film noir е преполн со ужасно заводливи жени со залажувачко ангелски изглед. Мажите секогаш им купуваат пиене, и животот одеднаш станува ноќна мора. Овие жени се знајци на колективното машко разочарување за светот како нешто што може да биде разбрано и ставено во ред. Тие доаѓаат од никаде и предизвикуваат моментална или евентуална пустош. Тие се уништуваат како вампирки или исчезнуваат како призраци. Тие се мизогонистичката фантазија на општеството-жена како објект од кој треба да се стравува, жена како жртвен јарец за болестите на светот. Noir филмовите во исто време ги слават жените како икони на идеалистичката фантазија и се згрозуваат од нив како инкарнација на незаситната и исцрпувачката сексуалност.“⁽²¹⁾

Описот есенцијално го одразува генеричкиот страв на мажите од моќта на фаталните жени. Тој страв датира уште од најстарите времиња и се наоѓа во основата на многуте класични уметнички дела. Хомеровата „Илијада“ и „Одисеја“ и шекспировите сонети посветени на мистериозната црна дама се најочигледни примери, додека описот на Волтер Пејтер на „Мона Лиза“ ја одразува целокупната деветнаесетовековна романтична опсесија со фаталноста на жените. Film noir сепак воведува и други типови на жени. Туска вели: „Двата основни типа на жени се femmes fatales и нежните мајки и сопруги. Femmes fatales се интересни, интелегентни, и често моќни додека жените и мајките се здодевни и непривлечни. Се разбира, втората улога е онаа која е пропишана како идеална за жената. Femme fatale ја карактеризира личниот интерес додека нејзината спротивност е способна за потполна посветеност на мажот.“⁽²²⁾

Шекспир повторно е идеална појдовна точка во разгледувањето на причините за ваквата карактеризација на жените во film noir. Во неговите драми подеднакво доминираат и ликовите на

Billy Wilder
**THE BIG
 CARNIVAL**
 (1951)

фаталните заводници и нежните, идеализирани ликови. Така тој наспроти Леди Макбет, Гонорила и Регана, Гертруда, Титанија и Клеопатра ги става ликовите на Марина, Миранда и Виола, Корделија и Хермиона. Но најголемото мајсторство во развивањето на женските ликови тој го постигнува преку ликот на Дездемона. Тука тој ја покажува, како што нагласува Туска: „...тенденцијата на мажите да создаваат лажни илузии за жените и тогаш да дејствуваат врз основа на тоа што илузиите ги сметаат за реалност...на Отело му е уништена сликата за жената, но како последица на измама, на навивната спремност да ја прифати сликата на жената проектирана од Јаго и потврдена во неговата потсвест.“⁽²³⁾

Оценката на Туска дека мажите се жртви на сопствените стереотипи за жените е во потполност точна. Но мажите се жртви и на едни други стереотипи - стереотипи за сопствената улога и однесување во општеството.

МАШКИ ЛИКОВИ. „Патријархатот е меч со две острици. На мажите тој им пропишува што треба да прават за да бидат сакани...Чувањето на жените на нивните места значи за мажите дека и тие треба да се придржуваат кон нивните места: тие мораат да го прават тоа сами, со единствена поддршка на „buddy“ системот; тие не смеат да покажат премногу емоции; и пред се, тие треба да ја најдат смислата на животот во активност, а не во контемплација. Повеќето од интелектуалните, артистичките, духовните и емоционалните склоности треба цврсто да се контролираат. Нивната цел во животот е да работат, да обезбедуваат, да штитат, и да служат без да ја доведуваат во прашање заштитата на начинот на живот на нивната култура и нивната влада. Не помалку од жените, тие мораат постојано да се штитат од социјално неприфатливите импулси и опсесии. Најтрагично од се е што мораат да го поминат животот без некогаш да имаат искуство на длабоко и трајно пријателство со жената која можеа да ја сакаат, никогаш да не си дозволат некоја жена да ја истражи нивната душа или тие да истражат нечија женска душа...“⁽²⁴⁾

„Noir мажот кој се обидува да живее опасно...кој се решава да живее надвор од тради-

оналната улога која му е пропишана од патријархатот, е субјект на пропаст не помалку од *femme fatale*. Тоа е, кратко кажано, исто така затворен свет за мажите како што е за жените; ...тој свет е клаустрофобичен баш поради пропишаните улоги, кои делуваат како најсурови ограничувања на човечките можности и на можностите за човечко искуство.“⁽²⁵⁾ Овие две согледувања на Туска ја синтетизираат незавидната улога која мажот треба да ја игра во општествениот систем базиран на патријархален морал. Карактеристично пак за *noir* јунаците е нивното спротивставување да ја следат

Stanley
Kubrick:
THE KILLING
(1956)



пропишаната ролја - акт со кој се проколнати не само од општеството туку и од една „мистериозна сила“ која како што нагласуваат Силвер и Ворд: „го еродира чувството на слободна волја и способноста на ликот да донесува рационални одлуки.“⁽²⁶⁾

Таа мистериозна сила, која како под опивка ги држи ликовите е опсесијата. Пруфрок од истоимената песна на Т. С. Елиот е карактеристичен пример.

Опојноста на вечерта, кривулестите улици, маглата околу оцаците и осамените луѓе кои пушат лулиња наведнати врз прозорците, се брилијантни метафори за состојбата на еден опсесивен ум кој парализиран од сексуалниот предизвик на жената се чувствува како да е фатен во стапица. Таа, како што Силвер и Ворд ја нарекуваат „структура“ која ги стаписува јунаците верно ја одразува прочуениот монолог на Ал Робертс, главен лик во DETOUR на Едгар Улмер: „Еден ден судбината или некоја мистериозна сила ќе стави прст на тебе или на мене без никаква причина.“

Опсесивноста кај ваквите ликови потекнува од преголемата идеализација на жената која: „...не го симболизира само сексуалното опуштање, туку и психолошкото повторно обединување со еден посрекен, помалку комплициран живот...фантазија за бекство од сегашноста и од опресивната реалност.“⁽²⁷⁾

Ваквата романтична опсесивност го карактеризира опусот на таткото на детективскиот роман-Е. А. По. „То Helen“ ги содржи сите основни состојки на noir опсесивецот. Мотивот на враќање од војната и тежината на реалноста која го притиска исцрпениот јунак стои во контраст со убавината на Елена која „нежно, по парфимирани мориња“, носејќи го јунакот во состојба на опиеност и релаксација, ја симболизира моќта на идеализацијата. Во така зашеметениот дух Елена не е обична жена туку е симбол на возвишеноста на античкото доба, за да на крај стане метафора на самиот рај, кој одекнува во нејзиното име: Helen-Holy Land. Во овој контекст „То Helen“ е песна која важи за сите времиња: ветеранот од Втората Светска Војна во noir филмовите го има истото чувство како и поетот додека се движи по чудни места изгубен во мислите за една жена.

Освен од опсесијата базирана на сексуалноста или на преголемата идеализација noir јунакот може да биде уништен и од деструктивноста на својот карактер. Главниот

Frank Tuttle:
THE GUN
FOR HIRE
(1942)





Georg Cukor: A DOUBLE LIFE (1948)

машки лик во DOUBLE INDEMNITY -Неф, осознава дека треба да оди до крајот-"to the end of the line". Тој со својот изразит еротизам потсетува на Макбет кого го раздвижува врската помеѓу сексуалноста, насилиството и смртта. Неф и Макбет пред да умрат ја осознаваат силата која управуваше со нивните животи: нивниот агресивен порив за моќ и доминација-"to-morrow and to-morrow and to -morrow „ е всушност чин на самодеструкција која отсекогаш ги определувала нивните акции. Тоа финално, иако закаснето сознание, е она највозвишеното до кое може да стигне noir мажот: таа свест за ирационалноста на универзумот ја претставува крајната цел на неговата потрага.

ВЛИЈАНИЕ. Film Noir како жанр го доживеа својот зенит во времето на ловот на вештерките и на општиот страв од нуклеарен холокауст кој ги карактеризираше педесетите години во Америка. Многумина од оние кои беа репрезенти на film noir мораа под присила да ја напуштат Америка. Полонски, Дмитрик и Фулер заминаа за Европа, додека Џон Гарфилд, кој глумеше во неколку класични noir остварувања, неможејќи да го издржи притисокот умре од срцев удар. Сепак film noir опстана како жанр, делумно поради ревалоризацијата од страна на францускиот нов бран но и поради фактот што, како наследник на класичната трагедија тој нудеше општи вистини кои никогаш нема да изгубат на важност.

Најголемата обнова на film noir всушност се случува сега кога тој се појавува како neo noir и кога дури добива и нови културни обележја со создавањето на black noir. Рич во прегледот на neo noir јасно ги подиуртува сличностите помеѓу стариот и новиот noir: "Neo Noir-от го користи ирационалниот универзум содржан во тие демонски нарации од минатото како плодна почва за пост-модерно култивирање на нашите fin-de-siecle ноќни мори."⁽²⁸⁾

Зборувајќи за карактеризацијата во новиот noir тој вели: "Во пост-модерниот универзум на луѓето знаењето ретко им донесува нешто добро: ако си умен можеш да предизвикаш проблеми. Глупавоста, тогаш, станува единствен знак на автентичноста, единствен гарант за интегритет во универзумот на матни зделки и нечесни пријатели... 90-те се полни со глупавост, од Beavis and Butthead, Dumb & Dumber па се до Forrest Gump ...жените од друга страна се демонизирани (големо изненадување) со нивната интелигенција."⁽²⁹⁾

На политички план појавата на neo noir е резултат на новата поставеност на силите во светот. Таквото масовно престојување на светот во пост-комунистичката ера, на психолошки план ја става Америка во една конфузна ситуација. Во една ваква уникатна состојба,

според Рич : “Америка ќе биде глупакот кој , во пост-комунизмот, не може да сфати кој е и што е и што треба да прави; чувствувајќи се отфрлен и исмеан, се што може да стори е да се сопнува, бесцелно, во еден свет нејасно согледан како опасен.”⁽³⁰⁾

Film noir завзема важно место не само во областа на филмската естетика туку и во областа на критиката на културата. Туска во завршниот пасус на неговата книга вели: “Она што мислам дека е здраво во перспективата на film noir е новата свесност кој тој им ја понуди на гледачите дека нашите убедувања за животот и нашата сигурност во врска со човекото заедништво се навистина без основа. Film noir ги нападна самите основи на самозадоволството и оптимизмот со кои беа заразени идеологиите на толку многу американски филмови пред него. Ова беше неопходно и дури на културен план и хигиенски; и навистина, американскиот филм никогаш не беше ист по film noir.”⁽³¹⁾

Но она што Туска не го забележува во film noir е неговата иманентна критика на филмот како медиум кој со формирањето на стереотипи всушност го форсира говорот на Политиката. Опсесивните ликови кои бесцелно скитаат во noir универзумот, неспособни да донесат валидна одлука во нивниот живот, премногу личат на огромниот филмски аудиториум кој секојдневно преку стереотипните содржини се контролира и пренаочува. Така се доаѓа до една тријада: авторите на детективските новели и режисерите на film noir се во позиција на пасивни набљудувачи на дејството кое самите го ставаат во погон; јунаците кои ги креираат се нивната спротивност: окрутни опсесивци кои поради амбицијата или сексуалниот потстрек несвесно влегуваат во судбоносното коло на пропаста; аудиториумот пак, на кој е наменет финалниот производ, илузорно е ставен во надмоќна позиција гледајќи ја пропаста на оние кои се дрзнале да се извишат над останатите луѓе. Иронијата се состои во тоа што не се нуди прочистување како во класичната трагедија; просечниот гледач наместо да добие олеснување уште повеќе се вовлекува во лепливата моќ на сликите кои од големото платно му ги рефлектираат неговите сопствени опсесии. Улогата на критичарот во тој случај е детективска: не случајно инспекторот Дупин од прочуениот расказ на Е. А. По, „Purloined Letter“, е ставен во центар на структуралната критика на Жак Лакан. Критичарот како и Дупин мора да ја распознае Хамлетовската позиција на авторот, интелектуалец кој како непожелен во реалниот свет ги отвора портите на имагинарното со креација на ликови, кои се всушност негово алтер-его: Макбетовски опсесивни монструми кои ги уништува структурата за која тие не се свесни. Слична структура го води и гледачот, кој како Отело подведен од митскиот говор на медиумите не е во состојба да донесува автентични одлуки во неговиот живот. Значи критичарот треба да настојува да го врати говорот на несвесното онаму од каде и што потекнува, во симболичкиот ред , препознавајќи го и на тој начин поткопувајќи го она политичкото кое под закрила на несвесното загосподарува во јавниот живот.

Film noir без оглед на сета песимистичност во гледањето на светот на медиумите, на политиката и на мрачните правила од кои е составен човечкиот живот сепак највеќе ќе остане запаметен како една специфична естетика чија визуелна сликовност како што велат Хигам и Гринсберг, секогаш ќе одушевува: “Мрачна улица во раните утрински часови, испрскана со ненадеен порој. Уличните сијалици формираат венци на светлоста во темнината. Во еден стан преку патот, во собата исполнета со повремени блесоци на неонската реклама, еден човек чека да убие или да биде убиен...”⁽³²⁾

Тоа е noir.

Љубиша Пејрушевски

Film Noir turned out to be one of the dominant genres in the newest Hollywood production. In search for reasons for its dominance one must trace the origins that were of outmost importance in the creation of that, typically American style. The logical step will be to move back to the times of Ancient Greece and to point out the main premises of the Greek drama that influenced noir authors. "Man must not strife against his mortal lot": is a classical paradigm in Greek drama: otherwise the Gods will destroy him by taking away his reason and thus exposing him to the forces of his animal nature that will eventually cause his fall. "Know thyself" means, that man must recognize the divine and the animal nature in his soul, and must do everything to get away from his animal nature and open himself towards Divinity. The forces that may cause his fall are primarily his sexual or idealistic obsessions that prevents him from clear reasoning, giving way to fatal mistake that will enrage the Gods.

William Shakespeare developed the ideas set by the Greek dramatist and philosophers, creating characters that cluelessly wandered in the Universe, whose understanding is beyond their grasp. He clearly put down the main reason for the fall of his characters: a design, a secret structure that, through various obsessions directs human behaviour. Later on, the poets of the Romanticism called that unseen force "a demoniac vision". They themselves suffered because of that fatal force, lost in their thoughts, "pale and loitering", under the power of "la belle dame sans merci". They gave way to the modern understanding of human nature based on the presumption that man must develop some knowledge of the "mysterious forces", in a Universe that is indifferent to all his endeavours.

The nihilistic and existential philosophy that prevailed in the first part of the 20th century influenced the writers of the so-called "hard-boiled" detective novels. They developed characters and style that made a big impact on the movie directors, who searched for a new genre that will effectively reflect the then, present anxiety in America in the 40's and 50's. The cynical but sad private investigator, the obsessive gangster and the angelic but deceitful *femme fatale* soon turned out to be the landmarks of Film Noir. The new genre needed some visual and narrative elements in order to express that claustrofobic sense of entrapment typical for noir Universe. The evident predecessors were the German Expressionist not only because of their superb technical achievements and subtle style but also because many of them came to America fearing Nazi repression. Their influence was predominant in the early days of Film Noir. Some of them (Lang, Siodmak, Wilder, Ulmer, Bernhard and Ophuls) practically created noir style. Other noir directors not only developed the themes and the narrative technics of the German Expressionism but in some instances (Welles, Hitchcock, Man, Ray, Walsh, Dassin, Aldrich, Kubrick) even surpassed the great German masters. Films like **LADY IN THE LAKE**, **THE KILLING**, **KISS ME DEADLY** and **POINT BLANK** showed some of the highest points of the experimentation with time, structure, points of view and style in general, in the history of Hollywood. Noir authors created characters that were primarily based on the characterizations set by the writers of "hard-boiled" detective novels but throughout the years, they added some new features according to the changing views of the human nature. The women in Film Noir were divided into two main categories: *femmes fatales* and caring mothers and wives. The former epitomized men's fear of the mighty power of obsessions made out of sexual and idealistic phantasies, while the latter reflected the ideal position for women in a Universe designed by men. The emphasis thus, was put on the women who, by getting away from their traditional roles, put a threat on men's world. The job for a real men was to recognise those women and put them on the right place.

That was a trap that troubled male characters, too. If a woman is at the right place then also a man has to be at the right place. The patriarchal model proved out to be no less oppressive for a men then it was for women. The willing inclination towards the "buddy system" and the preservice of the way of life dictated by socially adopted stereotypes, soon put the man in the position of a servant in a structure strongly dominated by Politics. With the excellence of style, noir directors showed that sense of men's entrapment. Unlike westerns, where nature, by offering endless possibilities for adventures, was a perfect terrain for men's gratification of his phantasies, Film Noir presented a closed, cage-like Universe, where instead of joy and sexual release, a sense of fear and anxiety predominated. That Universe was equally difficult both for male and female characters. But the worst feeling of spiritual nausea was

prescribed for intellectuals (which weren't many in Film Noir) because of their *will to know* which in modern world turned out to be the biggest curse. Shakespeare reflected such a tormented nature in the character of Hamlet. Although many critics wanted to prove that his inability to act was caused by his shattered ideal of a woman (which is partly true) I think that the key for understanding of Hamlet's character lies in his awareness that every action in a world ruled by irrationality is futile. Being clever or stupid, all noir characters eventually find out that unpleasant truth, that put a blocage on all their actions. With his strange behaviour and specially with his powerful discourse, Hamlet attacked the very foundations of mediocrity and Politics that formed the core of the social discursive mechanism. The noir directors went one step further. Apart from their superb use of overlapping dialogues they visually attributed to the presentation of the social and political paranoia in the modern world. The new directors, either by remakes or personal contributions, preserved the essential *noir* world view. They put a special emphasis on the power of Politics in everyday life, partly because of *the nouvelle vague* and the complete experience of the 60's, but also because of the changed political balance in the world that, in turn created a solid ground for a formation of a Noir Universe. Both ways, Film Noir proves its importance and is one of the strongest artistic and social comment on the decline of authenticity and the general sense of despair, that is so typical for this *fin de siecle* period.

Ljubisa Petrusovski

**БЕЛЕШКИ
NOTES**

1. B. Ruby Rich, "Dumb Lugs and Femmes Fatales", Sight and Sound 11, (1995) ст. 8
2. Jon Tuska, *Dark Cinema* (Connecticut, Greenwood Press, 1984) вовед, ст.19
3. Истото дело, вовед, ст. 16
4. Истото дело, вовед, ст.16
5. Истото дело, ст. 5
6. Истото дело, ст. 6
7. Philip Durham, *Down these Mean Streets a Man Must Go: Raymond Chandler's Knight* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 73
8. Norbert Davis, "Don't Give Your Right Name." *The Hard-Boiled Dicks* (1965, New York, Pocket Books, 1967) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 57
9. Dashiell Hammet, *Nightmare Town*, цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст.4
10. J. A. Place & L. S. Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*, Film Comment (January-February, 1974) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 154
11. Robert G. Porfirio, *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 154
12. Alain Silver & Elizabeth Ward издавачи, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (Woodstock: The Overlook Press, 1979) ст.3
13. Charles Higham & Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties* (Cranbury and London: Barnes/Tantivity, 1968) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 171
14. Hart Wegner, *Od Ekspresionizma do Noir Filma*, Sineast 90/91 (1991/92) ст. 131
15. Myron Meisel, *Joseph H. Lewis: Tourist in the Asylum*, Kings of the Bs: Working within the Hollywood System (New York: Dutton, 1975) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 174
16. Christine Gledhill, *Women in Film Noir*, издавач Ann, E. Kaplan (London: British Film Institute, 1978) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст. 201
17. Jon Tuska, *Dark Cinema*, ст. 153
18. Истото дело, ст. 167
19. Истото дело, ст. 153
20. Silver, Ward, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, ст. 6
21. Jack Shaodoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film* (Cambridge: M.I.T. Press, 1977) цитирано во Tuska, *Dark Cinema*, ст.184
22. Jon Tuska, *Dark Cinema*, ст. 202
23. Истото дело, ст. 208
24. Истото дело, ст. 215
25. Истото дело, ст. 216
26. Silver, Ward, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, ст. 5
27. Истото дело, ст. 5
28. B. Ruby Rich, *Dumb Lugs and Femmes Fatales*, ст. 8
29. Истото дело, ст. 9
30. Истото дело, ст. 10
31. Jon Tuska, *Dark Cinema*, ст. 239
32. Dale. E. Ewing. Jr., *Noir-Stil i Sadržaj* (Sineast, 90/91, 1991/92) ст.109

ПРОГРАМА:

- 1. I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG - MERVIN LE ROY (1932)**
- 2. HIGH SIERRA - RAUL WALSH (1941)**
- 3. THE LETTER - WILLIAM WYLER (1942)**
- 4. THIS GUN FOR HIRE - FRANK TUTTLE (1942)**
- 5. SHADOW OF A DOUBT - ALFRED HITCHCOCK (1943)**
- 6. JOURNEY INTO FEAR - NORMAN FOSTER (1943)**
- 7. LOST WEEKEND - BILLY WILDER (1945)**
- 8. LAURA - OTTO PREMINGER (1944)**
- 9. PHANTOM LADY - ROBERT SIODMAN (1944)**
- 10. MILDRED PIERCE - MICHAEL CURTIZ (1945)**
- 11. SCENE OF THE CRIME - ROY ROWLAND (1949)**
- 12. THE KILLERS - ROBERT SIODMAN (1946)**
- 13. LADY IN THE LAKE - ROBERT MONTGOMERY (1946)**
- 14. DEAD REKNOKING - JOHN CROMWELL (1947)**
- 15. KEY LARGO - JOHN HUSTON (1948)**
- 16. KNOCK ON ANY DOOR - NICHOLAS RAY (1949)**
- 17. MYSTERY STREET - JOHN STARGES (1950)**
- 18. IN A LONELY PLACE - NICHOLAS RAY (1950)**
- 19. THE TURNING POINT - WILLIAM DIETERLE (1950)**
- 20. CLASH BY NIGHT - FRITZ LANG (1952)**
- 21. ROGUE COP - ROY ROWLAND (1954)**
- 22. KISS ME DEADLY - ROBERT ALDRICH (1955)**
- 23. THE KILLING - STANLEY KUBRICK (1956)**
- 24. THE HARDER THEY FALL - MARK ROBSON (1956)**
- 25. TOUCH OF EVIL - ORSON WELLES (1958)**
- 26. SHOCK CORRIDOR - SAMUEL FULLER (1962)**
- 27. POINT BLANK - JOHN BOORMAN (1967)**
- 28. THE LONG GOODBYE - ROBERT ALTMAN (1973)**
- 29. CHINATOWN - ROMAN POLANSKI (1974)**
- 30. BODY HEAT - LAWRENCE KASDAN (1981)**

Проекциите се одржуваат секој вторник и четврток во периодот од 7. 03. - 20. 06.1996, со почеток од 19,30 часот во кино салата на МСУ.

За помош во реализација на програмата им благодариме на:



**МАК ПЕТРОВ
КОМПЈУТЕРИ**



Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; **Одговорен уредник:** Зоран Петровски; **Уредник:** Мирослав Појовиќ; **Воведен текст и превод на англиски:** Љубиша Петрушевски; **Ликовно обликување:** Ладислав Цвейковски; **Печат:** Принтпоинт; **Тираж:** 300
Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p. box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; Fax: 389 91 23 63 72; **Editor in chief:** Zoran Petrovski; **Editor:** Miroslav Popovic; **Introduction and translation:** Ljubisa Petrusevski; **Lay-out:** Ladislav Cvetkovski; **Printed by:** Printpoint; Printed in 300 copies