

Latvijas Universitāte

Dita Rietuma

Film noir stila ģenealoģija

**Promocijas darbs
Mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai
Mākslas zinātnes nozarē
Kino teorijas un vēstures apakšnozarē**

**Rīga
2011**

Ievads	3
1. Jēdziena <i>film noir</i> vēsture un problemātika	
1.1. Jēdziena <i>film noir</i> rašanās un interpretāciju vēsture.....	12
1.2. <i>Film noir</i> raksturojuma un periodizācijas problēmas.....	25
2. <i>Film noir</i> rašanās apstākļi un ietekmes	
2.1. <i>Film noir</i> rašanās apstākļi ASV	28
2.2. Eiropas ietekmes	
2.2.1. Vācu ekspresionisms.....	32
2.2.2. Franču poētiskais reālisms.....	39
2.3. ASV kultūrietekmes	
2.3.1. Gangsterfilmu ietekme.....	43
2.3.2. Detektīvliteratūras ietekmes un <i>Maltas vanags</i>	49
2.4. Starp Eiropu un ASV: <i>film noir</i> radītājs rīdzinieks Boriss Ingsters	56
3. <i>Film noir</i> stilistika	
3.1. Holivudas klasiskais stils un <i>film noir</i>	70
3.2. <i>Film noir</i> vizuālais stils	78
3.3. <i>Film noir</i> naratīvās stratēģijas	
3.3.1. Retrospekcija un aizkadra balss.....	87
3.3.2. Multiplie vēstītāji.....	91
3.3.3. Billija Vaildera <i>Dubultā apdrošināšana</i> un <i>Sanseta bulvāris</i>	97
3.3.4. Apstākļu upuri filmās <i>D.O.A</i> un <i>Apvedceļš</i>	105
3.4. Dokumentālisms un sapņa maldinājums	110
3.5. Sieviete <i>film noir</i>: Mildreda Pīrsa un Aida Lupino	113
3.6. Optiskais subjektīvisms <i>film noir</i>	
3.6.1. Skata punkts klasiskajā Holivudas paradigmā.....	120
3.6.2. Optiskais subjektīvisms filmā <i>Slepkaivība, mana dārgā</i>	122
3.6.3. Subjektīvisma meklējumi filmās <i>Lēdija ezerā</i> un <i>Tumšā pāreja</i>	126
3.7. Stilistiskie meklējumi klasiskā <i>film noir</i> izskaņā	135
4. <i>Film noir</i> pēc klasiskā cikla beigām	
4.1. <i>Neo noir</i> definīcija	142
4.2. <i>Film noir</i> un Francijas jaunais vilnis	145
4.3. Amerikas <i>film noir</i> transformācijas procesā	151
4.4. <i>Neo noir</i> iezīmes XX–XXI gs. mijā	161
5. <i>Film noir</i> un nacionālās kinematogrāfijas	
5.1. <i>Film noir</i> Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās	170
5.2. <i>Film noir</i> iezīmes latviešu kino	177
5.2.1. <i>Film noir</i> ietekmes Rolanda Kalniņa filmā <i>Akmens un šķembas</i>	178
5.2.2. <i>Film noir</i> iezīmes Aloiza Brenča darbos.....	187
5.2.3. Arvīda Krieva <i>Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili</i> un <i>neo noir</i>	197
Nobeigums un secinājumi	201
Avotu un literatūras saraksts	205

Ievads

Promocijas darba temats *Film noir stila ģenealoģija* aptver pasaules kinoteorētiskās domas pieredzē aprobēta jēdziena *film noir* un ar to apzīmētā kinematogrāfiskā mantojuma veidošanos, stilistisko īpatnību un evolūcijas izpēti, tai skaitā – *film noir* attīstību ASV, Eiropā un arī Latvijā XX–XXI gs. laikmeta sociālpolitisko norišu un modernisma un postmodernisma paradigmas kontekstā. *Film noir* (melnā filma – franču val.) izpēte kultūrvēsturē un kinovēsturē mūsdienās ir kļuvusi par zinātnes aktualitāti, ko apliecina šai parādībai veltīto pētījumu pieaugums pasaulē kopš XX gs. 90. gadu beigām. Īpaši intensīvi teorētiskā doma *film noir* pievēršas pēdējos gados, neaprobežojoties tikai ar klasiskā cikla izpēti, bet atklājot arī jaunu izpētes lauku. Pētnieku uzmanības lokā ir nonācis klasiskā *film noir* stilistikas un tematikas izmantojums mūsdienu kinematogrāfijā – kritikas un akadēmisko pētījumu aprītē radies jēdziens *neo noir*. Ar šo virzienu tiek saistītas filmas, kas tapušas gan XX gs. 70. gados, gan XXI gs.

Film noir ir ārzemju kino teorijā un vēsturē pētīts jēdziens, kas akadēmiskajā literatūrā un jebkurā citā kontekstā netiek tulkots. *Film noir* ir viens no visgrūtāk definējamiem jēdzieniem kinovēsturē. Tā izmantojuma intensitāte un konteksts, kopš šo jēdzienu 1946. gadā pirmo reizi lietoja franču kritiķi Nino Franks (*Nino Frank*) un Žans Pjērs Šartjē (*Jean-Pierre Chartier*), ir tikai paplašinājušies, attiecinot to ne tikai uz filmu kopumu, kas tapušas ASV XX gs. 40.–50. gados, bet arī meklējot *film noir* interpretācijas un atskaņas gan mūsdienu ASV kino, gan arī daudzu pasaules valstu kino pieredzē, to skaitā arī Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās.

Jēdzienam *film noir* piemīt zināma ambivalence. Tā kā *film noir* ir retrospektīvi radīts jēdziens, kardināli atšķiras viedokļi gan par to, kura filma uzskatāma par pirmo *film noir*, gan arī vai *film noir* ir uzskatāms par pilnvērtīgu kinožanru vai filmu ciklu, gan par to, vai šīs filmas ir klasificējamās pēc kopīgām stilistiskām iezīmēm. Atšķiras arī uzskati, vai *film noir* ir tipiski amerikāniska parādība, kas raksturīga tikai Holivudas 40.–50. gadu kino, vai *film noir* iezīmes ir meklējamas arī daudzu citu valstu kinematogrāfijā (Eiropā, Āzijā – Japānā, Korejā).

Promocijas darbā īpaši ir akcentēta unikāla, mazzināma personība – par vienu no ASV *film noir* radītājiem tiek uzskatīts Rīgā dzimušais Boriss Ingsters (1903–1978), filmas *Svešinieks trešajā stāvā* (*The Stranger on the Third Floor*, 1940) režisors, kurš savā radošajā darbībā ir bijis saistīts gan ar rīdzinieka kinorežisora Sergeja Eizenšteina projektiem, gan kopš XX gs. 30. gadiem strādājis Holivudā. Šī režisora ieguldījums *film noir* attīstībā un viņa filmu analīze ļauj izprast unikālo kultūrietekmju lauku, par kādu kļūva *film noir* XX gs. 40. gados.

Film noir, kas veidojās kā opozīcija Holivudas klasiskajai naratīvajai praksei XX gs. 40. gados, izmantojot komplicētas retrospekciju struktūras un eksperimentējot ar subjektīvo skata

punktu, kā arī piesātinātu, dramatisku apgaismojumu un netradicionālu kadrējumu, kas akcentē nervozitāti un diskomfortu, tapa Holivudas industrijā, tātad uz komerciālu peļņu orientētā sistēmā, kas ārkārtīgi reti pieļauj eksperimentus ar filmas naratīvu, vairoties apgrūtināt skatītāja uztveri. Korelācija starp kanonu un eksperimentiem ļauj *film noir* klasisko periodu XX gs. 40.–50. gados uzskatīt par vienu no unikālākajiem laikposmiem pasaulē dominējošās amerikāņu kinoindustrijas ietvaros.

Amerikāņu *film noir* veidojās, ietekmējoties no Eiropas kino stilistiskajiem virzieniem, kas saistāmi ar pirmo modernisma vilni kinovēsturē XX gs. 20. gados, – ekspresionisma, sirreālisma. Šo stilistisko virzienu ietekme iezīmējas gan *film noir* ekspresīvajā vizuālajā stilā, gan eksperimentos ar naratīva subjektivizāciju, filmās nereti akcentējot varoņu subjektīvo izjūtu (murgu, vīziju, sapņu) elementus.

Amerikāņu *film noir* eksperimenti ar naratīvu tuvināja Eiropas kino modernisma, precīzāk, vēlīnā modernisma vilnim, kura ietvaros *film noir* elementi tika transformēt absolūti citā diskursīvā praksē – īpaši Francijas jaunā viļņa režisoru darbos – XX gs. 50.–60. gadu mijā. Pēc *film noir* klasiskā cikla izskaņas XX gs. 50. gados tā elementi ietekmēja Eiropas vēlīnā modernisma attīstību, īpaši Žana Lika Godāra (*Jean-Luc Godard*) un Fransuā Trifo (*François Truffaut*) darbus, aizsākot *neo noir* posmu. Filmas, kas top Eiropā un Amerikā *neo noir* attīstības periodā, piedāvā gan modernisma, gan postmodernisma estētiku. Tās pierāda *neo noir* kā globāla fenomena dabu – kodi, kas savulaik tika izmantoti *film noir* klasiskā perioda filmās, tiek plaši lietoti pasaules kino praksē. Kopš XX gs. 90. gadiem *film noir* un *neo noir* kļuvuši par jēdzieniem, ko aktīvi izmanto aktuālā kinokritika. Tiek pētīts *film noir/neo noir* globalizācijas aspekts, kas akcentē līdzīgu stilistisku paņēmieni un sižeta moduļu izmantojumu, pateicoties globālajiem distribūcijas un kinomas tīkliem. *Neo noir* mūsdienās ir dekoratīvas ekspluatācijas objekts – atpazīstamu stilistisku paņēmieni un kinematogrāfisku kodu kopums, ko lieto kinematogrāfs (arī citi mediji, fotogrāfija, reklāma) un kas ir kā postmoderns pastišs; atsevišķu autoru praksē tas turpina veidot opozīciju klasiskajam Holivudas stilam, līdzīgi kā *film noir* pirmsākumos XX gs. 40.–50. gados. Klasisko *film noir* komplicēto naratīvu un subjektivizācijas principu bieži izmanto tie mūsdienu režisori, kuri pasaules kino kontekstā tiek uzskatīti par autoriem un sava veida opozicionāriem Holivudas masu produkcijai ar tās standarta naratīvu praksi. (Par šādiem režisoriem uzskatāmi Deivids Linčs (*David Lynch*), Kventins Tarantīno (*Quentin Tarantino*), kuri integrē savās filmās klasiskā *film noir* pieredzi un naratīvos eksperimentus, interpretējot tos postmodernā diskursā.)

Īpašs pētījumu lauks ir *film noir* stilistisko kodu izmantojums tajās kinematogrāfijās, kas ilgu laiku bija noslēgtas no pasaules kinoprocesiem un integrētas PSRS centralizētajā un ideoloģiskai uzraudzībai pakļautajā sistēmā. Par spīti atrautībai no pasaules kinoaprites un

kultūras telpas, arī Latvijas kinovēsturē ir filmas, kurās rezonē *film noir* stilistika un kinematogrāfiskie kodi. Šī latviešu kino mantojuma analīze liecina par zināmu kinovalodas – šī jēdziena plašākajā izpratnē – piesaisti pasaules kino tradīcijai pat tajā vēsturiskajā kontekstā, ko raksturo ideoloģiska izolētība, tāpēc atsevišķa nodaļa promocijas darbā veltīta vairāku latviešu režisoru (Rolanda Kalniņa, Aloiza Brenča un Arvīda Krieva) darbiem, kuru filmās rezonē *film noir* stilistika.

Film noir stila ģenealoģija promocijas darbā analizēta plašā kultūrkontekstā, par darba izpētes objektu izvēlētas vairāk nekā 200 filmu, kas tapušas dažādos kultūras un sociālekonomiskajos apstākļos. Promocijas darbā apskatīta gan jēdziena *film noir* tapšanas vēsture un problemātika, gan analizēti darbi, kas radīti Amerikā, Holivudā, XX gs. 40.–50. gados – laikposmā, kas tiek uzskatīts par *film noir* klasisko periodu. Promocijas darbā ir apskatītas arī *film noir* kultūrietekmes – tā saknes Eiropas kinematogrāfijā (vācu ekspresionismā, franču poētiskajā reālismā) un amerikāņu XX gs. 30. gadu kinematogrāfijā, kā arī detektīvliteratūrā. Īpaši akcentēts ir tas stilistiskais novatorisms, ko *film noir* ienesa Amerikas kinematogrāfijā, kļūdams par sava veida izaicinājumu kanonam, tā dēvētajam Holivudas klasiskajam stilam. Analizētas gan *film noir* stilistiskās īpatnības, gan šo stilistisko kodu transformācija dažādu valstu kinematogrāfijā, arī laikā jau pēc *film noir* klasiskā cikla izskaņas – mūsdienās.

Promocijas darba mērķis

1. Analizēt *film noir* kā naratīvu, stilistisku un jēdzienisku paņēmieni kopuma nozīmību kinematogrāfiskā mantojuma un mūsdienu kinematogrāfa praksē.
2. Pierādīt, ka *film noir*, kas tapis kā izaicinājums klasiskās Holivudas stilam XX gs. 40. gados, turpina ietekmēt pasaules kino attīstību kā citātu un refleksiju avots postmodernisma laikmetā.
3. Pierādīt *film noir* – kā noteiktas kinematogrāfisko kodu sistēmas – iezīmes ne tikai tā vēsturiskajā dzimtenē ASV, bet arī Eiropas kinematogrāfijā, īpaši Latvijas kino mantojumā.

Promocijas darba uzdevumi

1. Sniegt sistēmisku pārskatu par *film noir* attīstību – gan jēdziena vēsturi, gan ar šo jēdzienu apzīmētā kinematogrāfiskā mantojuma dinamiku.
2. Analizēt *film noir* saknes un kultūrkontekstu XX gs. 20.–30. gadu Eiropas un Amerikas kinematogrāfā.
3. Aprakstīt (ar to saprotot raksturojumu, kopiespauda radīšanu un filmas veidotāju mākslinieciskās ievirzes definējumu) un analizēt tos stilistiskos un jēdzieniskos jauninājumus

filmu vizualitātē, naratīvajā struktūrā, kas iezīmējās *film noir* klasiskajā periodā XX gs. 40.–50. gados ASV kinematogrāfā.

4. Izvērtēt Rīgā dzimušā, Krievijā un Holivudā strādājušā līdz šim maz pētītā režisora Borisa Ingstera ieguldījumu *film noir* attīstībā.

5. Analizēt *film noir* attīstību pēc klasiskā cikla izskaņas (XX gs. 50. gados) *neo noir* posmā un modernisma ietekmi tā attīstībā.

6. Izpētīt *film noir* tradīcijas Eiropas kinematogrāfijā un *film noir* stilistisko paņēmieni izmantojumu mūsdienu kinematogrāfijā.

7. Analizēt *film noir* stilistiskās iezīmes Latvijas kino pieredzē – režisora Rolanda Kalniņa filmā *Akmens un šķembas* (1966), Aloiza Brenča filmās *Kad lietus un vēji sitas logā* (1967), *Liekam būt* (1976), *Mirāža* (1983), kā arī Arvīda Krieva filmā *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* (1987).

Promocijas darba teorētiskais pamatojums

Apzinoties jēdziena *film noir* komplicētību un ambivalenci, arī akadēmiskajos pētījumos formulētos ļoti pretrunīgos viedokļus par kritērijiem, kas ļauj apkopot šīs filmas, pētījumā *film noir* definēšanai un analīzei tiek izmantots teorētiskais pieņēmums, ka filmas teksts ir strukturēta sistēma, kuras pamatā ir gan īpašo kinematogrāfisko kodu un apakš kodu, gan to kodu, kas kino ir kopīgi ar citām zīmju sistēmām, mijiedarbe.

Ar jēdzienu *film noir* šajā pētījumā tiek apzīmētas filmas, kas izmanto vienotu kinematogrāfisko kodu un apakš kodu sistēmu.

Pētījuma pamatā ir plašs empīrisko un teorētisko materiālu klāsts – filmas un literatūra, kas veltīta *film noir* izpētei kopš 1946. gada, kad pirmo reizi tika lietots jēdziens *film noir*; līdz pat jaunākajiem pētījumiem, kas pievēršas gan klasiskā *film noir* periodam, gan *neo noir*. *Film noir* analīzē izmantoti būtiskākie teorētiskie filmu stilistikas un naratīvo principu pētījumi – Deivida Bordvela (*David Bordwell*) Holivudas klasiskā stila un stila vēstures pētījumi, Andrāša Bālinta Kovāča (*András Bálint Kovács*) modernisma pētījumi, kā arī akadēmiskie avoti, kas veltīti XX gs. kinovēsturei, tās sociālpolitiskajiem kontekstiem, un it īpaši *film noir* vēsturei un stilistiskajām īpatnībām, – Reimona Bordē (*Raymond Borde*) un Etjēna Šomtona (*Etienne Chaumeton*), Pola Šrēdera (*Paul Schrader*), Alēna Silvera (*Alain Silver*) un Elizabetes Vordas (*Elizabet Ward*), Fostera Hirša (*Foster Hirsch*), Dž. P. Telota (*J. P. Telotte*), Džeimsa Neirmora (*James Naremore*), Endrū Spaisera (*Andrew Spicer*) u.c. teorētiskie pētījumi. Izmantoti arī semiotiķa Žerāra Ženeta (*Gerard Genette*) u.c. darbi.

Promocijas darba avoti

Pētījuma avoti ir filmas, kas veido klasisko *film noir* un ir tapušas ASV XX gs. 40.–50. gados; Eiropas XX gs 20.–30. gadu filmas, kas ietekmējušas *film noir* attīstību un ir piederīgas vācu ekspresionisma un franču poētiskā reālisma virzienam; kā arī XX gs. otrās puses un XXI gs. Eiropas un ASV darbi, kuros izmantoti *film noir* principi. Analīzē par režisora Borisa Ingstera ieguldījumu *film noir* attīstībā, kā arī viņa radošā ceļa izpēti, sadarbojoties ar režisoru Sergeju Eizenšteinu, izmantota intervija ar ievērojamo Krievijas Sergeja Eizenšteina daiļrades pētnieku un Maskavas Kinomuzeja direktoru Naumu Kleimanu. *Film noir* ietekmju pētniecībā latviešu kino kontekstā izmantotas intervijas ar režisoru Rolandu Kalniņu, operatoru Rihardu Pīku, režisoru Dāvi Sīmani jun. *Film noir* XX gs. otrās puses attīstības analīzē izmantotas intervijas un preses konferenču materiāli ar amerikāņu kinorežisoriem Mārtinu Skorsēzi (*Martin Scorsese*) un Deividu Linču.

Promocijas darbā izmantotās pētniecības metodes

1. Vēsturiski ģenētiskā, kas skata *film noir* izcelsmes vēsturiskos nosacījumus; tā sintezēta ar sociālanalītisko pieeju, kas ļauj analizēt *film noir* konkrētā sociālvēsturisko apstākļu kopumā.
2. Semiotiskā. Šīs metodes izmantojumam promocijas darbā ir divi galvenie mērķi:
 - 1) identificēt un kategorizēt kopīgos *film noir* strukturēšanas principus (naratīva semiotika),
 - 2) fiksēt *film noir* kino valodas un stila kopīgās iezīmes un definēt to kodu un apakš kodu kopumu, kas tikuši izmantoti *film noir* klasiskajā ciklā un vēlāk pārmantoti arī *neo noir* periodā tapušajās filmās. Tādējādi tiks izstrādāts teorētisks pamatojums un apkopotas iezīmes, pēc kurām nosakāma kādas filmas piederība vienai no abām minētajām filmu grupām. Šāda mērķa nozīmība pamatojama ar to, ka kinovēsturnieku pētījumos un kinoteorijas akadēmiskajā vidē pastāv atšķirīgi, reizēm pat pretrunīgi viedokļi par *film noir* un *neo noir* identifikācijas modeļiem.

Semiotiskā analīze ir produktīvs instruments individuālu filmu vai atsevišķu režisoru darbu interpretācijai, ļaujot uzsvērt novatoriskos, klaji specifiskos katra režisora kinovalodas

elementus, kas savukārt sniedz iespēju empīriski pamatot kinoteorijā valdošo viedokli par *film noir* kā alternatīvu Holivudas klasiskajam stilam.

Kā palīgmetodes atsevišķu tēmas aspektu izpētē izmantotas:

- 1) salīdzinošā jeb komparatīvistikas metode, salīdzinot dažādos sociālekonomiskajos apstākļos un nacionālajā kontekstā tapušo filmu stilistiku,
- 2) cilvēkpētniecības jeb antropoloģiskā metode, skaidrojot atsevišķu režisoru, īpaši Rīgā dzimušā Borisa Ingstera, ieguldījumu *film noir* attīstībā.

Promocijas darba zinātniskā novitāte

Piedāvātais promocijas darbs ir pirmais aptverošais pētījums par *film noir* un tā stila ģenealogiju, kas tapis Latvijā. *Film noir* jēdziena dinamiku un daudzveidību pasaulē ir pētījuši gan tēmas celmlauži – francūži Reimons Bordē un Etjēns Šomtons, gan Pols Šrēders, gan Alēns Silvers un Elizabete Vorda, gan citi pētnieki. Taču, par spīti šīs tēmas popularitātei pasaules praksē, neeksistē ne šīs tēmas pētījumi, ne arī to tulkojumi latviešu valodā. Latvijas kontekstā nav pētīts ne *film noir* klasiskais periods, ne tā saiknes ar Eiropas kultūru, ne *film noir* interpretācijas postmodernās paradigmas ietvaros. Pētnieku uzmanību nav piesaistījis arī unikālais fakts, ka Rīgā dzimušo režisoru Borisu Ingsteru, kurš vēlāk emigrēja uz Krieviju un Holivudu, un viņa režisēto filmu *Svešinieks trešajā stāvā* uzskata par vienu no *film noir* aizsācējiem pasaules kinematogrāfijā. Līdz šim nav pētīta arī *film noir* kā stilistiska fenomena varbūtējā ietekme Latvijā pagātnē un tagadnē, akcentējot tēmu par *film noir* iespējamību arī sociālistiskā reālisma kanona apstākļos. Šis apstākļu kopums nosaka **promocijas darba novitāti** – pirmo reizi tiek analizēts rīdzinieka Borisa Ingstera ieguldījums pasaules kinematogrāfa un *film noir* attīstībā, kā arī apkopota un analizēta *film noir* pasaules prakse un teorija. Pirmo reizi latviešu kinozinātnē tiek pētīts *film noir* Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās un, īpaši būtiski, – analizētas *film noir* iezīmes filmās, kas tapušas sociālistiskā reālisma kanonā PSRS ideoloģiski kontrolētās kinoražošanas apstākļos, kādos XX gs. 40.–90. gados attīstījās arī Latvijas kinematogrāfija. Promocijas darba novatorismu apliecina *film noir* stilistikas analīze režisoru Rolanda Kalniņa, Aloīza Brenča un Arvīda Krieva darbos, kas sasaucas ar *film noir* stilistiku un tās attīstību pasaulē.

Promocijas darba uzbūve

Promocijas darba struktūru veido ievads, piecas nodaļas ar apakšnodaļām, nobeigums – secinājumi, avotu un izmantotās literatūras saraksts.

Pētījuma pirmā nodaļa ir veltīta jēdziena *film noir* rašanās vēsturei un problemātikai, atspoguļojot *film noir* kā dinamisku, bieži vien konfliktējošu teorētisko uzskatu un atziņu sadursmes lauku. **Pirmās nodaļas pirmajā apakšnodaļā** raksturota *film noir* rašanās un interpretāciju vēsture. **Pirmās nodaļas otrā apakšnodaļa** atspoguļo *film noir* raksturojuma un periodizācijas problēmas.

Pētījuma otrā nodaļa analizē apstākļus un kultūrietekmes, kas veicinājušas *film noir* rašanos (ASV gangsterfilmu, vācu ekspresionisma un franču poētiskā reālisma stilistika). **Otrās nodaļas otrā apakšnodaļa** raksturo Eiropas kultūrietekmes – vācu ekspresionisma un franču poētiskā reālisma ietekmi *film noir*. **Otrās nodaļas trešā apakšnodaļa** izseko amerikāņu kultūrietekmēm – gan gangsterfilmu, gan detektīvliteratūras ietekmei, kā arī ekranizācijas – filmas *Maltas vanags* (*The Maltese Falcon*, 1941) fenomenam, kas tiek uzskatīta par vienu no pirmajām *film noir*. **Otrās nodaļas ceturtnā apakšnodaļa** veltīta režisora un scenārista rīdzinieka Borisa Ingstera personībai un viņa Holivudā režisētās filmas *Svešinieks trešajā stāvā* ietekmei uz *film noir* attīstību.

Pētījuma trešā nodaļa ar apakšnodaļām veltīta *film noir* stilistikai, analizējot tās opozīciju Holivudas klasiskā stila principiem. **Trešās nodaļas pirmajā apakšnodaļā** analizēti Holivudas klasiskā stila pamatelementi un tā attiecības ar *film noir* izmantotajiem principiem. Trešās nodaļas otrā apakšnodaļa analizē *film noir* vizuālā stila īpatnības.

Trešās nodaļas trešā apakšnodaļa ir veltīta *film noir* naratīvajām stratēģijām: 1) retrospekcijas un aizkadra balss izmantojumam, 2) multiplo vēstītāju izmantojumam, 3) naratīvo stratēģiju analīzei Billija Vailtera (*Billy Wilder*) filmās *Dubultā apdrošināšana* (*Double Indemnity*, 1944) un *Sanseta bulvāris* (*Sunset Boulevard*, 1950), 4) naratīvo stratēģiju analīzei filmās *D.O.A.* (1950) un *Apvedceļš* (*Detour*, 1945). **Trešās nodaļas ceturtnā apakšnodaļa** ir veltīta dokumentālisma stratēģijas un sapņa maldinājuma izmantojumam. **Trešās nodaļas piektnā apakšnodaļa** – sievietes diskursam *film noir* – filmai *Mildreda Pīrsa* (*Mildred Pierce*, 1945) un režisorei Aidai Lupino (*Ida Lupino*).

Trešās nodaļas sestā apakšnodaļa ir veltīta optiskā subjektīvisma meklējumiem klasiskajā *film noir*. Tās apakšpunkti analizē: 1) skata punktu klasiskajā Holivudas paradigmā, 2) optiskā subjektīvisma agrīnos meklējumus filmā *Slepkavība, mana dārgā* (*Murder, My Sweet*, 1944), 3) radikālos subjektīvisma meklējumus filmā *Lēdija ezerā* (*Lady in the Lake*, 1947) un *Tumšā pāreja* (*Dark Passage*, 1947).

Trešās nodaļas septītnā apakšnodaļa raksturo stilistiskos meklējumus *film noir* izskaņā.

Pētījuma ceturrtā daļa ar apakšnodaļām analizē *film noir* attīstību pēc klasiskā cikla beigām. **Ceturrtās nodaļas pirmā apakšnodaļa** iezīmē jēdziena *neo noir* definīciju un periodizācijas problemātiku. **Otrā apakšnodaļa** analizē *film noir* transformāciju Francijas jaunā viļņa praksē – Žana Lika Godāra, Fransuā Trifo – darbos. **Trešā apakšnodaļa** ir veltīta *film noir* transformācijas procesiem ASV, akcentējot Romāna Polaņska (*Roman Polanski*) un Mārtina Skorsēzes darbus. **Ceturrtā apakšnodaļa** ieskicē *neo noir* attīstību XX–XXI gs. mijā – *neo noir* postmodernisma fāzē.

Promocijas darba piektā nodaļa ar apakšnodaļām ir veltīta *film noir* un nacionālajām kinematogrāfijām, kā arī analizē *film noir* ietekmes Latvijas kino kontekstā, akcentējot jautājumu – vai ir pamatoti runāt par *film noir* stilistikas iezīmēm filmās, kas tapušas Latvijas PSR laikā. **Pirmā apakšnodaļa** analizē *film noir* iezīmes Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās. **Otrā apakšnodaļa** pievēršas *film noir* stilistikas iezīmēm latviešu kino praksē. **Apakšnodaļas pirmais punkts** ir veltīts *film noir* iezīmēm Rolanda Kalniņa filmā *Akmens un šķembas*, **otrais** – *film noir* iezīmēm Aloiza Brenča darbos, **trešais** analizē režisora Arvīda Krieva filmu *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* un *film noir* ietekmes tajā.

Promocijas darba nobeigumā apkopoti galvenie secinājumi par *film noir* stila ģenealoģiju.

Promocijas darbā pausto atziņu aprobācija

Zinātniskās publikācijas

1. *Svešinieks no Rīgas: svešinieks no film noir. Vai rīdzinieks Boriss Ingsters ir film noir radītājs? Kinoraksti*, 2010, 5 (30), Rīga: Mansards, 64.–73. lpp.
2. *Film noir iezīmes Rolanda Kalniņa filmā Akmens un šķembas*. Vēstures interpretācijas drāmā un teātrī. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011. (Apstiprināts izdošanai.)
2. *Personības. Parādības. Personīgi*. Kopā ar N. Naumani. Rīga: *Dienas grāmata*. 2009. 304. lpp.
3. *365 Dienas filmas*. Kopā ar N. Naumani. Rīga: *Dienas grāmata*. 2005, 424. lpp.
4. *Rīgas puika Sergejs Eizenšteins*. Rīga: *Rīgas Kinomuzejs*, 2009. 40. lpp.
5. *Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas*. Rīga: *Rīgas Kinomuzejs, Nacionālais kinocentrs*, 2010. 20. lpp.

Referāti zinātniskās konferencēs

1. *Film noir iezīmes Rolanda Kalniņa filmā Akmens un šķembas*. LU Zinātniskā konference *Vēstures interpretācija XX/XXI gs. drāmā un teātrī*. 2010. g. 24.–25. februārī.
2. *Aida Lupino. Sievietes balss film noir*. Starptautisks seminārs *Sievietes skats*. Rīko Norvēģijas Filmu institūts, LU Komunikācijas studiju nodaļa un Kinoskola. 2010. gada 25.–28. novembrī.
3. *Film noir un neo noir stilistiskās īpatnības*. Starptautisks seminārs. Rīko ASV vēstniecība un Kinoskola. 2011. gada 4.–9. maijā.
4. *Vai kino nākotne ir pagātnē?* Starptautisks seminārs, apaļais galds, rīko Starptautiskais kinofestivāls *Arsenāls* 2011. gada septembrī.

Studiju kursi

1. Ievads pasaules kinovēsturē. Kurss tiek realizēts Rīgas Stradiņa universitātes Komunikācijas fakultātes Multimediju programmas modulī.
2. Latviešu kino vēsture un mūsdienu prakse. Kurss tiek realizēts Rīgas Stradiņa universitātes Komunikācijas fakultātes Multimediju programmas modulī.

1. Jēdziena *film noir* vēsture un problemātika

1.1. Jēdziena *film noir* rašanās un interpretāciju vēsture

„Vienmēr ir bijis vieglāk atpazīt *film noir* nekā definēt pašu terminu,¹” uzskata Džeimss Neirmors (*James Naremore*).

Jēdziens *film noir*, kas pirmo reizi parādījās apritē Francijā XX gs. vidū, aptver ļoti plašu kinokultūras mantojumu. Pamatā tas attiecināms uz Holivudā XX gs. 40. gadu sākumā tapušajām filmām, kuru stilistisko, tematisko, jēdzienisko līdzību pamanīja un definēja nevis to dzimtenē ASV, bet gan Francijā. Pēc Otrā pasaules kara Eiropā, arī Francijā, nonāca kopš 1941. gada ASV radītās filmas. Filmu kopums uzrādīja tās tematiskās un stilistiskās iezīmes, kuras nepamanīja sava laika aktuālā amerikāņu kritika, savukārt Francijas kinokritiķiem ļāva radīt jēdzienu *film noir*. Francijā jēdziens *noir* tika lietots jau pirms Otrā pasaules kara attiecībā uz 30. gadu izskaņā tapušajām franču filmām, taču uz Amerikā radītajām filmām tas netika attiecināts. Par jēdziena *film noir* radītājiem, kuri to attiecināja uz amerikāņu filmām, tiek uzskatīti kinokritiķi Nino Franks (*Nino Frank*) un Žans Pjērs Šartjē (*Jean-Pierre Chartier*).

1946. gadā augustā Nino Franks rakstā nedēļas izdevumam *L'ecran francais* uzsvēra jauna veida amerikāņu „nozieguma filmu” parādīšanos. Tās bija filmas *Laura* (*Laura*, 1944), *Maltas vanags* (*The Maltese Falcon*, 1941), *Slepkavība, mana dārgā* (*Murder, My Sweet*, 1944) un *Dubultā apdrošināšana* (*Double Indemnity*, 1944)². N. Franks uzskatīja, ka šīs filmas ir daudz reālistiskākas, salīdzinot ar citiem Holivudā tapušajiem darbiem, īpaši „muzejiskajām” Džona Forda (*John Ford*), Frenka Kapras (*Frank Capra*) un Viljama Vailera (*William Wyler*) filmām, un atzīmēja, ka tajās uzsvars tiek likts uz raksturiem un to psiholoģiju, nevis sižeta loģiku. Akcentēdams faktu, ka trīs no viņa analizētajām filmām ir Dešela Hemeta (*Dashiell Hammet*), Reimonda Čāndlera (*Raymond Chandler*) un Džeimsa M. Keina (*James M. Cain*) darbu adaptācijas, Franks tās nodēvē par „*noir*”, iespējams, tās netieši saistot ar izdevniecības *Gallimard* kopš 1945. gada Francijā izdoto detektīvliteratūras sēriju *Serie noire*, kurā tika publicēti amerikāņu autoru Dešela Hemeta, Džeimsa M. Keina, V. R. Bērneta (*W. R. Burnett*), Reimonda Čāndlera, Kornela Vulriča (*Cornel Woolrich*) u. c. darbi.

Trīs mēnešus vēlāk 1946. gada novembrī arī Žans Pjērs Šartjē savā rakstā *Amerikāņi arī veido melnas filmas* (*Les Americains aussi font des films noirs*) lietoja šo terminu, uzsverot kopīgo un jauno filmās *Dubultā apdrošināšana* un *Slepkavība, mana dārgā*, kā arī pievienojot

¹ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*. Los Angeles, London, Berkley: University of California Press, 2008, p. 11.

² Frank, N. *A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure* (1946). Citēts pēc *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions, 1999, p. 17.

tām filmas *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) un *Pazaudētā nedēļas nogale* (*The Lost Weekend*, 1945), taču viņa attieksme pret šīm *film noirs* bija daudz atturīgāka, arī kritiskāka nekā Nino Frankam. N. Franks tajās saskatīja patiesus, reālistiskus varoņus, kurus viņš dēvēja par filmas „trešo dimensiju”, Ž. P. Šartjē tās uztvēra kā absolūti nosodāmas cilvēka uzvedības atspoguļojumu un dēvēja šo filmu varoņus par „monstriem, noziedzniekiem un psihopātiem bez jebkādam cerībām uz glābiņu”. Arī Ž. P. Šartjē šīs filmas uzskatīja par vienotu parādību, kopumu, taču viņš kritizēja to „pesimismu”, „humānisma noliegumu” un „uzmācīgo, kriminālo fatālismu”: „Dzīvība neko nemaksā, seksuālo baudu cena ir slepkavība, un pēc tā visa mīlētāji vēl viens otru nodod.”³ Kaut arī Šartjē ir viens no pirmajiem kritiķiem, kurš jūsmoja par filmas *Slepkavība, mana dārgā* naratīva oriģinalitāti (filma veidota kā pirmās personas vēstījums – privātdetektīva Filipa Mārlova atmiņu stāsts), viņš kritiski norādīja uz šo Holivudas filmu morālo efektu. Raksta noslēgumā Šartjē salīdzina amerikāņu filmas ar 30. gadu izskaņā Francijā tapušajām franču *film noir* – Marsela Karnē (*Marcel Carnet*) filmām *Miglu krastmala* (*Quai des brumes*, 1938) un *Ziemeļu hotelis* (*Hotel du Nord*, 1938) – un secina, ka tās vismaz piedāvā kādu cerību staru, kādu „gaistošu mīlestības tēlu, kas ļauj mums cerēt uz labāku pasauli...”⁴. (Vēlāk tieši šīs franču filmas vairāki pētnieki (Marks Bolds (*Mark Bould*)⁵, Ž. Vinsendo (*Ginette Vincendeau*)⁶ u.c.) uzskatīs par būtisku amerikāņu *film noir* ietekmju avotu).

Tādējādi *film noir* ir retrospektīvi radīts jēdziens, tapis kā franču kritiķu „skats no malas” uz amerikāņu kinoprocesa noteiktu laika nogriezni (1941–1946). Pamatots ir Marka Vernē uzskats: „Amerikāņi veidoja *film noir*, un tad franči tās izgudroja”⁷, kas reflektē arī šī termina ambivalenci un iespēju kļūt par radikāli pretrunīgu uzskatu lauku, ja tiek mēģināts definēt, kas ir *film noir* – žanrs, cikls, filmu sērija – un kādi ir kritēriji, pēc kuriem filma uzskatāma par piederīgu *film noir*. Arī Džeimss Neirmors piekrīt faktam, ka franči „izgudroja amerikāņu *film noir*”, īpaši norādot uz kultūrkontekstu, kas Francijas kritiķiem ļāva identificēt šo unikālo amerikāņu kinokultūras parādību, traktējot to no franču kultūrvēstures perspektīvas. „Franči bija predisponēti radīt amerikāņu *noir*, jo tas atgādināja franču kino zelta laikmetu” – filmas *Pepe la Moko* (1936), *Ziemeļu hotelis* (*Hotel du Nord*, 1938), *Un diena aust* (*Le jour se leve*, 1939) –, „ēnu piepildītas melodrāmas, kuru darbība risinās urbānā, kriminālā vidē un kuru varoņi ir likteņa iezīmēti (...).”⁸ Par būtisku kultūrvides iezīmi pētnieks uzskata arī Francijā iznākošo populārās detektīvliteratūras sēriju *Serie noire*, izkopto kinematogrāfisko kultūru

³ Chartier, J-P. *Americans Also Make Noir films* (1946). In: *Film Noir Reader 2*. 1999, p. 23.

⁴ Turpat, 24. lpp.

⁵ Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*. London, New York: *Wallflower*, 2005.

⁶ Vincendeau, G. *French Film Noir*. In: *European Film Noir*. Manchester: *Manchester University Press*, 2007.

⁷ Vernet, M. *Film Noir on the Edge of Doom*. In: *Shades of Noir: A Reader*. London: 1993, p. 1.

⁸ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. *University of California Press*, 2008, p. 13.

(klubu sistēma, attīstīta kinematogrāfiskā prese, kā arī tradīcija filmas uztvert kā mākslas faktu, nevis izklaides formu) un spēcīgo sirreālisma mantojumu, tā izaicinājumu tradicionālajām vērtībām, interesi par klasiskā naratīva likumsakarību noliegumu. Tomēr var oponent plaši izplatītajam uzskatam, ka *film noir* ir *post facto* radīta kategorija. Lai arī amerikāņu filmu stilistisko un tematisko līdzību pamanīja franču teorētiķi, šo filmu vienojošās tendences fragmentāri tika atzīmētas arī tā laika aktuālajā amerikāņu kritikā, kaut netika lietots jēdziens *film noir*. Piemēram, laikrakstā *The New York Times* (1945. gada augusts) Loids Šīrers (*Lloyd Shearer*) argumentē, ka producenti intensīvi veido „brutālas, asiņainas krimināldrāmas, (*hard-boiled, gut-and-gore crime stories*), kas kombinē ticami motivētas slepkavības ar freidiskas spriedzes elementu”, izvirzot mērķi nopelnīt uz šādu filmu augošās popularitātes rēķina⁹. Filmas, uz kurām atsaucas autors, ir tās pašas, kas inspirēja franču teorētiķus radīt jēdzienu *film noir*: *Dubultā apdrošināšana, Slepkavība, mana dārgā, Laura*, kā arī *Konflikts* (*Conflict*, 1945) un raksta tapšanas laikā vēl ražošanas procesā esošās *Tumšais kaktus* (*The Dark Corner*, 1946), *Lielais miegs* (*The Big Sleep*, 1946), *Nevērtīgais grasis* (*The Brasher Dobloom*, 1947), *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (1946), *Lēdija ezerā* (*Lady in the Lake*, 1947), *Zilā dālija* (*The Blue Dhalia*, 1946). Kritiķis šī virziena rašanos motivē ar reālisma tendences paplašināšanos, ASV kinoražošanu regulējošās cenzūras sistēmas – Producēšanas kodeksa administrācijas (*Production Code Administration*) – zināmu liberalizāciju. XX gadsimta 40. gadu vidū tapušo amerikāņu filmu noskaņu nervozitāti un korelācijas ar ASV pēckara realitāti 1946. gada janvārī savā rakstā minējis arī producent Džons Housmens (*John Housman*): „Būtiska un nepievilcīga mūsdienu skarbo filmu iezīme ir absolūtais morālās enerģijas trūkums, apātiskais un fatālais izmisums.”¹⁰ Šis vērtējums ir līdzīgs iepriekš citētajām Ž. P. Šartjē atziņām, tomēr, visticamāk, Housmens nav bijis pazīstams ar franču autora rakstu. Kaut arī daži amerikāņu teorētiķi un praktiķi saskatīja noteiktas tendences amerikāņu kino procesā, viņi tās nesaistīja ar jēdzienu *film noir*.

Pirmā grāmata, kas veltīta amerikāņu kino XX gs. 40. gadu novitātei *film noir*, ir 1955. gadā pirmpublicētais Reimona Bordē (*Raymond Borde*) un Etjēna Šomtona (*Etienne Chaumeton*) pētījums *Amerikāņu film noir panorāma 1941–1953* (*Panorama du film noir americain*). Šis darbs kļuvis par hrestomātisku tekstu, sava veida atskaites sistēmu, bez kura pieminējuma neiztiek neviens pētījums par *film noir*. R. Bordē un E. Šomtons gan uzsver sava tautieša Nino Franka pirmatklājēja lomu, identificējot *film noir*, taču abi autori N. Franka minējumus un noskaņu fiksējumus izmanto argumentēta pētījuma izveidei. Viņi ir pirmie, kuri detalizēti raksturo *film noir*, saskatot šajās filmās gan kriminālstāsta iezīmes, gan varoņu

⁹ Silver, A., Ursini, J., Duncan, P. *Film Noir*. Honkong, London, Los Angeles, Madrid, Paris: *Taschen*, 2004, p. 9.

¹⁰ Housman, J. *Today's Hero: A Review*. In: *Hollywood Quarterly*. University of California Press, 1947, I, p. 163.

psiholoģisko nenoteiktību un morālo ambivalenci, gan vardarbības iezīmes. Viņi ir pirmie, kuri ieskicē varoņu tipoloģiju, nosauc *film noir* sekmējušos sociālos un kulturoloģiskos apstākļus (detektīvliteratūra, psihoanalīzes ietekme, Eiropas kultūras ietekme, amerikāņu gangsterfilmas, šausmu filmas u. c.), kā arī piedāvā klasiskā amerikāņu *film noir* periodizāciju, dalot *film noir* attīstību četros posmos: 1) kara laiks un (*film noir*) stila rašanās (1941–1945); 2) uzplaukuma laiks (1946–1948); 3) dekadence un pārmaiņas (1949–1950); 4) izsūkuma laiks (1951–1953)¹¹.

R. Bordē un E. Šomtons raksturo *film noir* kā „nakts murgam līdzīgas, dīvainas, erotiskas, ambivalentas un ļaunas¹²” un ir pirmie, kuri uzsver *film noir* stratēģiju „dezorientēt skatītāju, kurš vairs nevar rēķināties ar ierastajām norādēm (*frames of reference*)¹³” – darbības loģiku, skaidru labā un ļaunā nošķirumu, precīzi definētiem varoņiem, skaidru motivāciju, aizraujošām, nevis brutālām ainām, sievišķīgu varoni – sievieti un nevainojamu varoni – vīrieti. Tā vietā publikai tiek piedāvāts „pievilcīgs noziedznieks” un „šaubīgs policists”, „upuris ir tikpat aizdomīgs kā varmāka, turklāt varmāka šķiet simpātisks¹⁴”.

R. Bordē un E. Šomtons norāda būtiskas *film noir* iezīmes – „ierastās, skaidrās morāles normas tiek izpludinātas”, „darbība ir saraustīta, tās motivācija neskaidra – tas ir ļoti tālu no klasiskās drāmas principiem”, turklāt „filma kļūst līdzīga sapnim, kurā publika ir spiesta velti meklēt veco, labo loģiku”. „Vieglī ir izdarīt secinājumu: morālā ambivalence, kriminālā vardarbība un sarežģītās, pretrunīgās situācijas un motīvi tiek kombinēti, lai skatītājam liktu pārdzīvot ciešanas un nedrošību, kas arī ir *film noir* raksturiezīmes,”¹⁵ secina R. Bordē un E. Šomtons.

Kā uzsver pētnieki, *film noir* uzstājīgi apvērš tradicionālās Holivudas formulas naratīva stratēģijā, varoņu rīcības motivācijā, kā arī varoņu tipoloģijā, kurā centrālo vietu ir ieņēmis morāli ambivalents varonis – privātdetektīvs, noziedznieks u.c., bet nevainīgu jaunavu vietā stājusies destruktīva liktenīgā sieviete *femme fatale*.

R. Bordē un E. Šomtona izmantotā pētniecības metode ir *film noir* „tipisko pazīmju un kopsaucēju analīze”, kas šīs filmas ļauj atšķirt no citām filmām, piemēram, detektīviem un spriedzes filmām, kas tapušas XX gs. 40.–50. gados un arī vēlāk. Abu pētnieku sniegtais *film noir* raksturojums – „oneirisks, savāds, erotikas, ambivalents un ļauns” – ne tik daudz apraksta šo filmu vizuālo stilu, cik šo filmu emocionālās un ētiskās kvalitātes un to iedarbību un, kā uzskata Džeimss Neirmors, ir tuvs arī sirreālistu principiem¹⁶. Kopumā R. Bordē un E. Šomtons

¹¹ Borde R., Chaumeton E., *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. San Francisco: *City Light*, 2002, p. V–VI.

¹² Turpat, 2. lpp.

¹³ Turpat, 12. lpp.

¹⁴ Turpat, 12. lpp.

¹⁵ Turpat, 13. lpp.

¹⁶ Naremore J., *Introduction*. In: Borde R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, p. XIII.

analizē 22 filmas, kuras viņi uzskata par *film noir*, – no *Maltas vanaga* (1941) līdz *Makao* (*Macao*, 1951) –, taču viņi piemin vēl sešdesmit divas, kuras uzskata par tuvām *film noir* (filmas par noziedznieka psiholoģiju, sociālo procesu, kostīmfilmās ar kriminālfilmu elementiem, gangsterfilmas un policijas trilleri). R. Bordē un E. Šomtons uzskata *film noir* par filmu „ciklu” vai „sēriju” (līdzīgu vācu ekspresionismam), izprotot to kā „vienas valsts filmu grupu, kuras raksturo kopīgas iezīmes (stils, atmosfēra, tēmas), kas ir pietiekami atpazīstamas un laika gaitā ieguvušas neatdarināmu kvalitāti”¹⁷. Tomēr vairākas reizes R. Bordē un E. Šomtons savā pētījumā zaudē konsekveni, nodēvējot *film noir* par žanru¹⁸ un tā nevilšus veicinot diskusiju par *film noir* žanrisko piederību, kuru turpināja citi pētnieki. Kopš R. Bordē un E. Šomtona darba iznākšanas 1955. gadā, kad *film noir* Amerikas kontekstā tuvojas sava klasiskā cikla finālam, ir radīti būtiski pētījumi par *film noir* attīstību. Īsumā akcentēšu būtiskākās koncepcijas.

Termins *film noir* daudz vieglāk iedzīvojās Eiropas nekā Amerikas kinoteorētiķu darbos. Francū kritiķis Žoržs Saduls (*Georges Sadoul*) šo jēdzienu izmanto savā 1962. gadā rakstītajā *Kino vēsturē* (*Historie du Cinema*), definējot *film noir* kā „jaunu trillera attīstības fāzi, spriedzes filmu vai detektīvu”¹⁹. Angļu valodā tapušajos tekstos jēdziens *film noir* pirmo reizi tika izmantots Čārlza Haiema un Džoela Grīnbega darbā *Holivuda 40. gados* (*Hollywood in the Forties*, pirmizdevums 1968. gadā) nodaļā *Melnais kino* (*Black Cinema*). Autori raksturo vizuāli atpazīstamās *film noir* faktūras – tumšas ielas, neona gaismas – un secina, ka šis ir „žanrs, kas sakņojas XIX gs. nosliecē uz nežēlīgu, drūmu romantismu”²⁰. Pētnieki piedāvā filmu izlasi, kas, viņuprāt, veido *film noir*, lielu daļu tajā iekļauto filmu radījuši režisori, kas uz Holivudu emigrēja no Vācijas XX gs. 30. gados. Haiems un Grīnbergs akcentē *film noir* dominējošo varoņu tipoloģiju, piemēram, „liktenīgo sievieti” un „pagrīdes pasauli”, proti, noziedzīgu kaislību piepildīto vidi, kurā risinās *film noir* darbība. Autori drīzāk definē, nevis analizē, konstatējot, ka *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (1946) ir „perfekta *film noir*, skarba, cietsirdīga, iezīmējot savu varoņu raksturus”. Starp abu uzskaitītajām, viņuprāt, *film noir* kategorijā ietilpstošajām amerikāņu filmām pietrūkst daudzu filmu nosaukumu, kuras vēlāk tiks uzskatītas par būtiskām *film noir* attīstībā, piemēram, *D.O.A.* (*D.O.A.*, 1950), *Apvedceļš* (*Detour*, 1945), arī *No pagātnes* (*Out of the Past*, 1947); darbā trūkst arī konsekventas metodoloģijas.

Pirmie akadēmiskie pētījumi par *film noir* parādījās 70. gados – 15 gadu pēc R. Bordē un E. Šomtona novatoriskā darba. Viena no galvenajām tēmām *film noir* akadēmiskajos pētījumos ir

¹⁷Borde, R, Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, p. 1.

¹⁸Turpat, 16., 67., 83. lpp.

¹⁹Silver, A., Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992, p. 373.

²⁰Higham, C., Greenberg, J. *Hollywood in the Forties*. London: *Tantivy*, 1968, p. 19.

centieni definēt, vai *film noir* ir uzskatāms par žanru, ciklu, stilu, noteiktu motīvu un noskaņu kopumu, kas var rasties noteiktu sociālpolitisko apstākļu kontekstā. *Film noir* analīzes metodoloģijas problēmu saasina fakts, ka šis jēdziens tika radīts retrospektīvi – kā franču kritiķu refleksija par vienotā sistēmā ieraudzītu amerikāņu filmu kopumu –, tādējādi akcentējot varbūtību, ka *film noir* ir teorētisku radīts apzīmējums – „parādība” bez reāla seguma.

Kā atzinis režisors Billijs Vailders (*Billy Wilder*), kura ieguldījums *film noir* attīstībā ir ļoti būtisks, režisori, kuri veidoja tagad par klasiskām uzskatītās *film noir*, šo filmu tapšanas laikā pat nenojauta, ka viņu radītās filmas tiks grupētas kā noteikts kopums – cikls, sērija, pat žanrs. „*Film noir!* (..) Es tolaik nebiju dzirdējis tādu jēdzienu. Es tikai veidoju filmas, kādas es pats gribēju redzēt. Un, ja man paveicās, tās atbilda publikas gaumei.”²¹ Filmās, kas vēlāk tika klasificētas kā *film noir*, to tapšanas laikā tika uzskatītas par definējamām pazīstamu žanru skalā – drāma, melodrāma, detektīvs.

Mēģinot apvienot ASV 40.–50. gados tapušās filmas kā *film noir*, dominē vairākas pieejas. Pētnieki ir meklējuši tajās kopīgas iezīmes: motīvu un noskaņu (Dargents (*Raymond Durgant*), 1970), sociālos apstākļus, kas veicinājuši *film noir* attīstību, un kultūrietekmes (Šrēders (*Paul Schreder*) 1971), vizuālo stilu (Šrēders, Pleisa un Pītersons (*Place, A. Janey, Peterson, S. Lowell*, 1972), Porfirio (*Robert Porfirio*), 1976), vienojošās sižetiskās struktūras un varoņu tipoloģiju (Damiko (*James Damico*), 1978), kopīgas iezīmes sievietes tēla traktējumā (autoru kolektīvs Annas E. Kaplanas (*Ann E. Kaplan*) vadībā, 1978). Runājot par *film noir* kā atsevišķu žanru, dominē pretrunīgas koncepcijas. Piemēram, Marks Bolds (*Mark Bould*; 2005), Džeina Feiere (*Jane Feuer*, 1992) un Riks Oltmens (*Rick Altman*; 1997) uzskata *film noir* par žanru, savukārt citi (Dargents, Šrēders, Engelstads (*Audun Engelstad*; 2005) u.c.) oponenti centieniem uzskatīt *film noir* par pilnvērtīgu žanru.

Piemēram, Reimonds Dargents publikācijā *Nokrāso to melnu: film noir ģenealoģiskais koks* (*Paint it Black: The Family tree of Film noir*) britu žurnālā *Cinema* 1970. gadā apstrīd *film noir* kā žanra ideju. Viņš uzsver, ka „*film noir* nav žanrs – līdzīgs vesternam vai gangsterfilmam – un tas ļauj klasificēt šīs filmas, vadoties pēc motīva un toņa”.²² Apskatot 300 amerikāņu filmu, kas, viņaprāt, ir piederīgas *film noir* kategorijai, R. Dargents izveidoja „ģenealoģisko koku”, strukturējot *film noir* 11 kategorijās (1. Noziegumi un sociālā kritika. 2. Gangsterisms. 3. Bēgšana. 4. Privātdetektīvi un piedzīvojumi. 5. Slepkaivības vidusšķiras vidē. 6. Portreti un dubultnieki. 7. Seksuālās patoloģijas. 8. Psihopāti. 9. Likteņa ķīlnieki. 10. Sarkanie un melnie. 11. Giņols, šausmas, fantāzija). Kaut Dargenta radītā klasifikācija aptver

²¹ Scorsese, M., Wilson M.H. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*. London: *British Film Institute, Faber and Faber*, 1997, p. 110.

²² Durgant, R. *Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: *Perspectives on Film Noir*, New York: G. K. Hall, 1996, p. 84.

Ļoti plašu motīvu un tēmu spektru, iekļaujot gan filmas, kas reflektē korupcijas, gangsterisma tēmu, gan filmu vizuāli plastiskos un sižetiskos motīvus – dubultnieku tēmas un portretu izmantojumu, šo klasifikāciju mazāk pārliecinošu dara fakts, ka liela daļa uzskaitīto motīvu nereti atrodami vienas filmas ietvaros. Taču Dargenta radītais „genealoģiskais koks” nenoliedzami definē tās struktūras iezīmes, kuras kalpojušas jēdziena *film noir* izpratnei un tālākai analīzei.

Arī kritiķa, scenārista un režisora Pola Šrēdera nozīmīgajā 1972. gada esejā *Piezīmes par film noir (Notes on Film Noir)* žurnālā *Film Comment* tiek izvirzīta tēze, ka „*film noir* nav žanrs, to definē daudz trauslākas noskaņas un intonācijas kategorijas”.²³ Šis teksts tapis kā pavadošais materiāls vēsturiski pirmajai *film noir* retrospekcijai Losandželosā. Arī P. Šrēders atzīst jēdziena *film noir* ambivalenci: „Teju katram kritiķim ir sava *film noir* definīcija un personiskais filmu saraksts, kas atbilst *film noir* kritērijiem. Tā kā *film noir* definē pēc noskaņas (*tone*), nevis pēc žanra pazīmēm, nav iespējams uzskatīt viena kritiķa argumentus pārliecinošākus par kāda cita kritiķa argumentiem. (..) Cik daudz *noir* elementu ir nepieciešams, lai taptu *film noir*?”²⁴ vaicā Šrēders, kura paša rakstītais filmas scenārijs *Taksists (Taxi Driver, 1976, režisors M. Skorsēze)* turpina *noir* tradīciju iedzīvināšanu XX gs. 70. gados. P. Šrēders uzsver, ka *film noir* ir viens no Holivudas labākajiem, „iespējams, pat visradošākais periods tās vēsturē”²⁵. Uzskatīdams, ka *film noir* ir analīzei ļoti neparocīgs periods, jo tajā saskatāmas plašas kultūrvēsturiskās saiknes, P. Šrēders atzīmē, ka teju katrā laika posmā no 1941. līdz 1953. gadam tapusi dramatiska Holivudas filma ietver kādus *noir* elementus.

P. Šrēders arī atzīmē ārpus ASV uzņemtās *film noir* – Lielbritānijā filmēto režisora Kerola Rīda (*Carol Reed*), *Trešo vīru (The Third Man, 1949)*, kā arī Francijā tapušās Žana Lika Godāra filmas *Līdz pēdējam elpas vilcienam (Breathless, 1959)*, Žana Pjēra Melvila (*Jean-Pierre Melville*), *Okšķeri (Le Doulous, 1963)* –, tādējādi paplašinot priekšstatus par *film noir* ārpus amerikāņu kino konteksta XX gs. 40–50. gados.

P. Šrēders uzsver *film noir* „kā šķietami pretrunīgu elementu, (..) ekspresionisma un reālisma kombināciju”²⁶, tomēr viņš ignorē šo filmu sapnim līdzīgo realitāti, neakcentē sapņa, murgu elementu izmantojumu *film noir*, ko akcentēja R. Bordē un E. Šomtons. Kā īpaši novatoriskas vērtējamas tās P. Šrēdera darba nodaļas, kas veltītas *film noir* stilam, kā arī atziņa „*film noir* galvenokārt bija stils, kas konfliktus atrisināja ne tik daudz tematiski, cik vizuāli”²⁷. Šrēdera darbs, kas akcentē gan *film noir* stilistiku, gan tā piederību ne vien Amerikas, bet arī Eiropas

²³ Schrader, P. *Notes on Film Noir*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2005, p. 235.

²⁴ Turpat, 230. lpp.

²⁵ Turpat, 240. lpp.

²⁶ Turpat, 240. lpp.

²⁷ Turpat, 242. lpp.

kino praksei, piedāvā plašu ideju spektru turpmākajai teorētiskās domas attīstībai un *film noir* jēdziena interpretācijai.

Novatorisks darbs *film noir* vizuālās stilistikas izpratnē ir Dženijas Pleisas un Louela Pīterona raksts *Daži film noir vizuālie motīvi (Some Visual Motifs of Film noir)*, kas tika pirmpublicēts izdevumā *Film Comment* 1974. gadā²⁸. Tas piedāvā *film noir* vizuālā stila pētījumus, skaidro tehnoloģiskos un mākslinieciskos nosacījumus, kas *film noir* stilu padarījuši par krasi atšķirīgu no tradicionālās Holivudas prakses (apgaismojumā, kadrējuma, mizanscēnā, kadra kompozīcijā u.c.) – atkāpes no kanona nodrošinājušas to vizuālo un kinematogrāfisko kodu paleti, kas *film noir* padara īpašu un atšķirīgu.

Arī Roberts Porfirio pētījumā *Amerikāņu kino tumsas ēra: amerikāņu film noir (The Dark Age of American Film: A Study of the American Film Noir)* *film noir* uzskata par „noteiktu kopumu”²⁹, kas atbilst noteiktiem formāliem standartiem un akcentē: „Ja aplūkojam *film noir* no satura un sižeta viedokļa, tās ir ļoti grūti atšķirt no 30. gadu kriminālfilmām vai to mūsdienu variācijām. Tas ir iemesls, kālab kritiķi akcentē „stilu” un „atmosfēru”.”³⁰

Mēģinājumi aptvert un analizēt iespaidīgo *film noir* materiāla daudzumu vedinājuši radīt dzelzainus atlases principus, nodalot semantisko un sintaktisko *film noir* analīzi. Semantiskā analīze piedāvā katalogizēt kopīgās iezīmes, attieksmes, varoņus, filmas uzņemšanas veidu un vidi, uzskaitot visas filmas, kas norāda uz elementu kopību, savukārt sintaktiskā – identificē un skaidro attiecības starp netīšiem, mainīgiem elementiem. Piemēram, Džeimss Damiko (*James Damico*) 1978. gadā mēģināja reducēt *film noir* atlases kritērijus, pamatojoties uz varoņu tipoloģiju un sižeta struktūru: „Liktenīgas nejaušības dēļ vai arī tādēļ, ka viņš ir nolīgts darbam, vīrietis satiek sievieti, pret kuru izjūt seksuālu un fatālu kaislību. Abu attiecību dēļ vai arī tādēļ, ka sieviete viņu provocē, vai arī tas ir abu attiecību loģisks rezultāts, vīrietis tiek iesaistīts blēdībā, slepkavības mēģinājumā vai arī nogalina otru vīrieti, ar kuru sieviete ir negribēti vai nelaimīgi saistīta (parasti tas ir viņas vīrs vai mīļākais), nereti darbība noved pie nodevības – sieviete nodod vīrieti –, kas ikkatrā darbības pavērsienā metaforiski, bieži arī literāri iznīcina sievieti, vīrieti, ar kuru viņa ir saistīta, un arī pašu varoni.”³¹ Kaut šī sižeta struktūra ir pazīstama no Džeimsa M. Keina romāniem *Dubultā apdrošināšana* (1936) un *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (1934), kas abi tika ekranizēti Holivudā XX gs. 40. gadu vidū – pirmais 1946. gadā, otrs 1944. gadā –, turklāt šī sižeta struktūra atrodama vēl virknē filmu (Dž. Damiko analizē deviņas), tā nebūt neizsmeļ visu *film noir* spektru.

²⁸ Place, J. A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods I*. Berkley: University of California Press, 1972, pp. 325-338.

²⁹ Porfirio, R. *No Way Out: Existential Motifs in Film Noir*. London: *Sight and Sound* 45/4, 1976, pp. 212 – 217.

³⁰ Turpat, 212. –217. lpp.

³¹ Damico, J. *Film Noir: A Modest Proposal*. In: *Perspectives on Film Noir*. New York: G. K. Hall, 1996, p.137.

Nozīmīgs *film noir* analīzes metodoloģiju praksē ir bijis Britu filmu institūta seminārs, kura rezultātā Annas E. Kaplanas (*Ann E. Kaplan*) redakcijā tapa grāmata *Sievietes film noir* (*Women in Film Noir*, pirmpublicējums 1978. gadā). Šim izdevumam ir būtiska nozīme sievietes tēla *film noir* izstrādē, arī dzimtes diskursa lietojumā *film noir* analīzē. Autori, kuru darbi apkopoti izdevumā, akcentē netipisko sievietes lomu *film noir* ikonogrāfijā. Līdzšinējā amerikāņu kino kontekstā sievietes tēls bija iegrozīts stereotipos – sieva, māte, draudzene – un nozīmes ziņā pakārtots varonim vīrietim, savukārt *film noir* piedāvā novatorisku sievietes tēla traktējumu. *Film noir* var uzskatīt par vīrieša diskursa sagrāvi: „*Film noir* sievietes dominē daudzu filmu diskursā, tās nav pielikums vīrieša pasaulei; *noir* liktenīgās sievietes salauž patriarhālo pasauli, taču bieži filmas finālā tās tiek neitralizētas.”³² Izdevums uzrāda jaunu posmu *film noir* analīzes metodoloģijā, tiek izmantots 60.–70. gados Rietumu pasaulē populārais feministiskais, Žaka Lakāna (*Jacques Lacan*) psihonalīzes un poststrukturālisma diskurss. *Film noir* maskulīnajam aspektam veltītais pētījums – Frenka Krutnika (*Frank Krutnik*) *Vientuļā ielā: film noir, žanrs, maskulinitāte* (*In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*), nāk klajā 1991. gadā.

Raksturojot diskusiju par *film noir* žanrisko pilnvērtību, jāmin arī Džeinas Feieres (*Jane Feuer*) uzskats, ka „*film noir* ir definējams kā teorētisks žanrs, „konstrukcija, ko radījušas filmas”³³, kas tika veidotas arī kā detektīvi, gangsterfilmas un trilleri, izmantojot Cvetana Todorova dalījumu vēsturiskajos un teorētiskajos žanros. Todorovs uzskatīja, ka vēsturiskie žanri ir klasifikācijas pamats, kas „balstās literatūras (kino) vēsturē atrodamu darbu salīdzinājumā, savukārt „teorētiskais žanrs” tiek radīts kā „abstrakta hipotēze”³⁴. Vēsturiskie žanri tiek radīti, analizējot tekstus un nonākot pie teorētiskiem atzinumiem un vispārinājumiem, pamatojoties uz kopīgajām iezīmēm, savukārt teorētiskie žanri tiek radīti kā abstraktu sistēmu kombinācija pirms tekstu organizācijas. Un, kaut „detektīvfilmas, gangsterfilmas un trilleri nenoliedzami ir vēsturiski žanri un *film noir* pamatoti var tikt uzskatīts kā konstrukcija, kurā izmantotas šo žanru iezīmes, – tomēr tas neļauj pasludināt *film noir* par teorētisku žanru, kā to saprot Dž. Feiere”³⁵, akcentē norvēģu pētnieks Auduns Engelstads. Viņš atzīmē, ka R. Bordē, E. Šomtona, arī P. Šrēdera nozīmīgie *film noir* pētījumi ir balstīti noteiktā vēstures periodā radīto filmu kopuma izpētē pirms mēģinājuma izskaidrot to konstruktīvās iezīmes un pētnieki šīs filmas aplūkoja kā vēsturisku žanru. A. Engelstads uzskata, ka teorijas, kas izmantotas, pētot *film noir*, bieži ir ļoti attālinātas no *film noir* vēsturiskā konteksta, īpaši no psihoanalītiskas

³² Silver, A., Ward, E. *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992, p. 376.

³³ Feur, J. *Genre, Study and Television*. In: *Channeels of Discourse*. London: *Routledge*, 1992. p. 140.

³⁴ Todorov, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: *Cornell University Press*, 1975, p.14.

³⁵ Engelstad, A. *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*. Oslo: *University of Oslo*, 2005, p. 48.

ievirzes pētniecības darbos. Tieši psihoanalīzes diskursā veiktajos *film noir* pētījumos, kas īpaši populāri bija XX gs. 70. gados, viņš meklē argumentāciju hipotēzei, ka *film noir* kļuvis par teorētisku žanru³⁶.

Vienkāršāk pret *film noir* kā žanrisku konceptu izturas Riks Oltmens (*Rick Altman*), atgādinot, ka žanra koncepts nosaka sistēmu, kādā darbojas gan filmas veidotāji, gan tās izrādītāji, gan skatītāju uztvere, kas rēķinās ar noteiktu, atpazīstamu elementu klātbūtni: „Daži kinožanri ir attīstījušies no literatūras un teātra, citi var būt attīstījušies kinoindustrijas ietvaros, daži var tikt konstatēti jau pēcāk, pateicoties kritiķiem vai publikai. (...) *Film noir* apvienoja kopīgās iezīmes, kuras piedāvāja daudzas kara un pēckara laikā tapušās filmas, novirzot uzmanību no sižetu kopīgajām iezīmēm uz kopīgu atmosfēru, varoņu raksturiem, dialogu stilu, apgaismojumu”³⁷. R. Oltmens uzskata, ka žanrisko robežu paplašināšana ir saistīta ar publicitāti un arī kritiķu darbību, to tradicionāli ir izmantojusi kinoindustrija, lai nostabilizētu žanriskās normas: „Akcepts, ko guvis *film noir*, izskaidrojams ar kino pētniecības attīstību gan akadēmiskā vidē, gan kultūras industrijā.”³⁸

Nespējot vienoties par *film noir* robežām un būtību, vairāki pētnieki piedāvā uzskatu, ka *film noir* eksistē tikai konceptuāli kā kinoteorētiķu radīts jēdziens, kas ir attiecināms uz kino kritikas un teorijas vēsturi, nevis kinovēsturi.

Piemēram, Stīvs Nīls (*Steve Neale*) paziņo, ka *film noir* „nekad nav eksistējusi kā vienota parādība”³⁹. Viņš analizē *noir* sociālo nozīmi, uzsverot šajās filmās būtisko fatālās seksualitātes lomu, detektīvliteratūras ietekmi, naratīvo eksperimentu nozīmi un noteikta, atpazīstama stila izmantojumu. Tomēr Nīls pamatoti uzskata, ka neviena no šīm pazīmēm nav pietiekama, lai *film noir* uzskatītu par žanru. Iezīmes un tendences, kas tiek saistītas ar *film noir*, ne tikai nav unikālas un raksturīgas vienīgi *film noir*, bet arī neparādās daudzos par *film noir* uzskatītajos darbos. Nīls secina: „Katrs mēģinājums apkopot šīs iezīmes un tendences kā unikālu parādību, homogenizēt tās ar vienojošo apzīmējumu *film noir*, ir saistīts ar nesistemātiskumu (*incoherence*), neprecizitāti un nekoncekvenci – gan kritēriju izvēlē, gan analīzes objekta veidošanā (*construction of a corpus*), gan tā nozīmes interpretācijā.”⁴⁰ Būtisks ir pētnieka atzinums par žanrisko hibridizāciju, kas raksturīga Holivudai, un piezīme, ka *film noir* neskaidrās robežas veicina diametrāli pretējas teorētiskas interpretācijas.

Arī Elizabete Kovija (*Elizabeth Cowie*) uzskata, ka šis termins ir teorētiķu un kino cienītāju radīta koncepcija, „vēlme, kas ļauj apkopot noteiktu filmu kopumu. *Film noir* kā žanrs ir

³⁶ Engelstad, A. *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*. Oslo: University of Oslo, 2005, p. 48.

³⁷ Altman, R. *Cinema and Genre*. In: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 280.

³⁸ Turpat, 283. lpp.

³⁹ Neale, S. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000, p. 173.

⁴⁰ Turpat, 174. lpp.

vistīrākā fantāzija, kaut kas tāds, kas nekad nav ieguvis pārliecošu un pabeigtu formu”⁴¹. Līdzīgi uzskata arī Marks Vernē (*Marc Vernet*), paziņodams, ka „*film noir* var atrast tikai grāmatās”, jo tās „kā apkopojošs jēdziens ir piederīgas nevis kinovēsturei, bet gan kinokritikas vēsturei”⁴². Savukārt vācu kritiķis Tomass Elzesers postulē, ka *film noir* „nav būtības” un tā iniciējusi „rakstu kopumu, kas ilustrē to, kā nevajag rakstīt par kinovēsturi”⁴³. Mēģinājums apstrīdēt *film noir* jēdziena pamatotību un esamību asi nosoda Alēns Silvers – viens no apjomīgā, enciklopēdiskā darba *Film noir: Enciklopēdiska atsauce uz amerikāņu stilu (Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style* autoriem)⁴⁴ autoriem, taču diskusija par *film noir* būtību ir pamatota, jo filmas, ko dažādi autori definē kā *film noir*, mēdz būt ļoti atšķirīgas gan pēc estētiskajām kategorijām, gan sižetiskajiem elementiem, turklāt tās ir radušās dažādos sociāli vēsturiskajos apstākļos – it īpaši, ja analizējam ne tikai amerikāņu *film noir*, bet arī tos darbus, kuri tapuši pēc klasiskā ASV *film noir* cikla izskaņas, kā arī *film noir* jēdziena lietojumu dažādos nacionālajos kontekstos un Eiropas kinematogrāfijās.

Iespējams, visprecīzāk šo pretrunu atrisinājis Džeimss Neirmors, kurš uzskata, ka *film noir* ir gan „svarīgs kinematogrāfisks mantojums, gan ideja, ko mēs projicējam uz pagātni”⁴⁵.

Īpaši intensīvi teorētiskā doma *film noir* pievēršas pēdējos gados, neaprobežojoties tikai ar klasiskā cikla izpēti vai viedokļu saduri par *film noir* klasifikāciju, piemēram, no žanriskās „pilnvērtības aspekta”, bet arī pievēršoties jaunam izpētes laukam. Pētnieku uzmanības lokā ir nonācis klasiskā *film noir* stilistikas un tematikas izmantojums mūsdienu ASV kinematogrāfijā – kritikas un akadēmisko pētījumu aprītē radies jēdziens *neo noir*. Apkopojot ASV 70. gados tapušos darbus, kuros sazīmējamas atsauces uz klasiskā *film noir* perioda filmu tematiku un stilistiku, ar šo virzienu tiek saistītas XX gs. 70. gados ASV tapušās režisoru Mārtina Skorsēzes (piemēram, *Taksists*) un Romāna Polaņska filmas (piemēram, *Ķīniešu kvartāls (Chinatown)*, 1974), gan arī 80. gados populārās klasisko *film noir* literāro pirmavotu vēlreizējas ekranizācijas (piemēram, *Pastnieks vienmēr zvana divreiz*, 1981, režisors Bobs Rafelsons), gan 90. gados veidotie amerikāņu režisoru darbi – Deivida Linča *Zilais samts (Blue Velvet)*, 1986), *Malholandas ceļš (Mulholland Drive)*, 2001), Ītena un Džoela Koenu (*Ethan Coen, Joel Coen*) filmas, piemēram, *Cilvēks, kura nebija (The Man Who Wasn't There)*, 2001), un citas filmas.

Uzmanību saista arī netradicionālāks diskurss – mēģinājumi pētīt *film noir* stilistikas atskaņas Eiropas un pasaules kinematogrāfijās. Endrū Spaisera rediģētais rakstu krājums⁴⁶ piedāvā ieskatu franču, britu, vācu, spāņu un itāļu *noir* filmās, īpaši izdalot attiecīgajās nacionālajās

⁴¹ Cowie, E. *Film Noir and Women*. In: *Shades of Noir*. London: Verso, 1993, p. 123.

⁴² Vernet, M. *Film Noir on the Edge of Doom* in *Shades of Noir*. London: Verso, 1993, p. 26.

⁴³ Elsaesser, T. *A German Ancestry to Film Noir: Iris*, No 21. Iowa: University of Iowa, Institute for Cinema and Culture, 1996, p. 132.

⁴⁴ Silver, A. *Introduction*. In: *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996, p. 6.

⁴⁵ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, p. 11.

⁴⁶ Spicer, A. *European Film Noir*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

kinematogrāfijās tapušās *neo noir* filmas. Šis krājums oponē ilgu laiku dominējošam uzskatam, ka *film noir* ir definējams kā amerikāņu kultūras parādība, kuru radījuši noteikti sociālekonomiskie un psiholoģiskie apstākļi. (Šādu konceptu atbalsta gan R. Bordē un E. Šomtons, gan Alēns Silvers un Elizabete Vorda). Secinājumi, uz kādiem mudina šis akadēmisko rakstu krājums, akcentē atgriezenisko saikni, kas eksistē starp XX gs. 40. gados definēto amerikāņu *film noir* un Eiropas kino kultūru. Tā izpaužas ne tikai Eiropas kinematogrāfiskajā – vācu XX gs. 20. gadu ekspresionisma un franču kino poētiskā reālisma (XX gs. 30. gadi) – ietekmē uz Holivudas *film noir*, bet arī Holivudas *film noir* iespaidā uz Eiropas kinematogrāfijām gan klasiskajā *film noir* ciklā, gan pēc tā izskaņas XX gs. 50. gados. Spaisers pamatoti uzskata, ka „*film noir* ir „diskursa konstrukcija, kas kopš saviem pirmsākumiem ir transkulturāla”, tā ir „ideja, kuru franču intelektuāļi projicēja amerikāņu kino un kuru amerikāņi vēlāk pieņēma un reeksportēja”, tādējādi ļaujot runāt par „transnacionālu kultūras fenomenu, kas darbojas (komerciāli un konceptuāli) nacionālo kinematogrāfiju ietvaros un arī kā plašāks kultūras fenomens”⁴⁷. Auduna Engelstada 2006. gadā Oslo Universitātē aizstāvētā disertācija piedāvā netradicionālu skatījumu uz *film noir* ietekmi norvēģu kinematogrāfijā jau kopš XX gs. 40. gadiem, tajā *film noir* stila un tematikas iezīmes mēģināts saskatīt arī nacionālajā kinematogrāfijā, kuras potenciālā saistība ar amerikāņu *film noir* ietekmi līdz šim nebija analizēta.

Īpaša tēma ir *film noir* ietekmes Austrumu valstu kinematogrāfijās, piemēram, Japānas kino. (Jau pieminētajā Pola Dankana darbā⁴⁸ ir ietvertas 10 japāņu filmas, kas tapušas laika posmā no 1962. līdz 2000. gadam.)

Savukārt kinoindustrijas globalizācijas process ļāvis runāt par globālā *noir* parādību, saprotot ar to „filmas, kas ražotas globāliem tirgiem un uzrāda pārsteidzošas stilu, tēmu un raksturojuma līdzības”⁴⁹. Diskusijas par *film noir* klasifikāciju un to ietekmi turpinās, un pētnieki tā arī nav vienojušies par formālajiem šī jēdziena kritērijiem. Marks Bolds atzīmē, ka jēdzienu „*film noir* rada stila, naratīva un tēmu mijiedarbe”, šis viedoklis reprezentē populāru pieeju *film noir* pētniecībā – analizējot *film noir* naratīvo, tematisko, stilistisko daudzveidību un dēvējot *film noir* par „diskursa fenomenu, kuru realizē dažādi diskursa aģenti noteiktos vēsturiskos apstākļos”⁵⁰. Viņam piekrīt arī Žineta Vinsendo, kā *film noir* identifikācijas metodoloģiju piedāvājot filmu naratīvu, vizuālā stila un atmosfēras korelāciju analīzi.⁵¹

⁴⁷Spicer, A. *European Film Noir*, p. 17.

⁴⁸Duncan, P. *The Pocket Essential Film Noir*. Harpenden: *Pocket Essentials*, 2003.

⁴⁹Desser, D. *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: *University of Texas Press*, 2003, p. 516.

⁵⁰Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 23.

⁵¹Vincendau, G. *French Film Noir*. In: *European Film Noir*. Manchester: *Manchester University Press*, 2007, p. 24.

Vienā no būtiskākajiem pēdējo gadu *film noir* pētījumiem – Džeimsa Neirmora (*James Naremore*) darbā – autors apgalvo, ka „*noir* kļuvis par vienu no dominējošajām intelektuālajām kategorijām arī XX gs. izskaņā un aptver kultūru, atmiņu un kritiku”⁵². Šo atziņu pamato pētījumi un literatūra, kas veltīta *film noir* un tās turpinājumam, kuras dinamika pēdējās desmitgadēs pasaules praksē ir aktivizējusies – jēdziena *film noir* ambivalence un atvērtība interpretācijām padarījusi šo tēmu par populāru ārzemju pētnieku praksē. Taču līdz šim nav mēģināts *film noir* atskaņas meklēt to valstu kinematogrāfijās, kuras sociālpolitisko un ideoloģisko apstākļu (sociālisma doktrīna) dēļ bija nošķirtas no amerikāņu *film noir* ietekmes un globālās kinomas sistēmas, – to vidū ir arī PSRS sastāvā ietilpstošā Latvija.

Summējot līdzšinējos pētījumus par *film noir*, jāatzīmē jēdziena ārkārtīgā ambivalence un metodoloģijas eklektisms. Jēdziens *film noir* bieži vien tiek lietots, identificējot tikai atsevišķus elementus, kas tiek asociēti ar *film noir* 40.–50.gadu amerikāņu filmām: visbiežāk tie ir atpazīstamie vizuālie elementi, stilistika, nereti arī *film noir* sižeta struktūrelementi un varoņi, retāk – depresīva, fatāla noskaņa.

Paradoksāli, ka minimāla vērtība *film noir* pētniecībā līdz šim ir pievērsta klasisko *film noir* saiknei ar modernisma tendencēm XX gs. kinematogrāfā. Tā kā Amerikas, Holivudas kinoindustrijas sistēmā radītās filmas vienmēr ir asociējušās ar „masu ražošanu”, produktu, kam jābūt ar komerciālo potenciālu un kam jābūt veidotam pēc publikai atpazīstamiem un vieglu uztveramiem principiem, ko pazīstam ar jēdzienu „Holivudas klasiskais stils” (šī stila pamatprincipi tiks analizēti darba turpmākajā gaitā), nevis ar eksperimentiem, Holivudā tapušās filmas reti tiek uzskatītas par to izpētes objektu, kurās varētu novērtēt eksperimentu, izaicinājumu, tradīciju apstrīdējumu – un arī meklēt tajās modernisma iezīmes.

Tomēr ASV 40.–50. gadu *film noir* (īpaši filmas, kas piedāvā radikālus eksperimentus ar narāciju) var uzskatīt par vienojošo elementu, kas saista XX gs. 20. gadu Eiropas modernismu kinematogrāfā (ekspresionismu, sirreālismu) ar XX gs. 60. gadu modernisma vilni kino – ar to kinovēstures posmu, kuru pamatā asociē ar Eiropas kino (franču jaunais vilnis u.c.) un režisora – autora – dominanti, tātad tiem darbiem, kas tika veidoti kā opozīcija arvien vairāk dominējošajai Holivudas produkcijai ar tās klasiskajiem vēstījuma principiem, gan arī tai Eiropas produkcijai, kas respektēja klasiskos vēstījuma principus. Tādējādi, analizējot ASV 40.–50. gadu klasisko *film noir* un tā atskaņas mūsdienās *neo noir* periodā, tiks akcentētas tās filmas un paņēmieni, kas joprojām saglabā opozīcijas potenciālu – piedāvā gan strukturālu, gan arī jēdzienisku opozīciju tā dēvētajam (Holivudas) klasiskajam stilam. Šo principu atskaņas tiks analizētas arī Eiropas un Latvijas kino pieredzē.

⁵² Naremore, J. *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, p. 2.

1.2. *Film noir* raksturojuma un periodizācijas problēmas

Termina *film noir* lietojums nereti šķiet absolūti neierobežots, tas kļuvis par sava veida bezizmēra konceptu, kuru var izmantot neskaitāmu kultūras artefaktu un stāvokļu raksturošanā. Apliecinājums tam ir arī *film noir* veltītā literatūra – enciklopēdijas, izlases, arī interneta vietnēs atrodamie saraksti ar filmu nosaukumiem, kuras pēc šo apkopotāju pārliecības ir piederīgas *film noir*.

Materiāla un diskusiju lauka apjomīgumu ilustrē Pola Dankana grāmata⁵³, kurā apkopotas 1028 *film noir*; autors šajā skaitā iekļauj amerikāņu *film noir* priekštečus Eiropā – vācu ekspresionisma un franču poētiskā reālisma virzienam piederīgas filmas –, kā arī Amerikā tapušās filmas (pamatā tās ir gangsterfilmās). Klasiskajā amerikāņu *film noir* ciklā Pols Dankans iekļauj 647 filmu nosaukumus, šīs filmas tapušās laika posmā no 1940. līdz 1960. gadam. Iespaidīgo apjomu nodrošina arī amerikāņu *neo noir* filmu apskats, kuras tapušās 1976.–1992. gadā (167 filmas), un nacionālo kinematogrāfiju ietvaros uzņemtās filmas, kuras autors uzskata par *film noir*: Alēna Silvera un Elizabetes Vordas akadēmiski respektējamā enciklopēdija⁵⁴, kas nāca klajā 1980. gadā, aptver laika posmu no 1927. līdz 1976. gadam un apkopo un izvērsti raksturo tikai ASV tapušās *film noir*, kā arī amerikāņu kino kontekstā atrodamos priekšgājējus un *film noir* tradīcijas turpinātājus, un piedāvā 304 filmu analīzi. (Kā senākā minēta 1927. gadā tapusī režisora Džozefa fon Stērnberga (*Joseph von Sternberg*) filma *Pagrīde* (*Underworld*), kā noslēdzošā – Mārtina Skorsēzes 1976. gada filma *Taksists*; grāmatas pirmpublicējums 1979. gadā.)

Atšķiras viedokļi par to, kuras no XX gs. 40.–50. gados ASV tapušajām filmām ir uzskatāmas par *film noir*, kā arī *film noir* skaits, kas ražotas laika posmā no 1940. līdz 1959. gadam. Endrū Spaisers salīdzina Silvera un Vordas (*An Encyclopedic Reference to the American Style*), Džona Tuskas (darbs *Dark Cinema: American Film Noir in a Cultural Perspective* (1984)) un Spensera Selbija (darbs *Dark City: The Film noir* (1997)) pētījumus, iezīmējot *film noir* popularitātes dinamiku. 1940. gadā, kā uzskata Silvers un Vorda, ir tapušas divas *film noir*, viena (Tusks) vai piecas (Selbijs); 1950. gadā, kas dēvējams par *film noir* popularitātes kulmināciju, Silvers un Vorda min 31, Tuska – 36, Selbijs – 57 *film noir*. 1950. gadā *film noir* veido astoņus procentus no visa Amerikā tapušo filmu skaita (pēc Silvera un Vordas) vai 14,8 procentus (pēc Selbija uzskatiem). *Film noir* popularitāte drastiski samazinās pēc 1955. gada, attiecīgi 1959. gadā Silvers un Vorda, tāpat kā Tuska, min trīs *film noir*, Selbijs – septiņas.

⁵³ Duncan, P. *The Pocket Essential Film Noir*. Harpenden: *Pocket Essentials*, 2003.

⁵⁴ Silver, A., Ward, E. *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992.

Spaisers norāda uz *film noir* atšķirīgo popularitāti dažādās Holivudas studijās – visvairāk *film noir* tapis studijā RKO (42 – Silvers un Vorda, 49 – Tuska, 64 – Selbijs), kas īpaši akcentēja pieticīga budžeta melnbalto filmu ražošanu: šajā studijā tapusi arī Borisa Ingstera *Svešinieks trešajā stāvā* (1940), viena no agrīnajām *film noir*, kura tiks analizēta turpmākajā darba gaitā. Atšķirīgi pret *film noir* stilistiskajām konvencijām – ekspresīvo vizuālo stilu – izturējās studija *Columbia* (attiecīgi – 33 *film noir* (Silvers, Vorda un Tuska), 55 (Selbijs), arī *Warner Bros* (29 *film noir* – Silvers, Vorda, 33 – Tuska, 58 – Selbijs) ⁵⁵. Šis uzskaitījums ilustrē pētnieku atšķirīgo interpretāciju, kuras no filmām uzskatāmas par *film noir*, gan arī šo filmu mainīgo popularitāti konkrētā laika posmā – 1940.–1959. gadā.

Neskatoties uz jēdziena *film noir* ambivalenci un tā atšķirīgajām interpretācijām, pētnieki tomēr izmanto līdzīgu kinematogrāfisko materiālu. Tās ir ASV 40.–50. gados tapušās filmas, kuras raksturo atpazīstama ikonogrāfija (izmantotie vizuālie paņēmieni) – noteiktā, ierobežotā apgaismojuma režīmā filmēts attēls, kontrastējošas ēnas, tā dēvētais *chiaroscuro* (gaišs–tumšs – itāļu val.) apgaismojums, tumsas un lietus iezīmētas lielpilsētu ielas, kurās neirotiziski pulsē neona gaismas. Varoņi ir psiholoģiski nelīdzsvaroti un morāli ambivalenti, varones – liktenīgas un fatāli destruktīvas. Filmu naratīvās stratēģijas ir sarežģītas un izaicinošas Holivudas klasiskajiem naratīvajiem principiem. Ar jēdzienu *film noir* tiek apkopotas filmas, kurām raksturīgas ļoti dažādas sižetiskās struktūras, tomēr tematiski *film noir* dominē eksistenciāli (arī freidiski) motīvi. Kā uzskata Endrū Spaisers: „*Noir* universs ir tumšs, postošs un nestabils, kurā indivīds ieslēgts savās bailēs un paranojā vai ir seksuālas iekāres pārņemts.”⁵⁶ Viņš, gluži tāpat kā Alēns Silvers un Elizabete Vorda akcentē plašo *film noir* varoņu amplitūdu – viņi nav iegrožojami opozīcijā „morāli ambivalents varonis” un „liktenīgā sievietē”. *Film noir* varoņu kopību raksturo ne tik daudz „profesija” vai sociālā piederība, cik īpašs psiholoģiskais stāvoklis – fatālisms. Tas apvieno „policistu (*Lielā svelme* (*The Big Heat*)) un noziedzniekus (*Ierocis izīrēšanai* (*This Gun for Hire*)), profesoru (*Sieviete logā* (*Woman in the Window*)) un garīgi slimos (*Nakts bēglis* (*The Night Runner*)), slavenos un bagātos (*Misters Arkadins* (*Mr. Arkadins*)), nabagos un nezināmos (*Mēģini noķert mani* (*Try and Get Me*)), ārstus (*Where Danger Lives* (*Kur mīt briesmas*)), advokātus (*Force of Evil* (*Ļaunuma spēks*)), balagānu māksliniekus (*Šausmu aleja* (*Nightmare Alley*), *Ieroču trakums* (*Gun Crazy*)), privātdetektīvus (*Slepkavība, mana dārgā, Noskūpsti mani nāvīgi*), bokserus (*Miesa un dvēsele* (*Body and Soul*), *Slazds* (*The Set-up*)), avīžniekus (*Skandālu iela* (*Scandal Street*), *Zvani Ziemeļpusē 777* (*Call Northside 777*)), apdrošināšanas aģentus (*Dubultā apdrošināšana*), gaišreģus (*Naktij ir tūkstoš acu* (*Night Has A Thousand Eyes*) un pat scenāristus (*Vientuļā vietā* (*In A Lonely Place*)). Katras konkrētās filmas sižets diktē notikumus, ar kuriem saskaras

⁵⁵ Spicer, A. *Film Noir*. London: Longman, Pearson Education, 2002, p. 28.

⁵⁶ Spicer, A. *European Film Noir*, p. 4.

protagonists, – filmas *Tumšais kaktis (The Dark Corner)* varoņa Bredforda Galta teiktais: „Es jutos miris. Esmu ietriekts tumšā kaktā un nezinu, kas mani sit”, atspoguļo *film noir* eksisistenciāli saasināto pasaules izjūtu⁵⁷.

Klasiskā amerikāņu *film noir* perioda robežas vairākums pētnieku datē no 1941. līdz 50. gadu izskaņai, taču atšķirīgi definē klasiskā *film noir* pirmo un pēdējo filmu. Ilgu laiku kopš R. Bordē un E. Šomtona, kā arī Pola Šrēdera darbiem par *film noir* sākumposmu tika uzskatīta Džona Hjūstona filma *Maltas vanags* (1941), kaut pēdējo gadu pētījumos kā *film noir* sākumposms tiek minēta Borisa Ingstera filma *Svešinieks trešajā stāvā* (1940), tomēr minētie pētnieki nav vienisprātis par *film noir* cikla finālu. R. Bordē un E. Šomtons 1955. gada darbā par *film noir* izskaņu uzskata jau 1953. gadu, savukārt Pols Šrēders pagarina klasiskā *film noir* periodu, iekļaujot vienu no spilgtākajām un arī izaicinošākajām 50. gadu filmām *Noskūpti mani nāvīgi* (1955), režisora Roberta Oldriča (*Robert Aldrich*) darbu, kurā *film noir* visai tipiskais sižets par privātdetektīvu un viņa vadīto izmeklēšanu pāraug apokaliptiskā kulminācijā. (Priekšmets, mistiska kārba, kuras meklēšanā iesaistīti filmas varoņi, izrādās, ir atomierocis, kas eksplodē filmas finālā un iznīcina visus filmas galvenos varoņus.) R. Bordē un E. Šomtons 1979. gadā rakstītajā pēcvārdā sava klasiskā teksta kārtējam izdevumam akceptē šo viedokli, uzsverot, ka *Noskūpti mani nāvīgi* ir *film noir* fināla kulminācija, „punkts, no kura nav atgriešanās”. „Tas ir ēras norieta brīdis. *Film noir* ir piepildījis savu lomu, radot īpašu diskomforta zonu un pakļaujot ASV sociālai kritikai.”⁵⁸ Abi pētnieki uzskata, ka *film noir* iezīmes ASV atdzimst XX gs. 60. gadu vidū, taču tās vairs nav saistāmas ar klasiskā cikla *film noir*. Pols Šrēders par klasiskā *film noir* epitāfiju uzskata režisora Orsona Velsa (*Orson Welles*) filmu *Ļaunuma pieskāriens (Touch of Evil)*, 1958), kaut piekrīt uzskatam, ka XX gs. 50. gadi ir desmitgade, kurā izsīkst pamatā uz melnbaltas kino lentes uzņemto *film noir* tradīcija. Iemesli, kālab tas notika, tiks detalizētāk analizēti darba turpinājumā – nodaļā *Stilistiskie meklējumi film noir klasiskā cikla izskaņā*.

Film noir attīstība nav stilistiski viendabīgs process, ir vērojama dinamika tā iekšienē, kas skaidrojama gan ar pārmaiņām *film noir* stilistikā, noteiktiem „modes viļņiem” (par tādu uzskatāms arī retrospektīvas un aizkadra balss izmantojums, kas ieguva īpašu popularitāti), gan ar sociālekonomiskās situācijas ietekmi. Sīkāk šai tēmai – *film noir* stilistikas dinamikai –, kā arī diskusijai, kura no filmām uzskatāma par *film noir* aizsācēju ASV, tiks veltīta turpmākā darba daļa, vispirms iezīmējot to apstākļu kopumu, kas sagatavoja augsni *film noir* ASV.

⁵⁷ Silver, A., Ward, E. *Introduction*. In: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992, p. 4.

⁵⁸ Borde, R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*. San Francisco: City Light, 2002, p. 155.

2. Film noir rašanās apstākļi un ietekmes

2.1. Film noir rašanās apstākļi ASV

Izplatīts ir uzskats par *film noir* amerikānisko kontekstu, proti, tas radies ASV noteiktu sociālekonomisko apstākļu rezultātā. Pols Šrēders *film noir* rašanos skaidro ar noteiktu sociālekonomisko un psiholoģisko klimatu, proti, *film noir* reflektē kara un pēckara vilšanos⁵⁹. Šī vilšanās tiek komunicēta ar *film noir* varoņu tipoloģiju – tas ir vīrietis ar skarbu pagātni, lielākā vai mazākā mērā pazudis lielpilsētas urbānajos džungļos. Šīm filmām raksturīgais liktenīgās sievietes tēls savukārt projicē to baiļu un nedrošības sajūtu, kuru tradicionālajā dzimumu lomu sadalījumā ienesa karš, mainot sievietes sociālo lomu, palielinot neatkarību un atbildību. Toms Konlijs uzskata: lai arī *film noir* karš netiek pieminēts, tā klātbūtne ir jūtama, pat ja netiek vārdiski formulēta⁶⁰. (Eksistē gan daži izņēmumi, filmas, kuru varoņi ir bijuši karā: *Zilā dālija* (1946), *Krustugunis* (*Crossfire*, 1947), *Mirušo atmaksa* (*Dead Reckoning*, 1947).) R. Bordē un E. Šomtons uzskaita sešus iemeslus, kas bijuši par pamatu *film noir* Amerikā. Trīs no tiem ir socioloģiski – reālisms vardarbības atspoguļojumā, noziedzības pieaugums, psihoanalīzes izplatība, trīs – kultūrvēsturiski: kriminālliteratūra, Eiropas kino ietekme un Holivudas žanriskā kino attīstība 30. gados, īpaši *Warner* gangsterfilmas, *Universal* šausmu filmas un klasiskie detektīvi, kurus uzņēma studijā *Fox*.

Tomēr, lai detalizēti akcentētu kultūrvēsturisko ietekmju loku, kas vistiešākajā veidā ietekmējis *film noir*, nepieciešama arī *film noir* sociālpolitiskās vides iezīmēšana, konkretizējot amerikāņu kinoindustrijas nosacījumus, kuru kontekstā dzima *film noir*.

Viens no iemesliem, kas veicināja *film noir* rašanos, bija Holivudas studiju reakcija uz lielās ekonomiskās krīzes diktētajiem nosacījumiem, sākot veidot tā dēvētās B kategorijas filmas. Pols Kerrs (*Paul Kerr*) uzskata, ka *film noir* lielā mērā radījusi Holivudas studiju sistēma un prakse, ka lielās Holivudas studijas kontrolēja arī filmu izrādīšanu kinoteātros. XX gs. 30. gados viena seansa ietvaros sāka izrādīt divas filmas, līdzās lielbudžeta filmai tika piedāvāts arī mazbudžeta darbs, bez zvaigznēm un bez lieliem finansiāliem ieguldījumiem uzņemtās B kategorijas filmas. Turklāt programmu bieži mainīja – divas trīs reizes nedēļā, tādējādi tika radīts īpašs pieprasījums pēc šādām lētām, ātri veidotām filmām⁶¹.

XX gs. 30.–40. gadu mija Amerikas kinovēsturē uzskatāma par Holivudas studiju sistēmas triumfa laiku. Pēc 20. gados ASV piedzīvotās kinoindustrijas izaugsmes, kas koncentrēja

⁵⁹ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 231.

⁶⁰ Conly, T. *Noir in the Red and Nineties in the Black*. In: *Film Genre*. New York: State University, New York Press, 2000, p. 195.

⁶¹ Kerr, P. *Out of What Past? Notes on the B Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. 1996, p. 107.

kinoražošanu piecu lielo studiju, tā dēvētā Lielā piecnieka – *Paramount, Fox, RKO, MGM un Warner Bros* –, rokās, un skaņu kino ienākšanas 1927./28. gadā ASV kinoindustrija piedzīvoja uzplaukumu. Par spīti lielajai ekonomiskajai krīzei, kuru aizsāka Volstrītas biržas krahs 1929. gada oktobrī, Amerikas kinoindustrijai 1930. gads kļuva par ienesīgāko pastāvēšanas vēsturē. Krīzes ietekmi studijas piedzīvoja 1931. gadā, kas rezultējās ar strauju kinoapmeklētības kritumu (no 90 miljoniem līdz 60 miljoniem nedēļā), industrijas ieņēmumu kritumu (*gross revenues*) (no 730 miljoniem līdz 480 miljoniem) un strauju kinoteātru skaita samazināšanos (1930. gada sākumā no 23 000 kinoteātriem palika 15 000). Viegļāk krīzi pārdzīvoja mazākas Holivudas studijas – *Columbia, Universal un United Artists*. Tas bija saistīts ar šo studiju atšķirīgo stratēģiju filmu ražošanā un izplatīšanā. Šajā laika posmā aizsākās tā dēvēto B kategorijas – mazbudžeta – filmu ražošana, kas nebija saistīta ar lielu finansiālo risku. (To ražošanu aizsāka lielās studijas *Columbia un Universal*.⁶²) B kategorijas filmas parasti bija ap 60 (vai nedaudz vairāk) minūšu garas un piedāvāja publikai viegli uztveramas žanriskās struktūras (piedzīvojumu filmas, vesterni, melodrāmas), nereti tās tika demonstrētas ārpus lielajām pilsētām un lielo Holivudas studiju pārziņā esošiem respektabliem kinoteātriem. Pieprasījums pēc šādām filmām veicināja neatkarīgu filmu ražotāju parādīšanos un mudināja arī lielās Holivudas studijas intensificēt B kategorijas filmu ražošanu, veidojot tās paralēli A kategorijas filmām – lielbudžeta filmām ar populāru aktieru piedalīšanos. B kategorijas filmu ražošana kļuva par eksperimentiem atvērtu telpu, šo filmu pieticīgais budžets radīja nepieciešamību filmu veidotājiem gan eksperimentēt ar apgaismojumu, gan laika trūkuma dēļ filmēt arī naktīs – tas noteica īpašo vizuālo stilu, ar kuru vēlāk asociēsies *film noir*.

B kategorijas filmu ražošana kļuva ne tikai par lētas izklaides konveijeru, bet reizēm arī par radošu un tematisku meklējumu placdarmu. (Par *film noir* klasiku kļuvušas vairākas B kategorijas filmas, piemēram, *Svešinieks trešajā stāvā* (1940) un *Apvedceļš* (1945).) Zīmīgs ir Pola Kerra apgalvojums, ka B kategorijas filmas Holivudai bija eksperimentu lauks, kurā testēt ne tikai netradicionālu apgaismojumu, bet arī cenzoru toleranci un mēģināt pārkāpt striktos kodeksa pantus, kas liedza akcentēt morālo pagrimumu, vardarbību, intimitāti u.c.⁶³ *Film noir*, gluži tāpat kā visu amerikāņu kinematogrāfiju, būtiski ietekmēja cenzūra, tā dēvētais Producēšanas administrēšanas kodekss (*Production Administration Code*). Šis kodekss, dēvēts arī par Heisa kodeksu, lielā mērā ietekmēja arī to veidu, kādā Amerikas kino interpretēja dažādas tēmas līdz pat šī kodeksa darbības beigām 1968. gadā. Valdības atbalsts (*National Industrial Recovery Act*) krīzes sekas izjūtošajām un valstiski par vitāli svarīgām atzītajām industrijām, tai skaitā kinoindustrijai 1933. gadā, radīja apstākļus, kas veicināja lielāku kontroli

⁶²*The Oxford History of World Cinema*, p. 220.

⁶³ Kerr, P. *Out of What Past? Notes on the Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. New York: *Lime Light Editions*, 1996–2006, p. 107.

pār Holivudu. Holivudas Producentu un distributoru asociācija (*Motion Picture Producers and Distributors Association* – MPDDA) pēc valdības pieprasījuma bija spiesta uzrakstīt Godīgas konkurences kodeksu (*Code of Fair Competition*), kas regulēja biznesa noteikumus un konkurenci pašā industrijā. Šī pati organizācija un tās vadītājs Vils Heiss (*Will Hays*) sastādīja arī Producēšanas administrēšanas kodeksu, kura mērķis bija uzraudzīt filmu „morālo atbildību”. Pašcenzūras iedīgļi Holivudā darbojās jau kopš 1927. gada, kad tika publicēts asociācijas izstrādātais dokuments ar nosaukumu *Aizliegumi un brīdinājumi (Dont's and Be Carefuls)*, kurā producenta Ērvina Tālberga vadībā bija apkopotas tēmas un motīvi (Dieva vārda apgānījums un vulgāri izteicieni, amorāls kailums – gan atklāts, gan siluetā nojaušams –, nelegāls narkotiku bizness, seksuālas perversijas, dzemdības, kailums, izvarošanas ainas, vīrietis un sieviete vienā gultā, ķirurģiskas operācijas, brutalitāte u.c.), kam nevajadzētu parādīties filmās⁶⁴. Taču šim dokumentam bija tikai rekomendējošs, nevis obligāts raksturs, tādējādi īpaši šķēršļi netika likti arī gangsterfilmu uzplaukumam 20.–30. gadu mijā, kas gan vardarbības, gan arī seksualitātes tēmas ekspluatēja daudz radikālāk, nekā tas bija iespējams dažus gadus vēlāk pēc Heisa kodeksa stāšanās spēkā. Tieši gangsterfilmas un to izraisītie sabiedrisko organizāciju protesti pret šāda veida filmu graužošo ietekmi uz auditoriju mudināja Holivudu pastiprināt pašcenzūru. Viens no argumentiem bija industrijas krīze un Heisa pārlicība, ka tikai strikta pašcenzūra var palielināt publikas simpātijas pret Holivudas filmām, tātad uzlabot arī ekonomiskos rādītājus. 1933. gadā pabeigtais Producēšanas administrēšanas kodekss pamatā ievēroja 1927. gada „riskanto tēmu” loku, taču tam vairs nebija rekomendējošs raksturs, bet gan likuma spēks. Kodeksa būtību postulēja trīs pamatprincipi: 1. Nedrīkst uzņemt nevienu filmu, kas pazeminātu skatītāju morālos standartus. Nedrīkst veicināt skatītāju simpātijas pret noziegumu, likumpārkāpumu, ļaunumu un grēku. 2. Kā drāmas un izklaides nosacījumus drīkst attēlot tikai korektus dzīves standartus. 3. Likums – dabas vai cilvēku – nedrīkst tikt pārkāpts, nedrīkst radīt simpātijas pret tā pārkāpējiem. Principi bija izstrādāti detalizēti, tajos strikti limitēts seksualitātes, noziedzības, fizioloģijas u.c. atainojums.⁶⁵

Kodekss, kas tika dēvēts tā iniciatora Viljama Heisa vārdā, ieguva likuma spēku – no 1934. gada pilnīgi visu Holivudā ražoto filmu scenārijiem un arī jau pabeigtajām filmām bija jāgūst jaunizveidotās Producēšanas kodeksa administrācijas (vadītājs Džozefs Brīns (*Joseph Breen*)), kā arī Producentu un distributoru asociācijas akcepts. Šī Amerikas kinoindustrijas ieviestā pašcenzūras sistēma darbojās, vistiešākajā veidā ietekmējot gan tēmu loku, gan motīvu interpretācijas iespējas Amerikas filmās.

Heisa kodekss 40. gadu Holivudā ir ietekmējis arī žanriskās prioritātes, piemēram, cenzūras aizliegumu veicinātais gangsterfilmu noriets sekmēja atsevišķu to motīvu pārmantojamību *film*

⁶⁴Maltby, R. *Censorship and Self Regulation*. In: *The Oxford History of World Cinema*, p. 235.

⁶⁵Turpat, 242. lpp.

noir. Paradoksāli, taču cenzūras ietekme uz *film noir* attīstību nav nešaubīgi negatīva. Par spīti atsevišķiem gadījumiem, kad projekti sastapās ar ilgstošu cenzūras aizliegumu (kā tas bija ar Džeimsa M. Keina romāna *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* ekranizāciju), pētnieki uzsver juteklisma un slēptas erotikas klātbūtni kā būtisku *film noir* iezīmi un vistiešāko reakciju uz cenzūras ierobežojumiem. „Cenzūrai izrādījās paradoksāli pozitīvs efekts – tur, kur paredzēta juteklība, tās pastarpinātība tikai papildina kopējo piesātināto atmosfēru, savukārt tēliem tā piešķir slēpta mājienu spēku.”⁶⁶ Tās ietekme jūtama arī *film noir* slēptajā seksualitātē, kas uzskatāmo aizstāja ar nospriegotiem šķietami nevainīgiem, erotiskiem zemtekstiem papildītiem dialogiem, kā arī ārējās, pašmērķīgās vardarbības aizstāšanā ar psiholoģisku spriedzi radošiem kinovalodas līdzekļiem – apgaismojumu, akcentētām ēnām, kas raisa draudīgumu un trauksmi, kameras kustību u.c.

Definējot *film noir* socioloģiskos ietekmju avotus, līdzās reālismam vardarbības atspoguļojumā, noziedzības pieaugumam⁶⁷ R. Bordē un E. Šomtons akcentē arī psihoanalīzes ietekmi. Nenoliedzami XX gs. 40. gados Holivuda interesējās par Zīgmunda Freida idejām, ne velti producents Semjuels Goldvins pat aicināja Freidu uzrakstīt scenāriju⁶⁸. Maikls Volkers (*Michael Walker*) uzskata, ka īpaši spilgts šo ideju atspoguļojums ir Holivudas 40. gadu filmas, kuru sižeti ir saistīti ar noziegumu tēmu. Jau R. Bordē un E. Šomtons akcentē Holivudas aizraušanos (kopš XX gs. 30. gadu vidus) ar psihoanalīzes teorijām, uzsverot noteiktas „*noir* psiholoģijas” klātbūtni arī tā laika Amerikā tapušajās filmās. Viņi uzsver, ka daudzu *film noir* varoņu rīcības (arī kriminālās darbības) motivācija ir šķietami iracionāla, tiem piemīt „kompleksi”⁶⁹. Šo teoriju atspulgi saskatāmi tādās hrestomātiskās *film noir* kā *Gilda* (*Gilda*, 1946, režisors Čārlzs Vidors (*Charles Vidor*)), *Atstāj viņu debesīm* (*Leave Her to Heaven*, 1945, režisors Džons M. Štāls (*John M. Stahl*)) un *Baltais drudzis* (*White Heat*, 1949, režisors Rauls Volšs (*Raoul Walsh*)).

2.2. Eiropas ietekmes

2.2.1. Vācu ekspresionisms

Vācu kino ietekme tiek uzskatīta par vienu no dominējošām *film noir*. Tas skaidrojams divējādi – gan ar vācu un austriešu kinoprofesionāļu emigrantu straumi, kas bēga no Eiropā triumfējošā nacisma XX gs. 30. gados, gan vācu 20. gados tapušo filmu vizuālo un stilistisko

⁶⁶ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*. San Francisco: *City Light*, 2002, p. 17.

⁶⁷ Vairāk – Borde, R., Chaumeton E., *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 20.

⁶⁸ Walker, M. Introduction. *The Book of Film Noir*. New York: *Continuum*, 1992.

⁶⁹ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 19.

novatorismu, kuru Holivuda novērtēja un respektēja, vēl pirms tā kļuva par patvērumu un darbavietu desmitiem bēgļu.

Vācijas kino periods no 1919. līdz 1933. gadam, dēvēts arī par Veimāras republikas periodu, ir sarežģīts un mākslinieciski spilgts. Tas radās komplicētā sociālpolitiskā kontekstā – Vācijas situācijā pēc Pirmā pasaules kara: no vienas puses – politiskās un sociālās reformas (liberāla demokrātija, vēlēšanas, runas brīvība, darba un dzīves apstākļu uzlabojums), politizēts avangards, eksperimentāla nakts dzīve, no otras puses – dekadence, augoša inflācija, bezdarbs, antiboļševisms, antisemitisms un nosliece uz autoritatīvu konservatīvismu⁷⁰. Pasaules kinovēsturē šis vācu kino periods iezīmējas ar spilgtiem mākslinieciskiem meklējumiem, ekspresīvu, neiroisku izteiksmi, unikālu vizuālo plastiku un apgaismojuma tehniku, kā arī tēliem, kas reflektēja Pirmajā pasaules karā zaudējumu piedzīvojušās Vācijas mulsumu, apjukumu un iekšējās krīzes sajūtu, kā arī vēlmi pakļauties autoritatīvam, totalitāram spēkam⁷¹. Ekspresionisms kā realitātes transformācija ar dažādiem vizuāli plastiskiem līdzekļiem jeb, Lotes Eisneres vārdiem runājot: „subjektīvisms, kas sakairināts līdz ekstrēmam”⁷², ir šī perioda vācu kino atslēgas jēdziens, tā spilgtākais, programmatiskākais darbs – filma *Doktora Kaligari kabinets* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919).

Deivids Bordvels uzsver, ka Holivudas interese par vācu kinoindustriju un tās sasniegumiem skaidrojama ar līdzīgu izpratni par kino veidošanu – 20. gadu vācu filmas atgādina tā laika amerikāņu kino praksi. Lielākā tā laika filmu ražotājkompanija Vācijā UFA ar savu produkciju pierādīja, ka filmas iespējams radīt absolūti kontrolētā studijas vidē, paviljonā, – tā ir mācība, kuru Holivuda izmantoja, kad parādījās skaņa. Amerikāņi aizguva vācu kino praksē lietoto apgaismojuma tehniku, operatora darba nianšes un pat specefektus, kurus aizsāka Friča Langa (*Fritz Lang*) antiutopija *Metropole* (*Metropolis*, 1927). D. Bordvels citē 1928. gada Kārlaila Elisa (*Carlyle Ellis*) rakstu *Māksla un filmas* (*Art and the Motion Picture*), ka tieši tādu filmu dekorācijas kā vācu *Doktora Kaligari kabinets* mudināja Holivudu nebaidīties no ēnām. Jāpiemin, ka Holivuda vācu kino formālos atradumus izmantoja selektīvi, sākotnēji integrējot žanriskos kontekstos – apgaismojums no zema punkta tika izmantots, lai radītu noslēpumainību, dīvainas perspektīvas – lai radītu šausmu noskaņu, negaidīti rakursi – šoka efektu. Taču tā ignorēja tādas vācu kino formālās īpatnības kā epizodisks stāstījums, atklātais fināls, lēnais temps u.c. Holivuda adaptēja tikai tos formālos paņēmienus, kas varēja paplašināt un filigrānāk izstrādāt Holivudas klasiskā stila principus, tos neapstrīdot⁷³.

⁷⁰ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 25.

⁷¹ Spilgtākie šī perioda pētījumi ir Lotes Eisneres (*The Haunted Screen*, 1952) un Zīgfriāda Krakauera (*Siegfried Kracauer*) (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, 1947) darbi

⁷² Eisner, L. *The Haunted Screen*. Berkeley, Los Angeles: *University of California Press*, 1973, pp. 9–17.

⁷³ Bordwell, D. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: *Columbia University Press*, 1985, p. 73.

Ilustrācijai, ka Holivuda respektēja to tēlainības un izteiksmības paleti, ko bija sasniedzis vācu kinematogrāfs, līdz pilnībai novedot mēmā kino izteiksmes līdzekļus, kalpo fakts, ka pašā mēmā kino norietā, kad sevi pieteica skaņa, bet joprojām valdīja ilūzija, ka skaņu kino ir pārejoša tehnoloģiska atrakcija, studijas *Fox* producents Džons Fords (*John Ford*) uz Holivudu aicināja vācu režisoru Frīdrihu Vilhelmu Murnavu (*F. W. Murnau*). (Murnava *Nosferatu* (*Nosferatu*), neautorizēts Brema Stokera *Drakulas* (*Dracula*) ekranizējums 1922. gadā kļuva par vienu no spilgtākajiem ekspresionisma paraugiem vācu kino.) Viņš tika aicināts uz Holivudu veidot filmu *Sunrise* (*Saullēkts*, 1927), kuru studija *Fox* bija iecerējusi kā mēmā kino tēlainības kvintesenci, lai pierādītu, ka tehnoloģiskais jaunatklājums – skaņa – nespēj konkurēt ar mēmā kino vizuāli plastiskajām iespējām. Murnavam bija ekskluzīvi nosacījumi: milzīgs budžets, vislabākā tehnika, amerikāņu aktieri, pārējā bija Eiropas komanda⁷⁴. Tika radīta poētiska, vizuāli izteiksmīga filma ar virtuozu mobilās kameras izmantojumu un vairākām tēmām, kuras pastarpināti rezonē arī turpmākajā amerikāņu kino pieredzē, īpaši *film noir*. Tas ir lielpilsētas kā destruktīvu urbāno džungļu tēls (izteikts *film noir* motīvs, lielpilsēta tajā ir tipiska darbības vide) un fatālās, destruktīvās, liktenīgās sievietes tēls, kas saistīts ar pilsētas urbāno vidi (*Saullēkta* varone – pilsētas sieviete – sižeta loģikas ietvaros cenšas izprovocēt uz sievas slepkavību filmas galveno varoni, kurš mīt laukos). *Saullēkts* nekļuva par mēmā kino triumfu: filmai tika izveidots skaņu celiņš – mūzika un trokšņi, nevis dialogi –, arī Murnava ietekme uz *film noir* ir pastarpināta – režisors drīzumā gāja bojā autokatastrofā. Toties viņa asistents Edgars G. Ulmers (*Edgar G. Ulmer*), kurš līdzdarbojies dekorāciju veidošanā nozīmīgākajās 20. gadu vācu filmās *Doktora Kaligari kabinets* (režisors Roberts Vīne (*Robert Wiene*)), *Metropole* (1927), *Nībelungi* (*Die Nibelungen*, 1924, abas – režisors Fricis Langs), piedalījies Murnava filmu veidošanā Vācijā (*Pēdējais cilvēks* (*Der letzte Mann*, 1924)) un Holivudā (*Saullēkts* un Murnava pēdējā filma *Tabu* (*Tabu*, 1931)), sāka pats uzņemt filmas – viņa Holivudā veidoto filmu vidū ir *film noir* klasika *Apvedceļš* (1945)⁷⁵.

Par vācu kino augsto prestižu Holivudā liecina arī Čārlza Haiema (*Charles Higham*) pētījums; viņš uzskata, ka vācu režisori, scenāristi un operatori, ierodoties Holivudā, atveda uz ASV arī UFA tradīcijas un stilu – to vidū arī „dziļas mizanscēnas un zema ekspozīcijas līmeņa pamatgaisma (*low-key*)” –, kas Holivudā kļuva „gandrīz obligāts, veidojot nopietnas filmas”.⁷⁶

Edgars G. Ulmers (1904–1972) ieradās Holivudā vēl pirms savu kolēģu masveida emigrācijas no nacisma pārņemtās Eiropas, pēc 1933. gada Holivuda strauji piepildījās ar bēgļiem no Eiropas. Viņu vidū bija Džons Altons (*John Alton*), Kērtiss Bernharts (*Curtis Bernhardt*),

⁷⁴ Rietuma, D. *Kazanova un ginekologs*. Intervija ar Juri Civjanu, *Diena*, 2008. gada 12. septembrī.

⁷⁵ Bogdanovich, P. *Who the Devil Made It? Conversation with Edgar G. Ulmer*. New York: *Alfred A. Knopf*, 1997, pp. 558–606.

⁷⁶ Higham, C. *The Art of the American Cinema*. New York: *Anchor*, 1974, p. 202.

Maikls Kērtizs (*Michael Curtiz*), Viljams Dīterle (*William Dieterle*), Frederiks Holanders (*Frederick Hollander*), Pēters Lorre (*Peter Lorre*), Seimors Nēbencāls (*Seymour Nebenzahl*), Makss Ofilss (*Max Ophüls*), Oto Premingers (*Otto Preminger*), Duglass Sērks (*Douglas Sirk*), Billijs Vaillers (*Billy Wilder*), Freds Cinnemans (*Fred Zinneman*), arī Roberts Sjodmaks (*Robert Siodmak*) un Fricis Langs (*Fritz Lang*), kuri ir ļoti nozīmīgas personības *film noir* attīstībā⁷⁷. Tikpat būtiska figūra *film noir* attīstībā ir arī Billijs Vaillers, kurš veidojis vairākus principiālus *film noir* darbus: *Dubultā apdrošināšana* (1944) un *Sanseta bulvāris* (*Sunset Boulevard*, 1950).

Billijs Vaillers (1906–2002) ir dzimis Vīnē; žurnālista, vēlāk scenārista karjeru viņš sāka Berlīnē, režijā debitēja Parīzē, no kurienes devās uz ASV. Pēc ierašanās Holivudā 1933. gadā Vaillers strādāja par scenāristu, 40. gadu vidū viņš debitēja režijā – *Dubultā apdrošināšana* ir trešā pēc kārtas Vaillera Holivudā režisētā filma, kas izsauca plašu rezonansi gan izaicinošu varoņu (slepkavas), gan naratīvās struktūras (filma veidota kā galvenā varoņa stāstījums – retrospekcija) dēļ. *Dubultā apdrošināšana* un dažus gadus vēlāk tapušais *Sanseta bulvāris* ir vieni no izcilākajiem un mūsdienās populārākajiem *film noir* darbiem. Šo filmu naratīva analīze – darba nākamajā nodaļā.

Vācu režisors Roberts Sjodmaks (1900–1973) pēc emigrācijas no Vācijas 1933. gadā strādāja Francijā, kopš 1941. gada – ASV, kur 40. un 50. gados veidoja filmas, kuras tiek vērtētas kā nozīmīgas *film noir* cikla ietvaros: Ernesta Hemingveja darba *Slepkavas* (*The Killers*, 1946) ekranizācija *Spirālveida kāpnes* (*The Spiral Staircase*, 1945), *Pilsētas kļiedziens* (*Cry of the City*, 1948), *Criss Cross* (1949).

R. Sjodmaka Vācijā tapušās filmas tiek uzskatītas par piederīgām *Kammerspiel* (kamerspēle – vācu val.), tās pamatā ir klusinātas, intīmas, reālistiskas melodrāmas, kuras iezīmē Sjodmaka interesi par „prozaiskiem un bezdievīgiem mūsdienu urbānās dzīves aspektiem”⁷⁸, kas Amerikas kontekstā pārtop draudīguma un spriedzes piesātinātos *film noir*.

Nepārvērtējama ir Friča Langa (1890–1976) nozīme: būdams viens no izcilākajiem Vācijas režisoriem, Langs savās vācu perioda filmās demonstrē interesi par fatālisma un kriminālās psiholoģijas tēmām (*Doktors Mabūze, spēlmanis* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, *Nībelungi* (*Die Nibelungen*, 1924)), taču tehnoloģisko perfekciju iegūst filmā *Metropole* (1927), darbā, kas ar apokaliptiskām nākotnes vīzijām un robotizētas sabiedrības attēlojumu ir viens no nozīmīgākajiem 20. gadu kinodarbiem. Tās futuristiskais dizains un savam laikam revolucionārie specefekti pārsteidza ne tikai laikabiedrus Vācijā un Holivudas profesionāļus, bet arī ir ietekmējusi fantastikas žanra attīstību XX gs. kino kontekstā. F. Langa pirmā skaņu

⁷⁷ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 24.

⁷⁸ Munby, J. *Public Enemies, Public Heroes. Screening the Gangster Film from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: *University of Chicago Press*, 1999, p. 205.

filma *M* (1931) ir neirotizma un spriedzes piesātināts trilleris, kas ar vienu no pazīstamākajām lomām karjerā nodrošināja aktieri Pēteru Lorri – arī viņš 30. gados bija devies uz Holivudu, kur kļuva par būtisku *film noir* raksturlomu tēlotāju (filmās *Svešinieks trešajā stāvā*, *Maltas vanags* u. c.). *M* – filma par pilsētas iedzīvotājiem (no policijas līdz ubagu arodbiedrībai un organizētās noziedzības vadoņiem), tāpat kā viņa pēdējais pirms emigrācijas Vācijā tapušais darbs *Doktora Mabūzes testaments* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), kurā Langs analizē noziedzīgas psiķes īpatnības, duālas apziņas, varmācības un vācu sabiedrības autoritārisma potenciālu. Bēgdams no nacistiskās Vācijas pēc propagandas ministra Jozefa Gebelsa (*Joseph Goebbels*) piedāvājuma kļūt par Trešā reiĶa kinematogrāfijas vadoni,⁷⁹ F. Langs nonāc Parīzē, pēc tam Holivudā. (Vairāki vācu kinoreĶisori, kuri vēlāk darbojās Holivudā, pirms emigrācijas uz ASV strādāja arī Francijā – līdzās F. Langam arī jau minētie Roberts Sjodmaks un Billijs Vaillers⁸⁰ –, tādējādi padarot starpnacionālo kultūrietekmju lauku vēl grūtāk nošķiramu.) F. Langa pirmā Holivudā tapusī filma ir *Niknums* (*Fury*, 1936). Līdz 1956. gadam F. Langs Holivudā uzņē 15 filmas – daudzas no tām uzskatāmas ne tikai par piederīgām *film noir*, bet arī par tā spilgtākajām izpausmēm: *Sieviete logā* (1944), *Sārtā iela* (*Scarlet Street*, 1945), *Sadursme naktī* (*Clash by Night*, 1952), *Zilā gardēnija* (*The Blue Gardenia*, 1953), *Kamēr pilsēta gul* (*While City Sleeps*, 1956).

Ar F. Langa Vācijā tapušajām filmām pētnieki saista gan industriālā racionālisma idejas, gan kapitālistiskās sabiedrības attīstības kritiku, jo tā nivelē personības un indivīda lomu, padarot to par sīku skrūvēti ražošanas procesā. Spilgts vizuālais un plastiskais šo ideju īstenojums tiek saskatīts F. Langa filmā *Metropole* (1927) – vērienīgajās epizodēs ar cilvēkiem, kas integrēti kā mašīnas sastāvdaļas, mehānisku, reglamentētu darbību izpildītāji uzņē mēĶa Federsena pārvaldītājā nākotnes pazemes pilsētā. Marks Bolds akcentē šīs F. Langa filmas motīvu un Frankfurtes skolas – filozofu Teodora Adorno (*Theodor Adorno*) un Maksa Horkheimera (*Max Horkheimer*) – uzskatu līdzību, to attīstība – kritiskais kapitālistiskās – patēriņa – sabiedrības atspoguļojums – ir atrodama arī amerikāņu *film noir*⁸¹. (*Film noir* varoņus nereti vada mantkāre, noziegums tiek plānots naudas, materiālo labumu vārdā, noziedzīgi plāni kaldināti supermārketos, nāvessodi izpildīti ar vēsu, racionālu, mehānisku precizitāti – uzskatāms apliecinājums Billija Vaillera filma *Dubultā apdrošināšana*.)

Pats F. Langs intervijā Pīteram BogdanoviĶam uzsvēris citu motīvu – cilvēka atkarību no likteņa –, kas spilgti iezīmēĶas vairākās viņa Holivudā tapušajās *film noir* un tiek uzskatīts par vienu no būtiskām *noir* tēmām: „Tā ir galvenā tēma, kas caurvij visas manas filmas, – cīņa pret nolemtību, pret likteni. Es kādreiz rakstīĶu (..), ka svarīga ir cīņa, nevis tās rezultāts, bet

⁷⁹ Bogdanovich, P. *Conversations. Who the Devil Made It*, 1997, p. 181.

⁸⁰ Vincendau, G. *French Film Noir*. In *European film noir*, 2007, p. 27.

⁸¹ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London, New York: *Wallflower*, 2005, p. 32.

process. Varbūt dažreiz ar spēcīgu gribu jūs varat mainīt likteni, taču nav garantijas, ka tas būs jūsu spēkos.”⁸²

M. Boulds uzskata, ka cilvēka nolemtība, determinisms ir galvenais ne tikai F. Langa un R. Sjodmaka darbos, bet Veimāras kultūrā kopumā, turklāt, „neraugoties uz filmu atšķirībām, R. Sjodmaks un F. Langs radīja ekspresionistiskus priekšstatus par kapitālistiski urbāno pasauli”⁸³. Kaut pamatā Vācijas Veimāras kino posms tiek asociēts ar ekspresionismu, ko aizsāka filma *Doktora Kaligari kabinets*, kura pārsteidza ar ekspresionistisku, ekspresīvi izkropļotu paviljonā būvētu vidi, deformētām dekorācijām, slīpām plaknēm un izteiktām ēnām un kuras sižets centrējās ap bezgribas somnambulu Čezāri un viņu hipnotizējošo un noziedzīgām darbībām „programmējošo” doktoru Kaligari, vācu kino izteiksme šajā laikā nebija tikai un vienīgi ekspresionistiska. (*Kaligari* ir pirmā, populārākā, bet ne vienīgā ekspresionisma filma – sk. arī *Genuine* (1920), *Vaska figūru kabinets* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) u. c.⁸⁴)

Par spīti *Kaligari* ekspresīvajai nosacītībai, griezīgajam, uzkrītošajam gaismēnu izmantojumam, vācu kino piedāvāja arī filmas, kas bija tuvākas reālistiskai izteiksmei un pārstāvēja tā dēvēto jauno objektivitāti (*Neue Sachlichkeit*). Meklējot vācu kino ietekmes *film noir*, ir būtiski piefiksēt ekspresīvu vizualitāti, grafiskas ēnas un kontrastējošu apgaismojumu filmās, kas savā izteiksmē ir krietni reālistiskākas nekā *Kaligari*. Tās ir tā dēvētās „ielu filmas” (*Strassenfilme*): *Iela* (*Die Strasse*, 1923), *Noskumusī iela* (*Die freudlose Gasse*, 1927), *Asfalts* (*Asphalt*, 1928), arī *Pēdējais cilvēks* (*Der letzte Mann*, 1924). „Šīs filmas prognozēja agrīnā Holivudas *film noir* vizuālo veidolu: ekspresionistisku apgaismojumu un kadra kompozīciju, kā arī sociālās vides un urbānā fona atveidojumu.”⁸⁵ Arī šo filmu vadmotīvs – pilsēta naktī ar tajā paslēptajiem draudiem un destrūkciju – vēlāk kļūst par uzskatāmu *film noir* iezīmi. Gan vizuālo, gan tematisko vācu filmas *Iela* motīvu atskaņas (vidusmēra „varoņa” piedzīvotais draudīgā metropolē) atpazīstamas daudzās amerikāņu *film noir*. Pilsētas kā biedējošas, atsvešinātas vides vizuālais risinājums ir pārliciecināts arī filmā *M*, kurā pilsēta kļūst par varoņa (slepkavas) slazdu u.c. No vācu filmām *film noir* ir „pārmantojis” arī kāpņu tēla simboliku. Vācu filmās, piemēram, Friča Langa darbos, kāpnes simbolizē robežšķirtni starp labo un ļauno vai uzsver sociālo distanci starp varoņiem (filmā *Pēdējais cilvēks*)⁸⁶, amerikāņu *film noir* kāpnes kļūst par vidi ne tikai ekspresīvu gaismēnu spēlēm, bet nereti arī kulminatīvas dramaturģiski spēcīgu elementu spriedzes radīšanai. Piemēram, *Svešinieks trešajā stāvā* (1940), *Spirālveida kāpnes* (1945), *Sliktā slava* (*Notorious*, 1946, režisors A. Hičkoks), *Stikla atslēga*

⁸² Bogdanovich, P. *Who the Devil Made It? Conversation with Fritz Lang*. New York: Alfred A. Knopf, 1997, p. 191.

⁸³ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 34.

⁸⁴ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 26.

⁸⁵ Saada, N. *The Noir Style in Hollywood*. In: *Film Reader 4*. New Jersey: Limelight Editions, 2004, p. 176.

⁸⁶ Saada, N. *The Noir Style in Hollywood*, p. 177.

(*The Glass Key*, 1942, režisors S. Heislars) un *Lielā svelme* (*Big Heat*, 1947, režisors F. Langa) u. c. Arī *film noir* izplatītais apgaismojuma princips – noēnota telpa, kuru apgaismo viena vienīga lampa, – aizgūts no XX gs. 20. gadu vācu filmām – šo īpašo noskaņu Lote Eisnere dēvē par „*stimmung*”⁸⁷. Šāds apgaismojuma princips izmantots gan Friča Langa filmā *Doktora Mabūzes testaments* (1932), gan amerikāņu *film noir* *Slepkavas* (1946), gan *Slepkavība, mana dārgā* (1944).

Viens no motīviem, kuru no šī perioda vācu filmām pārmantojis *film noir*, ir sievietes seksualitāte, to vienādojot ar destruktīvo un kriminālo, arī metafiziska ļaunuma iemiesojumu. Šis motīvs iezīmējas ne tikai *Metropolē*, bet arī *Pandoras lādē* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) un *Zilais eņģelis* (*Der blaue Engel*, 1930). Šīs filmas ir piederīgas vācu filmu grupai *Kammerspiel*, kurās īpaši novatoriski izmantota kameras kustība, ar tās palīdzību izsakot varoņa iekšējo stāvokli, sajūtas un psiholoģiju. Kā būtiska šī perioda vācu kino iezīme jāmin arī tā dēvētais dubultnieka (*Doppelgänger*) motīvs, kas pieļauj varoņa personības ambivalenci un destruktīvismu. Spilgts piemērs ir F. Langa filmas *M* epizode, kurā slepkavas destruktīvo instinktu atmoda vizuāli veidota kā Pētera Lorres tēlotā varoņa dubultattēls – atspīdums skatlogā. Līdzīgi dubultnieka motīvs – reālas sievietes atspīdums skatlogā – izmantots F. Langa ASV tapušajā filmā *Sieviete logā* (1946), kurā sieviete, kas savaldzina un par slepkavu nevilšus padara cienījamu profesoru, ir divdabe, destruktīvisma „nesēja”.

Ļoti būtisks vācu kino Veimāras perioda sasniegums ir kameras mobilitāte un prasme kameras kustību izmantot filmas varoņu sajūtu, noskaņu izteiksmei – tā dēvētais kameras subjektīvisms, kas kļūs par būtisku *film noir* stila iezīmi. Vācu filmas, kas tapušas no 1926. līdz 1928. gadam, ieviesa kameras mobilitāti un stimulēja netradicionālu, ekspresīvu rakursu izvēli. Līdz šim nebijusi mobilitāte bija saistīta arī ar kinotehnoloģijas attīstību, kameras *Akley* izmantojumu, kura bija vieglāka, mobilāka, viegli izlīmeņojama, atļāva izmantot augstus rakursus (no griestiem) un variēt tos. Holivuda sāka aprobēt šo vācu kino atklājumu jau 20. gadu beigās, brīvāk izmantojot netradicionālus rakursus un kameras kustību, kas raksturo varoņa intoksikāciju, delīriju, sapni, emocionālo aizkaitinātību. Šo paņēmieni izmantojums kulmināciju sasniedza subjektīvā skatpunkta filmās 40. gados – liela daļa no tām ir *film noir*. Šīs filmas tiks analizētas turpmākā darba gaitā. D. Bordvels uzskata, ka viens no pirmajiem gadījumiem pasaules kino kontekstā, kad kameras izmantojums ilustrē varoņa subjektīvās izjūtas, ir atrodams vācu kino – Frīdriha Vilhelma Murnava filmā *Pēdējais cilvēks* (1924) – „iereibušās kameras” izmantojumā⁸⁸. (Rotējošā kamera, kas identificējas ar varoņa – darbu

⁸⁷ Turpat, 177. lpp.

⁸⁸ Bordwell, D. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 73.

zaudējuša viesnīcas šveicara – skatpunktu, ilustrē tā dramatisko apjukuma un zaudējuma sajūtu.)

Kaut arī vācu Veimāras periodā tapušo filmu un *film noir* motīvu (vizuālo, tematisko) līdzība ir uzkrītoša, vairāki pētnieki noraida uzskatu par vācu ekspresionisma dominējošo ietekmi *film noir*. Viens no pirmajiem, kurš uzsvēra ekspresionisma ietekmi *film noir*, ir Pols Šrēders⁸⁹, taču viņam ir oponenti. „Pat ja vācu ekspresionisms (Holivudā – D. R.) kalpoja par ierosmju avotu apgaismojuma tehnikai un stāstiem par *Doppelgänger* (dubultnieks, apziņas saskaldītība – D. R.), no Holivudā strādājušajiem vācu emigrantiem retais bija ieņēmis nozīmīgu vietu vācu ekspresionisma kustībā – izņēmums ir tikai Fricis Langs⁹⁰,” uzskata Gerds Gemindens (*Gerd Gemünden*). Viņaprāt, ASV kinoindustrija „alka izmantot Veimāras republikas kino rēģus” un novērtēja to Vācijas imigrantu profesionālo prasmi, kuri mācēja „izsaukt Čezāres⁹¹ un Golema⁹² garus. Tādējādi viņu ieguldījums bija saistīts ne tik daudz ar kultūras mantojumu, cik ar kultūras mīmikriju un etnisko viltojumu, kas tika pasniegts, lai piedāvātu atšķirīgo un ārzemniecisko Holivudas studijām”, noraidošs pret vienkāršotu paralēlu vilkšanu starp vācu kino ekspresionisma periodu un *film noir* ir Gerds Gemindens⁹³.

Arī Marks Vernē noliedz jebkādas ārzemju ietekmes *film noir*; argumentējot, ka visi *film noir* cikla stilistiskie komponenti atrodami ASV kinovēsturē⁹⁴.

Kritisks pret vācu kino ietekmes akcentēšanu *film noir* ir vācu kritiķis Tomass Elzesers, kurš atzīmējis, ka ne jau visi vācu režisori, kuri ieradās Holivudā, Vācijā bija veidojuši ekspresionistiskus darbus, daudzi no viņiem bija veidojuši arī vieglas komēdijas. Tātad loģisks ir jautājums, kādā veidā viņu Vācijas pieredze varētu būt ietekmējusi *film noir*. T. Elzesers arī uzskata, ka ekspresionistisku apgaismojumu Holivuda ir izmantojusi jau pirms vācu kinematogrāfistu emigrantu viņa Holivudā.⁹⁵ Viņam ekspresionisma ieguldījums *film noir* ir kā kinovēstures viltojuma piemērs. „Prozaiskā atbilde uz jautājumu par tik daudzu vācu režisoru klātbūtni *film noir* ciklā ir tā, ka viņi bija profesionāļi, kuri nāca no nobriedušas kinoindustrijas; tas arī ir iemesls, kālab viņi varēja tik labi adaptēties Holivudā un atstāt savas pēdas tik daudzu žanru, ciklu un noskaņu filmās,”⁹⁶ uzskata vācu kritiķis.

M. Vernē un T. Elzesers pārstāv ekstrēmāko viedokli, noliedzot vācu kino vispāratzīto ietekmi uz *film noir*. Viņu uzskati saskan ar R. Bordē un E. Šomtona atziņu par „niecīgo” Eiropas

⁸⁹ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, 2005.

⁹⁰ Gemünden, G. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American films*. London, New York: Berghahn Books, 2008. p. 51.

⁹¹ Dr. Kaligari hipnozes iespaidā slepkavojošs varonis no filmas *Dr. Kaligari kabinets*.

⁹² Pola Vegenera (Paul Wegener) ekspresionistiskās filmas *Golems (Der Golem, 1924)* varonis

⁹³ Gemünden G., *A Foreign Affair: Billy Wilder's American films*, p. 51.

⁹⁴ Vernet, M. *Film Noir on the Edge of Doom. Shades of Noir*. New York: Verso, 1993. p. 9.

⁹⁵ Elsaesser, T. *A German Ancestry to Film Noir*, p. 138.

⁹⁶ Elsaesser, T. *A German Ancestry to Film Noir*, p. 138.

ietekmi uz *film noir*, kaut arī abi franču pētnieki atzīst, ka izcilākās un populārākās (kanonizētākās) *film noir* veidojuši Amerikas kinoindustrijā strādājušie Eiropas režisori⁹⁷. Kaut arī, iespējams, Holivudā strādājošo vācu emigrantu radošais rokraksts tieši neiekļaujas ekspresionisma stilistikā, vācu 20. gadu kino vizuālo meklējumu (kontrastainas gaismēnas, attēla ekspresija), arī tehnoloģisko novitāšu (mobilas kameras izmantojums kā varoņa subjektīvo sajūtu izteicējs), arī Vācijā strādājušā tehniskā un radošā personāla ieguldījums amerikāņu kino, īpaši *film noir*, nav apstrīdams. Nevar noliegt arī faktu, ka Fricis Langs, Roberts Sjodmaks, Billijs Vailders, Edgars G. Ulmers ir radījuši izcilu *film noir*. Arī aktieri, kas asociējas ar Vācijas Veimāras laika filmām, īpaši Pēters Lorre (*M*), liek atzīt Vācijas Veimāras republikas laika kino un tā visbiežāk akcentētā, izteiksmīgākā stilistikā virziena ekspresionisma un *film noir* saikni.

2.2.2. Franču poētiskais reālisms

Franču poētiskā reālisma ietekmes novērtējums uz amerikāņu *film noir* dažādos laika periodos bijis ļoti atšķirīgs. Franču kritiķis Žans Pjērs Šartjē, kurš 1946. gadā viens no pirmajiem lietoja jēdzienu *film noir*, salīdzināja amerikāņu 40. gadu filmas ar 30. gadu izskaņā Francijā radītajām Marsela Karnē filmām *Miglu krastmala* (*Quai des brumes*, 1938) un *Ziemeļu hotelis* (1938). Abas tapušas Francijā XX gs. 30. gados dominējušā virziena – poētiskā reālisma – ietvaros. Poētiskais reālisms, kuru aizsāka 1933. gada filma *Iela bez nosaukuma* (*La rue sans nom*, 1933), akcentē dramatiskus cilvēcisko kaislību stāstus, to sižetā dominē fatāla, neiespējama mīlestība, nodevība, šo filmu varoņi ir strādniecības pārstāvji, nereti arī kriminālā darbībā iesaistītas personas, fināls – nereti dramatisks, pat traģisks, saistīts ar varoņu bojāeju. Poētiskā reālisma kulminācija bija laika periods no 1935. līdz 1939. gadam, kad tapa gan *Pepe le Moko* (*Pépé le Moko*, 1937, režisors Žiljēns Divivjē), *Cilvēks – zvērs* (*La bête humaine*, 1938, režisors Žans Renuārs), gan Marsela Karnē *Ziemeļu hotelis* un *Miglu krastmala*⁹⁸.

R. Bordē un E. Šomtons ir ļoti atturīgi mēģinājumos atrast līdzību un ietekmes starp franču poētiskā reālisma filmām un amerikāņu *film noir*. Viņi piemin franču poētiskā reālisma tradīcijā tapušās 30. gadu filmas, taču tikai tādēļ, lai noliegtu to ietekmi: „Vai *Pepe le Moko*, *Miglu krastmala* un *Cilvēks – zvērs* ir amerikāņu *film noir* priekšvēstneši? Mēs uzskatām, ka ne. Galvenokārt jau tādēļ, ka tām absolūti pietrūkst „oneiriskās, savādās atmosfēras un slēptā erotisma”, „franču poētiskais reālisms ir pārāk reālistisks: sapnis un fantāzija tam ir sveši”⁹⁹. Kolins Krisps gan pamatoti uzskata, ka franču poētiskais reālisms „mēģināja nevis notvert

⁹⁷ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, pp. 22–24.

⁹⁸ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 35.

⁹⁹ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, pp. 23, 27.

realitāti, bet aizstāt to (*transpose*), izmantojot arī „sirreālas vizuālās un montāžas tehnikas”, kā arī „ekspresionisma iezīmes – aktierdarbā, apgaismojumā un operatordarba tehnikā”¹⁰⁰.

Jaunākos pētījumos franču poētiskā reālisma ietekme uz amerikāņu *film noir* tiek vairāk novērtēta. „*Miglu krastmalas* vai *Rītausmas* (*Le jour se lève*, 1939) romantiskais un pesimistiskais naratīvs, to proletāriskie, likteņa iezīmētie varoņi ar „poētiski” nepiepildītiem centieniem, kurus iemieso aktieris Žans Gabēns, ir tematiski, stilistiski un vēsturiski tuvi *film noir*,” uzskata Endrū Spaisers¹⁰¹. Holivudas interesi par tematiku un sižetiem, arī vizuālajiem un plastiskajiem izteiksmes līdzekļiem, kas savu izpausmi bija guvuši Francijā XX gs. 30. gados uzņemtajās filmās, apliecina arī fakts, ka Holivudā tapa vairāku franču filmu amerikāniskās versijas. Tā režisora Žana Renuāra filma *Ielene* (*La chienne*, 1931) kļuva par pamatu Friča Langa filmai *Sārtā iela* (1945), kas ir viena no būtiskākajām šī režisora *film noir* pārstāvēm. (Filmas pamatā ir vairākās Friča Langa Amerikas perioda filmās izmantotais motīvs par liktenīgu apstākļu sakritību, kas noved šķietami miermīlīgu vidusmēra cilvēku līdz slepkavībai. *Sārtās ielas* galvenais varonis ir pusmūža ierēdnis (Eduards G. Robinsons), kurš kļūst par „liktenīgās sievietes”, ciniskas aprēķinātājas, upuri; izmisuma un pazemojuma brīdī ierēdnis kļūst par viņas slepkavu.)

Pēc Emīla Zolā romāna motīviem Francijā tapusi Žana Renuāra filma *Cilvēks – zvērs* rosinājusi vēl vienu Friča Langa Holivudas perioda filmu – *Cilvēciskās alkas* (*Human Desire*, 1954), greizsirdības un slepkavību drāmu, kas aizsākas ģimenē, kad vīrs lūdz sievietei izmantot savu pievilcību viņa karjeras glābšanai. Filma *Pepe le Moko* ir ierosinājusi pat divas Holivudas filmas *Alžīra* (*Algiers*, 1938) un *Kazba* (*Casbah*, 1948), savukārt *Rītausma* (1939) pārtapa filmā *Garā nakts* (*The Long Night*, 1947) u.c. Francijā 30. gados varēja tapt daudz izaicinošākas, arī seksuāli atklātākas filmas nekā ASV pēc Heisa kodeksa drastiskās darbības sākuma 1934. gadā. (Šo faktu uzsver arī Roberts Porfīrio un Alēns Silvers, salīdzinot divu Emīla Zolā darbu ekranizācijas – Žana Renuāra *Cilvēks – zvērs* un Friča Langa Holivudā tapušo filmu *Cilvēciskās alkas* un atzīstot, ka pirmajai raksturīgās „perversijas” nebija pieļaujamas Amerikā cenzūras dēļ, savukārt F. Langa *Sārtā iela* „notušē cinismu”, kas raksturīgs Renuāra filmai *Ielene*.¹⁰²)

Viens no iemesliem, kālab Francijas kino ietekme uz amerikāņu *film noir* tiek vērtēta atturīgāk, salīdzinot ar vācu kino iespaidu, ir fakts, ka imigrantu no Francijas Holivudā XX gs. 30. gados bija daudz mazāk nekā bēgļu no Vācijas. Tomēr tur strādāja gan XX gs. 30–40. gados no Francijas aizbraukušie izcilie režisori Žans Renuārs (1894–1979) un Žiljēns Divivjē (1896–1967), gan Žaks Turnē (*Jacques Tourneur*, 1904–1977), kurš Amerikā ieradās vēl bērnībā kopā

¹⁰⁰ Crisp, C. *The Classic French Cinema: 1930–1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 320.

¹⁰¹ Spicer, A. *Introduction. European Film Noir*, p. 6.

¹⁰² Porfīrio, R., Silver, A. *Human Desire*. In: *Film Noir An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 136.

ar tēvu. Savukārt franču, krievu un ebreju izcelsmes režisors Žils Dasēns (*Jules Dassin*, 1911–2008), vairāku nozīmīgu *film noir* – *Kailā pilsēta* (*The Naked City*, 1948) un *Nakts un pilsēta* (*Night and the City*, 1950) – veidotājs, ir dzimis Amerikā. Viņš kļuva arī par vienu no Amerikas kinoindustriju smagi skārušās Antiamerikānisko aktivitāšu komitejas (*House Un-American Activities Committee*) darbības upuriem – līdzās daudziem kolēģiem viņam tika aizliegts darboties kinoindustrijā. (Šīs komitejas darbība Amerikas kinoindustriju skāra 1947. un 1951. gadā, kad tika izmeklēta komunistisko un kreiso uzskatu ietekme Holivudā.¹⁰³)

Amerikāņu *film noir* un franču poētiskā reālisma filmu tematikas tuvību apliecina arī interese par vieniem un tiem pašiem filmu literārajiem avotiem. Piemēram, pirmais amerikāņu rakstnieka Džeimsa M. Keina – viņa darbi ir būtiski amerikāņu *film noir* attīstībā – romāna *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* ekranizējums tapa Francijā 1939. gadā ar nosaukumu *Pēdējais pagrieziena punkts* (*La dernier tournant*, režisors Pjērs Šenāls (*Pierre Chenal*)). Šī Keina romāna ekranizācija ASV varēja tikt uzņemta tikai 1946. gadā, tās varoņu Koras un Frenka attiecības un Koras vīra slepkavība bija pretrunā ar Producēšanas koda pamatprincipiem. Tikai desmit gadu pēc Keina romāna ekranizācijas tiesību iegādes producents Lūiss Maiers (*Louis Mayer*) saņēma cenzūras – Džozefa Brīna vadītās organizācijas – akceptu romāna *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (režisors Tejs Gārnets) ekranizācijai, vienojoties par noteiktu motīvu (varoņu seksualitāte) notušēšanu¹⁰⁴. Atšķirīgi ir franču filmas un amerikāņu versijas jēdzieniskie akcenti: franču versijā akcents likts uz Mišela Simona tēloto vīru, amerikāņu – uz Koras (Lana Tērnere (*Lana Turner*)) iniciēto un kopā ar mīļāko Frenku (Džons Gārfilds (*John Garfield*)) realizēto Koras vīra nogalināšanas intrigu. *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* bija jau trešā romāna ekranizācija – pēc Lukīno Viskonti 1942. gadā Itālijā veidotās neautorizētās Keina romāna ekranizācijas *Apsēstība* (*Ossessione*). Ceturtā ekranizācija – režisora Boba Rafelsona versija ar Džeku Nikolsonu (*Jack Nicholson*) un Džesiku Lengu (*Jessica Lange*) – tapusi 1981. gadā, desmitgadē, kuru raksturo intensīva Holivudas interese par klasisko *film noir*; piedāvājot jaunas šo filmu, arī to pamatā esošo literāro darbu versijas.

Pat ja franču poētiskā reālisma un amerikāņu *film noir* jēdzieniskie akcenti ir atšķirīgi, abu šo strāvojumu filmas piedāvā līdzību vizuālajā stilistikā – vidē, apgaismojumā, mizanscēnu uzbūvē. Vizualitāte neapstrīdami ir uzskatāmākais amerikāņu *film noir* „mantojums” no franču poētiskā reālisma filmām. Kaut te neiztikt bez vācu ekspresionisma ietekmes un starpniecības – zināms, ka pirmās poētiskā reālisma filmas *Iela bez vārda* (1934) režisors Pjērs Šenāls lūdza

¹⁰³ Vairāk: Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, pp.123–135.

¹⁰⁴ Leff, J. L., Simmons L. J., *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code*. Kentucky: *The University Press of Kentucky*, 2001, p. 133.

operatoram par paraugu ņemt vācu ekspresionistisko filmu kontrastaino apgaismojumu, taču bez „tā pārspīlējumiem”, lai iegūtu nedaudz mīkstinātu, reālistiskāku versiju¹⁰⁵.

Film noir apzināti izmanto poētiskā reālisma „drūmo, naksnīgo vidi, vizošas, salijušas ielas, miglas dūmaku, nostalgiju raisošu vidi un dziļas mizanscēnas – dziļu vizuālo lauku, kuru segmentē gaismas un tumsas laukumi”¹⁰⁶. Taču, lai arī vizuāli līdzīgas, šīs filmas tomēr ir ļoti atšķirīgas. Poētiskā reālisma vērība pret sociālo kontekstu, ikdienišķo un apstākļiem, kas noved pie traģēdijas, tiecas raisīt simpātijas pret to nolemtajiem (likteņa iezīmētajiem) varoņiem, savukārt Holivuda akcentē nevis sociālo kontekstu, bet darbību, varoņu motivācijas skaidrību. Tomēr poētiskā reālisma filmās dominē varoņu kaislības, nevis vēss aprēķins, izskaitļots noziegums kā lielā daļā amerikāņu *film noir*¹⁰⁷.

Kaut šis apgalvojums nav precīzs, īpaši apzinoties amerikāņu *film noir* sižetisko motīvu dažādību, nenoliedzami franču poētiskā reālisma darbos dominē romantiskais aspekts, ko grūti atrast racionāla aprēķina, vēsu noziegumu un destruktīvu kaislību piepildītajā amerikāņu *film noir*. Tomēr pētnieki saskata nepārprotamu franču poētiskā kino ietekmi amerikāņu *film noir* varoņu tipoloģijā – gan *film noir*, gan poētiskā reālisma filmās ir līdzīgs varonis, kurš nonācis situācijā, kuru raksturo apmulsums, izmisums, bezizejas situācija, arī šo filmu fināls nereti ir traģisks. Šādu varoņu tipu franču poētiskā reālisma filmās 30. gados spēlēja Žans Gabēns, un par šo motīvu koncentrāciju var uzskatīt Marsela Karnē filmu *Un diena aust* (tā vēstī par strādnieku, kurš pēc slepkavības izdarīšanas ieslēdzas istabā un atminas notikumu gaitu, kas novedusi viņu līdz traģēdijai). Fakts, ka filma ir veidota kā retrospekcija, to vēl vairāk tuvina amerikāņu *film noir*, kurā retrospekcija ir viens no izplatītākajiem naratīva struktūras paņēmieniem. (Šīs tēmas izpētei pievērsīšos nākamajā nodaļā.)

Gabēna franču poētiskā reālisma filmās nospēlēto varoņu plejādē jāizceļ gangstera Pepes tēls Žiljēna Divivjē filmā *Pepe le Moko*, kurš no policijas slēpjas Kazbā. Viņu traģiskam finālam lemj kaislība pret kādu tūristi – bagātnieka mīļāko. Filma demonstrē gan virtuozu operatora darbu, mobilo kameru, gan niansētu ekspresionistisku apgaismojumu, kas „erotizē gan varoni, gan dekorācijās pārlicinoši radīto Kazbu”¹⁰⁸. Šīs par pirmo franču gangsterfilmu uzskatītās filmas saistība ar amerikāņu *film noir* ir pastarpināta, tomēr tā apliecina franču 30. gadu poētiskā reālisma un Holivudas savstarpējās ietekmes. Filmas *Pepe le Moko* dekorācijās radītā Alžīra kā vide romantiskam un spriedzes pilnam sižetam nenoliedzami ir ietekmējusi Holivudā tapušo filmu *Kasablanka* (*Casablanca*, režisors Maikls Kērtizs, 1941), savukārt Gabēna

¹⁰⁵ Matalon, P., Giguet, C., Pinturault J., *Pierre Chenal*. Paris: Editions Dijarric, 1987, p. 67.

¹⁰⁶ Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, p. 40.

¹⁰⁷ Turpat, 40. lpp.

¹⁰⁸ Vincendau, G. *French Film Noir*. In: *European film noir*, p. 28.

romantizētajā noziedzniekā ar amerikāņu gangsterfilmām tipisko atribūtiķu (dārgi uzvalķi, cepures, ieroči) spoguļojas Holivudas 30. gadu gangsterfilmu ietekmes.

Uzskatāmie piemēri nepārprotami akcentē franču 30. gadu un Amerikas 40. gadu *film noir* saistību, ļaujot *film noir* rašanos vērtēt kā „daudzveidīgu, blīvi intertekstuālu starpkultūru fenomenu¹⁰⁹”. Šī starpkultūru korelācija turpinās arī XX gs. 50.–60. gadu mijā pēc *film noir* izsīkuma ASV, kad franču kinematogrāfisti radoši izmanto un adaptē amerikāņu *film noir* motīvus. Šī tēma tiks aplūkota plašāk, analizējot *neo noir* attīstību Eiropā. Spilgti tās paraugi ir režisora Žana Pjēra Melvila (*Jean-Pierre Melville*) filmas, kā arī franču kino XX gs 50.–60. gadu jaunais vilnis, kas amerikāņu *film noir* tradīcijas (ar eiropeskajām saknēm) piedāvā jau citā diskursā.

2.3. ASV kultūrietekmes

2.3.1. Gangsterfilmu ietekme

Franču autori R. Bordē un E. Šomtons minimāli akcentē Eiropas kino ietekmi, dēvējot to par „niecīgu”, un *film noir* kinematogrāfiskās saknes pamatā meklē Holivudas profesionālajā kontekstā, īpaši gangsterfilmās, kas veidotas studijā *Warner*, klasiskajos detektīvos, kurus veidoja studijā *Fox*, un šausmu filmās, kas tapa *Universal*. Šo triju veidu filmu sintēze, viņuprāt, tad arī radīja *film noir* sēriju (*series*)¹¹⁰. Šim uzskatam daļēji piekrīt Marks Bolds, kurš īpaši izceļ *Universal* „šausmu un fantāzijas” filmu ciklu, kuru aizsāka *Drakula* (*Dracula*, 1931), *Frankenšteins* (*Frankenstein*, 1931) – „savā vizuālajā izteiksmē ļoti ekspresīva filma” – un turpināja filmas *Melnais kaķis* (*The Black Cat*, 1934), *Frankenšteina līgava* (*Bride of Frankenstein*, 1935), kā arī *Kaķa cilvēki* (*Cat People*, 1942). Tās visas savu varoņu dramatiskās izjūtas veiksmīgi prezentēja, izmantojot mizanscēnas kapacitāti un apgaismojuma tehniku¹¹¹. Šausmu filmu un *film noir* izteiksmes līdzekļu līdzību ilustrē arī režisora Žaka Turnē (*Jacques Tourneur*) darbi. Par novatorisku tiek uzskatīta viņa filma *Kaķa cilvēki* – tajā jaunas sievietes bailes no pašas seksualitātes materializējas draudīgā, vizuāli plastiskā tēlā – dramatisķu gaismēnu piesātinātā vidē. „Turnē filmas apstrīdēja klasiskā vēstījuma pamatprincipu, kurā cilvēki kontrolē savu likteni. Viņa varoņus vadīja spēķi, kurus viņi nespēja izskaidrot,” uzskata Mārtins Skorsēze, kurš šīs filmas ieguldījumu šausmu filmu žanra attīstībā salīdzina ar Orsona Velsa novatoriskās filmas *Pilsonis Keins* (*Citizen Kane*, 1941) ietekmi uz pasaules

¹⁰⁹ Morgan, J. *Scarlet Streets: Realism from Berlin to Paris to Moscow. Introduction to European precursors of film noir*, Iris, No 21, pp. 3–4.

¹¹⁰ Borde, R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p.25.

¹¹¹ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 49.

kinematogrāfiju¹¹². Žaks Turnē veidojis arī par *film noir* cikla klasiku uzskatīto *No pagātnes* (1947) – filmu ar ekspresīvu gaismēnu izmantojumu, retrospektīvu struktūru (tās vēstījums ir veidots kā retrospektīvs galvenā varoņa detektīva stāstījums par pagātnes noslēpumu, tā sekas ir traģiskas) un citiem *film noir* raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem, kurus turpinājumā analizēšu detalizētāk.

Pētnieki R. Bordē un E. Šomtons Holivudas meklējumus šausmu žanrā saista ar vācu ekspresionisma posmu, pastarpināti atzīstot arī ekspresionisma ietekmi uz *film noir*. Viņi norāda uz vēl vienu Eiropas kultūrietekmi – sirreālismu, kaut uzskata, ka *film noir* „vienīgā pamanāmā sirreālisma izpausme ir (Salvadora) Dalī dizainētā sapņu aina Alfreda Hičkoka *Apmātajā (Spellbound)*”¹¹³. (Dalī veidotās skices sapņa epizodei izmantotas arī filmā *Dienas vidus (Moontide, 1942)* – vienā no divām Holivudas filmām, kurā filmējies franču aktieris Žans Gabēns (*Jean Gabin*))¹¹⁴. Abi pētnieki sirreālisma ietekmi saskata tikai Dalī veidotajā dekorācijā, nevis daudzu *film noir* vizualitātē, arī naratīvo stratēģiju izmantojumā, sapņa nosacītību piedāvājot kā objektīvu realitāti, piemēram, filmās *Sieviete logā* un *Vajāšana (The Chase, 1946)*. (Konsekventi sirreālisma ietekmi uz *film noir* pētījis Džeimss Neirmors, kurš uzskata, ka sirreālisma klātbūtne Francijas kultūrtelpā ir viens no kontekstiem, kas ļāva franču kritiķiem radīt jēdzienu *film noir*. Viņš uzsver Pola Šomtona un Reimona Bordē saistību ar sirreālistu kustību Francijā un faktu, ka priekšvārdu viņu grāmatai *Amerikāņu film noir panorāma* rakstījis pazīstams sirreālistu kustības dalībnieks Marsels Diamels (*Marcel Duhamel*), kā arī akcentē *film noir* agresīvo, „antisociālo dabu, kas korelē ar sirreālistu provokatīvajiem uzskatiem”.¹¹⁵

Tik plašu *film noir* kinematogrāfisko ietekmju avotu loku var skaidrot ar paša *film noir* ambivalenci un tik dažādajiem sižetiskajiem modeļiem, kurus vieno gan vizuālais stils, gan noskaņa, gan mērķtiecīgi ar kinematogrāfiskiem līdzekļiem – apgaismojumu, kameras kustību, mizanscēnu, montāžu – modulēta spriedze un trauksmes sajūta.

Vistrauslākā robeža amerikāņu *film noir* saista ar ASV XX gs. 20. gadu izskaņā uzplaukumu piedzīvojušajām gangsterfilmām, ar kurām *film noir* vieno „gan naratīvās, gan ikoniskās iezīmes un īpaši uzkrītoši – noziegumi, vardarbība un pilsētas vide”¹¹⁶. A. Silvers un E. Vorda amerikāņu gangsterfilmu cikla pirmo vēstnesi režisora Džozefa fon Stērnberga (*Joseph von Sternberg*) filmu *Pagrīde (Underworld, 1927)* iekļauj to amerikāņu filmu kopumā, kas vistiešāk ietekmējis *film noir* attīstību. *Pagrīde* ir hronoloģiski senākā filma, kuru savā darbā min A. Silvers un E. Vorda, no tā „izslēdzot” šķietami nozīmīgākus gangsterfilmu žanra

¹¹² Scorsese, M., Wilson, M.H. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*, p. 100.

¹¹³ Borde, R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, p. 24.

¹¹⁴ Forstera Hirša komentārs. *Moontide*. DVD. Twentieth Century Fox, 2008.

¹¹⁵ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, pp. 16–20.

¹¹⁶ Silver, A., Ward, E. *Appendix*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 323.

prototipus – filmas *Mazais Cēzars* (*Little Caesar*, 1930, režisors Mērvins Līrojs), *Sabiedrības ienaidnieks* (*Public Enemy*, 1931, režisors Viljams A. Velmens), *Seja ar rētu* (*Scarface*, 1932, režisors Hovards Hokss). Šīs filmas lika pamatus vienai no arī turpmāk visaktīvāk koptajām Holivudas tradīcijām – gangsterfilmu žanram, kura sižeta kanons (sūrs mazā cilvēka, vēlāk gangstera, karjeras stāsts, varmācībā slīkstoša urbānā vide u.c.) tiek respektēts līdz pat mūsdienām.

Par spīti motīvu līdzībai – nozieguma, vardarbības un urbānās vides elementiem –, starp gangsterfilmām un *film noir* tomēr nav liekama vienlīdzības zīme. 20.–30. gadu periodā tapušās amerikāņu gangsterdrāmas piedāvā absolūti citus jēdzieniskos akcentus nekā *film noir*, kaut nereti to sižetiskie motīvi ir līdzīgi.

Gangsterfilmas XX gs. 20.–30. gados ASV radās kā kinoindustrijas reakcija uz sociālekonomisko apstākļu kopumu – Lielo depresiju, Amerikā valdošo sauso likumu, kurš palielināja noziedzības vilni un nelegālā alkohola tirdzniecības biznesu. „Gangsterfilmas sākās ar avīžu pirmo lappušu rakstiem kā vistiešākais prohibīcijas efekts”¹¹⁷, turklāt bieži to scenārijus rakstīja bijušie avīžu reportieri. Spilgtākais piemērs ir Bens Hekts (*Ben Hecht*), kurš ir gangsterfilmu aizsācēju – filmas *Pagrīde*, kā arī hrestomātiskās *Seja ar rētu* – scenārija autors.

Pētnieks Roberts Hārdijs uzsver, ka 20.–30. gadu mijā gangsterfilmu varoņu nozīmi amerikāņu kultūrā summē Roberta Varšova (*Robert Warshaw*) eseja *Gangsteris kā traģiskais varonis* (*The Gangster as Tragic Hero*), viņš uzskata, ka gangsteris ir „nē” lielajam Amerikas „jā”, uzvarošajam pozitīvismam, kas iezīmē visu Amerikas kultūru¹¹⁸. Vilšanās sajūta, kuru pastiprināja Lielā depresija, veicināja šāda veida varoņu – sabiedrības oficiālo vērtību noliedzēju, pie ātras bagātības tikušu – popularitāti. A. Silvers un E. Vorda akcentē, ka principiālā atšķirība starp gangsterfilmām un *film noir* ir to naratīvajā attieksmē. Gangsterdrāma nekad nezaudē ideālismu un romantisko aspektu, savukārt *film noir* uzsver varoņu destrukciju. Šis ir būtisks aspekts arī *film noir* robežu iezīmēšanā – ne velti filmas, kas tapušas 40. gados un bieži vien tematiski šķiet līdzīgas agrīnajām Amerikas 30. gadu gangsterfilmām kaut vai tāpēc, ka to galveno varoņu nodarbošanās ir līdzīga, tomēr tiek uzskatītas par *film noir*¹¹⁹. Tāda ir, piemēram, filma *Baltais drudzis* (*White Heat*, 1949), kuras galvenais varonis Kodijs (Džeimss Kegnijs ((*James Cagney*))) ir gangsteris, banku aplaupītājs. Taču atšķirībā no gangsterfilmu varoņiem, kuru vidū ir arī vairāki Kegnija tēlotie, piemēram, filmās *Sabiedrības ienaidnieks*, *Vētrainie divdesmitie* (*The Roaring Twenties*, 1939), Kodiju vada sakairināta, likteni un veselo saprātu izaicinoša vēlme „nonākt virsotnē” (*at the top of the*

¹¹⁷ Hardy, P. *Crime movies. The Oxford History of World Cinema*, p. 305.

¹¹⁸ Turpat, 305. lpp.

¹¹⁹ Silver, A., Ward, E. *Appendix*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 324.

world – skan viņa teksts filmā), kā arī slimīga šī jau pieaugušā vīrieša atkarība no mātes. Filmas fināla epizodi ar liesmu apņemtā Kodija nāvi eksplodējošu cisternu ielenkumā kādā rūpnīcā, izkļiedzot vārdus: „Mammu, es to paveicu! Es esmu pasaules virsotnē!”, režisors Mārtins Skorsēze min kā vienu no *film noir* ikoniskākajām epizodēm¹²⁰, par spīti filmas šķietamajai līdzībai ar Holivudas 30. gadu gangsterfilmām. Kaut saikni starp agrīnajām Holivudas gangsterfilmām un *Balto drudzi* izceļ arī aktieris Džeimss Kegnijs, tomēr jēdzienisko akcentu, arī varoņa personības iezīmju (destrukcija, apmātība, atkarības) dēļ šī filma jau ir piederīga citam posmam ASV kinematogrāfijā un analizējama arī *filma noir* kontekstā.

30. gadu gangsterfilmu galvenais varonis ir idealizētais „mazais cilvēks”, kurš atbilstoši savai izpratnei cīnās par savu ceļu dzīvē, proti, kriminālajā pasaulē. Tāds ir gan Riko (Eduards G. Robinsons (*Edgar G. Robinson*)) *Mazajā Cēzarā*, gan Tomijs Pauerss (Džeimss Kegnijs) *Sabiedrības ienaidniekā*, gan Tonijs Kamonte (Pols Muni (Paul Muni)) *Sejā ar rētu* – trīs XX gs. 30. gadu Holivudas būtiskākajās filmās, mazā cilvēka, gangstera karjeras un bojāejas „hronikā”. Viņu mērķis ir izsisties, pašapliecināties, iegūt materiālo bagātību, pat ja viņu bizness ir saistīts ar noziedzību – lielā daļā gadījumu ar nelegālā alkohola tirdzniecību. Šī aizliegtā biznesa nianšu attēlojums ļāva Holivudai dāsni izmantot un radīt noziedzīgās vides slēpto pievilcību – nelegālos izklaides klubus, tā dēvētos *speakeasies*, ar izaicinoši tērptām sievietēm, skaļu mūziku un aizliegtā augļa alkohola baudīšanu. (Būtiska šī laikposma izpratnē ir filma *Vētrainie divdesmitie* (režisors Rauls Volšs), kas tapusi 1939. gadā, teju desmitgadi pēc pirmo gangsterfilmu popularitātes uzplaukuma ASV, un ļauj uz pavisam neseno vēsturi paskatīties kā uz panorāmisku sociālekonomiskās situācijas un noziedzības ģenēzes atspoguļojumu. *Vētrainie divdesmitie* ir stāsts par trim Francijā Pirmajā pasaules karā karojušiem amerikāņu karavīriem, kuri, atgriezdamies mājup, sastopas ar depresīvo realitāti: bezdarbu, cīņu par izdzīvošanu un nelegālā alkohola biznesa uzplaukumu. Edijs Bārtlets (Džeimss Kegnijs) alkohola ražošanas un izplatīšanas biznesā ienāk nejauši, taču kļūst par nopietnu spēlētāju. Edijs, kurš pakļaujas dzīves piedāvātajiem apstākļiem, pat „pagrīdē” – noziedzīgajā pasaulē – nezaudē izpratni par ļauno atšķirībā no sava ierakumu biedra, tagad noziedzīga magnāta Džordža Helija. (Šajā lomā – Hamfrijs Bogarts, kurš kļūst par vienu no būtiskākajiem *film noir* aktieriem, pēc diviem gadiem nospēlējot privātdetektīva Sema Speida lomu filmā *Maltas vanags*.)

Kaut arī gangsterfilmu fināls ir traģisks, šo filmu protagonistu iet bojā kā romantiskie varoņi. Traģiskais fināls bija neizbēgama nodeva sabiedrības spiedienam, kā arī cenzūras kontroles pieaugumam, kas rezultējās ar Heisa kodeksa pieņemšanu 1934. gadā.

¹²⁰Mārtina Skorsēzes komentārs. *White Heat*. DVD. Warner Bros., 2005.

Atšķirībā no gangsterfilmu romantiskajiem noziedzniekiem *film noir* varoņi ir gan korumpēti, gan morāli ambivalenti, turklāt akcentē savu pašdestrukciju¹²¹, norāda A. Silvers un E. Vorda. Agrīnajās amerikāņu gangsterfilmās varonis bieži vien ir apstākļu un korupcijas upuris, bet *film noir* varoņi paši ir destrukcijas nesēji. Gangsterfilmās robeža starp labo un ļauno ir skaidri iezīmēta, turklāt lielākā daļa gangsterfilmu piedāvā „kārtības restaurāciju”, varoņa grēku izpiršanas motīvu – parasti varonis par saviem grēkiem samaksā ar savu nāvi, piemēram, filmās *Enģeļi ar netīrām sejām* (*Angels with Dirty Faces*, 1938), *Strupceļš* (*Dead End*, 1938). *Film noir* dramaturģija ir daudz komplicētāka, nošķīrums starp labo un ļauno – daudz izplūdušāks, varoņu psiholoģijas portretējums un attiecības – niansētākas. Tikai nelielā daļā *film noir* sastopamies ar noziedznieku pasaules, to pretrunu un kaislību attainojumu – taču jau daudz sarežģītākā naratīva formā. Spilgts piemērs ir Roberta Sjodmaka (*Robert Siodmak*) filma *Slepkavas* (1946), Ernesta Hemingveja stāsta ekranizācija, kas veidota kā galvenā varoņa – mazpilsētā patvērumu atraduša kādreizējā gangstera ar iesauku Zviedrs (Bērts Lankasters (*Burt Lancaster*)) – atmiņas/retrospekcija; viņš uzzinājis, ka viņam uz pēdām ir slepkavas – viņa bijušie amata brāļi. Filma, kas nelineārās struktūras dēļ kļuvusi par būtisku *film noir* stila iezīmi, tikai nosacīti ir saistīta ar 30. gadu gangsterfilmām. Formāli līdzīgākas varētu šķist tās *film noir*, kuras dēvē par ielaušanās (*heist*) filmām: to sižets centrējas ap nozieguma organizēšanu un īstenošanu un parasti ir lemtas traģiskam finālam, piemēram, Džona Hjūstona *Asfalta džungļi* (*The Asphalt Jungle*, 1950). (Tieši ielaušanās filmas kļuvušas par vienu no visintensīvāk izmantotajām *film noir* sižetiskajām matricām mūsdienās, tam piemēri ir gan Kventina Tarantīno (*Quentin Tarantino*) *Trakie suņi* (*Reservoir Dogs*, 1992) gan Stīvena Soderberga (*Steven Soderberg*) darbi *Oušena banda* (*Ocean's Eleven*, 2001) u. c.)

Būtisku atšķirību starp gangsterfilmām un *film noir* (pat ja to varoņi ir gangsteri) iezīmē arī krasi atšķirīgais vardarbības elementu izmantojums. Tā kā viens no iemesliem, kas 20.–30. gadu mijā sekmēja gangsterfilmu uzplaukumu, bija skaņas ienākšana kinoindustrijā, šo filmu veidotāji uzsvērti izmantoja plašu vardarbības atribūtu spektru. Mašīnpistoļu tarkšķi, šāvieni trokšņi, plīstošu stiklu griezīgums, automobiļu bremžu kaucieni – šīs efektīgās skaņas bija arī sava veida jaunums un uzbudinošs publikas piesaistes līdzeklis. *Film noir* neaizraujas ar vardarbības skaļumu, tā izmantotie paņēmieni ir rafinētāki, ne tik pašmērķīgi, pieklusinātāki un tajā pašā laikā jēdzieniski brutālāki, psiholoģiski niansēti.

Nenoliedzami Holivudas 30. gadu gangsterfilmās ir atrodami elementi – vizuālie motīvi –, kas vēlāk uzplaukst *film noir*. Tā ir plūstošā, ilgā kameras kustība, kas fiksē noziegumu: kontrastaina ēnu spēle filmas *Seja ar rētu* pirmajā epizodē, nakts ainas filmā *Mazais Cēzars* un apšāude lietū *Sabiedrības ienaidniekā*, arī kameras uzbrauciens tumšajā pilsētā pulsējošajai

¹²¹ Silver A, Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 325.

neona izkārtnei *Cook's Tours* filmas *Seja ar rētu* finālā jau pēc galvenā varoņa nāves. Pat ja *Mazais Cēzars* un *Sabiedrības ienaidnieks* nav dēvējami par ekspresionistiskiem, „abas filmas izmanto ekspresīvu mizanscēnu. *Mazā Cēzara* epizodēs, kas uzņemtas telpās, aktīvi tiek uzsvērtas diagonālas līnijas (...), savukārt *Sabiedrības ienaidniekā* Tomija figūra tiek eksponēta līdzās uzsvērtām vertikālēm, kuras akcentē viņa mērķtiecīgo karjeru; kad viņš tiek ievainots, viņš iekrīt ūdens piepildītā notekā, spēkus zaudējis, guļ slimnīcas gultā¹²².

Šo grafisko vertikāļu un horizontāļu dramaturģija tragisku kulmināciju sasniedz filmas finālā, kad nolaupītā Tomija satītais ķermenis, kuru viņa konkurenti atveduši mājās, atbalstīts pret durvīm, zaudē savu iluzoro vertikāli un noveļas pie mātes un māsas kājām kā bezpalīdzīgs saišķis. Tomija karjera ir beigusies. A. Silvers un E. Vorda uzskata, ka gangsterfilmas vienmēr funkcionējušas kā pilnvērtīgs žanrs atšķirībā no *film noir*, kas uztverams kā filmu cikls: „Gangsterfilmu žanrs ir populārs no rašanās brīža līdz mūsdienām. *Noir* cikls ir ierobežots laikā, ieslēgts sava laika sociālajās un kultūras vērtībās, pirms un pēc Otrā pasaules kara.”¹²³ Kā tiks pierādīts šajā darbā, *film noir* nav zaudējis aktualitāti līdz ar klasiskā cikla izskaņu – kā postmodernu refleksiju avots tas eksistē arī ārpus ASV un XX gs. vidus sociālekonomiskā konteksta. Mūsdienu interpretācijā gangsterfilmu „žanrs”, gluži tāpat kā *film noir*, drīzāk uztverams kā materiāls dažnedažādām postmodernām interpretācijām. Tā kā gangsterfilmas ar *film noir* vieno kopīgi motīvi, tās vairāk nekā jebkura cita žanra filmas „atgādina *film noir*, tomēr pilnībā neaptver to stilu”.¹²⁴

2.3.2. Detektīvliteratūras ietekmes un *Maltas vanags*

Par vienu no izplatītākajiem *film noir* ietekmes avotiem tiek uzskatīta amerikāņu kriminālliteratūras tradīcija¹²⁵. Daudzi no 40.–50. gados ASV tapušajiem *film noir* darbiem ir detektīvromānu ekranizācijas, piemēram, *Maltas vanags* (1941) ir Dešela Hemeta (*Dashiell Hammet*) darba ekranizācija, *Dubultā apdrošināšana*, *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* un *Mildreda Pīrsa* (*Mildred Pierce*, 1945) – Džeimsa M. Keina darbu ekranizācijas, *Slepkavība, mana dārgā* (1944) un *Nevērtīgais grasis* (1947) – Reimonda Čāndlera darbu ekranizācijas. Vairāki sava laika populāri detektīvliteratūras autori ir piedalījušies scenāriju izstrādē,

¹²² Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, p. 41.

¹²³ Silver, A., Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992. p. 325.

¹²⁴ Turpat, 325. lpp.

¹²⁵ Sk. R. Bordē un E. Šomtona, P. Šrēdera, M. Boldā, F. Krutnika u. c. darbus.

piemēram, Reimonds Čāndlers strādājis kopā ar Billiju Vailderu, ekrānam adaptējot Džeimsa M. Keina romānu *Dubultā apdrošināšana*, viņš rakstījis arī scenāriju filmai *Zilā dālija* (1946). Gandrīz 20% no *film noir*, kas tika ražotas no 1941. līdz 1948. gadam, bija detektīvliteratūras – romānu un stāstu – ekranizācijas¹²⁶.

Nozīmīgākais Amerikas detektīvliteratūras autoru vidū ir Dešels Hemets (1894–1961), kura romāns *Maltas vanags* Holivudā vienas desmitgades ietvaros (30.–40. gadi) tika ekranizēts trīs reizes, pēdējo no šīm ekranizācijām – Džona Hjūstona 1941. gada filmu *Maltas vanags* – daudzi uzskata par klasiskā *film noir* sākumpunktu. (Šo tradīciju aizsāka jau R. Bordē un E. Šomtons, turpināja P. Šrēders u.c.). Šajā nodaļā detalizētāk tiks analizēts D. Hemeta ieguldījums Amerikas detektīvliteratūras attīstībā, kā arī viņa un viņa kolēģu (īpaši Reimonda Čāndlera) darbu ekranizācijas, kuras kļuvušas par nozīmīgām *film noir* cikla filmām.

D. Hemets savu literāta karjeru sāka ar tā dēvēto lubu literatūru (*pulp*), publicējoties XX gs. 20. gadu populārajā izdevumā *Black Mask*, kas piedāvāja „melodramatisku fantāziju miljonu auditorijai pirms TV dzimšanas”¹²⁷. To plašajā žanriskajā piedāvājumā (vesterni, šausmu romāni u.c.) detektīvi un to variācijas, kas tika izdoti kļiedzošā, intriģējošā vizuālajā noformējumā, bija vieni no populārākajiem. (Ironiski šādu lubeņu rūpalu vidi, no kuras nākuši Holivudas *film noir* ietekmējušo autoru darbi, atspoguļo filma *Lēdija ezerā*, cita detektīvu autora Reimonda Čāndlera romāna ekranizācija.) D. Hemets kļuva populārs uz neskaitāmo detektīvu autoru anonīmā fona. Džo Neirmors norāda, ka D. Hemets (kopā ar vēl vienu *Black Mask* autoru Kerolu Džonu Deiliju (*Caroll John Daly*)) ap 1923. gadu radīja „skarbo detektīvu” (*hard-boiled*) kā uzskatāmu reakciju pret tirgū dominējošajiem amatieriskajiem Edgara Alana Po un Artura Konana-Doila detektīvu atdarinājumiem. Dešels Hemets bija „kādreizējais detektīvs, kurš atgādināja aristokrātu, un „noziegumu lubeņu” (*pulp mysteries*) rakstnieks, kura valodas izteiksmību novērtēja Ģertrūde Steina (*Gertrude Stein*)”¹²⁸, atzīmē Džo Neirmors, kurš dēvē viņu par svarīgāko detektīvliteratūras novatoru kopš Edgara Alana Po laika.

Dž. Neirmors uzsver, ka detektīvliteratūra, kas tika publicēta izdevumā *Black Mask*, veiksmīgāko autoru, piemēram, D. Hemeta, izpildījumā ieņēma daudz nopietnāku vietu literatūras vēsturē, nekā ierasts uzskatīt. Turklāt žurnāls *Black Mask* 1920. gadā tika radīts, lai finansētu izdevumu *Smart Set* – vienu no respektablākajiem literārajiem žurnāliem XX gs. 20. gadu Amerikā, kas publicēja arī Džeimsa Džoisa un citu nozīmīgāko modernisma autoru darbus.

Dž. Neirmors akcentē arī šīs „lubu literatūras” un paša *film noir* tuvību modernisma principiem: „Gluži tāpat kā *film noir*, modernisms ir kritiķu ideja, kas radīta *ex post facto* un

¹²⁶ Krutnik, F. *In A Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991, pp. 33–34.

¹²⁷ Naremore J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 49.

¹²⁸ Turpat, 49. lpp.

kas aptver māksliniekus, kuri pārstāv dažādus stilus, dzimumu, nacionalitāti, reliģiju un politiskos uzskatus¹²⁹, atgādinot, ka viens no pirmajiem šī termina lietojumiem ir 1927. gadā Roberta Greivsa (*Robert Graves*) un Lauras Ridingas (*Laura Riding*) dzejas antoloģijā, bet plašāku izmantojumu šis jēdziens ieguva 60. gados. Turklāt „modernisms summē tādu pašu Eiropas un Amerikas avangarda un masu kultūras dialektiku, kādu radīja *film noir*”.¹³⁰

Netiešs apstiprinājums tam ir fakts, ka Alfreds A. Knopfs (*Alfred A. Knopf*), kurš izdeva pirmās D. Hemeta grāmatas (pirmā *Sarkanā raža* (*Red Harvest*, 1929)), publicēja arī Viljama Folknera un citu būtisku Amerikas literātu darbus, kā arī izdeva Eiropas modernistu literatūru. Mērķtiecīgi atbalstot gan D. Hemeta, gan Džeimsa M. Keina, gan Reimonda Čāndlera karjeru, viņš piešķīra šo detektīvliteratūras autoru darbiem respektabilitāti un palīdzēja tiem piesaistīt Holivudas studiju interesi.

Dešela Hemeta novatorisko lomu amerikāņu detektīvliteratūrā uzsver viņa kolēģis Reimonds Čāndlers, kurš arī publicējās izdevumā *Black Mask*. Esejā *Vienkāršā slepkavības māksla* (*The Simple Art of Murder*) R. Čāndlers uzsver skarbo, īpašo reālismu, kuru detektīvliteratūrā ienesis D. Hemets: viņš „paņēma no Venēcijas stikla darināto trauslo slepkavību vāzi un sasita to (...) uz ielas”¹³¹. Turklāt D. Hemets rakstīja valodā, kas ir skarba un saprotama vienkāršajam cilvēkam. Valoda „skarabajā” (*hard-boiled*) literatūrā iegūst īpašu nozīmi. Kā atzīmējis Frenks Krutniks, valoda šajos literārajos darbos „ir skarba, ciniska, epigrammiska, kontrolēta – savā ziņā tā ir arī varoņa potences izteicēja. (...) Valoda ir kā ierocis un bieži vien daudz lielākā mērā ir varoņa drošsirdības izteicējs nekā ierocis vai kāds cits taustāms vardarbības rīks. Konfrontācija starp varoni un viņa ienaidnieku bieži iegūst verbālo cīņu formu, katram no viņiem uzsverot savu vīrišķību”¹³².

D. Hemeta romānu izteiksmes stila lakonisms, viņa radītais vīrišķības ideāls, kura kvintesenci pauž *Maltas vanaga* varonis ciniskais detektīvs Sems Speids, bija „precīzi mērķēts jauna tipa urbānajam lasītājam¹³³”, lasītājam, kurš skarbo romānu reālismā, morāli ambivalentajos varoņos, arī detektīvā, kurš cīnās par izdzīvošanu korumpētajā pasaulē, atpazīna sevi.

D. Hemeta pirmais romāns *Sarkanā raža* (*Red Harvest*, 1929), kuru vispirms turpinājumos publicēja *Black Mask*, kas mudināja savus autorus kļūt ambiciozākiem garāku formu apgūvē, un pēcāk grāmatā izdeva Alfreds A. Knopfs, bija politisko intrigu caurvīts darbs, kurā D. Hemets atspoguļoja savu personisko pieredzi jaunībā (no 1925. gada), kad strādāja par detektīvu Pinkertona Nacionālajā detektīvu aģentūrā¹³⁴. Nākamais ir *Izsīkušais lāsts* (*The Dain*

¹²⁹ Naremore J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 49.

¹³⁰ Turpat, 42. lpp.

¹³¹ Chandler, R. *Later Novels & Other Writings*. New York: *Library of America*, 1995, p. 989.

¹³² Krutnik, F. *In A Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, p. 43.

¹³³ Muller, E. *Dark City. The Lost World of Film Noir*, New York: *St. Martin's Griffin*, 1998, p. 68.

¹³⁴ Muller, E. *Dark City. The Lost World of Film Noir*. New York: *St. Martin's Griffin*, 1998, p. 70.

Curse, 1929), *Maltas vanags* (1930), *Stikla atslēga* (*The Glass Key*, 1931) un *Tievais vīrs* (*The Thin Man*, 1934). D. Hemeta rakstnieka reputāciju nostiprināja viņa trešais romāns *Maltas vanags* (1930), tas arī ieinteresēja Holivudu.

Romāns, kura centrā ir privātdetektīva Sema Speida sarežģītā personība, akcentē nevis intrigas risināšanu, bet gan detektīva rakstura anatomiju. (Akcentu nobīde no intrigas risinājuma uz sarežģīto attiecību tīklojumu, kas saista varoni privātdetektīvu ar viņa klientiem, aizdomās turamajiem u. c., kļūs par *film noir* daudzkārt ekspluatētu sižeta modeli.) *Maltas vanags* rada noteiktu naratīvo formulu, tās centrā ir privātdetektīvs, kurš ieņem marginālu pozīciju attieksmē pret oficiālajām tiesībsargājošām institūcijām. Viņa pozīcija uz likuma robežas pasvīturo vienu no būtiskiem „skarbo detektīvu” aspektiem – izplūdušo robežu starp tiesībsargājošām institūcijām un patiesu taisnīgumu. Privātdetektīva sociālais stāvoklis ir būtisks viņa rakstura izveidē – viņš ir vīrs ar pieticīgu rocību, kurš strādā noplukušā birojā un nespēj daudz nopelnīt ar savu darbu, „viņš ir margināls vidusšķiras profesionālis”¹³⁵. Viņš „tiek iesaistīts lietas izmeklēšanā – parasti tā ir maldinoša, klients, kurš pasūta lietas izmeklēšanu, nereti melo (kā Bridžida O’Šonesija *Maltas vanagā*). Detektīvs nonāk sarežģītā attiecību tīklojumā, kurā viņam ir paredzēta bandinieka loma kādā lielākā plānā”¹³⁶. Atšķirībā no klasiskā detektīva, piemēram, Agatas Kristi, Artura Kona-Doila darbiem, kuros izmeklēšana balstīta uz intelektuālām spējām, D. Hemeta detektīvs izmeklē darbībā, viņš saduras ar sarežģītu intrigu tīmekli, līdz spēj atrisināt noslēpumu. „Būtiski, ka šis detektīvs atklāj ne tikai vienu vainīgo, bet korumpētu sabiedrību, kurā bagātnieki ir saistīti ar noziedzību un korupciju.”¹³⁷

Maltas vanaga novatorismu sava laika detektīvliteratūras kontekstā uzsver fakts, ka romāna uzņemšanas tiesības iegādājās studija *Warner Bros* un tapa trīs šī romāna versijas: pirmās ir mūsdienās piemirstās filmas *Augstākās sabiedrības sieviete* (*Woman of the World*, 1931) un *Sātans satika lēdiju* (*Satan Met A Lady*, 1936), trešā filma Džona Hjūstona debija režijā *Maltas vanags* – filma, kas palika uzticīga D. Hemeta romāna nosaukumam un maksimāli respektēja autora tekstu. Džona Hjūstona režijā tā piedāvāja noteiktu stilistisku kopumu, kas neaprobežojās ar Sema Speida psiholoģisko nianšu portretējumu un detektīvintrigas – pazudušā dārguma vēsturiskas *Maltas vanaga* figūras meklējumiem –, bet piedāvāja arī izteiksmīgu grafisko stilu, izteiktu, kontrastējošu gaismēnu izmantojumu, kā arī radīja vienu no populārākajiem *film noir* varoņu attiecību modeļiem – cinisku detektīvu un grēcīgu, noziedzīgā intrigā iesaistītu sievieti, pret kuru detektīvs gan izjūt vīrišķīgu interesi, gan arī ir gatavs pazudināt.

¹³⁵ Cavetti, J. G. *Chinatown and Generic Transformation*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, p. 245.

¹³⁶ Turpat, 245. lpp.

¹³⁷ Turpat, 245. lpp.

Analizējot trīs *Maltas vanaga* ekranizācijas, no kurām pirmās divas ir piemirsti arhīvu retumi atšķirībā no hrestomātiskā *Maltas vanaga*, gūstam apliecinājumu, ka *film noir* veido dažādu apstākļu kopums – ne tikai sižets (visuzticīgākā D. Hemeta romānam ir 1941. gada ekranizācija), bet arī tā kinematogrāfiskā interpretācija – materiāla organizācijas principi. Pēc pirmo *Maltas vanagu* ekranizācijām tās netika īpaši akcentētas sava laika Holivudas filmu kontekstā. Tās bija mazpamanītas, viduvējas B kategorijas filmas, īpaši kritiski tiek vērtēta 1931. gadā tapusī filma *Augstākās sabiedrības sieviete*, kuru raksturo kā „mazbudžeta proletārisku darbu, kas raksturīgs studijai *Warner*, un tā daudz vairāk atgādināja lubeni nekā Hemeta oriģināls”¹³⁸.

Visu šo ekranizāciju galvenais varonis ir privātdetektīvs Sems Speids, taču kanonisku to padarījis tieši Hamfrija Bogarta tēlojums 1941. gada filmā, nevis viņa priekšgājēji privātdetektīva lomā – Rikardo Kortess (*Ricardo Cortez*) 1931. gada filmā un Vorens Viljams (*Warren William*) 1935. gada filmā. Vēl viens principiāls iemesls, kas nodrošināja filmas tuvību D. Hemeta literatūras oriģinālam, ir Džona Hjūstona režija. Scenārists, kurš ar šo filmu debitēja režijā, ir uzsvēris: „Hemeta mentalitāte un filozofija bija man ļoti tuva, un es vienkārši uzticējos Hemeta rakstītajam.”¹³⁹ Filma ļāva piedzimt jaunam, arhetipiskam *film noir* varonim, kuru veidoja gan D. Hemeta literatūras, gan režisora Džona Hjūstona, gan aktiera Hamfrija Bogarta personības mijiedarbe. Tajā vārdos nepateiktais un varoņu sarežģītās, melu un intrigu piepildītās attiecības ir daudz būtiskākas par atbildi uz tradicionālu detektīva jautājumu – kurš ir vainīgs? Vēl vairāk – D. Hemets intrigu ap pazudušo antīko relikviju *Maltas vanaga* skulptūru apzināti padara bezjēdzīgu – figūra, kas bijusi par iemeslu gan detektīva Speida kolēģa Ārčera slepkavībai, gan intrigām, ko pin pirmā *film noir* liktenīgā sieviete Bridžida O’Šonesija (Mārgareta Astora (*Margaret Astor*)) un viņas sabiedrotie, izrādās viltojums – šis dārgums, „no kura ir veidoti sapņi” (Sema Speida teksts filmā), ir tikai bezvērtīga kopija.

Kaut šo *Maltas vanaga* versiju ar iepriekšējām saista gan mākslinieks Roberts Hāss (*Robert M. Hass*), kurš veidoja arī pirmo *Maltas vanaga* versiju 1931. gadā – filmu *Augstākās sabiedrības sieviete*, gan operators Arturs Edesons (*Arthur Edeson*), kurš piedalījās otrās D. Hemeta romāna ekranizācijas veidošanā, trešā *Maltas vanaga* versija piedāvā pavisam citu stilistiskā brieduma pakāpi. Filmai ir iedarbīgs vizuālais risinājums. A. Edesons (viņš filmējis arī biedējošu noskaņu piesātināto filmu *Frankenšteins* (*Frankenstein*, 1931)) izmanto tehniku, kas līdzinās sava laika novatoriskākās filmas *Pilsonis Keins* (un tā operatora Grega Tolanda (*Gregg Toland*)) paveiktajam dziļo mizanscēnu un efektīgo zemo rakursu, kā arī dekorāciju griestu jēdzieniskajā izmantojumā. A. Edesons izmanto īpašu kameras objektīvu (21 mm), kas nodrošina lielāku

¹³⁸ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 56.

¹³⁹ Muller, E. *Dark City. The Lost World of Film Noir*, p. 72.

asuma dziļumu un tādējādi režisoram ļauj radīt dziļas mizanscēnas. „Viņa kamera bieži ieņem zemu rakursu, ietverot griestus, un rada „dinamisku”, draudīgu telpu.”¹⁴⁰

D. Hemeta romāna ekranizāciju vidū ir arī filma *Tievais vīrs* (1934), D. Hemeta rokrakstam šķietami netipisks darbs ar komēdijas elementiem. Šī ekranizācija aizsāka 30. gados Holivudā ārkārtīgi populāro „precēto detektīvu pāru” ciklu. Vēl viena D. Hemeta darba – romāna *Stikla atslēga* (1931) – ekranizācija pēc ieceres atgādināja 30. gadu sākuma Holivudas gangsterfilmas, taču sastapās ar cenzūras iebildumiem. Pēc vairākiem labojumiem, ieskaitot varoņu profesijas maiņu (viens no varoņiem pārtapa no gangstera par miesassargu), tā tika pabeigta 1935. gadā un pat guva komerciālus panākumus. Vēlreiz šis pats romāns tika ekranizēts studijā *Paramount* 1942. gadā (režisors Stjuarts Heislers (*Stuart Heisler*)), un šo filmu, kuras darbība risinās vēlēšanu priekšvakarā un ir saistīta ar mīklainu slepkavību politiķa ģimenē, Roberts Porfīrio uzskata par vienu no labākajām D. Hemeta darbu ekranizācijām, norādot uz *film noir* tipisko apgaismojuma stilu, kas to atšķir no iepriekšējās šī darba ekranizācijas¹⁴¹.

Kaut ar romāniem *Tievais vīrs* un *Maltas vanags* D. Hemets „netieši ir atbildīgs par divu ļoti populāru filmu ciklu aizsākumu Holivudā”¹⁴², D. Hemeta karjera izsīkst gan paša vājību (alkoholisms) un slimību (tuberkuloze) dēļ, gan arī Antiamerikānisko aktivitāšu komitejas represiju dēļ (pēc atteikšanās sadarboties 1953. gadā D. Hemets kļuva par vienu no tiem Holivudas pārstāvjiem, kuriem bija liegts darboties kinoindustrijā).

Intensīvi Holivudā tika ekranizēti arī Reimonda Čāndlera (1888–1959) darbi. Literāta karjeru viņš sāka vēlu – 45 gadu vecumā, nomainot darbu naftas kompānijā pret literatūru. R. Čāndlera septiņu romānu cikls, kura galvenais varonis ir privātdetektīvs Filips Mārlovs, ir šī rakstnieka lielākais ieguldījums detektīvliteratūrā; liela daļa šī cikla romānu ir ekranizēti. Pirmie R. Čāndlera darbu ekranizējumi tiek uzskatīti par tikpat neveiksmīgiem kā pirmie D. Hemeta darbu ekranizējumi – viduvēja bija gan RKO R. Čāndlera otrā romāna *Paliec sveiks, mīļumiņ* (*Farewell, My Lovely*) ekranizācija – filma *Vanags uzvar* (*The Falcon Takes Over*, 1942) –, gan *Augstā loga* (*The High Window*) ekranizācija – filma *Laiks nogalināt* (*Time to Kill*, 1942). Par pirmo veiksmīgo R. Čāndlera ekranizējumu uzskatāma Edvarda Dmitrika filma *Slepkavība, mana dārgā*, kas turpmākajā darba gaitā tiks analizēta sīkāk no naratīvo stratēģiju izmantojuma aspekta, nākamā – *Lielais miegs* (*The Big Sleep*), R. Čāndlera paša pirmā 1939. gadā tapušā romāna ekranizācija, *Lēdija ezerā* u.c.

R. Čāndlera populārākā varoņa detektīva Filipa Mārlova tēls akcentē amerikāņu skarbās detektīvliteratūras saikni ar Eiropas modernistu meklējumiem. (R. Čāndlers savu romānu

¹⁴⁰ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 60.

¹⁴¹ Porfīrio, R. *The Glass Key*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 115.

¹⁴² Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 63.

varonim Filipam Mārlovam ir devis Džozefa Konrada darba *Tumsas sirds* (*Heart of Darkness*, 1899) varoņa Mārlova vārdu.) Vēl vairāk šo saikni akcentē R. Čāndlera izmantotais subjektīvisma princips (liela daļa detektīvromānu ir rakstīti pirmajā personā), kas sasaucas ar Eiropas literatūras aizraušanos ar indivīda subjektīvismu, – tas dabiski ļāva akcentēt seksualitātes un zemapziņas tēmu, izmantot impresionistisku vēstījumu un skata punkta variāciju. „Pirms Pirmā pasaules kara britu un amerikāņu autoru Henrija Džeimsa (*Henry James*), Džozefa Konrāda un Forda Medoksa Forda darbos (*Ford Madox Ford*) impresionistisks vēstījums un skata punkta variācijas kļuva par moderna literāra darba iezīmēm. Palīglīdzeklis naratīvo tehniku izkopšanā, kas ietvēra arī apziņas plūsmu un nelineāru struktūru, tika atrasts arī Frīdriha Nīčes (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*), Anrī Bergsona (*Henri-Louis Bergson*) un Zīgmunda Freida darbos,”¹⁴³ uzskata Džeimss Neimors. Eksperimenti ar subjektīvismu un naratīvajām tehnikām atrodami gan R. Čāndlera literārajos darbos, gan to ekranizācijās, kas salīdzinājumā ar D. Hemeta *Maltas vanaga* ekranizācijām daudz radikālāk izmanto gan naratīvās struktūras, gan subjektīvo skata punktu, gan sava veida kinematogrāfisko apziņas plūsmu – varoņu iekšējo monologu. Par tādām kļūst pēc R. Čāndlera darbiem veidotās filmas, kuru galvenais tēls ir Filips Mārlovs, īpaši *Slepkavība, mana dārgā* un *Lēdija ezerā* – tās ir naratīva stratēģijas ziņā vienas no radikālākajām filmām, kas tapušas Holivudā XX gs. 40. gados. To struktūru analizēšu turpmākajā darba gaitā.

Atšķirībā no saviem kolēģiem rakstnieks Džeimss M. Keins (1892–1977) nekad „neizmanto detektīva tēlu, viņa varoņi parasti ir noziedznieki, turklāt stāstījums tiek piedāvāts no noziedznieka subjektīvā skata punkta. Šis paņēmiens viņa romāniem piešķir sava veida „grēksūdzes” lomu, ko bija iecienījuši tabloīdu lasītāji, kā arī izglītotāka publika”¹⁴⁴, uzskata Endrū Spaisers. Tieši Dž. M. Keina romāni *Dubultā apdrošināšana* (1934) un *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (1936) bija tie, kuru ekranizācijas Holivudā liecināja gan par gadiem ilgušu cīņu ar cenzūru, gan par nelielām cenzūras liberalizācijas tendencēm, pieļaujot filmu tapšanu, kas izaicina Heisa kodeksa postulātus – abo šo Dž. M. Keina romānu varoņi ir mīļākie un slepkavas, kas rafinēti izplāno noziegumu. Dž. M. Keina romānos dominē naudas un seksuālās iekāres dzinulis, vīrišķās bailes no sievietes seksualitātes un *femme fatale*, kas iznīcina arī galveno varoni – vēstītāju. Dž. M. Keina varoņi atrodas uzmācīgas, fatālas kaislības varā, kas dominē viņu dzīvē.

Līdzīgas, kaut līdz neirotiskam ekstrēmam (sapnim, murgam) saasinātas noskaņas dominē vēl viena būtiska *film noir* rakstnieka Kornela Vulriča (1903–1968; izmantojis arī pseidonīmus Viljams Airišs (*William Irish*) un Džordžs Hoplijs (*George Hopley*)) darbos. Kaut K. Vulriča ieguldījumu ierasti noēno D. Hemeta, Dž. M. Keina un R. Čāndlera popularitāte, viņš ir viens

¹⁴³ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 43.

¹⁴⁴ Spicer, A. *Film Noir*, p. 7.

no visintensīvāk Holivudā ekranizētajiem detektīvliteratūras autoriem – laikā no 1938. gada, kad top pirmā K. Vulriča ekranizācija filma *Notiesātais* (*Convicted*, 1938), līdz 1956. gadam, kad *film noir* cikls jau tuvojas izskaņai, ir ekranizēti 20 K. Vulriča darbi. Viņa romāni un stāsti ir ekranizēti arī pēc klasiskā *film noir* cikla beigām, kā arī ārpus Holivudas – Eiropā franču jaunā viņa režisors, arī kritiķis, teorētiķis Fransuā Trifo veidojis filmu *Līgava bija melnā* (*The Bride Wore Black*, 1968) un *Missisipi nāra* (*Mississippi Mermaid*, 1969), to abu pamatā ir K. Vulriča romāni. Klasiskā *film noir* ietvaros tapušās K. Vulriča ekranizācijas raksturo apzināta robežas izdzēšana starp reālo un nereālo (sapni, vīziju, murgu, kas nereti saistīts ar noziegumu) – spilgts piemērs ir filmas *Vajāšana* (*The Chase*, 1946) – tās pamatā romāns *Baiļu melnā taka* (*The Black Path of Fear*), kā arī *Bailes naktī* (*Fear in the Night*, 1948) – ar Viljama Airiša pseidonīmu rakstītā stāsta *Murgs* (*Nightmare*) ekranizācija. Abas ekranizācijas ilustrē jau R. Bordē un E. Šomtona minēto *film noir* tipisko oneirisma iezīmi¹⁴⁵. Endrū Spaisers savukārt akcentē K. Vulriča literāro darbu ekspresiju, uzsverot, ka to „objektīvās realitātes izjūta ir iegremdēta subjektīvās fantāzijās”¹⁴⁶. Viņš uzskata, ka tieši K. Vulriča darbi, arī to veiksmīgākās ekranizācijas, piemēram, filma *Lēdija spoks* (*Phantom Lady*, 1942.), kas tiek uzskatīta par pirmo režisora imigranta no Vācijas Roberta Sjodmaka *film noir*, sakāpina pilsētas kā draudīga labirinta metaforu, kurā ir ieslēgti varoņi un no kura tie neveiksmīgi cenšas izbēgt. (Filmas *Lēdija spoks* galvenais varonis bārā sastop noslēpumainu sievieti, atgriezies mājās, viņš atklāj, ka viņa sieva ir noslepkavota un pats kļuvis par aizdomās turēto. *Bailes naktī* galvenais varonis sapņo, ka ir izdarījis slepkavību, pēcāk vairākas pazīmes liecina, ka viņš šo slepkavību patiesi ir izdarījis, kā vēlāk izrādās, hipnozes stāvoklī. Arī *Vajāšanas* galvenais varonis tiek turēts aizdomās par slepkavību, tomēr tas izrādās sapnis.)

Jāpiezīmē, ka K. Vulriča stāsts *Tai jābūt slepkavībai* (*It Had to Be Murder*) ir pamatā arī Alfreda Hičkoka filmai *Logs uz sētu* (*Rear Window*, 1954) – trillerim ar unikālu formālo kinematogrāfisko paņēmieni izmantojumu (galvenais varonis fotoreportieris ar iegipsētu kāju ar savas līgavas palīdzību atklāj noziegumu, veroties pretējā nama logos un vērojot savu kaimiņu dzīvi; visas filmas garumā viņš tā arī nemaina savu novērotāja pozīciju). Taču, tā kā A. Hičkoka pozīcija *film noir* kontekstā ir diskutabla un dažādu pētnieku pretrunīgi novērtēta, sīkāk šajā tēmā neiedziļināšos¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Borde, R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 2.

¹⁴⁶ Spicer, A. *Film Noir*, p. 8.

¹⁴⁷ Diskusijas par to, vai A. Hičkoka filmas ir pārāk spilgtas un individuālas, lai tiktu analizētas noteikta cikla – *film noir* – kontekstā, tiek motivētas ar Francijā 50. gados radīto autorteoriju konceptu, ko aizsāka Fransuā Trifo programmatiskais raksts *Noteiktas tendences franču kinematogrāfijā* (*Une certaine tendance du cinéma français*, 1954), kas akcentēja autora personīgo, subjektīvā rokraksta dominanti, nevis pakļaušanos konvencijām un iezīmēja opozīciju starp tradīcijām un autorību. Autorteoriju (*auteur*) atziņās balstītā kritika interesējas par režisoru stila atšķirībām, bet *film noir* pētnieki – par režisoru stilu vienojošo, uzsverot opozīciju starp spilgtu autoru rokrakstu un *film noir* autoru rokrakstus nivelējošiem nosacījumiem.

Līdz 40. gadiem Holivudai bija izvairīga attieksme pret detektīvliteratūras adaptācijām, ja arī tie tika ekranizēti, tad tikai mīkstinot literārā pirmavota skarbumu, galvenā varoņa morālo ambivalenci (sk. abas agrīnās D. Hemeta *Maltas vanaga* ekranizācijas, kurās privātdetektīva tēls tiek traktēts kardināli atšķirīgi – „kā respektabls džentlmenis”¹⁴⁸), kas tuvāks klasisko detektīvu posmam). Arī Džeimsa M. Keina romāns *Pastnieks vienmēr zvana divreiz*, kā zināms, vispirms tika ekranizēts Francijā un Itālijā un tikai tad ASV. Endrū Spaisers to skaidro gan ar Holivudas orientāciju uz ģimenes auditoriju (XX gs. 30. gados), gan faktu, ka kino atšķirībā no literatūras ASV bija pakļauts pedantiskai cenzūras kontrolei. Pakāpeniskā cenzūras piekāpšanās Holivudas studiju spiedienam un vēlmei ekranizēt populārus detektīvliteratūras paraugus, Holivudas studiju un cenzūras abpusējie kompromisi, kas pamazām sāka apstrīdēt Heisa kodeksa pamatprincipus, bija saistīti gan ar sociālpolitiskās situācijas pārmaiņām XX gs. 40. gados, gan šo jau pirmo veiksmīgo ekranizāciju (*Maltas vanags*, *Dubultā apdrošināšana* u.c.) panākumiem un popularitāti, kurus studijas centās ekspluatēt arī turpmāk.

2.4. Starp Eiropu un ASV: *film noir* radītājs rīdzinieks Boriss Ingsters

1940. gada 1. septembrī ASV notika studijas RKO filmas *Svešinieks trešajā stāvā* pirmizrāde. Tieši šo filmu daudzi pētnieki uzskata par pirmo *film noir* darbu, kaut nereti šīs īsās (tikai 64 min) filmas principiālo nozīmi Amerikas kino un *film noir* vēsturē noēno darbi, kuru veidotājiem režisoriem ar savu filmu kopumu izdevies iegūt pamanāmāku vietu kinovēsturē, piemēram, režisora Džona Hjūstona darbs *Maltas vanags*, kas pirmizrādi piedzīvoja nepilnu gadu vēlāk, 1941. gada 22. jūnijā.

Svešinieks trešajā stāvā ir nozīmīgs darbs gan vizuālā stila, ekspresīvā apgaismojuma, kontrastaino gaismēnu, gan naratīvo eksperimentu dēļ. Būdamā B kategorijas filma (tātad filma ar ierobežotu budžetu un uzņemšanas periodu), tā ilgu laiku bija lemta nepelnītai aizmirstībai, neraugoties uz vizuālo stilu un tēmu aizmetņiem (likteņa nolemtība, nejaušību traģiskais neatgriezeniskums), kas attīstību iegūst daudzās XX gs. 40.–50. gados tapušajās amerikāņu filmās. Zīmīgi, ka šī ilgu laiku pētnieku ignorētā darba novatoriskie paņēmieni un ietekmes jūtamās arī vienā no izcilākajiem XX gs. darbiem – Orsona Velsa filmā *Pilsonis Keins* (1941), kas arī tapusi studijā RKO.

¹⁴⁸ Spicer, A. *Film Noir*, p. 8.

svešinieku (Pēters Lorre), kurš aizbēg. Turpinās Maika iekšējais monologs, viņš brīnās, kālab no viņu nemitīgi terorizējošā kaimiņa Alberta Menga (Čārlzs Haltons (*Charles Halton*)) apdzīvotās istabas neskan ierastie krācieni. Pieņemtas spēkā Maika šaubas par savas liecības patiesumu, viņš atceras vairākas epizodes, kas paskaidro viņa un kaimiņa attiecības. Maikam nervozi staigājot pa savu askētisko, dramatisku, kontrastējošu gaismēnu piepildīto istabu, turpinās viņa iekšējais monologs, kas pāriet varoņa retrospekcijā – atmiņu ainās. Tās ir divas epizodes, kurās Maiks ir publiski draudējis nogalināt kaimiņu – kariķēti okšķerīgu tipu, kurš izspiego, terorizē Maiku. (Pirmā ir aina kafejnīcā, otrā – viņa istabiņā. Džeinas viesošanās laikā tajā iebrāžas īres nama saimniece ar kaimiņu, abi pārmet Maikam amoralitāti un nostāda jaunos cilvēkus pazemojošā stāvoklī.) Maika apjausma, ka viņa izteikumi var kļūt par materiālu apsūdzībai, kļūst par impulsu sapnim, kurā Maiks tiek notiesāts par kaimiņa slepkavību.

Nākamā sešas ar pusi minūtes garā epizode – Maika sapnis – ļauj filmā saskatīt uzkrītošas ekspresionistiskas iezīmes: deformētas proporcijas, griezīgu, kontrastainu apgaismojumu, virtuozu attēla stilizāciju un arī vācu ekspresionismam raksturīgo telpas deformācijas izmantojumu kā varoņa iekšējā stāvokļa atspoguļojumu. Sapņa epizodi raksturo izkropļotas proporcijas un ekspresīvs kadra dziļums, kariķētas varoņu reakcijas. Sagumušā Maika figūra uz metāla gultas cietuma kamerā, advokāta griezīgie smieklī, neticot Maika apgalvojumiem, ka viņš ir nevainīgs, guļošie zvērinātie tiesas zālē, Maika tuvošanās soda izpildes vietai – milzīgam elektriskam krēslam – šis ekspresīvo, fantasmagorisko ainu kopums, kurā summējas Maika iespaidi no tiesas zāles un viņa vainas apziņa, kļūst par filmas vizuāli plastisko kulmināciju. „Kaut retais apstrīdēs, ka *film noir* sašūpoja dominējošās Holivudas vizuālās konvencijas, neslēptā un pārmērīgā *Svešinieka trešajā stāvā* sešas ar pusi minūtes garā stilizētā sapņu aina tās apstrīd ļoti uzskatāmi,¹⁵²” uzskata Marks Bolds. Īpaši izteiksmīga ir kontrastējošā gaismēnu partitūra, kas izmantota filmā, – Maika sapņu ainā tā kulminē sirreālās, deformētās proporcijās, griezīgās diagonālēs, pārspīlēti lielās ēnu svītrās, taču sapņu ainā izmantotās vizuālās zīmes ir iestrādātas arī filmas „reālistiskajā” naratīvā – ne tikai Maika subjektīvās apziņas filtra deformētajā sapņu epizodē. Uz interjeru sienām pavīd žalūziju mestas ēnas – šīs asās, paralēlās, slīpās līnijas, kuru klātbūtni par „obligātu” stila atribūtu uzskatīs visi *film noir* vizuālā stila izmantotāji filmās, kas tapušas ilgi pēc amerikāņu *film noir* klasiskā cikla izskaņas. Ekspresīvās gaismēnu spēles īpašu nozīmi iegūst tajās filmas *Svešinieks trešajā stāvā* epizodēs, kas filmētas kāpņu telpā: tās ir gan epizodes, kurās Maiks pārsteidz uz trepēm svešinieku (Pēters Lorre), kurš izrādīsies slepkava, gan epizodes, kurās Maiks atrodas šajā kāpņu telpā. Kāpņu telpas epizodēs telpā dominē asi gaismēnu kontrasti, ēnu uzsvērtas arhitektoniskas

¹⁵² Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 59.

līnijas – trepju margas, kas rada grafiski monotonu, draudīgu vidi, kuru šķeļ darbojošos personu – Maika un svešinieka – biezās, tumšās ēnas.

Asās, kontrastējošās, tumšās ēnas darbojas ne tikai kā vizuāli uzkrītošs, ekspresīvs un diskomfortu rosinošs „tumsas laukums”, bet arī kā norāde uz varoņu, īpaši Maika, saskaldīto apziņu, viņa morāli pretrunīgo situāciju (liecinot tiesā), kā arī svešinieka draudīgo divdomīgumu.

„Kaut (filmas) sapņu ainas nereālās proporcijas var uzskatīt par atvasinātām no *Doktora Kaligari kabineta*, arī turpmāko *film noir* pasaule atgādina filmas *Svešinieks trešajā stāvā* spriedzes pilno, satraucošo telpu, un ne tikai vizuāli,¹⁵³ uzskata Marks Bolds. Viņš akcentē ne tikai filmas vizuālo izteiksmību un naratīvos eksperimentus (iekšējā monologa, retrospekcijas un sapņa izmantojumu), bet arī filmā tematiski ieskicēto materiālistiskās, patēriņa pasaules klātbūtni, kas kļūs par būtisku *film noir* tematisko aspektu. Proti, indivīda un patēriņa sabiedrības, arī masu kultūras, attiecību dinamika, kas ir būtiska tēma tādās amerikāņu *film noir* kā *Dubultā apdrošināšana*, *Apvedceļš*, *Sanseta bulvāris* u. c. Marks Bolds akcentē motīvus, kas liek *Svešinieka no trešā stāva* varonim Maikam ar entuziasmu liecināt tiesā, apzinoties, ka viņš savām acīm nav redzējis slepkavību, bet tikai to, ka apsūdzētais ir stāvējis pie nogalinātā. Varoņa entuziasms ir bāzēts pārliecībā par algas pielikumu, karjeras lēcienu, kas sekos viņa zvaigžņu stundai tiesā, tātad arī iespēju pārcelties uz citu dzīvesvietu, prom no nama, kurā viņu tīrīja kaimiņš. Arī filmas sākuma ainās blīvi piepildītā kafejnīcā, kurā aizletes brokastu Maika līgava un Maiks, abu sarunas tēma ir veļasmašīna, ledusskapis, materiālie labumi, kas kalpo par dzinuli un mērķi.

Maika sapnis izrādās pravietisks, viņa kaimiņš ir nogalināts, un Maiks kļūst par aizdomās turamo. Viņa policistam teiktie vārdi: „Es esmu tikpat neprātīgs kā jūs, un, ja jūs uzskatāt, ka man ir kāds sakars ar šo lietu, jūs esat neprātīgs”, rezonē tipisku *film noir* varoņu stāvokli – „apdraudētību un to trauslo šķautni, kas atšķir vainīgos no nevainīgajiem”¹⁵⁴.

Izteiksmīga ir arī filmā vairākkārt izmantotā vizuālā metafora ar „aklo Temīdu” – pirmajā epizodē tiesas zālē pēc Maika sniegtajām liecībām un apsūdzētā aizvešanas kadra centrā ir Maika plecīgais stāvs, kamerai panorāmējot uz augšu, par kadra centrālo objektu kļūst Temīdas statuļa ar aizsietām acīm un likteņa svāriem. Otru reizi šī statuļa pavīd Maika sapņu ainas finālā, kad Maiks, par spīti viņa protestiem, tiek sēdināts uz elektriskā krēsla – Temīdas statujai rokās ir nāves izkaptis. Secinājumi, uz kuriem vedina šīs metaforas izmantojums filmā, – tiesas aklums, taisnības relatīvisms – filmu *Svešinieks trešajā stāvā* saista ar vēlāk tapušajiem *film noir* cikla darbiem un to tematisko fatālismu, kas uzsver filmas varoņu apdraudētību un pakļautību liktenīgām nejaušībām. Patiesība ir relatīva – manifestē Frenka Partosa (*Frank*

¹⁵³ Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, p. 60.

¹⁵⁴ Turpat, 60. lpp.

Partos) veidotais scenārijs. „Tas, kas tu esi, nav tik svarīgi kā tas, kā citi tevi uztver. Viena nepareiza kustība, un tavs liktenis var nonākt viņu rokās.”¹⁵⁵

Sižetiski *Svešinieks trešajā stāvā* piedāvā pārpratumu atrisinājumu, vēl neatļaujoties radikāli izmantot nolemtības un fatālisma tēmu, kas kļūt nozīmīga turpmākajā *film noir* cikla attīstībā. Kaut Maiks ir apcietināts par aizdomām dubultslepkavībā un policija netic viņa stāstam par kāpņu telpā satikto svešinieku ar baltu šalli, viņa līgava Džeina uzņemas iniciatīvu. Viņa pilsētā meklē cilvēku, kurš atbilst aprakstam, un nejausības dēļ viņu arī atrod. Tas izrādās bēglis no psihiatriskās klīnikas. Vajājot Džeinu, svešinieks nejausi pakļūst zem automobiļa riteņiem un mirstot atzīstas abos noziegumos.

Kaut arī „filmas fināls izgaismo noslēpumus un atšķetina pārpratumus, taču *Svešinieks trešajā stāvā* radīja daudz vairāk izbaiļu un paranojas, nekā tās izdevās notušēt, noslēdzot filmas sižetiskās līnijas ar laimīgu finālu”¹⁵⁶, pamatoti uzskata Edijs Millers (*Eddie Muller*).

Borisa Ingstera filmas novatorisms un stilistiskās īpatnības gan paslīdēja garām tā laika aktuālajai kinokritikai – industrijas laikraksts *Variety* 1940. gada septembrī publicētajā recenzijā ir ļoti atturīgs, pārmetot gan to, ka „izteiksmīgais aktieris Pēters Lorre” svešinieka lomā tiek izmantots minimāli, gan secinot, ka „Borisa Ingstera režija ir pārāk samākslota un tajos brīžos, kad tā spēj sasniegt oriģinalitāti, tai pietrūkst prasmes noturēt uzmanību. Tā ir pārāk mākslinieciska filma vidusmēra auditorijai un pārāk garlaicīga – pārējai”¹⁵⁷. Līdzīgu attieksmi pauž arī laikraksta *The New York Times* recenzents Boslijs Krauters (*Bosley Crowther*) recenzijā, kas publicēta 1940. gada 2. septembrī. „Kādreizējais scenārists Ingsters acīmredzami ir puisis, kurš vēlas filmēt „atšķirīgas” filmas. Taču, vērojot rezultātu, šķiet, ka viņa ietekmju avoti ir dažas smagas franču un krievu filmas, kāda radiodrāma un neizceptas grauzdētas siermaizītes, un tas viss apvienots uz ātru roku.”¹⁵⁸ Recenzents secina, ka filma izraisa mulsumu un šķiet pretencioza, sižets ir šokējošs. „Turklāt Ingstera kungs neko nedara, lai mazinātu šo šoku. Aktieriem Džonom Makgiram un Mārgaretai Tališetai reportiera un viņa meitenes lomās gan tiek ļauts spēlēt gandrīz reālistiski. Bet viss pārējais, ieskaitot Pētera Lorres tēloto slepkavu, ir gluži mežonīgs. Šķiet, mērķis ir bijis iznīcināt psiholoģisko melodrāmu, sablīvējot skaņu efektus un padarot manierīgu filmas attēlu.”¹⁵⁹

¹⁵⁵ Muller, E. *Dark City. The Lost World of Film Noir*, p. 110.

¹⁵⁶ Turpat, 110. lpp.

¹⁵⁷ *Variety Staff. Stranger on the Third Floor // Variety*. December 31, 1939.

<http://www.variety.com/review/VE1117795252.html?categoryid=31&cs=1&p=0>. Skatīts 2010. gada 6. maijā.

¹⁵⁸ Crowther, B. *Stranger on the Third Floor // The New York Times*. September 2, 1940.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A01E6D6133EE432A25751C0A96F9C946193D6CF>. Skatīts 2010. gada 5. maijā

¹⁵⁹ Crowther, B. *Stranger on the Third Floor // The New York Times*. September 2, 1940.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A01E6D6133EE432A25751C0A96F9C946193D6CF>. Skatīts 2010. gada 5. maijā

Līdz brīdim, kad *Svešinieks trešajā stāvā* iegūs kultūrvēsturisku vērtību un aiz tā „manierīgā attēla” tiks ieraudzīts novatorisms, kas ietekmējis daudzu filmu vizuālo stilu, bija jāpaiet laikam. Filmas laikabiedri Ingstera darba kvalitātes nepamanīja, tā šķita pārāk eklektiska, savāda. Jāatgādina, ka arī *film noir* jēdziens 1940. gadā vēl nebija radīts, bija jāpaiet vēl sešiem gadiem, pirms *film noir* tika retrospektīvi definēts. Turklāt to filmu vidū, kas ierosināja franču kritiķus – *film noir* jēdziena radītājus – saskatīt īpašas stilistiskās un arī tematiskās dominantes ASV 40. gadu filmās, šīs Borisa Ingstera filmas nebija.

Filmas novatoriskās kvalitātes no jauna tika atklātas, kad *film noir* kļuva par intensīvu akadēmisko pētījumu tēmu – XX gs. 90. gados. Viendabīgo šīs filmas vērtējumu, pasludinot to par *film noir* aizsācēju, summē Edija Millera rakstītais: „Tā bija pirmā Amerikā veidotā filma, kas atļāvās izmantot vācu ekspresionisma skolai raksturīgās stilistiskās „halucinācijas” un drosmīgu mākslīgumu vērtēja augstāk par ikdienišķu naturālismu. Maika Vorda vainas apziņa tiek izteikta ar dramatiska apgaismojuma, pārspīlētām dekorācijām un sirreāliem režijas meklējumiem, pārvēršot studijas RKO prozaiskās teatrālās dekorācijas par neparastu objektīvās un subjektīvās realitātes miksējumu. Tēmas un stila vienotība padarīja *Svešinieku trešajā stāvā* par pirmo Holivudas filmu, kas izmantojusi paņēmienus, kas vēlāk tika definēti kā *noir*.”¹⁶⁰

Borisa Ingstera filmas saistību ar citiem sava laika darbiem uzsver arī citu filmas radošās grupas locekļu darbs. Piemēram, filmas *Svešinieks trešajā stāvā* studijā radītā vide/ dekorācija, kuru veidojos mākslinieks Vens Nests Polgleiss (*Van Nest Polglase*), ir viens no elementiem, kas akcentē *Svešinieka trešajā stāvā* vizuālo līdzību ar *Pilsoni Keinū* – Orsona Velsa filmu. Šis mākslinieks tiek uzskatīts par vienu no *film noir* stilistikas konsekventākajiem īstenotājiem filmu dekorācijās – viņš ir veidojis dekorācijas arī feministiskās kritikas diskursā bieži analizētajam *film noir* darbam *Gilda* (*Gilda*, 1946)¹⁶¹.

Nozīmīgs ir filmas *Svešinieks trešajā stāvā* operatora Nikolasa Musurakas (*Nicolas Musuraca*) darbs. Šis itāļu izcelsmes operators, kurš amerikāņu kino darbojās kopš XX gs. 20. gadu sākuma, rokraksta pilnbriedu sasniedza tieši B. Ingstera filmā. Par „barokālu”¹⁶² dēvēto kontrastējošu, dinamisku gaismēnu iezīmēto grafisko stilu, kas asociējas ar *film noir* vizualitāti, Musuraka pirmo reizi pārlicinoši demonstrēja filmā *Svešinieks trešajā stāvā*. Viņš turpināja to variēt arī citās *film noir* ciklam piederīgās filmās, sadarbojoties ar nozīmīgiem režisoriem: franču izcelsmes režisoru Žaku Turnē, vācu kino „bēgļiem” Frici Langu un Robertu Sjodmaku, arī aktrisi, reto sievieti Holivudas režijā un vienīgo sievieti režisori, kura veidojusi *film noir*, – Aidu Lupino (*Ida Lupino*). N. Musurakas pazīstamāko darbu vidū ir filmas *Kaķa cilvēki* (*Cat*

¹⁶⁰ Muller, E. *Dark City: The Lost World of Film Noir*, p. 110.

¹⁶¹ Porfīrio, R. *Stranger on the Third Floor*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 269.

¹⁶²Turpat, 269. lpp.

People, 1942), *Spirālveida kāpnes* (*Spiral Staircase*, 1945) – abu režisors Ž. Turnē, *No pagātnes* (1947, režisors R. Sjodmaks), *Zilā gardēnija* (*The Blue Gardenia*, 1953, režisors F. Langs), *Stopotājs* (*The Hitch-Hiker*, 1953, režisore Aida Lupino). No vācu ekspresionisma aizgūto kāpņu motīvu, ko ar savu ekspresīvo filmēšanas stilu un gaismēnu kontrastiem N. Musuraka akcentēja filmā *Svešinieks trešajā stāvā*, viņš izvērsis filmā *Spirālveida kāpnes*, padarot kāpņu telpu par filmas spriedzes epicentru un dramatiskās darbības kulmināciju. Atšķirībā no saviem filmas *Svešinieks trešajā stāvā* kolēģiem mākslinieka Vena Nesta Polgleisa un operatora Nikolasa Musurakas, kuru turpmākā radošā darbība būtiski ietekmēja *film noir*, filmas režisora Borisa Ingstera radošais liktenis bijis sarežģītāks. Paradoksāli, ka B. Ingsters, par spīti filmas *Svešinieks trešajā stāvā* ietekmei uz *film noir* turpmāko attīstību, kinovēsturē tomēr palicis kā margināla parādība. Atšķirībā no *Pilsona Keina* šīs filmas nosaukumu neatrast „visu laiku labāko” filmu izlasēs, ko laiku pa laikam veido autoritatīvas profesionāļu grupas, nav salīdzināmi arī teorētisko un analītisko tekstu apjomi, kas veltīti abām ar īsu laika distanci veidotām un vienas studijas (RKO) producētām filmām.

Tomēr *Svešinieks trešajā stāvā* ir summējis to divu Eiropas XX gs. 20. gadu kinostrāvājumu ietekmes, kuras par principiālām *film noir* attīstībā uzskata Deivids Bordvels¹⁶³. Vācu ekspresionistiskā kino tradīcijas klātbūtne filmā ir acīmredzama un pētnieku novērtēta, taču novārtā palikusi krievu XX gs. 20. gadu kino ietekmes analīze – par šo kinematogrāfu, ar kuru Borisam Ingsteram bijusi vistiešākā saskarsme, rakstīts ļoti maz. Tieši vācu ekspresionismu un krievu montāžas kino kā nobriedušākās Eiropas kino avangarda kustības D. Bordvels uzskata par tiem radošo ierosmju un netradicionālas stilistikas avotiem, kas Holivudas izteiksmē ienesa jaunas nianšes, adaptējot šos aizguvumus. D. Bordvels uzskata, ka Eiropas kino avangarda kustības sākušas ietekmēt Holivudu jau XX gs. 20. gados, viņš uzsver, ka Holivuda absorbējusi Eiropas un arī Krievijas kino meklējumus un atjaunojusi sevi, asimilējot eksperimentālo kustību atklājumus. Par īpaši būtisku šo aizguvumu vidū var tikt uzskatīts vācu ekspresionisms un tā dēvētā krievu (padomju) montāžas skola, kuras spilgtākais pārstāvis ir Sergejs Eizenšteins.

Krievu montāžas kino noliedza klasiskās narācijas un montāžas principus, jo stilistiski centās iznīcināt kinenematogrāfiskās pasaules vienotību. Tas tiecās uz metaforiskumu un akcentēja montāžu kā ideoloģiskas, telpiskas un jēdzieniskas manipulācijas pamatlīdzekli, tas „izaicināja klasisko narāciju, stāstītāja „balsi”, skata punktu, laika un telpas vienotību”¹⁶⁴ – visus tos pamatprincipus, kas ir Holivudas klasiskā stila pamats. Tā kā padomju filmas ASV netika

¹⁶³ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, pp.72–74.

¹⁶⁴ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p.73.

importētas līdz 1928. gadam – izņēmums bija tikai *Bruņukuģis Potjomkins* (1925) –, eksperimenti ar rakursiem tika asociēti ar vācu skolu – dēvēti par UFA kadriem, tie parasti tika izmantoti, lai motivētu varoņa psiholoģiju. Pēcāk, iepazīstoties ar padomju montāžas skolas atklājumiem, Holivuda sāka izmantot arī uzsvērtus tuvplānus, zemu rakursus, asimetrisku kadrējumu, taču vācu un krievu tehnikas apvienojums un izmantojums Holivudas pieredzē bija ļoti funkcionāls. „Stilizētais kadrējums liecināja, ka konkrēti kadri neattiecas uz to pašu narācijas līmeni, kam ir piederīgas „tradicionāli” uzņemtās ainas, kamēr „izlaidumi” signalizēja par laika intervāla saspiešanu. Ieslēgtas Holivudas filmas naratīva kontekstā, „montāžas frāzes tiek kodētas kā simboliska stenogrāfija”, „kā iespraudums, taču ne jauns redzējums”, atzīmē D. Bordvels¹⁶⁵.

Maz zināms ir fakts, ka Borisa Ingstera ceļi krustojušies ar krievu XX gs. 20. gadu kinorežijas novatora un teorētiķa Sergeja Eizenšteina radošajiem meklējumiem un viņi abi ir bijuši pazīstami. B. Ingsters *Svešniekā trešajā stāvā* gan radikāli neizmanto XX gs. 20. gados krievu montāžas kino vai, teiksim, Sergeja Eizenšteina „atrakciju montāžas” paņēmienus. Iemesls ir ne tikai „talantu mērogs”, bet arī laika konteksts – 40. gadu sākums, darbība skaņas kino apstākļos Holivudā ļauj adaptēt tikai atsevišķus principus no krievu montāžas kino pieredzes. Tomēr uzskatu, ka B. Ingstera *Svešnieks trešajā stāvā* rezonē arī krievu XX gs. 20. gadu kinoavangardistu meklējumi.

Analizējot krievu (padomju) kino ietekmi *Svešniekā trešajā stāvā*, tā jāreducē uz Sergeja Eizenšteina proponēto „atrakciju montāžas” koncepciju, kurā „atrakcija ir ikviens agresīvs elements, kas pakļauj skatītāju jutekliskai vai psiholoģiskai iedarbībai, kas precīzi aprēķināts, lai iedarbotos uz uztvērēja konkrētu emocionālo satricinājumu”¹⁶⁶.

30. gadu vidū, kad padomju filmas Holivudā jau bija pazīstamas, ASV parādījās pirmie teorētiskie raksti, kas mēģināja definēt šo filmu ietekmi uz Holivudu. Tā Slavko Vorkapičs (*Slavko Vorkapich*) 1934. gadā akcentēja S. Eizenšteina pārlicību, ka „ar ekrāna vizuālo tēlu palīdzību ir iespējams skatītājā radīt dažādas psiholoģiskas un fiziskas reakcijas¹⁶⁷”. S. Eizenšteins uzskatīja, ka šādu efektu ir iespējams sasniegt bez klasiska naratīva izmantojuma, savukārt S. Vorkapičs akcentēja klasiska sižeta nepieciešamību, pieļaujot (atrakciju) montāžas izmantojamu tikai atsevišķos filmas posmos¹⁶⁸. B. Ingstera *Svešnieks trešajā stāvā* neiznīcina klasisko, Holivudai ierasto narāciju un sižetu, arī varoņa atmiņas un sapņu aina ietilpst Holivudas akceptētajā naratīvajā diskursā. Tomēr filmas sapņu epizodē ir saskatāmas „atrakciju

¹⁶⁵ Turpat, 74.lpp.

¹⁶⁶ Эйзенштейн, С. *Избранные произведения*. Том 6. Москва: *Искусство*, 1971, с. 269.

¹⁶⁷ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 73.

¹⁶⁸ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 72–74.

montāžas” iezīmes, kuru mērķis ir pakļaut skatītāju konkrētam emocionālajam satricinājumam. Šo mērķu sasniegšanai B. Ingsters izmanto rakursu, kompozīciju un mērogu konfrontāciju, sintezējot gan vācu ekspresionisma grafisko izteiksmību, gan krievu montāžas skolas tehnikas, taču tās viņš lieto izteikti funkcionāli – sapņa ainu iekļauj klasiskā naratīva rāmī. Sapņa ainas stilizētais kadrējums un izkropļotās proporcijas uzskatāmi liecina, ka šī epizode neattiecas uz to pašu narācijas līmeni, kam ir piederīgas „tradicionāli” uzņemtās filmas epizodes.

Arī Borisa Ingstera biogrāfija ļauj runāt par „krievu skolas” ietekmi Holivudā, uzsverot emigrācijas faktoru. (Līdzīgi kā tas notika ar ekspresionisma tradīcijā strādājošajiem Vācijas režisoriem, kuri 30. gadu vidū nacisma izplatības dēļ no Eiropas devās uz Holivudu.) Boriss Ingsters Holivudā gan ieradās nedaudz agrāk – 30. gadu sākumā.

Dzimis Rīgā 1903. gada 29. oktobrī, miris Kalifornijā 1978. gada 2. augustā, Boriss Ingsters ir piecus gadus jaunāks par rīdzinieku kinovalodas reformatoru, režisoru Sergeju Eizenšteinu (1898–1948). Par B. Ingstera Rīgas perioda dzīvi materiāli faktiski nav saglabājušies. Zināms, ka Boriss Ingsters, īstajā vārdā Boriss Azarhs (*Азарх Борис*), ir aktiera un teātra režisora Alekseja Granovska (*Алексей Грановский*, īstajā vārdā Avroms Azarhs (*Авром Азарх*)) jaunākais brālis. (A. Granovskis ar iesudējumu *Filips II* debitēja režijā uz Jaunā Rīgas teātra skatuves 1914. gadā, viņa turpmākā radošā darbība bija saistīta ar Krieviju un Valsts ebreju teātri Maskavā¹⁶⁹).

Par Borisa Ingstera darbību Holivudā rakstīts ir ļoti maz. Ir saglabājies B. Ingstera Kalifornijas Universitātē nolasītās lekcijas (pirms S. Eizenšteina filmas *Aleksandrs Ņevskis* skates) pieraksts¹⁷⁰, kas ļauj restaurēt dažas paša B. Ingstera biogrāfijas detaļas.

Lekcijā B. Ingsters summē S. Eizenšteina radošos atklājumus, komentē viņa filmu novatorismu un problemātiskās attiecības ar varas mehānismu Padomju Savienībā, kad pēc XX gs. 20. gadu radošās eksplozijas un jaunas mākslas valodas meklējumiem, kuru avangardā bija S. Eizenšteins, 30. gados tā pārvērtās par totalitārisma lielvalsti. B. Ingsters un S. Eizenšteins pirmo reizi tikušies tikai 1922. gadā Maskavā – tolaik S. Eizenšteins bija savas radošās darbības sākumā, viņš Maskavā iestudēja Alekseja Ostrovka lugu *Arī gudrinieks pārskatās*, kuras ietvaros filmēja arī savu pirmo kinodarbu *Glumova dienasgrāmata* (*Дневник Глумова*). Tolaik B. Ingsteram ir 19 gadu, un viņš Maskavā apgūst aktiera profesiju: „Pirmo reizi satiku S. Eizenšteinu 1922. gadā. Es mācījos par aktieri un savā skolā biju saklausījies aizraujošus stāstus par jaunu režisoru, kurš veido interesantus darbus *Proletkulta* teātrī. Pateicoties skolas biedriem, man izdevās ielavīties S. Eizenšteina izrādes kostīmmēģinājumā. Es zināju lugu. Tā bija veca komēdija, kuru rakstījis krievu reālisma skolas tēvs Ostrovskis. Zināju, ka lugas

¹⁶⁹ Янгиров, Р. *Сентиментальный романс. Материалы к истории фильма*. Киноведческие записки. N.54, Москва, 2001, с.294–299.

¹⁷⁰ Ingster B. *Hollywood Quarterly*. Vol. 5, Nr. 4, 1951. *University of California Press*, pp. 380–388.

darbība risinās pārtikušā Maskavas tirgoņa namā ap 1860. gadu. Iedomājieties manu pārsteigumu, kad pacēlās priekšgars un skatienam pavērās skatuve, kas atgādināja Pikaso versiju par cirka arēnu. (..) Mani valdzināja tas, ko es ieraudzīju, taču nešokēja. Neviens manas paaudzes krievs nevarēja būt šokēts no visa tā, kas notika 1922. gada Maskavā. Izrāde bija skaļa, koša un krāšņa, bet pie labākās gribas es nespēju uztaustīt saiknes starp šo izrādi un lugu, kuru es tik labi pazinu.”¹⁷¹

B. Ingsters stāsta par savu sarunu ar S. Eizenšteinu pēc izrādes, kurā atklājis, ka nesaskata saistību starp lugu un S. Eizenšteina veidoto interpretāciju. Sekojusi gara S. Eizenšteina tirāde par cirka tradīcijām, Šekspīra ietekmi uz krievu komēdiju. B. Ingstera secinājumi, ka S. Eizenšteins vienmēr bijis tuvāks Rietumeiropas kultūras kontekstam, nevis krievu kultūrai, īss apskats par krievu montāžas skolas dzimšanu, kurā nozīmīgu lomu ieņēmusi arī iepazīšanās ar tā laika būtiskākajiem amerikāņu kino sasniegumiem un Deivida Vorka Grifita (*David Wark Griffith*) montāžas paņēmieniem, veido kulturoloģiski korektu apskatu par S. Eizenšteina nozīmi pasaules kino, taču bez jau minētās epizodes pēc *Arī gudrinieks pārskatās* mēģinājuma tā nepiedāvā nekādu papildu informāciju par B. Ingstera un S. Eizenšteina turpmākajām attiecībām.

Hollywood Quarterly apgalvots, ka „Ingsters bija viens no tiem krievu kinematogrāfistiem, kas kopā ar S. Eizenšteinu ieradās ASV”¹⁷². To apliecina arī Džonatans Veičs (*Johnatan Veitch*): „Ingsters ieradās Holivudā kopā ar S. Eizenšteinu (..), palika pēc viņa un radīja sev reputāciju kā veikls sižetu sacerētājs. (..) Tā kā angļu valoda nebija viņa dzimtā valoda, viņš deva priekšroku strādāt komandā.”¹⁷³ 30. gados B. Ingsters iegūst atpazīstamību ar scenārijiem divām veiksmīgām melodrāmām ar norvēģu daiļslidotāju Sonju Heniju – *Plānais ledus* (*The Thin Ice*, 1937) un *Veiksmīga piezemšanās* (*Happy Landing*, 1938). Par B. Ingstera sadarbības partneri kļūst Natanjels Vests (*Nathanael West*), amerikāņu autors, kura darbus raksturo traģikomiska pasaules izjūta, ekspresija, kā arī Lielās depresijas laika amerikāņu sabiedrības izjūtu atklājēja reputācija. 1939. gadā Vests sāka strādāt par štata scenāristu Holivudā, abi ar B. Ingsteru kopā viņi rakstīja scenāriju, adaptējot britu detektīvu autora Entonija Bērklīja Koksas (*Anthony Berkeley Cox*) ar pseidonīmu *Francis Iles* sarakstīto romānu *Pirms fakta* (*Before the Fact*). (Vēlāk pēc šī romāna Alfreds Hičkoks uzņēma filmu *Aizdomas* (*Suspicion*, 1941), taču izmantojot citu autoru, nevis B. Ingstera un N. Vesta scenāriju.) Tandēms B. Ingsters un N. Vests, kurā B. Ingsters pamatā rada darbu dramaturģisko struktūru, bet N. Vests izstrādā dialogus, veidojuši vairākus scenārijus (*Vēsais miljons* (*A Cool Million*), *Enģelis amatieris*

¹⁷¹ Ingster, B. *Hollywood Quarterly*. Vol.5, Nr.4, p. 381.

¹⁷² Turpat, 380. lpp.

¹⁷³ Veitch, J. *American Superealism: Nathanael West and the Politics of the Representation in 1930*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997, p. 169.

(*Amataeur Angel*), *Putns rokā (A Bird in the Hand)*), kuri gan neviens nav pārtapuši filmā. (Abu sadarbību pārtrauca Natanjela Vesta nāve 1940. gadā autoavārijā.)

Saglabājies maz materiālu, kas raksturo Borisu Ingsteru kā radošu personību. Literāts Natanjels Vests vēstulē māsai Laurai viņu raksturo sādi: „Borisam ir tik daudz enerģijas, ka viņš varētu darbināt tvaika lokomotīvi... Un, kaut viņš neraksta angļu valodā, viņš perfekti zina, ko vēlas tajā pateikt. Turklāt, jāatzīst, viņš ellišķīgi daudz zina par kino biznesu.”¹⁷⁴

Arī grāmatas *Tumsas virzītie: ebreju emigranti režisori un film noir ausma (Driven to Darkness: Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir)* autors Vinsents Bruks, kurš pētījis ebreju emigrācijas vilni, kuri nacisma izplatības dēļ XX gs. 30. gados bija spiesti pamest Eiropu un atrada darbu Holivudā, piemin Borisu Ingsteru vien garāmejojot. Iemesls – B. Ingsters ieradās no Krievijas, turklāt agrāk par grāmatas autora izpēti lokā ietilpstošajiem Eiropas režisoriem. Viņš uzsver, ka Latvijā dzimušais Boriss Ingsters „bija strādājis ar Sergeju Eizenšteinu jau pie *Bruņukuģa Potjomkina* (1925) un pievienojās viņam, kad tas devās uz ASV 30. gadu sākumā. Atšķirībā no sava mentora, kurš, piedzīvojis vilšanos, atgriezās Padomju Savienībā, B. Ingsters palika Holivudā līdz mūža galam”¹⁷⁵.

Tomēr dokumentālu apliecinājumu, ka B. Ingsters ASV ieradies kopā ar S. Eizenšteinu, nav izdevies iegūt, viņa vārds neparādās ne paša S. Eizenšteina rakstītajos autobiogrāfiskajos tekstos, ne materiālos, kas atspoguļo S. Eizenšteina ierašanos Amerikā, B. Ingstera vārds neparādās arī filmas *Bruņukuģis Potjomkins* titros. Vadošais S. Eizenšteina pētnieks Krievijā un S. Eizenšteina muzeja direktors Naums Kleimans (*Наум Клейман*)

uzskata, ka dokumentālu apliecinājumu šim faktam nav¹⁷⁶. Tomēr B. Ingstera vārds parādās S. Eizenšteina un Grigorija Aleksandrova (*Григорий Александров*) pirmās skaņu filmas – Parīzē tapušās 20 minūšu īsfilmā *Sentimentālā romance (Сентиментальный романс/Le Romance Sentimentale)* – titros, viņš šajā projektā bijis asistents (1929–1930) – neilgi pirms S. Eizenšteina došanās uz ASV¹⁷⁷.

¹⁷⁴Veitch, J. *American Superealism: Nathaniel West and the Politics of the Representation in 1930*, University of Wisconsin Press, 1997, p.169.

¹⁷⁵Brook, V. *Driven to Darkness: Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir*, London: Rutgers University Press, 2009, pp. 8–9.

¹⁷⁶Rietuma, D. Intervija ar Naumu Kleimanu 2010. gada 1. augustā. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

¹⁷⁷Янгиров, Р. *Сентиментальный романс. Материалы к истории фильма*. Киноведческие записки. N. 54, Москва, 2001, с. 294–299.

Zināms, ka S. Eizenšteins, ar kuru *Paramount* noslēdzis līgumu par četrām filmām Holivudā, viņa filmu operators Eduards Tisē (Эдуард Тиссэ) un arī *Paramount* viceprezidents Džeks Laskijs) ieradās Ņujorkā 1930. gada maijā. S. Eizenšteina sadarbība ar Holivudas *Paramount* bija ļoti īsa – 1930. gada septembrī viņš sāk darbu pie scenārija pēc Teodora Dreizera romāna *Amerikāņu tragēdija* motīviem, taču jau 23. oktobrī studija līgumu ar S. Eizenšteinu lauž, jo nepiekrīt viņa iecerētajam mākslinieciskajam risinājumam. Kaut nav atrasts dokumentāls apstiprinājums faktam, ka B. Ingsters ir kontaktējies ar S. Eizenšteinu laikā, kad tapa šis projekts, kas bija pārāk novatorisks Holivudas kanonam, būtisks ir fakts, ka, tieši strādājot pie *Amerikāņu tragēdijas* scenārija, S. Eizenšteins īpašu vērību pievērsa iekšējā monologa principam. 1932. gadā S. Eizenšteins veltīja iekšējā monologa tēmai rakstu *Aizņemieties!* (Одолжайтесь!), viņš ir bijis viens no pirmajiem, kas teorētiski pievērsies iekšējā monologa atspoguļojumam uz ekrāna. Šo paņēmieni bija paredzēti izmantot arī *Amerikāņu tragēdijas* nerealizētajā ekranizācijā studijā *Paramount*¹⁷⁸. Desmit gadu vēlāk Boriss Ingsters izmantoja varoņa iekšējo monologu filmā *Svešinieks trešajā stāvā* – vainas kompleksa māktā reportiera iekšējās izjūtas, pārdzīvojumi ir dzirdami skatītājam, izmantojot „iekšējo monologu”. Iespējams, šī paņēmiena izmantošana skaidrojama ar B. Ingstera uzturēšanos S. Eizenšteina intelektuāli piesātinātajā radošajā laukā, kas, zinot B. Ingstera un S. Eizenšteina biogrāfiskos saskarsmes punktus, ir ticama, taču nav dokumentāli pierādāma.

Pēc līguma laušanas ar *Paramount* S. Eizenšteins neatgriezās Maskavā, bet sāka īstenot neatkarīgu projektu – filmu par Meksiku *Esi sveicināta, Meksika!* (*Que viva Mexico!*). Sponsorus – rakstnieku Aptonu Sinkleru (*Upton Sinclair*) un viņa sievu Mēriju Kreigu Sinkleri (*Marie Craig Sinclair*) – palīdzēja atrast Čārlijs Čālpins, idejas inspirētājs bija meksikāņu gleznotājs Djego Rivera (*Diego Rivera*)¹⁷⁹. Šajā S. Eizenšteina Meksikas filmas projektā par asistentu strādājis arī Boriss Ingsters. B. Ingsters tiek minēts kā viens no producenta A. Sinklera iecerētajiem profesionāļiem, kurš varētu samontēt Meksikas filmu paša S. Eizenšteina vietā. „Ja S. Eizenšteins nevarēs pabeigt filmu – to samontēt, ir tikai trīs cilvēki Holivudā, kas spēj to izdarīt”, – kā pirmais tiek minēts Boriss Ingsters, kurš „labi pazinis S. Eizenšteinu un strādājis ar viņu jau *Bruņukuģa Potjomkins* laikā” (divi pārējie Ralfs Bloks (*Ralf Block*) un Ričards Boļeslavskis (*Richard Boleslavski*))¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Эйзенштейн, С. Внутренний монолог, Метод. Том 1. Grundproblem, Музей кино, Москва, 2002, с.99.

¹⁷⁹ Летопись Российского кино, Москва: Материк, 2007, с. 30–64.

¹⁸⁰ Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: *The Making and Unmaking of Que viva Mexico!* London: Thames and Hudson, 1970, p. 334.

Meksikas projekts kļuva par dramatisku S. Eizenšteina pieredzi. 1932. gada 9. maijā S. Eizenšteins un operators Eduards Tisē pēc triju gadu prombūtnes atgriezās Maskavā¹⁸¹. Boriss Ingsters pieņēma lēmumu palikt ASV.

Pirmie paša B. Ingstera darbi Holivudā datējami ar XX gs. 30. gadu vidu, tie ir scenāriji (pirmā filma – melodrāma *Plānais ledus* (*The Thin Ice*, 1937)). B. Ingsters ir arī izcilā režisora Friča Langa filmas *Apmetnis un duncis* (*Cloak and Dagger*, 1946) scenārija idejas autors (kopā ar Džonu Larkinu (*John Larkin*)), tās varoņi ir slepeno izlūkdienu darboņi Otrā pasaules kara laikā.

B. Ingstera režisora karjerā ir tikai trīs filmas: debija *Svešinieks trešajā stāvā* (1940), *Tiesnesis iziet* (*The Judge Steps Out*, 1949), *Dienvidu puse 1-1000* (*Southside 1-1000*, 1950). *Tiesnesis iziet* ir melodrāma (sižets vēstī par kādu tiesnesi, kurš „izkāpj ārā no savas ierastās dzīves rāmjiem”, pamet ģimeni, sāk strādāt par pavāru kādā ceļmalas restorānā un aizraujas ar tā īpašnieci). Tā ir arī vienīgā no B. Ingstera režisētajām filmām, kas tapusi pēc viņa paša rakstīta scenārija. Viņa pēdējais režijas darbs *Dienvidu puse 1-1000* ir piederīgs *film noir* ciklam. *Dienvidu puse 1-1000* hronoloģiski tapusi jau *film noir* brieduma posmā, desmit gadu pēc B. Ingstera debijas režijā, viņš ir arī filmas līdzscenārists (sadarbībā ar Leo Taunsendu (*Leo Townsend*)). Filmā sižets vēstī par izcilu naudas viltotāju Dīnu (Moriss Ankrums (*Morris Ankrum*)), kurš izcieš ilgu sodu cietumā. Viņa pēdējais cietumā paveiktais darbs – plates – tiek izņemts no cietuma un nokļūst kādas Noras Kreigas (Andrea Kinga (*Andrea King*)) rokās. Šīs sievietes saistību ar mirušo Dīnu un viltotu banknošu pieplūdumu valstī izmeklē FIB aģents Džons Rigss, kurš darbojas ar segvārdu Niks Sterns (*Dons Defors* (*Don DeFore*)), viņam dots uzdevums kļūt par Noras uzticamības personu. Taču Nora no cietuma saņemtais mirušā Dīna personīgās mantas un tajās atrastais bloknots ar skicēm kļūst par pavērsieni filmas darbībā un abu attiecībās – vienā no zīmējumiem Nora atpazīst Niku Sternu, kaut zem uzskicētā portreta lasāms paraksts – aģents Rigss. Šis atklājums tuvina drāmu traģiskajam finālam.

Roberts Porfīrio uzsver, ka vienīgais iemesls, kāpēc šo filmu ir vērts izcelt citu tā laika filmu kontekstā, ir Borisa Ingstera personība un viņa *film noir* aizsācēja statuss. Atšķirībā no režisora agrīnā darba, kas tapa studijā, dekorācijā, šo filmu viņš tiecas klasificēt kā piederīgu tā dēvētajam „dokumentālajam (*documentary*) *noir*”¹⁸², tātad tiem *film noir* paraugiem, kas īpaši akcentēja pilsētvidi kā cilvēcisko drāmu spoguļi un īpaši populārs kļuva 40.–50. gadu mijā. Filmā ir efektīga gaismu partitūra, kas atbilst *noir* stilistikajam kanonam, un daudz grafiski

¹⁸¹ S. Eizenšteinam tiek uzstādīts Josifa Staļina ultimāts, filmas nesamontētais materiāls paliek ASV A. Sinklera rokās. Uz Maskavu tas tiek aizsūtīts tikai 1939. gadā, bet pašam S. Eizenšteinam ar šo materiālu vairs nerodas izdevība strādāt – viņam to neļauj. Ir gan tapušas citu režisoru, arī Grigorija Aleksandrova, vēl viena Eizenšteina Amerikas un Meksikas posma kolēģa, versijas (1979. gadā). Vairāk sk. Rietuma, D., Reitere, E. *Rīgas puika Sergejs Eizenšteins*. Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 2008.

¹⁸² Porfīrio R. *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992, p.264.

izteismīgu un vizuāli ekspresīvu reālā vidē filmētu epizožu. R. Porfirio filmas finālu vērtē drīzāk kā ironisku, nevis traģisku, tomēr ekspresīvā un dinamiskā noslēguma epizode – apšaušana un pakāpšanās pa urbānu, brutālu vidi, arī dzelzceļa tiltu, pa kuru FIB izmeklētājs vajā Noru, un viņas nāve, nokrītot no tilta zem dunošiem lokomotīves riteņiem, – manuprāt, kļūst gan par filmas vizuālo, gan dramatisko kulmināciju. Tomēr R. Porfirio šo filmu, kas pielika punktu B. Ingstera režisora karjerai, vērtē ļoti atturīgi. Kaut, domājams, B. Ingstera izvēle turpmāk darboties TV jomā izskaidrojama ne tik daudz ar šīs ekspresīvās un profesionāli pārlicinošās filmas kvalitāti, bet ar noskaņu maiņu kinoindustrijā – 50. gados mazinājās *film noir* un arī B kategorijas filmu popularitāte (par iemesliem turpmāk), nostiprinājās jaunā medija TV pozīcijas. 50. gadu vidū arī B. Ingsters pievērsās TV filmu scenāriju rakstīšanai un producēšanai, to vidū dominē asa sižeta seriāli. 60. gados B. Ingsters producēja vienu no šajā desmitgadē populārākajiem ASV TV šoviem *Cilvēks no U.N.C.L.E (The Man from U.N.C.L.E)*¹⁸³.

3. Film noir stilistika

3.1. Holivudas klasiskais stils un *film noir*

XX gs. 40.–50. gados tapušās *film noir* maksimāli pietuvojas klasiskā Holivudas kino stilistiskās paradigmas apstrīdējumam – šīs hipotēzes pierādījumam ir jādefinē jēdzieni „stils” un „Holivudas klasiskais stils”, kā arī jāiezīmē tās atšķirības, ko piedāvā *film noir* cikla ietvaros veidotās filmas – to radikālākie paraugi.

Filmās stils ir jēdziens, kas ietver dažādus komponentus. Plašākā nozīmē filmas stils raksturo veidu, kā tiek organizēts kinematogrāfiskais materiāls (attēls, skaņa), kā tas ir inscenēts, nofilmēts, samontēts, kā tas ir saistīts ar vēsturisko kontekstu un tiem nosacījumiem (tehnoloģiskajiem, sociālajiem, politiskajiem u. c.), kuru ietvaros tapusi konkrētā filma. Filmās stils var būt atkarīgs arī no konkrētas nacionālās skolas, kultūras konteksta, arī institūciju un konkrēto filmu veidotāju biogrāfijas nosacījumos bāzētas motivācijas.

Deivids Bordvels definē filmas stilu kā „sistemātisku un nozīmīgu šī medija tehniku izmantojumu”, kas ietver „mizanscēnas izveidi (inscenējumu, apgaismojumu, izpildījumu (*performance*), dekorāciju); kadrējumu, fokusu, krāsu un citu operatordarba tehniku; montāžu un skaņu”. Stils ir „filmās vizuālā un skaniskā tekstūra”, konkrētu kinematogrāfisku izvēļu, kas izdarītas noteiktos vēsturiskos apstākļos, rezultāts¹⁸⁴”, uzskata D. Bordvels. Viņš akcentē jēdziena „stils” ietilpību, norādot, ka „varam runāt par individuālu konkrēta režisora stilu (..).

¹⁸³ Veitch, J. *American Superrealism: Nathaniel West and the Politics of the Representation in 1930*, p. 169.

¹⁸⁴ Bordwell, D. *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts, London: *Harvard University Press*, 1997, p. 8.

Varam runāt par noteiktas grupas stilu – par padomju montāžas vai Holivudas studiju stilu”, taču jebkurā gadījumā tā būs saruna „par noteiktām tehniskām izvēlēm, kas skar lielāku darbu kopumu¹⁸⁵”.

Stila pētniecība vistiešākajā veidā ir saistīta ar filmu semiotisko analīzi. Izmantojot semiotiskās analīzes principus, naratīvās struktūras konvencionālie elementi – filmas varoņi, sižets, dekorācijas, skata punkts un laika ierobežojums – var tikt uzskatīti par zīmēm, kas tiek strukturētas un organizētas saskaņā ar dažādiem kodiem. „Filmas naratīvs var tikt uzskatīts par vienu vai vairāku notikumu izklāstu, kas ir loģiski saistīts, apjēgts laikā un apvienots veselumā. Filmas naratīva analīze fokusējas gan uz sižetu un fabulas struktūru, gan darbību, ko realizē dažādie varoņi, veidu, kādā tiek pārraidīta un kontrolēta naratīva informācija, izmantojot dažādus skatpunktus, gan arī uz vēstītāja attiecībām ar varoņiem un notikumiem, kas apdzīvo kinematogrāfisko pasauli.”¹⁸⁶

Viens no pamatprincipiem filmas naratīva analīzē, kas aktualizēja jautājumu par stila nozīmi kinematogrāfiska teksta organizācijā, ir nošķirums starp fabulu (*story*) un sižetu (*plot*), ko sāka lietot krievu formālisti XX gs. 20. gados. Krievu formālisma skola ieņēma ļoti svarīgu lomu stila koncepcijas izveidē, kaut sākotnēji tās pētījumu objekts bija literatūra, 1927. gadā izdevumā *Kino poētika (Поэтика кино)* tās atklājumi tiek attiecināti arī uz kino. Šīs skolas pārstāvja Viktora Šklovskā (*Виктор Шкловский*) formulējumā fabula tiek saprasta kā „attiecību sistēma starp varoņiem un darbību to hronoloģiskajā secībā”¹⁸⁷. Vēlāk fabulu sāka uzskatīt par cēloņsakarību ķēdi, kas izrisināta laikā un telpā. Sižets tika saprasts kā mākslinieciska organizācija vai deformācija cēloņsakarību ķēdes secībā. Eksistē dažādas fabulas deformācijas tehnikas: hronoloģijas nojaukšana, paužu lietošana, informācijas kavēšana, vienas un tās pašas informācijas nodošana/pārraidīšana, piedāvājot to no dažādām perspektīvām. Tādējādi sižetu var uzskatīt par māksliniecisku fabulas organizētāju.

Būtiska bija formālistu diskusija par attiecībām starp fabulu, sižetu un stilu (to ierosināja V. Šklovskā eseja *Poēzija un proza kinematogrāfā (Поэзия и проза в кинематографе)*) un Jurija Tiņanova (*Юрий Тынянов*) darbs *Par kino pamatiem (Об основах кино)*. Proti, vai fabula ir jāsaprot kā saistītu darbību ķēde – naratīvās struktūras būtība un tās pamata ietvars –, vai arī filmas stilistiku definē manipulācijas ar laiku un telpu. Citiem vārdiem, vai narācijas pamatā ir stilistiskas variācijas, nevis sižeta norises. Domas dalījās pat formālistu vidū – daļa uzskatīja, ka sižets ir saistīts ar fabulu, darbības līmeni, citi uzsvēra, ka sižetu lielā mērā kontrolē stils un konkrētajam medijam (kinomākslai) raksturīgās stilistiskās iezīmes. Jurijs

¹⁸⁵ Turpat, 8. lpp.

¹⁸⁶ Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge, 1992, p. 70.

¹⁸⁷ Turpat, 71. lpp.

Tiņanovs uzskatīja, ka stils, stilistiskās attiecības starp kadriem kalpo par "savienojuma fundamentālo principu, kas darbojas kā principāls sižeta „darbinātājs” (*mover*)”¹⁸⁸. Viņš argumentēja, ka stils, stilistiskā organizācija var kalpot par fundamentālu savienojuma principu un principiālu sižeta virzītāju¹⁸⁹. Šo uzskatu vairāk nekā pēc pusgadsimtu ilgas pauzes savā darbā *Narācija spēlfilmā* (*Narration in the Fiction Film*) ir attīstījis Deivids Bordvels, kurš detalizēti pierāda, kādā veidā sižets mijiedarbojas ar fabulu. Sižeta pamatuzdevums ir prezentēt fabulu vai, precīzāk, fabulas informāciju, ko skatītājs izmanto, lai konstruētu sižetu. D. Bordvels izmanto fabulas un sižeta nošķirumu, uzsverot, ka fabula attiecas uz naratīva notikumiem – to laika, telpas cēloņsakarībās. Savukārt sižets (*plot*) aptver filmas formālo un stilistisko kopumu, tādējādi tas ietver visas laika, telpas un cēloņsakarības sistēmas, ko piedāvā filma, no retrospektīvās (*flashback*) struktūras un subjektīvā skata punkta līdz apgaismojuma, montāžas un kameras tehnikai. „Sižets ir filma mūsu acu priekšā. Fabula ir mūsu mentālā konstrukcija, mūsu iejaukšanās struktūra, ko mēs radām, balstoties uz noteiktiem sižeta aspektiem.”¹⁹⁰ Filmas fabulu (*story*) mēs kā skatītāji konstruējam, bāzējoties uz tās sižetu (*plot*). Filmas sižets ļauj to darīt, pārraidot fabulas informāciju.

D. Bordvels uzsver stila lomu sižeta konstruēšanā: „Klasiskā naratīvā kinematogrāfiskā tehnika, kaut arī perfekti organizēta, tiek lietota, lai pastiprinātu cēlonisku sižeta notikumu sakārtotību laikā un telpā.” Naratīva loģika sižetā var būt lineāra, tā var būt arī kompleksa, bloķējot cēloņu un seku mijiedarbi ar atdalošiem elementiem. Arī naratīva laiks var būt lineārs un vienkāršs, tas var būt kompleks, kurā sižets izmanto sarežģītu laika attiecību starp fabulu un sižetu, tālab „filmās stilistiskā sistēma rada konstrukcijas, kas ir atšķirīgas no sižetiskās sistēmas”. „Filmas stils var tikt organizēts un uzsvērts līdz tādām līmenim, ka tas kļūst vismaz vienlīdz svarīgs kā sižetiskās konstrukcijas,”¹⁹¹ uzsver D. Bordvels, attīstot krievu formālisma skolas pārstāvja J. Tiņanova uzskatu, ka „stils, stilistiskās attiecības starp savienotiem darba fragmentiem dominē kā principiāls sižeta virzītājspēks”¹⁹².

D. Bordvels pamato, ka filmas stils ir tikpat svarīgs fabulas konstrukcijā kā sižets, viņš sadala vēstījumu divās sistēmās, kas savā ziņā mijiedarbojas viena ar otru. D. Bordvels pamatoti uzskata, ka **stils** un **sižets** ir savstarpēji saistīti – sižets ir saistīts ar fabulu, un tas padara stilu par katalizatoru, ļaujot skatītājam konstruēt filmas fabulu. Filmas stils parasti ietekmē filmas sižetu vai filmā sistēmiski izmantotos tehniskos paņēmienus, turklāt kinematogrāfista stilistiskā

¹⁸⁸ Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge, 1992, p. 72.

¹⁸⁹ Turpat, 72. lpp.

¹⁹⁰ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 12.

¹⁹¹ Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1995, p. 275.

¹⁹² Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, p. 72.

izvēle (montāžā, skaņā, apgaismojumā, rakursos u. c.) var ietekmēt skatītāja sižeta interpretāciju un konsekventi ietekmē veidu, kā skatītājs konstruē filmas fabulu. „Stils interaktīvi iedarbojas uz sižetu vairākos veidos (sk. diagrammu).”¹⁹³

Narācija	Sižets → fabula ↕ Stils
----------	-------------------------------

D. Bordvels akcentē trīs pozīcijas, aprakstot stila ietekmi uz sižeta attīstību klasiskajā vēstījumā (narācijā):

1. Klasiskā narācija izmanto kinematogrāfisko tehniku kā ierīci sižeta informācijas pārraidei – fabulas konstruēšanai (*syuzhet's transmission of fabula information*).
2. Klasiskajā narācijā stils parasti iedrošina skatītāju radīt loģisku, saskaņotu laiku un telpu fabulas darbībai.
3. Klasiskais stils sastāv no strikti ierobežotiem noteiktiem tehniskiem paņēmieniem, kas tiek organizēti stabilā (*stable*) paradigmā un sarindoti saskaņā ar sižeta vajadzībām.¹⁹⁴

Pēc šiem nosacījumiem klasiskajā narācijā stilistiskie paņēmieni ir relatīvi „neredzami”, nepamanāmi, tie kalpo mērķim, lai padarītu sižetu ekspresīvāku. Klasiskā narācija saskaņā ar D. Bordvelu ir noteiktu „normu kopums, kas pārvalda gan sižeta konstrukciju, gan stilistiskos nosacījumus”¹⁹⁵.

Tomēr reti filmās šīs trīs sistēmas pozicionētas kā līdzvērtīgas. Krievu formālisti literatūrkritiķi uzsvēra, ka katrā tekstā vai tradīcijā noteikts komponents – dominante – pakļauj pārējos. „Dominante,” raksta Romāns Jakobsons, „ir definējama kā fokusējošais mākslas darba komponents: tas pārvalda, nosaka un transformē pārējos komponentus. Dominante nodrošina struktūras viengabalainību.”¹⁹⁶

D. Bordvels uzskata, ka klasiskajā Holivudas kinematogrāfijā kā dominante darbojas naratīva cēloņsakarība, kas padara laika un telpas sistēmas par tās izteiksmes līdzekļiem (*vehicles*)¹⁹⁷. Tā tiek realizēta ar individualizētiem, psiholoģiski motivētiem varoņiem, kas orientēti uz mērķi, notikumiem, kas sižetiski organizēti cēloņsakarību ķēdē. „Jārūpējas, lai katrs „caurums” būtu piepildīts, lai katrs pavediens tiktu saausts kopā. Lai katra varoņa parādīšanās un aiziešana

¹⁹³Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*, p. 50.

¹⁹⁴Turpat, 162. –163.lpp.

¹⁹⁵Turpat, 165. lpp.

¹⁹⁶ Jakobson, R. *The Dominant*. In: *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass.: *The MIT Press*, 1971, p. 82.

¹⁹⁷ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 12.

iziešana tiktu motivēta, (..) ka nav konflikta starp to, kas noticis agrāk, kas notiek patlaban un notiks turpmāk; ka ir absolūta saskaņa, konsekvence starp pašreizējo dialogu un pagātnes darbību – pārlicība, ka filmas finālā netiek atstāti apgrūtināši jautājumi, kas mazina filmas pievilcību publikas acīs,” – tā klasisko Holivudas narāciju raksturo praktiķis Luijs Hermans¹⁹⁸.

D. Bordvels, kurš skrupulozi ir pētījis Holivudas klasiskā stila aspektus, uzskata, ka Holivudas filmas vieno noteikta estētiska sistēma. Un, kaut šī sistēma nenosaka katru darba detaļu vai sīkumu, tā akcentē noteiktus paņēmienus un iezīmē robežas, definē estētiskās normas, kas limitē jauninājumus.

Vēsturiski estētisko normu kopums, ko D. Bordvels definē kā „Holivudas klasisko stilu”, nav krasī mainījies kopš 1920. gada – laika, kad Amerikas kinematogrāfs nostiprināja savu dominējošo lomu pasaulē. Kinoražošana tika koncentrēta Holivudas studijās, to pakļaujot noteiktām ražošanas shēmām – tā dēvētajai vertikālajai integrācijai, kas ietver „ekonomiski efektīgas filmu ražošanas metodes, paplašina produktu – filmu – izplatīšanu visā pasaulē, turklāt nodrošina filmu nonākšanu no ražotāja līdz patērētājam, iegādājoties kinoteātrus ne tikai ASV, bet arī citur pasaulē”¹⁹⁹. „No 1917. līdz 1960. gadam Amerikas studijās tapušajās filmās dominē noteikts un homogēns stils, kura principi ir palikuši visumā nemainīgi desmitgažu, žanru, studiju un personību „ietvaros”.”²⁰⁰

Holivudas klasiskā stila paradigma darbojas kā likumu kopums, kas ierobežo individuālo novatorismu un manifestē vēstījumu kā savu pamatuzdevumu. No šī uzstādījuma izriet arī secinājums, ka „Holivudas klasiskās filmas maskē savu mākslīgumu ar stāstījuma kontinuitāti un „neredzamību”, ka „filmai ir jābūt saprotamai” un „nepārprotamai un tai emocionāli jāuzrunā plašas masas”.²⁰¹ Lai sasniegtu šo mērķi, Holivudas klasiskā stila paradigmas ietvaros tika un joprojām tiek izmantotas noteiktas filmēšanas un montāžas tehnikas, kas ļauj skatītājam ieņemt „ideālā novērotāja” pozīciju un sekot notikumiem no iespējami labākā skata punkta, tādējādi skatītāja uzmanība vienmēr ir koncentrēta uz varoņiem, kurus spēlē pazīstami aktieri, un būtiskiem sižeta elementiem.

„Šo paņēmienu vidū bija rūpīgi izsvērtas, centrētas frontālas kompozīcijas, kurās ievērots harmonisks līdzsvars un proporcijas; 180 grādu likums, kas reglamentē – kamera nedrīkst pārkāpt iedomāto līniju, kas šķērso uz ekrāna notiekošo pamatdarbību, tādējādi radot pusapaļu spēles telpu, kura paliek nemainīga un kurā skatītājs netiek dezorientēts; kā arī kontinuitīva

¹⁹⁸ Herman, L. *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theatre and Television Films*, New York: *New American Library*, 1974, p. 88.

¹⁹⁹ Gomery, D. *The Hollywood Studio System*. In: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: *Oxford University Press*, 1996, p. 43.

²⁰⁰ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 3.

²⁰¹ Turpat, 3. lpp.

montāža (*continuity editing*), kas pārliedina, ka katrs telpas vai laika intervāls ir rūpīgi pamatots ar jēdzieniski saskaņotu darbību vai likumsakarīgu atrisinājumu.”²⁰² Tiek izmantota standartveida montāža, kas paredz skatītāja „ienākšanu” epizodē no panorāmiska norises vietu un situāciju raksturojoša kadra (*establishing shot*), lai turpinātu epizodes raksturojumu, izmantojot varoņu vidējos plānus un tuvplānus. Varoņu darbība vai dialogi tiek rādīti kā secīgi montēti kadri (*shot-reverse shot*) (kinematogrāfistu profesionālajā vidē Latvijā to dēvē par astoņnieku), montāžas vieta nošķir ieslēpi, no pretējiem skata punktiem filmētus, 180 grādu telpisko nosacītību ievērojošus kadrus, arī filmas varoņu acu līniju – acu skatienam ir jākalpo telpas nepārtrauktības ilūzijas uzturēšanai. Visi šie paņēmieni palīdz radīt „objektīvu telpu, kas eksistē neatkarīgi no varoņiem un skatītāja. Tādējādi katrai epizodei piemīt laika, telpas un cēloņu un seku noteiktas darbības nepārtrauktība”²⁰³.

Kaut Holivudas klasiskajā stilā ir dominējusi stilistiskās paradigmas vienotība, Holivudas filmu veidošana nav tikai skaidras „formulas ievērošana” – vienmēr ir izvēles iespējas apgaismojuma izvēlē, kameras kustībā, montāžas veidā, taču noteiktu likumību, noteiktas stilistiskās paradigmas ietvaros. Holivudas klasiskā stila paradigma piedāvā tās ietvaros strādājošajiem filmu veidotājiem ierobežotu izvēles brīvību, ierobežotu alternatīvu iespēju, to reducējot uz funkcionālām izpausmēm. „Gan alternatīvas, gan stilistiskie ierobežojumi kļūst skaidri, ja mēs tos uztveram kā funkcionālus ekvivalentus: montāžas frāzi var aizstāt kameras panorāma, apgaismojumu var aizstāt ar krāsas izmantojumu, lai uzsvērtu apjomus/plānus, taču šie paņēmieni izpilda vienu un to pašu funkcionālo lomu.”²⁰⁴

Holivudas klasiskais stils nav dzelzains un nemainīgs, laika gaitā tas ir adaptējies arī Eiropas kino pieredzi, tā stilistiskos meklējumus un novērtējis savam laikam avangardisku izteiksmi, pakļaujot to visu klasiskā stila paradigmā dominējošajiem principiem – vēstījuma kontinuitātei un saprotamībai. Par uzskatāmiem šīs tendences piemēriem var kalpot arī klasiskā cikla ietvaros tapušās *film noir*, kas vienlaikus gan ievēroja Holivudas klasiskā stila nosacījumus, gan apstrīdēja un paplašināja tos, izmantojot Eiropas kino stilistiskos meklējumus un eksperimentējot ar līdzšinējā kino pieredzē nebijušu intensīvu naratīvo stratēģiju izmantojumu (retrospekcija, subjektīvais vēstījums, subjektīvais skatpunkts u. c.).

Kaut arī jauninājumi un oriģinalitāte bija novērtētas kategorijas, Holivudas kino pieredzē vienmēr ir bijis aktuāls jautājums, kādas ir šo jauninājumu robežas. Lai arī var uzskatīt, ka XX gs. 40. gadu novitāte *film noir* ir parādība, kas apdzīvo „atļautās robežas”, tomēr *film noir* savās

²⁰² Spicer, A, *Film Noir*, p. 46.

²⁰³ Turpat, 46. lpp.

²⁰⁴ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 5.

radikālākajās izpausmēs – eksperimentos ar vizuālo stilu un naratīva stratēģijām – ir pietuvojies Holivudas klasiskā stila paradigmas apstrīdējumam daudz tuvāk nekā jebkad agrāk.

Film noir virziena ietvaros tapušās filmas uzskatāmas par izaicinājumu Holivudas klasiskajam stilam, jo īpaši tāpēc, ka šīs filmas tapušas „industrijas iekšienē”, proti, kā Holivudas studijās veidoti darbi, uz kuriem attiecas noteikti kanoni – gan ražošanas apstākļi, gan stilistiski un naratīvi nosacījumi, kādus līdz XX gs. 40. gadiem bija izstrādājusi un kā normu kanonizējusi Holivudas kinoindustrija.

Deivids Bordvels, atsaucoties uz R. Bordē un E. Šomtona, A. Silvera, E. Vordas, P. Šrēdera un K. Gledhilas pētījumiem, uzsver, ka *film noir* izaicināja klasisko Holivudas kinematogrāfiju četros veidos, saskatot šo izaicinājumu gan varoņu tipoloģijā, gan sižetiskajās struktūrās un to atrisinājumā (filmu finālā), gan šo filmu vizualitātē, kas apstrīd Holivudas klasiskā stila kanonu. Pirmkārt, tas ir varoņu darbības „psiholoģiskās cēloņsakarības noliegums”. Otrkārt, heteroseksuālas „romantikas dominantes apstrīdējums”. Treškārt, motivēta, laimīga fināla apdraudējums. Ceturtkārt, klasiskās tehnikas noliegums – „*film noir* izmanto nakts apgaismojumu, filmēšanu brīvā dabā, trauksmainu un nestabilu telpu un saspringtas kompozīcijas; tādējādi stilistiski apstrīdot tradicionālas vidusšķiras tēmas”. „*Film noir* vizuālais stils „izsit no sliedēm” (ierastās lietu kārtības) skatītāju, lai uzsvērtu varoņu apjukumu, dezorientāciju. Šī paša mērķa vārdā *film noir* fiksē protagonistu garīgo stāvokli, izmantojot aizkadra balsi, retrospekcijas un subjektīvo skata punktu. Tiek uzskatīts, ka visi šie paņēmieni izaicina klasiskā stila neitralitāti un neredzamību”²⁰⁵, taču, kaut arī šie *film noir* aspekti apstrīd Holivudas klasisko paradigmu, formāli un stilistiski *film noir* ievēro īpašus nosacījumus. Proti, šo paņēmieni lietojumu motivē gan *film noir* saistība ar detektīvliteratūru, gan žanriskās motivācijas, kas, piemēram, ļauj pārvērtēt tradicionālo skatītāja pozicionējumu.

Holivudas klasiskā stila kanonā aprobētais vēstījuma „neredzamības” princips ir saistīts ar pieņēmumu par skatītāja pasivitāti. „Ja Holivudas filma ir stikla plāksne, publiku var uzskatīt par aizgrābtu vērotāju,”²⁰⁶ raksta D. Bordvels. „Mākslīguma notušēšana, tehniskie nosacījumi padara filmas skatīšanos līdzīgu realitātes vērošanai,” uzskata D. Bordvels un uzsver – kaut arī „kinoteorētiskā doma vairs sen neliek vienādības zīmi starp filmas un realitātes vērošanu, taču joprojām skatītāja pozīcija, uztverot filmu, tiek vērtēta kā pasīva”. Īpaši tas attiecas uz Holivudas klasiskā stila kanonā veidotajām filmām. Avangards un tā dēvētais Eiropas autorkino piedāvā daudz aktīvāku skatītāja līdzdalību filmas teksta uztverē. D. Bordvels tomēr pieļauj, ka eksistē „žanrs”, kas klasiskā Holivudas stila ietvaros piedāvā atšķirīgu skatītāja uztveres stratēģiju. Par tādu var uzskatīt detektīva (*mystery*) žanru, kas spītē Holivudas priekšstatam

²⁰⁵ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 76.

²⁰⁶ Turpat, 37. lpp.

„par skatītāju kā pasīvu ceļotāju klasiskas filmas telpā, kurš atminas to, ar ko tikko saskāries, minot to, kas notiks tālāk, apkopojot tēlus un skaņas vienotā veselumā”²⁰⁷. Viņaprāt „detektīvs narāciju padara atklātu: noslēpumaina ēna, anonīma roka pārlicina skatītāju par vizuālo (*omniscient*) un akcentētu narāciju”. Šīs filmas skatītāju „iedrošina radīt hipotēzes un nospriego ziņkārību, un rada spriedzi. Tajās „narācija var tikt piedāvāta kā retrospektīvi maldinoša”²⁰⁸. Piemēram, filmas *Maltas vanags* sākumā redzamā figūra *Maltas vanags* ir viltojums, pie šī secinājuma nonākam filmas finālā – tā tad filmas ievaditrs par *Maltas vanagu* retrospektīvi izrādās maldinošs. Šī sākumtitra nozīme īpašu jēgu iegūst tikai retrospektīvā atskatā²⁰⁹. Piemērs, ko D. Bordvels min ilustrācijai, – viena no *film noir* cikla aizsācējām filma *Maltas vanags* – akcentē šīs filmas, kā arī tās pārstāvētā cikla atkāpšanos no klasiskā Holivudas stila kanona.

D. Bordvels nivelē *film noir* izaicinājumu klasiskajai Holivudas paradigmai, pamatojot, ka ekspresijas meklējumi Holivudas pieredzē bijuši arī pirms *film noir* cikla filmām. Viņš uzskata, ka *film noir* raksturīgo „baiļu atmosfēru, varoņu psiholoģisko nenoteiktību un ekstrēmus apziņas stāvokļus” jau bija adaptējuši trilleri, savukārt šo filmu subjektīvisms bija „modes vilnis”, kas attēloja ekstrēmus varoņu apziņas stāvokļus, turklāt to vizuālo izteiksmību diktēja kara laika ekonomiskie ierobežojumi.²¹⁰

Tomēr, pat saskatot *film noir* stilistisko meklējumu ekonomiskās u.c. motivācijas, nevar noliegt to stilistisko eksperimentu daudzveidību, kas raksturo XX gs. 40.–50. gados veidotās *film noir*. Radikālākās no klasiskajā *film noir* ciklā tapušajām filmām, kuras tiks analizētas detalizētāk, ir maksimāli paplašinājušas Holivudas klasiskās paradigmas robežas, kļūstot par vizuālo un naratīvo eksperimentu lauku, kam nav analoga kinovēsturē.

Kaut arī *film noir* tiek uzskatīts par piederīgu Holivudas klasiskā stila paradigmai, šajās filmās īstenotie eksperimenti ar laika un telpas reprezentāciju savos radikālākajos paraugos izaicina naratīva cēloņsakarības dominanti. Lai gan šīs filmas neiznīcina klasiskās narācijas pamatprincipus, tās tomēr „nekalpo” naratīva cēloņsakarības un skatītāja uztveres komforta nodrošināšanai. Radikālākās *film noir* eksperimentē gan ar darbības loģiku, piemēram, izmantojot, taču neakcentējot sapņa struktūru (piemēram, *Sieviete logā*, *Vajāšana*), gan ar subjektīvā skata punkta izmantojumu (piemēram, *Lēdija ezerā* u. c.), turklāt dara to daudzveidīgāk un novatoriskāk nekā D. Bordvela minētā detektīva žanra paraugi.

Atgādinot, ka *film noir* nav homogēns un stilistiski viendabīgs filmu kopums, turklāt tā ietvaros saskatāmas ļoti plašas stilistiskās gradācijas, tomēr izvirzīšu hipotēzi, ka **laika un telpas**

²⁰⁷ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 76.

²⁰⁸ Turpat, 76. lpp.

²⁰⁹ Turpat, 40. lpp.

²¹⁰ Turpat, 76. lpp.

reprezentācija (nevis naratīva cēloņsakarība) ir dominējošie *film noir* komponenti, kas pakļauj pārējos komponentus. „*Film noir* stāsta stāstus īpašā veidā un īpašā vizuālā stilā.”²¹¹

Film noir izaicina Holivudas klasiskā stila paradigmu ar tās uzsvāru uz loģiku, cēloņsakarībām un vēstījuma skaidrību, eksperimentējot gan ar naratīvajām struktūrām, gan laika hronoloģiju, gan arī telpas vizuālo reprezentāciju. Tieši laika un telpas reprezentācija ir būtiska *film noir* stilistikas iezīme un viens no spēcīgākajiem argumentiem, kālab nereti šķietami sižetiski tik atšķirīgās filmas tiek klasificētas kā piederīgas vienam noteiktam ciklam – *film noir*.

3.2. *Film noir* vizuālais stils

Roberts Porfirio uzsver, ka „tieši vizuālais stils izglāba daudzas „garāmejošas”, ikdienišķas filmas no aizmirstības”, tādējādi akcentējot *film noir* stilu kā vienu no būtiskākajām dominantēm, kas nereti kalpo par iemeslu *film noir* identifikācijai.²¹²

Uzsvārs uz kontrastainu apgaismojumu, mitrām faktūrām, naktī filmētām epizodēm, pulsējošiem, tramīgiem, griezīgiem gaismas akcentiem ir pirmās acīmredzamās *film noir* vizuālā stila iezīmes. Par spīti tēlainiem tipiska *film noir* vizuālā stila aprakstiem, kādiem ļaunas pat nopietni pētnieki (piemēram, Čārlzs Haiems un Džoels Grīnbergs (*Charles Higham, Joel Greenberg*) apraksta „arhetipisku” *film noir* vidi: „Tumša iela agrā rīta stundā, kuru apšļākusi pēkšņa lietusgāze. Laternu gaismas oreoli tumsā. Istabelē, ko apspīd saraustīta neona reklāmas gaisma, kāds vīrs gaida savu nāvi... ēna klājas virs ēnas... katrs kadrs ir vizoša tumsa (*glistening low-key*)”²¹³), pētījumi par *film noir* vizuālo stilu parādījās vēlu. Viens no pirmajiem pētniekiem, kas analizēja *film noir* stilistiku, neaprobežojoties ar efektīgu pazīmju uzskaitījumu, ir jau pieminētais Pols Šrēders, kurš esejā *Piezīmes par film noir (Notes of Film Noir)* 1972. gadā atzīmē, ka „vēl neeksistē *film noir* stilistikas pētījums”²¹⁴. Nepretendējot uz skrupulozu šīs tēmas analīzi, P. Šrēders definē septiņas *film noir* stilistikas iezīmes, no kurām piecas attiecas uz *film noir* vizuālo stilu (divas pārējās – uz naratīva stratēģiju izmantojumu, kas tiks analizēts nākamajā nodaļā).

1. „Vairākumā epizožu ir nakts apgaismojums. Gangsteri uzturas biroju telpās dienas vidū ar nolaistām logu žalūzijām un izslēgtām gaismām. Griestu lampas karājas ļoti zemu, grīdas lampas sastopamas reti, un tās nav augstākas par piecām pēdām. Nezūd aizdomas – ja gaismas pēkšņi izdzisīs, varoņi iekliesies un izgaisīs kā grāfs Drakula, saulei uzaustot.

²¹¹Hirsch, F. *Dark Side of the Screen*, p. 72.

²¹²Silver, A. *Appendix*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 377.

²¹³Higham, C., Greenberg, J. *Hollywood in the Forties*. London: *Tantivy*, 1968, p.18.

²¹⁴Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 235.

2. Līdzīgi kā vācu ekspresionismā priekšroka tiek dota slīpām un vertikālām, nevis horizontālām līnijām. Slīpās šķautnes tiek piemērotas arī pilsētas “horeogrāfijai”, tā ir totāla opozīcija amerikāņu horizontālu tradīcijai, kas dominē (Deivida Vorka) Grifita un (Džona) Forda filmās. Slīpās līnijas tiecas sašķelt, sadrumstalot ekrānu, padarot to nemierīgu un nestabilu. Gaisma iespīd nespodrajās *film noir* telpās savādos veidos – kā izrobotas trapeces, plati trīsstūri un vertikāli skaldņi, raisot aizdomas, ka logi ir izgriezti ar kabatas nazīti. Nevienš no varoņiem neuzturas telpā, kas nav gaismas svītru sagrieztas (..).

3. Aktieri un dekorācijas nereti ir vienlīdz intensīvi apgaismoti. Aktieris bieži ir noslēpts reālistiskā pilsētas nakts ainavā, un viņa seja dialoga laikā bieži ir apēnota. Šie ēnu efekti ir krasi atšķirīgi no slavenā studijas *Warner Brothers* apgaismojuma XX gs. 30. gados, kurā galveno varoni parasti akcentēja ēna; *film noir* filmās galvenais varonis uzturas ēnā. Ja videi tiek piešķirta vienlīdz liela vai pat lielāka nozīme nekā aktierim, tas, protams, rada fatālu, bezcerīgu noskaņu. Lai ko arī protagonistu darītu, pilsēta iznīcinās viņu labākos nodomus.

4. Kompozicionālā spriedze dominē pār fizisko darbību (*action*). Tipiska *film noir* drīzāk centrēs ainu ap aktieri, nevis ļaus aktierim iegūt kontroli pār ainu (*scene*) ar fizisku darbību palīdzību (..).

5. Iezīmējas freidiska vilkme pie ūdens. Tukšās *film noir* ielas teju vienmēr ir tikko nolijuša vakara lietūs apmirdzētas (pat Losandželosā), un lietūs tiecas palielināt norišu dramatismu. Doki un piestātnes ir iecienīta tikšanās vieta.”²¹⁵

P. Šrēdera pētījums akcentēja, ka *film noir* „kā tiek vēstīts” vienmēr ir svarīgāks par to „kas tiek vēstīts”.

Viens no pirmajiem un joprojām būtiskākajiem pētījumiem, kas analizē XX gs. 40. un 50. gados tapušo filmu – *film noir* – vizuālās stilistikas īpatnības, ir Dženijas Pleisas (*Janey Place*) un Louela Pīterona (*Lowell Peterson*) eseja *Daži film noir vizuālie motīvi (Some Visual Motifs of Film Noir)*, kas piedāvā precīzu, kinoteorijai neierasti „tehnoloģisku” izskaidrojumu, kādā veidā un ar kādiem tehniskiem līdzekļiem tika radīts *film noir* attēla vizuālais stils – piesātinātās, tumšās ēnas, trauksmainās, nestabilās kadra kompozīcijas – visi šie formveides paņēmieni, kurus aktīvi izmantoja Holivudas 40.–50. gadu *film noir*. Taču pētījums neaprobežojas ar tehnoloģijas analīzi, bet uzsver korelāciju starp šo filmu vizuālajiem motīviem, stilistiku un to jēdzienisko piepildījumu – vides saistību ar nervozajiem, morāli ambivalentajiem varoņiem, par kuru mulsuma, nedrošības, apdraudētības izteicēju kļūst kontrastainu gaismēnu un trauksmainu, nestabilu kompozīciju piepildītais *film noir* vizuālais veidols.

²¹⁵ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, pp. 235–237.

Film noir rada „vizuāli nestabilu vidi, kurā nevienam no varoņiem nav noturīgas morālās bāzes. Visi mēģinājumi iegūt drošību tiek apstrīdēti ar netradicionālu operatora darbu un mizanscēnu²¹⁶”, uzskata Dž. Pleisa un L. Pītersons. „Labais un sliktais kļūst relatīvs, atbilstīgs tiem izkropļojumiem, kas panākti ar apgaismoja un kameru. (..) Nozīmīgākajos *film noir* paraugos, vēstījumam plūstot mulsuma un fatālisma virzienā, katra varoņa nedrošās attiecības ar pasauli un cilvēkiem, kas to apdzīvo, pašam ar sevi un savām emocijām kļūst par vizuālā stila funkciju.”²¹⁷

Pētījums īpaši akcentē kadra kompozicionālo nozīmi un mizanscēnas izveides būtiskumu un uzsver, ka *film noir* nav pilnībā izprotams, ignorējot kadra vizuālo uzbūvi. Pētnieki piedāvā arī nepieciešamo terminoloģiju *film noir* analīzei, izmantojot tehnisko terminoloģiju, kuru praksē izmanto praktiķi (režisori, operatori), uzskatot, ka tas ir pamatots veids, kā bagātināt kritiķa analīzes arsenālu. Viņu uzdotie jautājumi – kāpēc *film noir* tiek izmantoti konkrētie elementi, kā tie iedarbojas uz skatītāju, un kā tos var apzīmēt – bija jauns pavērsiens *film noir* analīzē, kas īpašu akcentu lika uz filmas kadra kompozīcijas elementiem un gaismēnu izmantojumu.

Pētnieki uzskata, ka *film noir* kopumu nevar izskaidrot tikai politiski vai sociāli motīvi – „pēckara vilšanās”, „bailes no (atom)bumbas”, „atsvešināšanās” –, tie neļauj sižetiski tik atšķirīgās filmas kā *Dubultā apdrošināšana*, *Laura*, *Vientuļā vietā (In a Lonely Place)*, *Lielais Kombo (The Big Combo)* un *Noskūpstī mani nāvīgi (Kiss me Deadly)* apvienot ar jēdzienu *film noir*. „*Film noir* raksturīgā klaustrofobijas, paranojas, izmisuma un nihilisma noskaņa rada pasauli, kuras būtība netiek izteikta ne ar to kodolīgajiem, eliptiskajiem dialogiem, ne ar mulsiņošajiem, bieži vien neatrisināmajiem sižetiem, bet galu galā ar to īpašo, izcilo stilu.”²¹⁸.

Nenoliedzami izskaidrojumu *film noir*, īpaši Holivudā 40. gados tapušo filmu, grafiskajam lakonismam, kontrastinajam apgaismojumam var meklēt arī tehnoloģiskajos nosacījumos – tos par principiālu *film noir* stila rašanās iemeslu uzskata Marks Bolds: „Klaustrofobiskā mizanscēna, ko kompozicionāli veidoja uzmācīgas, uzkrītošas ēnas un vizuāli izkropļojumi, bija skaidrojama arī ar ekonomiskiem iemesliem. 1942. gada rudenī kara apstākļos ASV tika noteikti filmu dekorāciju izmaksu griesti – 5000 ASV dolāru, kontrastējošā apgaismojuma izmantojums ļāva pieticīgajām dekorācijām nebūt tik uzkrītošām.”²¹⁹

Tomēr apgalvojumam, ka *film noir* vizuālā stilistika attīstījās kā reakcija uz ekonomiskajiem ierobežojumiem, var piekrist tikai daļēji, atceroties, ka pirmā filma (vai viena no pirmajām), kas izmantoja griezīgus gaismēnu kontrastus, Borisa Ingstera *Svešinieks trešajā stāvā* (1940)

²¹⁶ Place, J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods*, Berkley, Los Angeles, London: *University of California Press*, 1972, p. 337

²¹⁷ Turpat, 337. lpp.

²¹⁸ Turpat, 326. lpp.

²¹⁹ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 60.

tapa vēl pirms ekonomisko ierobežojumu noteikšanas. Tātad *film noir* raksturīgā vizuālā stila iezīmes radās kā apzināta, konceptuāla izvēle, nevis tikai ekonomisko apstākļu sekas.

Nenoliedzami kino valodas attīstība vienmēr bijusi saistīta ar tehnoloģisko procesu – kino uzņemšanas tehnikas attīstību. *Film noir* vizuālo stilu ietekmējusi gan kameru mobilitātes palielināšanās (tā progresē arī *film noir* klasiskā cikla (40.–50. gadi) ietvaros, kuru analizēšu detalizētāk), gan kameru optikas attīstība, gan jutīgākas filmlentes parādīšanās, kas ļāva filmēt naktī, padarot tumšās, naksnīgās pilsētas ielas par būtisku *film noir* telpisko iezīmi.

Film noir vizuālo stilu raksturo netradicionāls apgaismojums. Tā raksturošanai Dž. Pleisa un L. Pītersons izmanto jēdzienus, ko lieto operatori, iedziļinoties apgaismojuma specifikā: tradicionāli, lai apgaismotu aktieri, kadrā tiek izmantoti trīs gaismas avoti – **pamatgaisma**, pēc kuras eksponē filmas negatīvu (*key light*), **aizpildošā gaisma**, kura paaugstina kopējo ekspozīcijas līmeni, padarot attēlu gaišāku vai tumšāku, kontrastaināku vai mīkstināku (*fill light*), un **pretgaisma** (*back light*), kuru lieto, ja vajag vizuāli „atrat” aktieri no fona. Pamatgaisma ir galvenais gaismas avots, kas, novietots augstāk par kameru, ir vērsts uz aktieri un atrodas vienā kameras pusē, šī gaisma tradicionāli rada uzkrītošas ēnas. Tās parasti minimalizē aizpildošā gaisma, kas tiek novietota kameras tuvumā un ir mīkstināta, netieša, tās uzdevums ir notušet, likvidēt asās ēnas, ko rada pamatgaisma. Trešais gaismas avots – pretgaisma – apspīd aktieri no aizmugures, vizuāli to atšķeļ no fona, piedod figūrai apjomu.

XX gs. 30.–40. gadu Holivudas filmās, kas veidotas klasiskās paradigmas ietvaros, dominē **augsta ekspozīcijas līmeņa pamatgaisma** (*key light*), kas neveido asus gaismēnu kontrastus, kopā ar piepildošo gaismu tā rada izlīdzinātu kadra apgaismojumu. Šāds apgaismojums tiek asociēts ar reālistisku, turklāt harmoniski modelē aktieru sejas. Savukārt *film noir* pamatā izmantota **zema ekspozīcijas līmeņa pamatgaisma** (*low key*), piepildošās gaismas izmantojums ir ļoti limitēts, lielais kontrasts starp pamatgaismu (*key light*) un piepildošo gaismu rada asus gaismēnu kontrastus un dziļas, tumšas ēnas.²²⁰

Nereti *film noir* aizpildošās gaismas netika izmantotas, tas ļāva radīt piesātinātas ēnas, pat tumsas laukumus. **Zema ekspozīcijas līmeņa pamatgaismas izmantojumam** – asu gaismēnu kontrastu iezīmētajai vizualitātei ir vistiešākā konotācija ar *film noir* noskaņu – trauksmes, noslēpumainības sajūtu.

Šī principiālā atšķirība apgaismojuma tehnikā raksturo arī veidu, kā tiek portretētas varones (filmētas aktrises) klasiskajās Holivudas filmās, un veidu, kādā aktrises portretēja *film noir*. Tradicionāli aktrišu portreti tika veidoti, izmantojot filtrus, kas palīdzēja izlīdzināt un mīkstināt vaibstus, izmantojot izlīdzinātu, komplimentāru apgaismojumu, augsta ekspozīcijas līmeņa pamatgaismu. *Film noir* veidotāji nevairījās savu filmu aktrises izgaismot „nepareizi”, tām

²²⁰ Place, J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods*. Berkley, p. 327.

neglaimojoši, izmantojot tiešu, nemīkstinātu apgaismojumu, nevairoties no asiem kontrastiem, tādējādi piešķirot portretiem satraukuma un noslēpumainības noskaņu. (Piemēram, pētnieki analizē divu kadrus no filmas *Lielā svelme (The Big Heat)*, vienā no tiem Glēna Forda (*Glenn Ford*) tēlotā varoņa sievas tuvplāns ir tradicionāli, harmoniski izgaismots, savukārt aktrise, kas apdzīvo zonu, kurā valda noslēpumi un noziegumi, tiek portretēta, izmantojot asu gaismas un ēnas kontrastu. Līdzīgs kontrastains, „nepareizs” apgaismojums tiek izmantots Hamfrija Bogarta varoņa, neveiksmīga, par slepkavību aizdomās turēta Holivudas scenārista, portretējumā filmā *Vientuļā vieta* – aktiera seju apspīd spēcīgs, zemu novietots gaismas avots, radot trauksmes, nepareizības sajūtu.)

Tieši *film noir* sāka izmantot naktī filmētas epizodes, kaut tradicionāli Holivudā bija pieņemts filmēt nakts epizodes dienasgaismā, izmantojot filtrus, kas ļāva radīt nakts ilūziju. Maldīgs ir uzskats, ka filmēšana naktī, ko izmantoja *film noir* veidotāji, ir motivēta ar filmu, īpaši to, kas tapa kā B kategorijas produkcija, ierobežoto budžetu. Pētnieki uzsver, ka filmēt nakts ainas naktī bija ekonomiski neizdevīgāk, jo dārgāk. Tomēr pat vispieticīgākā budžeta filmu veidotāji nakts ainas tomēr filmēja naktī, izmantojot mākslīgus gaismas avotus, kas ļāva radīt šīm filmām īpašu noskaņu.

Pētnieki uzsver *film noir* netradicionālās kadra kompozīcijas, kas izvairās no tradicionālajām trīsfigūru (trīsstūra kompozīcijām) un līdzsvarotām divvfigūru kompozīcijām, kas balstītas klasiskās glezniecības kompozicionālajos pamatprincipos. Šos kompozicionālos principus kā būtiskus Holivudas klasiskajā stilā akcentē D. Bordvels, uzsverot Holivudas interesi par centrētām kompozīcijām, kurās „gluži tāpat kā postrenesanses glezniecībā cilvēka ķermenis kļūst par kompozīcijas centrālo elementu”²²¹. Kā alternatīvu *film noir* izmanto „dīvainas kompozīcijas ar neregulāru figūru izkārtojumu, kas rada nestabilu, nedrošu pasauli un draud ar radikālām, neparedzamām, negaidītām pārmaiņām”. Uzkrītoši tiek izmantoti „klastrofobiski kadrējuma līdzekļi – durvis, logi, trepes, metāla gultas rāmji – vai vienkārši gaismas atdala varoni no citiem, no viņa pasaules vai no viņa paša emocijām. Un objekti, šķiet, laužas kadra priekšplānā, lai iegūtu lielāku varu nekā cilvēki”²²².

Dž. Pleisa un L. Pītersons akcentē īpašo objektu lomu kadrā, uzsverot, ka objekti *film noir* iegūst sevišķu nozīmi vienkārši tāpēc, ka darbojas kā kadra kompozīcijas stabilizētāji. „Ierāmēti portreti un atspīdumi spogulī līdzās to simboliskai nozīmei kā fragmentēta ego vai idealizēta tēla jēdzieniem iegūst draudīgu, ļaunu vēstošu akcentu, jo tie ir kompozicionāli iedarbīgi. *Film noir* nereti ir kadri, kuros fiksēts varonis un viņa attēls spogulī vai viņa ēna, kas veido sabalansētu divvfigūru kompozīciju,” raksta pētnieki, saskatot šajās kompozīcijās veidu,

²²¹ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 50.

²²² Place, J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*, p. 335.

kā *film noir* autori nereti „ierāmē” šķietami stabilā struktūrā sieviešu portretus, kaut pašas portretētās pēc *film noir* sižetiskās loģikas tiek traktētas kā destruktīvs, bīstams spēks²²³. (Kā piemēru varu minēt Friča Langa filmas *Sieviete logā*, kurā galvenā varoņa profesora ceļš preti destrūkcijai, noziegumam, kas gan vēlāk izrādās satraucošs sapnis, sākas, ieraugot skatlogā sievietes portretu un satiekot tā līdzinieci. Kadrs ar jaunas sievietes portretu veikala skatlogā un pašu sievieti (Džoana Beneta (*Joan Benet*)), kas ienāk kadrā, nostājoties tam līdzās, ir viena no ilustrācijām Dž. Pleisas un L. Pītersona minētajai divfigūru kompozīcijai, kurā viens no objektiem ir ierāmēta glezna, kas vienlaikus filmā akcentē dubultnieka – iluzora ideāla un reālas, grēcīgas sievietes, kura apdraud filmas varoni, – tematisko motīvu un darbojas kā kompozicionāli izsvērts un jēdzieniski piepildīts tēls.)

Dž. Pleisa un L. Pītersons pirmie pievērta uzmanību arī montāžas niansēm, uzsverot, ka *film noir* nereti izvairās no tā dēvētajiem orientējošajiem kadriem (*establishing shots*), kas klasiskā Holivudas stila ietvaros kalpo kā skatītāju laikā un telpā orientējošs elements un rada priekšstatu par vietu, telpu, kurā notiek konkrētās epizodes darbība. Izvairoties no šādiem kadriem, skatītājā tiek radīts apjukums, tas zaudē orientāciju telpā – tas arīdžan ir viens no paņēmieniem, kā paspilgtināt diskomforta un trauksmes sajūtu. Šo mērķi palīdz sasniegt netradicionālais tuvplānu izmantojums, kas akcentē fragmentētas varoņu sejas detaļas, „Arhetipisks *noir* kadrs ir no ļoti augsta skata punkta, nomācoša un fatāla rakursa filmēta gara epizode, kurā kamera nolūkojas uz bezpalīdzīgu varoni, radot iespaidu par „žurku slazdā”. Montāžā bieži tiek izmantots pretstatījums, savienojot kontrastējošus rakursus un plānus, lai radītu disonējošus pretnostatījumus, piemēram, montējot varoņa tuvplānu ar garu kadru no augsta skata punkta, kas fiksē šī varoņa vajāšanu pilsētas tumšajās ielās,”²²⁴ uzskata pētnieki. Šis apgalvojums var tikt, ja ne apstrīdēts, tad papildināts, uzsverot biežo un pārliciecināto zemā rakursa izmantojumu *film noir* varoņu portretējumos, kas nereti vizuāli deformē sejas vaibstus. (Zemie rakursi mērķtiecīgi tika izmantoti jau vienā no agrīnajiem *film noir* darbiem – *Maltas vanagā* (1940). Spilgts, līdz ekspresijai koncentrēts piemērs ir režisora Orsona Velsa filma *Ļaunuma pieskāriens* (1958) – tajā zemie rakursi padara masīvu, smagnēju, arī vizuāli kroplīgu paša Orsona Velsa tēloto varoni korumpēto policistu Kinlenu.)

Vēl vienu būtisku *film noir* stila aspektu raksturo dziļās mizanscēnas izmantojums. Dziļās mizanscēnas par revolucionāru atklājumu padarīja Orsona Velsa un operatora Grega Tolanda kopdarbs *Pilsonis Keins* (šīs filmas principiālo nozīmi uz *film noir* stilu tiks iztīrīts, analizējot *film noir* naratīvās stratēģijas) un vēl jo vairāk – dziļo mizanscēnu izmantojuma jēdzieniskā aspekta analīze franču teorētiķa Andrē Bazēna (*André Bazin*) darbos. A. Bazēns uzskatīja, ka dziļā mizanscēna, kurā darbība tiek risināta vairākos plānos, ir daudz reālistiskāka un nostāda

²²³ Place, J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*, p. 335.

²²⁴ Turpat, 337. lpp.

skatītāju situācijā, kas ir tuvāka dzīvei, liekot viņam ieņemt aktīvāku pozīciju pret notiekošo uz ekrāna un pašam analizēt epizodi. Opozīciju šim principam viņš saskatīja filmās, kurās dominē montāža, un režisors, montējot epizodi, pilda sava veida gida lomu, akcentējot elementus, kuriem jāpievērš uzmanība. „Montāža savā būtībā ir pretrunā ar daudznozīmību,” uzskata Andrē Bazēns.²²⁵

Dž. Pleisa un L. Pītersons *film noir* dziļo mizanscēnu izmantojumā ignorē A. Bazēna akcentēto „reālisma” aspektu, taču uzsver, ka lielāks asuma dziļums ļāva vienā kadrā vienlīdz asi fiksēt priekšplāna un fona objektus, padarot tos vienlīdz nozīmīgus, un tā ir arī iespēja filmas varoņus vizuāli „iegremdēt” īpašas „gaismas dramaturģijas”, gaismēnu nervozajām spēlēm pakļautā vidē un telpā. „Filmas pasaule kļūst par noslēgtu visumu, kurā katrs varonis kļūst par vēl vienu mēmās vides šķautni, kas eksistēs vēl ilgi pēc varoņa nāves; attiecības/saspēle starp cilvēku un spēku, ko reprezentē *noir* filmu vide, vienmēr ir uzskatāmas.”²²⁶

Lai tehniski būtu iespējams filmēt dziļās mizanscēnas, saglabājot attēla asumu starp dažādos plānos izkārtotiem objektiem, bija nepieciešams vai nu palielināt gaismas daudzumu, kas piekļūst kameras lēcai, vai izmantot platleņķa objektīvu. Ņemot vērā ierobežoto gaismas apjomu *film noir*, nereti tika izmantoti platleņķa objektīvi, kas piešķīra attēlam ekspresīvu deformāciju. Šis paņēmieni bieži tiek lietots *film noir* varoņu tuvplānos vai nu pastiprinot to emocijas – šausmas, spriedzi –, vai arī varoņa kariķētā raksturojumā.

Dž. Pleisas un L. Pītersona *film noir* vizuālā stila pētījums nav zaudējis aktualitāti, kaut Džeimss Neirmors iebilst pētniekiem, ka pārsteidzīgi ir viņu secinājumi par atturīgo kustīgās kameras lietojumu *film noir*. Tos abi pētnieki motivē gan ar ekonomiskiem iemesliem (sarežģītāk, dārgāk realizējama filmēšana), gan ar *film noir* režisoru prioritātēm, izvēloties montēt atsevišķus kadrus, nevis pārvarēt distanci plūstošāk ar kameras kustību²²⁷. Iebildums ir pamatots, jo *film noir* vidū atrodama ne viena vien filma, kurā mobilās kameras izmantojums ne tikai nav „atturīgs”²²⁸, bet sava laika un kinovēstures kontekstā ir novatoriski un neparasti mobilas. Spilgts piemērs ir divas *film noir* klasiskā cikla fināla periodā tapušās filmas – jau pieminētais Orsona Velsa *Ļaunuma pieskāriens* un *Ieroču trakums* (*Gun Crazy*, 1950), kas izmanto garas, nepārtrauktas, sarežģītas mobilās kameras trajektorijas rezultātā tapušas epizodes. (Sarežģīta mobilās kameras pārvietošanās trajektorija izmantota arī filmā *Lielais pulkstenis/The Big Clock* (1948) – kameras kustība organizēta nevis reālistiskā vidē kā abās pieminētajās filmās, bet gan telpā – milzīgā laikraksta redakcijā, arī daudzdzīvokļu namā, kurā

²²⁵ Базен, А. *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972, с. 93.

²²⁶ Place J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*, p. 330.

²²⁷ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 167.

²²⁸ Place, J.A., Peterson, L.S. *Some Visual Motifs of Film Noir*, p. 337.

notiek šīs filmas darbība – tās galvenais varonis žurnālists ir spiests izmeklēt noziegumu, kurā pats tiek uzskatīts par aizdomās turamo.)

Jāpievienojas Džeimsa Neirmora atziņai, ka vēsturiski *film noir* stilistiski ir daudz heterogēnāka (neviendabīgāka) kategorija, nekā mēdz uzskatīt pētnieki. Ne visas Dž. Pleisas un L. Pīterona nosauktās stilistiskās iezīmes ir atrodamas filmās, kas tiek uzskatītas par *film noir*. Bez asiem gaismēnu kontrastiem, vizuālas deformācijas un reālā vidē naktī uzņemtām epizodēm, piemēram, iztieks par *film noir* klasiku uzskatītā filma *Lielais miegs* (*The Big Sleep*, 1946) – tā ir tapusi studijas paviljonā, turklāt īpaši neeksperimentē ar ekstrēmiem rakursiem –, kā arī daudzas citas.

Dž. Neirmors min atšķirīgus režisorus, kuru veidotās filmas tiek uzskatītas par *film noir*, kaut viņu individuālais rokraksts ir krietni atšķirīgs gan kameras kustības izmantojumā, gan montāžā. Viņš ieskicē atšķirības vairāku *film noir* veidojušo režisoru rokrakstos – *film noir* ir uzņēmis gan Orsons Velss, kurš apzināti izmantoja kustīgu, mobilu kameru, gan Edvards Dmitriks (*Edward Dmytryk*) un Džons Hjūstons, kurš lika uzsvāru uz intensīvu, izteiksmīgu kompozīciju montāžu, savukārt Hovards Hokss bija lakonisks stāstnieks, kurš izvairījās no stila barokālisma un pārmērībām²²⁹.

Tālab par dominējošu *film noir* stilā Dž. Neirmors uzskata nevis kameras tehniku, kameras mobilitāti, bet gan *film noir* „vizuālo ikonogrāfiju”, ko veido parādību kopums – arī mode frizūrās, apgaismojumā, interjerā, motivācijā un asprātībā.²³⁰ Šī atziņa gan demonstrē pētnieka samierināšanos ar *film noir* vizuāli atpazīstamās atribūtikas izmantojumu filmās, kas tapušas jau pēc klasiskā *film noir* cikla izskaņas, nevis būtisku ieguldījumu klasiskā *film noir* vizuālā stila analīzē.

Turpinot tēmu par *film noir* stilistikas neviendabīgumu, jāuzsver, ka *film noir* tipisko vizuālo elementu izmantojums *film noir* piederīgās filmās ir atšķirīgs. Turklāt to raksturo pārmaiņas un dinamika, kas atšķiras pat klasiskā *film noir* cikla ietvaros – no 40. gadu sākuma līdz 50. gadu vidum. Šo filmu stilistiskās īpatnības saistāmas ne tikai ar *film noir* attīstību cikla ietvaros, bet arī ar ražošanas nosacījumiem, proti, konkrēto filmu ražojošo studiju. (Jau tika minēts, ka rekordiste *film noir* veidošanā bija studija RKO, savukārt studija MGM šefa Lūisa B. Meiera (*Louis B. Mayer*) noraidošās attieksmes dēļ pret „modīgajiem vizuālajiem efektiem” konsekventi izvairījās no *film noir* veidošanas līdz pat 1948. gadam²³¹.) *Film noir* klasiskā cikla ietvaros pamatoti iezīmējas vairāki periodi, kas ietekmējuši tajos tapušo filmu stilistiku:

1. Eksperimentālais periods (1940–1943), kurā dažādu Holivudas studiju praksē veidojās *film noir* paņēmieni (filmas *Svešinieks trešajā stāvā* (1940, studija RKO), *Maltas vanags* (1941,

²²⁹ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 168.

²³⁰ Turpat, 168. lpp.

²³¹ Carey, G. *All the Stars in Heaven: Lois B. Mayer's MGM*. New York: E. P. Dutton, 1981, p. 103

Warner Bros), arī *Veiksmes iela* (*Street of Chance*, 1942, Paramount) – pirmais Kornela Vulriča romāna ekranizējums u.c. Endrū Spaisers ir viens no pētniekiem, kas akcentē arī britu režisora Alfreda Hičkoka pirmās Holivudā tapušās, Deivida O. Selznika producētās filmas *Rebeka* (*Rebecca*, 1940) saistību ar *film noir* stilu – to saskatot Dafnes di Morjē romāna ekranizācijas sapnim līdzīgajā ievadepizodē, romantiskā trillera noskaņā un varones (Džoana Fonteina) aizkadra komentāra izmantojumā²³².

2. Studiju ekspresijas periods (1944–1947), kurā E. Spaisers iekļauj lielbudžeta filmas, kas tapušas Holivudas lielajās studijās un kas intensīvi sāka izmantot līdz šim klasiskajam Holivudas stilam netradicionālus stilistiskos paņēmienus. (Šajā laika periodā top filma *Laura* (20 Century Fox), kas izmanto realitātes, sapņa sapludinājumu, ekspresīvu vizualitāti; galvenā varone Laura (Džīna Tīrnija (*Gene Tierney*)) – gan kā fetiša objekts, gan nozieguma motīvs. Būtiska šajā periodā ir filma *Slepkavība, mana dārgā*, kuras novatorismu subjektīvā skata punkta izmantojumā analizēšu nākamajā darba nodaļā.)

3. Reālās vides un daļēji dokumentālais (*semi-documentary*) periods (1947–1952). Šajā periodā tapušās filmas dāsni izmanto reālā vidē filmētas epizodes, meklējot un saskatot *film noir* raksturīgo ekspresiju, nervozitāti reālās faktūrās un reālā vidē. Iemesls – gan kameru mobilitāte, gan kara laika hroniku rūdījumu guvušā dokumentālā kino ietekme. Šajā periodā saskatāmas arī itāļu neoreālisma, īpaši filmas *Roma, atklāta pilsēta* (*Rome, Open City*, 1945), ietekmes, kas ir pirmā no plašu starptautisku popularitāti guvušajām neoreālisma filmām un uzsver reālās vides faktūras, neprofesionālu tēlotāju izmantojumu, tematiski akcentē sociālo spriedzi un rada „aktualitātes atmosfēru, ko nevarēja sasniegt nekādā citādā veidā”²³³. Pat ja *film noir* un neoreālisma perioda itāļu filmu tematiskie un sižetiskie saskarsmes punkti ir nosacīti un šis ir tas Eiropas kino periods, kura ietekmes *film noir* tiek minētas nesalīdzināmi retāk nekā vācu ekspresionisma vai franču poētiskā reālisma ietekmes, tā refleksijas saskatāmas 40. un 50. gadu mijā tapušajās *film noir*, kas tika filmētas reālā vidē, turklāt centās izmantot neprofesionālus aktierus. Kā vienu no šī perioda piemēriem var nosaukt filmu *Iela bez vārda* (*The Street with No Name*, 1948), kurā epizodiskās lomās ir reāli FIB darbinieki un kurā izmantoti hronikai un dokumentālajām filmām tuvi izteiksmes līdzekļi.

4. *Film noir* norieta periods (1952–1958), kurā tapušās filmas sasniedz ekstrēmu stila un sižeta koncentrāciju²³⁴. Šim periodam, gan hronoloģiski to datējot nedaudz atšķirīgi (1949–1953), īpašu vērību pievērsis arī Pols Šrēders, kurš to dēvē par *film noir* „izmisuma un bezcerības

²³² Spicer, A. *Film Noir*, p. 57.

²³³ Turpat, 57. lpp.

²³⁴ Spicer, A. *Film Noir*, p. 57.

posmu”²³⁵ tā kulmināciju. (Par stilistiskajiem meklējumiem *film noir* norieta periodā detalizētāk tiks rakstīts promocijas darba trešajā nodaļā.)

Tomēr, neraugoties uz *film noir* stilistiskajām gradācijām, par būtiskāko šo filmu dominanti var uzskatīt Holivudas klasiskajam stilam netipisku vizuālo stilu un naratīvās stratēģijas.

3. *Film noir* naratīvās stratēģijas

3.3.1. Retrospekcija un aizkadra balss

Film noir paplašina un izaicina Holivudas klasisko stilu, kam raksturīga hronoloģiska cēloņsakarība, lineārs, šķietami neitrāls „trešās personas vēstījums” ar akcentētas aizkadra balss izmantojumu, retrospekciju (nereti pat dubulto retrospekciju), subjektīvās kameras lietojumu, sarežģītu notikumu hronoloģiju.

Dž. P. Telots (*J. P. Telotte*) savā darbā *Balsis tumsā: film noir naratīvās stratēģijas* (*Voices in the Dark: Narrative Patterns of Film Noir*) uzsver četras dominējošās naratīvās stratēģijas vai diskursa formācijas:

- 1) klasiskais, trešās personas naratīvs,
- 2) aizkadra balss un retrospekcijas stils,
- 3) subjektīvās kameras tehnika,
- 4) dokumentālisma noskaņa (*documentary mode*)²³⁶.

Liela daļa *film noir* izmanto klasisko Holivudas trešās personas, t. i., objektīvo narāciju, Billija Vaildera filmas *Dubultā apdrošināšana* (1944) panākumus Dž. P. Telots min kā impulsu, kas lika dažādot filmu naratīvu, izmantojot šajā filmā aprobēto aizkadra balsi (filmas galvenā varoņa grēksūdzi) un retrospekciju (atskatu pagātnē). No Telota apskatītajām 130 filmām 40 *film noir* darbi, kas tapuši laikā no 1944. gada, izmanto tieši šādu naratīvo stratēģiju – **aizkadra balsi un retrospekciju**.

Tomēr, kā akcentējis Telots, naratīvo stratēģiju izmantojums *film noir* nav homogēns, piemēram, bez retrospekcijas izmantojuma iztiek pat klasiskās *film noir* – *Maltas vanags* (1941), *Vientuļā vietā* (1950), arī *Noskūpstī mani nāvējoši* (1955), kas izmanto tradicionālo lineāro stāstījuma veidu, klasisko, trešās personas naratīvu –, kaut arī šo filmu sižeti ir fatālu noskaņu un traģisku sarežģījumu pilni.

²³⁵ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 239.

²³⁶ Telotte, J. P. *Voices in the Dark, The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana, Chicago: *University of Illinois*, 1989, p.12.

Lai akcentētu *film noir* naratīvo stratēģiju daudzveidību, jāprecizē teorētiskā bāze, kas ļaus pievērsties konkrētu filmu naratīva analīzei.

Narācijas izmantojums filmā attiecas uz tehniku, stratēģijām un signāliem, kas ļauj secināt autora klātbūtni tekstā (filmā). „Kino narācijas kategorija tiek saistīta gan ar aizkadra balss lietojumu, gan darbojošos personu īstenotu narāciju un ar grūtāk identificējamo kopējo sinemātisko (kinematogrāfisko) narāciju, kas iesaista visus kinematogrāfiskos kodus”²³⁷. Vēstītājs filmas tekstā darbojas divējādi.

Pirmkārt, tas ir personificēts varonī vēstītājā (*character-narrator*), kas vēstī fiktīvās, kinematogrāfiskās pasaules robežās. Ženets (*Genette*) darbā *Naratīvais diskurss* (*Narrative Discourse*) to dēvē par **intradieģētisko vēstītāju** (*intradiegetic narrator*). Ja varonis vēstītājs parādās kā aktieris pats savā vēstījumā, to dēvē par **homodieģētisko vēstītāju** (*homodiegetic narrator*) – tādi, piemēram, ir filmas *Pilsonis Keins* varoņi, kas parādās kā darbojošās personas Keina dzīvē. Ja vēstītājs neparādās filmā, to dēvē par **heterodieģētisko vēstītāju** (*heterodiegetic narrator*).

Otrkārt, vēstītājs filmā īsteno vispārēju vizuālo un skanisko kontroli. Šo ārējo, nepersonificēto vēstītāju dēvē par **ekstradieģētisko vēstītāju** (*extradiegetic narrator*). Filmā šī veida vēstītājs sevi manifestē nevis verbālajā diskursā, bet gan sinemātisko (kinematogrāfisko) kodu virknē²³⁸.

Kā jebkurā kinematogrāfiskā tekstā *film noir* darbojas ekstradieģētiskie vēstītāji, nodrošinot filmas vizuālo un skanisko kontroli, filmas stilu. Taču būtiska *film noir* raksturiezīme ir intensīvs **intradieģētisko vēstītāju un homodieģētisko vēstītāju izmantojums** – *film noir* galvenie varoņi nereti piedāvā savu personisko uztveri, pieredzi un emociju filtru, vēstot par pagātnes notikumiem. „Taču, lai kā šis varonis būtu iesaistīts vēstījumā, lai kā viņa pieredze būtu atbildīga par notiekošo, „vienmēr eksistē visaptverošs ekstradieģētiskās narācijas līmenis”²³⁹.

Varoņa vēstījums ir ietverts ārējā kinematogrāfiskā vēstītāja diskursā, kas piedāvā filmā cita līmeņa komentāru – montāžas, ritma, rakursu manipulāciju. „Filmā vēstītāja (*character-narrator*) diskurss vienmēr ir ietverts pamatnaratīvā, ko kontrolē ekstradieģētiskais vēstītājs”²⁴⁰, tātad režisors, operators u.c. ir filmu ekstradieģētiskie vēstītāji.

Film noir raksturo gan **vienjošie kodi**, kas izpaužas **ekstradieģētiskās narācijas** līmenī – kodu virknē, kas ļauj runāt par stilistisku līdzību tajā filmu kopumā, ko apvieno jēdziens *film noir*, – gan arī vienoti homodieģētisko un intradieģētisko vēstītāju izmantojuma principi.

²³⁷ Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, L. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, p. 96.

²³⁸ Turpat, 97. lpp.

²³⁹ Turpat, 98. lpp.

²⁴⁰ Turpat, 98. lpp.

Sāra Kozlova (*Sarah Kozloff*) studējusi aizkadra balss vēstījumu pētījumā *Neredzamie stāstnieki* (*Invisible Storytellers*). Viņa piedāvā vienkāršāku terminoloģiju, **homodiegētisko** aizkadra balss vēstījumu dēvējot par „pirmās personas vēstījumu” un **heterodiegētisko** aizkadra balss vēstījumu – par „trešās personas vēstījumu”. Viņa sīkāk iedala kadra vēstītājus (*frame narrators*), kuri sāk savu vēstījumu līdz ar filmas pirmajiem kadriem, bet kuri netiek vizualizēti (piemērs – Aleks Stenlija Kubrika filmā *Mehāniskais apelsīns* (*A Clockwork Orange*, 1971)), un „ietvertos vēstītājus” (*embedded narrators*), kuri tiek vizualizēti vēstījuma procesā (kā filmā *Mildreda Pīrsa*). Pētniece uzsver, ka kadra vēstītāji (*frame narrators*) piedāvā daudz lielāku ticamību²⁴¹. Jāuzsver, ka *film noir* praksē kadra vēstītājs, tā subjektīvisms un subjektīvā uztveres prizma, kas variējas no emocionāli neitrālas, kāda tā ir arī pētnieces pieminētajā filmā *Mildreda Pīrsa*, līdz emocionāli aktīvai – komentējošai, ironizējošai, fatālistu akcentējošai, kāda tā ir, piemēram, filmās *Sanseta bulvāris*, *Apvedceļš*, kļūst par būtisku *film noir* raksturiezīmi.

Pols Šrēders sarežģītas laika hronoloģijas lietojumu uzskata par vienu no būtiskākajām *noir* stilistikas pazīmēm, kas tiek izmantota „lai pastiprinātu bezcerības un pazaudētā laika sajūtas”. Viņš min vairākas filmas (*Izpildītājs* (*The Enforcer*, 1951), *Slepkavas* (*The Killers*), *Mildreda Pīrsa*, *Tumšā pagātne* (*The Dark Past*, 1948), *No pagātnes* (*Out of the Past*) u.c.), kas „izmanto sarežģītu laika organizāciju, lai iegremdētu skatītāju dezorientētā, bet izteikti stilizētā pasaulē”. P. Šrēders uzskata, ka manipulācija ar laiku, neliela vai radikāla, parasti tiek izmantota, lai akcentētu *noir* principu – „**kā** vienmēr ir svarīgāk par **kas**”²⁴².

Aizkadra balss un retrospekcijas jēdzieniski apzināts un intensīvs lietojums *film noir* vairākās 40. gadu vidū tapušajās filmās akcentē Holivudas klasiskā stila paradigmā neierastu naratīvo stratēģiju izmantojumu un akcentētu subjektīvismu. “Tā vietā, lai uzrakstītu savu stāstu, filmas varonis pavēstī to mums tieši, turklāt šie kombinētie paņēmieni – stāstījums pirmajā personā un retrospekcija – akcentē liktenīgas nolemtības noskaņu. Šķiet, stāstnieks izjūt īpašu baudu, atminoties notikumus, kas noveduši pie pašreizējās krīzes.”²⁴³

Retrospekcija (*flashback*) – pagātnes notikumu plūsma – tiek uzskatīta par vienu no *film noir* raksturojošām naratīvajām stratēģijām. Šis paņemiens savu izteiksmes pilnību ir sasniedzis tieši *film noir*. Tomēr retrospekcija, tātad atkāpe pagātnē, kas paskaidro iepriekšējo notikumu attīstību, nav *film noir* atklājums. Gluži tāpat kā aizkadra balss, komentāra izmantojums. Šīs kinematogrāfiskās tehnikas tika izmantotas jau pirms *film noir*.

²⁴¹ Kozloff, S. *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, London: University of California Press, 1989. p. 42.

²⁴² Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 237.

²⁴³ Porfirio, R. *No Way out: Existential Motifs in Film Noir // Sight and Sound*, 1976, 45 (4), p. 216.

Aizkadra balss saknes ir meklējamas klasiskajās hronikās, kurās nekonkretizēta informētāja, stāstnieka balss paskaidro, komentē uz ekrāna notiekošo. Šī stratēģija tika izmantota arī spēles kino XX gs. 30.–40. gadu filmās – *Vara un slava* (*The Power and the Glory*, 1933), *Tiesnesis priesteris* (*Judge Priest*, 1934), pirmajā britu režisora Alfreda Hičkoka Holivudas filmā *Rebeka* (1940), arī režisora Orsona Velsa *Pilsoni Keinā* (1941)²⁴⁴, kas ar savu formas novatorismu radikāli ietekmēja tā laika kinematogrāfu.

Holivudas praksē aprobētais klasiskais stils parasti neizmanto radikālu manipulāciju spēli ar stāstījuma secību, kārtību un ilgstamību. Praksē manipulācija ar laiku, par kādu uzskatāma retrospekcija, tika izmantota ļoti atturīgi. D. Bordvels uzsver, ka laika posmā no 1917. līdz 1960. gadam Holivudas scenāristu rokasgrāmatas rekomendēja izvairīties no retrospekcijas lietojuma. Citējot kādu no šīm rokasgrāmatām: „Biežas retrospekcijas bremsē darbības attīstību”, viņš akcentē Holivudas nepatiku pret pagātnes notikumu atspoguļošanu. Laika periodā, ko pētījis D. Bordvels, vidēji no katrām 100 filmām tikai 20 izmanto kādu retrospekcijas elementu, turklāt liela daļa retrospekciju (piecpadsmit no divdesmit) tiek izmantota mēmajās filmās, un tās pamatā ir ļoti īsas retrospekcijas, kas piedāvā sižeta attīstībai nepieciešamo informāciju par konkrētā varoņa pagātni. Līdz ar skaņas ienākšanu kino 20. gadu izskaņā retrospekciju funkcionālo, informatīvo funkciju sāka izpildīt dialogi²⁴⁵.

Pētnieks norāda, ka pirmais retrospekciju „modes vilnis” ASV kino ir novērojams 1929. gadā, kad parādījās virkne filmu, kuru pamatā ir skandalozi tiesu materiāli, – filmas kompozicionāli „ierāmēja” inscenētas tiesu ainas, savukārt pats „noziedzums” tika piedāvāts kā retrospekcija. (Piemēram, 1929. gadā tapušās filmas *Belamī process* (*The Bellamy Trial*), *X kundze* (*Madame X*), *Mērijas Dagenas prāva* (*The Trial of Mary Dugan*) u.c.).

Otrs retrospekcijas paņēmiens modes vilnis ir datējams ar 30. gadu izskaņu, tas ilga līdz pat 50. gadiem. Iecienīts bija veids filmu uzņemt kā apļveida kompozīciju, radot sižetisko ierāmējumu – filma sākas ar epizodi, kurai seko atkāpe pagātnē, kas paskaidro notikumu likumsakarību un arī motivē filmas sākuma epizodes jēgu. Pēc izvērstās retrospekcijas filmas darbība atgriežas izejas punktā – epizodē, no kuras tā sākusies. Tomēr, lai arī D. Bordvels to nodēvē par modes vilni, retrospekcijas izmantojums bija raksturīgs ne vairāk kā 10 procentiem tajā laikā ASV tapušo filmu. Pētnieks norāda, ka klasiskajā Holivudas narācijā teju vienmēr retrospekciju motivē ar varoņa atmiņām: „Varoņa atmiņa ir ērta motivācija, kas izmantojama, lai paskaidrotu izmaiņas notikumu hronoloģijā; kad šīs izmaiņas ir izdarītas, nav nepieciešami nemitīgi atgādinājumi, ka mēs esam kāda apziņā.”²⁴⁶

²⁴⁴ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, p. 14.

²⁴⁵ Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 42.

²⁴⁶ Bordwell, D. Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 43.

Jāsecina, ka retrospekcija, kas motivēta kā varoņa atmiņas, klasiskās Holivudas naratīvā tiek uzskatīta par īpaši nerekomendējamu, taču pieļaujamu sižeta strukturēšanas paņēmieni/naratīvo stratēģiju. Tā nereti tikusi izmantota praksē, taču sevišķi intensīvi un jēdzieniski motivēti šī naratīvā stratēģija ir izmantota *film noir*, turklāt piešķirot filmu restrospektīvajām struktūrām neatgriezeniskumu un fatālismu. Viens no *film noir* izplatītiem paņēmieniem – galvenie varoņi, kuru atmiņu ainas/atmiņu plūsma ir materiāls retrospekcijai, nereti ir nāvīgi ievainoti, mirstoši, pat miruši (piemēram, filmās *Dubultā apdrošināšana*, *D.O.A.*, *Sanseta bulvāris* (*Sunset Boulevard*)) vai arī pakļauti neatgriezeniskai, traģiskai notikumu virknei, kas varoņa likteni iezīmē kā fatālu nolemtību.

Daudzveidīgo *film noir* naratīvo stratēģiju konkretizācijai analizēšu retrospekcijas/aizkadra balss izmantojumu filmās *Dubultā apdrošināšana* (1944), kas aizsāka šīs stratēģijas popularitāti Holivudā, kā arī šī paņēmiena lietojumu filmās *D.O.A.* (1950), *Sanseta bulvāris* (1950), kurās vēstītāja funkcijas ir uzticētas mirstošam vai mirušam varonim. Pievērsīšos arī sievietes balss izmantojumam *film noir* – tām unikālajām filmām, kurās par maskulīnu uzskatītā *film noir* ietvaros vēstītāja funkcijas ir uzticētas sievietei (filma *Mildreda Pīrsa*). Tālākā darba gaitā akcentēšu kinovēstures kontekstā unikālos eksperimentus ar objektīvo skata punktu filmās *Slepkavība, mana dārgā* (1944), *Lēdija ezerā* (1947) un *Tumšā pāreja* (*Dark Passage*, 1947), kas piedāvā radikālu subjektīvā skata punkta izmantojumu – vizuālās fokalizācijas paņēmienus.

3.3.2. Multiplie vēstītāji

Arī retrospekcijas un aizkadra balss izmantojums *film noir* nav viendabīgs – iespējams nodalīt filmas, kuru narācija tiek strukturēta kā viena konkrēta varoņa „pirmās personas” subjektīvā pieredze – retrospekcija ar aizkadra balss, multiplo (vairāku) vēstītāju izmantojumu, kurā vairāku vēstītāju retrospekcijas papildina cita citu. Sākotnēji analizēšu naratīvo struktūru izmantojumu divās sava laika kontekstā novatoriskās filmās.

XX gs. 40. gados būtiska nozīme naratīvo struktūru radikalizācijā bija Orsona Velsa filmai *Pilsonis Keins* (1941). Kaut arī šo filmu reti kurš pētnieks uzskata par piederīgu *film noir* ciklam (un tas ir pamatoti), retais uzdrošināsies noliegt, ka *Pilsoņa Keina* eksperimenti ar naratīva struktūru ir atstājuši būtisku iespaidu gan uz kinovēstures procesu, gan *film noir* attīstību. Turklāt arī paša Orsona Velsa karjerā šai radikālajai un tapšanas laikā pasaules kino kontekstā novatoriskajai filmai sekoja vismaz divas filmas, ko pētnieki uzskata par piederīgām klasiskajam *film noir* ciklam, – tās ir *Lēdija no Šanhajas* (*The Lady from Shanghai*, 1947) un

Ļaunuma pieskāriens (*The Touch of Evil*, 1958) (A. Silvers un E. Vorda savā enciklopēdijā ir iekļāvuši arī Velsa filmu *Svešinieks* (*The Stranger*, 1946); kā aktieris Velss ir spēlējis visās nosauktajās filmās, kā arī Lielbritānijā tapušajā Kerola Rīda filmā *Trešais vīrs* (*The Third Man*, 1949), vienā no būtiskākajām britu *film noir*, kuras darbība norisinās pēckara Vīnē).

Pilsoņa Keina ietekme uz *film noir* iezīmējas gan tās vizuālajā stilā, gan virtuozī veidotajā naratīvā, gan jauna tipa varoņa radīšanā. „Tās gaismēnu partitūra, nesabalansētās kadra kompozīcijas, dīvaini kameras leņķi uzskatāmi programmē *noir* vizuālo stilu, kā arī *noir* tematisko interesi par destruktīvām cilvēciskām vēlmēm,” uzskata Dž. P. Telots²⁴⁷. Līdzīgi spriež arī Roberts Porfirio, viens no pirmajiem, kurš akcentējis *Pilsoņa Keina* ietekmi uz *film noir*: „Velsa filma ne tikai radīja/nostiprināja barokālu vizuālu stilu, kas vēlāk kļuvis par (*film noir*) periodu raksturojošu elementu, bet iezīmēja arī jaunu varoņa psiholoģisko dimensiju – morāli ambivalentu varoni, sarežģītu laika struktūru, retrospekcijas un subjektivizētu komentāru – tas viss kļuvis par *film noir* konvencijām.”²⁴⁸

Endrū Spaisers dēvē *Pilsoni Keinu* par „amerikāņu ekspresionisma prototipu” un vēl vienu saikni, kas pasvīturo „Eiropas modernisma un *film noir* tuvību”²⁴⁹. Arī Hiršs uzskata *Pilsoni Keinu* par filmu, kas akcentē vācu ekspresionisma ietekmes Holivudā, uzsverot Orsona Velsa “jūsma par pārspīlētiem leņķiem” un kadra kompozīcijām, kur “kadrs ir sadalīts gaismas un ēnu fragmentos”²⁵⁰. Hiršs pamatoti uzskata, ka *film noir* attīstību ietekmējis ne tikai *Pilsoņa Keina* vizuālais stils, bet arī “naratīvā stratēģija”. Kaut arī *Pilsonis Keins* sižetiski nav “filma par noziegumu” (*crime film*), tā ir “konstruēta kā sava veida detektīvs (*mystery*) – tās sašķeltā struktūra apsteidz daudzu *film noir* struktūru labirintus”²⁵¹. Līdzīgu uzskatu pauž arī Brūss Krauters (*Bruce Crowther*): “Daudzas no apgaismojuma tehnikām, kas tika izmantotas *Pilsoni Keinā*, tāpat arī zemo rakursu izmantojumu, pārtvēra *film noir* veidotāji.”²⁵² Viņš uzsver arī *Keina* novatorismu aizkadra balss, daudzveidīgajā retrospekciju izmantojumā, kā arī varoņa morālajā ambivalencē.

Britu pētnieks Endrū Spaisers uzskata, ka *Pilsonis Keins* piedāvā „izmeklējošo naratīvu” (*investigative narrative*), līdzīgu kā pēc Ernesta Hemingveja stāsta veidotā filma *Slepkavas* (1946), kurā varoņa pagātne, kas sagaidījis savus slepkavas, tiek veidota kā blīvs vairāku varoņu subjektivizēto retrospekciju klājums²⁵³.

Savukārt R. Porfirio akcentē *Keina* ietekmi uz *film noir* ciklā ietilpstošajām *Slepkavība, mana dārgā* (*Muder, my Sweet*), Hiršs – uz Roberta Sjodmaka *Slepkavas* (1946) un Žaka Turnē *No*

²⁴⁷ Telotte, J. P. *Voices in the Dark, The Narrative Patterns of Film Noir*, p. 74.

²⁴⁸ Porfirio, R. *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, p. 213.

²⁴⁹ Spicer, A. *Film Noir*, p. 18.

²⁵⁰ Hirsch, F. *The Dark Side of the Screen*, p. 122.

²⁵¹ Turpat, 122. lpp.

²⁵² Crowther, B. *Film Noir. Reflections in a Dark Mirror*. New York: Continuum, 1989, p. 55.

²⁵³ Spicer, A. *Film Noir*, p. 78.

pagātnes (*Out of the Past*, 1947), kas arīdzan izmanto sarežģītu vairāku varoņu retrospektīvo sistēmu.

Arī Tomass Šacs (*Thomas Schatz*) saskata *Pilsonī Keinā* amerikāņu detektīvu un ekspresionisma sintēzi.²⁵⁴ Viņš filmas *Pilsonis Keins* struktūrā akcentē tradicionāli *film noir* piedēvēto fatālisma, nolemtības ēnu: „Izmeklēšanu motivē noslēpums, kas vedina uz pagātnes notikumu restaurāciju. Šāda struktūra „rada fatālismu, kas pasvītro nepielūdzamo filmas galveno varoņu likteni”²⁵⁵. Patiešām, līdzīgi kā daudzās *film noir*, *Pilsoņa Keina* stāstījums restaurē pagātnes notikumus – turklāt galvenais varonis ir miris. *Pilsoņa Keina* struktūra ir veidota kā retrospektīva multimiljonāra, preses magnāta Čārlza Fostera Keina dzīves rekonstrukcija. Filmā ievaddaļā tiek piedāvāts „ziņu izlaidums” – šķietams hronikas rullītis, kas virknē fragmentus no mirušā Keina oficiālās dzīves un karjeras. Beidzoties oficiozās aizkadra balss komentētajai hronikai, nonākam kinozālē, kur tiek apspriests redzētais. Seko uzdevums vienam no filmas varoņiem – reportierim – veikt „izmeklējošo žurnālistiku”, apkopojot versijas par Čārlza Fostera Keina dzīvi, izjautājot viņa bijušos kolēģus, draugus, dzīvesbiedres, aizbildņus.

Filmā struktūra veidota, izmantojot vairākus subjektīvus stāstus (retrospekciju), vairāku Keinu pazīnušo cilvēku retrospekcijas par filmas galvenā varoņa Čārlza Fostera Keina dzīvi. Taču *Pilsonī Keinā* nav paša Keina – galvenā varoņa – komentāru, viņš paliek kā darbojošās persona, kuras dzīvesstāstu kā no atsevišķiem puzzles gabaliņiem mēģina salikt tā pētnieki (filmā sižeta kontekstā – žurnālists Tompsons). Taču pats Keins (Orsons Velss) saglabā distanci, filma nepiedāvā varoņa subjektīvo atklāsmi par notikumu gaitu.

Filmā *Pilsonis Keins* ir izmantotas vairāku vēstītāju (*multiple-narrator*) retrospekcijas, šis daudzo balsu izmantojums rada iespaidu par pagātnes relativitāti, restaurācijas precizitātes neiespējamību, jo katram konkrētās balss īpašniekam, katram stāstniekam var piemist sava subjektīva notikumu interpretācija. Šajā aspektā *Pilsonis Keins* sasauca ar *film noir*, kurās, kā uzsver Kristīne Gledhila (*Christine Gledhill*), „parasti trūkst vienas saistošās dominantes, ko mēs saistām ar klasisko naratīvu, tā vietā piedāvājot „dažādus skata punktus un cīņu teksta iekšienē, kurš no skata punktiem iegūs pārsvaru/hegemoniju”²⁵⁶.

Vairāki pētnieki (Maurīna Turima (*Maurin Turim*)²⁵⁷, Endrū Spaisers) sliecas *film noir* izmantotās aizkadra balss un retrospekcijas struktūras klasificēt „izmeklējošajās” un „grēksūdzes” tipa. *Pilsonis Keins* formāli varētu būt tuvs izmeklējošai stratēģijai, kas konsekventi *film noir* cikla ietvaros tiks attīstīta filmās, kas centrējas ap privātdetektīva tēlu,

²⁵⁴ Schatz, T. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking in the Studio Era*. New York: McGraw, 1981, p. 116.

²⁵⁵ Turpat, 120. lpp

²⁵⁶ Citēts no: Bazin André. *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper&Row, 1978, p. 58.

²⁵⁷ Turim, M. *Flashbacks in Film*. New York, London: Routledge, 1989, p. 170.

piemēram, *Slepkavība, mana dārgā*. Savukārt grēksūdzes motīvi ir izmantoti filmās *Dubultā apdrošināšana, Apvedceļš* u.c. Ar šo pieeju sasaucas arī M. Bolda piedāvājums *film noir* grupēt divās grupās, kuru starpā iespējama pārklāšanās, – vienā dominē slazda idejas, otrā – izmeklēšanas idejas²⁵⁸. Slazda idejas būtībā ir tās pašas grēksūdzes stratēģija, jo parasti varoņi, kas ir kļuvuši par *film noir* naratīvo centru, ir ievainoti, nāvei lemti, un viņu grēksūdze ir cieši jēdzieniski saistīta ar „slazda ideju”, fatālu pakļaušanos liktenim.

Orsona Velsa filmas *Pilsonis Keins* naratīvā stratēģija – multiplo vēstītāju/vairāku vēstītāju izmantojums – ar vairāku gadu distanci tika adaptēta filmās, ko pētnieki iekļauj *film noir*. Gan *Slepkavas* (1946), gan *Atvainojiet, nepareizs numurs* (*Sorry, Wrong Number*, 1948), ko uzskata par *Pilsoņa Keina* struktūras sekotājiem, piedāvā vairāku vēstītāju skata punktus, kas apstrīd objektīva skata punkta iespējamību, pat sintezējot šīs daudzās un dažādās perspektīvas. Vieni no pirmajiem multiplo vēstītāju stratēģijas izmantojumiem jau *film noir* diskursā ir filma *Slepkavas* (1946), Ernesta Hemingveja īsā stāsta ekranizācija, ko veidojis Roberts Sjudmaks, un *Atvainojiet, nepareizs numurs* (1948), ko veidojis režisors Anatols Litvaks (*Anatole Litvak*). (Abi režisori Holivudā ieradās kā bēgļi no Eiropas.) *Slepkavās* par sava veida pilsoni Keinu – tātad naratīva centru – ir kļuvis varonis ar iesauku Zviedrs (Bērts Lankasters), kurš pasīvi pakļaujas liktenim, – pilsētā ir ieradušies viņa slepkavas, taču Zviedrs negrasās bēgt. Zviedram, līdzīgi kā Čārlzam Fosteram Keinam, nav dotas balss tiesības, taču viņš kļūst par „noslēpumainu” naratīva centru, savukārt filmas retrospekcija tiek veidota kā 11 savstarpēji pārklājošos varoņu retrospekciju komplekss, kas piedāvā izskaidrojumu situācijai, kādā padevīgi savu galu gaida Zviedrs. Tikpat kompakts un scenāristu papildināts literārais materiāls ir arī filmas *Atvainojiet, nepareizs numurs* pamatā – tā ir 22 minūtes garā Lusilas Flečeres (*Lucille Fletcher*) raidluga, kas rakstīta monologa formā. Luga bija ļoti populāra 40. gados. (Flečere ir arī filmas scenārija autore.) Lugas galvenā varone Leona Stīvensone (Bārbara Steinvika (*Barbara Stanwyck*)) ir miljonu mantiniece, zāļu kompānijas īpašniece – invalīde, kas, gulēdama gultā savā greznajā namā Ņujorkā, nepareiza telefona savienojuma rezultātā noklausās divu svešinieku sarunu, kurā tiek apspriests plāns, kā nogalināt vientuļi sievieti. Tiek nosaukts arī precīzs plānotās slepkavības laiks – 23.15. Mēģinot sazvanīt vīru, kurš neparedzēti kavējas, tēvu, policiju, arī atbildot uz svešinieku zvaniem, Leona saprot, ka iecerētās slepkavības upuris ir viņa pati. Filmā naratīvs veidots gan kā Leonas telefona sarunu ilustrācija, kurās vairāki viņas sarunu partneri stāsta satraucošus atgadījumus, kuros iesaistīts Leonas vīrs Henrijs (Bērts Lankasters), gan viņas pašas atmiņas – retrospektīvas atkāpes pagātnē, kas izskaidro viņas un viņas vīra Henrija sarežģītās, uz aprēķinu balstītās attiecības. Vietumis filmā izmantota dubultā retrospekcija, kurā viena varoņa stāsts, teiksim, ārsta, kurš

²⁵⁸ Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, p. 3.

Leonai pa telefonu pavēstī par satikšanos ar viņas vīru, turpinās jau kā viņas vīra Henrija retrospekcija/atmiņas. Filmas sižets atklāj Leonas vīra Henrija nodevību, korumpētību un arī šantāžas upura statusu, kas viņam licis pasūtīt savas sievas slepkavību. Filmas sarežģītā naratīvā struktūra, kurā apvienoti daudzu cilvēku „īsie stāsti” – retrospekcijas/subjektīvās versijas par notiekošo –, kulminē ar trillera spriedzi. Tās paspilgtinājumam Anatols Litvaks izmanto arī subjektīvo optisko skata punktu – vairākās epizodēs kamera tramīgi attālinās no nervozās, telefona sarunās aizņemtās Leonas gultas. Riņķojot tā virzās pa istabu, attālinoties no Leonas un padarot viņas stāvu par mazu figūriņu draudīgu ēnu pārņemtā milzīgā telpā. Īpaši virtuozā uzņemšanas tehnika demonstrēta epizodē, kurā mobilā kamera, attālinoties no Leonas, „izslīd” pa logu, tad – nolaižas lejup līdz pirmajam stāvam, lai piefiksētu vīrieša ēnu uz nama sienas. Šo anonīmo stāvu, par kura draudīgo klātbūtni namā liecina vien ēna un Leonas augošais izmisums, nojaušot, ka namā ir kāds svešais, filmas veidotāji tā arī neidentificē. Tā potenciālie draudi tiek vizualizēti ar kameras kustību, tai brīžam ieņemot gan izmisušās Leonas subjektīvo skata punktu (vērojot kontrastējoši izgaismotās vītņu kāpnes, pa kurām viņa nespēj nokāpt), gan arī identificējoties ar kādu atsvešinātu, nekonkretizētu novērotāju, kurš savā namā kā slazdā ieslēgto Leonu vēro kā notvertu upuri. Šajā filmā izmantoto tehniku var dēvēt arī par „sirreālu un ekspresionistisku”²⁵⁹, kaut īpaši jānovērtē filmā virtuozī izmantotā subjektīvā skata punkta stratēģija, kas izvērstāk tiks analizēta turpmākajā darba gaitā. Fragmentāri skatītājam ir gan ļauts identificēties ar baiļu pārņemto Leonu (teiksim, skatoties viņas acīm uz draudīgo kāpņu telpu), gan sajusties diskomfortabli šķietami neitrālajā novērotāja pozīcijā – epizodēs, kad kameras kustība kļūst draudīga, – pret panikas pārņemto Leonu. (Filmas nosaukumā ietverta frāze „Atvainojiet, nepareizs numurs” filmas finālā pasaka Leonas slepkava, tā izskan aizkadrā, bet kadrā redzama vien vardarbību pastrādājušā vīrieša cimdotā roka. Klausules otrā galā ir sirdsapziņas pārmetumu mocītais Leonas slepkavības organizēšanā iesaistītais Leonas vīrs Henrijs, kuru tajā brīdī apcietina policija.)

Par spīti līdzīgajām naratīvajām stratēģijām (vairāku varoņu versijas/retrospekcijas), *Atvainojiet, nepareizs numurs* izvirza absolūti citus mērķus nekā *Pilsonis Keins*.

Sērs Īzaks Hurvics (*Serh Isaac Hurwitz*) uzsver, ka *Pilsonis Keins* veido „savstarpēji pārklājošos”²⁶⁰ saraustītus stāstus, izmantojot kā materiālu Amerikas vēsturi, ko reflektē Keina dzīve, savukārt *film noir* ir vairāk centrēts uz varoņu psiholoģiskā stāvokļa atklāsmi. „*Pilsonis Keins* modelē psiholoģisko narāciju sociālā un vēsturiskā kontekstā, bet *film noir* ir orientēts uz to, lai izgaismotu, arī „noēnotu” konkrētu varoņu psiholoģisko stāvokli. Šīs filmas var

²⁵⁹ Porfīrio, R., Sanders, L. *Sorry, Wrong Number*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 263.

²⁶⁰ Hurwitz, S.I. *Images of the Machine: Citizen Kane and Film Noir*. Cambridge: Bell&Howell Information and Learning Company, 2000, p. 58.

atspoguļot ārējo pasauli, sociālos nosacījumus, taču to interese nav iedziļināties iemeslos un niansēs.”²⁶¹

Tomēr atšķirīgais aizkadra balss un retrospekciju izmantojums sakņojas vienotā funkcijā. „Balss jautājums kļūst par apziņas jautājumu, un tos abus nevar atdalīt no jēgas,”²⁶² raksta Brūss Kevins, kurš analizējis pirmās personas stāstījuma tehniku. Vai filmā izmantota aizkadra balss, vairāku stāstītāju vai viena balss ar vai bez retrospekcijas elementa, šāda filma akcentē subjektīvismu un „es” personu, kuras pamatuzdevums ir piedāvāt personīgu, subjektīvu skatījumu uz notikumu gaitu. Šāds princips kontrastē ar klasisko filmas naratīva uzstādījumu, kas cenšas nivelēt dažādus skata punktus, radot „objektīvas realitātes” ilūziju.

Vai *film noir* izmanto iestarpinātu aizkadra balsi, vairākas aizkadra balsis vai vienu balsi saistībā ar retrospektīvu struktūru, tās manifestē subjektīvismu, „es” personu, kuras uzdevums ir piedāvāt skatītājam privileģētu un personīgu skatījumu uz pasauli. Tās „atgādina, ka redze un sapratne vienmēr piemīt kādam konkrētam varonim, kura skata punkts ir ierobežots”²⁶³. „Klasiskās filmas naratīvs tiecas pacelties pāri relativitātei, savukārt *film noir* atklājumā – piedāvāt relatīvas, subjektīvas versijas par notikušo – ir to spēks.”²⁶⁴

Subjektīvā skata punkta popularitāte, ko lielākā vai mazākā mērā izmantoja *film noir*; ir saistīta arī ar pārmaiņām sabiedrībā. Dž. P. Telots uzsver tik būtisko individuālisma aspektu, ko akcentē *film noir*. Aizsākušās XX gs. 40. gados, šīs filmas piedzīvo intensīvu attīstību divu desmitgažu garumā, ar savām subjektīvismu akcentējošajām naratīvajām stratēģijām uzsverot individualitātes nozīmi. Īpaši būtiski tas ir pēc Otrā pasaules kara. „Situācijā, ko raksturo masu kultūras aizmetņi, personiskā balss un apziņa, ko manifestē šī stratēģija, uzsverot individualitātes apliecinājumu, fundamentāli pasvītro indivīda nozīmi – kā šādas (patērētājsabiedrības) kultūras spoguļi un mēru. Ar stāstnieku (*human narrators*) palīdzību šādas filmas akcentē impresionistisko skatījumu kā alternatīvu tam, ko nešaubīgi saistām ar klasisko naratīvu.”²⁶⁵ Telots arī norāda, ka šādi strukturēts stāstījums pierāda pašsaprotamo nepieciešamību pēc individuālas izteiksmes, kas kontrastē ar masu kultūras piedāvājumu.

Kaut *film noir* subjektivitātes aizmetņus daļēji var skaidrot ar daudzu šo filmu literārajiem avotiem – literātu Džeimsa M. Keina un Reimonda Čāndlera darbi, kas ir vairāku *film noir* pirmavots, parasti izmanto retrospektīvi virzītu stāstījumu pirmajā personā –, tomēr šāds izskaidrojums nebūs pilnīgs. (Aizkadra balss un retrospekcijas stratēģija ir izmantota arī šo rakstnieku darbu ekranizācijās – *Dubultā aprošināšana* un *Mildreda Pīrsa* (1945) – pamatā

²⁶¹ Turpat, 58. lpp.

²⁶² Kawin, B. R. *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Rochester, McLean, London: Dalkey Archive Press, 2006, p. 22.

²⁶³ Telotte, J. P. *Voices in the Dark, The Narrative Patterns of Film Noir*, p.16.

²⁶⁴ Turpat, 16. lpp.

²⁶⁵ Telotte, J. P. *Voices in the Dark, The Narrative Patterns of Film Noir*, p. 17.

Džeimsa M. Keina darbi, kā arī *Slepkavība, mana dārgā* (1944) un *Nevērtīgais grasis* (1947), pamatā – Reimonda Čāndlera darbi.)

Jāuzsver arī Dž. Neirmora akcentētais daudzu *film noir* literārā materiāla, romānu, saistība ar modernisma literatūras principiem, kas savā veidā paskaidro šo filmu naratīvo struktūru komplikētību. (Kā atzinis Deivids Lodžs (*David Lodge*) – viena no modernisma literatūras iezīmēm ir, ka „tā izvairās no hronoloģiskas materiāla sakārtotības un uzticama, vizuāla un vadoša stāstnieka. Tā izmanto vai nu vienu ierobežotu skata punktu, vai vairākus skata punktus, visus vairāk vai mazāk ierobežotus un, iespējams, maldinošus; un tā tiecas uz kompleksu vai plūstošu laika organizāciju, kas ietver sevī daudzas atsauces (*cross reference*), novirzoties no darbības pamatlaika (*temporal span of the action*)”²⁶⁶.

3.3.3. Billija Vailtera *Dubultā apdrošināšana* un *Sanseta bulvāris*

Retrospektīvās struktūras un aizkadra balss izmantojumā *film noir* kontekstā īpašu vietu ieņem divas režisora Billija Vailtera filmas – *Dubultā apdrošināšana* (1944) un *Sanseta bulvāris* (1950). *Dubultā apdrošināšana* ir pirmā no filmām, kurā naratīvs strukturēts kā mirstoša galvenā varoņa retrospekcija – grēksūdze. Šī filma, kuras pamatā ir Džeimsa M. Keina romāns, tiek uzskatīta par vienu no ietekmīgākajām agrīnajām *film noir*, kas radīja narācijas formulu, ko pēcāk intensīvi izmantoja neviens vien sekotājs, piemēram, filma *D.O.A* (1950). Savukārt *Sanseta bulvārī* Billijs Vailters naratīvo stratēģiju – aizkadra balss un retrospekcijas izmantojumu – noveda līdz sava veida jēdzieniskai kulminācijai, uzticot vēstītāja funkcijas mirušam varonim – filmas darbība tiek strukturēta kā miruša cilvēka „atmiņas” un grēksūdze vienlaikus.

Film noir izplatītās **aizkadra balss un retrospekcijas** izmantojumu var saistīt ar neatgriezeniskumu, nolemtību, kas par iecienītu pētījumu tēmu ir padarījusi *film noir* un eksistenciālisma filozofijas ietekmi. Abas Billija Vailtera filmas – *Dubultā apdrošināšana* ar nāvei lemto galveno varoni un vēstītāju, ievainoto apdrošināšanas aģentu Valteru Nefu, un *Sanseta bulvāris* ar mirušo varoni – Holivudas scenāristu Džo Gilisu – ir vieni no spilgtākajiem šīs tendences apliecinājumiem. Roberts Porfirio uzsver šīs naratīvās tehnikas mērķi „akcentēt liktenīguma auru”: „Tas ir līdzīgi, kā stāstniekam izbaudīt perversu baudu, gremdējoties notikumos, kuru rezultāts ir viņa pašreizējā krīze, viņa romantiskā attieksme pret to, ko akcentē pašreizējā situācija.”²⁶⁷ Kaut diskutabls ir apzīmējums „romantiskā attieksme”, ko pret savu

²⁶⁶ Lodge, D. *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy in Modernism: A Guide to European Literature, 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin, 1991, p. 481.

²⁶⁷ Porfirio, R. *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir. Sight and Sound*, 45 (4), 1976, p. 216.

nepārsūdzamo likteni izjūt ievainotie, mirstošie *film noir* varoņi – viņi arī vēstītāji, taču nenoliedzami filmas, kuru ievadepizodēs ir pieteikts mirstošs (miris) varonis, visu turpmāko notikumu plūsmu (retrospekciju) centrē kā nolemtības pilnu procesu, kura rezultāts ir zināms gan varonim, gan skatītājam. Šis viedoklis ir tuvs Pola Šrēdera apgalvojumam, ka daudzu *film noir* (P. Šrēders min ne tikai *Dubulto apdrošināšanu* un *Sanseta bulvāri*, bet arī filmas *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), *Laura* (1944), *Lēdija no Šanhajas* (1949), *No pagātnes* (1947) narācija rada „*temps perdu*” (zudušā laika) noskaņu, ko raksturo „neatgūstamā pagātne, likteņa nolemtība un visaptveroša bezcerība”, dēvējot to par „romantisku narāciju”²⁶⁸ un tādējādi akcentējot šo filmu galveno varoņu emocionāli interpretējošo attiekmī pret notikumu gaitu, kas skatītājam tiek piedāvāta kā atskats galvenā varoņa piedzīvotajā.

Nenoliedzami – aizkadra balss izmantojums rada arī īpašu stratēģiju, veidu, kādā skatītājs uztver filmu. Tā kā par traģisko finālu skatītājs tiek informēts jau filmas sākumā, tālākā notikumu gaita tiek jēdzieniski uztverta kā nolemtības pilna, ar „distanci, ko rada aizkadra balss un retrospekcijas mehānisms, vēstītāja balsij radot rāmi, kura ietvaros varoņi izspēlē drāmu, kuras rezultāts viņam jau ir zināms”²⁶⁹.

Billija Vailtera filma *Dubultā apdrošināšana* (1944), precīzāk, tās piedāvātais novatoriskas naratīvās stratēģijas izmantojums, kļuva par apvērsumu sava laika kontekstā. Kad producentis Džerijs Volds (*Jerry Wald*), kurš vēlāk veidojis tādas *film noir* kā *Mildreda Pīrsa* – vienu no retajām filmām, kurā intradieģētiskā vēstītāja funkcijas ir uzticētas nevis dominējošajam *film noir* varonim vīrietim, bet gan sievietei, uzņēmējai, restorānu ķēdes īpašniecei Mildredai Pīrsai, –, arī *Tumšā pāreja* (*Dark Passage*, 1947) un *Key Largo* (1948), bija noskatījies *Dubulto apdrošināšanu*, viņš atzina, ka turpmāk „es visas savas filmas veidošu kā retrospekciju”²⁷⁰. Šī reakcija liecina par iespaidu, kādu uz tā laika auditoriju, arī profesionāļiem, izraisīja naratīvo stratēģiju izmantojums šajā Billija Vailtera filmā. Kaut aizkadra balss un retrospekcijas kombinācija nav Vailtera atklājums, unikāls bija paņēmiens retrospekciju strukturēt kā mirstoša, ievainota varoņa grēksūdzi.

Studijā *Paramount* tapušās filmas *Dubultā apdrošināšana* pirmizrāde notika 1944. gada 7. septembrī – tās scenāriju pēc Džeimsa M. Keina pirmā romāna veidoja *film noir* ciklam nozīmīgs literāts Reimonds Čāndlers kopā ar režisoru Billiju Vailteru. (Dažus mēnešus vēlāk – 1944. gada decembrī – pirmizrādi piedzīvoja filma *Slepkavība, mana dārgā* (*Muder, My Sweet*), kas veidota pēc Čāndlera literāro darbu motīviem studijā RKO). Arī šī filma, tāpat kā *Dubultā apdrošināšana*, piedāvā novatorisku naratīvo stratēģiju izmantojumu, ko analizēšu

²⁶⁸ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 236.

²⁶⁹ Hirsch, F. *The Dark Side of the Screen*, New York: Barnes and Company, 1981, p. 75.

²⁷⁰ Citēts no: Telotte, J. P. *Voices in the Dark, The Narrative Patterns of Film Noir*, p. 41.

turpmāk.) *Dubultās apdrošināšanas* vēstījums veidots kā retrospekcija, ievainotā apdrošināšanas aģenta Valtera Nefa (Freda Makmarejs (*Fred MacMurray*) atzīšanās noziegumā un savā destruktīvajā iekārē. „Es iekāroju sievieti un iekāroju naudu. Es neieguvu sievieti un neieguvu naudu,” atzīstas Valters Nefs, kurš ir mēģinājis apkrāpt paša pārstāvēto apdrošināšanas kompāniju. Tieši tur – kompānijas *Pacific All Risk* tukšajā ofisā – vēlā nakts stundā viņš ieraksta savu atzīšanos diktofonā, adresējot to kolēģim un draugam Keisam (Eduards G. Robinsons), kuru mēģinājis piekrāpt: „Dārgais, Keis, es pieļauju, ka tu to nodēvēsi par grēksūdzi, kad to visu būsi noklausījies. Man nepatīk vārds „grēksūdze”. Es tikai gribu tevi informēt par to, ko tu nespēji ieraudzīt, jo tas risinājās tavu acu priekšā.” Nefa iepazīšanās ar Filisu Ditrihsoni (Bārbara Steinvika), ļaušanās viņas valdzinājumam, pakļaušanās viņas plānam – nogalināt vīru, lai iegūtu apdrošināšanas prēmiju –, plāna izgāšanās un traģiskās sekas – veido filmas sižetu, kas strukturēts kā Nefa grēksūdze.

Kaut arī filmas **homodiegētiskais** vēstītājs ir Nefs un filma ir vēstījums pirmajā personā, ne visas tās epizodes piedāvā Nefa aizkadra komentāru. Kā uzsver Ēriks Smodins: „Tikko tiek pasludināta aizkadra balss – stāstnieka instance –, visa filma ir kā sava veida lingvistiskais notikums, kā stāstnieka balss, pat ja tādas nemaz nav.”²⁷¹ „Narāciju veido balss, bet tā signalizē par indivīda klātbūtni un apziņu, kas motivē visu, ko mēs redzam, un ļauj pārvietoties laikā un telpā. Pat ja balss izzūd – pēc tam, kad ir ievādījusi skatītāju filmā, – tā saglabā kontroli pār naratīvu. Tādējādi skatītājs nav pārsteigts, ka laiku pa laikam šī balss atgriežas. Paziņojusi par savu esamību, pierādījusi, ka ir atslēga uz šo citu „karalisti”, balss izmanto savu brīvību parādīties un pazust.”²⁷² Tieši šāda stratēģija izmantota *Dubultajā apdrošināšanā*, Nefa aizkadra balsij laiku pa laikam komentējot norises – filmas epizodes, kurās viņš pats darbojas – vēl kā kaislības akli vadīts apdrošināšanas aģents, kas kopā ar Filisu racionāli plāno noziegumu un nenojauš par liktenīgo apstākļu virzību.

Frenks Krutniks uzsver, ka „*film noir* aizkadra balss vienmēr ietver distanci (*disjunction*) starp varoni kā narācijas aģentu (*narrative agent*) un vēstītāju (*narrator*), uzsverot atšķirību starp to, ko viņš zina tagad kā stāstītājs, un to, ar kādu zināšanu līmeni viņš piedalījās notikumos, par kuriem stāsta”²⁷³. Šī distance uzskatāmi iezīmējas *Dubultajā apdrošināšanā*, apvienojot epizodes, kurās Nefs piedalās notikumos, vēl nezinot par to traģisko virzību (kā filmas narācijas aģents), un epizodēs, kurās filmas vēstījums risinās nosacītā tagadnē – ievainotajam vēstītājam – mirstošajam Nefam – birojā ierakstot diktofonā savu grēksūdzi.

²⁷¹ Smoodin, E. *Image and the Voice in the Film with Spoken Narration*. Citēts: no Telotte, J.P. *Voices in the Dark, The Narrative Paterns of Film Noir*, p. 19.

²⁷² Telotte, J. P., *Voices in the Dark. The Narrative Paterns of Film Noir*, p.41.

²⁷³ Krutnik, F. *Desire, Transgression and James M. Cain: Fiction into Film Noir*, Screen 23.1, 1982, p. 34.

Dubultās apdrošināšanas novatorisms izpaužas ne tikai naratīvo stratēģiju izmantojumā, bet arī tematikas novitātē, kā arī principiālā izaicinājumā sava laika cenzūras nosacītībai. Īpaši jāakcentē filmas *Dubultā apdrošināšana* fināls – tās gala versijā Nefs mirst, draugam Keisam klātesot. Tomēr scenārija stadijā šai filmai bija paredzēts cits fināls – Nefam piespriestā nāvessoda izpildīšana gāzes kamerā. Pats Vaillers šo epizodi, kura bija arī nofilmēta, uzskatīja par „vienu no divām labākajām epizodēm, ko esmu uzņēmis dzīves laikā” (otra bija oriģinālais 1950. gada filmas *Sanseta bulvāris* prologs – uzņemts morgā), taču galu galā no tās izmantojuma atteicās, jo sapratis, ka tā nav nepieciešama²⁷⁴.

Sākotnēji Nefa nāves soda epizodi, kuras nav Keina romānā, B. Vaillers un R. Čāndlers radīja kā reakciju uz cenzūras pieprasījumu izdarīt labojumus scenārijā un apsolut, ka vismaz viens no *Dubultās apdrošināšanas* noziedzniekiem tiks sodīts ar likuma spēku. Teju desmit gadu cenzūra iebilda pret centieniem ekranizēt 1934. gadā publicēto Džeimsa M. Keina romānu, kas bija pretrunā ar ASV spēkā esošo Producēšanas administrācijas kodu (*Production Code*). (Cenzūras vadītājs Džozefs Brīns vēstulē studijai *Paramount*, kas bija iegādājusies romāna ekranizācijas tiesības, norādīja, ka, pirmkārt, tā varoņi ir pievilcīgu slepkavu pāris, kas apmuļķo likumu un mirst paši no savas rokas, otrkārt, tas nepiedienīgi traktē laulības pārkāpuma tēmu un ir pārpilns ar skaidri formulētām nozieguma plānošanas detaļām.²⁷⁵) Abpusēju kompromisu rezultātā cenzūra atļāva ekranizēt Keina romānu. Savukārt ideju par Nefa sodīšanu gāzes kamerā scenārija autori R. Čāndlers un Vaillers aizguva no cita Keina romāna *Pastnieks vienmēr zvana divreiz*, kas rakstīts kā nāvei uz elektriskā krēsla notiesāta, arīdzan kaislības inspirētas slepkavības pazudināta vīrieša vēstījums. (*Pastnieks vienmēr zvana divreiz* Holivudā tika ekranizēts 1946. gadā, tā galvenais varonis Frenks Čembers (Džons Gārfilds (*John Garfield*)) stāstu – retrospekciju, kā viņš nonācis uz nāvi apsūdzētā statusā, – vēstī no cietuma kameras.) Iemesls, kāpēc filmā *Dubultā apdrošināšana* tomēr netika iekļauta cenzūras sākotnēji pieprasītā soda aina, – tā tika atzīta par „pārmērīgi šaušalīgu”²⁷⁶, biedējošu. Tomēr Džeimss Neirmors uzskata, ka izaicinošākais *Dubultajā apdrošināšanā* ir pilsētas tēla un sabiedrības jēdzieniskā interpretācija – Losandželosa, kurā notika apdrošināšanas aģenta un fatālās Filisas tikšanās, kas summējās racionāli izplānotā noziegumā, *Dubultajā apdrošināšanā* ir attīstīta racionāla kapitalisma centrs. „Filmas patiesi kontroversiālais aspekts bija nevis sekss un slepkavības tēmas, bet gan tās nežēlīgais, sardoniskais skatījums uz industrializēto Ameriku, konveijeru Ameriku, kas kulminēja gāzes kameras epizodē,”²⁷⁷ uzskata Dž. Neirmors. Viņa aprakstītajā epizodē, kas glabājas studijas *Paramount* arhīvā, iezīmējas arī radikāls subjektīvā

²⁷⁴ Moffat, I. *On the Fourth Floor of Paramount: Interview with Billy Wilder*. In: *The World of Raymond Chandler*. New York: *A and W Publishers*, 1977, p. 49.

²⁷⁵ Muller, E. *Dark City. The Lost World of Film Noir*, p. 56.

²⁷⁶ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 82.

²⁷⁷ Turpat, 83. lpp.

skata punkta izmantojums, liekot skatītājam identificēties ar nāvei nolemto Nefu, filmējot norises no viņa skata punkta. Epizode tika veidota absolūti bez dialoga, turklāt tās lielākā daļa bija filmēta no Valtera Nefa skata punkta, viņam skatoties uz eksekūcijas „skatītājiem” pa nāves aparāta – gāzes kameras – logu. Skatītājs ir kopā ar sodāmo varoni gāzes kamerā pat brīdī, kad kamerā tiek ielaista nāvējošā gāze – Nefa draugs un kolēģis Keiss, kurš novērsis skatienu, ir skaidri pamanāms nāvesoda liecinieku vidū. „Lai uzņemtu epizodi, studija *Paramount* uzbūvēja precīzu gāzes kameras kopiju, rādot to kā modernu, higiēnisku nāves administrēšanas aparātu. Ar vērā ņemamām izmaksām Vaillers soli pa solim nofilmēja nāves soda izpildes procedūru, uzsverot tās vēso, mehānisko funkcionēšanu.”²⁷⁸

(Publiski pieejamās fotogrāfijas no *Dubultās apdrošināšanas* fināla versijas savā lakoniskajā, konstruktīvajā, melnbaltajā skaidrībā un grafiskumā atgādina brāļu Ītena un Džoela Koenu melnbalto filmu *Cilvēks, kura nebija* (*Man Who Wasn't There*, 2001) – niansētu stilizāciju, stāstu par vīrieti, kurš ļaujas izdevīga biznesa un lielas naudas vilinājumam, izraisot neatgriezenisku, pašdestruktīvu apstākļu ķēdi. Šī *neo noir* filma ir netiešs cieņas apliecinājums Čāndlera un Vaillera darbam.)

Filmā neiekļautā, taču nofilmētā gāzes kameras epizode tiek vērtēta kā viens no Vaillera konceptuālākajiem un izaicinošākajiem sabiedrības kritikas piemēriem, kurā kulminē Vaillera uzskats par modernās sabiedrības dehumanizāciju. Šīs tēmas akcents iezīmējas arī *Dubultās apdrošināšanas* dekorācijās. Apdrošināšanas sabiedrības interjers – milzīgs atvērta tipa ofiss divos stāvos, ar vienādu darbagaldu rindām, kurā savu grēksūdzi ieraksta Valters Nefs, – ir uzskatāms šīs tēmas scenogrāfiskais risinājums. Tas atgādina arī vācu ekspresionisma pieredzi, piemēram, Frīdriha Murnava filmu *Pēdējais cilvēks* (*Der Letzte Mann*, 1924) – agrīnā mēmā kino refleksiju par cilvēka un modernās sabiedrības darba vides distanci.

Viljams Lūrs (*William Luhr*) akcentē, ka *Dubultajā apdrošināšanā* ir vairākas modernās sabiedrības metaforas: Valters izstrādā precīzu plānu, kā nogalināt Filisas vīru, izmantojot vilcienu, viņa plāna racionālismu summē piezīme: „Mašīnērija sāka darboties, un nekas to nevarēja apstādināt”, vēlāk, atskatoties uz saviem noziegumiem, viņš paziņo, ka liktenis bija „ieslēdzis slēdzi” un „bremzes bija salūzušas”²⁷⁹. Filma manifestē un akcentē tendenci – modernā sabiedrība pārvērš cilvēkus zombijos, robotos – šī pārliecība bija raksturīga ne tikai Billijam Vailleram, bet arī vācu ekspresionismam, īpaši Friča Langa filmai *Metropole* ar tās monstrozo, gigantisko, cilvēkus ekspluatējošo pazemes pilsētu un tās centru – mašīnu, ko līdz spēku izsīkumam apkalpo cilvēki – skrūvītes.

²⁷⁸ Turpat, 92. lpp.

²⁷⁹ Citēts pēc Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, pp. 88–89.

Motivāciju šādam traktējumam Džeimss Neirmors meklē Billija Vaildera personībā, kurš dzimis Austrijā un kinokarjeru sācis Vācijā. Viņš akcentē, ka Veimāras republikas laika Vācijas intelektuāļi pret industrializēto ASV izjuta divējādas izjūtas – Amerika viņus gan fascinēja, gan biedēja. Viņš uzsver paša Vaildera uzskatu tuvību filozofiem, arī imigrantiem ASV, Teodoram Adorno un Maksam Horheimeram, kas apmēram tajā pašā laikā, kad tapa *Dubultā apdrošināšana*, ASV, Kalifornijā, radīja savu slaveno eseju *Kultūras industrija: izglītošana kā masu maldināšana* (*The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, 1944).

Vācu ekspresionisma, īpaši *Metropoles*, efekta atskaņas saskatāmas arī Bārbaras Steinvikas spēlētajā Filisā Dītrihsonē – viņas uzsvērtajā mākslīgumā (stīva, blonda parūka, uzkrītošs grims), kas salīdzināms ar *Metropoles* „mākslīgo robotu” – mākslīgi radīto filmas pozitīvās varones Marijas dubultnieku, kas pēc filmas sižeta loģikas ir aicināts pazudināt, graut, iznīcināt. Sintētisks, mākslīgs ir ne tikai Filisas veidols – arī intimitātes ainas (kādas bija iespējamās cenzūras ietvaros) ir teju robotiskas, viņa reaģē uz slepkavību ledainā mierā. „Viņa bija perfekta,” saka filmas varonis Nefs. „Ne nervu, ne asaru, ne plakstiņa kustības.” Tendence asociēt „fatālo sievieti” un iznīcību, destrukciju nesošo sievieti ar mākslīgumu, pilsētvidi un urbānismu ieskanas arī ASV tapušajā Murnava *Saullēktā* (*Sunrise*). Dž. Neirmors akcentē faktu, ka *Dubultajā apdrošināšanā* Filisa tiek filmēta interjeros – villā, lielveikalā, kur ar Nefu apspriež slepkavības plānus, tātad augošās patērētājsabiedrības vidē, nevis, teiksim, dabā kā Lola Dītrihsonē (Džīna Hetere (*Jean Heather*)) – filmas otrā plāna tēls, kas reprezentē pozitīvo sievišķību²⁸⁰.

Citā savā *film noir* – *Sanseta bulvāris* – Billijs Vailders izmanto līdzīgu naratīva stratēģiju kā filmā *Dubultā apdrošināšana*. Turklāt filma *Sanseta bulvāris* ir uzskatāma ne tikai par virtuozu kinematogrāfiskās tehnikas – retrospekcijas un aizkadra balss – izmantojuma paraugu, bet arī par vienu no personiskākajām un Holivudas industrijas, „sapņu fabrikas” pretrunas manifestējošām filmām. Tā ir arī pirmā filma pasaules kinovēsturē, protams, arī *film noir* ciklā, kas par filmas naratīva centru padara mirušu varoni. Filmas dinamiskajā sākuma epizodē, kas vienlaikus ir arī titru epizode²⁸¹, fiksēta ielas nosaukuma plāksnīte – *Sunset Blvd.* – tā kļūst arī par filmas nosaukuma titru.

Kamera seko kaucošo policijas mašīnu kolonnas braucienam, kas apstājas pie kādas villas. Pēc pusotras minūtes no filmas sākuma ieskanas vīrieša, kurš sevi dēvē par Džo Gilisu (Viljams Holdens (*William Holden*)), aizkadra balss. Balss paziņo, ka stāstīs „faktus un absolūtu patiesību” par to, kā šīs balss īpašnieks kļuvis par nedzīvu ķermeni Holivudas villas baseinā.

²⁸⁰ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 89.

²⁸¹ Par *film noir* raksturīgu tendenci izmantot filmas titru eksponēšanai nepieciešamo laiku kā filmas naratīva sastāvdaļu vairāk skat. Porfirio R. *The Noir Title Sequence*. In: *Film Noir Reader 4*. New Jersey: *Limelight Editions*, 2004, pp. 277–285.

Skatienam atklājas baseins ar tajā peldošu cilvēka līķi un policistu rosību ap to. Tad kamera fiksē Džo Gilisu no baseina dzīļu rakursa: kadra centrā ir peldošais nedzīvais vīriša ķermenis, aiz kura redzami pie baseina stāvošie policisti. Mirušā Džo Gilisa balss ironizē par īpašo rūpību un uzmanību, kas tiek pievērsta cilvēkam pēc nāves, un izvēlas dienu „kad tas viss pirms sešiem mēnešiem sākās” kā sava vēstījuma atskaites punktu. Turpmākais filmas vēstījums ir mirušā Gilisa atmiņas. Viņš iepazīstina ar sevi kā neveiksmīgu scenāristu, kurš rakstījis stāstus, kurus nav spējis pārdot. „Varbūt tie nebija pārāk oriģināli, bet varbūt tieši otrādi,” epizodi, kurā Džo Giliss parādās kā darbojošās persona savā vēstījumā (homodieģētiskais vēstītājs), komentē Gilisa balss. Tālākais filmas sižets vēstī par scenārista neatgriezenisko kompromisu gaitu – par attiecībām ar norietējušu, savas iluzorās slavas atskaņās un neprātā dzīvojošu Holivudas mēmā kino dīvu Normu Desmondu (Glorija Svensone (*Gloria Swanson*)), kuru rezultāts arī ir viņa nāve – greizsirdības dzīta, Desmondā nogalina Gilisu. (Desmondas lomas tēlotājai Glorijai Svensonei *Sanseta bulvāris* bija atgriešanās kino pēc ilgstošas karjeras pauzes, kas ļāva Normas Desmondas tēlā izmantot līdzību ar pašas Svensones, kādreizējās mēmā kino zvaigznes, biogrāfiju.)

Vēstījums *Sanseta bulvārī* ir strukturēts kā pagātnes notikumu plūsma, jau filmas ievadepizodē manifestējot, ka notikumu gaita būs neatgriezeniski traģiska, to vainagos vēstītāja – filmas galvenā varoņa – nāve, tādējādi skatītājam tiek atņemtas jebkādas ilūzijas par laimīga fināla iespējamību.

Šī filma ir uzskatāms piemērs, lai oponētu P. Šrēdera apgalvojumam, ka *film noir* ir „romantizēts vēstījums”²⁸². Mirušā rakstnieka Džo Gilisa balsī neizskan nostalgija pēc pagātnes, bet gan distancēts skatījums uz paša kompromisiem un neatgriezenisko pakļaušanos Normai Desmondai – sākotnēji kā viņas grafomāniskā scenārija redaktoram, vēlāk kā ar savas idejas par atgriešanos uz ekrāna apsēstās bagātās sievietes pleibojam. Mirušā Gilisa – filmas vēstītāja – aizkadra balsī izpaužas varoņa paradoksālā vēlme runāt, jau ar laika un eksistenciālas robežšķirtnes nāves distanci bez ilūzijām novērtējot sevi pašu, Gilisu, kurš iestieg Desmondas varā. Savas dzīves laikā viņš šo iespēju runāt – rakstīt, izteikties – upurēja komforta un potenciālās karjeras vārdā, saistoties ar aizmirstībā dzīvojošo mēmā kino zvaigzni. Tikai beidzot pēc nāves kompromisu iznīcinātais varonis ir ieguvis runas spēju – šādu subjektīvās narācijas versiju, ko piedāvā Billija Vailtera filma, var uztvert arī kā šim autoram piemītošo melnā, ciniskā humora indevi.

Arī *Sanseta bulvāris* piedzīvoja radikālu jau uzfilmētas epizodes nomaiņu – atšķirībā no *Dubultās apdrošināšanas*, kurā no sākotnējās ieceres atšķīrās filmas fināls, *Sanseta bulvārī* tika mainīta filmas sākuma epizode – tā tapa jau pēc filmas pabeigšanas. Sākotnējā variantā

²⁸² Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 236.

Sanseta bulvāris sākas ar dinamisku kameras kustību – kamera seko braucošai automašīnai, kas ved scenārista Gilisa liķi uz Losandželosas morgu. Pēc Gilisa ienešanas morga telpā un kartona „norādes” piestiprināšanas pie aizgājēja kājas pirksta sanitāri iziet no morga telpas, un tajā sākas sarunas starp aizgājējiem. Turpmāko epizodes attīstību raksturo mirušo sarunas par katra konkrētā aizgājēja nāves tēmu. Scenārija teksts uzskatāmi apliecina, ka Džo Gilisam bija paredzēti dialogi gan ar līdzās guļošo varoni Resno vīru, gan ar kādu noslīkušu bērnu, gan mirušu sievieti, gan afroamerikāni²⁸³. „Nelaiķu dialogā” uzzinām līdzīgu informāciju, kas tiek izpausta *Sanseta bulvāra* pabeigtajā versijā, proti, Giliss stāsta par savu nāvi baseinā, kas arī ievada turpmāko filmas vēstījumu – notikumus, kas aizsākušies pirms sešiem mēnešiem.

Kāpēc Billijs Vailders atteicās no izaicinošā morga prologa? Kā iemesls tiek minēts skatītāju neadekvātā, jautrā reakcija filmas testa seansos, kuros filma tiek rādīta, lai skenētu publikas reakciju un iespējamo komerciālo potenciālu²⁸⁴. Tā kā skatītāju jautrība neiederējās šīs dramatiskās filmas plānotajās uztveres stratēģijās, morga aina tika pārfilmēta, to aizstājot ar kompaktāko epizodi, kurā Gilisa ķermenis peld baseinā.

Filmas galīgajā versijā varoņa situāciju paskaidro nevis nelaiķu dialogi, sarunas, bet gan Gilisa aizkadra monologs, viņa balss, tādējādi fokusējot atskaites punktu – vēstītāju, no kura pozīcijām tiek stāstīts par Gilisa kompromisu ceļu. *Sanseta bulvāris* kinovēsturē ir palikusi ne tikai ar izaicinošo prologu – miruša cilvēka aizkadra monologu, kas ievada retrospekciju, – bet arī kā viens no trāpīgākajiem Holivudas industrijas portretējumiem, kas pieskaras slavas īslaicīguma, šķietamības, egoisma un radošā konformisma tēmai.

(Mirusa cilvēka aizkadra balss kā vēstījuma virzītājs amerikāņu kino jau pēc klasiskā *film noir* cikla izskaņas ir izmantota ļoti reti, kā baidoties deklarēt filmas traģisko sižeta virzību jau filmas sākumā. Tomēr šis paņēmiens atrodams gan Klinta Īstvuda (*Clint Eastwood*) *Pusnakts labā un ļaunā dārza* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), gan arī Sema Mendesa (*Sem Mendes*) *Amerikāņu skaistums* (*American Beauty*, 1999), kuras nav saistāmas ar *film noir* tradīcijas aprobējušo *neo noir*. Savdabīgi šis paņēmiens ir izmantots krievu kino pieredzē – režisora Alekseja Fedorčenko (*Алексей Федорченко*) poētiskajā drāmā *Stērstes* (*Стērstes* (*Овсянку/Silent Souls*, 2010), kas tika demonstrēta 67. starptautiskā Venēcijas kinofestivāla konkursa programmā. Filmās aizkadra vēstītājs ir viens no diviem vīriešiem, kas piedalās rituālā atvadu ceremonijā – mirušas sievietes kremēšanā, ievērojot slāvu asimilētas somugru tautas tradīcijas. Filmās izskaņā skatītājs uzzina, ka filmas vēstījums ir bijusi retrospekcija, kas risināta no miruša, noslīkuša, cilvēka skata punkta. „Es uzrakstīju šo stāstu uz sava mirušā tēva

²⁸³ Fragmenti no *Sanseta bulvāri* sākotnējās ievadepizodes ir iekļauti *Sunset Boulevard*. DVD, *Paramount Pictures*, 2002. Šajā pirmo reizi publiskotajā materiālā ir apvienoti gan filmas scenārija teksts, gan fragmenti no uzņemtā prologa sākuma – ceļš līdz slimnīcai un daži kadri no morga telpas.

²⁸⁴ Eda Sikova (grāmatas *On Sunset Boulevard: The Life and Time of Billy Wilder* autors) komentārs. *Sunset Boulevard*. DVD. *Paramount Pictures*, 2002.

rakstāmmašīnas un zivju mugurām,” –filmā finālā skan traģisku avāriju piedzīvojušā vīrieša balss, atklājot, ka viņš – šīs filmas homodieģētiskais vēstītājs – ir miris. Filmai *Stērstes* formāli nav tieša sakara ar *film noir* ciklu un postmodernajām refleksijām *neo noir*, tomēr tā pierāda *film noir* atklāto naratīvo struktūru plašo lietojumu absolūti citā kultūrkontekstā un izmantojot radikāli atšķirīgu dramaturģisko materiālu un stilistiku.

3.3.4. Apstākļu upuri filmās *D.O.A.* un *Apvedceļš*

Līdzīgas naratīvas struktūras un tematisko fatālismu kā abās Billija Vailtera lielbudžeta filmās *Dubultā apdrošināšana* un *Sanseta bulvāris*, kas tapa studijā *Paramount*, piedāvā arī mazbudžeta, tā dēvētās B kategorijas filmas. Spilgti piemēri ir filmas *Apvedceļš* (1945) un *D.O.A.* (1950), abas tās veidojuši imigranti no Eiropas. Vācu teātrī un kino strādājušā režisora Edgara G. Ulmera (*Edgar G. Ulmer*) filma *Apvedceļš* (1945) un Vīnē dzimušā režisora Rūdolfā Mates (*Rydolph Mate*) filma *D.O.A.* ir kļuvas par *film noir* klasiku, abas tās tika filmētas kā maza budžeta filmas. (Abas producēja neliela B kategorijas filmas ražojoša studija *Producers Releasing Corporation*, kurā filmas parasti tika uzņemtas sešās dienās²⁸⁵.) Režisora Rūdolfā Mates Holivudā veidotās filmas *D.O.A.* sižetā ir arī Eiropas ietekme, to inspirējusi režisora Ričarda Sjodmaka, kurš Holivudā veidojis *film noir* cikla filmas, Vācijā uzņemtais darbs *Vīrietis, kurš meklēja savu slepkavu* (*Der Man, der seinen Morder sucht*, 1931).²⁸⁶ Frenks Bigelovs (Edmonds O’Braiens (*Edmond O’Brien*)), gluži tāpat kā Vailtera *Dubultās apdrošināšanas* varonis, ir apdrošināšanas aģents, arī viņa saindēšana izrādīsies saistīta ar viņa profesionālo darbību. (Bigelovs ir kļuvis par nevēlamu liecinieku krāpnieciskā biznesa darījumā.) Taču atšķirībā no *Dubultās apdrošināšanas* varoņa viņš nav kaislības upuris, noziedznieks, kurš netieši vainīgs savā bojāejā, bet gan pasīvs apstākļu un liktenīgas sakritības upuris. *D.O.A.* (filmā nosaukums ir abreviatūra no frāzes *Dead on Arrival* – ieradies miris) galvenais varonis un vēstītājs, steidzīgi šķērsojis ceļu, dodas uz policiju. Mobilā kamera cieši seko Bigelovam pa Policijas departamenta gaitenā labirintiem (kadra centrā ir Bigelova mugura), arī filmas ievadepizodē izmantotais paņēmiens uzkrītoši līdzinās tam, ko izmantojis Vailters *Dubultajā apdrošināšanā* – mobila kamera seko galvenajam varonim, kurš no pilsētas vides, ielas, ienāk ēkā, pārvietojas pa gaitenāiem (braucot ar liftu kā Nefs). Viņu mērķtiecīgo kustību noslēdz situācijas konkretizācija – varoņi paziņo tos noteikumus, pēc kādiem tiks strukturēts turpmākais filmas vēstījums. Tādējādi, ienācis pa durvīm ar uzrakstu „Slepkavību

²⁸⁵ Bould, M. *Film Noir. From Berlin to Sin City*, p. 53.

²⁸⁶ Turpat, 53. lpp.

nodaļa”, Bigelovs paziņo par slepkavību. Uz jautājumu, kurš ir noslepkavots, viņš atbild: „Es esmu!” Bigelovs ir saindēts ar luminiscējošu toksīnu, kas jau sācis savu iznīcinošo darbu, – atpakaļceļš, izārstēšanās nav iespējama. Filmas ievadam seko retrospektīvā filmas daļa – Frenka Bigelova vēstījums, izsekojot notikumu attīstības gaitai, kuras neizbēgamais fināls būs viņa nāve. Pabeidzot savu stāstu, kas strukturēts kā retrospekcija, Bigelovs mirst.

Filmas autori minimāli izmanto varoņa komentējošo aizkadra balsi, tādējādi Bigelovs kā narācijas aģents (darbojošās persona) un vēstītājs, caur kura „stāstījuma” un atmiņu prizmu tiek piedāvāta retrospekcija, ir visai homogēns – vēstītāja balss nepiedāvā ne kritisku, ne ironisku vērtējumu nesenās pagātnes notikumiem. Tā vietā mirstošais varonis – filmas homodiegētiskais vēstītājs – izmanto sev atvēlēto īso laika sprīdi, kopš viņš uzzinājis par savu saindēšanu līdz neizbēgamajai nāvei, lai atrastu izskaidrojumu, kāpēc tas ir noticis, un iluzori iegūtu kontroli pār apstākļiem.

Līdzīga naratīvā stratēģija, taču ar daudz akcentētāku galvenā varoņa komentāru ir izmantota arī Edgara G. Ulmera filmā *Apkārtceļš* (1945) – vienā no tām mazbudžeta filmām, kas *film noir* cikla ietvaros vēlāku pētījumu rezultātā ir ieguvusi īpašu nozīmi – gan vēstījuma, gan dramaturģiskās struktūras, gan mērķtiecīgi izmantoto askētiskā budžeta un producēšanas ierobežojumu dēļ. Filma tika uzfilmēta sešās dienās mazbudžeta filmu „fabrikā” *Producers Releasing Corporation*, par tās reālajām izmaksām versijas ir atšķirīgas. Mārtins Skorsēze uzskata, ka šīs filmas budžets bijis 20 000 ASV dolāru²⁸⁷. Savukārt Glens Eriksons (*Glenn Erikson*) apgalvo, ka atšķirībā no tipiskajām B kategorijas filmām, kuru budžets tiešām nepārsniedz 20 000 dolāru, *Apvedceļš* tomēr ir krietni dārgāka filma. Viņš min 89 000 dolāru kā filmai paredzēto budžetu, taču kā tās reālās izmaksas – pat 117 000 dolāru. Viņš arī atzīmē, ka „Ulmera prasme „izspiest” kvalitatīvu iespaidu no drastiskiem resursu ierobežojumiem bija leģendāra”.²⁸⁸ Kaut arī *Apvedceļa* sākumā netiek deklarēta fatāla fināla neizbēgamība un atšķirībā no abām Billija Vailtera filmām un *D.O.A. Apvedceļa* varonis nav ne mirstošs, ne miris, arī šīs filmas naratīvs tiek būvēts kā fatālas nolemtības pilnu likumsakarīgu apstākļu plūsma, akcentējot galvenā varoņa pasīvo pakļāvību notikumiem. Lai gan atšķirībā no citām līdzīgu struktūru izmantojošām *film noir* skatītājam filmas uztverē ir atstāta šķietami lielāka brīvība – notikumu neatgriezeniskums netiek manifestēts jau filmas sākumā –, tomēr to virzības traģiskumu daudz vairāk nekā citās filmās akcentē blīvais, depresīvais aizkadra komentārs.

Režisors Mārtins Skorsēze uzskata, ka Ulmera īpašais individuālais stils, kura apliecinājums ir *Apvedceļš*, attīstījās kā reakcija uz drastiski dzelžainajiem ierobežojumiem filmu budžetā, arī

²⁸⁷ Scorsese, M., Wilson, M. H. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*, p. 109.

²⁸⁸ Erikson, G. *Fate Seeks the Loser: Edgar G. Ulmer's Detour (1945)*. In: *Film Noir Reader 4*. New Jersey: *Limelight Editions*, 2004, p. 26.

filmēšanas ilgumā un „šis ir iemesls, kālab viņš ir kļuvis par iedvesmas avotu arī daudziem mazbudžeta apstākļos strādājošiem mūsdienu režisoriem”²⁸⁹.

Jāakcentē šīs Ulmera filmas niansētība un meistarība – darbs ar apgaismojumu, gaismēnu partitūru u.c., kas ir likumsakarīga. Pirms Ulmers kļuva par B kategorijas filmu režisoru Holivudā, viņš piedalījās daudzu Vācijā UFA studijā tapušo Veimāras laika filmu uzņemšanā – kā mākslinieks, dekorāciju veidotājs. Īpaša ir epizode, kas piedāvā pāreju no tagadnes pagātnē – galvenā varoņa Ala retrospekcijā, viņam kļūstot par šīs filmas homodiegētisko vēstītāju. Als Robertss (Toms Nīls (*Tom Neal*)) atrodas kādā ceļmalas kafejnīcā – epizodes sākumā viņš ir redzams vidējā plānā, mūzikas aparāts spēlē dziesmu, kas ir kā impulss Ala atmiņām. Šo dziesmu savulaik dziedājusi Ala līgava Sjū (Klaudija Dreika (*Claudia Drake*)), un tā uzkrītoši uzsver Ala un Sjū nošķirtību. Epizodes ietvaros kamera tuvojas Ala sejai, tiek mainīts aktiera sejas apgaismojums – no neitrāla līdz akcentēti kontrastējošam. Kameras kustība apstājas pie kontrastaini izgaismotas kafijas tases (efekta panākšanai ir izmantots tases modelis, kas lielāks par oriģinālu), kas izmantota kā sirreāls pārejas kadrs laika slāņu maiņai – no tagadnes kafejnīcā nonākot pagātnē – Ala atmiņu stāstā. Tālākais filmas vēstījums ir strukturēts kā galvenā varoņa retrospekcija, kas izseko viņa ceļam no Ņujorkas uz Holivudu pie līgavas Sjū. Ala satikšanās ar Sjū ir kļuvusi neiespējama to notikumu dēļ, kuru retrospektīvu izklāstu ar Ala aizkadra komentāru piedāvā turpmākais filmas vēstījums. Als „stāsta savu stāstu līdzīgi kā raidlūgā, nedaudz ciniskā un šķelmīgā manierē, kas parasti tiek asociēta ar Raimonda Čāndlera literatūru”²⁹⁰. Retrospektīvās epizodes saspēlējas ar Ala apcerīgi cinisko iekšējo monologu, kas tiek izmantots kā aizkadra balss komentārs.

„Filmas *Apvedceļš* sižets, ko veido liktenīgas sakritības, varētu šķist arī absolūti muļķīgs, taču Eduarda G. Ulmera temperaments padara to pārliecinošu un liek skatītājam reaģēt uz tā priekšnoteikumu (premisu), kas ietverts protagonistas (Ala) fināla tekstā: „Liktenis vai kāds noslēpumainais spēks var izraudzīties tevi vai mani bez kāda šķietama iemesla”²⁹¹ uzskata Mārtins Skorsēze.

Als ceļā pie Sjū nobalso automobili, kuru vada kāds Čārlzs Haskels (Edmunds Makdonalds (*Edmund MacDonald*)), – ceļojuma laikā Haskels pēkšņi mirst nevardarbīgā nāvē, bet Als, baidoties, ka viņš tiks apsūdzēts slepkavībā, panikā noslēpj Haskela līķi, samaina abu dokumentus un turpina ceļu viņa automašīnā jau ar Haskela vārdu. Šis spontālais lēmums tuvina Alu neatgriezeniskai sakritību ķēdei, kas viņu nošķir no viņa iepriekšējās dzīves. Viņa situāciju sarežģīt nākamā izvēle – viņš paņem automašīnā sievieti, vārdā Vera (Anna Sevidža

²⁸⁹ Scorsese, M., Wilson M. H. *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, p. 109.

²⁹⁰ Erikson, G. *Fate Seeks the Loser: Edgar G. Ulmer's Detour (1945)*. In: *Film Noir Reader 4*, p. 26.

²⁹¹ Lucas, B. *Detour*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 90.

(*Ann Savage*)), kura, izrādās, ir bijusi mirušā Haskela līdzbraucēja un apsūdz Alu slepkavībā un Haskela automašīnas zādzībā.

Vera iegūst varu pār Alu, šantažējot viņu un diktējot Ala turpmāko rīcību, kurā ietilpst gan automašīnas pārdošana un iegūtās naudas sadalīšana, gan arī, izlasot avīzē, ka Haskels ir mirstoša miljonāra dēls, uzspiežot plānu – Alam ir jāturpina izlikties par Haskelu arī tā mirstošā tēva priekšā, lai iegūtu mantojumu. Plāns, ko izstrādā Vera, kuru aktrise Anna Sevidža portretē kā brutālu, cinisku, nesavaldīgu alkoholiķi, netiek īstenots – abu naidīgās attiecības kulminē viesnīcas istabā (filmas darbība pamatā risinās divās vidēs – braucošā automobilī un viesnīcas istabā), kurā šantāžistes Veras un apstākļu upura Ala strīds beidzas ar netīšu Veras slepkavību – cīnoties par telefona aparātu, no kura Vera draud zvanīt policijai, ja Als nepakļausies viņas plānam, Vera tiek nožņaugta ar telefona vadu, Alam atrodoties otrā istabā.

Filmā intensīvi tiek izmantota varoņa aizkadra balss, Ala komentārs, kas ikvienu notiekošo epizodi akcentēti pasniedz liktenīgas nolemtības vai arī ciniski ironiskā gaismā. Piemēram, viņš romantizē un vienlaikus arī ironizē par savu atkarību no brutālās Veras, aizkadra tekstā to komentējot: „Ja šī būtu filma (*fiction*), es iemīlētos Verā, apprecētu viņu un padarītu par respektablu sievieti. Vai arī viņa kādā īpašā, ekskluzīvā veidā man upurētos un nomirtu.”²⁹² Turklāt Ala aizkadra komentāra teksts – ja šī būtu filma – apzināti pasvīturo viņa atsvešināšanos, distanci no sevis paša kā darbojošās personas savās atmiņās – retrospekcijā.

Kaut filmas sākumā netiek deklarēta ne galvenā varoņa nāve, ne kāds cits fatāls, neizbēgams drauds, Ala aizkadra monologs mērķtiecīgi un intensīvi uzsver visa notiekošā neatgriezeniskumu, fatālismu un pozicionē sevi kā „rotāļlietu” likteņa spēlēs. Notikumus no Ala pagātnes viņa paša aizkadra komentārs emocionāli interpretē kā liktenīgu nolemtību. Marks Bolds uzsver, ka Als savā tekstā pats sevi konstruē kā „apstākļu upuri”, kurš vainīgs vienīgi tajā, ka nobalsojis mašīnu, lai dotos no Arizonas uz Losandželosu: „Līdz tam es darīju lietas tā, kā es to gribēju, bet no šī brīža parādījās vēl kāds cits un novirzīja mani no tā mērķa, kuru es biju izraudzījies.”²⁹³

Cēloņu un seku efekts *Apvedceļā* kļūst par retrospektīvi konstruētu trajektoriju, kas uzsver slazda, neizbēgamības jēdzienisko dominanti, izrietošu no šīs filmas vēstījuma. *Apvedceļš* ar tā varoni ieņem īpašu vietu *film noir* kontekstā, jo Als „nav ne policists, ne privātdetektīvs, ne noziedznieks vai korumpēts politiķis, bet gan pasivitātes iemiesojums, profesionāls upuris”²⁹⁴. Turklāt Ala vēlme pašam konstruēt savu „fatālo likteni” skaidri tiek atspoguļota viņa aizkadra

²⁹² *Detour*. DVD. *Passport International Entertainment*, 2005.

²⁹³ Bould, M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, p. 59.

²⁹⁴ Erikson, G. *Fate Seeks the Loser: Edgar G. Ulmer's Detour*. In: *Film Noir Reader 4*, p. 26

balsis vēstījumā: „Pie katras izdevības Als gremdējas pesimistiskā cinismā, sajūtā, kas viņam šķietami patīk.”²⁹⁵

Līdzīgi kā Billija Vaildera *Dubultās apdrošināšanas* varonis Valters Nefs, Als savās problēmās vaino likteni, salīdzināms ir arī abu varoņu vērtējošais, emocionālais subjektīvās apziņas filtrs, caur kuru šīs filmas piedāvā retrospektīvu vēstījumu. Tomēr Ulmera *Apvedceļa* varonis Als Roberts ir daudz pakļāvīgāks, pesimistiskāks un pasīvāks, tas atspoguļojas arī aizkadra teksta blīvumā un tieksmē uzsvērt, komentēt notikumu fatālo virzību. (Filmas *Apvedceļš* scenāriju ir rakstījis Mārtins Goldsmits, taču nav noliedzama arī Billija Vaildera filmas *Dubultā apdrošināšana* ietekme – pēc tās panākumiem Ulmers uzrakstīja scenāriju ar nosaukumu *Vienkāršā apdrošināšana (Single Indemnity)*, kas gan netika iedzīvināts filmā.²⁹⁶)

Varoņa notvertības, slazda izjūtu *Apvedceļā* akcentē netipiski izmantotais ceļa motīvs – Als lielāko filmas daļu pārvietojas automašīnā, veicot liktenīgu nejaušību virzīto ceļu uz Losandželosu. Šāds ceļa motīva izmantojums kontrastē ar dominējošo uzskatu, ka amerikāņu kultūrā ceļš ir „individuālā pretošanās nomācošai, konservatīvai un disciplinētai kultūrai”²⁹⁷; filmā *Apvedceļš* tas kļūst par sakritību un apstākļu virzītu galvenā varoņa tuvošanos traģiskam atrisinājumam. Filma, kam drastisko ražošanas ierobežojumu dēļ nevajadzēja kļūt par būtisku faktu amerikāņu kinovēsturē, par tādu tomēr kļuva – un viens no iemesliem ir arī Ulmera konsekventā vēlme noliegt sabiedrības optimistisma mirāžu, padarot *Apvedceļa* varoni Alu Robertu ar tā depresīvo, cinisko aizkadra vēstījumu par tās spilgtu izteicēju.

3.4. Dokumentālisms un sapņa maldinājums

Jau minētais Ž. P. Telota radītais četru diskursīvo sistēmu – klasiskais, trešās personas naratīvs, aizkadra balss un retrospekcija, subjektīvās kameras tehnika un dokumentālisma noskaņa – uzskaitījums nebūt neizsmēļ visas *film noir* naratīvās struktūras.

Ž. P. Telots īpaši neakcentē filmas, kurās galvenā varoņa subjektīvisms nav uzsvērts ne ar aizkadra balsi, ne subjektīvu optisko skata punktu, taču tās piedāvā filmas varoņa subjektīvā sapņa/murgu ainu kā kompleksu un skatītāju apzināti maldinošu filmas sižeta veidošanas paņēmieni. Spilgti šī paņēmiena izmantojuma piemēri ir filmas *Sieviete logā (The Woman in the Window, 1945)* un *Vajāšana (The Chase, 1946)*, kuras sīkāk tiks analizētas šajā nodaļā.

Diskutabla ir arī Ž. P. Telota piedāvātā dokumentālā *noir* izdalīšana atsevišķā naratīvā diskursa blokā. Pētnieks tajā apvieno filmas, kurās akcentēts dokumentālais materiāls, piemēram, policijas darbs un reālistiska vide. Parasti tā ir lielpilsēta – brutāla, reāla, likteņus un dzīvības

²⁹⁵ Turpat, 26. lpp.

²⁹⁶ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 145.

²⁹⁷ Britton, A. *Detour*. In: *The Movie Book of Film Noir*. London: *Studio Vista*, 1992, p. 182.

pazudinoša, korupcijas un noziedzības saēsta vide, kas kļūst par draudu objektu filmu varoņiem. Dokumentālā *noir* „galvenais varonis” ir pilsēta, draudīgu ēnu, tumsas piepildīta, kas vairākās *film noir* ir ieguvusi ne tikai grafisku, ekspresīvu vizuālo veidolu, bet pat savu īpašo balsi. Spilgts šīs tendences piemērs ir filmas *Kailā pilsēta* (*The Naked City*, 1949, režisors Žils Dasēns (*Jules Dassin*)), kuras darbība risinās Ņujorkā, un *Pilsēta, kas nekad neguļ* (*City That Never Sleeps*, 1953, režisors Džons H. Auers (*John H. Auer*)), kuras darbība notiek Čikāgā. Šīs filmas pamatā piedāvā trešās personas naratīva objektivitāti, fragmentāri saglabājot komentējošās aizkadra balss funkcijas, taču nedelegē to vienam konkrētam filmas varonim, bet gan „pārpasaulīgai” balsij. (Piemēram, filmas *Kailā pilsēta* prologā ar balsi, iekšējo monologu ir apveltīta Ņujorka. Filma sākas ar pilsētas panorāmu, ko uz ekrāna pavada anonīma vēstītāja/pilsētas balss, paziņojot: „Es esmu pilsēta, Amerikas centrs un sirds, kurā saplūst cilvēces rases, ticības, krāsas un reliģijas no manām slavenajām noliktavām līdz manām fabrikām. (...) Es esmu šīs civilizācijas citadeles – plašās, nekrietnās un brīnišķīgās, nabadzīgās un apbrīnojamas – balss un sirdspuksti. Un šis ir stāsts par vienu nakti šajā lieliskajā pilsētā. Tagad iepazīstiet tās iedzīvotājus.”²⁹⁸) Abas šīs filmas pamatotāk būtu klasificēt pēc dokumentālo faktūru un reālisma dominantes, nevis pēc naratīvo struktūru īpatnībām. Dokumentālisma elements, pilsētas šķietami dokumentālā izpēte (*semidocumentary study*) un sociālu un spriedzes motīvu iezīmēts sižets, piemēram, nakts ar policiju, citiem pētniekiem šīs filmas ļāvis skatīt drīzāk trilleru, nevis *film noir* kontekstā²⁹⁹.

Dokumentālisma elementa izmantojuma intensitāte 40.–50. gadu mijā tapušajās filmās ir atšķirīga. Piemēram, filma *Iela bez vārda* (*The Street with No Name*, 1948) ir viens no tipiskākajiem studijas Fox producētajiem daļēji dokumentālajiem (*semidocumentary*) trilleriem, kas tiek uzskatīts par *film noir*³⁰⁰. Šeit anonīma stāstnieka balss netiek asociēta ar kādas pilsētas iekšējo balsi kā *Kailajā pilsētā* – tai piemīt hronikas filmu komentētāja atsvešinātā informētība. Filma sākas ar dokumentālu FIB biroja šefa Edgara Hūvera paziņojumu (uz ekrāna tas tiek prezentēts kā rakstammašīnas rakstīts teksts, ko komentē anonīma aizkadra/vēstītāja balss). Citāta mērķis – akcentēt filmas tapšanas reālo kontekstu – pēckara noziedzības vilni, bandu aktivizēšanos, kā arī paskaidrot filmas nosaukuma metaforisko aspektu: „Visa Amerika ir kā iela bez nosaukuma, kuru iezīmē noziedzības pieaugums.” Reālā vidē filmētais darbs, kurā epizodiskās lomās ir reāli FIB darbinieki, sākotnēji akcentē dokumentālisma aspektu, izmantojot līdzekļus, kas tuvi hronikai un dokumentālajām filmām. Filmā iekļauti arī dokumentāli kadri, kas kopā ar aizkadra balss komentāru paskaidro FIB darba metodes

²⁹⁸ *The Naked City*. DVD. Criterion Collection, 2007.

²⁹⁹ Sk.: Porfīrio, R. *City That Never Sleeps*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 61.

³⁰⁰ Porfīrio, R. *City That Never Sleeps*. In: *An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 61.

(pierādījumu apstrādi laboratorijās, kartotēku darbības principus u.tml.), taču filmas attīstības gaitā dokumentālisma iezīmes (aizkadra balss komentāri, hroniku imitējošās un FIB darba procesus skaidrojošās epizodes) mazinās, filmas naratīvs virzās, ievērojot laika hronoloģiju. Filmās sižets centrējas ap FIB slepenā aģenta Džina Kordela (Marks Stīvenss (*Mark Stevens*)) iefiltrēšanos Aleka Staila (Ričards Vidmārks (*Richard Widmark*)) bandā, kuram ir savs slepenais aģents arī FIB. Tas padara bandas likvidāciju par spriedzes pilnu, neparedzamu procesu. (Šīs filmas dramaturģiskās peripetijas, kuru atskaņas jūtamās arī mūsdienu amerikāņu kino kontekstā, teiksim, Mārtina Skorsēzes filmā *Atkritēji (Departed, 2006)*, vedina to asociēt ar trillera žanru, taču izcilā „operatora Džo Makdonalda, kurš veidojis tādus darbus kā *Zvani ziemeļi 777 (Call Northside 777, 1948)* un *Panika ielās (Panic on the Streets, 1950)*, radot korumpētas pilsētas tēlu ar stilizēta, ekspresīvu ēnu piepildīta attēla palīdzību, ļauj šo filmu asociēt ar *film noir*”³⁰¹.)

Vēl viena bieži izmantota un dramaturģiski iedarbīga *film noir* prakse ir sapņa/murga izmantojums, veidojot filmas naratīvu. Spilgti šīs tendences piemēri ir Friča Langa filma *Sieviete logā (1945)* un *Vajāšana (The Chase, 1946)*, režisors Artūrs Riplijs).

Abās šajās filmās tiek nivelēta pāreja starp realitātes un sapņa/murgu slāni, savā veidā padarot filmas sižetu par labirintu, mīklu. Formāli abās šajās filmās izmantots trešās personas naratīvs, taču tās piedāvā arī konkrēta varoņa subjektivitāti – sapni/murgu, izvairoties akcentēt šo faktu un tādā veidā padarot šādu naratīva struktūru par iedarbīgu filmas dramaturģijas paņēmieni. (Piemēram, skatītājam likts pārdzīvot filmas galveno varoņu nāvi, nenojaušot, ka tas ir galvenā varoņa sapnis.) Tādās klasiskā, trešās personas naratīva filmās kā Friča Langa *Sieviete logā* un Artūra Riplija *Vajāšana* autori brīvi manipulē ar galveno varoņu apziņas plūsmu – sapni/murgu, novirzoties no Holivudas iecienītās skaidrības, loģikas un saprotamības sižeta attīstībā. Friča Langa filmā *Sieviete logā*, kas ir viena no vācu ekspresionisma meistara Langa Holivudas karjeras posma izcilākajām filmām, teju visa 99 minūšu darbība tiek risināta kā galvenā varoņa cienījama universitātes profesora Ričarda Venlija (Eduards G. Robinsons (*Edward G. Robinson*)) sapnis. Ģimeni brīvdienās pavadījušais kungs ļaujas svešnieces – sievietes logā – valdzinājumam un nejaušības dēļ kļūst par slepkavu. Aizsargājoties viņš nogalina svešnieces mīļāko un ar katru nākamo soli arvien dziļāk iestieg melos un bezizejā. Taču filmas sižets tiek strukturēts tādējādi, lai neakcentētu citas realitātes, sapņa, klātbūtni, pamatojot to ar profesora morāles iespējamo divdabību. Tikai nejaušība šķir cienījamo profesoru no slepkavas. Ailīna Makgerija uzsver filmas *Sieviete logā* saistību ar vācu ekspresionisma ietekmi un no šī

³⁰¹Turpat, 61. lpp.

kultūrkonteksta nākušā *Doppelgänger* (dubultnieka) motīva izmantojumu, atsaucoties uz šo vācu ekspresionismā aprobēto jēdzienu³⁰².

Realitātes un sapņa „salaiduma vietas” tiek notušētas – profesora „sapnis” sākas ar viņa pamošanos, kas gaisina jelkādas skatītāja aizdomas, ka tālākā notikumu gaita – iepazīšanās ar svešinieci, slepkavība, līķa slēpšana utt. – varētu nebūt realitāte. Spēles noteikumu atšifrēšana, ka viss notikušais nav filmas piedāvātā realitāte, bet gan profesora, kurš iesnauadies, sapnis, notiek tikai tuvu filmas finālam, kad jau ir piedzīvota dramatiskā kulminācija – profesors slepkava bezizejā ir iedzēris liktenīgu devu miega zāļu, taču viņu no „nāves” uzmodina viesmīlis tajā pašā klubā, kurā profesors atradās filmas sākumā. Līdzīgu naratīva stratēģiju neakcentēt nošķirumu starp filmas realitāti no sapņa realitātes izmanto arī mazāk pazīstama filma *Vajāšana*, kuras pamatā ir *film noir* būtiskā literāta Kornela Vulriča romāns. Filmā izspēlēta traģisku iespējamo notikumu attīstība – tā ir filmas varoņa noziedznieka sievas un viņas šofera bēgšana uz Kubu, varones nāve, varoņa apsūdzība slepkavībā, lai pēcāk traģisko notikumu gaitu padarītu par nebijušu, atmodinot sapņojušo galveno varoni. Šo filmu Bordē un Šomtons savulaik definēja kā „kvintesenciālu” *noir*, uzsverot tās oneirismu, sapnim līdzīgo atmosfēru, sapņa un realitātes robežšķirtni, erotismu.

Vajāšanas saikni ar Eiropas kino kultūrkontekstu uzsver ne tikai dubultnieka motīvs, bet arī divu Eiropas aktieru – francūzietes Mišelas Morgānas un Pētera Lorres – līdzdalība, abi viņi Eiropā ir filmējušies darbos, ko pieņemts uzstatīt par amerikāņu *film noir* ietekmju avotiem (Morgāna – franču poētiskā reālisma darbā režisora Marsela Karnē filmā *Miglu krastmala* (*Port of Shadows/Le quai des brumes*, 1938), Lorre – Friča Langa trillerī *M* (1931)).

Realitātes un sapņa/murgu sapludināšana ir paņēmiens, kas izmantots Holivudas 40.–50. gadu filmās, atklāti ignorējot Deivida Bordvela proponēto klasiskās Holivudas narācijas principu, kurā notikumiem jābūt likumsakarīgiem, vienam no otra izrietošiem un motivētiem. Abas minētās filmas ar dažādu nosacītību izmantojumu un pārvietošanos starp realitāti, sapni, vīziju, murgu asociējas ar vēlākajiem Eiropas kino kontekstā spilgtajiem Luisa Bunjuela (*Luis Bunuel*) darbiem, kuros narācijas cēloņsakarību ķēde tiek nojaukta ar realitātes un sapņa loģikas opozīciju, cenšoties neatšifrēt „spēles noteikumus”, proti, neizmantojot motivējošas un paskaidrojošas ievadepizodes, piemēram, filmā *Buržuāzijas diskrētais šarms* (*The Discreet Charm of Bourgeoise*, 1972), *Dienas skaistule* (*Belle de Jour*, 1967) u.c.

Šajos Holivudas eksperimentos ar naratīvu XX gs. 40.–50. gados saskatāma arī sirreālisma ietekme, kas izpaužas gan interesē par zemapziņas procesiem, gan eksperimentos ar filmu naratīvu, gan skatītāja uztveri.

³⁰² McGarry, E. *The Woman in the Window*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 315.

3.5. Sieviete *film noir*: Mildreda Pīrsa un Aida Lupino

Visas līdz šim darbā analizētās *film noir* par naratīva centru padara protagonistu – vīrieti. Kā atzīmē Paskāls Bonicers (*Pascal Bonitzer*): aizkadra vīrieša balss komentārs ir uzskatāms par neparastu parādību, kas pamatā ir izplatīts 40.–50. gadu filmās, savukārt sievietes aizkadra balss ir teju nesastopama parādība³⁰³. (Kā reto piemēru amerikāņu kino kontekstā ārpus *film noir* cikla var minēt Džozefa Mankeviča (*Joseph L. Mankiewicz*) *Vēstule trim sievām* (*Letter to Three Wives*, 1949).)

Taču *film noir* ciklā, kurā aizkadra komentārs kļuva par populāru un intensīvi izmantotu paņēmieni, sievietes balsij, sievietes diskursam netiek atvēlēta vieta – izņēmums ir tikai filma *Mildreda Pīrsa*, kura tiks analizēta šajā apakšnodaļā.

Sievietes aizkadra balss komentāru gan izmanto britu režisors Alfreds Hičkoks savā pirmajā ASV tapušajā filmā *Rebeka* (*Rebecca*, 1940), Dafnes di Morjē (*Daphne Du Maurier*) romāna ekranizācijā, tomēr atšķirībā no Endrū Spaisera³⁰⁴, kurš šo filmu uzskata par *film noir*, nodēvējot to par piederīgu „gotiskā *noir*” kategorijai, es kritiskāk vērtētu šī melodramatiskā trillera saistību ar *film noir* ciklu. Sievietes aizkadra balss komentārs ir izmantots arī Friča Langa filmā *Noslēpums aiz durvīm* (*Secret Beyond the Door*, 1947) – arī šajā darbā ir spēcīga melodramatisma ietekme. Šīs filmas sižets uzskatāmi ilustrē XX gs. 40. gadu Holivudas aizraušanos ar psihoanalīzes teorijām un „gotiskām” noskaņām. Filmas galvenā varone Sīlija (Džoana Beneta (*Joan Bennett*)) meklē izskaidrojumu vīra – arhitekta – biedējošajam vaļaspriekam kolekcionēt istabu kopijas, kuras ir saistītas ar vēsturisku noziegumu izdarīšanu, kā arī min sava vīra zemapziņas noslēpumus. Ne *Rebeka*, ne *Noslēpums aiz durvīm* konsekventi neizmanto retrospekcijas elementu, savukārt sievietes aizkadra komentārs tajās izmantots kā galveno varoņu – divu sieviešu jaunās Vintera kundzes (Džoana Fonteina (*Joan Fontaine*)) un Sīlijas, kuras apprecējušas svešinieku ar noslēpumainu pagātņi, – izjūtu, baiļu un neziņas emocionālais akcents. Abas šīs filmas kā *film noir* savā apkopojošajā darbā *An Encyclopedic Reference to the American Style* nemin arī Alēns Silvers un Elizabete Vorda, kaut citi, piemēram, Patrīcija Vaita (*Patricia White*) filmu *Noslēpums aiz durvīm* uzskata par *film noir*, kas akcentē tematisko motīvu – māju, namu kā draudu objektu varonei – un izmanto *film noir* raksturīgo vizuālo stilu: „Biedējošajos gotiskajos ģimenes namos (..) durvis, kāpnes, spogulis, pat portrets nav tas, kas šķiet, kā to ilustrē Friča Langa filma *Noslēpums aiz durvīm*.”³⁰⁵

³⁰³ Bonitzer, P. *Le Regard et la Voix* (1976). Citēts pēc: Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, p. 100.

³⁰⁴ Spicer, A. *Film noir*, p. 93.

³⁰⁵ White, P. *Female Spectator*. In: *Woman in Film Noir*. London: British Film Institute, 2007, p. 134.

Film noir tradicionāli tiek asociēts ar maskulinitāti, vīrišķā dominantī, sievietei atvēlot pakārtotu vietu. *Film noir* kontekstā sievietes loma tiek iegrozīta striktā nišā – tā ir *femme fatale*, pavedēja, kuras seksualitāte un neatkarība darbojas kā destruktīvs spēks, kas apdraud ne tikai vīriešu pasauli, bet arī pašu sievieti. Dženija Pleisa, rakstot par sievieti *film noir*, atgādina, ka „populārā kultūra funkcionē kā sabiedrībai būtisku mītu radītāja, tā vienlaikus rada un reproducē ideoloģiju, kas nepieciešama sociālajai struktūrai”. Pētniece akcentē šādas mitoloģijas fleksibilitāti, reaģējot uz pārmaiņām sabiedrībā XX gs. 40. gados, kad krasi mainījās sievietes loma sabiedrībā. Pēc Otrā pasaules kara, kurā būtiska bija sieviešu (darbaspēka) ekonomiskā aktivitāte, beigām aktuāla kļuva nepieciešamība akcentēt tradicionālo sievietes – mājas, ģimenes pavarda kopējas lomu. „*Film noir* mēs vienlaikus vērojam gan mīta sociālo funkcionēšanu, kas nolād seksuālu sievieti un tos, kas nokļuvuši viņas pinekļos (varā), un arī īpaši spēcīgu sievietes seksualitātes (..) stilistisku pasniegumu. Šis mīta darbība ir tik ļoti stilizēta un konvencionalizēta, ka mīta mācība izplēn un mēs atceramies erotiskas, spēcīgas, nepakļāvīgas (vai destruktīvas) sievietes,”³⁰⁶ uzskata Dž. Pleisa. Viņa norāda, ka *film noir* aprobētais mīts par vīrieša tiesībām vai vajadzību kontrolēt sievietes seksualitāti kontrastē ar Holivudas 30.–50. gadu filmām, kas prezentēja sievieti kā vārgu un bezspēcīgu būtni, kurai ir nepieciešams vīrietis, lai spētu izdzīvot. „Šajās filmās sieviete gūst labumu, būdama atkarīga no vīrieša; bet *film noir* uzskatāmi parāda vīriešu nepieciešamību kontrolēt sievietes seksualitāti, lai netiktu tās iznīcināti.”³⁰⁷ Detalizēti neiedziļinoties *film noir* varoņu (sieviešu) tipoloģijā, minēšu dažus piemērus, kurās liktenīgā sieviete tiek fiziski iznīcināta, tādējādi neitralizējot viņas sēto destrukciju – seksualitāti. Hrestomātiski šo *film noir* mītu ilustrē Orsona Velsa filma *Lēdija no Šanhajas*. Filmas finālā aktrises Ritas Heivortes (*Rita Hayworth*) varone Elsa Banistere tiek fiziski iznīcināta atrakciju parka greizo spoguļu istabā. Šāviņi, ko raida viņas vīrs korumpēts jurists Arturs Banisters (Everets Slouns (*Everett Sloane*)) un vēro „romantiskās intereses objekts” – matrozis Maikls O’Hāra (Orsons Velss), ar kuriem abi viņa ir manipulējusi, ne tikai ievaino Elsu, bet arī sīkās drumslās sašķaida neskaitāmus spoguļus, kuros atspīd Elsas stāvs un kuri simbolizē viņas būtības duālismu, arī narcisismu. Ar fizisku izkropļojumu (karstas kafijas strūkļa sejā) tiek sodīta seksuāli aktīvā Glorijas Greiemas (*Gloria Grahame*) varone – noziedznieka draudzene Debija Mārša, kura mēģinājusi flirtēt ar policistu Deivu Banionu (Glens Fords (*Glenn Ford*)) Friča Langa filmā *Lielā svelme* (*The Big Heat*, 1953), – viņa tiek fiziski iznīcināta. Fināla epizodē Langa akcentē Debijas saņemta „soda” motivāciju – viņa ir pretpols sievietes ideālam – pakļāvīgai, vīru mīlošai mājsaimniecei, kāda bijusi policista Deiva bojāgājusī sieva Ketija, par kuru viņš stāsta mirstošajai Debijai.

³⁰⁶ Place, J. *Woman in Film Noir*. In: *Woman in Film Noir*, p. 47.

³⁰⁷ Place, J. *Woman in Film Noir*. In: *Woman in Film Noir*, p. 47

Rafinētas negēles, manipulētājas naudas, seksuālās brīvības un savu iegribu vārdā ir filmu *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (Lanas Tērneres (*Lana Turner*) Kora), *Dubultā apdrošināšana* (Barbaras Steinvikas Filisa), *Gilda* (Ritas Heivortes Gilda), *No pagātnes* (Džeinas Grīras (*Jane Grear*) Ketija) un citu *film noir* varones.

Bieži izmantots motīvs ir arī sievietes īstenota vardarbība, piemēram, Glorijas Svensones aktrise Norma Desmonda, kura nogalina ambiciozo scenāristu Džo Gilisu filmā *Sanseta bulvāris*, slepkavības kulminē retajā uz krāsu filmas uzņemtajā *film noir* *Atstāj viņu debesīm* (*Leave Her to Heaven*, 1945), kurā aktrises Džīnas Tīrnijas (*Gene Tierney*) varone Elēna patoloģiskās greizsirdības dēļ nogalina gan vīra brāli, gan abu nedzimušo bērnu u.c.

Tomēr līdzās destruktīvajām liktenīgajām sievietēm *film noir* iezīmējas arī „sievietes glābējas” tēls, kas „piedāvā atsvešinātajiem, apjukušajiem varoņiem iespēju integrēties stabilu vērtību, lomu un identitāšu pasaulē”.³⁰⁸ Jāpiebilst, ka *film noir* „sievietes glābējas” ikonogrāfijā ir daudz marginālāka un arī neizteiksmīgāka parādība. Šis Dženijas Pleisas radītais apzīmējums attiecināms uz atsevišķu *film noir* varonēm, kas darbojas kā otrā plāna, epizodiski personāži – piemēram, tāda ir jau minētā policista Deiva sieva mājsaimniece Ketija filmā *Lielā svelme* – pretmets Glorijas Greiemas tēlotajai Debijai, tāda ir Virdžīnijas Hjūstones (*Virginia Huston*) tēlotā Anna filmā *No pagātnes*, kura cenšas pasargāt Roberta Mičema (*Robert Mitchum*) detektīvu „no pagātnes”. u.c. Šīs mierinātājas un glābējas *film noir* pat tiek filmētas vizuāli atšķirīgā stilā nekā viņu pretmeti – liktenīgās sievietes no destruktīvu dziņu piepildītās vides. Pozitīvās varones tiek filmētas harmoniskā apgaismojumā, nereti arī dabā, vidē, destruktīvās liktenīgās sievietes – dramatisku gaismēnu kontrastu iezīmētā telpā. Uzskatāms piemērs ir atšķirīgā vizuālā stilistika, kādā tiek filmētas divas varones – liktenīgā Kitija un „sieviete glābēja” Anna. (Filmā *No pagātnes* pirmā ir sieviete no kriminālās pasaules un filmas varoņa detektīva Džefa Beilija (Roberts Mičems) pagātnes, bet otrā – mierinošā, mātišķā, dabas ainavās filmētā Anna, viņa līgava, kura nesekmīgi mēģina noturēt Džefu no atgriešanās pagātnē – pazudinošajās attiecībās ar Kitiju un viņas pārstāvēto noziedzīgo pasauli.)

Zīmīgi, ka *film noir* kontekstā ārkārtīgs retums ir filmas, kurās dominētu sievietes diskurss, filmas, kuru vēstījums būtu strukturēts no sievietes pozīcijām. Tomēr *film noir* klasiskā cikla ietvaros sastopamies arī ar tā laika Holivudas kontekstam netipisku darbu – režisora Maikla Kērtiza (*Michael Curtiz*) veidoto Džeimsa M. Keina romāna ekranizāciju *Mildreda Pīrsa* (1945), kuras naratīva centrs ir sieviete – aktrises Džoanas Krofordas (*Joan Crawford*) spēlētā uzņēmēja, karjeras sieviete. (Šī filma ir Krofordas karjeras virsotne, Mildredas Pīrsas loma aktrisei, kuras karjera Holivudā aizsākās jau XX gs. 20. gados, atnesa Amerikas Kinoakadēmijas balvu *Oskars*.)

³⁰⁸ Place, J. Turpat, 60. lpp.

Filmas *Mildreda Pīrsa* naratīvs tiek strukturēts kā retrospekcija un (fragmentārs) aizkadra balss komentārs, turklāt tajā dominē nevis grēksūdzes, bet gan izmeklēšanas motīvs. Filma ir gan Mildredas Pīrsas vēstījums – atskats uz viņas dzīvi, kuru viņa stāsta policijas iecirknī pēc sava vīra dēkaiņa, aristokrāta Montes Beragona (*Zakarijs Skots (Zachary Scott)*) slepkavības. Taču līdz pat filmas finālam tiek uzturēta intriga, kurš ir nogalinājis Monti, kaut Mildreda Pīrsa uzstāj, ka vainīga ir viņa. Uz šādu atrisinājumu šķietami norāda arī pirmā filmas epizode, kurā Monte saņemst no anonīmi raidītas lodes, nočukstot: „Mildreda!” Nākamā epizode rāda tālā plānā redzamu sievieti, kura iesēžas automobilī, vēl nākamajā epizodē – sieviete, Mildreda, tuvojas tiltam un pēc īsa pārdomu brīža mērķtiecīgi pārliccas pār tilta margām – viņas nepārprotamos pašnāvības plānus iztraucē policists. Pīrsas retrospekcija aizsākas, viņai nonākot policijas iecirknī. Retrospektīvi veidotās epizodes stāsta gan par Mildredas kādreizējo mājsaimnieces ģimenes dzīvi un aizraušanos ar kūku cepšanu, gan šķiršanos no Berta, gan mēģinājumiem pašai pelnīt, strādājot par oficianti, gan aklo mātes mīlestību, izdabājot katrai vecākās meitas Vedas (*Anna Blaita (Ann Blyth)*) kaprīzei, un veiksmīgajiem pirmajiem soļiem biznesā – viņa nodibina ienesīgu restorānu ķēdi.

Mildreda Pīrsa ir šīs filmas homodiegētiskais vēstītājs, tomēr filmas veidotāji neizmanto Pīrsas aizkadra balsi, viņas komentāru, lai radītu īpašu emocionālo „filtru”, akcentu. Pīrsa retrospektīvajās atmiņu ainās darbojās vairāk kā emocionāli neitrāls narācijas aģents, retrospektīvo ainu jēdzienisko ievirzi nepasvītro aizkadra balss komentārs ar akcentētu emocionālo attieksmi (atšķirībā no *Dubultās apdrošināšanas, Sanseta bulvāra, arī Apvedceļa*). Tas, ka Mildreda Pīrsa policijas iecirknī zina daudz vairāk, nekā viņa ir zinājusi konkrēta pagātnes notikuma norises brīdī, uz kuru viņai tagad šķietami būtu iespēja noraudzīties jau ar laika, pieredzes un emocionālo distanci, netiek uzsvērts. Pīrsas attieksme pret pagātnes notikumiem ir emocionāli neitrāla. Klasisks, neitrāls ir arī veids, kādā ir filmētas Mildredas atmiņu ainas. Arī izmeklēšanas motīvs *Mildredā Pīrsā* ir pakārtots retrospektīvajai Mildredas atmiņu plūsmai – viņas biznesa gaitām, attiecībām ar viņu izmantojošo Monti, meitu Vedu u.c. Pats izmeklēšanas process kā detektīvu aktīvas darbības rezultāts filmā neeksistē – savus secinājumus izmeklētāji Pīrsai deklarē, taču filma nepaskaidro, kā viņi pie tiem ir nonākuši.

Pema Kuka (*Pam Cook*), analizējot *Mildredu Pīrsu*, norāda uz atšķirīgo stilistiku, kādā ir filmētas tagadnes ainas un Mildredas atmiņu ainas. Tagadnes epizodēs dominē akcentēts gaismēnu kontrasts, tumšas, ekspresīvas ēnas (īpaši filmas sākumā, epizodē piejūras namiņā, kurā nogalināts Monte un Mildreda ievilinājusi savu biznesa partneri Volliju, kuru vēlas padarīt par aizdomās turamo). Tagadni *Mildredā Pīrsā* raksturo vardarbība un nāve, nepārlicinātība un divdabība, kā arī *film noir* tipiska vizuālā stilistika atšķirībā no Mildredas atmiņu ainām, kuras filmētas, ievērojot Holivudas klasiskā stila „neredzamības” un neitralitātes principu. Šī

stilistiskā disonanse Pemai Kukai ir likusi šaubīties, vai *Mildredas Pīrsa* ir uzskatāma par „labu” *film noir* paraugu: „Kaut arī filmas sākuma un beigu ainas, kā arī divas īsas epizodes ir filmētas klasiskā *film noir* stilā, tomēr divas garās retrospektīvās ainas, kurās Mildreda stāsta savu pagātnes stāstu, ir uzkrītoši atšķirīgas, tās ir labāk un klasiskāk apgaismotas, tās izvairās no ekspresīviem rakursiem (..), otrās retrospektīvās epizodes izskaņā, kad Mildreda saprot, ka Monti ir viņu nodevis, un viņa „atzīstas” slepkavībā, Mildredas diskursā sāk dominēt *noir* raksturīgā stilistika.”³⁰⁹ Kuka norāda arī uz filmas veidotāju stratēģiju jau filmas sākumā pozicionēt pašu Mildredu Pīrsu kā „slepkavu”, kas izmanto *film noir* liktenīgajām varonēm raksturīgu pavadināšanas māku, spontāni ievilinot slazdā pie nogalinātā Montes Volliju (Džeks Kārsons (*Jack Carson*)). Pirmā Mildredas atmiņu aina – retrospekcija – beidzas ar Mildredas ekonomisko triumfu – viņa ir atvērusi veiksmīgu restorānu, viņas vīrs Bertis akceptē Mildredas vēlmi oficiāli šķirt laulību. Noslēdzoties šai pagātnes epizodei un filmas vēstījumam atgriežoties tagadnē, policijas iecirknī, kurā atrodas Mildreda, mainās apgaismojuma dramaturģija. Tumšās ēnas, kontrastainais apgaismojums pozicionē Mildredu kā tipisku *film noir* varoni, akcentējot viņas „grēcīgumu”, vainu un uzsverot kontrastu starp viņas panākumiem nesenā pagātnē. Šī pauze filmas retrospekcijā „mudina skatītāju būties no neatkarīgas karjeras sievietes likteņa, uzsvērt distancētību no simpātijām pret Mildredu vai identifikāciju ar viņas panākumiem”³¹⁰. Otrās garās retrospekcijas izskaņā, kad Mildredas stāsts tuvojas tagadnei, Mildreda jau ir kļuvusi par krāpšanas upuri, kuru veikuši gan biznesa partneris Vollijs, gan dievinātā, māti izmantojošā Veda, gan vīrs Monte, un zaudējusi visu, kas viņai bijis tuvs un dārgs (Veda ir Montes slepkava, kuru Mildreda mēģina glābt, uzņemoties vainu).

Filmas finālā Mildreda pamet policijas iecirkni ar savu bijušo vīru Bertu. Viņas ekonomiskās neatkarības un biznesa sievietes ceļš ir izsmelts, Mildreda atgriežas pie Berta – būtībā pie tās dzīves, no kādas viņa aizbēga un ko filmas sākumā raksturoja ar aizkadra tekstu: „Man likās, ka es visu dzīvi esmu pavadījusi virtuvē, izņemot to dienu, kad apprecējos ar Bertu.”³¹¹

Filma *Mildreda Pīrsa*, par spīti unikālajam faktam, ka šī ir vienīgā *film noir*, kas savā naratīvajā stratēģijā respektē sievietes diskursu, „sievietes balsi”, realizē tradicionālo *film noir* shēmu – sieviete par savu neatkarību – seksuālo, ekonomisko – tiek sodīta. Mildredas gadījumā tā nav viņas fiziskā nāve, bet biznesa un tuvinieku zaudējums, viņai ir jāatgriežas tajā patriarhālajā pasaulē, no kuras viņa tik „nesaprātīgi” bija bēgusi.

Neskatoties uz režisora Maikla Kērtiza filmas tēmas novatorismu (sieviete uzņēmēja) un sievietes diskursa akcentu filmas vēstījumā, tā tomēr izmanto *film noir* respektēto mitoloģiju.

³⁰⁹ Cook, P. *Duplicity in Mildred Pierce*. In: *Woman in Film Noir*. London: *British Film Institute*, 2007, p. 71.

³¹⁰ Cook, P. *Duplicity in Mildred Pierce*. In: *Woman in Film Noir*. London: *British Film Institute*, 2007, p. 73.

³¹¹ *Mildred Pierce*. DVD. *Turner Entertainment Co*, 2005.

Sieviete, pat ja viņa nav tradicionālā pavedēja, saistīta ar noziedzīgo pasauli un destruktīvām kaislībām, tiek sodīta par atkāpšanos no patriarhālās sabiedrības uzskatiem par vienīgo akceptējamo sievietes lomu – sieva, māte, māsasaimniece.

Par izaicinājumu patriarhālajai tradīcijai Holivudas kinoindustrijas kontekstā var uzskatīt arī aktrisi un režisori Aidu Lupino (*Ida Lupino*, 1918–1995), kuras radošā darbība ir kļuvusi par unikālu parādību un „sievietes balss” manifestāciju amerikāņu 40.–50. gadu kino kontekstā. Lupino, kura savu karjeru sāka kā aktrise, arī kā *film noir* aktrise (viņas populārākās lomas ir filmās *Dienas vidus* (*Moontide*, 1942), *Krodziņš* (*Road House*, 1948), *Uz bīstamās zemes* (*On Dangerous Ground*, 1952), debitēja režijā 1949. gadā. Lielbritānijā dzimusī, Holivudā kopš 1934. gada strādājošā Lupino 1949. gadā nodibināja producēšanas kompāniju (kopā ar vīru Koljēru Jangu (*Colier Young*)), rakstīja scenārijus, režisēja, producēja. Nereti viņas filmu galvenās varones ir sievietes eksistenciāla pārbaudījuma brīdī – filmā *Negribēts* (*Not Wanted*, 1949), kuras scenārija līdzautore un līdzrežisore ir Lupino, tā ir sieviete, kura atdevusi adoptīvai savu bērnu. Tematikas ziņā unikāls ir jau otrais Lupino režijas darbs – filma *Vardarbība* (*Outrage*, 1949), kuras centrālā tēma ir Heisa kodeksa un cenzūras apstākļos par tabu uzskatītā izvarošana. Filmā šī tēma traktēta nevis melodramatiski, bet gan kā „mazas Amerikas pilsētiņas ļaunuma banalitātes studija”, kas neatgriezeniski traumē upura psiholoģiju, – tā uzskata Mārtins Skorsēze, kurš uzsver īpašo Aidas Lupino ieguldījumu amerikāņu kinovēsturē. „Aida Lupino bieži izmantoja *film noir* vizuālo stilu – taču īpašu mērķu vārdā. Viņas filmās jaunas sievietes piedzīvoja elli, kad viņu vidusšķiras drošību satricināja traumatiska pieredze: bigāmija, vecāku vardarbība, negribēta grūtniecība un izvarošana. Lupino kā režisore piespieda publiku izdzīvot savu filmu varoņu pārbaudījumus.”³¹² Lupino filmā *Vardarbība* izmantotie *film noir* vizuālie elementi uzsver norišu psiholoģisko dramatismu, tomēr parasti šī filma netiek uzskatīta par *film noir* ciklā ietilpstošu darbu. Taču Aidas Lupino režisētā filma *Stopotājs* (*The Hitch-Hiker*, 1953) ir būtisks *film noir* cikla darbs. „*Stopotājs* ir vienīgā *film noir*, kuras režisore ir sieviete,”³¹³ uzsver Roberts Porfirio un Alēns Silvers. „Kaut filmas pamatā ir reāls notikums, to nevar uzskatīt par brīdinājumu uzmanīties no nejaušiem ceļabiedriem, bet gan refleksiju par ASV dominējošo baiļu atmosfēru – paranoju, kurā summējās gan bailes no „svešajiem” (.), gan automkara un komunistiem,”³¹⁴ turpina A. Silvers un R. Porfirio.

Filmas galvenie varoņi ir divi draugi Rojs (Edmonds O’Braiens (*Emond O’Brien*)) un Gilberts (Frenks Lavdžojis (*Frank Lovejoy*)), kuri dodas makšķerēt uz Meksiku, par viņu

³¹² Scorsese, M., Wilson M.H. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*, p. 113

³¹³ Porfirio, R., Silver, A. *The Hitch-Hiker*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 130.

³¹⁴ Turpat, 130. lpp.

nejaušo ceļabiedru kļūst Emets Maierss (Viljams Tolmens (*William Talman*)) – policijas vajāts slepkava. Abi makšķernieki kļūst par Maiersa gūstekņiem, kam viņš jānogādā pāri robežai. Atšķirībā no citas „nejauša ceļabiedra” tēmu izmantojošas filmas (*film noir*) – Edgara G. Ulmera *Apvedceļa* – svešinieks, kas kļūst par makšķernieku ceļabiedru, ir varmāka, nevis pasīvs upuris. *Stopotāju* Lupino veidoja studijā, kurā aizsākās *film noir* tradīcija – RKO – un kurā tapa arī *film noir* cikla agrīnais darbs Borisa Ingstera *Svešinieks trešajā stāvā*. Tomēr *Stopotāja* grafiskā, lakoniskā vizuālā stila ekspresija tika radīta nevis *film noir* tipiskajā pilsētvidē un interjeros, bet gan mašīnas salonā un tuksnešainās ceļmalās, kas režisores interpretācijā kļūst par biedējošu un varoņus apdraudošu vidi. Savukārt filma – par dramaturģiski spriegu darbu, kas akcentē *film noir* būtisko nedrošības un apdraudētības tēmu. Kaut tik konsekventi kā *Stopotājā* Lupino pie *film noir* izteiksmes līdzekļiem vairs savā daiļradē neatgriežas, viņas – kā autore – veikums var tikt uzskatīts par radikālāko sievietes diskursa manifestāciju amerikāņu 40.–50. gadu kinematogrāfijā. Kaut arī Lupino spriegajā un maskulīnajā filmā *Stopotājs* darbojas tikai aktieri – vīrieši, šo vienīgās ar *film noir* izteiksmes līdzekļiem strādājošas režisores Aidas Lupino darbu var uzskatīt par spilgtu, radikālu sievietes diskursa izpausmi. Režisora Maikla Kērtiza filma *Mildreda Pīrsa*, neskatoties uz tās naratīva stratēģijas (sievietes retrospekcija) izmantojumu, atbilst tradicionālajam tā laika priekšstatam par sievietes lomu sabiedrībā, savukārt Aidas Lupino daiļrade – šos priekšstatus apstrīd.

3.6. Optiskais subjektīvisms *film noir*

3.6.1. Skata punkts klasiskajā Holivudas paradigmā

Klasiskās filmas narācija skatītājam tiek prezentēta kā uzskatāma un pārlicinoša, izdomāta (*fictional*) pasaule. „Visefektīgākais veids, kā pastāstīt stāstu uz ekrāna, ir izmantot kameru kā stāstītāju,”³¹⁵ uzskata Holivudas praktiķis Džons Kromvels. Arī Andrē Bazēns ir salīdzinājis klasiski veidotu filmu ar „nofotografētu lugu”, kurā kamerai nav citu funkciju, kā ļaut skatītājam ieņemt labāko skata punktu un uzsvērt svarīgāko³¹⁶. Deivids Bordvels šādu narāciju dēvē par „neredzamo”. Holivudas meistarība un lepnums paredz, ka filmas stāstījums ir nemanāms un neuzbāzīgs, filmas montāžai ir jābūt nemanāmai, kameras darbībai – pakārtotai dramatiskās darbības plūsmai. Tādējādi kamera kļūst ne tikai par stāstnieku (*storyteller*), bet arī par skatītāju; neredzamo stāstnieku un „ideālo vērotāju”³¹⁷.

³¹⁵ Cromwell, J. *The Voice Behind the Megaphone*. In: *We Make the Movies*. New York: Norton, 1937, p. 60.

³¹⁶ Bordwell, D. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p. 24.

³¹⁷ Turpat, 17. lpp.

Klasiskajā Holivudas stila paradigmā reti kura filma sašaurina savu skatījumu līdz viena konkrēta varoņa optiskajam skata punktam, piedāvājot „optisko subjektivitāti”. Radikāls izņēmums ir filma *Lēdija ezerā* (1947), kas tiek iekļauta klasiskā *film noir* ciklā. Pat ja filmas varoņa „skata punktu” nevienādo ar varoņa optisko subjektivitāti, kā tas notiek *Lēdijā ezerā*, bet tikai ar konkrēta varoņa zināšanām, informāciju, arī šāda veida subjektivisma piemēri Holivudas klasisko stilu respektējošās filmās ir reti sastopami.

Tipiskā Holivudas filmā ir maz kadru, kas uzņemti no subjektīvā skata punkta (parasti tādā veidā tiek prezentēts kāds teksts – vēstule, avīze u.c. –, ko lasa varonis, lai padarītu to redzamu skatītājam, un šādi kadri tiek ierāmēti „objektīvā” vēstījumā. Kaut klasiskās narācijas ietvaros Holivuda subjektīvo skata punktu izmanto jau kopš XX gs. 10. gadiem (kā agrīnāko piemēru Deivids Bordvels min 1919. gada filmu *Mīlestība un likums* (*Love and the Law*)³¹⁸, kurā kadrs ar automašīnā braucošu vīrieti tiek montēts ar kadru, kurā fiksēts uzraksts, ko viņš ierauga), tas Holivudas klasiskajā paradigmā tiek izmantots tikai kā viens no elementiem, lai radītu „neredzamo stāstījumu”, ļaujot skatītājam ieņemt labāko skata punktu un uztvert svarīgāko. „Ir pamatoti uzskatīt klasisko narāciju par fundamentāli vizuālo (*omniscient*), pat ja atsevišķas telpas un laika nobīdes tiek motivētas ar varoņu subjektivitāti.”³¹⁹

Tomēr Holivudas XX gs. 40.–50. gadu praksē ir vairāki piemēri, kas izaicina klasiskā stila paradigmu – arī tajā ietilpstošo kameras „neredzamības” un „nepamanāmības” principu. Tajos uzsvērts konkrēta filmas varoņa subjektivitāte, izmantojot ne vien aprobētāko paņēmieni – aizkadra balsi, aizkadra komentāru –, kas analizēts iepriekšējā nodaļā, bet arī subjektīvo optisko skata punktu. Daudzas no šīm izteiksmes ziņā radikālajām filmām, kas apstrīd Holivudas klasiskā stila pamatprincipus, ir piederīgas *film noir* ciklam. To analīze tiks veikta turpmākajā darba daļā, taču vispirms nepieciešams precizēt jēdziena „skata punkts” lietojumu un interpretācijas atšķirības XX gs. kinoteorētiskās domas attīstības kontekstā.

Līdz pat XX gs. 70. gadu izskaņai kino narācijas teorija un analīze – naratoloģija (šo terminu radījis Cvetans Todorovs) – netika izdalīta no semiotiskās teksta analīzes. „Tieši jēdziens „skata punkts” kļuva par specifisku naratoloģijas izpētes lauku, par īpašu tēmu narācijas teorijas specifikācijā. Ar skata punktu tradicionāli saprot konkrēta varoņa optisko perspektīvu, kura skatiens/skatījums dominē kadrā; plašākā nozīmē skata punkta jēdziens ietver vēstītāja skatījumu uz varoņiem un filmas pasauli (*fictional world*). Vēstītāju (*narrator*) var definēt kā aģentu, kas ietverts tekstā (...). Šis vēstītājs ir jānošķir no reālā autora un varoņiem, kas apdzīvo

³¹⁸ Turpat, 32. lpp.

³¹⁹ Bordwell, D. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*, p.32.

filmas pasauli (*fictional world*), taču laiku pa laikam varonis var uzņemties vēstītāja lomu – līdz noteiktam līmenim.”³²⁰

Tieši skata punkta jēdziens apvienoja vairākus teorētiskus strāvojumus, arī psihoanalītisko un feministisko kritiku, kas pamatā balstīta „skatiena teorijā”, kā arī ideoloģisko criticismu. Naratīva analīze deva iespēju apvienot ļoti atšķirīgas pieejas jēdzienam „skata punkts”, kā arī pasvītēja skata punkta īpašo nozīmi naratīva struktūras izveidē.

Skata punkta kategorija ir viens no svarīgākajiem līdzekļiem naratīvā diskursa strukturēšanā un viens no iedarbīgākajiem līdzekļiem manipulācijā ar publiku. „Manipulācija ar „skata punktu” ļauj variēt un deformēt fabulas materiālu, piedāvājot to no dažādām pozīcijām, ierobežojot to vienā nepilnīgā skata punktā vai padarot vienu konkrētu skata punktu par hierarhiski privileģētāku salīdzinājumā ar citiem.”³²¹ Tā ir arī viena no sarežģītākajām tēmām filmu analīzē, jo šo jēdzienu izmanto gan tehnoloģiskā izpratnē, lai apzīmētu kadru, kas uzņemts no konkrēta varoņa skata punkta (konkrētā „varoņa acīm”), gan vispārinošā aspektā, runājot par filmu, kas strukturēta kā konkrēta varoņa emocionālā pieredze, kā arī runājot par filmas autora skata punktu/pasaules skatu u.c. Gan „autoram, gan vēstītājam, gan varonim un skatītājam ir savs skata punkts”³²².

Žerārs Ženets (*Gerard Genette*) darbā *Naratīva diskurss. Eseja par metodi (Narrative Discourse: An Essay in Method, 1980)* uzsver nepieciešamību atšķirt dažādus naratīva diskursa līmeņus un tehnikas. Šis darbs, kas veltīts literārai narācijai, ir nozīmīgs arī filmu narācijas teorijā, atklājot daudzveidīgos procesus, kas piedalās filmas – izdomātās pasaules (*fictional world*) – reprezentācijā. Ženets norāda uz starpību starp skata punktu izdomātajā pasaulē, leņķi, rakursu, no kura tiek vērota dzīve vai darbība, un to, kā vēstītājs prezentē naratīvu no noteiktas perspektīvas.³²³ Tādējādi vēstījuma informācija filmā tiek nodota caur noteiktiem raksturiem, raksturu grupu, kas ierobežo mūsu priekšstatu par izdomāto pasauli (*fictional world*) šo varoņu uztverē, zināšanās un darbībā.

Ženets izmanto jēdzienu „fokalizācija”, „iekšējā fokalizācija” (*internal focalization*), tā apzīmējot naratīvu, kas veidots/prezentēts no noteikta varoņa skata punkta, ievērojot visus ierobežojumus, kas šādā gadījumā ir neizbēgami. Roberta Montgomerija (*Robert Montgomery*) *Lēdija ezerā* ir spilgts šādas fokalizācijas paraugs – kamera ir kā galvenā varoņa acis, viss stāstījums tiek pakļauts noteiktam, optiskam skata punktam. Tas atbilst Ženeta fokalizācijas definīcijai – „skata punkts, no kura tiek vērota darbība”³²⁴.

³²⁰ Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, 1992, p. 84.

³²¹ Turpat, 84.lpp.

³²² Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*, 1992, p. 84.

³²³ Turpat, 84. lpp.

³²⁴ Turpat, 88. lpp.

XX gs. 40. gados trīs klasiskā *film noir* cikla Holivudas filmas *Slepkavība, mana dārgā* (*Murder, My Sweet*, 1944), *Tumšā pāreja* (*Dark Passage*, 1947) un *Lēdija ezerā* (1947) piedāvā mērķtiecīgu fokalizācijas principu izmantojumu – no epizodiska līdz radikālam.

3.6.2. Optiskais subjektīvisms filmā *Slepkavība, mana dārgā*

Režisora Edvarda Dmitrika (*Edward Dmytryk*) filma *Slepkavība, mana dārgā* (*Murder, My Sweet*, 1944), rakstnieka Reimonda Čāndlera vairāku īso stāstu, to skaitā *Paliec sveika, mīļotā* (*Farwell, My Love*), ekranizācija, ir viena no pirmajām 40. gadu Holivudas filmām, kas izmanto ne tikai aizkadra vēstījumu – aizkadra balsi, bet arī subjektīvo optisko skata punktu, veidojot filmas naratīva stratēģiju. Tieši *Slepkavība, mana dārgā* ir arī viena no tām filmām, kas franču kritiķus mudināja saskatīt XX gs. 40. gados Holivudā tapušajās filmās īpašu stilistisku un naratīvu paņēmieni kopumu, tās apvienojot ar terminu *film noir*. Tā ir arī pirmā filma, kurā ekrāna gaismu ierauga rakstnieka Reimonda Čāndlera radītais varonis privātdetektīvs Filips Mārlovs, šajā filmā šo lomu spēlē aktieris Diks Pauels (*Dick Powell*), vēlāk šo lomu klasiskajā *film noir* ciklā tēlo arī Hamfrijs Bogarts (*Humphrey Bogart*) filmā *Lielais miegs* (*The Big Sleep*, 1946) un Roberts Montgomerijs filmā *Lēdija ezerā*.

Karloss Klarens atzīmējis, ka *Slepkavība, mana dārgā* ir filma, kurā pirmo reizi parādās „pilnībā īstenoti *noir* principi”³²⁵. Kaut šāda atziņa ir diskutabla (varoņa subjektīvisma aspekts ir uzsvērts jau režisora Borisa Ingstera filmā *Svešinieks trešajā stāvā* (1940), savukārt *film noir* izplatītais sižets – privātdetektīvs un viņam uzticētās lietas izmeklēšana – 1941. gadā tapušajā režisora Džona Hjūstona *Maltas vanagā*), filmā *Slepkavība, mana dārgā* ir eksperimentēts ar galvenā varoņa subjektīvo uztveri, izmantojot gan aizkadra balsi, gan iekšējo fokalizāciju. Tomēr *Slepkavība, mana dārgā* ir pirmā filma, kas iezīmē subjektīvās narācijas potenciālu un ierobežotību, vienlaikus uzsverot, ka, neraugoties uz naratīva stratēģiju izmantojuma unikalitāti, līdz pat XX gs. 80.–90. gadu mijai šī filma bija izpelnījies minimālu pētnieku ievērību³²⁶.

Filmu *Slepkavība, mana dārgā* 1944. gadā studijā RKO uzņēmis režisors Edvards Dmitriks. (RKO tapis gan *Svešinieks trešajā stāvā*, gan *Pilsonis Keins*.) Atskaņas no šiem meklējumiem manāmas arī filmā *Slepkavība, mana dārgā*, īpaši dekorāciju uzbūvē un dziļo mizanscēnu izmantojumā. Šo līdzību var pamanīt tajās *Slepkavība, mana dārgā* epizodēs, kuru darbība risinās lielās, greznās telpās, tajās šķietami pazūd varoņu sīkās figūriņas. *Pilsoni Keinā* tā ir

³²⁵ Clarens, C. *Crime movies; from Griffith to the Godfarher and Beyond*. New York: Norton, 1980, p. 195.

³²⁶ Telotte, J.P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 89.

Keina pils, filmā *Slepkavība, mana dārgā* – epizodes miljonāra Greila apdzīvotās pils priekšelpā.)

Slepkavība, mana dārgā izmanto gan aizkadra balss/retrospekcijas struktūru, gan oriģināli izmanto subjektīvo „skata punktu” (POV, *point of view*). Ž. P. Telots uzskata, ka „šīs filmas subjektīvā tehnika piedāvā daudz vairāk nekā tikai lielāku skatītāja iesaistīšanu filmas uztverē; tā piedāvā ielūkoties aiz klasiskā naratīva un arī detektīvžanra robežām”³²⁷. Filmā apvienota klasiskā, objektīvā naratīva stratēģija un iekšējā fokalizācija, tādā veidā mazinot klasiskā naratīva nozīmi.

Kaut arī R. Čāndlera darbs *Ardievu, mana jaukā* (*Farwell, My Lovely*), kurš ir filmā izmantotā literārā materiāla pamatā, ir rakstīts pirmajā personā, filmā šīs pirmās personas narācija ir ieguvusi komplicētu „tulkojumu” ar citas mākslas izteiksmes līdzekļiem un naratīvajām stratēģijām. Filmas sižets tiek strukturēts kā retrospekcija – galvenā varoņa atmiņas – tieši šis paņēmiens ir uzskatāms par vienu no izplatītākajām *film noir* stilistiskajām iezīmēm.

Filmā *Slepkavība, mana dārgā* vietumis izmantotā galvenā varoņa Filipa Mārlova aizkadra balss pilda vairākas funkcijas. Vispirms tā motivē atkāpi pagātnē: jau filmas sākumā Mārlovs ir nonācis policijas iecirknī, filmas tālākais vēstījums tiek veidots kā notikumu retrospekcija – Mārlova „stāstījums”. Filmas gaitā Mārlova aizkadra balss komentē arī galvenā varoņa apziņas konvulsijas (apziņas zaudējumu), gan arī piedāvā interpretējošu attieksmi – ironiju, komentāru par notikumiem.

Jau pirmajos filmas kadros redzam no augsta rakursa filmētu galdu, ap kuru sēž vairāki vīrieši – tie ir policisti un detektīvs Mārlovs, kuram uz acīm ir biezs pārsējs. Seko dialogs, kas liecina, ka Mārlovs ir kļuvis par policistu nopratināšanas objektu. Tālākā filmas narācija tiek veidota kā retrospekcija – kameras virzās uz policijas nopratināšanas telpas logu, aiz kura naksnīgajā pilsētā mirdz neona izkārtņu gaismas, ievada Mārlova stāstījumu, kam jāizskaidro, kas notika pirms viņa nonākšanas policijas iecirknī. Tālākais filmas vēstījums tiek veidots kā uz laiku redzi zaudējušā Mārlova atmiņu restaurācija, izmantojot gan viņa aizkadra balsi, gan viņa subjektīvo skata punktu un fragmentāri arī subjektīvo optisko skata punktu.

Sākoties Mārlova atmiņām, filmas narācija atgriežas klasiskajā – objektīvajā, neitrālajā „trešās personas” vēstījumā. Pirmā retrospektīvā filmas epizode risinās Mārlova birojā, kurā vispirms kā atspīdums/vīzija logā, aiz kura plešas nakts apņemtā pilsēta, iznirst liela auguma vīrs Mūs Melojs (Maiks Mazurskis), kurš pasūta privātdetektīvam atrast viņa pirms astoņiem gadiem pazudušo draudzeni dziedātāju Velmu Valento. Šajā epizodē izskan Mārlova aizkadra

³²⁷ Turpat, 90.lpp.

komentārs, taču turpmākajā filmas gaitā Mārlova aizkadra balss un arī subjektīvais skata punkts tiek izmantots tikai īpašos dramaturģiskās kulminācijas brīžos.

Tajos režisors Dmitriks izmanto unikālu vēstījuma stratēģiju. Viņš skatītājam vienlaikus piedāvā iejusties Mārlova sajūtās, tajā pašā laikā neizlaižot no acīm varoni, kurš šīs sajūtas pārdzīvo. Šāds paņēmieni filmā ir izmantots vairākkārtīgi – brīžos, kad Mārlovs kļūst par uzbrukuma upuri un viņa apziņa aizmiglojas, uz ekrāna vienlaikus ir pats „apziņu zaudējošais” Mārlovs (skatītājs redz aktieri), un šo kadru šķietami applūšina tumša substance – kā melns šķidrums, kas piepilda kadru virzienā no malām uz centru līdz pilnīgam satumsumam, tādējādi arī iezīmējot hronoloģisku laika pārrāvumu vairāku stundu garumā³²⁸. „Melns dīķis pavērās pie manām kājām. Es ieniru tajā! Tas šķita kā bezdibenis (*A black pool opened up at my feet. I dived in. It had no bottom*),” – skan Mārlova aizkadra balss. Pirmo reizi filmā tas notiek, kad Mārlovs tikšanās laikā kļūst par uzbrukuma upuri – saņem belzienu pa galvu. Mārlova subjektīvo izjūtu radīšanai Dmitriks izmanto optisku deformāciju, kam jāatspoguļo varoņa izdziestošās apziņas sajūtas. Režisors gan neizmanto absolūtu skatītāja saplūsmi ar varoņa skata lauku, jo vienlaikus skatītājs redz gan pašu ģībstošo Mārlovu, gan viņa dziestošo apziņu. Absolūta identifikācija ar Mārlova „skata lauku”, kad kamera identificējas ar varoni un skatītājam uz pasauli tiek piedāvāts skatīties ar varoņa acīm, jau aprakstītajā montāžas frāzē notiek uz ļoti īsu brīdi. Kadram redzam neasu, nefokusā filmētu sievietes figūru, kas uz īsu brīdi iegūst asumu, šī sieviete ir pārlicies pāri uz zemes guļošajam Mārlovam un uzrunā viņu brīdī, kad varoņa „nefokusētā apziņa” iegūst skaidrību – viņš atgūstas no sitiena.

(Šādu paņēmieni, kad varoņa skata lauks sakrīt ar skatītāja skata lauku, kā savas filmas pamatprincipu dažus gadus vēlāk izvirzīs aktieris un režisors Roberts Montgomerijs, ekranizējot citu Reimonda Čāndlera darbu par privātdetektīvu Filipu Mārlovu – *Lēdija ezerā*.) Filmā ir vēl divas „dīķī ieniršanas” epizodes, kurās Filips Mārlovs zaudē samaņu. Hronometriski garākā, arī vizuāli izteiksmīgākā ir nākamā Mārlova apziņas zaudēšanas aina jau turpmākā nozieguma izmeklēšanas gaitā. Epizode aizsākas greznā interjerā, kur Mārlovs vardarbīgi atvests, lai sastaptu šantāžētāju ārstu Amtoru (Oto Krīgers). Tikšanās beidzas ar Mārlova „apziņas zaudējumu” – ieniršanu „melnajā dīķī”, kas tālāk vizuāli risināta kā fantasmagorisku murgu aina, respektējot ekspresionisma tradīcijas. Mārlovs krīt bezdibenī, viņa sīkā rotējošā figūriņa tiek ierauta „apziņas bezdibenī” – vizuāli tas veidots, Mārlova figūriņai krītot rotējoša virpuļa centrā. (Šāds paņēmieni – murgu/apziņas zaudēšanas aina, kas atgādina virpuli ar pašu rotējošo varoni filmas centrā, – vēlāk tiks izmantots arī Alfreda Hičkoka *Vertigo* (1958), savukārt šīs epizodes formālos pirmavotus var saskatīt vācu

³²⁸ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 102.

ekspresionisma paraugā – Friča Langa filmā *Metropole (Metropolis, 1927)*, kurā varoņa Fredersena dēla dziestošā apziņa tiek attēlota līdzīgi, izmantojot rotējošas krišanas motīvu.)

Kad Mārlovs pamostas no narkotiku izraisītā apdullinājuma, ieslodzīts klīnikā, viņa aizkadra balss komentē dūmaku un „pelēko zirnekļa tīklu, ko saauduši tūkstošiem zirnekļu”, kas apēno viņa apziņu. Lai radītu Mārlova subjektīvās sajūtas – „aizmigloto apziņu” –, filmas autori izmanto „masku” – virs kameras acs novietotu filtru, kas attēlam piešķir miglai/zirnekļa tīklam līdzīgu faktūru. Taču skatītājs vienlaikus redz gan „tīmekli”, gan pašu Mārlovu kā kadra centru, kas savā veidā rada „vizuālu dezorientāciju un izkropļojumu”³²⁹. Šajā paņēmienā saskatāma ekspresionisma ietekme, vēlme padarīt uzskatāmu varoņa iekšējo stāvokli un sajūtas – šī savādā objektīvā un subjektīvā kombinācija summē filmas *Slepkavība, mana dārgā* savdabīgo stratēģiju – filmas vēlmi radīt un tajā pašā laikā kontrolēt filmas subjektivitāti. (Trešā un pēdējā Mārlova „apziņas izdzišanas” aina ir tuvu filmas finālam, tai ir sižetiski motivējoša nozīme, kas paskaidro, kālab Mārlovs filmas sākumā un finālā, epizodē, kas ietver filmas retrospekciju, Mārlova stāstu, valkā biezu acu apsēju. Viņš ir daļēji zaudējis redzi, jo cietis apšaudē.)

Būtiska ir arī filmas *Slepkavība, mana dārgā* kino valodas meklējumu un filmas sižetiskās struktūras korelācija. Filmas galvenā varoņa profesija ir privātdetektīvs (*private eye*), turklāt eksperimenti ar subjektīvo skata punktu aizsākās un tika īstenoti Holivudas filmās, kuru varoņi ir privātdetektīvi. Vārda „privātdetektīvs” nozīme angļu valodā akcentē acs tēmu, arī filmā *Slepkavība, mana dārgā* redzēšanas tēma ir nozīmīga. Mārlovs filmas sākumā parādās, uz laiku zaudējis redzi, ar biezu apsēju ap acīm. Cik subjektīvs ir viņa skatījums filmas gaitā, cik šajā skatījumā ir lemts piedalīties filmas skatītājam, pateicoties īpašām stratēģijām (aizkadra balss, retrospekcijas izmantojums, optiska telpas deformācija u.c.), – viss šis kompleksais paņēmieni kopums vērtējams kā unikāls eksperiments ar naratīvajām sistēmām, kas līdz šīs filmas tapšanā Holivudā netika izmantots.

Filmā *Slepkavība, mana dārgā* detektīva Mārlova tēls piedāvā pievilcīgu identifikācijas iespēju („*appealing identificaton*”), viņš pārstāv profesiju, kurā darbojoties ir „jāredz” īpaši labi, – viņš ir *private eye* – un ir radis manevrēt tumšajā pasaulē, kurā viņš dzīvo. Efekti, kas pavada mūsu vizuālo identifikāciju šajā filmā, – skatiens no ārpuses, skatiens no tā varoņa skata punkta, ar kuru mēs identificējamies, – „tas viss apstiprina šo identitāti un mūsu līdzdalību filmas naratīva pasaulē³³⁰”, raksta Ž. P. Telots, uzsverot, ka „skatītājs gaida, ka detektīvs redzēs un sapratīs vairāk nekā mēs”. Viņš piemin citus *film noir* detektīvus – Semu Speidu no *Maltas vanaga* (1941), Filipu Mārlovu no *Lielā miega* (1946), Maiku Hameru no *Noskūpstī mani nāvīgi* (1955), jo visas šīs filmas piedāvā ne tikai nozieguma izmeklēšanu, bet

³²⁹ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 93.

³³⁰ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 91.

arī izvēršas par katra detektīva pieredzes un pašanalīzes ceļu, varonim mainot savu uztveres fokusu un skata punktu no ārējās pasaules – konkrētā darba uzdevuma, nozieguma izmeklēšanas – uz paša iekšējo pasauli³³¹. Kaut arī subjektīvā skata punkta un komplicēto stratēģiju izmantojums filmā *Slepkavība, mana dārgā* apstrīd klasisko skatītāja pozicionējumu filmas naratīvā, piedāvājot viņam identificēties ar filmas varoni, tomēr tas radikāli neapstrīd klasiskās narācijas principus.

3.6.3. Subjektīvisma meklējumi filmās *Lēdija ezerā* un *Tumšā pāreja*

Aktiera un režisora Roberta Montgomerija filma *Lēdija ezerā* (1947) piedāvā radikālu pieeju subjektivitātes meklējumos. Arī šīs filmas, gluži tāpat kā *Slepkavība, mana dārgā*, pamatā ir Reimonda Čāndlera romāns, kas ir rakstīts pirmajā personā un ko formāli varētu uzskatīt par ierosmi filmā uzsvērt subjektivitāti, vēstījumu no pirmās personas skatpunkta. Arī šīs filmas galvenais varonis ir detektīvs Filips Mārlovs, kuru spēlē pats filmas režisors Roberts Montgomerijs.

Edvarda Dmitrika *Slepkavība, mana dārgā* piedāvā kompromisu starp objektīvo, klasiskās Holivudas naratīvam atbilstošo trešās personas naratīvu un subjektīvi strukturētiem „iespraudumiem” – varoņa apziņas zaudēšanas un narkotisko murgu ainām, savukārt filmas *Lēdija ezerā* režisora Roberta Montgomerija uzstādījums jau sākotnēji bijis daudz radikālāks. Filmu *Lēdija ezerā* viņš apzināti vēlēties veidot kā nebijušu eksperimentu – filmas naratīvā izmantojot subjektīvā skata punkta, iekšējās fokalizācijas principu. Filmā *Lēdija ezerā* tā laika reklāmfilmā uzsvērtais „revolucionārais sasniegums” nav reklāmai raksturīgs pārspilējums. Šādi eksperimenti 1947. gadā pasaules kinematogrāfijā nebija aprobēti. Kaut arī optiskā subjektīvā skata punkta princips fragmentāri tika izmantots filmā *Slepkavība, mana dārgā*, tā nav salīdzināma ar *Lēdiju ezerā* ne epizožu ilgstamības, ne izmantojuma konsekvences ziņā. Filma *Slepkavība, mana dārgā* pamatā uzticas klasiskās narācijas principiem, subjektīvo skata punktu izmantojot vien epizodiski, savukārt *Lēdija ezerā* radikāli lauž priekšstatu par kino valodas izmantojumu naratīva veidošanā.

Lēdija ezerā ir strukturēta kā Mārlova „subjektīvais redzējums”, liekot skatītājam uz visu notiekošo skatīties filmas galvenā varoņa acīm, tomēr filmu ievada un vairākas reizes papildina epizodes, kurās Mārlovs/Montgomerijs uzrunā skatītāju, tieši veroties kamerā.

Viena no populārākajām studijas MGM pirmskara perioda zvaigznēm Roberts Montgomerijs piekrita piedāvājumam nospēlēt detektīva Filipa Mārlova lomu, sekojot Dika Pauela un

³³¹ Turpat, p. 94.

Hamfrija Bogarta šīs lomas interpretācijām filmās *Slepkavība, mana dārgā* (1944) un *Lielais miegs* (1945–46), tikai ar nosacījumu, ka viņš pats varēs būt filmas režisors – vēl svarīgāk – veidot filmu no galvenā varoņa subjektīvā skata punkta.

Studija šo risku akceptēja, radot nosacījumus vienam no visu laiku radikālākajiem Holivudā tapušajiem kino narācijas eksperimentiem. Tomēr pirmais filmas veidošanu no galvenā varoņa optiskā subjektīvā skata punkta apsvēra Orsons Velss. Viņa plāni gan bija saistīti ar cita veida literāro materiālu – Džozefa Konrada (*Joseph Conrad*) romānu *Tumsas sirds* (*Heart of Darkness*) ekranizējumu; projekts bija iecerēts vēl pirms *Pilsona Keina* (1941). Velsa plāni ekranizēt *Tumsas sirdi* neīstenojās ne vien tāpēc, ka projekts bija pārāk dārgs, bet arī tāpēc, ka Velsa nodoms izmantot „pirmās personas narāciju filmas lielākajā daļā bija pārāk eksperimentāls un komerciāli riskants”³³². (Jāpiezīmē, ka romāns *Tumsas sirds* inspirēja Frānsisa Forda Kopolas filmu *Mūsdienu apokalipse* (*Apocalypse Now*, 1979), taču režisors neizmantoja radikālu materiāla subjektīvizācijas paņēmieni.)

Filma *Lēdija ezerā* sākas ar Roberta Montgomerija tēlotā Filipa Mārlova monologu, vēršoties pie skatītāja un tieši lūkojoties kamerā: „Mans vārds ir Mārlovs. Filips Mārlovs. Nodarbošanās – privātais detektīvs.” Pēc mūsdienu priekšstatiem viņš atgādina TV diktoru, ziņu moderatoru, kurš uzrunā auditoriju. Šāda kadra kompozīcija kļūst par dominējošo TV 50. gados, diktoram lasot ziņas, piesakot raidījumus, taču tā nekādi neasociējas ar klasiskiem paņēmieniem kino nosacītās realitātes veidošanā. Mizanscēnas neparastums, tiešā komunikācija ar skatītāju krasi atšķiras no tradicionālu narāciju piedāvājotām filmām. Mārlovs jau filmas pirmajā epizodē izstāsta gan viņa izmeklējamās lietas, kura tiek dēvēta par *Lēdiju ezerā*, apstākļus, gan deklarē turpmākās komunikācijas noteikumus, solot skatītājam ļaut visu ieraudzīt paša acīm. „Tas, ko jūs esat redzējuši un dzirdējuši, ir viena lieta. Īstenība ir kaut kas pavisam cits. Jūs to redzēsiet tieši tā, kā to redzēju es. Jūs satiksiet cilvēkus, jūs uziesiet pavedienus – un varbūt jūs ātri atrisināsiet šo lietu, bet varbūt arī ne,”³³³ deklarē Mārlovs, lūkodamies kameras objektīvā. Savdabīgais filmas prologs ievada retrospekciju – notikumus, kuri sākušies trīs dienas pirms Ziemassvētkiem un kurus Mārlovs sola skatītājam ļaut ieraudzīt pašam savām acīm. (Ziemassvētki – šķietami klusais ģimeniskuma laiks – filmā ir kā ironisks kontrasts noziegumu virknei, kurus izmeklē Mārlovs.)

Retrospekciju aizsāk Mārlova gājiens uz pārrunām detektīvliteratūras izdevniecībā *Kingsby Publications*, kurai viņš ir aizsūtījis savus pirmos mēģinājumus rakstniecībā – stāstu ar nosaukumu *Ja tev jāmirst, pirms esi dzīvojis* un saņēmis uzaicinājumu ierasties uz pārrunām. Pirmajā vizītē izdevniecībā noskaidrojas, ka Adriena Fromseta (Odrija Totere), kura viņu

³³² Carringer, R. *Orson Welles and Gregg Toland: Their Collaboration on Citizen Kane, Critical Inquiry*. No 8. Chicago: *The University of Chicago Press*, 1982, p. 658.

³³³ *Lady in the Lake*. DVD. Warner Home Video, 2006.

aicinājusi ierasties, ir ieinteresēta nevis Mārlova literārajos mēģinājumos, bet gan viņa kā privātdetektīva pakalpojums. Fromseta vēlas, lai Mārlovs piedalītos viņas šefa pazudušās sievas Kingsbija kundzes meklēšanā ar nosacījumu, ka viņas šefs par šo lietu neuzzina.

Mārlova ierašanās izdevniecībā tiek veidota pēc filmas prologā deklarētā uzstādījuma – ļauj skatītājam visu redzēt „paša acīm”. Mārlovu/Montgomeriju kadrā vairs neredzam, kaut skan viņa komentējošā aizkadra balss, uz ekrāna tiek īstenots garš kameras brauciens pa biroja ēkas gaitenīem, meklējot īstās *Kingsley Publications* durvis. Skata punkts iedomāti sakrīt ar paša Mārlova skata punktu, un visa apmēram deviņas minūtes garā epizode tiek veidota ar kameras kustību, kas imitē Mārlova pārvietošanās trajektoriju – viņš iet pa gaitenīem, meklē īstās durvis, atrod tās – pēc nepārprotamiem uzrakstiem par tiem literatūras žanriem (šausmu stāsti, detektīvi u.c.), ko izdod *Kingsby Publications*, atver tās, risina dialogu ar sekretāri, tad, sekojot viņas uzaicinājumam, atver nākamās durvis, lai ieietu telpā, kurā aiz rakstāmgalda sēž sieviete; viņa aplūko skici un valdonīgi norāda blakusstāvošam vīrietim, ka „te ir par maz asiņu”. Šajā epizodē kamera seko Mārlova skatiena trajektorijai gan sarunājoties ar Fromsetu, gan novirzoties no sarunas partneres, lai sekotu citiem objektiem, piemēram, koķetai sekretārei. Šī epizode jau pilnībā piedāvā realizētus filmas prologā deklarētos spēles (naratīva strukturēšanas) noteikumus un ļauj skatītājam „identificēties” ar privātdetektīvu Mārlovu. Jāakcentē kameras mobilitāte, ar kuru šādu epizodi bija iespējams tehniski realizēt. Viens no izskaidrojumiem, kālab XX gs. 40. gadu filmās iezīmējās līdz tam nebijusi kameras dinamika, ir tehnoloģiskās novitātes – kameras kļuvušas vieglākas, Holivudā sāk izmantot Vācijā ražoto kameru *Ariflex*, kas ļauj īstenot daudz lielāku mobilitāti.³³⁴

(Kameras kustība filmas *Lēdija ezerā* ievadepizodē ir līdzīga jau iepriekš analizētās filmas *D.O.A.* sākuma epizodei, kurā galvenais varonis pa gariem gaitenīem meklē slepkavību nodaļas kabinetu policijas ēkā, – tikai šajā filmā kamera cieši seko varonim, fiksējot tā muguru un pakausi. Savukārt filmā *Lēdija ezerā* kamera ieguvusi galvenā varoņa skatiena funkciju, tikai laiku pa laiku ielaižot kadrā – iedomātajā Mārlova un arī skatītāja skata laukā – viņa ķermeņa fragmentus (plaukstas, rokas, telefona klausules fragmentu, ko Mārlovs tur rokā, pēdas, kad Mārlovs guļ gultā u.c.).)

Epizode, kas risinās izdevniecībā, kuras laikā uz notiekošo skatītājam šķietami ļauts skatīties Mārlova acīm, proti, kameras skata punkts tiek vienādots gan ar Mārlova, gan ar skatītāja skata punktu, rada spēcīgu un tajā pašā laikā dezorientējošu sajūtu. Izjaucot ierasto klasiskā naratīva piedāvāto kārtību, kurā skatītājs spēj identificēties ar filmas telpu, sastopamies ar mulsinošu eksperimentu, kas tikai šķietami ļauj īstenot Mārlova filmas ievadā izteikto aicinājumu – skatīties uz filmas norisēm „ar savām acīm”.

³³⁴ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 104.

Ir vērts detalizēti pievērsties jautājumam, kāpēc filmā izmantotais fokalizācijas princips, pozīcija, ka skatītājs uz notiekošo filmas darbību „skatās ar savām acīm”, tomēr nedarbojas kā absolūta skatītāja un filmas varoņa Mārlova skata punktu saplūsme.

Viens no iemesliem ir cilvēka acs un kameras objektīva atšķirības – kameras objektīva kustība ir lēnāka nekā cilvēka acs kustība³³⁵. Otrs – skatītāja pieredze nevar būt tikpat pilnīga kā filmas varoņa pieredze. „Šāds uzstādījums uz visaptverošu redzējuma pozīciju ir pārāk neaptverams, filmas naratīvs stāsta dinamikas vārdā atstāj robus mūsu pieredzē. Tas izlaiž mazsvarīgo ar montāžas palīdzību, izšķīdina nebūtisko un skarbi ielaužas narācijā epizodēs, kurās Mārlovs summē izmeklēšanas gaitu. Mēs nekad „neatrisināsim šo lietu veikli”, kā Mārlovs piedāvā filmas prologā, jo nekad nedalīsim viņa zināšanas vai viņa pieredzi, kas nenoliedzami varētu būt arī garlaicīgs piedāvājums,”³³⁶, raksta Ž. P. Telots.

Šo pretrunu starp režisora pozīciju – ļaut skatītājam „redzēt visu galvenā varoņa acīm” – un tās realizāciju atzīmēja kritiķi pēc filmas pirmizrādes. Laikraksta *New York Times* apskatnieks 1947. gada 27. janvārī raksta: „Filma ir krasi atšķirīga un piedāvā svaigu un savdabīgu skatījumu. Skatītājs patiešām piedalās filmas stāstā un redz notiekošo visai līdzīgi tam, kā to redz Filips Mārlovs, bet skatītājam nav jācieš no tiem ievainojumiem, no kuriem cieš Mārlovs. Un, protams, skatītājam nav nekādu iespēju apskaut Odriju Toteri... Galu galā filmu veidotāji, par spīti saviem centieniem realitātes meklējumos, ir ierobežoti.”³³⁷

Savukārt Ž. P. Telots uzskata, ka, par spīti novatorismam, filma *Lēdija ezerā* cieš no skatītāja ambiciozā pozicionējuma, jo skatītājs šķietami atrodas līdzās varonim, nevis ieņem viņa pozīciju, un pat šī pozīcija tiek pārtraukta ar vairākiem naratīva pārrāvumiem³³⁸. (Filmas gaitā tiek piedāvātas arī vairākas atkāpes no principa, ko Žerārs Ženets dēvē par „iekšējo fokalizāciju”, šajās epizodēs, gluži tāpat kā filmas sākumā, Mārlovs/Montgomerijs ieņem komentējošo pozīciju aiz „diktora galda”.)

Šos „pārrāvumus” īsteno arī tās filmas epizodes, kurās ieraugām Mārlova/Montgomerija attēlu spogulī. Tātad skatītājs, kurš filmas laikā mudināts identificēties ar varoņa skata punktu, spogulī redz Mārlovu, nevis sevi. Šādas epizodes filmā ir piecas, lielākajā daļā no tām Mārlovs redzams kopā ar Odriju Toteri, vienu reizi aktrise arī pasniedz Mārlovam spoguļi, kurā viņš aplūko savas brūces pēc uzbrukuma epizodes. (Šī epizode – apziņas zaudēšana – filmā tiek veidota līdzīgi kā *Slepkavība, mana dārgā*: attēls zaudē asumu, seko satumsums. Taču atšķirībā

³³⁵ Par subjektīvisma ierobežojumiem un mākslīgumu ir rakstījis Brūss Kevins (*Bruce Kawin*), uzsverot: kamera, kas imitē subjektīvo skata punktu, kustas lēnāk nekā cilvēka acs, lai attēls nezaudētu asumu, cilvēka acu kustībai ir citas nianšes, kas saistītas ar galvas un kakla pagriezienu. Vairāk sk. Bruce Kawin. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press, 1982.

³³⁶ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, p.106.

³³⁷ T.M.P. *Lady in the Lake*. // The New York Times. January 21, 1947.

[http://movies.nytimes.com/movie/review?](http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C04E3DE123EEE3BBC4C51DFB766838C659EDE&pagewanted)

[res=9C04E3DE123EEE3BBC4C51DFB766838C659EDE&pagewanted](http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C04E3DE123EEE3BBC4C51DFB766838C659EDE&pagewanted). Skatīts 2010. gada 1. septembrī.

³³⁸ Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, p.105.

no *Slepkavība, mana dārgā* šis efekts netiek papildināts ar klasiski filmētu epizodi, kurā redzams krītošs, līmstošs varonis.)

Tomēr, lai gan filma *Lēdija ezerā* rada vien subjektivitātes ilūziju, darbs sasniedz savu mērķi – skatītāja dziļāku integrāciju filmas narācijā. Ž. P. Telots to skaidro ar filmas piedāvāto stratēģiju, arī mulsumu, ko rada apziņa, ka mēs piedalāmies filmas notikumos, šķietami tos vērojot ar Mārlova acīm un caur viņa uztveres prizmu (filmās darbība notiek retrospektīvi!), un tajā pašā laikā apzināmies gan šo „novirzi” no klasiskās „trešās personas” narācijas, gan arī neiespējamību notikumus skatīties ar filmas varoņa acīm. Šā sarežģītā procesa rezultātā skatītājs apzinās savu „iegrimšanu noslēpumā, iekrīt stāstījuma slazdā, no kura nav iespējams izbēgt visā filmas gaitā. Šajā identifikāciju slazdā mēs klejojam pa labirintam līdzīgu pasauli, nespējot kontrolēt savas kustības; mēs sastopam negaidītus draudus un neizskaidrojamus pieredzes un apziņas robus; un mūsu mērķis, šķiet, ir vienīgi bēgšana³³⁹”.

Filmās labirintveida struktūra tiek īstenota jau epizodē, kad Mārlovs meklē izdevniecības *Kingsby Publications* redakcijas durvis. (Filmā bieži tiek izmantots durvju motīvs, kuras Mārlovam ir jāatver, – kopumā visā filmā ir vismaz 44 tādas durvis, tādējādi tiek radīts labirinta efekts, katrs jauns pagrieziens piedāvā neizdibināmo. Labirints filmā tiek izmantots gan kā stilistisks paņēmiens, gan kā jēdzienisks motīvs. Arī filmas naratīva stratēģija ir līdzīga labirintam, kurā ievests filmas skatītājs, atņemot tam ierasto klasiskās narācijas piedāvāto „objektīvo skata punktu”.)

Paradoksāli, ka filmā, kuras uzstādījums ir maksimāla skatītāja identifikācija ar varoni un tā redzeslauku, skatītājs ļoti maz uzzina par Mārlova rīcības subjektīvo motivāciju. Kā uzskata Džeimss Ursini³⁴⁰, filmas *Lēdija ezerā* privātdetektīvs Filips Mārlovs ir nepatīkamākais, ciniskākais un noslēgtākais no visiem Mārloviem Čāndlera romānu ekranizāciju kontekstā. Viņa rīcība netiek motivēta – atņemot Mārlovam „aizkadra balsi” (tāda piemita varonim filmā *Slepkavība, mana dārgā*) un mēģinot to aizstāt ar optisko fokalizāciju, varoņa psiholoģija – tā šaubas, izvēles, motivācija – cilvēciskās nianšes pazūd, tā vietā ir vizuāls eksperiments. Tas, kā noskaidrojām, ir „apgrūtināts” ar dažādām barjerām, lai kļūtu par skatītāja subjektīvo pieredzi, un tajā pašā laikā, izrādās, piedāvā vien ierobežotu varoņa rīcības psiholoģisko motivāciju. Varoņa vizuālā lauka radikāla subektivizācija, kāda izmantota *Lēdijā ezerā*, piedāvā ierobežotāku informāciju par filmas varoni nekā klasiski strukturēts vēstījums. Par to liecina arī literāta Reimonda Čāndlera izteikti negatīvā reakcija pret filmu *Lēdija ezerā*, viņš ļoti jūtīgi uztvēra filmas literārā pirmavota – sava romāna – jēdzieniskos zaudējumus, kādus radīja eksperimentālais subjektīvās kameras izmantojums³⁴¹. Par Mārlovu filmā *Lēdija ezerā* vairāk

³³⁹ Turpat, 106. lpp.

³⁴⁰ *Lady in the Lake*. DVD, Warner Home Video, 2006.

³⁴¹ Turpat.

liecina nevis viņa ieraudzītais, bet gan viņa satikto cilvēku skatieni un reakcija, kas būtībā vairāk nospēlē filmas galveno varoni nekā viņš pats.

Filmā izmantotais fokalizācijas princips licis drastiski lauzt arī klasisko aktierspēles principu kino, kurā nav pieļaujama tieša skatīšanās kamerā, – to filmā *Lēdija ezerā* ar daudzveidīgu nianšu un intonāciju bagātību piedāvā aktrise Odrija Totere, Adrianas Fromsetas lomas tēlotāja.

Studijā *Warner Brothers* režisora Delmara Deivsa (*Delmar Daves*) veidotā filma *Tumšā pāreja* (*Dark Passage*) tika pabeigta 1947. gada 30. janvārī, pirmizrāde notika 1947. gada 27. septembrī – astoņus mēnešus pēc *Lēdijas ezerā* pirmizrādes (1947. gada 23. janvārī). Tā kļuva par pēdējo *film noir*, kas izmanto akcentētu subjektivitāti, iekšējo fokalizāciju filmas narācijā. *Tumšo pāreju* samērā reti analizē tādā pašā stilistiskā griezumā kā nedaudz agrāk tapušo filmu *Lēdija ezerā*, par spīti faktam, ka arī šī filma drosmīgi izmanto galvenā varoņa subjektīvo skata punktu un vismaz puse no filmas narācijas ir veidota kā galvenā varoņa – no cietuma izbēgušā Vinsenta Perija (Hamfrijs Bogarts) – iekšējā fokalizācija. Iespējams, iemesls ir fokalizācijas izmantojuma šķietami pragmatiskais veids. Filmas varoņa subjektīvisms *Tumšajā pārejā* netiek verbāli un konceptuāli deklarēts, kā to dara Roberts Montgomerijs filmas *Lēdija ezerā* ievadepizodē, tas tiek motivēts ar konkrētā sižeta nosacītību un arī filmu uzņemšanas specifiku. „Attieksme pret šo filmu ir arī kā pret kārtējo Holivudas mēģinājumu avangardiskus meklējumus novest līdz konservatīvam finālam,”³⁴² uzsver Ž. P. Telots, akcentēdams līdz šim necilo vietu, kas filmai *Tumšā pāreja* atvēlēta kinovēsturē. Šāda attieksme nav bez pamata – liela daļa filmas – pirmās 30 minūtes – tiek piedāvāta kā galvenā varoņa Vinsenta Perija subjektīvais redzējums. Pēc kadra, kurā redzams cietuma kopskats un no cietuma izbraucošs kravas automobilis, kamera ieņem vietu šī automobiļa kravas kastē esošajā mucā, kas asā pagriezienā izveļas no automobiļa un ripo pa kalnu. No aizkadra balss uzzinām, ka mucā ir bēglis no Sankventīna cietuma. Kamera piedāvā pagaidām anonīmā bēgļa skata punktu, fokalizāciju, viņam slēpjoties gan notekcaurulē, gan no bēgli meklējošām policijas mašīnām, gan balsojot garāmbraucošas automašīnas. Tajā brīdī, kad apstājas Irēnas Jensenas (Lorēna Bekola/*Lauren Bacall*) automašīna, līdz šim anonīmais varonis, no kura skata punkta tika risināta filmas darbība, iesaistās komunikācijā ar šo sievieti. Noskaidrojas, ka bēglis ir Vinsents Perijs, taču joprojām kadrā netiek ielaista ne vissīkākā šī personāža detaļa. Irēna, viņa glābēja, komunicē ar kameru, kas personificē Perija skata punktu, vēršoties ar saviem jautājumiem tieši kamerā un uzklusot aizkadrā skanošās Perija atbildes.

Filmā izmantotais princips nerādīt skatītājam šīs filmas komerciāli pievilcīgāko zvaigzni Hamfriju Bogartu līdz 62. minūtei (filmas garums – 106 minūtes) ir unikāls. Taču tajā pašā laikā tas atrisina filmas scenārijā (tā pamatā ir Deivida Gudisa (*David Goodis*) romāns) ietverto

³⁴² Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p. 121.

problēmu – nepieciešamību rādīt Periju pirms un pēc plastiskās operācijas. Filmā Vinsentu Periju – jau Hamfrija Bogarta veidolā – skatītājs ierauga tikai pēc tam, kad pēc filmas sižeta nelegāli praktizējošs ārsts viņam ir izdarījis plastisko operāciju. Tad pie Irēnas Jensenas patvērumu atradušais Perijs, noraisīdams sejas apsējus, iegūst Hamfrija Bogarta vaibstus. (Pirms tam Perija veidols pavīd tikai fragmentāri – avīzēs, kuras lasa filmas varoņi, tā ir neatpazīstama, anonīma vīrieša seja, kas pat attāli nav līdzīga Bogartam.) To, kāds šis no cietuma izbēgušais, nepatiesi apsūdzētais varonis izskatījies pirms plastiskās operācijas, skatītājs tā arī neredz – šis posms pēc filmas sižeta tiek pasniegts no Vinsenta Perija subjektīvā skata punkta. Pētniece Ailīna Makgerija (*Eileen McGarry*) min, ka filmas *Tumšā pāreja* sagatavošanas posmā bijusi iecere subjektīvo skata punktu papildināt ar mākslīgo plakstiņu un skropstām, ko lietotu kā papildu „masku” virs kameras objektīva, lai panāktu vēl akcentētāku subjektīvismu³⁴³. (Šāds paņēmieni – mākslīgu skropstu un plakstiņa izmantojums un fokalizācija ticis izmantots daudzus gadu desmitus vēlāk – Džūljena Šnābela (*Julian Schnabel*) drāmā *Skafandrs un tauriņš* (*The Diving Bell and the Butterfly*, 2007).

A. Makgerija uzskata, ka, par spīti pārliecinoši veidotajām spriedzes ainām, izmantojot subjektīvo kameru, piemēram, Vinsenta Perija ripošana mucā no kalna vai biedējošā neziņa, veroties ķirurga sejā pirms operācijas, iespēju skatītājam identificēties ar Perija pārdzīvojumiem mazina aizkadrā skanošā Hamfrija Bogarta balss. A. Makgerija uzsver, ka H. Bogarta, viena no sava laika populārākajiem aktieriem, balss ir pārāk pazīstama, lai skatītājam ļautu identificēties ar bēgļa Vinsenta Perija pārdzīvojumiem. Viņasprāt, veiksmīgāk filmas naratīva piedāvātā intriga darbotos, ja Vinsentu Periju spēlētu kāds mazpazīstamāks aktieris.

Šis arguments gan ir diskutabls, jo studija *Warner Brothers*, kas producēja filmu, apzināti paļāvās uz Bogarta un arī Lorēnas Bekolas komerciālo potenciālu (XX gs. 40. gadu spilgtākās zvaigznes Bogarts un viņa jaunā sieva Bekola bija sevi pierādījuši filmās *Iegūt un neiegūt* (*To Have and to Have Not*) un *Lielais miegs*), kas nodrošinātu šīs filmas veiksmi, par spīti struktūras netradicionālismam. Kā liecina kritiķa Leonarda Maltina (*Leonard Maltin*) komentārs, studija *Warner Brothers* bija neapmierināta ar filmu – kases panākumi neatbilda gaidītajiem, iebildumus izraisīja arī filmas zvaigznes Bogarta maskēšana³⁴⁴.

Tumšā pāreja ir izraisījusi diskusiju arī par iederīgumu *film noir* ciklā – par spīti liktenīgu apstākļu sakritībai, tā piedāvā laimīgu finālu. No šantāžista un policijas izbēgušais Vinsents Perijs, sodījis Medžu (Medža Rafa/*Madge Rapf*), kura viņu nepatiesi apsūdzējusi sievas slepkavībā, satiekas ar Irēnu Dienvidamerikas naktsklubā. „Par spīti *film noir* stilistikas izmantojumam, šai filmai pietrūkst cilvēciskā vājuma un fatālisma nots, kas raksturīgi *film*

³⁴³ McGarry, E. *Dark Passage*. In: *Film Noir: As Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 84.

³⁴⁴ *Dark Passage*. DVD. *Warner Home Video*, 2006.

noir,³⁴⁵ uzskata A. Makgerija. Toties Ž. P. Telots šo filmu uzskata par vienu no pārlicinošākajām *film noir* kontekstā, pateicoties šajā filmā izmantotajām naratīvajām stratēģijām. Atšķirībā no *Lēdijas ezerā* filma nepiedāvā skatītājam identificēties ar varoni, teiksim, detektīvu, bet gan ar bēgli, kas apsūdzēts slepkavībā. Tās naratīva stratēģija mudina skatītāju identificēties ar ilgu laiku anonīmā varoņa bailēm un apdraudētības sajūtu – arī atkarību no viņa satikto cilvēku skatieniem, kuri bēgli var gan atpazīt, gan nodot policijai.

Tumšā pāreja uzsver paralēlismu starp varoņa skata punktu un viņa identitāti – no sabiedrības izstumtā, par noziegumu notiesātā bēgļa identitāti. 62 filmas minūtes – tātad hronometrāžas ziņā lielāko daļu – skatītājam ir jāidentificējas ar bēgli, kura skatiens nemitīgi skenē apkārtnes draudīgumu, meklējot potenciālo bēgšanas iespēju, iespējamos draudu objektus. „Tā kā filmas naratīvs centrējas ap Perija skatienu, ikviens vajāšanas, atpazīšanas drauds uzsver satraucošo, nervozo nestabilitāti, tas ir stilistiski pamatots gan ar Perija klīstošo skatienu, gan viņa bēgļa statusu,³⁴⁶ uzskata Ž. P. Telots.

Īpaša un jēdzieniski motivēta ir arī „skatienu dramaturģija” – tātad veids, kā bēgļa Perija satiktie cilvēki (Beikers, kurš pirmais viņu paņem savā mašīnā pēc izbēgšanas no cietuma un pēcāk arī šantažē, Irēna Beikere, kura viņu paslēpj mašīnā pēc aizbēgšanas no Beikera, taksometra šoferis Sems, kurš viņu nogādā pie plastikas ķirurga – vienīgās iespējas Perijam mainīt savu seju un identitāti), sabiedrība skatās uz viņu. „Būtībā saikne starp šiem draudīgajiem skatieniem un pārprasto varoņa identitāti padara *Tumšo pāreju* par vienu no iedarbīgākajām *film noir*,³⁴⁷ uzskata Ž. P. Telots. Tās telpu apdzīvojošie varoņi – Perijs, māksliniece, kura ir gatava palīdzēt Perijam, jo pašas tēvs līdzīgi nepamatoti ticis apsūdzēts sievas slepkavībā, nelegāli praktizējošs plastikas ķirurgs u.c. – rada panorāmu, ko Roberts Porfirio apzīmē ar izteicienu „*film noir* eksistenciālā identitāte”.

Pēc tam kad Perijam tiek izdarīta plastiskā operācija, filma atgriežas pie klasiskās, „nemanāmās” trešās personas narācijas. Taču šī atgriešanās ir uzskatāma nevis par samierināšanos ar Holivudas klasiskās narācijas kanonu, bet jēdzieniski pamatotu filmas naratīva izmantojumu. Tas mudina reflektēt ne tikai par kino valodas eksperimentālu izmantojumu, bet arī par jautājumu, vai indivīda identitāte ir sabiedrības vai katra paša determinēta. „Identitātes izpēte ir tā, kas šo filmu skaidri nošķir no citām filmām, kuras izmanto subjektīvās naratīva tehnikas, un ilustrē, iespējams, sarežģītāko šī stila attīstības paraugu,³⁴⁸ uzskata Ž. P. Telots.

³⁴⁵ McGarry, E. *Dark Passage*. In: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 84

³⁴⁶ Telotte, J.P. *Voices in the Dark. The Narrative patterns of Film Noir*, p.123.

³⁴⁷ Turpat, 124.lpp.

³⁴⁸ Turpat, 121.lpp.

Tumšā pāreja ar šķietami pragmatisko, bet nenoliedzami jēdzieniski motivēto subjektīvā skata punkta izmantojumu arī noslēdz klasiskā *film noir* nozīmīgākos eksperimentus šajā laukā. *Film noir* darbi, kas tapuši jau pēc XX gs. 40. gadiem, izmanto Holivudai tradicionālo, klasisko narāciju un izvairās no blakusefektu – to skaitā skatītāja uztveres diskomforta, ko rada eksperimenti ar subjektīvo skata punktu.

Atšķirībā no retrospekcijas un aizkadra balss paņēmieniem, ko Holivuda intensīvi izmanto arī pēc klasiskā *film noir* cikla izskaņas, radikāls subjektīvais skata punkts Holivudā tiek lietots ārkārtīgi reti. Mūsdienās šādi eksperimenti drīzāk raksturīgi ASV neatkarīgā kino nišai, piemēram, amerikāņu režisora Džūljena Šnābela ASV un Francijas kopražojumā *Skafandrs un tauriņš*, Eiropas mazbudžeta filmām, eksperimentālajam kino. Kā tehnoloģiju diktēts nosacījums subjektīvās kameras paņēmiens mūsdienās visbiežāk un nekritiski tiek izmantots amatiervideo.

Laika vertikāles griezumā *film noir* pieredze ar eksperimentiem subjektīvā optiskā skata punkta izmantojumā ir unikāla visā kino attīstības vēsturē. Īpašu šo pieredzi padara fakts, ka šie eksperimenti risinājās Holivudas studiju paspārnē, savā ziņā dzelzainam kanonam pakļautas sistēmas ietvaros.

3.7. Stilistiskie meklējumi klasiskā *film noir* izskaņā

Lai gan par *film noir* klasiskā cikla izskaņu arīdzan nav vienprātības, liekot minēt dažādu filmu nosaukumus, gluži tāpat kā izvirzot versijas par *film noir* sākumpunktu, tomēr pētniekus vieno atziņa par principiālu robežšķirtni – tie ir XX gs. 50. gadi. Pols Šrēders, kurš iedala *film noir* attīstību trīs posmos, uzskata, ka tieši pēdējais *film noir* periods no 1949. līdz 1953. gadam ir „psihopātiskas darbības” un „pašnāvniecisku impulsu” laiks, kurā „*film noir* varonis jau ar desmit gadu ilgu izmisuma pieredzi kļūst neprātīgs”³⁴⁹. Šī piesātinātā neprātīgo varoņu koncentrācija nenoliedzami saistāma arī ar Amerikas sociālpolitiskā klimata pārmaiņām – 50. gadi ir laiks, kad Holivuda izjūt „raganu medību”, proti, Antiamerikānisko aktivitāšu komitejas darbības, sekas. Nevienam no vēsturniekiem tā arī nav izdevies konkrēti pierādīt, kādu iespaidu uz Amerikas kultūru atstājuši melnie saraksti (*blacklistings*) – aizliegums strādāt industrijā – un cietumsodi, kas smagi skāra arī Holivudas industriju, kad „vismaz 300 kinoprofesionāļu tika iekļauti melnajā sarakstā”³⁵⁰. Cietumsodu izcieta Dešels Hemets, daudziem scenāristiem bija aizliegts strādāt industrijā, daudzi režisori, starp tiem arī Orsons Velss, Džozefs Louzijs, Žils Dasēns, bija spiesti doties strādāt uz Eiropu. Atsaucoties uz Tomu Andersonu, Neirmors

³⁴⁹ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 238.

³⁵⁰ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 130.

apgalvo, ka laika posmā starp pirmajām Antiamerikānisko aktivitāšu komitejas (HUAC) nopratināšanām 1947. gadā un otro vilni 1951. gadā darbojās vairāki režisori, kuri pēcāk tika pakļauti aizliegumam strādāt kinoindustrijā. Tie bija Roberts Rosens (*Robert Rossen*), Ābrahams Polonskis (*Abraham Polonsky*), Džozefs Louzijs (*Joseph Losey*), Žils Dasēns (*Jules Dassin*), Džons Hjūstons (*John Huston*), Nikolass Rejs (*Nicholas Ray*) u.c., kuri devuši īpašu ieguldījumu amerikāņu kino. Andersons uzskata, ka šie režisori strādāja *film noir* kontekstā, taču ar savām filmām centās sasniegt lielāku psiholoģisko un sociālo reālismu³⁵¹. T. Andersons piedāvā šīs filmas dēvēt par *film gris* – tātad pelēkām filmām, kaut šis termins nav kļuvis populārs un netiek bieži lietots. Filmās, kuras viņš min, piemēram, Hjūstona *Asfalta džungļi* (*The Asphalt Jungle*, 1950), Dasēna *Nakts un pilsēta* (*Night and the City*, 1950), arī Polonska *Ļaunuma spēks* (*Force of Evil*, 1948) ar aktieri Džonu Gārfildu (*John Garfield*), kurš, tāpat kā filmas režisors Polonskis, iekļuva melnajā sarastā, iezīmē noteiktu stilistisku *film noir* virzienu. (Polonska *Ļaunuma spēku* – filmu par noziedzības un legālā biznesa saplūsmi – nereti uzskata par ierosmes avotu XX gs. 70. gados tapušajai Frānsisa Forda Kopolas *Krusttēva* (*The Godfather*) triloģijai, savukārt Džona Hjūstona *Asfalta džungļus* – par daudzu tā dēvēto aplaupīšanas filmu iedvesmas avotu.)

Kā 1979. gadā atzīmējis režisors Džozefs Louzijs – Holivuda izjuta (Trūmena) „atombumbas” un Antiamerikāniskās komitejas darbības sekas un sāka apjēgt „amerikāņu sapņa absolūto irealitāti”³⁵².

Detalizēti neanalizējot *film noir* izskaņas perioda sociālpolistisko fonu, Šrēders to dēvē par *film noir* pilnbriedu, atteikšanos no „romantiskiem nosacījumiem, varonības konvencijām, personības viengabalainības un galu galā arī psihiskās stabilitātes”³⁵³, kas ļāva rasties piesātinātām, izaicinošām, uz neprāta robežas balansējošām filmām – *Ieroču trakums* (*Gun Crazy*, 1950), *Baltais drudzis* (*White Heat*, 1949), *No pagātnes* (1947), *Noskūpti rītdienu uz atvadām* (*Kiss Tomorrow Goodbye*, 1950) u.c.

Šajā laikā sava veida kulminatīvu, eksplozīvu katarsi sasniedz tipiskākie *film noir* varoņi: *Lielā svelme* (*The Big Heat*, 1953) un *Kur beidzas ietve* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950) līdz piesātinājumam noved vienu no tipiskiem *film noir* varoņiem – policistu, *Noskūpti mani nāvīgi* (*Kiss Me Deadly*, 1955) – privātdetektīvu, *Sanseta bulvāris* (*Sunset Boulevard*, 1950) – tā dēvētās melnās atraitnes, liktenīgās, destruktīvās sievietes tēlu, *Baltais drudzis* un *Noskūpti rītdienu uz atvadām* – gangsteri, savukārt filma *D.O.A.* – tipisku vidusšķiras amerikāni (tā dēvēto Džonu Do), kas kļūst par fatālu apstākļu upuri³⁵⁴.

³⁵¹Turpat, 124.lpp.

³⁵²Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 130.

³⁵³Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 239.

³⁵⁴Turpat, 239. lpp.

Šajā laika posmā tapušo filmu varoņi kļūst destruktīvāki, darbība – dinamiskāka, un – būtiskākais – ekspresīvāka kļūst arī šo filmu vizualitāte un stilistika, īpaši šī tendence vērojama 50. gados tapušajās filmās. Šīs tēzes ilustrācijai akcentēšu trīs no *film noir* izskaņas darbiem – *Ieroču trakums* (*Gun Crazy*, 1950), *Noskūpstī mani nāvīgi* (*Kiss Me Deadly*, 1955) un *Ļaunuma pieskāriens* (*Touch of the Evil*, 1958) –, kuru varoņu neprātu un darbību izsaka ne tikai filmas sižetiskā līnija un dramaturģija, bet arī vizuālā stilistika – kameras kustība un kadrējums.

Režisora Džozefa H. Lūisa (*Joseph H. Lewis*) filmas *Ieroču trakums* „varoņu neprātam nav izskaidrojuma – vienīgi neprāts”³⁵⁵. *Film noir* kontekstā tā ir būtiska vairāku iemeslu dēļ. Unikāli ir tās tapšanas apstākļi – filma *Ieroču trakums* tapusi kā neatkarīgas studijas (*King Brothers*) ambiciozs projekts, tās budžets (450 000 dolāru) bija milzīgs tā laika neatkarīgo studiju projektiem. Filmā neatkarība no Holivudas ļāva filmā izmantot melnajā sarakstā iekļautā scenārista Daltona Trumbo (*Dalton Trumbo*) pakalpojumus – savulaik vislabāk atalgotais Holivudas scenārists bija viens no tiem, kas saskārās ar aizliegumu strādāt Holivudā, taču viņš bija gatavs slepus sadarboties ar neatkarīgu kompāniju, izmantojot Milarda Kaufmana pseidonīmu³⁵⁶.

Divi filmas varoņi – jauna sieviete Enija (*Pegija Kaminsa/Peggy Cummins*), kura demonstrē šaušanas prasmes ceļojošā balagānā, un bijušais karavīrs Bārts (*Džons Dals/John Dall*) – kļūst par banku aplaupītājiem, virtuozī apgūstot bruņota uzbrukuma mākslu. Abus saista ne tikai kaislība, bet arī „ieroču neprāts”. Tā ir aplaupīšana nevis naudas, bet spriedzes un tā radītā adrenalīna dēļ, aplaupīšanas dzinulis un līdere ir jaunā sieviete – viņa arī ir tā, kura pirmā pārkāpj abu nerakstīto vienošanos nenogalināt un vienā no uzbrukumiem nogalina vairākus cilvēkus. Filmā sižetiskais modelis – divi kaisles un noziegumu saistīti bēgļi –, ko aizsāka *Ieroču trakums*, ir kļuvis par caurviju motīvu Amerikas kinovēsturē – romantisku, konservatīvas sabiedrības vērtību izaicinātāju patosu šis modelis iegūst gan 60. gadu izskaņā, kad top filmas *Bonija un Klajds* (*Bonnie and Clyde*, 1967) un *Neauglīgā zeme* (*Badlands*, 1973), gan arī 80.–90. gados – filmā *Īsta mīlestība* (*True Romance*, 1993), Olivera Stouna *Dzimuši slepkavas* (*Natural Born Killers*, 1994) u.c.

Filmā *Ieroču trakums* varoņu neprāts pārliecinoši izteikts arī ar filmas uzņemšanas veidu – novatoriski mobilo kameru; epizodes ar tik sarežģītu uzņemšanas trajektoriju, ar tik brīvu ļaušanos laika plūsmas un varoņu darbības fiksācijai ir unikālas tā laika kino kontekstā.

Piemēram, epizode, kurā Enija un Bārts aplaupā banku, ir filmēta kā viens nepārtraukts 3,5 minūtes garš kadrs. Kamera sākotnēji pārvietojas ar abiem galvenajiem varoņiem mašīnā (skats no mašīnas aizmugurējā sēdekļa) un fiksē viņu nervozitāti un satraukumu; tuvojoties mērķim – bankai –, saspringums pieņemas spēkā, pārņem bažas, vai bankas priekšā mašīnai būs vieta, –

³⁵⁵ Turpat, 238. lpp.

³⁵⁶ Spicer, A. *Film Noir*, p.33.

tas atspoguļojas gan nervozajā plastikā, gan dialogā (kamera šīs norises vēro no automobiļa aiz mugures sēdekļa). Bruņotā uzbrukuma laikā kamera tā arī paliek mašīnā, Bārts dodas iekšā bankā, savukārt Enija, kura palikusi mašīnā pie stūres, ir spiesta izkāpt, lai novērstu pienākušā policista uzmanību no bankas ēkas – flirtējot un apbrīnojot viņa ieroci. Kamera joprojām atrodas mašīnā arī tad, kad Bārts izskrien no bankas, Enija iesit policistam, tad ielec mašīnā, un viņi bēg prom no nozieguma vietas. Mašīna strauji sāk kustēties, kamera joprojām ir tajā un ļauj skatītājam bēgt kopā ar filmas varoņiem Bārtu un Eniju. Režisors pabeidz epizodi ar Enijas smaidu – viņa ir pagriezies pret kameru, lai fiksētu, vai viņiem kāds dzenas pakaļ. Seko satumsums. Filmā ir vēl vairākas netradicionāli filmētas spriegas epizodes, kurās kamera cieši seko varoņiem, ļaujot to savā veidā darīt arī skatītājam, tā sasniedz virtuozu mobilitāti un padara maksimāli reālas varoņu izjūtas filmas skatītājam. (Piemēram, *Dubultajā apdrošināšanā* un *D.O.A.* šāda stratēģija – cieši ar mobilās kameras kustību sekot varoņiem – tiek izmantota pamatā tikai ievadepizodēs, kā ievelkot skatītāju filmas norises telpā; filmā *Ieroču trakums* skatītāja līdzdalības efekts tiek pastiprināts, ļaujot identificēties ar filmas varoņiem būtiskās, dramatiskās (arī kriminālās), spriedzes pilnās epizodēs.)

Šādi motīvi – „apsēstība ar ieročiem” un „kaisles neprāts” – ir tipiski *film noir* pasaulei, norāda Alēns Silvers un Karls Maceks (*Carl Macek*), akcentējot, ka „bēgļu ārpus likuma” sižetiskais motīvs ticis variēts arī filmās *Tu dzīvo tikai vienreiz* (*You Only Live Once*, 1939, režisors Fricis Langs) un *Viņi dzīvo naktīs* (*They Live By Night*, 1948, režisors Nikolass Rejs), *Ieroču trakuma* Enijas un Bārta neprāts ir viņu destrūkcijas iemesls. Turklāt neviena no līdzšinējām filmām tik pilnasinīgi nerealizē šos motīvus savā tēlu sistēmā.³⁵⁷

Šīs filmas enerģiju un izaicinājumu novērtējis arī Etjēns Šomtons, piebilstot, ka tas ir viens no retajiem *amour fou* (neprātīga kaisle) iemiesojumiem un nodēvējot to par amerikāņu *film noir* zelta laikmetu. „Kaislība, brutalitāte, erotisms ir izkļuvis brīvībā un sasniedzis savu kulmināciju, pārvēršot protagonistus divos neparastos modernā laikmeta varoņos, nelaiemes un cilvēciskā ļaunuma upuros.”³⁵⁸

Nenoliedzami filmas noskaņu un izaicinājumu komunicē arī kameras kustība, tās mobilitāte – garie, nepārtrauktā kustībā filmētie kadri vēlīnajos *film noir* darbos kļūst par varoņu iekšējās dinamikas, apsēstības un neprāta izteicēju.

Griezīgu, neirotisku un vizuāli spēcīgu akcentu *film noir* noslēdzošajā periodā ienes režisora Roberta Oldriča (*Robert Aldrich*) filma *Noskūpti mani nāvīgi* (1955), ko vairāki pētnieki uzskata par „neprāta tendences” kulmināciju. Kaut filmas pamatā ir *film noir* ierastais privātdetektīva un viņa vadītās izmeklēšanas sižets, tā ieguvusi citus akcentus.

³⁵⁷ Silver, A., Macek, C. *Gun Grazy*. In: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 119.

³⁵⁸ Borde, R., Chaumeton, E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 94.

Privātdetektīvs Maiks Hamers (Ralfs Mīkers/*Ralph Meeker*) šajā lietā tiek iesaistīts pret savu gribu – viņa sporta automobili, gandrīz metoties zem tā, aptur jauna, izmisīgi elsojoša, trenčī ģērbta sieviete, kura ir izmukusi no klīnikas. Maika Hamera automašīnu, kurā ir arī jaunā sieviete, sāk vajāt varmākas, notiek autoavārija, kurā bēgļi iet bojā, bet Maiks Hamers izdzīvo – viņš atmostas slimnīcā. Piedzīvotais kļūst par impulsu, lai Hamers sāktu izmeklēt ar bojāgājušo saistītos noslēpumus. Šīs filmas „Maltas vanags” – iekārotais objekts, dārgums, ko meklē gan noziedznieki, gan policija, – izrādās atomierocis – sava veida Pandoras lāde, kuru atverot pasaulē tiek palaists iznīcības spēks (teksts no filmas). Autora Mikija Spilana (*Mickey Spillane*) detektīvromānu varonis Maiks Hamers netiek tieši saistīts ar saviem šķietamajiem līdziniekiem „skarbajiem detektīviem” Filipu Mārlovu vai Semu Speidu (Hamera interese par sporta mašīnām un sievietēm likusi viņu pat dēvēt par 60. gadu maskulinitātes iemiesojuma Džeimsa Bonda priekštecī). Arī Roberta Oldriča filmā šī tēla nozīme ir pakārtota, dominē filmas sižeta vizuālā interpretācija. Kontrasti, uzsvērti „nepareizais”, neloģiskais kadrējums rada griezīgu, nervozu sajūtu. Filmā ir akcentēti kadri, kuros apzināti ir „nogrieztas” galvas, proti, skatītājs redz tikai varoņu/varmāku kājas, identificējoties ar guļošā, sasietā u.tml. Maika Hamera redzeslauku. Īpaša šajā ziņā ir epizode, kas filmēta eksaltētās bojāgājušās Kristīnes draudzenes Lilijas Kārveres (Gabija Rodžersa/*Gaby Rodgers*), precīzāk, sievietes, kas uzdodas par Liliju Kārveri, mājās. Istabā, kuru apdzīvo jaunā sieviete, ir biedējošu ēnu piepildīta, to apgaismo viens vienīgs spožs gaismas avots, savukārt kamera, kas tver istabā ienākušo detektīvu, ir novietota ļoti zemu aiz gultā zvilnošās Lilijas – gultas rāmis, izplūdušī pakauša līnija, kas ir kadra priekšplānā, rada absolūti deformētu vidi. Īpaši ekspresīvi tiek filmētas kāpnes namā, kurā dzīvo Lilija (tās tiek vizuāli deformētas ar optikas palīdzību), arī pati Lilija savā istabā tiek filmēta, akcentējot kontrastu starp nervozās sievietes figūru un viņu apņemošo griezīgo gaismēnu piepildīto telpu. Vide, kas filmā ieguvusi neregularitātes, nestabilitātes iezīmes, summē vardarbīgo un destruktīvo (filmas operators – Ernests Lāslo/*Ernest Laszlo*).

Kaut arī šķietami līdzīgi vizuālie paņēmieni *film noir* ir tikuši izmantoti jau agrāk, tieši Oldriča filmā tie iegūst koncentrētu, uzsvērtu, kulminatīvu izpausmi, kas korelē ar filmas absolūtās iznīcības tēmu. Filma nepiedāvā īpašu kameras mobilitāti, taču tā drosmīgi izmanto optiku, griezīgas kadra kompozīcijas, kā arī neierastu sižetisku *film noir* bieži apbērtā privātdetektīva izmeklēšanas motīva kulmināciju. Filmā fināla epizodē kodollādiņš, ko aiz ziņkārības, atverot lādi, aktivizē Lilija, rada kodoleksploziju.

Filma *Noskūpstī mani nāvīgi* uzskatāmi summēja arī „atomēras” spriedzi, kas XX gs. 50. gados sāka kļūt par būtisku sociālpolitiskās situācijas iezīmi. Jāpiekrīt Polam Šrēderam, kurš uzskata, ka „*film noir* galvenokārt ir stils”, kas izstrādāja savus konfliktus vairāk vizuāli nekā tematiski, taču „apzinoties savu identitāti, tas bija spējīgs radīt socioloģisku problēmu

māksliniecisku risinājumu”³⁵⁹. Tas attiecas arī uz *Noskūpsti mani nāvīgi* piedāvāto sociālpolitiskās situācijas vizuālo un stilistisko vispārinājumu.

„*Noskūpsti mani nāvīgi* ir punkts, no kura nav atgriešanās iespēju,”³⁶⁰ – rakstīja Bordē un Šomtons 1979. gadā savas hrestomātiskās grāmatas *Amerikāņu film noir panorāma* atkārtotā izdevuma pēcvārdā. Zīmīgi, ka *Noskūpsti mani nāvīgi* nāca klajā 1955. gadā, kad grāmata pirmo reizi jau bija izdota, – ir saglabājusies fotogrāfija no filmas uzņemšanas laukuma, kurā režisors Oldričs tur rokā šīs franču valodā izdotās grāmatas eksemplāru. 1979. gadā Bordē un Šomtons nodēvē šo filmu par *film noir* klasiskā cikla kulmināciju un finālu vienlaikus, salīdzinot ar *Maltas vanagu*, kas, viņuprāt, aizsāka *film noir* „sēriju” 1941. gadā. „Starp 1941. un 1955. gadu, starp kara priekšvakaru un patērētājsabiedrības atnākšanu, noskaņa ir mainījusies. Mežonīgs lirisms iesviež mūs pasaulē, kurā triumfē trūdēšana, kuru vada izvirtība un brutalitāte; šīm mežonīgu ļauzu un gļēvuļu intrigām Oldričs piedāvā radikālu risinājumu – atomapokalipsi,³⁶¹” uzskata autori. Viņi atzīst, ka *film noir* atdzimis 60. gadu vidū, taču tas vairs nekad nav bijis tāds, kāds bija savā klasiskajā periodā. Autori šo kvalitāti dēvē par *oneiric violation* – aptuvenais tulkojums būtu „sapņveida izaicinājums/likumpārkāpums”, un to varētu attiecināt gan uz *film noir* tendenci noliegt klasiskā naratīva konvencijas, gan uz šo filmu spēju kļūt par sabiedrības neirožu, noskaņu un baiļu spoguļi.

Abi autori nepiemin vēl vienu spēcīgu 50. gadu darbu, ko savukārt Pols Šrēders dēvē par *film noir* epitāfiju, – režisora Orsona Velsa 1958. gada filmu *Ļaunuma pieskāriens*, kas rada korumpētas, draudīgas pasaules tēlu Meksikas pierobežā, Venēcijā, Kalifornijas štatā un ir arī viens no konsekvētākajiem mobilās kameras un arī *film noir* stilistikas paraugiem tā izskaņas posmā. Šīs filmas iesākuma epizode, ko veido vairāk nekā trīs minūtes garš, ar vienu sarežģītu kameras kustību filmēts kadrs, ne tikai manifestē Orsona Velsa virtuozitāti, izmantojot kustīgo kameru, bet arī definē turpmāko filmas naratīvu. Epizode aizsākas ar laika bumbas tuvplānu, tad kamera ceļo augšup, ļaujot skatītājam kopplānā ieraudzīt, kā bumba tiek ievietota mašīnā. No tumsas iznirst vīrietis un sieviete, iesēžas mašīnā, un mašīna sāk kustēties, kamera seko viņiem, apstājas, kad mašīna apstājas pie luksofora, un fiksē divus citus šīs filmas varoņus – Vargasu (Čārltons Hestons/*Charlton Heston*) un Sūzanu (Dženeta Lī/*Janet Leigh*), kuri iet pāri ielai. Kamera vairs neseko mašīnai, kas dodas Meksikas robežas virzienā, bet gan Sūzanei un Vargasam. Atskatot sprādzienam, epizodi noslēdz degošās mašīnas tuvplāns. „Šī kadra nepārtrauktais plūdums ir absolūti pretējs, kontrastējošs tās vardarbīgumam, turklāt spriedze, ko panāk šī epizode, tiek balstīta faktā, ka tikai skatītājs ir informēts (ir redzējis) par mašīnā

³⁵⁹ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 242.

³⁶⁰ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 155.

³⁶¹ Borde, R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*, p. 155.

ievietoto spridzekli. Kinematogrāfiskais plūdums tiek turpināts visā filmas gaitā, un tas rada spriedzi, nospriego filmas atmosfēru kā vizuāls, stilistisks paņēmieni, turklāt atbilst arī šaubīgajiem filmas varoņiem un viņu sarežģītajām trajektorijām, šurpu turpu šķērsojot robežu.”

362

Arī filmas operatora Rasela Metija (*Russell Metty*) izmantotā gaismas dramaturģija ir *film noir* kvintesence, miksējot dekorācijās uzņemtos kadrus ar Venēcijas faktūru. Turklāt spēcīgi filmā izmantots jau šķietami aprobētais no ārienes interjerā iespīdošo neonu gaismu pulsācijas motīvs (piemēram, ainā ar Henku Kinlenu (Orsons Velss) un Džo Grandi (Akirs Tamirofs/*Akir Tamiroff*). *Ļaunuma pieskāriens* ir arī viens no spēcīgākajiem Orsona Velsa aktierdarbiem korumpētā Kinlenu lomā – pats Velss kopš 1948. gada strādāja Eiropā³⁶³.

Ļaunuma pieskāriens, gluži tāpat kā *Noskūpti mani nāvēgi* un *Ieroču trakums* ar savām izcilajām kinematogrāfiskajām kvalitātēm un stilistisko risinājumu iezīmēja noteiktas ēras – *film noir* – klasiskā perioda izskaņu. P. Šrēders to skaidro ar noskaņas maiņu ASV sabiedrībā un alkām pēc nomierinoša „buržuāziskāka skatījuma pašiem uz sevi”. „Noziegumiem bija jāatkāpjas uz nomalēm. Katrs sociālkritisks mēģinājums, par kādu jāuzskata arī *film noir*, tika notušēts ar Amerikas dzīvesstila apliecinājumu.”³⁶⁴ *Film noir* izzušanu veicināja arī tehnoloģiskās novitātes – vispirms jau TV parādīšanās un popularitāte. Jaunais medijs diktēja publikas gaidas – prasību pēc korekta, klasiska apgaismojuma un tuvplāniem –, vācu ekspresionisma ietekmei te nebija vietas, bija sācies krāsu filmu popularitātes laiks, kas tradicionāli nav savienojums ar klasiskā *film noir* melnbalto attēlu. Tikai dažās no XX gs. 40.–50. gados tapušajām *film noir* tika izmantota krāsa (piemēram, filmā *Atstāj viņu debesīm* (*Leave Her To Heaven*, 1945)). Tomēr krāsa nav bijusi šķērslis *film noir* paņēmieni izmantošanai jau tā nākamajā – *neo noir* attīstības posmā.

Noteiktas pārmaiņas piedzīvoja arī Amerikas kinoindustrija. Par *film noir* klasiskā cikla norieta sākumu var uzskatīt 1952. gadu, kad lielās Holivudas studijas koncentrējās uz krāsu filmām un episkām formām, tehnoloģiskām novitātēm, kas spētu uzrunāt ģimenes auditoriju. Jau 50. gadu vidū *film noir* pamatā veidoja mazas, neatkarīgās kompānijas, tās galvenokārt ir B kategorijas filmas, turklāt arī šajā mazbudžeta filmu ražošanas sektorā sāka mainīties prioritātes – sāka iezīmēties interese par fantastikas un šausmu filmām, kas mērķētas jauniešu auditorijai.

³⁶⁵ Turpmākais uzsvars uz jauniešu auditoriju, kas piedāvā komfortablākas, izklaidējošākas filmas nekā *film noir*, bija iemesls, kas veicināja *film noir* izzušanu. Izsīka arī B kategorijas

³⁶² Lucas, B., Thompson, T. *Touch of Evil*. In: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 294.

³⁶³ Naremore, J. P. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 124.

³⁶⁴ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 240.

³⁶⁵ Doherty, T. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies on the 1950s*, London: Unwin Hyman, 1988, pp. 115–139.

filmas, mazbudžeta filmu veidotāji pārorientējās uz TV produkcijas veidošanu, savukārt TV nebija pieņemami *film noir* kontrastējošie apgaismojuma principi.³⁶⁶ *Tā bija Holivuda (This Was Hollywood)* – tā sauc 1960. gadā izdoto publicistes Betas Dejas (*Beth Day*) grāmatu, kas summē, kālab tieši šis gads tiek uzskatīts par radikālu pagrieziena punktu Holivudas vēsturē. Par dominējošo masu izklaidi kļūst TV, kas pieņēmās spēkā kopš 50. gadu vidus, daudzas kinokompānijas koncentrējas uz TV produkcijas ražošanu, zvaigznes ir atbrīvojušās no studiju kontraktiem, tās pārstāv aģenti, producenti kļūst neatkarīgi, faktiski beidzas B filmu ražošana³⁶⁷, – tātad tā niša, kas savulaik bija viens no iemesliem *film noir* dzimšanai, kā arī eksperimentiem atvērtāka zona nekā lielbudžeta filmas. Paradoksāli – tieši šajā laika posmā, kad ASV ir beidzies *film noir* klasiskais posms, tas negaidītu popularitāti gūst Francijā – jaunā viļņa režisoru pirmajās filmās *film noir* mantojums tiek reproducēts jau cita laikmeta un citas kultūrsituācijas kontekstā.

4. *Film noir* pēc klasiskā cikla beigām

4.1. *Neo noir* definīcija

Film noir attīstība pēc klasiskā cikla izskaņas ir sarežģīts process, kas ļauj analizēt norises ne tikai ASV, bet arī Eiropas kinematogrāfijā. Šajā nodaļā tiks apskatīta *neo noir* periodizācijas problemātika, kā arī izsekots *film noir* attīstībai pēc klasiskā cikla izskaņas – gan ASV, gan Eiropā.

Endrū Spaisers par *neo noir* uzskata filmas, kas tapušas pēc *film noir* klasiskā cikla izskaņas (1940–1959)³⁶⁸. Arī Marks T. Konrads (*Mark T. Conrad*) ar terminu *neo noir* apzīmē pēc klasiskā *film noir* perioda tapušās filmas, kurām ir raksturīga „*noir* tematika un *noir* faktūru jūtīgums”³⁶⁹, norādot – „kaut šīs filmas parasti nav melnbaltas un tām nav raksturīga gaismēnu spēle, kas ir tipiska tās priekšgājējām, (...) tās raksturo tā pati atsvešinātība, pesimisms, morālā ambivalence un vērtību dezorientācija, kas ir raksturīga klasiskajām *film noir*”. Tods Eriksons (*Todd Erickson*) definē *neo noir* kā „jauna tipa *film noir*, kas mērķtiecīgi asimilē un projicē savu priekšgājēju, t.i., *film noir*, naratīva un stilistikas īpatnības mūsdienu materiālā. *Neo noir* vienkārši ir mūsdienīgs *film noir* noskaņu tulkojums”³⁷⁰.

³⁶⁶ Kerr, P. 1996, citēts pēc Spicer A. *Film Noir*, p.35.

³⁶⁷ Day, B. *This Was Hollywood*. London: Sidgwick&Jackson, 1960, pp. 13–18.

³⁶⁸ Spicer, A. *Film Noir*, p. 130.

³⁶⁹ Conrad, M.T. *The Philosophy of neo-noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009, p. 2.

³⁷⁰ Erickson, T. *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*. In: *Film Noir Reader*, 1996, p. 321.

Līdzīgi kā *film noir*, arī *neo noir* ir teorētiku retrospektīvi radīts jēdziens, kurš tiek lietots pēdējās desmitgadēs tapušajos pētījumos. XX gs. 60.–80. gados veidoto filmu analīzē un aktuālajā kritikā šie jēdzieni netiek lietoti. (Pārskatot ASV izdevuma *The New York Times* 60.–80. gadu publikāciju digitālo arhīvu, kurā apkopotas arī filmu recenzijas, jēdziens *neo noir* neparādās, kaut arhīvā ir recenzijas par lielu daļu no filmām, kas mūsdienās tiek uzskatītas par piederīgām *neo noir* posmam.)

Jēdzienam *neo noir* piemīt hronoloģiskā ambivalence, nenoteiktība. Viedokļi, kura no ASV 60. gados tapušajām filmām būtu pirmā *neo noir*, ir vēl pretrunīgāki nekā diskusijas par pirmo klasisko *film noir*. Ir teju neiespējami novilkt striktu robežlīniju starp *film noir* klasisko posmu un tā dēvēto *neo noir*. E. Spaisers uzskata: lai arī no ASV kinoekrāniem *film noir* nozuda pēc 1959. gada, tā tematiskās un stilistiskās noskaņas saskatāmas gan atsevišķos TV seriālos, piemēram, *Bēglis* (*The Fugitive*, 1963–1967), gan arī filmās, īpaši režisora Semjuela Fullera (*Samuel Fuller*) darbos *Pagrīde ASV* (*Underworld USA*, 1961), *Šoka koridors* (*Schock Corridor*, 1963) un *Kailais skūpstis* (*The Naked Kiss*, 1964), kas akcentē absurda un eksistenciālisma noskaņas, šoka un vardarbības elementus³⁷¹. Kā būtisku atskaites punktu *neo noir* attīstībā E. Spaisers nosauc Džona Būrmēna (*John Boorman*) filmu *Tiešā tēmējumā* (*Point Blank*, 1967), ko var dēvēt par „*film noir* raksturīgā oneirisma radikālo versiju”³⁷². Šim uzskatam piekrīt Auduns Engelstads, kurš min arī nedaudz agrāk tapušo filmu *Hārpers* (*Harper*, 1966), jo tajā ir izmantota „klasiskā *film noir* tematika un stilistika”³⁷³. *Tiešā tēmējumā* par pirmo „isto *post-noir*” nodēvējis arī Fosters Hiršs³⁷⁴, uzsverot, ka šī filma nenovelk striktas robežas starp realitāti un murgu/halucināciju, tā arī nedod atbildes uz jautājumu, vai atriebe, ko veic „tiešā tēmējumā” nošautais varonis Volkers (Lī Mārvins), ir realitāte vai viņa pirmsnāves vīzija. Turklāt filmā dominē atmiņas, uztveres, identitātes tēmas, kas to saista ne tikai ar klasisko *film noir* tradīciju, bet arī ar tēmām, kas kļūst aktuālas arī Eiropas kino XX gs. 50.–60. gados.

Mazāk diskutabls ir *neo noir* aizsākums Eiropas kino pieredzē. Īpaši būtiski *neo noir* attīstībā ir tie procesi, kas risinās Francijas jaunā viļņa (*nouvelle vague*) teorētisko meklējumu un prakses (filmu) ietvaros. Pirmkārt, Eiropas autori (pamatā Francijā 50.–60. gadu mijā strādājošie režisori – jaunā viļņa autori) izmanto amerikāņu klasiskā *film noir* pieredzi negaidītā, novatoriskā kontekstā. Otrkārt, jaunā viļņa teorētiskās atziņas, īpaši autorības (*auteur*) koncepcija un autora individuālā redzējuma dominante, kas izaicina Holivudas klasiskā stila konvencijas, ietekmēja turpmāko *neo noir* attīstību arī ASV 60.–70. gadu mijā. Šī

³⁷¹ Spicer, A. *Film Noir*, p. 131.

³⁷² Spicer, A. *Film Noir*, p. 136.

³⁷³ Engelstadt, A. *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*, p. 124.

³⁷⁴ Hirsch, F. *The Dark Side of the Screen*. New York: Barnes and Company, 1981, p.17.

ietekme iezīmējas 60.–70. gadu mijā Amerikas kino posmā, ko dēvē arī par „jauno Holivudu”, – tas pārskatīja gan Holivudas klasiskā stila kanonu, gan arī *film noir* tradīcijas. E. Spaisers iezīmē šī perioda robežas (1967–1976), dēvējot to par laiku, kad *film noir* kļuva par daļu no „Holivudas pretošanās kustības” – radikālas enerģijas, gan tematiskās, gan estētiskās, piepildītu desmitgadi, kas nesa sev līdzī arī klasiskās tradīcijas un žanru transformāciju³⁷⁵.

Neo noir attīstībai nozīmīgie procesi aizsākās Eiropā XX gs. 50. gadu izskaņā un ir saistīti ar vēlīnā modernisma attīstību kino. Andrāšs Bālints Kovācs (*András Bálint Kovács*) uzskata, ka modernismu kino var iedalīt divos periodos (1919.–1929. g., kā arī 1950.–1975. g.) un abus tos var uzskatīt par stilistisku alternatīvu klasiskajam kino veidošanas – klasiskajam Holivudas – stilam, kurā ar jēdzienu „klasisks” apzīmē standartu, normu. Pēc Kovāča definīcijas vēlīnais modernisms kino iezīmējas kā starptautisks virziens, kas aptver Eiropas kino tendences 50.–60. gadu mijā, norises Francijas, Itālijas u.c. kinematogrāfijās, turklāt tās radās kā reakcija uz Holivudas klasiskā stila standartu, kas dominēja arī Eiropas kino praksē³⁷⁶. Pamatots ir Kovāča uzskats, ka klasiskais *film noir*, „būdams anomālija klasiskās Holivudas kontekstā”³⁷⁷, sagatavoja vēlīnā kino modernisma autoru darbos īstenotos principus (naratīva fleksibilitāte, varoņa mentālo procesu akcentējums u.c.). Sīkāk modernisma izmantotajiem principiem (varoņu tipi, narācijas īpatnības, fragmentizācijas principi) pievērsīšos, analizējot Francijas jaunā viļņa režisoru, īpaši Žana Lika Godāra, Fransuā Trifo, darbus, kuros izmantotas atsauces uz klasisko *film noir*. Tieši šo režisoru darbi tiek uzskatīti par ārkārtīgi būtiskiem *film noir* attīstībā pēc klasiskā cikla izskaņas un aizsāk *neo noir* posmu Eiropā.

Norises Eiropā un ASV ļauj *neo noir* attīstībā izdalīt divas fāzes: novatorisko meklējumu – novatorisma – fāzi, kā arī postmodernisma fāzi, kurā dominē „restaurācijas” un „hibridizācijas” tendences.³⁷⁸ Tādējādi *neo noir* modernisma fāze aptver Francijas jaunā viļņa režisoru Godāra, Trifo u.c. darbus, kas klasiskā *film noir* tradīciju pārskata jau citā diskursā, gan arī tās režisoru paaudzes darbus, kas ienāca amerikāņu kinematogrāfā 60.–70. gadu mijā un apstrīdēja, dažādoja klasiskā Holivudas vēstījuma principus un filmu tematiku, reflektējot arī Eiropas (jaunā viļņa) ietekmes.

Tie ir jaunās paaudzes režisori Mārtins Skorsēze, Romāns Polaņskis, Artūrs Penns (*Arthur Penn*), Frānsiss Fords Kopola (*Francis Ford Coppola*), Maiks Nikolss (*Mike Nichols*) u.c., kuru filmās iezīmējas Holivudas klasiskās tradīcijas transformācija, aktualizējot tematiku un stilistiskos paņēmienus, kas raksturīgi Eiropas režisoru darbiem. Analizējot *film noir* attīstību pēc klasiskā posma izskaņas – tā modernisma un postmodernisma fāzes –, jārēķinās, ka robežas

³⁷⁵ Spicer, A. *Film Noir*, 2002, p. 130.

³⁷⁶ Kovács, A. B. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, pp. 52-55.

³⁷⁷ Turpat, 242.–255. lpp.

³⁷⁸ Spicer, A. *Film Noir*, p. 149.

starp šīm fāzēm ir plūstošas. Nav nepārprotamas motivācijas par pirmo postmoderno *neo noir* uzskatīt tieši *Ķermeņa drudzi* (1981), kā to dara E. Spaisers. A. Silvers un E. Vorda 80. gadu *neo noir* filmu uzskaiti sāk ar filmu *Šoferis* (*The Driver*, 1978), kurā galvenās darbojošās personas ir Detektīvs, Šoferis un Sieviete, kurus vieno vajāšanas intriga klaustrofobiskā pilsētvidē³⁷⁹. A. Silvers un E. Vorda, kā arī citi autori nepiedāvā detalizētu *neo noir* attīstības gradāciju, dalot to modernisma un postmodernisma fāzē. Nereti *film noir* attīstību pēc klasiskā cikla izskaņas dēvē par *neo noir* un analizē to postmodernās paradigmas kontekstā.³⁸⁰ Kā atzīmējis Hasans: „Modernisms un postmodernisms nav nošķirts dzelzs priekškaru vai Lielo Ķīnas mūri”³⁸¹, un šī robežu aptuvenība raksturo arī *film noir* un *neo noir* – modernisma un postmodernisma fāzē tapušo filmu – attiecību dinamiku.

Tomēr *neo noir* periodizācijas problemātika, robežu aptuvenība norāda gan uz jēdziena komplicētību, gan atspoguļo savstarpējo ASV un Eiropas kultūru ietekmes dinamiku XX gs., akcentējot Eiropas modernistu ietekmi uz *neo noir* attīstību.

4.2. *Film noir* un Francijas jaunais vilnis

Amerikas klasiskais *film noir* izsīkst 50. gadu beigās. Tomēr 60. gados, kad ASV no ekrāniem ir nozudušas melnbaltās, iekšēju neurozi un nestabilitāti akcentējošās filmas, būtisku ieguldījumu *film noir* tradīcijas turpināšanā un pārvērtēšanā dod Francijas teorētiķu, kritiķu, vēlāk režisoru kustība jaunais vilnis, kas piedāvāja jaunu klasiskā *film noir* mantojuma interpretācijas veidu.

Jauno vilni aizsāka Francijā strādājošie kinoteorētiķi Žaks Rivets (*Jacques Rivette*), Klods Šabrols (*Claude Chabrol*), Ēriks Romērs (*Éric Rohmer*), Fransuā Trifo, Žans Liks Godārs, kuri publicējās Andrē Bazēna vadītajā izdevumā *Cahiers du cinéma*. Viņu nostādnes – gan teorētiskās, gan praktiskās –, jau pašiem režisējot filmas³⁸², ir cieši saistītas ar autora (*auteur*) un autorības jēdzienu, kas akcentē režisora individuālā rokraksta, autorības un oriģinalitātes prioritāri. Principiāla šī jēdziena attīstībai ir Fransuā Trifo 1954. gada eseja *Noteiktas tendences*

³⁷⁹ Silver, A. Ward, E. *Appendix. Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 400.

³⁸⁰ Piemēram, Duglass Kīsijs (*Douglass Keesey*) darbā *Neo noir. Mūsdienu film noir. No Ķīniešu kvartāla līdz Tumsas bruņiniekam (Neo-noir. Contemporary film noir. From Chinatown to Dark Knight)*. Harpender: Kamera Books, 2010) apkopo 66 filmas, hronoloģiski senākā ir 1974. gada Romāna Polaņska filma *Ķīniešu kvartāls*, jaunākā – režisora Kristofera Nolana *Tumsas bruņinieks*, 2008.

³⁸¹ Hassan, I. *Toward A Concept of Postmodernism*. In: *Postmodernism*. New York: Columbia University Press, 1993, p. 149.

³⁸² Par jaunā vilņa režijas aizsākumu kļūst 1959. gads, kad Rivets filmē *Parīze pieder mums (Paris nous appartient)*, Godārs – *Līdz pēdējam elpas vilcienam (A bout de souffle)*, Fransuā Trifo pabeidz *400 sitienu (Les Quatre cent coups)*, kas triumfē Kannu kinofestivālā. Jaunā vilņa režijas kodola aktivitāte bija milzīga, šie pieci režisori jaunā vilņa popularitātes laikā no 1959. līdz 1966. gadam uzņēma 32 filmas.

franču kino (*Une certaine tendance du cinéma français*). Trifo uzbruka tolaik Francijas kino izplatītajām literatūras ekranizācijām, kurās dominē uzticība vārdam, nevis vizualitātei, mizanscēnām. Trifo uzskatīja, ka kino ir jāizrauj no „literātu” rokām un filmas ir jāļauj taisīt režisoriem – autoriem (*auteurs*). Viņš definēja „īstu filmu *auteur* kā tādu, kas ienes kaut ko īpašu un personīgu savā darbā tā vietā, lai veidotu gaumīgu, kārtīgu, bet nedzīvu materiāla iedzīvinājumu”³⁸³. Savukārt Andrē Bazēns darbā *Autoru politika (La politique des auteurs)*, kas parādījās neilgi pēc Trifo esejas, akcentēja, ka „autors (*auteur*) vienmēr ir pats savas izpētes objekts (*subject matter*), neskatoties uz scenāriju, viņš vienmēr stāsta vienu un to pašu stāstu, (...) viņam ir viena un tā pati attieksme, un viņš izvirza vienus un tos pašus morālos kritērijus darbībai un varoņiem”³⁸⁴. Trifo idejas atbalstīja Žaks Rivets, kurš tās nodēvēja par revolucionārām, apgalvodams, ka ir pienācis autoru laiks³⁸⁵.

Cahiers du Cinéma pulcētie autori – jaunā viļņa kodols – pastiprināti interesējās par amerikāņu kinokultūru, to rosināja arī Andrē Bazēns. (Bazēns pievērsa Fransuā Trifo u.c. uzmanību arī Amerikas režisoriem autoriem, iniciēdams, piemēram, Trifo skrupulozos Alfreda Hičkoka daiļrades pētījumus.³⁸⁶) Amerikāņu *film noir* šai grupai kļuva par „eksistenciālu cilvēka esamības alegoriju”³⁸⁷. Fransuā Trifo īpašu uzmanību pievērsa Nikolasa Reja filmām *Viņi dzīvoja naktī*, *Vientuļā vietā*, *Uz bīstamās zemes (On a Dangerous Ground)*, atzīdams, ka šo filmu tēma ir morāla vientulība. Savukārt Žaks Rivets rakstīja par iekšējo vardarbības dēmonu, ko rada cilvēka vientulība.

Lai izprastu *film noir* ietekmi uz jaunā viļņa teorētiķiem, vēlāk režisoriem, būtiska ir Kloda Šabrola 1955. gada eseja *Trillera evolūcija (The Evolution of the Thriller)*, kas īpaši akcentē Roberta Oldriča filmu *Noskūpti mani nāvīgi* – tā, kā jau minēju, tiek uzskatīta par kulmināciju klasiskā amerikāņu *film noir* cikla attīstībā. K. Šabrolam šī filma liek secināt, ka *film noir* avoti ir izsīkuši, taču, par spīti sižeta un mizanscēnas klišejām, tie ir kļuvuši par „lielisku materiālu”, ko pilnvērtīgu padarījis režisors Roberts Oldričs³⁸⁸. Dž. Neirmors uzskata, ka tieši šis teksts prognozē jaunā viļņa režisoru vēlmi izmantot *film noir* kā ieganstu savas personības izteikšanai. Dž. Neirmors uzsver, ka 60. gadu Francijā jēdzieni *film noir* un *auteur* sāka darboties tandēmā, aizstāvot vienas un tās pašas vērtības – tikai no dažādiem skata punktiem. „*Film noir* bija kolektīvs stils, kas darbojās Holivudas sistēmas iekšienē, vienlaikus darbojoties pret to – tās

³⁸³ Caughie, J. *Theories of Authorship*. In: *BFI Readers in Film Studies*, London, New York: Routledge, 2001, p. 23.

³⁸⁴ Caughie, J. *Theories of Authorship*. In: *BFI Readers in Film Studies*, London, New York: Routledge, 2001, p. 45

³⁸⁵ Turpat, 41. lpp.

³⁸⁶ Sk. *Hitchcock by Francois Truffaut, A Touchstone Book*. New York: Simon & Schuster, Inc., 1985.

³⁸⁷ Truffaut, F. *A Wonderful Certainty, Cahiers du Cinema*, p.107, Rivette J. *On Imagination, Cahiers du Cinema*, p.105. <http://www.4shared.com/document/bbkxLLsr/HillierJim-CahiersduCinema-196.html>. Skatīts 2011. gada 3. februārī.

³⁸⁸ Chabrol, C. *The Evolution of the Thriller, (ed) by Hillier J. Cahiers du Cinema*, Routledge, London, 1986, pp. 160–163.

konvencijām; turklāt autors bija individualitāte, sava stila meistars, kurš atbrīvojās no studijas diktāta ar savas izvēles palīdzību. Taču autors bija svarīgāks nekā žanrs. (..) *Cahiers* grupa vienmēr nošķīra dominējošās formas no autora personīgā redzējuma.”³⁸⁹

Francijas autorkino pārstāvjus *noir* saistīja ar izaicinājuma potenciālu, netradicionālajām naratīvajām struktūrām un iekšējo opozīciju Holivudas sistēmai. Tomēr franču jaunā viļņa autori (Godārs, Trifo) izmantoja *film noir* stilistiskās iezīmes jau kā 60. gadu kino modernisma principu manifestāciju.

Viens no jaunā viļņa kritiķiem, vēlāk arī režisoriem Ēriks Romērs 1959. gadā formulējis modernisma filmas pamatprincipus: realitātes fragmentācija, vispārīgu un abstraktu kompozīcijas principu izmantošana, rekonstruējot realitātes sakarības (*coherence of reality*), abstraktu konceptu, nevis empīriskās realitātes dominante, orientācija uz modernās mākslas abstraktajiem principiem, nevis empīrisko realitāti – tas arī ir iemesls, kālab modernās formas vienmēr ir izaicinošas un pašreflektīvas³⁹⁰. Tādējādi „modernisma formas pamatā izmanto fragmentāciju, nevis procesa kontinuitāti; tās ir analītiskas, nevis apkopojošas, subjektīvas, nevis objektīvas, pašreflektīvas, nevis orientētas uz darbību, konceptuālas, nevis emocionālas. Šīs pamattendences tiek materializētas ļoti atšķirīgās formās un stilos, atšķiras arī radikalizācijas pakāpe, ar kādu šīs tendences tiek izmantotas kino modernisma ērā”³⁹¹, uzskata A. B. Kovāčs.

Tomēr, pirms jaunā viļņa pārstāvju uzmanības lokā nonāca amerikāņu *film noir*; tā motīvus un kodus savās filmās bagātīgi izmantoja franču režisors Žans Pjērs Melvils (*Jean Pierre Melville*). Viņa filmās atrodami gan klasiskās Holivudas *film noir* sižetiskie motīvi, gan stila atribūti (varoņu tērpi utt.), tās apvienoja gangsterdrāmas un *film noir* iezīmes, taču tās radās pilnīgi citā – Francijas – kultūrkontekstā.

Tomēr Melvils netiek uzskatīts par piederīgu jaunā viļņa režisoru lokam, arī Eiropas vēlinā modernisma tendenču izteicēju, kaut viņa ietekme uz jauno vilni, īpaši Godāru, nav noliedzama. Būdams fanātisks amerikāņu kultūras cienītājs, Melvils stilizēja amerikāņu *film noir* motīvus jau krietni pirms filmām, kas tiek uzskatītas par jaunā viļņa robežzīmi, – Godāra *Līdz pēdējam elpas vilcienam (À bout de souffle, 1960)*. Melvila filmas *Spēlmanis Bobs (Bob le Flambeur, 1956)*, *Ziņotājs (Le Doulos, 1962)*, arī vēlākās – *Samurajs (Le Samourai, 1967)*, *Sarkanais aplis (Le Cercle Rouge, 1970)* – un viņa pēdējais darbs *Policists (Un Flic, 1972)* ir drūms noziedznieku portretējums, „kuri apdzīvo stilizētu franciski amerikānisku vidi – ļoti būtisku modernā urbānā mīta radīšanai”³⁹². Šīs filmas raksturo ekspresīvs minimālisms,

³⁸⁹ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, pp. 26–27.

³⁹⁰ Citēts pēc: Kovács A. B. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago, London: *The University of Chicago Press*, 2007, p. 120–121.

³⁹¹ Kovács, A. B. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, p. 62.

³⁹² Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 7.

amerikāņu *film noir* sižetisko motīvu, varoņu un eksistenciālo noskaņu izmantojums. Tā ir brutālu vīriešu, noziedznieku pasaule, kas manifestē cinisku un morāli ambivalentu vērtību sistēmu. Melvils nenoliedzami ir autors jaunā viņa teorētisku izpratnē, visās viņa filmās izmantoti līdzīgi stilistiskie paņēmieni, kas ļauj identificēt noteiktu autora rokrakstu, tomēr nav tās fragmentizācijas, akcentētā subjektīvisma, neordināru montāžas paņēmieni, kas raksturo jaunā viņa filmas, īpaši Godāra *Līdz pēdējam elpas vilcienam*. Melvila vārdos skopās, skaņas dramaturģijā un mizanscēnas uzbūvē virtuozās filmas ir tuvas trilleriem, tajās saskatāma sižetiska līdzība ar tā dēvētajām aplaupīšanas drāmām, kuru sižetisko modeli aizsāka Džona Hjūstona *Asfalta džungļi* (*The Asphalt Jungle*, 1950). Melvila filmas cinisma un bezcerības piesātinājumā pārspēj sava laika Amerikā tapušos līdziniekus – arī tā iemesla dēļ, ka ASV atšķirībā no Francijas darbojās Heisa kodekss. (Liecība par Žana Pjēra Melvila ietekmi uz Godāru ir viņa epizodiskā loma šajā filmā – Melvils *Līdz pēdējam elpas vilcienam* spēlē rakstnieku, kuru lidostā ieradusies intervēt filmas galvenā varone Patrīcija. Cieņas apliecinājumu izcilam *film noir* autoram – vācu režisoram Fricim Langam, kurš vienlaikus ir radījis gan ekspresionisma filmas Vācijā, gan 15 *film noir* ASV, – Godārs demonstrē arī filmā *Nicinājums* (*Le mépris*, 1963), kurā Langs spēlē kinorežisoru. (Filmā nav tiešu atsauču uz *film noir*.) Filmā *Trakais Pjero* (*Pierrot le fou*, 1965) Godārs sīkā lomā filmējis Semjuelu Fulleru, amerikāņu režisoru, kura 60. gados veidotās filmas ir vienas no agrīnajām *neo noir*.

Ž. P. Melvila filmas ir ietekmējušas ne tikai Francijas jaunā viņa režisorus, bet arī amerikāņu Kventina Tarantīno (*Quentin Tarantino*) daiļradi, ko nereti analizē *neo noir* kontekstā. Savulaik Tarantīno ir atzinis, ka viņa filmu *Lubene* (*Pulp Fiction*, 1994) inspirējusi Melvila filma *Okšķeris* (*Le Doulos*, 1962). „Tas ir mans visu laiku iecienītākais scenārijs. Tu nevari saprast, kas notiek līdz filmas pēdējām 20 minūtēm.”³⁹³

Par pirmo jaunā viņa filmu, kas izmantoja amerikāņu *film noir* motīvus, kļuva Godāra debija *Līdz pēdējam elpas vilcienam*. Tā stāsta par automašīnu zagli Mišelu, kas kļūst par slepkavu (Žans Pols Belmondo), un viņa attiecībām ar amerikāņu žurnālisti Patrīciju (Džīna Sīberga (*Jean Seberg*)). Šajā filmā pirmo reizi tiek lietota tā dēvētā *jump cut* (lēcieneida montāža), kas nerespektē klasiskos montāžas likumus (30% leņķis, kas jāievēro, montējot kadrus, kuros filmēts viens un tas objekts), tajā izmantots atsvešinājuma efekts (vairākās filmas epizodes Belmondo varonis tieši uzrunā skatītāju, vēršoties kamerā), ne vienmēr ievērota darbības kontinuitāte. Filma imitē amerikāņu *film noir* melnbalto attēlu, tajā ir ietvertas „zīmes”, arī atsauces uz klasisko *film noir* – gan plakāts ar Hamfriju Bogartu no viņa pēdējās filmas *Smagāk viņi krūt* (*The Harder they Fall*, 1956), gan Žana Pola Belmondo žests, novelkot ar

³⁹³ Woods, P. *Quentin Tarantino: The Film Geek Files*, London: Plexus Books, 2000, p. 25.

pirkstu pār lūpām, imitējot Bogartu, savukārt Patrīcija filmas tēlu sistēmā reprezentē *femme fatale*.

Atšķirībā no klasiskām amerikāņu *film noir* *Līdz pēdējam elpas vilcienam* minimāli izmanto tradicionālos *film noir* vizuālos kodus – dramatiskas gaismēnas, naksnīgu vidi –, pamatā filmēts dienas laikā, Parīzes ielās, daudz izmantota rokas kamera, tomēr filmas sižetiskajā uzbūvē, tēlu sistēmā saskatāmas konotācijas ar klasisko *film noir*. *Līdz pēdējam elpas vilcienam* skrupulozi nepaskaidro, nemotivē savu varoņu rīcības iemeslus, (piemēram, kas Patrīcijai liek nodot Mišelu policijai) – tas raksturīgi gan franču jaunajam vilnim, gan tam Eiropas kino, kuru Deivids Bordvels dēvē par „mākslas kino” (*art film*). Šo pretestību klasiskajiem narācijas paņēmieniem, darbības cēloņsakarībai, uz mērķi orientēta varoņa psiholoģiskās motivācijas nepieciešamībai u.c., kas raksturīgs Holivudas klasiskajam stilam, viņš dēvē par ambivalenci, ko savos darbos īstenojuši Eiropas „mākslas filmu” autori³⁹⁴. *Līdz pēdējam elpas vilcienam* demonstrē arī mērķtiecīgu atkāpšanos no klasiskās narācijas, filmai raksturīga sižeta struktūra, ko daudz mazākā mērā motivē žanra likumi, epizodiskums, koncentrācija uz varoni un viņa stāvokli, nevis sižetu, dažādu garīgo stāvokļu demonstrācija; pašpārliecinātība stilistikā un naratīvajās tehnikā, nemitīgi trūkstoši posmi naratīva motivācijā un hronoloģijā, cēloņu un seku pēctecības minimalizēšana, atvērtība sižeta interpretācijā, atvērtais fināls, stila dominante pār naratīvu u.c.

A. B. Kovācs pamatoti uzskata, ka *Līdz pēdējam elpas vilcienam* reprezentē klasiskā *film noir* principu transformāciju, viņš to dēvē par „izmeklēšanas filmu”, uzrādot principiālas atšķirības, kas klasisku naratīvu atšķir no modernistu filmas naratīva – tas ir aprakstošs, nevis problēmu risinošs. Modernistu filmās tiek akcentēts varoņu garīgais stāvoklis, nevis atrisinājums. Kaut „līdzīgi kā klasiskā *film noir*, filmas sižets apvieno nozieguma un mīlestības motīvus, kas kļūst destruktīva filmas varonim. Taču abas šīs sižeta līnijas attīstās paralēli, tās ir daudz izolētākas nekā klasiskā *film noir*. Tās nemotivē viena otru. (...) Mišels iet bojā, jo noziegums un mīlas stāsts šajā filmā „nesadarbojas”, jo šī filma nav *film noir*”³⁹⁵.

Arī Fransuā Trifo agrīnā filma *Šaujiet uz pianistu* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) piedāvā gan tipisku nenoteiktu, apcerīgu, reflektējošu varoni – pianistu Sarojanu (Šarls Aznavūrs) –, gan notikumu cēloņsakarību retinātību, gan neprognozējamu intonāciju maiņu – no dramatisma līdz parodijai. Gatavojoties *Šaujiet uz pianistu* uzņemšanai, Trifo noskatījies apmēram 1500 amerikāņu filmu un apzināti izvēlējies izdevumā *Serie Noir* publicētā amerikāņu autora Deivida Gudisa (*David Goodis*) romānu, lai izvairītos no pārāk „liela franciskuma”, kas

³⁹⁴ Bordwell, D. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* (1979). In: *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 716–724.

³⁹⁵ Kovács A.B., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, p. 100.

dominē „manā pirmajā filmā *400 sitienu*”³⁹⁶. Filma par kādreizējo slavenību – pianistu Sarojanu, kurš pēc sievas pašnāvības pametis spožu karjeru un ar Čārlija vārdu muzicē mazā krodziņā, – demonstrē ironiskāku un brīvāku attieksmi pret amerikāņu kino motīviem.

Melnbaltajā filmā nav uzsvērtu, asu, kontrastainu ēnu, kadrs neekspluatē noslēgtības, slazda sajūtu, gangsteri, kas vajā vienu no trim Sarojana brāļiem, neveiklībā atgādina komiskos varoņus, gluži tāpat kā epizode, kurā Sarojans netīšām nogalina viņu aizvainojošo krodziņa saimnieku, vai epizode, kurā nolaupītais Sarojans un Lēna sāk garu sarunu ar gangsteriem par seksu. Lai gan filmas sižeta attīstība ir dramatiska (Lēna iet bojā), Trifo amerikāņu *film noir* elementus izspēlē ar ironisku atsvešinātību, bez autentiskā *film noir* eksistenciālās nolemtības un dramatisma. Kaut Trifo ir apgalvojis, ka „*Šaujiet uz pianistu* ir cieņas pilns pastišs, veltījums Holivudas B kategorijas filmām, no kurām esmu tik daudz mācījies”³⁹⁷, tā raksturo arī satīrisko un parodisko *film noir* elementu izmantojumu.

Ar šo filmu Trifo interese par *film noir* tematiku nav izsmelta, viņš ekranizējis arī divus amerikāņu detektīvu autora Kornela Vulriča romānus – filmā *Līgava bija melnā* (*The Bride Wore Black*, 1968) un *Misisipi nāra* (*Mississippi Mermaid*, 1969). *Misisipi nārā* Trifo iekodē atsauci uz amerikāņu *film noir* filmu *Ieroču neprāts*, garo bankas aplaupīšanas epizodi, kas filmēta no automašīnas aizmugurējā sēdekļa. Klasiskā amerikāņu *film noir* motīvu izmantojums raksturo vairākas Godāra filmas. *Film noir* sižetiskie motīvi un varoņi, vardarbīgs, bēgošs pāris, kurš pārkāpis sabiedrības normas, izmantots filmā *Trakais Pjero* (1965) – vienā no Godāra stilu (darbības linearitāte, varoņu psiholoģiskās motivētības „irdināšana”, atsvešinātības efekta izmantojums, košu, kļedzošu krāsu paleti u.c.) visspilgtāk manifestējošajām filmām. *Film noir* tipiskais varonis – privātdetektīvs – ir viņa filmas, antiutopiskās fantāzijas, *Alfavila* (*Alphaville*, 1965) galvenais varonis, kurš nokļuvis absurdā totalitārā nākotnes sabiedrībā. Šajā filmā, gluži tāpat kā *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, Godārs izmanto melnbalto attēlu, turklāt daudz uzskatāmāk nekā savā debijas darbā, akcentējot *film noir* raksturīgo apgaismojuma kontrastu. Filmā daudz koncentrētāk iezīmējas parodijas elements, īpaši galvenā varoņa detektīva Lemija Košona tēla interpretācijā (lomā – aktieris Edijs Konstantīns, kurš 50. gados šo varoni spēlēja arī franču gangsterfilmās). Vēlreiz šo varoni un aktieri Konstantīnu Godārs izmanto savā daudz vēlāk tapušajā filmā *Vācija 90. gadā* (*Allemagne année 90 neuf zéro*, 1991).

Dž. Neirmors uzskata, ka „tie Eiropas autori, kas 60., arī 70. gados turpināja *film noir* tradīciju, bāzēja savus darbus alūzijās un intertekstualitātē”. Viņaprāt, ne tikai Godārs un Trifo, bet arī vēlāk vācu kino strādājošais Rainers Fasbinders, kurš vairākkārt ir pievērsies *film noir*

³⁹⁶ Fransuā Trifo komentārs. *Shoot the Piano Player*. DVD. MK2, 2006.

³⁹⁷ Fransuā Trifo komentārs. *Shoot the Piano Player*. DVD. MK2, 2006.

motīviem – gan hronoloģiski vēlāk nekā viņa franču kolēģi –, izvairījās no melodramatiskiem sižetiem un reālistiska seksa un vardarbības atspoguļojuma, reducējot privātdetektīvus un gangsterus līdz komiksu stereotipiem.

Ne Godāra *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, ne Fransuā Trifo *Šaujiet uz pianistu* neizmanto tos subjektivizācijas (aizkadra balss, iekšējās fokalizācijas – optiskā subjektivisma – meklējumi) u.c. paņēmienus, ko piedāvāja radikālākās amerikāņu *film noir* klasiskā cikla filmas. Tomēr filmas autoru subjektivisms, autorstils, tiek realizēts visā filmas struktūrā – vēstījuma diskursā – gan montāžas likumu noliegumā, gan atsvešinājuma efekta izmantojumā u.c. Franču jaunā viļņa režisoru filmās iezīmējas autora kā struktūras reprezentācija filmas sistēmā. „Autors kļūst par formālu komponentu, primāro intelektuālo spēku, kas organizē filmu mūsu uztverei,”³⁹⁸ uzskata Bordvels. Subjektivisma nesējs ir filmas autors – tā rokraksts, kas „pārraksta” klasiskā *film noir* motīvus un tēmas, kā arī klasiskā Holivudas naratīva veidošanas (klasiskā stila) paņēmienus. Šajās filmās „autorības kods manifestē atkārtotu klasisko normu noliegumu. Atkāpes no klasiskā kanona – neierasts kameras leņķis, montāža, aizliegta kameras kustība, nepareizs apgaismojums vai dekorācija – jebkura nerēķināšanās ar kinematogrāfisko laiku un telpu, neievērojot cēloņu un seku loģiku, var tikt uzskatīta par „autora komentāru”³⁹⁹.

Film noir iezīmes ir atrodamas ne tikai Trifo un Godāra agrīnajos darbos, bet arī citu jaunā viļņa režisoru filmās – Luija Malla *Lifts uz ešafotu* (*Ascenseur pour L'Echafaud*, 1957), Kloda Šabrola *Šim cilvēkam ir jāmirst* (*This Man Must Die*, 1969) un *Miesnieks* (*The Butcher*, 1970) u.c. Turklāt atšķirībā no Trifo un Godāra, kuri savā turpmākajā darbībā zaudēja tiešu interesi par *film noir*, Šabrols konsekventi izkopa spriedzes filmu žanru, nereti izmantojot *film noir* stilistiskos kodus.

Eiropas kinorežisori interpretēja *film noir* tradīcijas modernisma diskursā, radikāli turpinot jau Amerikas klasiskā *film noir* sāktu opozīciju pret klasisko Holivudas stilu. Nākamais būtiskais *film noir* attīstības periods ir saistīts ar Eiropas modernistu ietekmi uz ASV, to kinematogrāfistu paaudzi, kas Holivudā ienāca 60.–70. gadu mijā.

4.3. Amerikas *film noir* transformācijas procesā

60.–70. gados *film noir* ASV kino ir margināla parādība. A. Silvera un E. Vordas enciklopēdiskajā darbā⁴⁰⁰ gan ir minētas aptuveni trīsdesmit 70. gadu filmas, kuras autori

³⁹⁸ Bordwell, D. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. In: *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 719.

³⁹⁹ Turpat, 721. lpp.

⁴⁰⁰ Silver, A., Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, 1992

klasificē kā *film noir*, tomēr arī viņi uzsver, ka atsauces uz klasisko *film noir* ir retas gan 60. gadu, gan arī 70. gadu ASV kinematogrāfijā. „Kaut pilnskanīgas *film noir* patiešām bija retums, tika veidoti trilleri ar *noir* noskaņām, drāmas, kas pierādīja *noir* spēku un noturību,”⁴⁰¹ šo periodu raksturo Fosters Hiršs.

Klasiskais *film noir* šajā laika posmā piedzīvo kardinālas pārmaiņas, pateicoties to režisoru darbiem, kuri Holivudā ienāca XX gs. 60.–70. gadu mijā un savās filmās daudz brīvāk un radikālāk interpretēja klasiskā *film noir* stilistiku. Viņu rokrakstā var saskatīt arī Eiropas kino modernisma tendenču ietekmi un autorības dominanti.

60.–70. gadu mijā mainās Holivudas industrijas modelis. Pēc vairāku lielbudžeta Holivudas filmu finansiālā kraha (*Mūzikas skaņas*, 1965; *Doktors Živago*, 1965) producentu intereses lokā nonāca alternatīvāki, tematiski kontroversiāli mazbudžeta projekti, kas bija orientēti uz jaunāku auditoriju. Par vienu no veiksmīgākajām šīs stratēģijas filmām kļuva Denisa Hopera *Bezrūpīgais braucējs* (*Easy Rider*, 1969), kas pavēra iespēju filmēt daudziem jaunas paaudzes režisoriem, radot tā dēvēto jaunās Holivudas kustību. Šī kustība atšķirībā no franču jaunā viļņa nebāzējās uz teorētiskiem meklējumiem, tai arī nebija tik cieša kodola kā *Cahiers du Cinéma* grupa Francijā. Tomēr amerikāņu režisori, kuri šajā laika posmā debitēja Holivudā (Mārtins Skorsēze, Frānsiss Fords Kopola (*Francis Ford Coppola*), Viljams Fridkins (*William Friedkin*), Braiens de Palma (*Brian de Palma*), Džordžs Lūkass (*George Lucas*), Roberts Oltmens (*Robert Altman*) u.c.), nāca ar atšķirīgu skatījumu uz Holivudas tradicionālo kanonu – viņi izmantoja jaunā viļņa – Eiropas modernistu – paņēmienus (montāžā, naratīva struktūras retinājumā u.c.) un ļāvas daudz lielākam subjektīvismam. Plašu rezonansi ASV bija guvusi arī Francijā dzimušī autorteorija, to popularizēja izdevums *Movie* un teorētiķis Endrū Sariss (*Andrew Sarris*), kurš adaptēja šīs idejas Amerikas, Holivudas kino kontekstā, arīdzan akcentējot režisora personību kā vērtību kritēriju.⁴⁰²

Tās pārmaiņas, kas notiek ar *film noir* ASV 60.–70. gadu mijā, ir reakcija uz Eiropas kino XX gs. 50.–60. gadu meklējumiem, kurus raksturo disfunkcionāli, izolēti varoņi, varoņu mulsums un nespēja apjēgt pasauli, kurā izpratne par morāli ir „izplūdusi”⁴⁰³, uzskata E. Spaisers. Arī Bordvels akcentē Eiropas modernistu ietekmi uz šīs paaudzes Amerikas režisoriem, kuri aizgūst „mākslas filmu” paņēmienus, taču pamatā tos izmanto, nezaudējot funkcionālo loģiku Holivudas klasiskā stila izpratnē, kā arī vairāk respektējot tradicionālos žanrus. Viņš akcentē „asimilācijas iezīmes” – šī laika perioda amerikāņu filmu atklātos finālus (*Pieci viegli gabali* (*Five Easy Pieces*, 1970) u.c.), arī varoņu psiholoģisko nekonkrētību, aptuvenību (*Saruna* (*The*

⁴⁰¹ Hirsch, F. *Film noir: The Dark Side of the Street*, 1981, p. 207.

⁴⁰² Caughie, J. *Theories of Authorship*. In: *BFI Readers in Film Studies*, p. 23.

⁴⁰³ Spicer, A. *Film Noir*, pp. 134–135.

Conversation, 1974) u.c.) – un uzsver, ka šis process nav uztverams kā vienkārša (Eiropas „mākslas filmu”) kopēšana, bet kompleksa transformācija.⁴⁰⁴ Tādējādi *neo noir* attīstībā 60.–70. gados būtiskās filmas transformē gan Eiropas autorkino iezīmes, gan klasiskās *film noir* tradīcijas.

Īpaši uzskatāma šī tendence ir divās XX gs. 70. gadu filmās – Romāna Polaņska 1974. gada filmā *Ķīniešu kvartāls* (*Chinatown*, 1974) un Mārtina Skorsēzes filma *Taksists* (*Taxi Driver*, 1976). Abu šo autoru darbi iezīmē divus *neo noir* kontekstā būtiskus virzienus. Polaņskis ar *Ķīniešu kvartālu* radoši adaptē klasisko *film noir* tematiku, sižetiskos motīvus, varoņu tipus – privātdetektīvs, izmeklēšana, intrigu tīmeklis, *femme fatale* –, par filmas darbības laiku izvēloties XX gs. 30. gadus. Savukārt Skorsēze *Taksistā* tematiskos un stilistiskos motīvus, kas sasaucas ar klasisko *film noir*; izspēlē nevis „stilizētā pagātnē”, bet gan tagadnē – 70. gadu Amerikā.

Abu šo filmu piemēri ilustrē *neo noir* zīmīgākās tendences – stilizāciju, respektējot *film noir* vēsturisko tapšanas laiku, to ikonogrāfiju un atribūtiķu (*Ķīniešu kvartāls*), un klasisko *film noir* motīvu (stilistisko un jēdzienisko) adaptāciju mūsdienīgā vidē, izvairoties no tiešas un vizuāli atpazīstamas *film noir* atribūtiķas izmantojuma (*Taksists*).

Režisora Romāna Polaņska filmas *Ķīniešu kvartāls* darbība risinās 1937. gadā Losandželosā. (Fakts, ka režisors Holivudā ir imigrants, spilgts Eiropas talants, kuram izdevās aizbraukt no savas sociālistiskās dzimtenes Polijas, pateicoties *Oskara* nominācijai par viņa pirmo pilnmetrāžas filmu *Nazis ūdenī* (*Knife in the Water*, 1962), vēlreiz akcentē Eiropas kultūrietekmju īpašo nozīmi *film noir*, arī *neo noir* attīstībā.) *Ķīniešu kvartāla* galvenais varonis ir privātdetektīvs Džeiks Gitiss (Džeks Nikolsons), kurš specializējas pierādījumu vākšanā šķiršanās prāvām. Viņa birojā ierodas sieviete, kura sevi dēvē par misis Mulvreju, lai pasūtītu pierādījumu vākšanu par vīra neuzticību. Izsekojot ietekmīgo Losandželosas inženieri Mulvreju, Gitiss pamana viņa interesi par apūdeņošanas sistēmām. Mulvrejs ir opozīcijā pret kādu vērienīgu ūdensapgādes sistēmas projektu. Kad fotogrāfijas par Mulvreja tikšanos ar kādu sievieti tiek publicētas presē, pie Gitisa ierodas sašutusi īstā Evelīna Mulvreja (Feja Danaveja), kura iepriekš nav bijusi Gitisa ofīsā un nav viņu nolīgusi izsekot vīru. Gitiss, līdzīgi kā privātdetektīvi klasiskā *film noir* perioda darbos, piemēram, *Slepkavība, mana dārgā* un *Maltas vanags*, izrādās tikai viens no iecerētas manipulācijas objektiem sarežģītā spēlē. Tajā iesaistīts misis Mulvrejas tēvs Noa Kross (Džons Hjūstons), korumpēts darbonis, kurš iecerējis pakļaut kontrolei reģiona ūdens resursus.

Pēc filmas *Ķīniešu kvartāls* pirmizrādes aktuālā kritika pamana tās saistību ar *film noir* tradīciju. *The New York Times* recenzents piemin gan filmas stilistisko līdzību ar klasiskajām

⁴⁰⁴ Bordwell, D. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. In: *Film Theory and Criticism*, p. 723.

film noir – *Maltas vanags* un *Lielais miegs* –, gan varoņa privātdetektīva Gitisa tuvību klasiskajiem *film noir* detektīviem Semam Speidam un Filipam Mārlovam, gan atzīmē, ka filmas scenārists Roberts Tauns (*Robert Town*) tomēr nevar sacensties ne ar Reimundu Čāndleru, ne Dešelu Hemetu, taču nenovērtē to novitāti, ko piedāvā *Ķīniešu kvartāls*⁴⁰⁵. Tomēr vairākus gadus vēlāk Polaņska *Ķīniešu kvartāls* kļūst par būtisku atskaites punktu un analīzes objektu, kas ļauj konstatēt *film noir* transformāciju. Kultūrvēsturnieks Džons G. Kavelti (*John G. Cawelti*) 1979. gadā analizē *Ķīniešu kvartālu* (un vēl vairākas 70. gadu sākuma filmas) un rod apliecinājumu, ka klasiskā žanriskā sistēma ir „nogurusi” un atrodas transformācijas procesā, kas uzskatāmi redzams XX gs. otrā pusē tapušajās filmās. Viņš definējis četrus žanriskās transformācijas veidus: „Komiskas burleskas radīšana (*humorous Burlesque*), nostalgijas radīšana, mīta demitoloģizācija un mīta vēlreizēja apstiprināšana.⁴⁰⁶” Tomēr Dž. Kavelti uzsver, ka parasti filmās tiek izmantots ne tikai viens, bet vairāki žanriskās transformācijas veidi. Dž. Kavelti uzskata, ka *Ķīniešu kvartāls* izmanto gan ironisko, gan nostalgisko aspektu, lai izspēlētu skarbā detektīva mītu, kas aprobēts Čāndlera un Hemeta romānos un arī tā ekranizācijās – tādā Holivudas *film noir* klasiskā cikla filmās⁴⁰⁷.

Ķīniešu kvartāls imitē/stilizē vidi, dekorācijas, arī tērpus, kas asociējas ar klasisko *film noir*, respektē tā vizuālo stilistiku, kaut Polaņska filma ir krāsaina, nevis melnbalta kā dominējošais vairākums klasisko *film noir*. „Filmas krāsu spektrs ir pieklusināts un monohroms. Turklāt viņš izmanto moderno tehnoloģiju (*Panavision* kameras un to mobilitāti), lai radītu senas Holivudas studijas filmas iespaidu,”⁴⁰⁸ uzskata Dž. Neirmors. Nikolsona tēlotais Gitiss šķietami līdzinās Hamfrija Bogarta varoņiem (Speidam, Mārlovam), Danavejas varone – Lorēnai Bekolai, tas ļauj abus tēlotājus salīdzināt ar Bogarta un Bekolas duetu filmā *Lielais miegs*. Taču, par spīti līdzībai ar klasiskā *film noir* varoņiem, Nikolsons un Danaveja spēlē savus varoņus citādi – neirotikāk, neprognozējamāk. Klasiskā *film noir* kontekstā netipisks ir Danavejas varones Evelīnas Mulvreyas tēla traktējums. Atšķirībā no *film noir* tradīcijas, kurā sieviete pamatā ir destruktīvs spēks, ļaunuma iemiesojums, Danavejas varone izrādās gan incestuālu attiecību, gan vardarbības upuris.

Transformācijai pakļauts arī privātdetektīva tēls – Gitisa mēģinājumi būt ciniskam, ironiskam, skarbam detektīvam tiek apšaubīti (viņš kļūst par uzbrukuma upuri, un viņam tā arī neizdodas kontrolēt izmeklēšanu, kurā viņš ir ticis iesaistīts). Šo aspektu, izmantojot Dž. Kavelti terminoloģiju, var dēvēt par ironiju un nostalgiju vienlaikus.

⁴⁰⁵ Canby, V. *Chinatown* // *New York Times*. June 21, 1974. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E460BC4951DFB066838F669EDE>. Skatīts 2010.gada 10.septembrī.

⁴⁰⁶ Cawelti, J.G. *Chinatown and Generic Transformation*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: *University of Texas Press*, 2003, pp. 258–259.

⁴⁰⁷ Turpat, 258–259 lpp.

⁴⁰⁸ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 205.

Ķīniešu kvartāls atgādina par vairākiem klasiskā *film noir* darbiem. Arī par Orsona Velsa filmu *Lēdija no Šanhajas*, kuras dramatiskākās norises notika Ķīniešu kvartālā – teritorijā, kurā robežas starp labo un ļauno, likumu un noziegumu ir izplūdušas. Principiāla ir aktiera izvēle Noas Krosa lomai – tajā filmēties tradicionāli par pirmo *film noir* uzskatītās filmas *Maltas vanags* režisors Džons Hjūstons.

Par Polaņska uzticību klasiskajam *film noir* raksturīgajam subjektīvizācijas principam liecina gan pati filma, gan režisora izteikumi. Viņš uzsver, ka *Ķīniešu kvartālā* centies akcentēt narācijas subjektīvismu – viņš daudz filmējis no Gitisa skata punkta, kā arī rādījis viņu, skatoties caur kameras objektīvu vai logiem un nemitīgi izspiegot citus filmas varoņus⁴⁰⁹.

R. Polaņska *Ķīniešu kvartālu* (arī Lorenša Kazdana *Ķermeņa drudzi*, 1981) ir analizējis Frederiks Džeimsons (*Frederick Jameson*), saistot šīs filmas ar postmodernās kultūras paradigmu. Viņš atšķirībā no Kavelti nesaskata Polaņska filmas novatorismu *film noir* tradīciju transformācijā un dēvē *Ķīniešu kvartālu* (arī *Ķermeņa drudzi*) par „nostalģijas filmām”, kurās „nostalģija” tiek izmantota gan kolektīvajā, gan sociālajā līmenī. Viņš uzskata, ka šīs filmas nav spējīgas analizēt vēsturisko saturu un „tuvojas vēsturei ar stilistiskām konotācijām, radot pagātnes sajūtu ar attēla spožmes palīdzību”⁴¹⁰.

Arī Žans Bodrijārs (*Jean Baudrillard*) *Ķīniešu kvartālu* izmanto kā vienu no piemēriem savai simulakru teorijai, uzskatīdams, ka postmodernajā laikmetā simulācija un simulakri ir aizstājuši reprezentāciju. Viņaprāt, šī ar „lāzeru pārfilmētā detektīvgabala” – *Ķīniešu kvartāla* – „perfekcija izraisa mulsumu, kā tas ir gadījumos, kad mums ir darīšana ar perfektiem pārfilmējumiem, ar neparastu montāžu, (..) ar lielām vēsturiskās sintēzes mašīnērijām, nevis īstām filmām”⁴¹¹. Viņš šo filmu uzskata par vienu no apliecinājumiem, ka „kino plaģiē pats sevi, kopē sevi, atkārtoti savus klasiskus un aktivizē savus oriģinālos mītus”, gan arī uzskata to par vienu no „mūsdienu mediju tēliem”, kuri spēj fascinēt nevis tādēļ, ka tie rada jēgu un reprezentāciju (..), bet gan tādēļ, ka tās ir vietnes (*sites*), kurās izzūd jēga un reprezentācija, vietas, kurās mēs esam notverti, lai nespētu analizēt realitāti, tās ir reālā un realitātes principu fatālās deģenerācijas vietas”⁴¹².

Gan Dž. Kavelti, gan F. Džeimsonam, gan arī netieši Ž. Bodrijāram oponentē Dž. Neirmors, kurš uzskata, ka *film noir* jau sākotnēji ir izaicinājums Holivudas dominējošajai mitoloģijai – tālab nav īsta pamata runāt par *film noir* bezspēcīgumu attiecībā uz laika un vēstures apjēgsmi, kā arī „transformāciju”. (Dž. Neirmors atgādina, ka galvenās varones Mulvrejas nāve īsti nav

⁴⁰⁹ Romāna Polaņska komentārs. *Chinatown*. DVD. 2008.

⁴¹⁰ Jameson, F. *The Cultural Logic of Late Capitalism, Postmodernism, or, The Culture of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. 21.

⁴¹¹ Baudrillard, J. *The Evil Demon of Images and the Precision of Simulacra*. In: *Postmodernism. A Reader*. New York: Columbia University Press, 1993, p. 194.

⁴¹² Turpat, 194. lpp.

arguments, lai runātu par transformāciju, jo liela daļa *film noir* varoņu – gan *Dubultajā apdrošināšanā*, gan *Apvedceļā*, gan citās filmās – finālā mirst vai ir nolemti nāvei, savukārt filmā *Noskūpti mani nāvīgi* bojā iet visi filmas varoņi.) Dž. Neirmors uzskata, ka arī nostalgija, kas nenoliedzami ir mudinājusi uzņemt filmas – stilizācijas, arī *Ķīniešu kvartālu*, ir jēdzieniski saistīta ar klasiskajām *film noir*; kurās nostalgija ir būtisks tematiskais aspekts⁴¹³.

Dž. Neirmors īpaši akcentē diskomforta sajūtu, ko izdevies radīt Polaņskim, par spīti faktam, ka viņš šķietami skrupulozi izmanto, imitē 30. gadu tērpus, grimu, atribūtiku.⁴¹⁴ Viņaprāt, Polaņskis izmanto plašu paņēmienu spektru, lai radītu filmā šķietami dominējošajai nostalgijai diskomforta šķautnes. Tie ir gan akcentēti tuvplāni, kuros režisors izmanto sīkas detaļas (pamatā Mulvrejas tērpos, grimā), lai apstrīdētu filmas šķietamo nostalgisko perfekciju, gan filmas fināls, kas notiek Ķīniešu kvartālā, – tas raisa diskomfortu, jo Gitiss ir līdzvainīgs Evelīnas Mulvrejas nāvē. Salīdzinājumā ar 40. gadu *film noir*, kas parasti tomēr filmas finālā rada ko līdzīgu taisnīguma restaurācijai, nereti neitralizējot „ļauņuma avotu” – sievieti –, *Ķīniešu kvartāla* fināls ir absolūti pesimistisks. Mulvreja tiek nogalināta, arī privātdetektīvam Gitissam nav lemts aiziet no haosa. „*Ķīniešu kvartāls* mūs iegremdē detektīviszētu pasaulē, kas ir dziļāka savās katastrofās, daudz noslēpumaināka savā ļaunumā, daudz pēkšņāka un neizskaidrojamāka vardarbības uzliesmojumā,” secina Dž. Kavelti, akcentējot arī filmas simbolismu. *Ķīniešu kvartāls* filmā ir simboliska ļaunuma mītnes vieta, dīvainību un katastrofu epicentrs, taču filmā tas kļūst arī par darbības un attēla manipulācijas vietu.⁴¹⁵ Noas Krosa vēlme dominēt pār pilsētu, manipulējot ar tās ūdensapgādi, rada „mītiskas alūzijas, kas parasti asociējas ar ūdens un sausuma tēmām”⁴¹⁶. Arī izvarošanas/incesta motīvs (misis Mulvrejas meita ir viņas māsa), kas nebūtu iespējams klasiskā *film noir* kontekstā – arī Heisa kodeksa dēļ. Dž. Kavelti norāda, ka filma manipulē ar populāro privātdetektīva mītu un pierāda šī mīta neadekvātumu, saskaroties ar pasauli, kas savā ļaunumā un destruktīvajā spēkā ir daudz dziļāka. Viņš pamatoti uzskata, ka *Ķīniešu kvartāls* ir viena no mākslinieciski spēcīgākajām filmām, kas izmanto populāru žanru elementus, piedāvājot tos jaunā diskursā. Savukārt tas, ka *Ķīniešu kvartālu* savos darbos ir analizējuši postmodernisma teorētiķi, liecina, ka E. Spaisera vēlme šo Polaņska filmu ierindot Amerikas „neomodernistu”⁴¹⁷ darbu kontekstā neiztur

⁴¹³ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 201.

⁴¹⁴ Turpat, 208.lpp.

⁴¹⁵ Cawelti, J.G. *Chinatown and Generic Transformation*. In: *Film Genre Reader III*, p. 248.

⁴¹⁶ Turpat, 249. lpp.

⁴¹⁷ Spaisers par principiālu periodu *neo noir* attīstībā uzskata tos procesus, kas aizsākās Eiropā XX gs. 50. gadu izskaņā un turpinājās 60.–70. gados ASV. Šo procesu raksturošanai viņš izmanto Džona Ora (*John Orr*) lietoto „neomodernisma” jēdzienu, ar kuru Ors apzīmē tās tendences Eiropas, Francijas un Itālijas „jauno viņu” attīstībā, kas ietekmēja arī norises pasaules kinematogrāfijā. „Neomodernisms nodarbojas ar identitātes un atmiņas problēmām, piedāvājot iekšēji nemotivētus varoņus dreifējam situācijās, kuras viņi nespēj aptvert un atrisināt. Neomodernais kino ir pašreflektējošs, tas modina iedziļināties realitātes un tās reprezentācijas attiecībās. Spicer A, *Film noir*, p. 133.

kritiku⁴¹⁸. Šis aspekts arī pasvītro izplūdušo robežšķirtni starp modernisma un postmodernisma fāzēm *neo noir* periodā.

Atšķirīga prakse, izspēlējot *film noir* stilistiskos un tematiskos motīvus, iezīmējas Mārtina Skorsēzes filmā *Taksists* (1976). *Taksista* darbība risinās mūsdienu – 70. gadu sākuma – Ņujorkā, tas nesniedz iespēju aizrauties ar *noir* „nostalģijas” radīšanu un raisīt pārmetumus par nespēju analizēt konkrēto vēsturisko laikmetu. Kaut arī galvenā varoņa profesija nav privātdetektīvs, tomēr viņš nes sevī traumu, kas raksturīga arī daudziem klasiskā *film noir* varoņiem, – tā ir kara pieredze. Roberta de Niro tēloto Trevisu par autsaideru Ņujorkā padarījusi Vjetnamas kara pieredze. Trevis strādā par taksometra vadītāju, dienas viņš pavada, fanātiski pilnveidojot savu fizisko formu un ļaujoties paša agresivitātes eskalācijai, kas filmas finālā kulminē masu slaktiņā (Trevis iebrūk bordelī un nogalina jauniņas prostitūtas suteneru, klientu u.c.). *Taksists neo noir* kontekstā ir viena no pirmajām filmām, kas izmanto akcentētu vardarbību, kas nebija iedomājams klasiskajā *film noir* arī Heisa kodeksa dēļ. Šo vardarbības eskalāciju *neo noir* kontekstā kopš XX gs. 80. gados turpina amerikāņu autors Deivids Linčs (filmas *Zilais samts*, *Mežonīgie sirdīs*, *Ceļš uz nekurienu* u.c.), vienlaikus eksperimentējot ar filmu naratīvu un naratīva hronoloģijas „dekonstrukciju”, kā arī Kventins Tarantīno, kura agrīnās filmas *Trakie suņi* un *Lubene* arī dzan turpina izspēlēt klasiskos *film noir* mītus netradicionālos, mūsdienīgos kontekstos, izvairoties no tiešas laika restaurācijas un retro stilizācijas. Vardarbības eskalācija Trevisa sarīkotajā slaktiņā šo filmu krasi atšķir arī no jaunā viļņa autoru filmām, kuru ietekmes, īpaši montāžā, filmā *Taksists* atzīst arī pats Skorsēze⁴¹⁹.

Netiešu *Taksista* (*Taxi Driver*) saistību ar *film noir* tradīciju akcentē tā autoru ieguldījums *film noir* izpētē – filmas scenārists ir Pols Šrēders, viens no pirmajiem teorētiķiem, kurš pētījis *film noir*.⁴²⁰ Arī Mārtins Skorsēze nereti ir uzsvēris savu interesi par šo amerikāņu kinokultūras posmu, viņš ir arī grāmatas, kas veltīta amerikāņu kinovēsturei, autors un kompetenti analizē tajā arī šo tēmu.⁴²¹ M. Skorsēze ir viens no tiem jaunās Holivudas autoriem, kuru rokrakstu ietekmējuši Eiropas kino modernistu meklējumi. *Taksists* ir *neo noir* attīstībā principiāla filma, kas izmanto klasiskā *noir* motīvus – tā ir pilsēta, urbānie džungļi, kas kļuvusi par Trevisa vidi. Kaut filmā nedominē klasiskajam *film noir* raksturīgie naksnīgās pilsētas filmējumi, tā ir mūsdienu pilsēta, filmas autori rada bīstamas, biedējošas vides noskaņu, kas savā ziņā reflektē arī paša Trevisa fobijas, nespēju veidot attiecības (īpaši ar sievietēm), augošo agresiju. Filmā izmantoti naratīva subjektivizācijas paņēmieni (Trevisa aizkadra teksts, rakstot dienasgrāmatu, komentējot notiekošo).

⁴¹⁸ Turpat, 133. lpp.

⁴¹⁹ Thompson, D., Christie, I. *Scorsese on Scorsese*. London: *Faber and Faber*, 1989, p. 54.

⁴²⁰ Schrader, P. *Notes on Film Noir*.

⁴²¹ Scorsese, M., Wilson, M. H. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*, 1997.

Skorsēze bieži lieto plūstošu, slīdošu kameras kustību, filmējot naksnīgo, krāsainu reklāmu saraibināto pilsētu no Trevisa skata punkta, taksometrā pārvietojoties pa Ņujorkas ielām, Skorsēzem ir izdevies radīt stilu, pasauli starp sapni un realitāti, kuru viņš pats dēvē par „stāvokli, kad vēl neesi īsti pamodies”⁴²² un kuru agrīnie *film noir* teorētiķi Bordē un Šomtons sauktu par oneirismu. Filmā prasmīgi izmantots subjektīvais un objektīvais skata punkts. Nereti kamera kustas kopā ar varoni, kā lūkojoties pār viņa plecu. Režisors savu mērķi formulē kā vēlmi radīt kaut ko starp gotisko šausmu filmu un hroniku – Ņujorkas *Daily News*. Skorsēze min, ka filmas uzņemšanas stilu – tā dēvēto *jump cuts* (lēcienuveida montāža), nervozo rokas kameras izmantojumu, uzkrītošo vēstījuma nejausību un nervozo montāžu – ietekmējuši (franču) jaunā viļņa režisori. Viņu inspirējusi arī filma *Pasūtījuma slepkava* (*Murder by Contract*, 1958, kuru režisējis Ērvings Leners (*Irving Lerner*): „(..) šī filma radīja iespaidu, ka ielūkojamies tāda vīrieša apziņā, kurš nogalina, lai dzīvotu.”⁴²³

Jāpiemin, ka pie *film noir* motīviem Skorsēze savas darbības laikā ir atgriezies vairākkārt – refleksija par *film noir* ir filma *Baiļu rags* (*Cape Fear*, 1991), tāda paša nosaukuma 1962. gada filmas rimeiks. Pārliecinošs veltījums *film noir* ir Skorsēzes filma *Slēgtā sala* (*The Shutter Island*, 2009), kas izmanto teju klasiskā *film noir* cienīgu tematiskos un stilistiskos motīvus: traumatiska Otrā pasaules kara pieredze, kas iedzinusi filmas galveno varoni – atvaļinātu virsnieku – viņa paša traumētās apziņas strupceļā, oneirisms, kurā zudusi robežšķirtne starp vīzijām, murgu un realitāti, klaustrofobiska vide – psihiatriska klīnika izolētā salā. Filmas naratīvs ir veidots, padarot skatītāju līdzdalīgu filmas galvenā varoņa Teda Denjelsa (Leonardo di Kaprio) subjektīvizētajā notikumū uztverē. Visi filmas notikumi tiek piedāvāti caur šī varoņa uztveres prizmu, kaut princips un arī fakts, ka varoņa uztvere/apziņa ir deformēta, tiek atklāts tikai pašā filmas finālā – līdz tam filmas gaitā Skorsēze pat īpaši neakcentē subjektīvās kameras izmantojumu, viņš veido šķietami neitrālu vēstījumu, kas finālā izrādās Teda Denjelsa traumētās apziņas korigēta, slima prāta deformēta realitāte. Skorsēze atzīst, ka klaustrofobiskās vides radīšanā inspirējies no agrīnā ekspresionisma – kā iedvesmas avots filmai bijis arī *Doktora Kaligari kabinets*, turklāt režisora ietekmju lokā bijis bagātīgs *film noir* klāsts. Filmas, kuras bijušas Skorsēzes iedvesmas avots, plaši tika izmantotas pat *Slēgtās salas* mārketinga kampaņā (presei paredzētajos informatīvajos materiālos). Pats Skorsēze intervijās un preses konferencēs akcentēja faktu, ka, filmējot *Slēgto salu*, viņš apzināti ietekmējies no 50. gadu kinematogrāfa un licis arī filmas uzņemšanas grupai un aktieriem, īpaši Leonardo di Kaprio, iepazīties ar šī perioda filmām – gan Oto Premingera *Lauru*, gan Žaka Turnē *No pagātnes*, gan Nikolasa Reja *Uz bīstamās zemes*⁴²⁴ u.c.

⁴²² Thompson D., Christie, I. *Scorsese on Scorsese*, p. 54.

⁴²³ Thompson D., Christie, I. *Scorsese on Scorsese*, p. 66.

Tomēr atšķirībā no Skorsēzes *Taksista*, kas XX gs. 70. gados bija ne tikai oriģināla *film noir* stilistikas un motīvu transformācija, bet arī aktuāls, sociāli kritisks vēstījums, kas reflektēja sabiedrības noskaņas pēc Vjetnamas kara, Skorsēzes *Slēgtā sala* pieder pie postmodernā *neo noir*, kurā dominē nostalgijas elementi un stilizācija.

Film noir modernisma fāzi raksturo nevis kvantitāte, bet kvalitāte. „Kaut tika uzņemts niecīgs daudzums *film noir*, taču tās bija zīmīgas ar paradigmu maiņu, kas dominēja klasiskajā *film noir* periodā. Krāsu, fokusa maiņas (*zoom*), mobilo kameru izmantojums, platekrāna radītās kompozicionālās iespējas pārskatīja *film noir* vizuālo stilu, taču transformācijai tika pakļauts arī *film noir* varonis – varoņa atsvešinātība un eksistenciālā krīze padziļinājās,”⁴²⁵ uzskata E. Spaisers, summējot *film noir* attīstību XX gs. 60.–70. gados.

Kā atzīmē Frederiks Džeimsons, šīs paaudzes Amerikas režisoru darbi piedāvā dižo modernistu tematiku – atsvešinātību, morālo standartu neesamību, vientulību, sociālo fragmentizāciju un izolētību⁴²⁶. Šīs tendences iezīmējās pat 70. gadu trilleros, kuru galvenie varoņi ir brutāli policisti, – Dona Sīgela *Netīrais Harijs* (*Dirty Harry*, 1971), Viljama Fridkina *Franču sakarnieks* (*French Connection*, 1971). Tomēr, analizējot Eiropas modernistu ietekmi uz *film noir* attīstību un arī ASV jaunās Holivudas režisoru darbiem, principiāls ir secinājums, ka Eiropas režisori *neo noir* attīstīja kā spilgtu režisora individualitāti reflektējošu autorkino ar daudz radikālāku modernisma paņēmieni izmantojumu nekā tie ASV režisori, kuri atzina Eiropas modernistu (īpaši franču jaunā viļņa) ietekmes un kuru darbi tās reflektēja. *Neo noir* ASV pēc klasiskā *film noir* izskaņas tomēr vairāk orientējās uz žanriskiem elementiem, ko izmanto klasiskais *film noir* (spriedze, detektīvintriga), nevis radikālu modernisma principu izmantojumu (izteiktu fragmentāciju, subjektīvizāciju, pašrefleksiju u.c.).

Par būtisku robežšķirtni tālākā *neo noir* attīstībā ASV kļūst Lorensa Kazdana (*Lawrence Kasdan*) filma *Ķermeņa drudzis* (*Body Heat*, 1981), kas „ievadīja *film noir* atdzimšanu”⁴²⁷ ASV. 80. gadi „atnesa būtisku interese pieaugumu par tēmām un protagonistiem, kas raksturīgi klasiskajam *film noir*”⁴²⁸. Filmas sižeta līdzība klasiskajai Billija Vaildera *Dubultajai apdrošināšanai* ļāva kritiķiem pamanīt un akcentēt šīs filmas saistību ar klasisko Amerikas *film noir* periodu. Laikrakstā *New York Times* 1981. gada 28. augustā publicētajā Dženetas Maslinas (*Janet Maslin*) recenzijā vairākkārt uzsvērts, ka L. Kazdans, kurš ir filmas scenārija autors un režisors, lieliski apguvis klasisko filmu *Dubultā apdrošināšana* un *Pastnieks vienmēr zvana*

⁴²⁴ Mārtina Skorsēzes preses konferences materiāls. 2010. gada Starptautiskais Berlīnes kinofestivāls. Pieraksts atrodas autore personīgajā arhīvā.

⁴²⁵ Spicer, A. *Film Noir*, p. 147.

⁴²⁶ Jameson, F. *The Cultural Logic of Late Capitalism. Postmodernism, or, The Culture of Late Capitalism*. In: *Postmodernism*. New York, Oxford: Columbia University Press, 1991, pp. 75–77.

⁴²⁷ Spicer, A. *Film Noir*, p. 130.

⁴²⁸ Silver, A., Ward E. *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, p. 398.

divreiz vielu⁴²⁹. Filmas sižets vēstī par attiecībām starp bagātnieka sievu Metiju Volkeri (Ketlīna Tērnere (*Ketlin Turner*)) un juristu Nedu Rasinu (Viljams Hērts (*William Hurt*)), kurš tiek iesaistīts un upurēts bagātnieka slepkavības plānā, ko iecerējusi viņa sieva – 80. gadu *femme fatale*.

Savukārt Frederiks Džeimsons atzīmē, ka filmu varētu dēvēt par nosacītu *Dubultās apdrošināšanas* rimeiku (*remake*), uzsverot, ka netiešs un nemanāms plaģiātisms senāku sižetu aizguvē ir postmodernismam raksturīgā pastiša iezīme⁴³⁰. *Ķermeņa drudzis* kļūst par postmodernā *neo noir* „zīmes filmu”. Šī ir viena no filmām, ko savos darbos *Postmodernisms jeb Vēlīnā kapitālisma kultūras loģika* (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*) un *Postmodernisms un patērētājsabiedrība* (*Postmodernism and Consumer Society*) akcentē Džeimsons. Viņš izmanto jēdzienu „nostalgijas filma”, attiecinot to arī uz šo Kazdana filmu, un uzsver: kaut *Ķermeņa drudzis* darbība risinās mūsdienās nelielā Floridas pilsētiņā, tā rada sajūtu, ka darbība notiek mūžīgajos 30. gados ārpus reālā vēsturiskā laika. Džeimsons definē šo tendenci kā tipisku patērētājsabiedrības un postmodernās kultūras pazīmi – „satraucošu un patoloģisku tādas sabiedrības simptomu, kas nespēj apjēgt savu laiku un vēsturi”. *Ķermeņa drudzis* ir pastišs, kurā „nav vairs vietas stilistiskām inovācijām, vienīgais, kas vēl ir palicis, ir iespēja imitēt mirušu stilu, runāt ar masku palīdzību un izmantojot to stilu balsis, kas atrodas iedomātā muzejā”⁴³¹.

Postmodernajā *neo noir* vairs nav raksturīga vēlme jēdzieniski transformēt *film noir* motīvus, kas raksturo *neo noir* attīstību gan 50.–60. gados Eiropā, gan 70. gadu sākumā ASV tapušajās filmās. Vairs netiek izmantots sociālkritiskais potenciāls, kas piemīt modernisma fāzē veidotajiem darbiem. Postmodernismā dominē vēlme radīt *film noir* vizuālo stilistiku, „mirušo stilu”, ekspluatēt stila dekoratīvismu. *Film noir* stils ir kļuvis par zīmi, kas „atdarina pati sevi”, ja izmantojam Bodrijāra terminoloģiju. Bodrijārs, izstrādājot teoriju par simulācijām, iezīmē modernisma un postmodernisma robežšķirtni. „Zīmju attiecībās ar realitāti Bodrijārs saskata četras fāzes: 1) zīme atspoguļo reālo īstenību, 2) zīme slēpj un sagroza reālo īstenību, 3) zīme simulē reālo īstenību, kuras patiesībā nav, 4) zīmei nav nekāda sakara ar reālo īstenību, bet tā atdarina pati sevi. Pāreja no zīmēm, kas atspoguļo „kaut ko”, uz zīmēm, kas tikai simulē, ka atspoguļo „kaut ko”, iezīmē atdarinājuma un simulācijas laikmeta sākumu (..) – postmodernā laikmeta sākumu.”⁴³²

⁴²⁹ Maslin, J. *William Hurt as Fall Guy in Body Heat*. *The New York Times*. August 28, 1981. <http://www.nytimes.com/1981/08/28/movies/william-hurt-as-fall-guy-in-body-heat.html?scp=2&sq=Janet+Maslin+Film+Noir+Revisited&st=nyt>. Skatīts 20010. gada 15. oktobrī.

⁴³⁰ Jameson, F. *Postmodernism and Consumer Society*. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso, 1998, pp.1–20.

⁴³¹ Jameson, F. *Postmodernism and Consumer Society*. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1983, p. 115.

⁴³² Čakare, V. *Postmodernisms un modernisms. Postmodernisms teātrī un drāmā*. Rīga: Jumava, 2004, 18. lpp.

Kazdana filma *Ķermeņa drudzis* kļuva par impulsu pastiprinātai ASV kinoindustrijas interesei par klasisko *film noir* periodu, tā aizsāka rimeiku, klasisko Holivudas filmu jauno versiju, popularitāti. ASV cita pēc citas tapa klasisko *film noir* „otrrreizējās versijas”. Tā filma *Apstākļiem spītējot* (*Against All Odds*, 1984) bija klasiskās filmas *No pagātnes* (1947) rimeiks, *Bezizeja* (*No Way Out*, 1987) – filmas *Lielais pulkstenis* (*The Big Clock*, 1948) rimeiks. Šajā vilnī iekļāvās filma *Lielais miegs* (*The Big Sleep*, 1987) – tāda paša nosaukuma 1946. gada filmas ar Hamfriju Bogartu un Lorēnu Bekolu rimeiks, filmas *D.O.A.* (1950) otrreizēja versija – *D.O.A.* (1988), kā arī *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* (1981) versija – jau ceturtā šī Džeimsa M. Keina romāna ekranizācija – ar Džesiku Lengu un Džeku Nikolsonu. Tomēr, par spīti vērienīgam budžetam un sižetiskai tuvībai 40. gados tapušajiem filmu oriģināliem, liela daļa šo filmu ir pazaudējušas to īpašību kopumu, kas to priekšgājējas padarīja par īpašu parādību Amerikas kinovēsturē – *film noir*. Piemēram, filma *Pastnieks vienmēr zvana divreiz*, tapusi pavisam citos sociālekonomiskos apstākļos, brīva no cenzūras un Heisa kodeksa striktajiem ierobežojumiem, enerģiju tērē abu varoņu seksualitātes atainojumā, pazaudējot to īpašo fatālo nolemību, kas piemīt gan literārajam oriģinālam, gan 1947. gada ekrāna versijai. Šīs filmas kontekstā diskutabls šķiet M. Konrada uzskats, ka tieši *neo noir* filmas nereti daudz pārliecinošāk koncentrē *film noir* būtību nekā klasiskā perioda darbi. Motivācija – *neo noir* filmu veidotāji apzināti rada (stilizē) to vizuālo un tematisko paņēmieni kopumu, ko asociē ar klasiskā *film noir* darbiem. Savukārt klasiskā *film noir* veidotāji, īpaši sākumposmā, neapzinājās, ka viņi veido darbus, kas vēlāk tiks klasificēti kā *film noir*. *Neo noir* filmu veidotājiem nav vairs jārēķinās ar cenzūras, Heisa kodeksa dzelžainajiem nosacījumiem (arī erotisma tabu), ko filmu veidotājiem nācās ievērot līdz pat 1968. gadam.⁴³³

Taču tā dēvētie klasisko *film noir* rimeiki ir tikai viens no klasiskās *film noir* stilistikas un sižetisko motīvu interpretācijas veidiem. E. Spaisers uzskata, ka *Ķermeņa drudzis* un Ridlija Skota *Pa naža asmeni skrejošais* (*Blade Runner*, 1982) reprezentē divas postmodernā *film noir* paradigmas, no kurām viena mēģina iedzīvināt klasiskā *film noir* stilistisku un noskaņas, otra rada savādu „nākotnes” *noir* hibrīdu, ļaujoties žanriskās transformācijas procesam. Šīs divas tendences iezīmējas arī turpmākajā *neo noir* attīstībā, tā postmodernisma periodā, kurā jēdzieniski blīvāku *film noir* motīvu izmantojumu piedāvā tie režisori, kurus var dēvēt par autoriem – šajā apzīmējumā ieliekot to jēgu, ko tam piešķirušī franču jaunā viļņa teorētiķi.

4.4. *Neo noir* iezīmes XX–XXI gs. mijā

⁴³³ Conrad, T. M. *The Philosophy of Neo noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009, p. 2.

Arī XX/XXI gs. mijā *neo noir* nav izzudusi „nostalģijas filmu” tendence – dekoratīvā retro un virspusējā *film noir* vizuālā stila ekspluatācija raksturo, piemēram, plašu publicitāti un profesionālo atzinību, divas ASV Kinoakadēmijas balvas *Oskars* ieguvušo, pārvērtēto Holivudas filmu *Losandželosa. Konfidenciāli* (*L. A. Confidential*, 1997, režisors K. Hensons (*Curtis Lee Hanson*)). Šajā „nostalģijas spozmes” pilnajā lielbudžeta filmā aizrautīgi stilizēta klasiskā *film noir* retro vide (filmas darbība risinās 40.–50. gados), izmantojot motīvus, kas nebūtu pieļaujami klasiskā *film noir* ērā cenzūras dēļ (filmas galvenā varone ir prostitūta, kas imitē vizuālo līdzību ar Holivudas aktrisēm), kā arī izmantots klasiskajam *film noir* raksturīgais detektīvsīžets. Tomēr par šīs tipiskās „nostalģijas filmas” sociālo anēmiju un pastiša dabu liecina kaut vai laimīgais fināls (detektīva un *femme fatale* savienība), kas nebūtu iespējams klasiskā *film noir*.

Tehnoloģiski novatoriskāk *film noir* stilistiku adaptē filma *Grēku pilsēta* (*Sin City*, 2005, režisors Roberts Rodrigess (*Robert Rodriguez*)), turklāt izmantojot mūsdienu tehnoloģiskās iespējas (datoranimāciju, datorģenerētu attēlu). *Grēku pilsētā* klasiskā *film noir* vizuālā stilistika, sižeta motīvi un varoņi (*femme fatale*, privātdetektīvs u.c.) tiek izmantoti žanriskā „hibrīda” – vairākās novelēs strukturēta komiksa, vardarbīgas piedzīvojuma filmas – veidošanai. Taču abas šīs filmas ir tipiski piemēri no tās *neo noir* filmu straumes, kuru lietotās zīmes ir zaudējušas jēgas konkrētību, tās ir piederīgas atdarinājuma un simulācijas laikmetam. Postmodernisma fāzē *film noir* ir zaudējusi savu opozicionāra potenciālu: „Postmodernā *noir* tumsa ne tikai ekspluatē aizgūtu stilu, bet arī turpina ekspluatēt amerikāņu sapņa mītu,”⁴³⁴ uzskata Endrū Spaisers.

Jo tuvāk mūsdienām, jo intensīvāka kļūst to filmu straume, kas tiek asociētas ar *neo noir* filmām, no šī jēdziena vairs nevairās aktuālā kinokritika, interpretējot jēdzienu *neo noir* vēl plašāk nekā jau tā ambivalento *film noir*. Deivids Dresers (*David Dresser*) akcentē faktu, ka aktuālā kinokritika sāk izmantot jēdzienu *neo noir* tikai 90. gados.⁴³⁵ Būtiskas *neo noir* popularitātei 90. gados kļuva Kventina Tarantīno filmas, īpaši *Lubene*, kas saņēma gan Kanna kinofestivāla *Zelta palmas zaru*, gan ASV Kinoakadēmijas balvu par labāko scenāriju (K. Tarantīno), gan guva komerciālus panākumus. Kā šīs filmas līdziniekus var minēt filmas *Lietas, ko darīt Denverā, kad esi miris* (režisors Gērijs Fleders, 1995), *Divas dienas ielejā* (*2 Days in the Valley*, režisors Džons Hercfelds), *Slēdzene, laidne un divi kūpoši stroķi* (*Lock, Stock and Two Smoking Barel*s, režisors Gajs Ričijs, 1998), *Parastie aizdomās turamie* (*The Usual Suspects*, 1995), *Jeņķis* (*Limey*, režisors Stīvens Soderbergs, 1995) u.c. *The New York Times* kritiķe Manola Dargisa (*Manohla Dargis*) visas šīs filmas ietilpina kategorijā „lubu

⁴³⁴ Spicer, A. *Film Noir*, p.149.

⁴³⁵ Dresser, D. *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 516–536.

kino” (*pulp cinema*)⁴³⁶, arīdzan akcentējot Tarantīno filmas *Lubene* nopelnus *neo noir* popularitātes vilnī, kā arī atgādinot par tiem literārajiem avotiem (detektīvlubenes), kas savulaik ietekmēja klasiskā *film noir* rašanos.

Tā kā *Lubenes* globālie panākumi veicināja jaunu *neo noir* popularitātes vilni pasaulē XX gs. 90. gados, D. Dresers *neo noir* jēdziena vietā piedāvā lietot jēdzienu „globālais noir”, uzsverot mūsdienu *neo noir* transnacionālo izplatību, ko sekmējusi tehnoloģiju attīstība, kā arī globālā filmu izrādīšanas sistēma. Kaut tradicionāli tieši ASV tapušās filmas tiek uzskatītas par *film noir* un arī *neo noir* virzienu veidotājām, mūsdienu filmu globālās pieejamības apstākļos ir izplatīta tendence aizgūt un adaptēt populāru filmu motīvus un stilistiskos paņēmienus. *Film noir* formēšanās laikā XX gs. 30.–40. gados tā stilistika veidojās arī no Eiropas kinematogrāfijā aprobētiem paņēmieniem un stilistiskajiem virzieniem (vācu ekspresionisms, franču poētiskais reālisms), savukārt XX gs. izskaņā tieši ASV kinematogrāfs diktē tendenču attīstību pasaules kino – arī pateicoties tā globālajai dominantei pasaules kino izrādīšanas sistēmā. (Īpaša tēma ir to kinematogrāfiju – Japānas, Korejas u.c. –, kuras tikai fragmentāri nonāk ASV un Eiropas kino izrādīšanas sistēmās, ieguldījums globālā *neo noir* attīstībā. Eksistē uzskats, ka arī Tarantīno rokraksta un filmu izveidi būtiski ir ietekmējis Āzijas kino – viņa filmā *Trakie suņi* jūtamas atsauces uz Honkongā tapušo filmu *Degošā pilsēta* (*City on Fire*, režisors Ringo Lams, 1987), taču arī uz *film noir* klasiku – Džona Hjūstona *Asfalta džungļi*, 1950, Stenlija Kubrika *Nogalināšana* (*The Killing*, 1956).)

Neo noir XX/XXI gs. mijā ir skaitliski teju neaptverama filmu straume, kuru veido gan ASV tapušās filmas, gan filmas, kas radītas nacionālo kinematogrāfiju ietvaros, taču izmanto vienotus *neo noir* stilistiskos kodus un sižetiskos modeļus. D. Dresers uzsver trīs *neo noir* līnijas, kuras var identificēt pēc sižetiskiem motīviem un varoņu tipoloģijas, tās saskatot gan ASV, gan arī citās pasaules valstīs tapušajās *film noir*.⁴³⁷

1. Svešinieks un *femme fatale*. Varonis satiek sievieti un izjūt tās fatālo pievilcību. Šīs filmas turpina klasisko *film noir* – *Dubultā apdrošināšana*, *Pastnieks zvana divreiz* – tradīciju. *Neo noir* posmā to variē *Ķermeņa drudzis*, *Romeo asiņo* (*Romeo is Bleeding*, 1993), *Pēdējais kārdinājums* (*The Last Seduction*, 1994), *Pamatinstinkts* (*Basic Instinct*, 1992), *Strupceļš* (*U-Turn*, 1997). Uzskaitījumu var papildināt arī spāņu režisora Pedro Almodovara *Zaudētie apskāvēni* (*Los abrazos rotos*, 2009) u.c.

2. Bēgošais pāris. Tās ir filmas, kas turpina filmu *Ieroču neprāts*, *Viņi dzīvoja naktī*, arī *Bonija un Klaidis* sižetiskās iezīmes un centrējas uz jaunu varoņu pāri, kas bēg no gangsteriem, likuma

⁴³⁶ Dargis, M. *Pulp Instincts, Action/Spectacle Cinema*. In: *A Sight and Sound Reader*. London: *British Film Institute*, 2000, p. 117.

⁴³⁷ Dresser, D. *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism*, pp. 524–525.

vai abiem. Popularitātes vilni šādas filmas piedzīvoja XX gs. 90. gados, kad tapa *Īsta mīlestība* (*True Romance*, 1993, režisors Tonijs Skots, scenārists Kventins Tarantīno), *Dzimuši slepkavas* (*Natural Born Killers*, 1994, režisors Olivers Stouns) u.c.

3. Neveiksmīga aplaupīšana. *Lubene, Lietas, ko darīt Denverā, kad esi miris, Parastie aizdomās turamie, Slēdzene, laidne un divi kūpoši stroķi, Aplaupīšana* (*The Score*, Frenks Ozs, 2001), *Oušena banda* (*Ocean's Eleven*, Stīvens Soderbergs, 2001) un *Aplaupīšana* (*Heist*, Deivids Mamets, 2001) u.c. Šo sižeta matricu D. Dresers dēvē arī par visglobālāk orientēto, tātad tādu, kas nav raksturīga tikai un vienīgi amerikāņu filmām.⁴³⁸ Šo apgalvojumu apliecina fakts, ka arī latviešu (padomju) kinovēsturē ir vairākas neveiksmīgas aplaupīšanas filmas – Aloiza Brenča filmas *Liekam būt* (1976) un *Mirāža* (1983, trīs sēriju TV filma), kuru detalizētāk analizēšu nākamajā darba nodaļā, kas veltīta *film noir* un *neo noir* iezīmēm Eiropas un arī latviešu kinematogrāfijā.

Vēl bez sižetisko elementu līdzības *neo noir* posmā tapušo filmu identifikācijā var izmantot līdzīgu metodoloģiju kā *film noir* atpazīšanai. Tas ir *film noir* raksturojošais diskurss, t.i., kā tiek izstāstīts stāsts, izmantojot *film noir* raksturīgās naratīva stratēģijas, kas piedāvā izaicinājumu klasiskajam Holivudas stilam – *film noir* raksturīgo vizuālo stilu, retrospektīvas struktūras, aizkadra balsi, subjektīvisma meklējumus.

Savdabīgākie, oriģinālākie *neo noir* attīstības piemēri arī postmodernisma un tā dēvētā globālā *noir* laikmetā saistāmi ar atsevišķu režisoru, autoru darbiem (E. Spaisers tos dēvē par postmodernā *neo noir* autoriem⁴³⁹), kuru filmās ir daudz lielāka personiskā stila un subjektīvisma dominante nekā Holivudas lielo studiju producētajās filmās. Spilgtas autorstila iezīmes dominē amerikāņu režisoru Devida Linča, brāļu Ītena un Džoela Koenu, Kventina Tarantīno darbos, kas ļauj akcentēt katram konkrētam autoram specifisko narācijas stilistiku. Gan Linčs, gan Koeni ir tie, ar kuriem saistās autorības ideja, *auteur* koncepts amerikāņu kinematogrāfā, – viņu filmas nekad nav iekļāvušās Holivudas klasiskā stila kanonā.

Radikālākais savos eksperimentos ir Deivids Linčs, kura darbi tiks analizēti sīkāk. Viņa interese par *film noir* īpaši spilgti iezīmējas filmās *Mežonīgie sirdīs*, *Zilais samts*, arī *Ceļš uz nekurieni* (*Lost Highway*, 1997), *Malholandas ceļš* (*Mullholand Dr*, 2001) u.c. Divas pēdējās no minētajām piedāvā ne tikai *film noir* motīvu izspēli, bet arī radikālus eksperimentus ar filmas naratīvu, kas atgādina klasisko *film noir* meklējumus un eksperimentus ar filmas naratīva linearitāti.

Viņa filmu, īpaši *Ceļš uz nekurieni*, *Malholandas ceļš*, sižeti neizvirza uzdevumu sasniegt mērķi vai atrisināt noslēpumu, tie paši tiek veidoti kā rēbusi, labirinti, kurā nedarbojas tradicionālā loģika. Linča filmās varoņi pēkšņi maina savu identitāti vai kļūst par saviem

⁴³⁸

⁴³⁹ Spicer, A. *Film Noir*, p. 170.

dubultniekiem, sižets savijas cilpās, un viņa izsmalcināta tehnika pārvērš pazīstamus „žanriskos motīvus” jaunā kvalitātē. (Filmas *Ceļš uz nekurienu* galvenie varoņi Freds (Bils Pulmans) un viņa sieva Renē (Patrīcija Ārkete) transformējas šķietami pilnīgi citos varoņos – Pītā (Baltazars Getijs) un Alisē (Ārkete). Freds, kurš izcieš sodu par Renē slepkavību, izgaist no cietuma kameras – viņa vietā kamerā nemotivēti uzradies kāds Pīts. Viņš tiek atbrīvots un drīz vien satiek Alisi – uzkrītoši līdzīgu Renē.) Varoņu nemotivētā identitātes maiņa, sižets, kas līdzīgs rēbusam, varoņu rīcības motivācijas neesamība, šķietami pat sižeta loģikas neesamība un radikālas spēles ar notikumu hronoloģiju, realitātes un sapņa, vīzijas, murga „netveramību” – tas viss šo filmu padara par īpašu *neo noir* kontekstā. Tas ir pastišs, piepildīts ar alūzijām par *film noir*, kas izmantotas, lai radītu sapnim līdzīgu naratīvu. (Tā veidotāji labi pazīst klasisko *film noir* mantojumu – filmas *Ceļš uz nekurienu* scenārija autors Berijs Gifords (*Barry Gifford*) ir arī grāmatas par *film noir* *The Devil Thumbs a Ride* (1988) autors.) Linčs dāsni atsaucas uz *film noir* pagātņi – naksnīgais ceļš asociējas ar filmām *Apvedceļš* un *Psiho*, eksplodējusi māja – ar *Noskūpstī mani nāvīgi* apokaliptisko finālu, gan Renē, gan Alise, kuras tēlo Ārkete, vizuāli atgādina *film noir* liktenīgās sievietes – Ritas Heivortes Gildu un Filisu Dītrihsoni no *Dubultās apdrošināšanas*.

Dž. Neirmors secina, ka Linča *Ceļš uz nekurienu* ir līdzīgs sirreālisma iedvesmots „ideāls *film noir*”. „Viņš piedāvā mums Holivudas seksu un vardarbību, neizmantojot reālistisku naratīvu; viņš miksē melno humoru ar šausmām; viņš pilnīgi dezorientē publiku, neizskaidrojot tai mulsinošus notikumus; un viņš fetišizē ikdienišķo, padarot virkni Kalifornijas dzīvokļu un anonīmus ceļus par pārdabisku šausmu avotiem...”⁴⁴⁰ Reta amerikāņu filma un režisori uzdrīkstas tik radikāli dezorientēt skatītāju, kā to dara Deivids Linčs, izvairoties gan no skaidras darbības, gan varoņu psiholoģiskās motivācijas, – šo dezorientāciju Bordē un Šomtons uzskatīja par *film noir* būtisku iezīmi. Tomēr, neskatoties uz Linča stila radikālismu, Neirmors to neizceļ citu postmoderno *neo noir* kontekstā, jo arī *Ceļš uz nekurienu* ir piederīga „nostalģijas filmām”, par kurām rakstīja Džeimsons. Tā skatās uz iedomātu pagātņi, ko apdzīvo tēli no *film noir* pagātnes. „Par spīti formālajām kvalitātēm un izcilībai, *Ceļš uz nekurienu* atgādina daudzas citas „*retro noir*” – nostalģijas iedvesmotas filmas, kas tapušas XX gs. izskaņā, tās ir sastingušas kā sinematēkā un ir tikai vēl viena filma par filmām,” uzskata Dž. Neirmors⁴⁴¹.

Tomēr Linča filmu radikālās naratīvās stratēģijas, kas noliedz linearitātes un loģikas principu, viņa darbus padara par radikāliem *neo noir* piemēriem. Atšķirībā no daudzu *neo noir* filmu veidotājiem, kas izvairās atteikties no loģikas filmas sižeta izklāstā, Linčs apzināti veido filmas kā sižetiskos rēbusus. Šāda konceptuālā nostāja ļauj Linčam apdzīvot autorkino nišas ekstrēmāko teritoriju un tajā pašā laikā saglabāt tāda režisora pozīcijas, kas veido darbus

⁴⁴⁰ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 274.

⁴⁴¹ Turpat, 275. lpp.

globālai auditorijai. Linča spēkos ir savas netradicionālās filmas padarīt par globālas auditorijas intereses objektu, arī pateicoties savam režisora – autora – statusam, ko viņam nodrošinājusi atzinība un balvas svarīgākajos Eiropas festivālos, īpaši Starptautiskajā Kannu festivālā. (Tas 1990. gadā atzina Linča filmu *Mežonīgie sirdīs*, piešķirot tai *Zelta palmas zaru*, un 2001. gadā apbalvoja Linču kā labāko režisoru par *Malholandas ceļu*). Atšķirībā no saviem priekšgājējiem – Holivudas režisoriem, kuri strādāja klasiskā *film noir* periodā, – Linčam sasniegt savus mērķus, iespējams, ir vēl sarežģītāk. Pirmkārt, viņš strādā kā neatkarīgs režisors ārpus Holivudas lielo studiju sistēmas. Turklāt viņa filmu neloģiskie, radikālie naratīvie eksperimenti mūsdienu apstākļos neietilpst Holivudas studiju akceptētajā „modes vilnī”, par kādu savulaik kļuva *film noir*. Neuroze, fragmentārisms, depresija kā filmu varoņu raksturiezīme, fragmentēts, šķietami loģikas taisnei nepakļaujams naratīvs kā varoņu iekšējo pārdzīvojumu atspoguļojums vairs nav raksturīgs Holivudas studiju nosacījumam, kādai jābūt (amerikāņu) filmas narācijai XXI gs. sākumā. Holivudas studijas izvairās no klasisko Holivudas kanonu apstrīdošiem naratīvajiem eksperimentiem, baidoties apgrūtināt skatītāja uztveri un – pakļaut riskam filmas potenciālos komercieņēmumus. Rets izņēmums ir režisora Kristofera Nolana darbība gan viņa agrīnajā filmā *Memento* (2000), gan lielbudžeta darbā *Pirmsākums (Inception, 2010)*. Raugoties no šī aspekta, Linča filmas – gan *Ceļš uz nekurieni*, gan hronoloģiski uzreiz pēc tā tapušais *Malholandas ceļš*⁴⁴² – ir kas vairāk nekā tikai postmoderna rotaļa, tas ir arī radikāls izaicinājums Holivudas kanoniem.

Dž. Neirmors *Malholandas ceļu* nodēvējis par „izcilu postsirreālisma darbu”, kuru var vērtēt kā *Ceļa uz nekurieni* pārinieku, kura stāstījums strukturēts nevis no vīrieša, bet gan no sievietes skata punkta. „Abas filmas ir līdzinieces – abu darbība risinās Losandželosā, abas gudri izmanto slavenības cameo lomiņā, retro stila akcentus, nozieguma, slepkavības un seksuālas apsēstības tēmas, abām ir divdaļīga struktūra, no kurām vienu var uzskatīt par „realitāti”, otru – par „fantāziju”.”⁴⁴³

Malholandas ceļā Linčs izmanto atsauces arī uz Billija Vaildera filmu *Sanseta bulvāris (Sunset Blvd., 1950)* – klasisko *film noir*, kura darbība notiek sapņu fabrikā Holivudā. Titra funkciju pilda ceļa zīme *Mulholland Dr.*, Vaildera filmā šo funkciju pilda ielas un filmas nosaukuma uzraksts uz ceļa apmales. (Vēlāk arī *Malholandas ceļā* parādās plāksnīte ar *Sunset Blvd.* kā vistiešākā tekstuālā atsauce uz filmu.) *Malholandas ceļā*, gluži tāpat kā *Sanseta bulvārī*, darbības videi – Losandželosai, Holivudai – ir jēdzieniski blīva nozīme. Tā vienlaikus ir „sapņu pilsēta” un vide, kas korumpē un iznīcina. Holivudas kā manipulatīvas un destruktīvas sistēmas

⁴⁴² *Malholandas ceļš* tika veidots kā TV seriāla par Losandželosas dzīvokļu kompleksa iemītniekiem pilotsērija kompānijai ABC. Kompānija no ieceres atteicās, kaut plānots tomēr pārraidīt Linča veidoto ievadsēriju jau kā TV filmu. Francijas producentis Alens Sardē (*Alain Sarde*) iegādājās uzņemto materiālu, ļaujot Linčam to pārveidot par pilnvērtīgu filmu, veicot piefilmēšanu 2,5 nedēļu garumā 18 mēnešus pēc pamata filmēšanas pabeigšanas.

⁴⁴³ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 304.

loma spilgti iezīmēta klasiskā *film noir* mantojumā – gan *Sanseta bulvārī*, gan arī *Vientuļā vietā*. Šajā pilsētā ierodas meitene no provinces – jūsmīga aktrise iesācēja Betija (Naomi Votsa).

Tas, ka Linčs atsaucas uz *Sanseta bulvāra* tekstu, ir nolasāms arī epizodē, kurā Betija dodas uz pirmajām provēm. Studijas vārti, pie kuriem piebrauc Betija, ir tas pats vēsturiskais *Paramount* (gan bez tiešas studijas nosaukuma norādes, jo to aizliedzis *Paramount*), kurp, cerot uz triumfālo atgriešanos, pompozā retro automobilī devās norietējusi zvaigzne Norma Desmonda filmā *Sanseta bulvāris*. Toties neviens Linčam nebija aizliedzis savā filmā izmantot to pašu vēsturisko automobili no filmas *Sanseta bulvāris*. „Jā, tā ir tā pati mašīna no *Sanseta bulvāra*, to atrada kaut kur Lasvegasā,” intervijā stāsta Deivids Linčs, kurš atzīstas, ka daudz domājis par Billija Vailtera klasisko filmu, strādājot pie *Malholandas ceļa*: „Es mīlu Holivudu, tās vēsturi, tās zelta laikmetu, visu to, ko tik labi savā filmā pratis attēlot Billijs Vailters.”⁴⁴⁴

Režisora Billija Vailtera *Sanseta bulvāra* naratīvās stratēģijas radikālākais izaicinājums bija mirušā monologs, noslīkušā scenārista aizkadra balss ievadīta retrospekcija – atkāpe pagātnē, kas paskaidro viņa kompromisu ceļu un nāvi. *Malholandas ceļš* sākotnēji piedāvā šķietamību par lineāru, tradicionālu naratīvu – tikai pēc 1 h 56 minūtēm savijot to loģiski neizskaidrojamā cilpā. Filmas varones – anēmijas mocītā un savu patību aizmirsusi tumšmate, kura sevi nodēvē par Ritu (Laura Heringa), vārdu aizgūstot no filmas *Gilda* plakāta un tās zvaigznes Ritas Heivortes, un aktrise Betija – pazūd kādā mīklainā „zilā kastītē”. Filmas tālākajā vēstījumā Naomi Votsa spēlē nevis Betiju, bet Diānu, sievieti, kura pēc pirmajā filmas daļā piedāvātās naratīva attīstības loģikas ir mirusi – Diānas nedzīvo ķermeni Betija un Rita atklāj kādā dzīvoklī, mēģinot dzīt pēdas un meklēt pieturas punktus pašas Ritas identitātei.

Linčs filmā nepiedāvā loģisku šo divu sižeta bloku sasaisti, neatšifrē laika hronoloģijas loģiku, tādā veidā pastiprinot filmas nevainojami radīto oneirisko kvalitāti, kuru par būtisku *film noir* atzina pirmie klasiskā *film noir* pētnieki. Netverama, draudīga, halucinējoša – tās ir kvalitātes, kas panāktas filmā, izmantojot gan tikai naratīva cilpas, gan skaņu, gan arī kameras skata punktu. Linčs bieži izmanto šķietami subjektīvo kameras skata punktu, tomēr neidentificējot personu, kurai ir piederīgs šis skata punkts, – viņš neatšifrē, kurš skatās, teiksim, kamerai tuvojoties, slīdot uz nama durvīm, ejot pa kāpnēm u. tml. Šādu paņēmienu, kas rada nekonkretizētu draudu sajūtu, kustīgu kameru, kas brīvi klejo, tajā pašā laikā neidentificējot, ar kā acīm mēs skatāmies, izmantojis Edvards Dmitriks filmā *Atvainojiet, nepareizs numurs*. Zilā kastīte, kurā pazūd filmas varones, vēlreiz atgādina filmas *Noskūpstī mani nāvīgi* apokaliptisko kārbu, uzskatāmi eksponētais Gildas plakāts ar Ritu Heivorti, no kura savu vārdu aizgūst Rita, pats Ritas kā *femme fatale* veidols, kā arī radikālās Linča spēles ar naratīva hronoloģiju un

⁴⁴⁴ Дэвид, Л. *Интервью: Беседы с Крисом Родли*. Санктпетербург: Азбука-классика, 2009, с. 395.

loģiku padara *Malholandas ceļu* par īpašu parādību. Tā nav tikai filma, kas nostalgiski ekspluatē *film noir*, bet savā veidā apstiprina *film noir* mītu, rafinēti izmantojot ne tikai tematiskos motīvus, bet arī naratīva stratēģijas. Nelineārā naratīva lietojums vēlreiz apstrīd klasiskās Holivudas koncepcijas, kas uzstāj uz sižeta un cēloņu un seku loģisku pamatotību un izskaidrojumu, un atgādina par *film noir* izaicinājuma tradīciju novirzīties no lineārās vēstījuma ass. Linčs to dara daudz radikālāk nekā jebkurš no klasiskā *film noir* posma darbiem, tādējādi savu filmu izvedot no tās dekoratīvās nostalgijas zonas, kuram piederīgs neviens vien postmodernisma ērā tapušais *neo noir*.

Arī tādi amerikāņu autori kā Ītens un Džoels Koeni, Kventins Tarantīno un Kristofers Nolans vairākkārt veidojuši filmas, kuras var analizēt *neo noir* kontekstā. Jau pirmās Koenu filmas *Vienkārši asins* (*Blood Simple*, 1984) un *Millera krustceles* (*Miller's Crossing*, 1990) manifistē autoru interesi par amerikāņu kinovēsturi, *film noir*, arī gangsteržanra iezīmēm. Filmas *Millera krustceles* scenāriju rakstījuši paši Koeni, un tā pamatā ir Dešela Hemeta darbi *Sarkanā raža* un *Stikla atslēga*. Filmas vidē, interjeros saskatāmas tiešas atsauces uz *Maltas vanagu*, precīzāk, tā varoņa Sema Speida apdzīvoto istabu – ļoti līdzīgā interjerā mīt arī filmas *Millera krustceles* varonis Toms (Gabriels Bērnis). Kā atzīmē Neirmors, par spīti Koenu skrupulozajai interesi par detaļu precizitāti, šī filma atšķirībā no Hemeta darbiem un tādām 70. gadu filmām kā *Ķīniešu kvartāls* nav spējīga (vai nevēlas) radīt traģēdijas sajūtu. „Tā pat neliek mums smieties par lietām, ko tā imitē.”⁴⁴⁵ Atzinīgāk Koenu devumu „nostalgijas filmu” iezīmju un komiskā, ironiskā sintēzē novērtē Tomass S. Hibss. Analizējot citas Koenu filmas *Audzināts Arizonā* (*Raising Arizona*, 1987), *Fargo* (1996), *Lielais Lebovskis* (*The Big Lebowski*, 1998), viņš uzskata, ka tieši Koenu darbos satiekas pastišs un satīra, komiskās tēmas, kuras daudz ērtāk jūtas *neo noir* telpā, nevis *film noir* pirmsākumos⁴⁴⁶. Dramatiskāku, traģiskāku noskaņu, kas atgādina gan *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* eksistenciālo spriedzi, gan nejaušības motīva neatgriezenisko ietekmi kā klasiskajā *film noir* *Apvedceļš*, Koeni rada savā filmā *Cilvēks, kura nebija* (*The Man who Wasn't There*, 2001) – melnbaltā, vizuāli niansētā stāstā par kāda provinces friziera Kreina (Billijs Bobs Torntons), apstākļu upura, ceļu līdz elektriskajam krēslam, kas aizsākas kā likteņa piespēlēta nejaušība – uzaicinājums investēt veļas mazgātavas biznesā. Filmas darbība risinās XX gs. 40.–50. gados, tā šķietami atbilst Džeimsona „nostalgijas filmu” definīcijai, taču „retro stila” aksesuāru vārdā neupurē ne jēdzienisko blīvumu, ne eksistenciālas noskaņas, atgādinot klasisko *film noir* paraugus, turklāt izmanto

⁴⁴⁵ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 215.

⁴⁴⁶ Hibbs, T. S. *Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009, p. 137.

vienu no izplatītākajiem *film noir* subjektivizācijas paņēmieniem – galvenā varoņa aizkadra monologu.

Plaša tēma ir Kventina Tarantīno darbi – jau viņa agrīnajā filmā *Trakie suņi* pamatā ir *film noir* bieži izmantotās neveiksmīgās aplaupīšanas filmu sižetiskās iezīmes. Naratīva loģikas un hronoloģijas noliegumu piedāvā Tarantīno *Lubene*, papildinot *film noir* motīvus un sižetiskās iezīmes ar forsētas vardarbības devu. Būtisks mūsdienu *neo noir* lokā ir režisors Kristofers Nolans, kuram izdodas būt „opozīcijā” masu Holivudas produkcijai, vienlaikus veidojot šāda veida filmas lielajās Holivudas studijās.

Nolans radikālās spēles ar filmas naratīva hronoloģiju un loģiku aizsāka savā agrīnajā mazbudžeta filmā *Memento*, piedāvājot filmas vēstījumu kā atmiņu zaudējuša un atriebes idejas vadīta cilvēka fragmentētu, subjektivizētu pieredzi – sižetisku rēbusu. Taču atsauces uz *film noir* atradušas izpausmi arī viņa turpmākajos darbos, kas tapuši kā Holivudas lielbudžeta filmas masu auditorijai. *Film noir* tipiskais pilsētas kā korumpētu urbāno džungļu motīvs iezīmējas viņa komiksa adaptācijā *Tumšais bruņinieks (The Dark Knight, 2008)*, taču daudz radikālāk uzticību *film noir* mantojumam viņš demonstrē filmā *Pirmsākums* – Holivudas produkcijā, kuras labirintveida naratīva struktūra, spēles ar nosacītības līmeņiem (realitāte/sapnis) un laika hronoloģiju ir izaicinājums Holivudas klasiskā stila konvencijām. (Filmās varoņi nodarbojas ar sarežģītu struktūru, paralēlās realitātes – sapņu – konstruēšanu, kuru paši arī apdzīvo.) Arī *Pirmsākumā* Nolans savu radikālismu nedaudz notušē ar Holivudas masu produkcijai tipiskiem paņēmieniem – specefektiem, vajāšanas motīviem, zvaigžņu (Leonardo di Kaprio u.c.) iesaisti –, tomēr viņš ir vienīgais tik plašai masu auditorijai strādājošais amerikāņu režisors, kura filmas piedāvā jēdzieniski piepildītu klasiskā *film noir* motīvu un naratīva struktūru izmantojumu, nezaudējot globālajam masu tirgum paredzēta produkta kvalitātes.

Neo noir izplatība, protams, neaprobežojas tikai un vienīgi ar postmoderno autoru darbiem.

Aktuālajā praksē jēdziens *neo noir* bieži tiek lietots, attiecinot to uz ļoti atšķirīgām filmām, īpaši tām, kurās izmantota spriedze un detektīvžanra, trillera elementi.

Dž. Neirmors *neo noir* postmodernisma fāzi saista arī ar „industriju”, kas mūsdienās pavada jēdzienu *film noir*, – tajā viņš ietver gan Holivudas izklaides filmas – tāda ir arī Kristofera Nolana filma *Pirmsākums* –, gan žurnālu fotogrāfijas, gan komiksus (un to adaptācijas filmās – *Betmens, Grēku pilsēta* u.c.), TV seriālus, kas ekspluatē *film noir* vizuālo stilistiku un tematiskos motīvus u.c. „*Noir* XX gs. izskaņā šķērso nacionālās robežas un dažādas komunikācijas formas, aptverot muzeju rīkotas retrospekcijas, akadēmiskos mācību kursus, parodijas, rimeikus, Holivudas blokbasterus, masu tirgum paredzētas grāmatas, eksperimentālo literatūru un glezniecību, TV filmas... un pat erotiskos trillerus.”⁴⁴⁷ Dž. Neirmors akcentē *film*

⁴⁴⁷ Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, pp. 254–277.

noir izplatību daudzos kultūrkontekstos un atšķirīgos medijos, uzsverot, ka šī situācija ir novedusi pie plašas intertekstuālas ietekmes, kur klasiskais *film noir* ir atsauču kopums, ko izmanto *neo noir* filmas, kas cirkulē globālajā Holivudas distribūcijas tirgū, arī internetā filmu apmaiņas (gan legālajās, gan nelegālajās) sistēmās.

Īpaša ir tēma – *film noir* iezīmes nacionālajās kinematogrāfijās vēl pirms *neo noir* globālās izplatības XX/XXI gs. mijā. Tā tiks aplūkota nākamajā darba nodaļā.

5. *Film noir* un nacionālās kinematogrāfijas

5.1. *Film noir* Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās

Jaunākie *film noir* pētījumi apstrīd ilgu laiku dominējošo uzskatu, ka *film noir* ir tikai amerikāņu kultūras parādība, kā savulaik uzskatīja pirmie *film noir* pētnieki (Bordē un Šomtons, Silvers un Vorda). Pat vēl 1997. gadā Nikolass Kristofers (*Nicholas Christopher*) apgalvo, ka „*film noir* ir absolūti amerikānisks”⁴⁴⁸. Viens no pēdējā laika nozīmīgākajiem *film noir* pētniekiem Džeimss Neirmors gan atzīst, ka „*film noir* nav specifiski amerikāniska forma”, un atzīmē „apbrīnojamo fleksibilitāti, amplitūdu un pat mītisko spēku”, kas *film noir* ļauj darboties kā „sava veida starptautiskajam žanram”⁴⁴⁹, tomēr arī viņa darbā dominē ASV tapušo filmu analīze. Kā atzīmē Endrū Spaisers, šāda veida Eiropas *film noir* noliegums vai marginalizācija ir paradoksāla īpaši tāpēc, ka amerikāņu *film noir* vienmēr ticis uzskatīts par Eiropas kino, īpaši vācu ekspresionisma, tradīciju pārmantotāju⁴⁵⁰.

Tomēr pēdējā desmitgadē ir aktualizējies jautājums, vai *film noir* ir eksistējis Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās laikā, kad ASV uzplauka *film noir*. Ja eksistējis – vai šie procesi ir bijuši saistīti ar Amerikas *film noir* ietekmēm vai arī tie ir bijuši suverēni, paralēli? Līdzīgus jautājumus var uzdot arī par *film noir* attīstību mūsdienās: vai ir pamats analizēt *neo noir* iezīmes nacionālajās kinematogrāfijās? Vai tās ir saistītas ar globalizācijas procesiem, ietekmēm kā *film noir* attīstības postmodernais posms, vai tās nosaka katras konkrētās nacionālās kinematogrāfijas specifika un autoru radošā izvēle? Uz šiem jautājumiem atbildes meklējuši akadēmiskā rakstu krājuma *Eiropas film noir (European Film Noir)* autori – tas ir pirmais rakstu krājums, kas veltīts tēmai *film noir* un *neo noir* Eiropas kinematogrāfijā – tā iezīmēm Francijas, Lielbritānijas, Vācijas, Spānijas un Itālijas kinokultūrā. Šajā pētījumā gan netiek apskatīta nelielo Eiropas valstu kinematogrāfija, kā arī to valstu kinematogrāfija, kuras XX gs. atradās padomju ideoloģijas ietekmē. Tomēr tajā tiek analizēta *film noir* attīstība

⁴⁴⁸ Christopher, N. *Somewhere in the Night: Film noir and the American City*. New York: Free Press, 1997, p. 12.

⁴⁴⁹ Naremore, J. *More than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 280.

⁴⁵⁰ Spicer, A. *Introduction. European Film Noir*, p. 6.

Spānijā, kuras politiskā situācija (ģenerāļa Fransisko Franko diktatūra no 1936. līdz 1975. gadam) ierobežoja gan stilistiskos eksperimentus, gan *film noir* attīstību un var būt par modeli *film noir* kodu meklējumiem kinematogrāfijā, kurā šķietami nav *film noir* attīstību veicinošu apstākļu.

Minētajā Eiropas *film noir* pētījumā dominē semantiskā analīze, katalogizējot, apkopojot nacionālo kinematogrāfiju ietvaros tapušo filmu iezīmes, kas sasaucas ar Amerikas *film noir* stilistiskajām un žanriskajām iezīmēm. Saknes Eiropas *film noir* tradīcijai tiek saskatītas gan detektīvliteratūras izplatībā, gan vienojošā vēsturiskā situācijā, kas būtiski ietekmējusi *film noir* rašanos, – ne tikai ASV, bet arī Eiropā –, gan arī detektīva un trillera žanram piederīgo filmu attīstībā, kuros nereti tiek izmantoti *film noir* raksturīgie kodi (vizuālā stilistika, naratīva īpatnības). Pamatā pētījuma autori atsaucas uz vairākiem Pola Šrēdera akcentētiem faktoriem, kas, viņaprāt, 40. gados veicināja *film noir* attīstību Holivudā, tomēr ignorē Šrēdera uzskatu, ka *film noir* ir amerikāņu kultūras fenomēns. Vairāki Šrēdera minētie faktori – karš un pēckara depresija, reālisms, detektīvliteratūras ietekmes – tiek uzskatīti par apstākļu kopumu, kas veicinājis *film noir* attīstību arī Eiropas kinematogrāfijā. Nav ignorējama amerikāņu *film noir* vistiešākā ietekme uz dažu Eiropas režisoru darbiem tajās valstīs, kurās šīs filmas tika demonstrētas pēc Otrā pasaules kara. Tomēr lielā daļā gadījumu Eiropas *film noir* pētnieki neakcentē amerikāņu filmu ietekmi uz Eiropas kino pieredzi, uzskatot, ka Eiropas *film noir* tradīcija ir attīstījusies bez tiešas ietekmes no ASV tapušajām filmām, kas nonākušas Eiropas kinonomā pēc Otrā pasaules kara.

Arī Eiropas kontekstā ar jēdzienu *film noir* tiek raksturotas ļoti atšķirīgas filmas, šajā kategorijā iekļaujot arī darbus, kas tradicionāli tika uzskatīti par piederīgiem trillera vai pat politiskā trillera žanram. Pētījumu teorētiskā nostādne: *film noir* Eiropas kinematogrāfijā ir stilistisko paņēmieni, žanrisko iezīmju un noskaņu kopums, kas atrodams dažādu valstu kinematogrāfijā; tas ir heterogēns fenomēns, kuru analizējot jārespektē katras konkrētās nacionālās kinematogrāfijas nianse un atšķirības. Tā metodoloģija – retrospektīvi vērsta analīze, akcentējot vienojošos žanriskos, strukturālos, stilistiskos elementus, kas sasaucas ar klasiskā amerikāņu *film noir* perioda filmām, ļauj par Eiropas *film noir* uzskatīt ļoti plašu un daudzveidīgu dažādās valstīs tapušo filmu kopumu. „Eiropas *film noir* ir tematiski dažādas, taču tām piemīt eksistenciāls jūtīgums, tās rada draudīgu nosacītu visumu, kurā eksistence ir bezjēdzīga un absurda,”⁴⁵¹ uzskata Spaisers.

Eiropas *film noir* pieredze – filmu daudzums, daudzveidība, dominējošās tēmas katrā no analizētajām Eiropas kinematogrāfijām – ir atšķirīgas. Atšķirīgs ir arī *film noir* tradīciju aizsākums dažādās Eiropas valstīs. Francijā *film noir* un *neo noir* attīstība ir saistīta ar

⁴⁵¹ Spicer, A. *Introduction. European Film Noir*, p. 15.

visaptverošiem virzieniem: poētiskais reālisms savulaik ietekmēja amerikāņu *film noir* rašanos, būtiska *film noir* tālākajai attīstībai bija arī jaunā viņa režisoru prakse.

Spēcīgas tradīcijas ir britu *film noir*; kaut pirmie pētījumi par britu *film noir* top tikai 1987. gadā, kad Viljams K. Eversons (*William K. Everson*) raksta: „Britu *film noir* ir īpaši fascinējošs gan tāpēc, ka nekad oficiāli nav ticis uzskatīts, ka tāds vispār eksistē, gan tāpēc, ka tā attīstība notikusi paralēli amerikāņu *film noir*.”⁴⁵² Kaut britu *film noir* atpazīstamību vajadzēja nodrošināt vairākām pēc Otrā pasaules kara tapušajām filmām – kopražojumiem, kā Kerola Rīda (*Carol Reed*) *Trešajam vīram* (*The Third Man*, 1949), kas filmēts Vīnē un ir kopprodukcija ar ASV, un Žila Dasēna *Nakts un pilsēta*, kurā viņš Londonu padarījis par depresīvu noskaņu *film noir* pilsētu, filmēdams amerikāņu kompānijai *XX Century Fox*⁴⁵³, – šīs filmas parasti asociējas ar amerikāņu, nevis britu kinovēsturi. Taču šīs filmas ir tikai niecīga daļa no mazpazīstamā britu *film noir*, kas gan apvieno spēcīgo britu detektīvliteratūras tradīciju, gan kļuvis par kara traumu psiholoģisko atspoguļojumu – filmās, kas tapušas pēc Otrā pasaules kara. Tieši šo aspektu – varoņa „vīrieša traumēto psihi” – kā vienu no britu *film noir* pamatiezīmēm akcentē Tonijs Viljamss⁴⁵⁴.

Arī Lorenša Millere (*Laurence Miller*), kura pētījusi britu *film noir*; uzskata, ka nav pamata apgalvojumam, ka *film noir* var būt skaidrojams tikai Amerikas kontekstā un ideoloģijā, jo līdzīgu apstākļu kopumu lielākā vai mazākā mērā varam atrast arī citās valstīs, kas rada nosacījumu katras konkrētās valsts *film noir* attīstībai⁴⁵⁵. Saskaņā ar L. Milleres pētījumiem laika posmā no 1940. līdz 1959. gadam Lielbritānijā tapis ap 300 *film noir* (tās veido 14% no kopējās britu kinoprodukcijas), un tajās iezīmējas līdzīgi motīvi un tēli kā amerikāņu tajā pašā laika periodā radītajās filmās – liktenīgās sievietes, noziedznieki, bēgļi, privātdetektīvi –, turklāt britu *film noir* skaits palielinājās arī 50. gados, kad ASV jau bija sācies klasiskā *film noir* noriets. L. Millere secina, ka britu *film noir* attīstījās paralēli amerikāņu *film noir* „kā reakcija uz līdzīgiem notikumiem vienā un tajā pašā laika posmā”⁴⁵⁶. L. Milleres secinājums rosina analizēt *film noir* attīstību nacionālajās kinematogrāfijās ne vien kā kinoindustrijas un filmu izrādīšanas sistēmas globalizācijas sekas un amerikāņu *film noir* ietekmes uz to valstu kinematogrāfiju, kurās tās ir demonstrētas, bet arī kā suverēnu procesu – kā noteiktu estētiski māksliniecisku reakciju uz līdzīgiem vēsturiskiem apstākļiem.

Uzskatam, ka noteikts vēsturisko apstākļu kopums un sabiedrības noskaņojums veicinājis *film noir* attīstību ārpus ASV, piekrīt Auduns Engelstads, kurš pētījis *film noir* Norvēģijas

⁴⁵² William, K.E. *British Film noir*. In: *Films in Review*, May 1987, p. 285.

⁴⁵³ Murphy, R. *British Film noir*. In: *European Film Noir*, p. 97.

⁴⁵⁴ Williams, T. *British Film Noir*. In: *Film Noir Reader 2*. New York: *Limelight Editions*, 1999, p. 255.

⁴⁵⁵ Miller, L. *Evidence for a British Film Noir Cycle*. In: *Re-viewing British Cinema 1900–1992*. New York: *State University of New York Press*, 1994.

⁴⁵⁶ Turpat, 162. lpp.

kinematogrāfā. Tā aizsākumu XX gs. 40. gados viņš skaidro gan ar detektīvliteratūras tulkojumu popularitāti Norvēģijā, gan ar amerikāņu filmu, to skaitā *film noir*, izrādīšanu šajā valstī, gan arī ar traumatiskajām, depresīvajām noskaņām, kas pēckara periodā bija raksturīgas ne tikai ASV, bet arī Eiropā: „Dažādi izmisisuma veidi, īpaši pēckara periodā, bija sastopami daudz kur Eiropā,”⁴⁵⁷ raksta A. Engelstads. Viņš ir viens no retajiem Eiropas *film noir* pētniekiem, kurš lielu uzmanību pievērš amerikāņu *film noir* izrādīšanas praksei Norvēģijā, akcentējot amerikāņu *film noir* ietekmes uz norvēģu *film noir* dinamiku. Šādas ietekmes Engelstads saskata arī vienā no pirmajām norvēģu *film noir* – 1949. gada filmā *Nāve glāstos* (*Death in Caress*), ko režisējusi pirmā sieviete režisore Norvēģijā Edīte Karlmarā (*Edith Carlmar*). Filma ir retrospektīvi veidots kaislības un noziegumu stāsts, kurā saskatāmas paralēles ar amerikāņu režisora Teja Gārmeta 1946. gada filmu *Pastnieks vienmēr zvana divreiz*.

Tomēr *film noir* attīstība Eiropas valstu nacionālajā kinematogrāfijā ir ļoti komplicēta tēma, kas liek rēķināties ar katras valsts vēsturiskās situācijas īpatnībām. Piemēram, *film noir* pēdas vācu kino pēc Otrā pasaules kara līdz pat XX gs. 60. gadiem teju nav saskatāmas, lai gan vācu ekspresionisms ir ietekmējis *film noir* rašanos un daudzas no amerikāņu *film noir* veidojuši režisori – emigranti no Vācijas. Iemesls ir gan nacionālsociālistu ideoloģiskā kontrole, kas nepieļāva stilistiskus meklējumus vācu kinematogrāfijā pēc 1933. gada, gan arī situācija Vācijā pēc Otrā pasaules kara. Kā atzīmē Tims Bergfelders (*Tim Bergfelder*), pēc Otrā pasaules kara *film noir* iezīmes rietumvācu kinematogrāfijā nav saskatāmas, arī filmas, kas mūsdienās tiek uzskatītas par amerikāņu *film noir* klasiku, neatstāja paliekošu iespaidu ne uz vācu publiku, ne kritiku. Nereti vācu prese kritiski novērtēja vācu režisoru emigrantu Holivudā veidotās filmas. Gan Friča Langa, gan Roberta Šjodmaka ASV veidotie darbi vācu presē tika raksturoti kā bezvērtīgas „piedzīvojumu filmas un krimināldrāmas”⁴⁵⁸, tajās nesaskatot īpašu stilistisko oriģinalitāti un izaicinājumu klasiskajam Holivudas stilam. T. Bergfelders uzskata, ka nav motivācijas runāt par *film noir* iezīmēm Rietumvācijas kinematogrāfā, vēl jo vairāk padomju ietekmes zonā esošajā Austrumvācijas kino. Interese par *film noir* rietumvācu kinematogrāfijā iezīmējas krietni vēlāk – Eiropas kino modernisma periodā tā dēvētā jaunā vācu kino režisoru, galvenokārt Rainera Vernera Fasbindera (*Rainer Werner Fassbinder*) un Vima Vendersa (*Wim Wenders*), darbos. Zīmīgas ir Fasbindera agrīnās gangsterfilmas, ko Roberts Kuks (*Robert Cook*) dēvē par Fasbindera „neo noir ciklu” – *Mīla ir aukstāka par nāvi* (*Liebe – kalter als der Tod*, 1969), *Mēra dievi* (*Gottes der Pest*, 1970), *Amerikāņu karavīrs* (*Der amerikanische Soldat*, 1970) –, kurās „Holivudas pieredze tiek izmantota kā materiāls parodijai, kritizējot tās ietekmi Vācijā, bet arī uzdodot būtiskus jautājumus Vācijas sabiedrībai”⁴⁵⁹. Fasbindera *Mīla ir*

⁴⁵⁷ Engelstad, A. *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*, p. 30.

⁴⁵⁸ Bergfelder, T. *German Cinema and Film noir*. In: *European Film Noir*, p. 139.

⁴⁵⁹ Cooke, P. *German Neo noir*. In: *European Film Noir*, p. 166

aukstāka par nāvi, kuras varoņi ir suteners (Rainers Verners Fasbinders), ielasmeita (Hanna Šigula) un gangsteris (Ulli Lomels), kļūst par Fasbindera eksperimentu *film noir* stilistikā, turklāt tajā ir daudz atsauču uz Godāra Līdz *pēdējam elpas vilcienam*. Pastāvīgu interesi par *film noir* apliecina arī starptautiski pazīstamā vācu režisora Vima Vendersa darbi, kurš 70.–80. gados atkārtoti pievērsās *film noir*. Vendersa komerciāli veiksmīgākā filma *Amerikāņu draugs* (*The American Friend*, 1977) ir brīva Patrīcijas Haismitas romāna adaptācija, kas daļēji rakstīts vācu, daļēji angļu valodā. „To var uztvert gan kā trilleri, kas veidots Alfreda Hičkoka un Nikolasa Reja tradīcijās, gan kā pastišu par noteiktām Holivudas konvencijām un arī kā alegoriju par Amerikas un Rietumvācijas attiecībām divas paaudzes pēc Otrā pasaules kara,”⁴⁶⁰ uzskata Neirmors, kurš atzīmē, ka Venderss izmanto nopietnāku pieeju *film noir* klasiskajai tradīcijai, salīdzinot ar vietumis ironiskajiem, atsvešinātības efektu izmantojošajiem franču jaunā viļņa darbiem. (Venderss ASV ir veidojis biogrāfisku filmu, kurā dominē „nostalgijas filmas” iezīmes, – *Hemets* (*Hammett*, 1982), kas veltīta rakstniekam, kura darbi ir bijuši būtiski *film noir* tapšanā.)

Bagātīga vēsture ir arī itāļu kino *film noir*. Mērija Vuda (*Mary P. Wood*) uzskata, ka šīs filmas gan aprūtināta identifikācijas problēma – itāļu kino vēsture pazīst apzīmējumu *giallo* (dzeltens – itāļu val.); jau kopš 20. gadu beigām Itālijā tika izdoti detektīvi dzeltenos vākos, un šo apzīmējumu lieto arī to filmu apkopošanai, kuru stilistiskās iezīmes ir tuvas *film noir*, – tie ir detektīvi, politiskie detektīvi u.c. Mērija Vuda saskata itāļu *film noir* saknes gan mēmajās filmās, gan Eiropas kino modernistu Lukīno Viskonti un Mikelandželo Antonioni agrīnajos darbos. Par Viskonti debiju kļūst amerikāņu rakstnieka Džeimsa M. Keina romāna *Pastnieks vienmēr zvana divreiz* pirmā ekranizācija kinovēsturē – filma *Apsēstība* (1943); Antonioni uzņēma filmu *Stāsts par kādu romānu* (*Story of A Love Affair*, 1950). Abi režisori savos darbos apvieno neoreālisma un *film noir* elementus. Andrašs Bālints Kovāčs uzskata, ka abas šo itāļu režisoru filmas ir principiālas arī Eiropas kino modernisma attīstībā – „vēl ilgi pirms tam, kad franču jaunā viļņa režisori nosauca abus šos virzienus par saviem priekštečiem”⁴⁶¹, tās apvienoja gan neoreālisma, gan *film noir* iezīmes, tuvinot kinovalodu modernisma principiem. Vēlākam itāļu kino ir raksturīgs arī *noir* elementu izmantojums – krimināldrāmās un detektīvos, arī tā dēvētajos politiskajos detektīvos (*giallo politici*). Pamatā tās ir Frančesko Rozi (*Francesco Rosi*) 70. gadu politiskās detektīvdramas, kā arī šausmu filmas – īpaši režisoru Mario Bravas (*Mario Brava*) un Dario Ardžento (*Dario Argento*) darbi⁴⁶².

⁴⁶⁰Naremore, J. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*, p. 202.

⁴⁶¹Kováč, A. B., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago, London: *The University of Chicago Press*, 2007, p. 255.

⁴⁶²Wood, M. P. *Italian film noir*. In: *European Film Noir*, pp. 236–264.

Īpaša situācija salīdzinājumā ar Francijas, Lielbritānijas, Vācijas, arī Itālijas *film noir* attīstību ir bijusi Spānijā, kur kinematogrāfija bija pakļauta ideoloģiskai cenzūrai. Analizējot *film noir* attīstību Spānijā, Robs Stouns (*Rob Stone*) uzsver, ka sociālpolitiskie apstākļi, Franko diktatūra, cenzūra, arī amerikāņu detektīvu tulkojumu neesamība šķietami radīja situāciju, kurā nav iespējama spāņu *film noir* (vai *cine negro*) eksistence. Tomēr Stouns saskata *noir* iezīmes arī vairākās Franko diktatūras laika spāņu filmās, akcentējot tās Spānijā tapušās filmas, kas izmanto *film noir* raksturīgo vizuālo stilistiku (filma *Velosipēdista nāve* (*Muerte de un ciclista*, režisors Antonio Bardems, 1955), kā arī maskulinitātes krīzi (filma *Medības* (*La caza*, 1965, režisors Karloss Saura). *Velosipēdista nāve* ir fatāla melodrāma, kurā dāsni izmantots *film noir* tuvs, ekspresīvs, kontrastējošs apgaismojums; *Medības* stāsta par trim draugiem, kādreizējiem karavīriem Spānijas pilsoņu karā (1937–1939), kas sapulcējušies bijušajās cīņu vietās uz trušu medībām, un medībās cits citu iznīcina. Sauras filma savulaik aizsāka tā dēvēto jauno spāņu kino, kas apvienoja režisorus, kuri strādāja Franko diktatūras noslēguma posmā un kuru „darbos izmantotie simboliskie varoņi un naratīvs kļuva par metaforisku komentāru nācijas stāvoklim”⁴⁶³. Stouns uzskata, ka *film noir* elementi, kas izmantoti Sauras filmā, piemēram, deformētās maskulinitātes motīvs, kara traumētie varoņi, kļūst par politiskā režīma kritikas ieroci. Kaut arī pēc Franko nāves 1975. gadā demokratizācijas procesi palielināja interesi par *film noir* sižetiskajiem motīviem un varoņiem (detektīvi, *femme fatale* kā klasiskās spāņu jaunavas antitēze), Stouns uzskata, ka tomēr nav pamata runāt par spāņu *film noir* eksistenci. Atsevišķās filmas jāuzskata par izņēmumu: „Spāņu *noir* neesamība savā veidā vēlreiz apliecina *noir* tematikas cinismu, nihilismu, dzimumu lomu apvērsumu un tās estētikas piesātināto dramatismu, kas nevarēja tikt akceptēts politiskās diktatūras apstākļos.”⁴⁶⁴ Spāņu *noir* neesamība gan nenoliedz spāņu *neo noir* attīstību – „tā atdzimšanu, kas nekad nav eksistējis, tā atgriešanos, kas nekad nav bijis”⁴⁶⁵, kas kopš XX gs. 70.–80. gadu mijas Spānijā ir saistīts gan ar komplicētu naratīva izmantojumu, gan arī naratīvu, kura centrā ir provokatīvas sievietes, kas nebija iespējams diktatūras laikā, gan arī trilleru attīstību, kuros izmantotas *film noir* raksturīgās vizuālā stila iezīmes.

Film noir attīstība Spānijā kā zemē, kas bija ideoloģiski nošķirta no norisēm demokrātiskajās Eiropas valstīs, var rosināt analizēt *film noir* attīstību arī citās valstīs, kurās dominēja ideoloģiska cenzūra un izolētība no pasaules kino attīstības procesiem.

Neskatoties uz atšķirībām un niansēm dažādu Eiropas valstu *film noir* attīstībā, tām ir arī būtiskas kopīgas iezīmes. Tās vieno gan detektīvliteratūras tradīcija, gan arī pēc Otrā pasaules kara vairāku Eiropas valstu kinematogrāfijā dominējošais varonis – psiholoģiski traumēts kara

⁴⁶³ Stone, R. *Spanish film noir*. In: *European Film Noir*, p. 202.

⁴⁶⁴ Turpat, 205. lpp.

⁴⁶⁵ Turpat, 205. lpp.

veterāns, kura „pagātnē ir tumši un draudīgi noslēpumi, kas vairs nav noslēpjami un kam ir jāatrod risinājums”⁴⁶⁶. Šis varonis ir līdzīgs gan Amerikas, gan Eiropas *film noir*.

Īpaša tēma, kurā sīkāk neiedziļināšos, ir robeža starp *film noir* un *neo noir* Eiropas valstu kinematogrāfijā. „Katrā nacionālajā kinematogrāfijā bija pārtraukums starp *noir* un *neo noir*, gluži tāpat kā ASV. Tomēr Eiropas *neo noir* uzrāda tās pašas iezīmes, ko ASV *neo noir*, – pārslēgšanos no modernisma uz postmodernisma diskursu ar tam piederīgo filmu patēriņa preces pazīmēm, kuru pavedinošā atpazīstamība ir raksturīga postmodernajai kultūrai.”⁴⁶⁷

Viena no būtiskākajām pētījuma *Eiropas film noir* atziņām – tas apstrīd pieņēmumu par nacionālo kinematogrāfiju kā pašpietiekamu vienību, uzsverot *film noir* starpkultūru fenomena dabu. Pētījums uzrāda sarežģītas ietekmes un mijiedarbes – „sapītas attiecības, atbalsis, kas sniedzas pāri nacionālajām robežām un vēsturiskajiem periodiem. (..) Katrā valstī *noir* un *neo noir* raksturo individuālas trajektorijas, kas atspoguļo nācijas vēsturi, tās politisko organizāciju (sistēmu), kultūras tradīcijas, kinoindustrijas stāvokli un kinematogrāfiskās kultūras spēku. Katrā gadījumā *film noir* un *neo noir* bieži ir saistīti ar sociālajām, politiskajām un kultūras problēmām, kas ir īpašas konkrētajai nācijai”⁴⁶⁸.

Dažādo Eiropas valstu filmas, kurās saskatāmas *film noir* raksturīgās iezīmes, vieno arī atšķirība no Holivudas klasiskā kino normām. Turklāt heterogēnais Eiropas *film noir* nereti ir opozicionārs arī nacionālajās kinematogrāfijās – tas var būt par sociālās un politiskās kritikas ieroci, kas uzdod neērtus jautājumus par dzimumu lomu, korupciju, vardarbību, varas dominanti⁴⁶⁹.

Šie secinājumi rosina pētīt *film noir* iezīmes, kodus arī to valstu kinematogrāfijā, kurās *film noir* klātbūtne nešķiet objektīvi pamatota, piemēram, valstīs, kurās dominējošā ideoloģija un cenzūra nepieļāva īpašus stilistiskus meklējumus, kā Spānijā, PSRS un tās ietekmes zonā esošajās valstīs.

5.2. *Film noir* iezīmes latviešu kino

Mūsdienās nav iespējams nodalīt nacionālo *film noir* no amerikāņu u.c. ietekmē tapušā. Iemesls ir arī kinoizrādīšanas sistēmas globalizācija (kinoteātru repertuārs, interneta kanāli), kas ļauj ceļot noteiktām idejām, motīviem un stilistiskiem paņēmieniem pāri nacionālo valstu robežām. Tomēr kardināli cita situācija bija kādreizējās padomju bloka valstīs, kurās tapušajās

⁴⁶⁶ Spicer, A. *Introduction*. In: *European Film Noir*, p. 14.

⁴⁶⁷ Turpat, 15., 17. lpp.

⁴⁶⁸ Spicer, A. *Introduction*. In: *European Film Noir*, p. 13.

⁴⁶⁹ Turpat, 15. lpp.

filmās šķietami nav pamata meklēt ne amerikāņu *film noir* ietekmes, ne arī kodus, kodu sistēmu, kas raksturīga *film noir*. Kādreizējās padomju bloka valstīs saskarsme ar autentisko *film noir* neeksistēja – šīs filmas XX gs. 40.–50. gados nenonāca kinonomā. Neeksistēja arī jēdziens *film noir*, jo nebija pazīstamas un pieejamas ne filmas, kas inspirēja radīt šo terminu, ne literatūra, kas tām veltīta. Šo iemeslu dēļ līdz šim nav pētītas *film noir* iezīmes to valstu kinematogrāfijā, kurās dominēja sociālistiskā reālisma kanons, arī Latvijā (Latvijas PSR) tapušajās filmās.

Par latviešu vai jebkuras PSRS veidotās filmas piederību *film noir* šķiet riskanti runāt – tiek uzskatīts, ka filmas, kas tapušas ideoloģiskai cenzūrai pakļautā sistēmā, kurā dominēja sociālistiskā reālisma kanons, šādi piemēri nav atrodam. Padomju Latvijā kino izrādīšanas sistēma vienotā aprītē saslēdza PSRS veidotās filmas, ārkārtīgi reti un uzmanīgi ielaižot svaigas gaisa vēsmas – filmas no rietumvalstīm. Šis ir viens no iemesliem, kas liek vaicāt, vai ir pamats runāt par *film noir* tematikas un stilistikas iezīmēm latviešu kino PSRS laikos tapušajās filmās.

Tomēr analizēt *film noir* ietekmes, precīzāk, to kodu sistēmu – stilistisko un naratīvo –, kas korelē ar klasiskā *film noir* izmantotajiem kodiem, sociālistiskajai ideoloģijai pakļautajās kinematogrāfijās mudina arī secinājums, ka katrā nacionālajā kinematogrāfijā *film noir* ir sava specifika, kas saistīta gan ar nācijas vēsturi, gan politisko sistēmu.

Analizējot *film noir* iezīmes latviešu kinematogrāfā, izmantošu Šrēdera definētos faktoros, kas savulaik veicināja amerikāņu *film noir* rašanos un ko izmantojuši arī Eiropas *film noir* pētnieki, kā arī Pleisas un Pīterona definētās *film noir* vizuālās stilistikas kritērijus. Karš un pēckara depresija ir viens no Šrēdera minētajiem faktoriem, kas sekmējuši *film noir* iezīmju veidošanos. Kara sekas kā *film noir* stilistiku veicinošs faktors latviešu kino pieredzē reflektējas krietni vēlāk nekā citās valstīs – tikai 60. gados – un vispirms jau Rolanda Kalniņa filmā *Akmens un šķembas*. No latviešu kino vēsturiskā mantojuma, filmām, kas tapušas pēc Otrā pasaules kara analizēšu vairāku režisoru darbus, kuros uzskatāmi iezīmējas *film noir* stilistika, kaut, protams, šo filmu tapšana ideoloģiskajai cenzūrai pakļautā sistēmā neļauj runāt par pilnvērtīgu *film noir* eksistenci latviešu kino.

Film noir raksturīgās vizuālās stilistikas un komplicētas naratīvās struktūras izmantojums raksturo režisora Rolanda Kalniņa darbu *Akmens un šķembas* (1966), filmu, kas veltīta leģionāru liktenim Otrajā pasaules karā. *Film noir* vizuālās stilistikas izmantojums iezīmējas arī Aloiza Brenča filmās *Kad lietus un vēji sitas logā* (1967), *Liekam būt* (1976) un *Mirāža* (1983) – šis režisors Rīgas kinostudijas kontekstā demonstrēja mērķtiecīgu interesi par trilleru un detektīva žanru –, arī Arvīda Krieva filma *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* (1987) liecina par *film noir* stilistikas izmantojumu postmodernisma diskursā.

Visas šīs filmas saista kopīgas iezīmes varoņu tipoloģijā – gan filmu *Akmens un šķembas*, gan *Kad lietus un vēji sitas logā*, gan *Liekam būt* un *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili*, gan arī filmu *Mirāža* vieno varoņi, kuru rīcību, uzvedību un eksistenciālās izvēles motivē viņu pagātne – kara trauma, pieredze kara laikā –, kas viņus ir nostādījusi ekstrēmā situācijā. Šie varoņi akcentē Endrū Spaisera uzrādīto tendenci, kas kopīga gan Eiropas, gan Amerikas *film noir*: „Emocionāli, nestabili, neadekvāti kara veterāni ir visu *noir* (gan Eiropas, gan Amerikas) vienojošā iezīme – to centrā ir vāji vai ievainoti vīrieši, kuri ir sociāli un/vai psiholoģiski disfunkcionāli un kurus raksturo gan neirozes, gan patoloģijas.”⁴⁷⁰

Amerikā Holivudas industrijas ietvaros tapušās klasiskās *film noir* var uzskatīt par opozīciju, pretošanos Holivudas klasiskajam stilam, izmantojot komplicētas retrospekcijas struktūras un eksperimentējot ar vēstījuma subjektivizāciju. Korelācija starp kanonu un radošo izaicinājumu, formas, naratīva eksperimentiem ir klasisko amerikāņu *film noir* būtība. Korelācija starp sociālistiskā reālisma kanonu un opozīciju tam ir tā latviešu kino teritorija, kurā meklējamas *film noir* iezīmes.

5.2.1. *Film noir* ietekmes Rolanda Kalniņa filmā *Akmens un šķembas*

Rolands Kalniņš (1922) ir viena no latviešu kino spilgtākajām, arī padomju cenzūras visvairāk nesaudzētajām personībām. Tieši R. Kalniņa filmās vairāk nekā jebkura cita viņa laikabiedra latviešu kinorežisora darbos atrodamas formālas, stilistiskas, jēdzieniskas atsauces uz tā laika pasaules kino virzieniem. Jāatzīmē, ka Rolanda Kalniņa 60. gadu filmas tapa laikā, kad Eiropas valstu kinematogrāfijā iezīmējās modernisma tendences (franču jaunais vilnis u.c.), taču novatoriski stilistiskie meklējumi notika arī padomju ietekmes zonās esošajās valstīs – gan padomju, gan, piemēram, arī poļu kino. Kovāčs uzskata, ka tieši tie procesi, kas risinājās padomju un poļu kinematogrāfijā, bija sava veida atbilde Rietumeiropas modernismam. „Rietumos bija vērojama kustība prom no neoreālisma, lai sasniegtu modernisma formas, savukārt PSRS un Polijā iezīmējās tendence tuvināties neoreālismam kā kino modernizācijas formai. Jauno autoru mērķis bija attālināties no dominējošās ideoloģijas un sociālistiskā reālisma heroiskā stila.”⁴⁷¹ Par šādu attālināšanās piemēru uzskatāma Rolanda Kalniņa filma *Akmens un šķembas*, kas reflektē arī poļu kino (īpaši Andžeja Vajdas darbu) ietekmes. Taču filmā ir saskatāmas stilistiskās iezīmes, kas tuvas arī *film noir*. Rolanda Kalniņa *Akmens un šķembas* ir saistāms ar tiem procesiem, kas pasaulē un Eiropā sekmēja *film noir* attīstību. Tās ir

⁴⁷⁰ Spicer, A. *European film noir*, p.14.

⁴⁷¹ Kovács, A. B. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago, London: *The University of Chicago Press*, 2007, p. 282.

gan noskaņas pēc Otrā pasaules kara, gan šajā laikposmā nozīmīgā reālisma tendence, kas iezīmējās ASV un arī Eiropas kino. Šrēders uzskata abus šos faktoros par būtiskiem *film noir* attīstībā.

Viens no aspektiem, kam jāpievērš uzmanība, analizējot *film noir* ietekmes latviešu kino, ir informācijas aprīte. Proti, vai Rolands Kalniņš pirms *Akmens un šķembu* veidošanas bija redzējis kādu no pasaules kino paraugiem, kas mūsdienās tiek saistīti ar *film noir* stilistiku. Vaicāts par spilgtākajiem pasaules kino iespaidiem, kas gūti pirms *Akmens un šķembu* tapšanas, Rolands Kalniņš min Polijas kino, īpaši Andžeja Vajdas darbus un viņa filmu *Pelni un dimanti* (*Popiół i diament*, 1958), kurā ir spēcīgas neoreālisma iezīmes. (*Pelnos un dimantos* un *Akmenī un šķembās* ir līdzīgas epizodes ar degošām klavierēm – Kalniņa filmā leģionāru ballītē lauku mājā, Vajdas filmā – krogus epizodē, līdzība ir arī filmu tematikā – kara sašķelta paaudze.) Kā intervijā apliecinājis režisors, pirms *Akmens un šķembu* tapšanas saskarsme ar ārzemju filmām viņam ir bijusi ļoti fragmentāra – viņa skatītāja pieredzē neesot bijis ne vācu ekspresionisma darbu, ne neoreālisma filmu, ne arī amerikāņu filmu – *film noir*. Tomēr filmā *Akmens un šķembas* izmantotie kodi (apgaismojums, kadrējums, mizanscēnu izveide u.c.) liecina par tuvību *film noir* stilistikai.

Rolands Kalniņš sāka strādāt kino 1947. gadā par režisora palīgu vienā no pirmajām pēckara gados Latvijā (LPSR) uzņemtajām spēlfilmām (*Mājup ar uzvaru*, 1947), debitēja režijā ar spēlfilmu *Ilze* 1959. gadā un režiju apguva praksē (Kalniņam nav akadēmiskas kinorežisora izglītības). Režisora daiļrades izcilākais un dramatiskākais periods ir 1964.–1974. gads, kad top Kalniņa novatoriskās un cenzētās filmas *Akmens un šķembas/Es visu atceros, Ričard!* (1966), *Četri balti krekli/Elpojiet dziļi!* (1967), arī nepabeigtais un tapšanas periodā iznīcinātais *Piejūras klimats* (1974). *Akmens un šķembas* (1966, scenārija autors Viktors Lorencs, operators Miks Zvirbulis) ir hronoloģiski ceturtais Kalniņa režijas darbs.

Filma *Akmens un šķembas* ir tapusi centralizētai kontrolei pakļautā sistēmā, bez atbildīgo instanču (LPSR Valsts kinematogrāfijas komiteja, PSRS Valsts kinematogrāfijas komiteja u.c.) akcepta nebija iespējama filmu ražošana un nokļūšana līdz ekrānam. Tomēr tas ir darbs ar tam laikam nebijušu uzdrošināšanās pakāpi tēmas piedāvājumā: leģionāri, sašķeltā paaudze – šī tēma bija tabu pirms scenārista Viktora Lorenca un Rolanda Kalniņa filmas, kura kinovēsturē figurē ar vairākiem nosaukumiem. (Filmas nosaukuma maiņa bija viens no daudzajiem labojumiem, kas filmas tapšanas gaitā tika pieprasīts no autoriem. Sākotnējais *Dzimtene, piedod!* pārtapa par *Akmens un šķembas*. Par *Es visu atceros, Ričard!* šo Rolanda Kalniņa filmu dēvēja no 1966. gada 7. janvāra līdz 1992. gada janvārim, kad pirmizrādi piedzīvoja filmas

atjaunotā versija *Akmens un šķembas* – filmu atbilstoši savai kādreizējai iecerei bija koriģējis pats Rolands Kalniņš.⁴⁷²⁾

Lorenca scenārija pirmais variants *Dzimtene, piedod!* tiek uzrakstīts studiju laikā Maskavā, 1957. gadā publicēts studentu darbu almanahā *Tvorčestvo molodih*. 1957. gadā Rīgas kinostudijā sāk darbu pie filmas – tās režisors ir Varis Krūmiņš, taču 1957. gada 23. decembrī ar kinostudijas Scenāriju daļas priekšnieka Osvalda Kublanova paziņojumu tas tiek pārtraukts, nesniedzot scenāristam sīkākus paskaidrojumus. Darbs pie filmas atsākas tikai 1964. gadā, kad Viktoram Lorencam izdodas pārliecināt Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās komitejas pārstāvjus, ka šāda filma par Latvijas vēsturi būtu piemērota 25. LPSR gadadienas sagaidīšanai⁴⁷³. Pirms Lorenca scenārija neviens nebija skāris leģionāru tēmu, latviešu likteņdrāmu, Otrajā pasaules karā atrodoties frontes pretējās pusēs. 1964. gada 10. novembrī Rīgas kinostudijas Mākslas padomes sēdē nolēmj pieņemt Lorenca literāro scenāriju *Dzimtene, piedod!* un sūtīt uz Maskavu apstiprināt. Mākslas padome nolēmj apstiprināt režisoru Rolandu Kalniņu par filmas režisoru inscenētāju⁴⁷⁴.

Filmas *Akmens un šķembas* tapšana bijusi ļoti sarežģīta, kopš filmēšanas sākuma 1965. gada 26. maijā to pavada pastiprināta kontrole, kuras iemesls ir politiski jūtīgā leģionāru tēma un atbildīgo instanču bailes par filmas „ideoloģisko skanējumu”. Rolanda Kalniņa arhīvā ir saglabājušies materiāli, kas liecina par komplicēto filmas tapšanas gaitu un nepieciešamību uzņemto materiālu ik nedēļu atrādīt Rīgas kinostudijas Scenāriju redakcijas kolēģijai un Mākslas padomei. Saasinātu uzmanību filmai pievērs arī Valsts drošības komiteja; kad 1965. gada maijā laikrakstā *Padomju Jaunatne* parādās filmas aktieru proves, fotogrāfijas, kurās vairāki filmas aktieri redzami leģionāru formas tērpos, seko zibenīga reakcija no Valsts drošības komitejas puses, un jau pirmajā filmēšanas dienā grupa saņem rīkojumu, ka darbs jāpārtrauc. Tomēr, kā stāsta Rolands Kalniņš, toreizējais Rīgas kinostudijas direktors Frīdens Korolkevičs panācis, ka darbu var turpināt. Arī turpmākā filmas tapšanas gaita tiek pakļauta skrupulozai kontrolei, un attiecībā uz to pieņemti ļoti pretrunīgi lēmumi. Paradoksāli, ka Latvijas PSR filmu vērtēja ideoloģiski daudz saasinātāk, piesardzīgāk nekā Maskavā – PSRS Valsts kinematogrāfijas komitejā, kas bija galīgā instance, kurā tika izlemts pieņemt vai nepieņemt filmu publiskai izrādīšanai.

Piemēram, 1965. gada 19. novembra LPSR Kinematogrāfijas kolēģijas sēdē pieņemts lēmums, ka filmu nevar izlaist uz ekrāna, savukārt 1965. gada 3. decembrī PSRS Valsts

⁴⁷² Matīsa, K. *Vecās, labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: *Atēna*, 2005, 49–58. lpp. un Rietuma, D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autore personīgajā arhīvā.)

⁴⁷³ Rolands Kalniņš kā atbildīgo par lēmuma pieņemšanu min gan LKP CK pirmo sekretāru A. Pelši, gan ideoloģisko sekretāru A. Vosu un uzskata, ka scenārija realizēšanai labvēlīgs lēmums ir pieņemts, pateicoties Viktora Lorenca spējai pārliecināt par tēmas nozīmīgumu, – no D. Rietuma. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autore personīgajā arhīvā.)

⁴⁷⁴ No Rolanda Kalniņa personiskā arhīva.

kinematogrāfijas komitejas Mākslas filmu galvenā pārvalde atzīst, ka filmu *Akmens un šķembas* var pieņemt. Tomēr, lai arī saņemts Maskavas akcepts, 1965. gada decembrī notiek sabiedriskā apspriešana, kurā piedalās partijas funkcionāri un sabiedriskie darbinieki, un vairākums uzskata filmu par „politiski kaitīgu”: „Katrs kadrs patiess, bet viss būs viltojums,” – akadēmiķis Valentīns Šteinbergs.⁴⁷⁵ Notiek filmas nosaukuma maiņa – autoriem ir jānomaina nosaukums no *Akmens un šķembas* uz *Es visu atceros, Ričard!* (1966. gada 10. janvāra LPSR Kinematogrāfijas komitejas pavēle). 1966. gada 6. maijā ar LPSR Kinematogrāfijas komitejas pavēli nr. 100 tiek pārtraukta filmas *Es visu atceros, Ričard!* ražošana, savukārt 1966. gada 6. augustā tiek izdota PSRS Kinematogrāfijas komitejas Mākslas filmu galvenās pārvaldes pavēle par LPSR Kinematogrāfijas komitejas pavēles nr. 100 atcelšanu.⁴⁷⁶ Kaut 1966. gada 18. augustā LPSR Kinematogrāfijas komiteja ar aktu apstiprina filmas *Es visu atceros, Ričard!* pieņemšanu, tās izrādīšana Latvijā ir formāla: Rīgas nomales kinoteātros *Es visu atceros, Ričard!* parādījās 1967. gada 3. aprīlī, Rīgā to demonstrēja tikai pāris nedēļu (līdz 26. aprīlim), to neļāva recenzēt presē.⁴⁷⁷ Bailēs no filmā skartās tematikas – latviešu leģionāru likteņi – Latvijas PSR kinodzīvi kontrolējošās instances apzināti notušēja šīs filmas esamības faktu, kaut filmu bez ierobežojumiem izrādīja pārējā PSRS.

Akmens un šķembu darbība risinās vairākos laika slāņos – pēc kara, 60. gados, kad ar slepenu kaitniecisku misiju no Rietumiem ierodas bijušais leģionārs, par mirušu uzskatītais Ričards Zanders (Eduards Pāvuls), lai satiktu savu kādreizējo draugu Jāni Kalniņu (Harijs Liepiņš) un savu bijušo meiteni Antru (Antra Liedskalniņa), kara laikā – pamatā Volhovas purvos, kuros cīnījās latviešu leģionāri, –, un pirms kara un toreizējo studentu iesaukšanas leģionā (epizodes, kurās jaunieši mācās dejot lambetvoku).

Kaut filmas intriga būvēta atbilstoši tā laika ideoloģiskajiem nosacījumiem, lai skatītājs nosodītu „dzimtenes nodevēju” Ričardu – leģionāru, tagadējo spiegu, kurš filmas finālā kļūst par sava drauga Jāņa slepkavu, – daudz vairāk nekā filmas sižets un varoņu dialogi, kas bija jāveido atbilstīgi tā laika ideoloģiskajām nostādnēm, tās jēgu manifestē stils. Īpaši vizuāli izteiksmīgās filmas epizodes, kas risinās Volhovas purvā, kā arī dramatiskais, griezīgu, kontrastējošu gaismēnu piepildītais filmas fināls Brāļu kapos, kur notiek Ričarda un Jāņa izskaidrošanās un slepkavība.

Filmas vizuālais stils, attēla grafiskais melnbaltais kontrasts, raupjās, skarbās faktūras, kā atzīst Rolands Kalniņš, bijusi mērķtiecīga režisora, filmas operatora Mika Zvirbuļa un mākslinieka Gunāra Baloža izvēle, ar nepastarpinātu tiešumu reflektē latviešu puīšu drāmu, kurus atrašanās leģionā ir padarījusi par divu agresīvu totalitāru lielvaru – PSRS un Vācijas –

⁴⁷⁵ Sabiedriskā apspriešana 1965. gada 24. decembrī. R. Kalniņa piezīmes. No R. Kalniņa personiskā arhīva.

⁴⁷⁶ No Rolanda Kalniņa personiskā arhīva.

⁴⁷⁷ Rietuma, D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

upuriem. Pat ja filmas *Akmens un šķembas* scenārija ideoloģiskās nodevas ir kompromiss ar padomju ideoloģiju (Ričards ieguvis neģēļa, slepkavas, dzimtenes nodevēja vaibstus), filmas tēlainība, dramatiskā vizualitāte akcentē leģionāru likteņdrāmu.

Filmās *Akmens un šķembas* stilistika ir tuva *film noir*: tā atbilst Šrēdera uzskatam par *film noir* kā īpašu reālisma un ekspresijas kombināciju. Turklāt par filmas dominējošo komponentu kļūst telpas, vides reprezentācija, tā komunicē jēgu, ko ideoloģisku ierobežojumu dēļ nedrīkstēja komunicēt varoņu dialogi un filmas sižets. *Akmens un šķembas* ir filma, kas konfliktus prezentē vizuāli – tā ir arī klasiskajam *film noir* raksturīga iezīme. Filmās *Akmens un šķembas* tēma – latviešu leģionāru dramatiskie likteņi – tā laika ideoloģisko dogmu un tematiskās ierobežotības kontekstā ir novatoriska, gluži tāpat kā filmas vizuālais risinājums, kā arī kodu sistēma, kas izmantota filmā un salīdzināma ar *film noir* kodiem.

Filmās *Akmens un šķembas* iezīmes ļauj uzsvērt tās tuvību *film noir*.

1. Varoņi. *Akmens un šķembu* galvenie varoņi ir pieredzējuši karu, karš ir nostādījis viņus, kādreizējos draugus, dienesta biedrus latviešu leģionā, opozīcijā. Viens no viņiem, Jānis, pēc scenārija loģikas ir akceptējis padomju sistēmu, otrs, Ričards, ieradies no Rietumiem kā slepeno dienestu aģents.

Amerikānis Ričards Maltbijs uzskata, ka Otrā pasaules kara veterāns ir viens no būtiskākajiem *film noir* varoņiem filmās, kas tapušas pēc Otrā pasaules kara. Tas ir varonis, kurš rēķinās ar savas dzīves „pazudušo periodu”. Amerikāņu kino kontekstā šiem veterāniem nereti ir atmiņas zudumi, amnēzija (filmās *Kaut kur naktī* (*Somewhere in the Night*, 1946), *Termiņš – rītausma* (*Deadline at Dawn*, 1946), *Negodīgais ceļš* (*The Crooked Way*, 1949)). Viņi var būt negaidīti brutāli – kā *Zilajā dālijā* – un psihiski nelīdzsvaroti⁴⁷⁸. Šādu kara traumētu varoņu, kas nereti kļūst par slepkavām, dominanti britu *film noir* atzīmē Roberts Mērfijs⁴⁷⁹.

Karam ir vistiešākā ietekme gan uz konkrēto varoņu rīcību, gan psiholoģiskajām izpausmēm. Arī *Akmenī un šķembās* karš ir būtiskākais apstākļu faktors, kas ietekmējis Ričarda un Jāņa pasaules izjūtu, attiecības un atrašanos katram savā frontes pusē jau pēc kara beigām.

2. Naratīva stratēģija. *Akmenī un šķembās* būtisku lomu ieņem retrospekcija, kas ir plaši izplatīts naratīva paņēmieni *film noir*. Šrēders vairāk vai mazāk kompleksu laika hronoloģiju uzskata par vienu no būtiskākajām *noir* stilistikas pazīmēm, kas tiek izmantota, „lai pastiprinātu bezcerības un pazaudētā laika sajūtas”⁴⁸⁰. *Akmens un šķembas* ir veidota klasiskajā trešās personas naratīvā, taču būtiskas filmas epizodes ir strukturētas kā atkāpe pagātnē –

⁴⁷⁸ Maltby, R. *Film Noir: The Politics of Maladjusted Text*. In: *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 1992, p. 46.

⁴⁷⁹ Murphy, R. *British film noir*. In: *European Film Noir*, p. 90.

⁴⁸⁰ Schrader, P. *Notes on Film Noir*, p. 237.

retrospekcija, kas restaurē notikumus Volhovas purvā un pirms jauniešu iesaukšanas leģionā. (Filma gan izvairās no aizkadra balss, kas nereti raksturo klasisko *film noir*.) Filma veidota kā mūsdienu epizožu ietverta retrospekcija – stāsts par leģionāriem, viņu attiecībām un misiju būt par lielgabalu gaļu – rota tiek iznīcināta Volhovas purvā. Piedāvājot pagātnes ainas, netiek uzsvērts, kura varoņa (Jāņa vai Ričarda) subjektīvā retrospekcija tā ir – abi ir bijuši iesaistīti Volhovas notikumos. Atkāpes pagātnē *Akmenī un šķembās* neakcentē subjektīvisma, personiskā pārdzīvojuma vai konkrēta varoņa „grēksūdzes” prizmu. Retrospekcijas ainas *Akmenī un šķembās* ne tik daudz kalpo Jāņa un Ričarda tagadējo attiecību motivācijai vai konkrēta varoņa nolemtības, fatālisma akcentēšanai, kā tas nereti ir klasiskā *film noir* cikla darbos, bet gan ar savu šķietamo neitralitāti, dokumentalitāti aizpilda balto laukumu Latvijas vēstures apzināšanā, piedāvājot dokumentālisma un vizuālās ekspresijas sintēzi.

Tieši retrospektīvās epizodes – Volhova purva ainas (bunkuru dekorācijas un tranšejas tika uzbūvētas Kuduma purvā pie Cēsīm⁴⁸¹) – mudina akcentēt filmā izmantoto dokumentālisma noskaņu (*documentary mode*), kuru Telots uzskata par vienu no četrām dominējošajām *film noir* naratīvajām stratēģijām⁴⁸². Lai gan *Akmens un šķembu* gadījumā nevar uzskatīt, ka dokumentālisma noskaņa dominē, tomēr tā ir ārkārtīgi būtiska filmas jēdzieniskajam papildījumam. Kalniņš veido Volhovas purva un kara epizodes, rekonstruējot to „dokumentālismu” un radot Latvijas vēstures vizuālo ikonogrāfiju laikā, kad par šo vēstures posmu varēja runāt, tikai un vienīgi rēķinoties ar ideoloģiskajām nostādnēm un cenzūras prasībām.

3. Vide, mizanscēnu veidojums. Pilsēta – Rīga, tās faktūras – Rolandam Kalniņam ir būtiska visās filmās (arī *Četri balti krekli*, *Ceplis* u.c.). Rīga daudz filmēta arī *Akmenī un šķembās*, tomēr tai ir maz kopīga ar optimistisku sociālisma dunas un jauncelsmes spara papildītu vidi – Kalniņš un operators Zvirbulis konsekventi padara Rīgu par nervozu, grafisku šķautņu papildītu telpu. Filmas pirmā epizodē, kas filmēta stacijā, kad Ričards izkāpj no vilciena, jau piesaka principu uzsvērt grafiskas vides detaļas – tā ir filmēta caur logu, akcentējot loga rāmja ritmu. Nākamais kadrs stacijā uzņemts no augsta rakursa un uzsver stacijas grīdas zigzaga zīmējuma ritmu.

Tālākajā filmas gaitā tiek izmantots gan trolejbusa vadu rūtotais zīmējums, kas atdala kameru no tās fiksētā Brīvības pieminekļa, gan logu rāmju režģis, gan sētas drāšu žoga pinuma ritms (Antraī un Ričardam pastaigājoties pie Daugavas), restotas faktūras (dzeloņdrātis u.c.) tiek konsekventi izmantotas arī filmas retrospektīvajā daļā – Volhovas purva ainās. Nereti filmas

⁴⁸¹ Rietuma, D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁴⁸² Telotte, J. P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. 1989, p. 12.

mizanscēna tiek būvēta, apzināti atdalot kameru no filmējamā objekta – aktiera – ar dažādu faktūru „filtru” – režģi, kas uzsver atsvešinājumu un piešķir kadram kompozicionāli nervozu ritmu. (Rolands Kalniņš šādu mizanscēnas izveides principu skaidro ar vēlmi radīt fiziskus šķēršļus aktieriem, kas uzsvērtu arī filmas galveno varoņu iekšējo dramatismu un savstarpēju atsvešinātību.⁴⁸³)

Kadrs, kurā filmēts Brīvības piemineklis caur trolejbusa vadu restēm, kļuva par vienu no epizodēm, kurā tika saskatīts cietuma restu motīvs, un tas kļuva par vēl vienu iemeslu aizliegt plašu filmas izrādīšanu – šo asociāciju „brīvība aiz restēm” savā asi kritiskajā runā filmas sabiedriskajā apspriešanā 1965. gada 24. decembrī akcentēja LPSR kultūras ministrs Vladimirs Kaupužs.⁴⁸⁴

Film noir raksturīgie principi iezīmējas gan kadra kompozīcijā, gan apgaismojumā – Volhovas purva epizodēs un Kalniņa izmantotajā principā vispār filmas varoņus vēsturiskajās un mūsdienu epizodēs filmēt caur logu rūtīm, konstrukcijām, kas nošķir varoni no kameras, radot īpašu vizuālās spriedzes filtru. (Tās rada gluži vizuālu asociāciju „dzīve aiz restēm” – klasisks restotas faktūras izmantojums, kam piemīt arī metaforiska jēga, ir amerikāņu *film noir* *Maltas vanags* (1941) finālā, kurā policija arestē filmas varoni – Mērijas Astores tēloto Brigidu –, filmas noslēdzošajos kadros viņa tiek filmēta aiz lejup slīdoša lifta restēm, kas vienlaikus vēstī par varones nākotni – apcietinājumu, izolāciju.)

Akmenī un šķembās, runājot *film noir* vizuālā stila pētījuma autoru Dž. Pleisas un L. Pīterona vārdiem, uzkrītoši tiek izmantoti „klostrofobiski kadrējuma līdzekļi”.⁴⁸⁵ To izmantojuma mērķis ir uzsvērt kadra kompozicionālo spriedzi, akcentējot varoņu attiecību spriedzi.

4. Montāžas stratēģija, rakursi. Nervozums, apzināta vēlme radīt diskomfortu filmas skatītājā tiek realizēta arī montāžas stratēģijā (piemēram, montējot jau pieminēto sākuma epizodi, kurā caur logu filmēto Ričarda atbraukšanu nomaina no augsta skata punkta filmēts kadrs, Ričardam ejot pa stacijas telpu). Kontrastējoši, „savādi” rakursi, piemēram, kā caur trolejbusa vadu restēm filmētais Brīvības piemineklis, ekspresīvā montāža piešķir filmai īpašu nervozitāti un rada skatītājā emocionālās spriedzes, diskomforta sajūtu, kas paspilgtina gan filmas varoņu attiecību, gan viņu vēsturiskās pieredzes (kara) dramatismu.

5. Nakts. Daudzas *Akmens un šķembas* epizodes notiek naktī, kas ir tipisks klasisko *film noir* laika rāmis. Arī filmas dramaturģiski nozīmīgākās ainas risinās naktī – vēlā vakarā Pāvula

⁴⁸³ Rietuma, D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁴⁸⁴ Rietuma, D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2008. gada 12. decembrī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁴⁸⁵ Place, J. A., Peterson, L. S. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods*, p. 335.

varonis ierodas ciemos pie sava bijušā leģiona biedra, viņa istabā ir liels stiklots logs, aiz kura manāma naksnīgā pilsēta. Galdu, pie kura apsēžas trijotne – Ričards, Antra un Jānis –, apspīd tikai viens spožs gaismas avots – griestu lampa (līdzīgi apgaismojumu izmanto, teiksim, filmā *Slepkavība, mana dārgā* (1944)). (Arī šajā ainā uzkrītoši tiek izmantotas dažādas faktūras – filmēts tiek caur logu spraišļiem, durvīm, tiek akcentētas vides, interjera detaļas, kas piešķir videi ekspresiju, nervozu dinamismu.)

Naktī filmētajās epizodēs – gan Jāņa dzīvoklī, gan fināla ainā Brāļu kapos – tiek izmantotas smagas, nervozas, kontrastējošas ēnas, kādas raksturīgas klasiskajam *film noir*. Dominē zema ekspozīcijas līmeņa apgaismojums, kas rada asus kontrastus starp izgaismotām un noēnotām attēla daļām. Operators Miks Zvirbulis veido garus plānus ar dinamisku iekšējo montāžu. Otrā šī operatora rokraksta iezīme ir izteikta telpas, laukuma un plaknes, modelēšana ar gaismu un ēnu, veidojot vizuālu ekspresiju, kas kulminē filmas finālā – Brāļu kapu epizodē.

Kapos Ričards atklāj Jānim savu identitāti – viņš pavēsta, ka ir Rietumu specdienestu pārstāvis un vēlas uzdoties par abu Volhovas purvos nogalināto draugu Zigi, un lūdz Jānim būt par viņa sabiedroto. No mūsdienu pozīcijām vērtējot, filmas fināls šķiet ideoloģiski angažētākā filmas daļa. Tomēr tieši šajā epizodē konsekventi tiek izmantoti stilistiskie paņēmieni, kas sasaucas ar *film noir* izteiksmes līdzekļiem. Pēc Jāņa atteikšanās būt par līdzdalībnieku noslēpumā Ričards viņu nogalina – filmas autori šo epizodi veido ne tik daudz psiholoģiski izteiksmīgu (kā vairoties no „pozitīvā” varoņa Jāņa frāžu politikorektās pareizības), cik vizuāli ekspresīvu. Vide – Brāļu kapu ansamblis ar kontrastaini, dramatiski izgaismoto faktūru, spokainajām, trauksmainajām gaismēnu spēlēm un smagajām ēnām – kļūst par dramatisku, ekspresīvu, abu galveno varoņu traģēdiju reflektējošu fonu. (Ekspresīvā apgaismojuma, spēcīgu prožektoru, kas imitē automašīnu gaismas, izmantošanu fināla epizodē filmas autori atbildīgajām instancēm savulaik skaidroja ar to, ka tuvojas taisnīgais sods – tie, kas apcietinās slepkavu Ričardu.⁴⁸⁶)

Šajā epizodē, izmantojot Pola Šrēdera *film noir* vizuālā stila raksturojumu: „Kompozicionālā spriedze dominē pār fizisko darbību.”⁴⁸⁷ Par spīti norišu dramatismam – draugs nogalina draugu –, aktieriem netiek ļauts iegūt kontroli pār ainu ar fiziskās darbības palīdzību, viņi tiek izmantoti kā aktīvi elementi kompozīcijas radītās spriedzes blīvi piepildītā epizodē. Epizode ar grafisko, griezīgo gaismēnu dramaturģiju akcentē abu varoņu, kurus lielvaras un Otrais pasaules karš ir nostatījis opozīcijā vienu pret otru, konflikta vispārinošo jēgu. Tāds ir Rolanda Kalniņa filmas fināla vizuālais vēstījums brīdī, kad sižetiski tiek piedāvāta šķietami ideoloģiski korekta epizode, kurā Jānis atsakās pakļauties „nodevējam” – ārvalstu specdienestu uzdevumā atbraukušajam Ričardam – un tiek iznīcināts. Kalniņa princips – padarīt abus aktierus par

⁴⁸⁶ Rietuma D. Intervija ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁴⁸⁷ Schrader, P. *Notes on Film Noir*. In *Film Genre Reader*, p. 235.

nervozas, lakoniskas, kontrastainas epizodes grafiskiem elementiem – ir daudz daiļrunīgāks nekā ideoloģiski nevainojamie Jāņa vārdi, ar kuriem viņš pārmet Ričardam dzimtenes nodevību. Filmas fināla epizodes risinājums sasauca ar *film noir* raksturīgiem principiem, radot vizuāli nestabilu vidi, kurā „labais un sliktais kļūst relatīvs, atbilstīgs tiem izkropļojumiem, kas panākti ar apgaismojumu un kameru”⁴⁸⁸.

Stilistiski filmas fināls summē *film noir* iezīmes jēdzieniskā pilnskanībā – kontrastainais apgaismojums, nakts/tumsa, klaustrofobiska, neirotiska atmosfēra, pilsētvide kā jēdzieniski un grafiski papildīts fons dramatiskām attiecībām. *Akmeni un šķembas* var salīdzināt ar klasisko britu *film noir* režisora Kerola Rīda filmu *Trešais cilvēks* (1949). Šīs filmas sižetā būtisks ir viltotas identitātes un nozieguma motīvs, darbība notiek okupācijas zonās sadalītajā pēckara Vīnē, filmas varoņi ir Otrā pasaules kara traumatiskās pieredzes iezīmēti, un pati pilsēta kļuvusi par grafiski izteismīgu, nervozu, destruktīvu vidi, kuras saspēle ar galvenajiem varoņiem kulminē filmas finālā. Harijs Laims (Orsons Velss), kurš ir pieņēmis miruša cilvēka identitāti un nodarbojas ar noziedzīgām lietām pēckara Vīnē, filmas finālā tiek vajāts Vīnes katakombās, kuru melnbalti grafiskais un ekspresīvais attēlojums ir kļuvis par ikonisku Eiropas *film noir* tēlu. *Trešā cilvēka* un *Akmens un šķembu* līdzību uzsver ne tikai grafiski perfektais vizuālais pilsētas tēls, bet arī fakts, ka Harija Laima opozicionārs ir viņa bijušais draugs Holijs Mārtins (Džozefs Kotens). Abu filmu fināla epizožu grafiskais, ekspresīvais, dinamiskais risinājums uzrāda gan *film noir* raksturīgo vizuālo stilistiku, gan tā priekšteča – vācu ekspresionisma – iezīmes. Šī vide, sabiedrība, kurā divi draugi nogalina viens otru „ideoloģisku pretrunu dēļ”, ir destruktīva, cilvēkam naidīga un to iznīcinoša – šādu sajūtu panāk gan Kerols Rīds, kura filma *Trešais cilvēks* saņēma Amerikas Kinoakadēmijas apbalvojumu *Oskars* (par labāko operatora darbu – Robertam Kraskeram), gan Rolands Kalniņš, kura *Akmens un šķembas* tika pakļauta cenzūras aizliegumam.

Klasiskā *film noir* dzimtenē *film noir* savulaik reflektēja ASV kara un pēckara depresiju, 40./50. gadu mijā – senatora Makartnija raganu medību radīto spriedzi un aukstā kara noskaņas. Izvirzīšu hipotēzi, ka Rolanda Kalniņa *Akmens un šķembas* reflektē sava laika slēpto, iekšējo dramatismu – to ideoloģiski uzspiesto vienkāršoto skatījumu uz Latvijas vēsturi, ko filmas autori mērķtiecīgi mēģināja padziļināt, izmantojot kodus, kas raksturīgi *film noir*. Fakts, ka filmas izrādīšana Latvijā bija formāla un ļoti īsa, liecina, ka Kalniņa filmas vēstījumā ir dubults izaicinājums – ne tikai sižetiskā uzdrīkstēšanās runāt par leģionāru tēmu, bet arī šīs tēmas stilistiskais risinājums, filmas vizuālā ekspresija, kas „anulēja” filmas autoru sižetiski piedāvātos kompromisus ar pastāvošo ideoloģiju (arī filmas tapšanas gaitā izdarītos labojumus,

⁴⁸⁸ Place, J. A., Peterson, L. S. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods*, p. 337.

ko no filmas autoriem pieprasīja Rīgas kinostudijas un Valsts kinematogrāfijas komitejas vadība⁴⁸⁹). Kompromisi nepalīdzēja, un filma ilgu laiku – līdz atkārtotajai pirmizrādei jau pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas un korekciju izdarīšanas (ideoloģiski angažētā prologa likvidēšanas, nosaukuma *Es visu atceros, Ričard!* maiņas pret *Akmens un šķembas* u.c.) – eksistēja vien fantoma stadijā.

5.2.2. *Film noir* iezīmes Aloiza Brenča darbos

Rolanda Kalniņa *Akmens un šķembas* nav vienīgā filma, kurā saskatāmas *film noir* iezīmes. Konsekventi tās izmantotas režisora Aloiza Brenča filmās (1929–1998) – viņš Rīgas kinostudijas un latviešu kino praksē izkopa detektīvžanra, trillera iezīmes. Tradicionāli Brenča filmas tikušas analizētas detektīva, piedzīvojumu žanra kontekstā. Taču, kā atzīmē Forsters Hiršs, gan analizējot ASV praksi, tieši trilleri ir tās filmas, kurās īpaši intensīvi manāmas *film noir* atskaņas jau pēc klasiskās *film noir* ēras beigām – 60.–70. gados.⁴⁹⁰ Kaut latviešu kino kontekstā nav pamata apgalvojumam par *film noir* klasiskā perioda esamību, žanri, kuros strādā Brenčs, reflektē *film noir* raksturīgos kodus (ekspresīvo, kontrastaino apgaismojumu u.c.).

Film noir elementu klātbūtne iezīmējas jau vienā no pirmajām Brenča režisētajām filmām *Kad lietus un vēji sitas logā* (1967), hronoloģiski tā ir režisora otrā spēlfilma. Aktierkino Brenčs debitē 1964. gadā ar filmu *Līdz rudenim vēl tālu*, ar *Kad lietus un vēji sitas logā* viņš pirmo reizi demonstrē interesi par spriedzes noskaņas radīšanu kino. Mērķtiecīgi detektīvu un trilleru veidošanai viņš pievēršas no 1973. līdz 1978. gadam, kad uzņem pa vienai detektīvfilmām gadā. 80.–90. gados Brenčs filmē gan daudzsēriju filmas – vēsturiskas drāmas *Ilgais ceļš kāpās* (1980), *Zītaru dzimta* (1990) –, gan turpina darbu pie asa sižeta filmām – *Mirāža* (trīs sērijas, 1985), *Dubultslazds* (1985), *Depresija* (1991), *Duplets* (1992), kas ir noslēdzošā filma Brenča koptajā detektīvu un trillera žanrā.

Brenča filma *Kad lietus un vēji sitas logā*, līdzīgi kā Kalniņa *Akmens un šķembas*, izmanto Otrā pasaules kara seku, arī leģionāru tēmu, taču atšķirībā no Kalniņa filmas tā nesaskaras ar oficiālo instanču pretestību ne filmas tapšanas, ne nodošanas periodā. (Pēc filmas nodošanas Latvijā 1967. gada 29. martā nelieli labojumi jāizdara pēc Maskavas norādes. Tie attiecas uz Veltas tekstiem filmas krievu valodas versijā u.c. Būtiskākais labojums ir filmas finālā – „pēc Maskavas rīkojuma filma beidzas ar VDK trimdai sūtīto melīgo telegrammu, tā uzsverot

⁴⁸⁹ Filmas nosaukuma maiņa, dziesmas *Zilais lakatiņš* aizstāšana, Vizmas Belševicas dzejoļa aizstāšana ar Arvīda Grīguļa rakstīto, ideoloģiski angažēta filmas prologa izveide u.c. Rietuma, D. Intervija ar R. Kalniņu 2011. gada 11. aprīlī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁴⁹⁰ Hirsch, F. *Film Noir: The Dark Side of the Street*, New York: *Da Capo*, 1981, p. 207.

čekistu kontroli pār notiekošo”.⁴⁹¹ Filmas pamatā ir Arvīda Griguļa romāns; Grigulis tolaik Rīgas kinostudijā ieņēma galvenā redaktora posteni, viņš ir arī ideoloģiski angažētā filmas *Akmens un šķembas/Es visu atceros, Ričard!* prologa teksta autors.)

Filmas galvenais varonis Leinasars (Harijs Liepiņš) ārzemju specdienestu uzdevumā nelegāli iekļūst Latvijas PSR, lai stātos sakaros ar pretošanās kustības dalībniekiem, padomju režīma opozicionāriem Karnīša vadībā (Eduards Pāvuls). Viņa uzdevums – ietekmēt pretošanās kustības taktikas maiņu. Taču kontaktu nodibināšanu ar Karnīša grupējumu kavē vairāki šķēršļi, arī pārspīlētā grupējuma aizsardzība, un, kā atzīmē 80. gadu nogalē izdotā latviešu kino pētījuma autori, aug „Karnīša rezignācija un izpratne par situācijas bezcerību”⁴⁹², kas netieši norāda uz filmas varoņa fatālajām izjūtām.

Kad lietus un vēji sitas logā raksturo izteiksmīgs vizuālais stils – „dokumentālā faktūra, krasi gaismas un ēnas kontrasti”⁴⁹³ –, filmas vidi autori modulē ar *film noir* stilistikai tuviem paņēmieniem (filmas operators ir Heinrihs Pilipsons, kura rokrakstu raksturo dokumentālas faktūras, rokas kameras izmantojums. Sācis savu darbību dokumentālajā kino, spēles kino viņš ienesa dokumentālisma elementu, arī gatavību „filmēt šķietami nepiemērotā laikā, bez gaismām. Tumšā mākoņainā dienā, pat miglā”⁴⁹⁴).

Varoņu tipoloģijā dominē „kara traumētais” varonis, kuru uz nozieguma takas ir novedušas kara sekas. Leinasars, tāpat kā Kalniņa filmas *Akmens un šķembas* varonis Ričards, ir ārzemju izlūkdienestu sūtnis – tādā konkrētajā vēsturiskajā situācijā un konkrētās ideoloģijas apstākļos – noziedznieks. Tāpat kā Ričards Kalniņa filmā, viņš nes sevī kara destruktīvās sekas. Taču atšķirībā no *Akmens un šķembu* bravurīgā, savā rīcībā nešaubīgā Ričarda Brenča filmā akcentēts Leinasara nihilisms un fatālisms. Leinasara tiešās, nereti ciniskās frāzes, piemēram: „Cilvēks dzīvo tikai vienreiz un arī mirst tikai vienreiz”, liecina par viņa cinisko dzīves filozofiju, kas raksturīga arī klasiskā *film noir* varoņiem, kuri rēķinās ar savas nāves iespējamību. „*Film noir* raksturo pesimistiska noskaņa, kas padara laimīgu finālu neiespējamu; *film noir* uzsver cilvēka rīcības ierobežotību, īpaši akcentējot pagātnes fatālo ietekmi.”⁴⁹⁵

Film noir iezīmes šajā filmā saskatāmas ne tikai galvenā varoņa tipoloģijā (kara traumēts veterāns, kurš iesaistīts ideoloģisko sistēmu sašķeltās pasaules konfrontācijā), bet arī filmas vizuālajā stilistikā. Pilsēta – Rīga – filmā ieguvusi naksnīgas, pielijušas, drūmas vides vaibstus, tā bieži filmēta naktī. Arī Leinasara (Liepiņa) varoņa tērpā (lietusmētelis) izmantotas atsauc

⁴⁹¹ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., Vītola, B. *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkinovēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 222.lpp.

⁴⁹² *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūts, 1989, 99. lpp.

⁴⁹³ Turpat, 99. lpp.

⁴⁹⁴ Lice, S. *Viņi veidoja latviešu mākslas filmu vizuālo tēlu*. Rīga: Zinātne, 1995, 116. –117.lpp.

⁴⁹⁵ Sanders, M. S. *Film noir and the Meaning of Life*. In: *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University of Kentucky, 2007, p. 97

uz klasisko *film noir* varoņu trenčiem. Pat lietus lāses uz Leinasara lietusmēteļa atgādina par klasisko *film noir* vilkmi pie ūdens un „tukšajām *noir* ielām, kurās teju vienmēr nesen lijis lietus”⁴⁹⁶.

Naksnīgās epizodes filmas sākumā un finālā vizuāli „izšķīdina” Leinasaru telpā, videi tajās piešķirta pat lielāka nozīme nekā aktierim, radot fatālu, bezcerīgu noskaņu un akcentējot viņa nolemību. „Lai ko arī protagonistī darītu, pilsēta pārdzīvos, iznīcinās viņu labākos nodomus,”⁴⁹⁷ – tā arī notiek, Leinasaru arestē drūmās, naksnīgās pilsētas ielās pēc tam, kad viņš ir izglābies no apšaudes baznīcā un dodas pie vienīgā tuvā cilvēka Veltas (Lilita Ozoliņa), taču nav spējis saņemties un piekļaut pie viņas durvīm.

Filmā vairākkārt dramaturģiskas spriedzes brīžos izmantotas kāpnes – šī vide, kas ir pateicīga asu, kontrastainu gaismēnu izmantojumam, slīpu šķautņu akcentam un „diskomfortabla” kadra radīšanai, ir izplatīts elements klasiskajā *film noir*. Kāpnes, kāpņu telpa figurē arī šajā filmā – gan epizodē, kurā Leinasars pirmo reizi izseko Veltu, gan filmas finālā, kad nepiekļauvē pie Veltas durvīm.

Kad lietus un vēji sitas logā piedāvā divus sieviešu tēlus, no kurām Lilitas Ozoliņas Velta ir mātišķā, mierinošā varone (arī viņa ir cietusi no padomju varas), ideāls atbalsts varonim. *Femme fatale* funkcijas filmas tēlu sistēmā pilda Māras Zemdegas varone mācītāja meita, kura izrāda gan seksuālu iniciatīvu, pirmo reizi satiekot Leinasaru, gan filmas kulminācijas epizodē – apšaudē baznīcā – pati ir spējīga nogalināt – un tiek arī represēta, apcietināta. (Šāda tēlu sistēma – pozicionējot mātišķo sievieti un viņas pretmetu – destruktīvo, fatālo – raksturīga vairākām klasiskām *film noir* – *No pagātnes*, *Lielā svelme* u.c.)

Kad lietus un vēji sitas logā ir epizode, kuras vizuālais un kompozicionālais risinājums akcentē oneirisma iezīmes. Tā ir aina, kurā drīz pēc ierašanās Latvijā Leinasars dodas pie kontaktpersonas Vildes, vēl nezinot, ka viņš ir miris. Epizodē izmantots klasiskajā *film noir* bieži lietotais paņēmieni, kad kamera seko varonim (kadrā redzama vien varoņa mugura), ievēdot skatītāju svešā, biedējošā vidē. Šajā epizodē kamera seko Leinasaram līdzīgi kā klasiskajā *film noir D.O.A.*, kurā letālu indes devu saņēmušais varonis Frenks Bigelovs maldās pa policijas iecirkni, savukārt Leinasars seko sirmgalvim, kurš viņu ved pie Vildes. Nākamajā ainā Leinasars ir telpā ar zārku, Vilde ir miris. Epizodi noslēdzošā aina ar zārku, šokētā Leinasara seju un izaicinoši (kadra priekšplānā) fiksēto sirmgalvja seju ir kompozicionāli dīvaina, diskomfortabla, biedējoša – tā iegūst sirreālu, oneirisku noskaņu. (Turklāt kadra veidošanai izmantota īpaša platleņķa optika, kas deformē telpu.) Gluži tāpat kā *Akmens un šķembas*, arī *Kad lietus un vēji sitas logā* sižetiski respektē ideoloģiskos nosacījumus. Šo filmu galvenie varoņi ir kara traumēti vīrieši, kas kļuvuši par ārzemju izlūkdieneņa spiegiem un

⁴⁹⁶ Schrader, P. *Notes on Film noir*, p. 236.

⁴⁹⁷ Turpat, 235.lpp.

filmas tēlu sistēmā tiek reprezentēti kā negatīvie varoņi, taču, gluži tāpat kā *Akmenī un šķembās*, arī Brenča filmā telpas reprezentācija, vide, ko apdzīvo filmas varoņi, akcentē filmas korelāciju ar klasisko *film noir* motīviem un stilistiskajiem paņēmieniem, turklāt tā kļūst par sava veida opozīciju sociālistiskajam kanonam. Abas šīs filmas ar tajās izmantotajiem telpas reprezentācijas principiem atgādina par *film noir* principu – „kā” vienmēr ir svarīgāks nekā „kas”⁴⁹⁸ –, tātad stils *film noir* vienmēr ir svarīgāks par sižeta peripetijām.

Lai tālāk analizētu *film noir* ietekmi Latvijas PSR tapušajās filmās, īpaši Aloiza Brenča veidotajos darbos, nepieciešams ieskicēt arī tendences PSRS kino, kura integrēta sastāvdaļa vija arī Latvijas PSR kinematogrāfija. Vai stilistika, kādu izmantoja Rolands Kalniņš, arī Aloizs Brenčs, bija unikāla PSRS kino kontekstā, vai tā pārstāvēja vispārēju virzienu?

Analizējot tendences, piemēram, Krievijas PSR kino, ko nosacīti var uzskatīt par dominējošo PSRS kinematogrāfiju, 60. gados iezīmējas stilistika, ko var asociēt ar *film noir*. Jāpiezīmē, ka *film noir* attīstība Krievijā faktiski ir nepētīta tēma. (Pirmās amerikāņu *film noir* skates Krievijas publikai notika tikai 2011. gada pavasarī, Sanktpēterburgā.) Kā apgalvo kinoteorētiķis Jurijs Gladiļščikovs (*Юрий Гладильщиков*): „*Film noir* kā individualitāti un tās pretrunas akcentējošas, nereti noskaņās fatālas filmas nevarēja būt ne populārās, ne arī akceptējamās PSRS. Ar šīm filmām pamatā saskārās tikai šaurā kinematogrāfistu vidē – tie, kas studēja nozīmīgākajā PSRS kino augstskolā – VGIK, kurā, par spīti ideoloģiski korektajiem akcentiem, studentus tomēr iepazīstināja ar ārzemju kinovēsturi un tās procesiem, vispirms jau rādot klasiskās, vēsturiskās filmas. Tas pats sakāms arī par šo filmu tematikas un varoņu integrāciju padomju kino – ne gangsteri, ne pretrunu plosīti detektīvi, ne eksistenciālā slazdā iedzīti apstākļu upuri nevarēja būt iederīgi kinematogrāfā, kas akcentēja pilnīgi citas vērtības – optimismu, mērķtiecību, komunistiskās jauncelsmes darbu – un izvairījās no sarežģītiem formas meklējumiem kinovalodas principu ziņā, sekojot tiem stilistiskajiem nosacījumiem, ko pazīstam kā klasisko Holivudas stilu.”⁴⁹⁹ Tomēr *film noir* stilistika – kontrastainās gaismēnas, klaustrofobiskie kadrējuma paņēmieni – tika izmantota arī PSRS, galvenokārt filmās par padomju izlūkiem (spiegiem). Par vienu no šīs stilistikas aizsācējām un konsekventām īstenotājām uzskatāma režisora Savas Kuļiša (*Савва Кулиша*) filma *Klusā sezona* (*Мёртвый сезон*, 1968) – tematiski šī filma rezonēja aukstā kara spriedzi. (Filmas sižets stāsta par padomju izlūku (lietuviešu aktieris Donāts Baņonis), kurš cīnās pret „imperialistu nodomiem” – nacista, kara noziedznieka doktora Hāsa plānu – radīt bakterioloģisko ieroci.) Šī melnbaltā filma vizuāli atgādina ASV 50. gadu *film noir* – pilsētas ainas naktīs, pulsējošas neona reklāmu gaismas ir klasiska *film noir* vide. (Tā kā filmas

⁴⁹⁸ Schrader, P. *Notes on Film noir*, p. 237.

⁴⁹⁹ Rietuma, D. Intervija ar Juriju Gladiļščikovu 2011. gada 12. maijā. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

darbība daļēji risinās Rietumos, naksnīgās *noir* pilsētas ir ieguvušais kosmopolītiskas *noir* vides iezīmes.)

Donāta Baņoņa spēlētajam izlūkam – par spīti optimismam un orientācijai uz mērķi – ļauti arī šaubu, nepārliecinātības un noguruma brīži, kas filmā, īpaši sākuma daļā, tiek radīti, izmantojot galvenā varoņa iekšējo monologu, tātad subjektivitāti, kas arī dzan ir viens no klasiskā *film noir* paņēmieniem.

Divsēriju TV filma *Klusā sezona*, kas tika producēta studijā *Lenfilm* (pamatā tā tika filmēta Igaunijā), Krievijas PSR 60. gadu kinematogrāfā aizsāka filmu ciklu par padomju izlūkiem, piemēram, filmas *Vairogs un zobens* (*Щит и меч*, 1968), *Rezidenta kļūda* (*Ошибка резидента*, 1968), *Rezidenta liktenis* (*Судьба резидента*, 1970) u. c. Par šī virziena kulmināciju kļuva TV daudzsēriju filma *Septiņpadsmit pavasara mirkļi* (*Семнадцать мгновений весны*, 1973), taču filmas, kas veltītas padomju izlūkiem, tika veidotas līdz pat XX gs. 80. gadiem (*Rezidenta atgriešanās* (*Возвращение резидента*, 1982), *Operācijas Rezidents gals* (*Конец операции Резидент*, 1986) u. c.

Šajās filmās *film noir* iezīmes parasti tiek izmantotas vizuālās stilistikas izveidē. Nereti varoņa izolētības, apdraudētības izjūtas radīšanai tiek izmantoti viņa iekšējie monologi, taču varoņa eksistenciālās spriedzes situācija tiek motivēta, nevis padarot viņu par destruktīvas kaislības vai liktenīgu apstākļu upuri kā klasiskajā *film noir*, bet gan ar aukstā kara situāciju – padomju izlūks/spiegs padomju kino kontekstā ir gan eksistenciāli apdraudēts, gan cilvēks ar sava veida dubultmorāli, gan varonis, kuram atsevišķos brīžos ir atļauts šaubīties. Tomēr šis varonis nezaudē heroiskos vaibstus.

Analizējot *Kluso sezonu*, var akcentēt arī unikālo dokumentālisma stratēģijas izmantojumu – filmai ir prologs, kurā uzrunu skatītājam saka filmas izlūks Rūdolfis Ābels (*Рудольф Абель*), viņš ir viens no galvenā varoņa prototipiem, otrs prototips ir padomju izlūks Konons Molodijs (*Конон Молодой*). Šī paņēmiena izmantojums atgādina virkni 50. gados ASV tapušo filmu, kas akcentē dokumentālisma elementu, teiksim, FIB aģentu līdzdalību, kā filmā *Iela bez vārda* (*The Street with No Name*, 1948).

Savdabīgi, ka «spiegu tēma», kuru PSRS kino kontekstā aizsāka latviešu režisori Rolands Kalniņš un Aloizs Brenčs, Krievijas PSR kino kontekstā tomēr ieguva citus ideoloģiskos akcentus. Latviešu kino pieredzē gan filmā *Akmens un šķembas*, gan *Kad lietus un vēji sitas logā* galvenie varoņi ir Rietumu spēcienestu pārstāvji, kuriem filmas tēlu sistēmā ir atvēlēta negatīvo varoņu loma, savukārt krievu padomju kino kontekstā izlūki, protams, padomju slepeno dienestu pārstāvji, iegūst heroiskas kvalitātes. Analizējot šo divu latviešu filmu vietu padomju kino kontekstā, rodas jautājums, vai *film noir* elementu izmantojums Rolanda

Kalniņa filmā *Akmens un šķembas* un Aloiza Brenča filmā *Kad vēji un lietūs sitas logā* ir jēdzieniski atšķirīgs.

R. Kalniņš izmanto *film noir* stilistiku spriedzes, nervozitātes, „dzīves aiz restēm” sajūtas, kā arī dramatiskas pagātnes – Volhovas purva ainu – radīšanai. Viņa filmā detektīvintriga (spiegošanas intriga) nav galvenā – tā ir, bet vairāk kā sižetiska nodeva laika konjunktūrai, nevis filmas dominante.

Brenčs stilistiku izmanto vairāk virspusēji, dekoratīvi, daudz lielāku uzmanību pievēršot spriedzei, intrigas izrisināšanai, viņš necenšas meklēt pagātnē zemtekstus, drāmu. *Film noir* stilistika kļūst par detektīvžanra pavadoni.

Tādējādi A. Brenča filma ir daudz tuvāka PSRS 60. gadu otrajā pusē aktuālajai tendencei *film noir* stilistiku izmantot kā izlūku drāmas, spriedzes filmu, arī detektīvu stilistikās izteiksmes līdzekli. Šajā tendencē ieļaujas arī vairākas 70. gados veidotās Aloiza Brenča filmas, kas tiek uzskatītas par piederīgām detektīvžanram.

Īpaši *film noir* elementi iezīmējas tajos Brenča darbos, kuru operatori bija Heinrihs Pilipsons (arī *Šahs briljantu karalienei* (1973), *Gaisma tuneļa galā* (1974) un Rihards Pīks (*Liekam būt*). Pētījuma *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture* autori par šo Rīgas kinostudijā tapušo filmu raksturiezīmi uzskata vides skarbumu, uzsverot, ka „kriminālajai Rīgai raksturīgas nolaistas nomales ar šķībām koka mājām, slikti apgaismotas ielas, biedējošas kāpņu telpas, komunālie dzīvokļi (..)”, turklāt „tāpat kā Holivudā, Rīgas kinostudijā liela daļa notikumu risinās „naktī, lietū”⁵⁰⁰.

Īpaša savā kinovalodas daudzveidībā un stilistisko elementu izmantojumā ir 1976. gadā tapusī filma *Liekam būt* (scenārists Andris Kolbergs, operators Rihards Pīks), kas tradicionāli tiek vērtēta kā „psiholoģiskā drāmā, ko mēdz uzskatīt par Brenča darbības māksliniecisko virsotni”⁵⁰¹. Filmas pamatā ir Andra Kolberga garstāsts *Liekam būt*, kas izmantots par scenārija pamatmateriālu. Filmas galvenais varonis ir Voldemārs Vīters (Vītauts Tomkus), kurš izcietis septiņu gadu ilgu cietumsodu, – filma sākas ar Vītera iznākšanu no cietuma. Seko viņa iepazīšanās ar taksometra vadītāju (Astrīda Kairiša), atkalsatikšanās ar kādreizējiem noziedzīgā biznesa partneriem – Teksi (Harijs Liepiņš), Bomi (Juris Pļaviņš), Petaku (Uldis Pūcītis), kurš kļuvis par Voldemāra Vītera māsas Princeses (Helga Dancberga) vīru.

Arī Vīters nes sevī to ievainotas vīrišķības dramatismu un fatālismu, kas raksturīgs *film noir* varoņiem. Kaut gan kopš Otrā pasaules kara ir pagājis garāks laika periods, arī *Liekam būt* varonis savu drāmu – nespēju iejusties normālā dzīvē – vismaz pats sev skaidro ar kara sekām.

⁵⁰⁰ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., Vītola, B., *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkinovēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 222.lpp.

⁵⁰¹ Matīsa, K. *Vecās, labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*, 253. lpp.

„No sākuma bija karš, pēc tam cietums – viss aizgāja pa pieskari,” filmā apgalvo Tomkus spēlētais Voldemārs Vīters.

Filmā *Liekam būt* Brenčs izmanto vienu no Rietumu kino iecienītākajiem *film noir* sižeta motīviem – aplaupīšanu, kas nolemta neveiksmei. Šo sižeta motīvu aizsāka *Asfalta džungļi*, un tas daudzkārt ticis variēts gan *film noir*, gan *neo noir* ASV un Eiropā.⁵⁰² Voldemārs Vīters piekrīt iesaistīties Tekša izplānotajā šķietami vieglajā un veiksmēi lemtajā aplaupīšanā, apzogot veikala *Lotoss* juveliernodaļu. Iekļūšana veikalā no pagraba, cauruma urbšana, seifa atmūķēšana – Brenčs filmā detalizēti pievēršas aplaupīšanas detaļām. Kā tas ir raksturīgs filmām, kas izmanto šo sižeta motīvu, ilūzija par vieglo peļņu un pēdējo noziegumu, kas uz visiem laikiem ļautu mest pie malas kriminālo biznesu, ir lemta neveiksmei. Liktenīga izrādās nejaušība – signalizācijas ieslēgšanās. Seko vērienīga pakaļdzīšanās Rīgas ielās, kuru filmas autori risina, izmantojot dinamisku montāžu un no braucoša automobiļa filmētus kadrus, kā arī dramatiskais filmas fināls – strupceļā iedzītais Voldemārs Vīters izdara pašnāvību, nošaujas, nevis padodas likumam.

Kaut arī neveiksmīgās aplaupīšanas motīvs nav dominējošais filmā, tam ir neatgriezeniskas sekas, turklāt Brenčs no *film noir* aizgūto sižeta motīvu iestrādājis izvērstā Voldemāra Vītera psiholoģisko aspektu pētījumā – viņš mēģina izveidot attiecības ar Irēnu, demonstrē dominējošu, agresīvu brutalitāti attiecībās ar māsu. Tomkus varoņa greizsirdības lēkme un pārmetumi, kuras viņš adresē savai māsai Princesei, par, viņaprāt, kļūdaino vīra izvēli ļauj vilkt paralēles ar agrīno amerikāņu gangsterfilmu *Seja ar rētu* (*Scareface*, 1932), kuras galvenā varoņa gangstera Tonija Kamontes (*Pols Muni/Paul Muni*) attiecības ar māsu ir neirotikas greizsirdības diktētas.

Par *film noir* iezīmēm filmā *Liekam būt* liecina arī sapņu/murgu epizodes, kā arī subjektivizācijas paņēmieni izmantojums, portretējot galvenā varoņa Voldemāra Vītera izjūtas spriedzes brīžos.

Vizuāli izteismīga un latviešu kino kontekstā unikāla ir aina greizo spoguļu istabā, smieklu istabā, kurā Vīters nokļūst, atrodoties Gruzijā. Epizode ar spoguļu deformēto Vītera veidolu tiek papildināta ar varoņa atmiņu ainām – viņš kā mazs puika bērnībā, viņš kā tramīgs ieslodzītais, kurš stiepj savu tukšo bļodiņu, vēršoties tieši kamerā, tieši pie skatītāja (šī kadra filmēšanai operators Rihards Pīks izmantojis, tā dēvēto „zivs acs” objektīvu, kas telpiski deformē attēlu⁵⁰³). Ainas kulminācijā raudošais Tomkus varonis sadauza vienu no spoguļiem, kas izķēmojis viņa seju, šķīst lauskas (epizode filmēta palēnināti – rapidā, ar ritma maiņu

⁵⁰² Pēc *Asfalta džungļiem* Amerikas kino pieredzē to turpināja filma *Rififi* (*Rififi*, 1955, rež. Žils Dasēns), Eiropas kino – Žans Pjērs Melvils filmā *Sarkanais aplis* (*Le Cercle Rouge*, 1970), 90. gados arī Kventins Tarantīno filmā *Trakie suņi* (*Reservoir Dogs*, 1992) u.c.

⁵⁰³ Rietuma, D. Intervija ar Rihardu Pīku 2011. gada 3. maijā. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

akcentējot tās metaforisko nozīmi). Brenčs izmantojis jau vācu ekspresionismā aprobēto spoguļa jēdzienisko ietilpību. Spoguļattēls, kas deformē varoņa veidolu, tradicionāli vācu ekspresionisma pieredzē tiek izmantots kā varoņa divdabības – dubultnieka (*Doppelgänger*) –, arī traumētas apziņas zīme. Spoguļa atspīdums bieži tiek izmantots kā varoņa destruktīvā *alter ego* zīme.⁵⁰⁴ *Film noir* klasiskajā ciklā greizo spoguļu istaba kļūst par kulminācijas – apšaudes epizodes – darbības vidi Orsona Velsa filmā *Lēdija no Šanhajas*, greizo spoguļu vizuālie efekti spēj absolūti dezorientēt gan apšaudē iesaistītos filmas varoņus, gan arī skatītāju. Turklāt tā iegūst arī filmas varoņu slēptās identitātes un nolūku jēdzienisko slodzi. Brenčam greizo spoguļu istaba ir līdzeklis Vitera apziņas „dēmonu” vizualizācijai, viņa apziņas subjektivizācijai. (Paņēmiens, ko dēvē par „subjektīvo kameru”, pamatā tiek izmantots divos veidos, lai reprezentētu to, ko varonis redz, un to, ko varonis domā. Pirmais paņēmiens akcentē fizisko redzējumu, otrais – apziņas plūsmu.⁵⁰⁵) Spoguļu epizodi Brenčs filmā papildina ar Vitera bērnības atmiņu fragmentiem, īsām atmiņu drumslām (uzvelkamais pulkstenis kā idealizētās bērnības zīme⁵⁰⁶, māte un dzimšanas dienas kliņģeris bērnībā, kam seko jau pieaugušā Vitera skrējieni pa kāpnēm, mešanās ar ūdeni pilnā pagrabā), taču tā nav vienīgā epizode, kurā režisors vizualizē galvenā varoņa atmiņas. Sapņi, murgi Viteru moka pirms liktenīgās aplaupīšanas, arī no konteksta izrautas frāzes, kas ietekmējušas Vitera izvēli piedalīties aplaupīšanā, veido vizualizētu Vitera subjektīvo redzējumu pirms lēmuma pieņemšanas – nevis padoties tiesībsargam (Valdemārs Zandbergs), bet izdarīt pašnāvību. Gan varoņa subjektīvo vīziju, sapņu vizualizācija, gan filmas greizo spoguļu epizode ļauj šajā filmā akcentēt oneirismu – sapņa, vīzijas klātbūtni, kas ir būtiska *film noir* iezīme.

Liekam būt, kas tradicionāli tiek analizēts kā precīzs noziedznieka portretējums un psiholoģiskā drāma, piedāvā vairākus elementus, kas to ļauj skatīt arī *film noir* kontekstā. Tas ir gan galvenā varoņa destruktīvisms un kara sekas, gan varoņa subjektīvā skata punkta akcentējums – subjektivizācijas paņēmienu (iekšējais monologs, sapņu ainas) izmantojums, kas ir raksturīgs *film noir*, kā arī aplaupīšanas sižetiskais motīvs. Par dominējošo tas kļūst Aloiza Brenča filmā *Mirāža*.

Pēc Maskavas Centrālās TV pasūtījuma Brenča veidotā triju sēriju filma *Mirāža* ir amerikāņu rakstnieka Džeimsa Hedlija Čeiza romāna *Visa pasaule kabatā* ekranizācija. Tas ir pirmais gadījums padomju kino kontekstā, kad filma par tā laika ASV tiek uzņemta pēc ārzemju romāna, nevis padomju rakstnieku darbiem⁵⁰⁷. Tomēr triju sēriju filmas sižets par lielo

⁵⁰⁴ Place, J. A., Peterson L., *Some Visual Motifs of Film noir*, p. 335.

⁵⁰⁵ Kawin, F.B. *Mindscreen. Bergman, Godard, and first-person film*, p.7.

⁵⁰⁶ Filmu operators Rihards Pīks, veidojot šīs sapņu ainas, netieši esot ietekmējies no Orsona Velsa *Pilsoņa Keina*, palēninātā ritma, rapida izmantojumā – no Andreja Tarkovska *Ivana bērnības* (*Иваново детство*, 1962), kurā sapņu ainas veidotas palēninātā ritmā. D. Rietumas intervija ar Rihardu Pīku. 2011. gada 3. maijā. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

⁵⁰⁷ Matīsa, K. *Vecās, labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*, Rīga: Atēna, 2005, 373. lpp.

aplaupīšanu, kuras mērķis ir bruņumašina ar miljoniem dolāru, ir dāsni apveltīts ar buržuāziskās sabiedrības kritiskās elementiem atbilstīgi tā laika ideoloģiskajai konjunktūrai. Filmas scenārija autors Alvis Lapiņš Čeiza romānu ir papildinājis ar sociālkritiskiem akcentiem: visiem filmas varoņiem – gan Džinnijai (Mirdza Martinsons), gan bokserim Kītsonam (Mārtiņš Vilsons), gan autoservisa darbiniekam un seifu speciālistam Džipo (Boriss Ivanovs), gan Vjetnamas kara veterānam Bleikam (Ints Burāns), gan arī profesionālajam noziedzniekam Morganam (Reģimants Adomaitis) – bruņumašīnas nozagšana ir teju vienīgā izdzīvošanas iespēja. Filmas anotācija pozicionē *Mirāžu* ideoloģiski nevainojamā noformējumā, solot gan „kontrpropagandu”, gan atklāt „buržuāziskās īstenības neglītās puses – sociālo nevienlīdzību un zelta teļa kultu, kas saēd dvēseli un rada cietsirdību un bezdvēseliskumu”⁵⁰⁸. Tomēr, par spīti laika diktētajai ideoloģiskajai angažētībai, *Mirāža* piedāvā gan profesionāli veidotu spriedzi, gan uzrāda *film noir* ietekmes. Atšķirībā no agrākajiem uz melnbaltās kinolentes filmētajiem asi sižetiskajiem Brenča darbiem filmā minimāli tiek izmantotas kontrastējošās gaismēnas (*Mirāžas* operators – Jānis Mūrnieks), kuras vizuālās ekspresijas radīšanai Brenčs akcentēja filmā *Kad vēji un lieti sitas logā* un arī *Liekam būt*. Tomēr filmas sižetiskais motīvs – šķietami perfekti izplānotā aplaupīšana, kuru izjauc neparedzēta apstākļu sakritība, – ir viens no pasaules praksē visintensīvāk aprobētajiem *film noir* sižetiskajiem moduļiem, un Brenčs to risina ar atzīstamu profesionalitāti, par spīti „sociālkritiskajiem” akcentiem. Taču *Mirāža* Latvijas kinovēstures kontekstā ir interesanta ne tikai kā Brenča profesionalitātes apliecinājums, strādājot ar sižetisko materiālu, kas ne reizi vien izmantots pasaules kino praksē, bet arī kā darbs, kas sevī nes postmodernisma iezīmes.

Mirāža top tikai dažus gadus vēlāk nekā Lorena Kazdana filma *Ķermeņa drudzis*, kas nereti tiek uzskatīta par postmodernā *neo noir* zīmes filmu ASV. Kaut starp šīm filmām nav sižetiskas līdzības, *Mirāža* var tikt uzskatīta par sava veida *neo noir* robežšķirtni arī latviešu kino pieredzē. Izmantojot Džeimsona definīciju, ko viņš lietoja *Ķermeņa drudža* analizē, *Mirāžu* var dēvēt par „nostalgijas filmu”. Tās princips – kapitālistiskās vides un pārticības „simulācija” padomju apstākļos – kļūst skatītājiem par sava veida (neiepazītās pieredzes) nostalgijas objektu. *Mirāžai* nav nekāda sakara ar Padomju Latvijas realitāti XX gs. 80. gados, tās stāsts par sociālo pretrunu nomocītajiem ASV pilsoņiem – Vjetnamas kara veterānu, bokseri, autoservisa darbinieku, bez iztikas līdzekļiem palikušu liktenīgo sievieti un profesionālu noziedznieku –, kuri gatavojas noziegumam, kas atrisinās viņu eksistenciālās problēmas, atpazīstamajai Rīgas videi piešķir kapitālistisku spozmi un pārvērš to par simulētu, imitētu Ameriku. Tomēr *Mirāža* imitē ne tikai ASV, bet nenoliedzami arī Amerikā tapušo filmu pieredzi un varoņu tipus. Piemēram, Mirdzas Martinsones Džinnija neapšaubāmi ir klasiska

⁵⁰⁸ Turpat, 373. lpp.

film noir liktenīgā sievietē – *femme fatale* – destruktīvais spēks, viņa ir bruņumašīnas aplaupīšanas iniciatore, īstenojot sava pašnāvību izdarījušā tēva iecerēto plānu. (Viņas rīcībai gan *Mirāžas* autori piedāvā ideoloģiski angažētu un sociālkritisku motivāciju: filmas sākuma epizodē raudošā Džinnija pēc tēva pašnāvības un apdrošināšanas kompānijas atteikuma izmaksāt viņai apdrošināšanas naudu ir palikusi bez iztikas līdzekļiem, tālab izšķiras par aplaupīšanu.) Vjetnamas kara veterāns Inta Burāna atveidā arīdžan akcentē *Mirāžas* varoņu tipoloģijas tuvību *film noir* – būdams neirotisks, kara traumēts vīrietis, viņš ar savu neadekvāto rīcību kļūst par to „cilvēcisko faktoru”, kas tuvina *Mirāžas* varoņu plānu fatālajam un traģiskajam finālam. Bojā iet visi aplaupīšanas dalībnieki – arī tās romantiskākais duets Džinnija un Kītsons, kuri izdara pašnāvību, nolēcot no klints. (Romantiskais aspekts filmu saista ar „bēgošā noziedznieku pāra” filmām, kuras aizsāk klasisks *film noir* darbs *Ieroču trakums* (1950) u.c., tajās sievietē ir destruktīvs, noziedzību, vardarbību provocējošs spēks. Paradoksāla līdzība filmu *Mirāža* saista ar dažus gadus vēlāk tapušo amerikāņu filmu *Telma un Luīze* (*Thelma and Louise*, 1991), kurā varones vienlaikus ir gan bēgošs likumpārkāpēju pāris, gan romantizēta protesta metafora pret represīvo, mačisko sabiedrību, par kuras upuriem viņas ir kļuvušas. Arī Brenčs *Mirāžā* Džinnijas un Kītsona noziedznieku statusu mazina ar abu kā „buržuāziskās sabiedrības” upuru tēlu. Līdzīgi ir abu filmu fināla kadri, kuros galvenie varoņi izdara pašnāvību: Džinnija un Kītsons *Mirāžā* izvēlas nolēkt no klints, nevis padoties policijai, tādu pašu izvēli izdara Telma un Luīze, kuras ar automašīnu metas aizā; abas filmas režisori noslēdz ar stopkadru – mirkli pirms varoņu fatālā kritiena aizā.

Mirāža ir viens no savdabīgākajiem *film noir* motīvu adaptācijas paraugiem latviešu kinovēsturē, kas vienlaikus pilda gan „ideoloģiskas kontrpropagandas uzdevumu”, gan demonstrē postmodernās „nostalģijas filmas” iezīmes, gan interpretē ASV un Eiropas kino praksē populāru sižetisko moduli.

5.2.3. Arvīda Krieva *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili un neo noir*

80. gadu latviešu kinovēsturē ir vēl viena filma, kurā saskatāmas *film noir* tradīcijas turpinājums postmodernisma diskursā. Tā ir Arvīda Krieva filma *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* (1987), kas tapusi tikai četrus gadus vēlāk par *Mirāžu*, tomēr ir daudz pārlicecinošāks un ideoloģisko klišeju nesamocītāks darbs. Arvīda Krieva trešā pilnmetrāžas filma ar savu atklāto juteklismu, pieskaršanos tabu tēmai – filmas galvenais varonis Kārlis (Alvis Hermanis) ir Afganistānas kara invalīds – varēja tapt, tikai pateicoties 80. gados PSRS strauji notiekošajām politiskajām pārmaiņām un demokratizācijas tendencēm. Gan *Mirāžu*, gan

Fotogrāfiju ar sievieti un mežakuili saista arī aktrise Mirdza Martinsone, kura Arvīda Krieva filmā turpina pilnveidot jutekliskās, destruktīvās liktenīgās sievietes tēlu. Atšķirībā no *Mirāžas* viņa vairs nav izdzīvošanas problēmu mākta amerikāņu bezdarbniece, laupītāja, bet gan jutekliska, vitāla skolotāja Judīte, kura destruktīvi ietekmē vismaz trīs Arvīda Krieva filmas varoņu likteņus. Vispirms jau Kārļa likteni – savulaik Judīte ir bijusi gan viņa skolotāja, gan jauneklīgas mīlestības objekts.

Fotogrāfijā ar sievieti un mežakuili var saskatīt konsekventu *film noir* elementu izmantojumu – galvenais varonis Kārlis nes sevī kara sekas, no Afganistānas viņš atgriezies kā invalīds. Kara traumēti vīrieši ir arī filmu *Akmens un šķembas*, *Kad lietus un vēji sitas logā* un *Liekam būt* varoņi, taču atšķirībā no šīm filmām, kurās traumētie varoņi pozicionēti kā negatīvie tēli – izlūkdienestu aģenti, noziedznieki –, Alvja Hermaņa varonis Kārlis ir daudz komplicētāka parādība. Tāda ir arī filma *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili*. Kārlis ir filmas traģiskais varonis, kura nereti jutekliski sakairināto skata punktu režisors izmanto filmas vēstījuma subjektivizācijai. Kaut Krievs filmā neizmanto Kārļa monologus, aizkadra balsi, tomēr būtiska loma ir Kārļa jutekliskajām vīzijām, atmiņām par tikšanos ar Judīti, savu skolotāju, vēl skolas laikā pirms došanās uz Afganistānu. Kārļa sapņi un vīzijas nodrošina filmas *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* oneirisma kvalitātes, kas latviešu kino iepriekš iezīmējās vien fragmentāri – Brenča filmā *Liekam būt*.

Uz tipisku *film noir* paņēmieni norāda jau filmas *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* ievadepizode – kamera no muguras seko lietusmētelī tērpta vīrieša stāvam – izmeklētājam Konrādam (Sauļum Balandim) –, kas ieved daudzstāvu ēkas pagalmā. Konrāds nav filmas galvenais varonis, lai gan arī viņš, tāpat kā Alvja Hermaņa tēlotais Kārlis, ir bijis Afganistānā, turklāt filmas autori akcentē Kārļa un Konrāda līdzību, dubultnieka motīvu. Konrāds izmeklē Kārļa dzīvokļa kaimiņa fotogrāfa Rūdolfā (Pēteris Gaudiņš) slepkavību. Kārlis varētu būt arī slepkava ar pārliecinošu nozieguma motīvu – Judītes un fotogrāfa Rūdofa jutekliskās attiecības viņam ir mokošas.

Par filmas *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* tuvību *film noir* raksturīgajiem principiem liecina gan sarežģītā laika hronoloģija, gan retrospektīvas epizodes, piemēram, Kārļa atmiņas par tikšanos ar skolotāju Judīti vēl pirms iesaukšanas armijā, gan akcentēti subjektivizācijas paņēmieni. Kārļa sajūtas, viņa apziņas plūsma tiek komunicēta ar dubultekspozīcijām, kurās vienlaikus tuvplānā redzams viņa profils un arī Rūdolfā un Judītes tuvības ainas, kuras Kārlis neredz, bet par kurām nojauš. (Šis princips atgādina klasiskajā *film noir* *Slepkavība, mana dārgā* (1944) izmantoto savulaik novatorisko paņēmieni, kad vienlaikus kadrā ir redzams gan filmas varonis, gan viņa subjektīvā redzējuma vizualizācija.)

Būtiska šīs filmas iezīme ir oneirisms, kas raksturīgs klasiskajam *film noir*. Lai radītu vīzijas, sapņa sajūtu, Krievs izmanto rapidā, palēninājumā, filmētas epizodes, kas nojauc robežu starp realitāti un vīziju, sapni. Tādas ir ainas kapsētā Rūdolfā bērēs ar karnevāliski tērtajām sievietēm, kas nes ziedus nogalinātajam. Sieviete – spoks, iracionāla būtne – dubultekspozīcijā parādās arī Kārļa atmiņu epizodēs, atminoties savu atzīšanos mīlestībā skolotājam Judītei uz muižas kāpnēm.

Oneirismu, nosacīto robežšķirtni starp realitāti un vīziju akcentē filmā izmantotā krāsu gamma un gaismēnu partitūra. *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* ir filmēta uz krāsu filmas, kas kļuva par īpašu izaicinājumu filmas operatoram Dāvim Sīmanim. Piesātinātā krāsu gamma, filtru, dubultekspozīciju izmantošana Kārļa vīziju ainās, kontrastu izmantojums, tā dēvētā *chiaroscuro* gaismošana raksturo filmas vizuālo stilistiku. Filmā ir maz dienā uzņemtu epizožu, operators apzināti lietojis tehnisku paņēmieni – diafragmas samazinājumu, lai padarītu tumšāku un piesātinātāku filmas tonalitāti⁵⁰⁹. Filmai raksturīgs dažādu attēla ritmu izmantojums, rapids, kas filmā izmantots ar nāvi un potenciālu bojāeju saistītās epizodēs (epizodes kapsētā un stacijā, kad jauniesaukto pulks dodas uz vilcienu (Afganistānu) – viņu vidū ir Kārlis un Konrāds).

Līdzīgi kā savulaik Rolands Kalniņš filmā *Akmens un šķembas*, arī Arvīds Krievs izmanto akcentētu rakursa maiņu, montējot kadrus, kas filmēti no uzkrītoši zema un akcentēti augsta rakursa („Dieva acs” rakurs), radot diskomfortablu, nervozu sajūtu.

Filma *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* 80. gadu latviešu kino kontekstā kļūst gan par uzdrīkstēšanās pilnu sociālkritisku komentāru, kas akcentē ilgu laiku aizliegto Afganistānas kara tēmu, gan par vienu no radikālākajiem eksperimentiem ar naratīvu latviešu kino pieredzē. Tas strukturēts atbilstoši modernisma principiem, uzsverot subjektivizācijas principu un pakļaujot filmas naratīvu varoņa (Kārļa) izjūtām, veidojot filmu kā Kārļa garīgā stāvokļa pētījumu. Filmā saiknes starp naratīva līmeņiem – tagadni, pagātnei, iedomu, sapni – ir izplūdušas. Šos slāņus nereti saista tēmas un motīvi, nevis racionālas laika un telpas attiecības. Īpaši tas attiecas uz Kārļa erotizētajām vīzijām, iedomām un atmiņām par Judīti, piemēram, epizode, kurā Judīte erotiski ķircina savu skolnieku Kārli, nav racionāli motivējama, tā tikpat labi var būt gan Kārļa iedomu aina, gan realitāte.

Analizējot 80. gadu filmas *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* un *Mirāža*, jāpievēršas jautājumam, vai abas šīs filmas ļauj runāt par *neo noir* iezīmēm. Vai *neo noir* iespējams ideoloģiski determinētā kinematogrāfijā, kurā ir pārdroši runāt par pilnvērtīga *film noir* esamību?

⁵⁰⁹ Rietuma, D. Intervija ar Dāvi Sīmani jun. 2011. gada 10. februārī. (Pieraksts atrodas autores personīgajā arhīvā.)

Ja *film noir* identifikāciju veicam līdzīgi, kā to ir darījuši akadēmiskā pētījuma *European film noir* autori, meklējot stilistiskās, naratīvās norādes, kodus, kas sasaucas ar amerikāņu *film noir*, jāatzīst, Latvijā *film noir* ir tikpat pamatots vai nepamatots kā, piemēram, Spānijas kinematogrāfijā, kas arīdzan bija pakļauta cenzūrai. *Film noir* raksturīgo kodu klātbūtne vairākās latviešu filmās ļauj secināt, ka latviešu *noir* ir veidojies kā stilistiska reakcija uz noteiktām vēsturiskām tēmām (karš, pēckara periods) un tā stilistiskie elementi pamatā tikuši izmantoti filmās, ko tradicionāli pieņemts asociēt ar detektīvu, trilleru žanru. Vispilnīgākais pierādījums ir Aloiza Brenča darbība, kura 60.–70. gadu filmās regulāri tiek izmantotas kontrastainas gaismēnas, kas raksturīga *noir*. Arī citu Eiropas valstu kinematogrāfijā trilleri, detektīvdramas ir tās filmas, kurās visjūtīgāk rezonē *film noir* vizuālā stilistika, – tādējādi Latvijas PSR tapušās filmas iekļaujas vispārējā Eiropas kinematogrāfa tendencē.

Cits jautājums, vai Latvijas pieredzē ir iespējams nodalīt *film noir* periodu no *neo noir* – tātad metodoloģiski rast argumentāciju šādu *film noir* periodu esamībai. Mana hipotēze, ka par šādu robežšķirtni kļūst 80. gadu filmas – Brenča *Mirāža* (1983) un Arvīda Krieva *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* (1987). Tas ir laiks, kad *neo noir* kļūst populārs arī ASV (pēc *Ķermeņa drudža*). Tomēr Arvīda Krieva *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* atšķirībā no simulakra – ASV realitāti imitējošās *Mirāžas* – kļūst arī par būtisku sava laika, 80. gadu, sociālo problēmu izteicēju, un tai nevar pārņemt „nostalģijas filmas” pasivitāti un bezspēcību attieksmē pret laiku un vēsturisko situāciju, kurā šī filma ir tapusi. Tā izmanto *film noir* un *neo noir* visai netipisko kariķētības, parodijas elementu (Judītes vīra – ziedu audzētāja Zigurda (Ivars Kalniņš) tēla traktējumā). *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* apliecina „nacionālā *film noir*” sociālkritisko, opozicionāro potenciālu (līdzīgi kā 60. gados – *Akmens un šķembas*).

Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili ir tapusi laika periodā, kad latviešu kinoveidotāji joprojām strādā kontrolei un cenzūrai pakļautajā padomju kinoražošanas sistēmā, taču jau ir manāmas demokratizācijas vēsmas (1985. gada 15. martā par PSKP CK ģenerālsekretāru kļūst Mihails Gorbačovs). Attieksme pret filmas tematisko un stilistisko piedāvājumu ir tolerantāka, no filmas autoriem netiek pieprasīti īpaši labojumi (kā tas notika vēl pirms dažiem gadiem ar Arvīda Krieva debijas spēlfilmu *Spēle*, 1981), kaut Rīgas kinostudijas Mākslas padomē 1985. gada 27. maijā izskan arī kategoriski un kritiski viedokļi: „Es nesaprotu, ko ar šo darbu režisors grib pateikt. Viņš uz ekrāna rāda lietas, par kurām mēs parasti mūsu kino nerunājam” (Dzidra Ritenberga), „sajūta, ka te ir slima sabiedrība ar noslieci uz perversitāti” (Aina Matīsa)⁵¹⁰ u.c.

Filma tapusi laikā, kad mazinājusies informācijas izolētība PSRS. (Kinoveidotāji saņem selektīvu, bet regulāru informāciju par starptautiskajiem kino procesiem – Rietumu filmas, kas nenonāk kinonomā, tiek vestas no Maskavas un izrādītas īpašos profesionāļiem paredzētos

⁵¹⁰ Vairāk: Matīsa, K. *Vecās, labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*, Rīga: Atēna, 2005, 435–438. lpp.

seansos.) Arvīds Krievs filmā ir izmantojis vairākas atsaucis uz Alfreda Hičkoka filmām – Rūdolfas slepkavības ainā viņš skatītājam ļauj identificēties ar anonīmo slepkavu, kas nospiedīs ieroča gaili (šāds paņēmiens izmantots filmā *Apmātais (Spellbound)*). Filmas fināla epizode, kurā izmeklētājs palīdz Kārlim pārvarēt sevi, nokļūstot baznīcas zvanu tornī, ir vistiešākā atsauce uz Hičkoka filmu *Vertigo*, kurā galvenais varonis Skotijs pārvar bailes no augstuma, uzkāpjot baznīcas tornī. Kā uzskata Kovāčs, Hičkoka filmas ar savām naratīva stratēģijām, paņēmienu, kā dažādēt tradicionālo naratīvu un tās kontinuitāti, „fabulas destabilizāciju un subjektivizāciju” un „spēli ar skatītāju” ir ieņēmušas tikpat būtisku lomu, oponējot Holivudas klasiskajam stilam, līdzīgi kā to darīja arī naratīvie eksperimenti klasiskajā *film noir*⁵¹¹. *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* reflektē gan klasisko *film noir* iezīmes, gan Hičkoka filmu pieredzi, radot vienu no komplicētākajiem naratīviem latviešu kino pieredzē.

Savukārt akcentētais juteklisms un seksualitāte ļauj *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* salīdzināt ar XX gs. 80. gadu ASV *neo noir* raksturīgajiem procesiem, šajā laikā tapušā *neo noir* erotisma ekspluatāciju, kas nebija iespējama Heisa kodeksa darbības laikā.

Būtībā Arvīda Krieva filma noslēdz latviešu *film noir* attīstību latviešu kino kontekstā, pēc tam bijuši vien pāris mēģinājumu adaptēt *film noir* iezīmes (piemēram, jaunā režisora Jāņa Putniņa filmā *Paslēpes* (2001), kā arī 2008. gadā tapušajā īsfilmā *Detektīvs* (režisore Kristīne Kursiša), kurā *film noir* noskaņa izmantota modes mākslinieku Mares un Rola veidoto tērpu eksponēšanā.) Neraugoties uz informācijas plūsmu un ārzemju filmu pieejamību, *film noir* un *neo noir* stilistika pēc neatkarības atjaunošanas Latvijas kino nav izmantota.

Secinājumi – latviešu kino *film noir* elementi visplašāk izmantoti filmās, kuru tematika rezonē situāciju pēc Otrā pasaules kara, tā atstātās traumas varoņu dvēselē un apziņā. Vairākos gadījumos *film noir* kodu lietojums latviešu kino kontekstā akcentē savam laikam novatorisku, drosmīgu tematiku – tāda ir gan Rolanda Kalniņa filma *Akmens un šķembas*, kas veltīta leģionāru drāmai, gan arī Arvīda Krieva *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili*, kas kļūst gan par sociāli drosmīgu parādību, akcentējot Afganistānas kara sekas, gan arī par pārsteidzoši juteklisku pieredzi latviešu kino kontekstā. Ar *film noir* kodu izmantojumu latviešu kino saistās ne tikai filmas, kas akcentē aizliegtas tēmas un uzdod neērtus jautājumus, bet arī filmas, kas veidotas trillera un detektīva žanrā. Par tādām tradicionāli tiek uzskatītas Aloiza Brenča filmas, kurās ar lielāku vai mazāku intensitāti tiek izmantoti *film noir* kodu. Abi šie *film noir* kodu izmantojuma veidi sasauca ar norisēm pasaules praksē un Eiropas nacionālajās kinematogrāfijās.

Tomēr pārsteidzīgi būtu apgalvot, ka latviešu kino ir notikusi pilnvērtīga *film noir* attīstība. Filmu, kurās iestrādāti *noir* kodu, ir pārāk maz, tās tapušas pārāk reti. Ar *film noir* elementu

⁵¹¹ Kovāčs, A. B. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, p. 248.

izmantojumu latviešu kino pieredzē saistās tās filmas, kas veido opozīciju kanonam – gan ideoloģiskajam kanonam (*Akmens un šķembas*, arī *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili*), gan klasiskajam stilam, proti, sociālistiskā reālisma doktrīnai, kas PSRS bija varas akceptēta standarta, normas ekvivalents.

Latviešu kino pieredze pierāda, ka arī kinematogrāfijās, kuru vēsturiskā attīstība un kultūrtradīcijas nav bijušas labvēlīgas pilnvērtīgai *film noir* attīstībai, *film noir* kodu izmantojums ir saistīts ar spilgtiem kinovalodas meklējumiem un eksperimentiem ar filmas stilistiku un naratīvu.

Nobeigums un secinājumi

1. *Film noir* ir viens no savdabīgākajiem fenomeniem XX gadsimta kinovēsturē. Tas uzrāda gan kultūru mijiedarbi, gan dažādu kinematogrāfisko izteiksmes līdzekļu sintēzi un savstarpējo bagātināšanos. *Film noir*, kas uzplauka Holivudas kinematogrāfā 40.–50. gados, nevarēja rasties bez bagātīgām kultūrsaknēm, vispirms jau Eiropas kino strāvojumu, īpaši vācu ekspresionisma, ietekmes.

2. *Film noir* vizuālo stilistiku (kontrastainās gaismēnas, klaustrofobiskā kadrējuma principi u.c.) lielā mērā raksturo vācu režisoru – imigrantu un bēgļu no nacisma – ieguldījums amerikāņu kino attīstībā. Tomēr *film noir* bāzējas arī amerikāņu kultūrā – detektīvliteratūras tradīcijā, gangsterfilmu uzplaukumā 20.–30. gadu mijā un to apsīkumā cenzūras (Heisa kodeksa) ietekmē. Šie procesi sagatavoja augsni, lai 30.–40. gadu mijā rastos filmas, ko vēlāk jau ar nelielu retrospektīvu distanci Francijas kinokritiskās domas pārstāvji nodēvēja par *film noir*.

3. *Film noir* vieno ne tikai līdzīga tematika un varoņu tipi, bet arī nekonvenciālas naratīvās struktūras, kuras ir kā alternatīva tā dēvētajam klasiskajam Holivudas stilam – kinovalodas paņēmieni kopai, kanonam, kura mērķis ir izstāstīt stāstu lineāri, ar uzsvaru uz cēloņiem un sekām skatītājiem viegli saprotamā veidā, piedāvājot uz mērķi orientētus varoņus.

4. Eiropas kino strāvojumu kontekstā, kas sekmēja *film noir* dzimšanu Amerikā, svarīga ir arī krievu kino ietekme. Būtiska *film noir* attīstībā ir rīdzinieka Borisa Ingstera, kurš strādājis kopā ar Sergeju Eizenšteinu, daiļrade. Ingstera ieguldījums *film noir* stila kanona radīšanā Holivudā sniedz apliecinājumu krievu kino ietekmei. Borisa Ingstera personībai kinovēsturē reti tiek pievērsta tā uzmanība, kādu ir pelnījis šis režisors. Viņa filma *Svešinieks trešajā stāvā*

ir tapusi pirms Džona Hjūstona *Maltas vanaga*, kas nereti tiek uzskatīts par pirmo *film noir*, kaut Ingstera filma ir stilistiski novatoriskāka nekā *Maltas vanags*.

5. Kaut arī *film noir* ir stilistiski neviendabīga parādība un to filmu vidū, kuras mēdz dēvēt par *film noir*, ir gan ekstrēmi stilistisko meklējumu paraugi, gan filmas, kas respektē Holivudas klasiskā stila kanonu, izmantojot tikai atsevišķus *film noir* elementus, tieši ar *film noir* ir saistāmi radikālākie formas meklējumi Amerikas kino 40.–50. gadu vēsturē. Tie pierāda, ka arī strikti reglamentētā filmu ražošanas sistēmā, kāda bija (un ir) Holivudas studijās, ir iespējama opozīcija kanonam.

Akcentētie subjektīvisma meklējumi (strukturējot filmas naratīvu kā galvenā varoņa grēksūdzi, piemēram, filmās *Sanseta bulvāris*, *Apvedceļš* u.c.), eksperimenti ar skata punktu, piedāvājot filmas norises skatīt no galvenā varoņa subjektīvā skata punkta (*Lēdija ezerā*, *Tumšā pāreja* u.c.), ir unikāli kinovalodas eksperimenti, kam grūti atrast analogu gan ASV, gan Eiropā.

6. *Film noir*, kas sākotnēji tika uzskatīta par amerikāņu kultūras parādību, XX gs. otrajā pusē bija viens no spēcīgākajiem impulsiem Eiropas autorkino attīstībai – Francijas jaunā viļņa eksperimentiem –, kā arī būtisks stimuls Eiropas kinomodernisma uzplaukumam XX gs. 60. gados. Ne velti franču kino teorētiķi un praktiķi Žans Liks Godārs un Fransuā Trifo savas pirmās filmas veidoja kā savdabīgu veltījumu Amerikas *film noir*, tajā pašā laikā transponējot šo amerikāņu filmu motīvus citā – modernisma, Eiropas autorkino – diskursā.

7. Kaut radies Holivudas studiju sistēmā, respektējot Holivudas klasiskā stila kanonu un kinovalodas principus, tieši *film noir* ir bijis vienojošais posms starp Eiropas kino modernisma pirmo vilni – vācu ekspresionismu, arī sirreālismu, kura elementi nereti izmantoti *film noir* oneiriskās kvalitātes (sapņa, murga, vīzijas) radīšanai, – un kino modernisma otro vilni – tām norisēm, kas bija raksturīgas XX gs. 60. gadu Eiropas kinematogrāfijā.

8. Kaut arī mākslinieciski intensīvāka *film noir* tradīciju tālākā izstrāde notika Eiropā – Francijas jaunā viļņa ietvaros –, nozīmīgs ir arī *film noir* tradīciju turpinājums ASV kino kontekstā. XX gs. 70. gados ar *film noir* materiāla un vizuālās stilistikas izmantojumu ir saistītas gan oriģinālas *film noir* tematikas un stilistikas adaptācijas mūsdienu materiālā, kā Mārtina Skorsēzes filmā *Taksists*, gan filmās, kas, piedāvājot retro faktūru, pārvērtē klasiskā *film noir* mantojumu – tematiku, varoņus – piemēram, Romāna Polaņska *Ķīniešu kvartāls*.

9. *Film noir* tālākā attīstība pēc klasiskā cikla beigām tā dēvētajā *neo noir* posmā Amerikas kino kontekstā saistāma ar divām pretrunīgām tendencēm. Pirmkārt, ar *film noir* raksturīgo netradicionālo naratīvo struktūru izmantojumu, vēlmi pretoties Holivudas klasiskajam stilam un naratīvajiem kanoniem. Šī tendence ir saistīta ar izcilu ASV režisoru – autoru – darbiem. *Film noir* principi tiek izmantoti Deivida Linča filmās, eksperimentos ar naratīvu, šo filmu labirintveida struktūrā, kā arī oneiriskās, sapnim līdzīgās kvalitātes radīšanā (*Ceļš uz nekuriem*, *Malholandas ceļš* u.c.), kā arī Ītena un Džoela Koenu darbos (*Cilvēks, kura nebija* u.c.). *Film noir* raksturīgas naratīva struktūras savās filmās izmanto Kristofers Nolans. Visi šie režisori ir nozīmīgi mūsdienu autorkino pārstāvji.

10. Kaut arī *film noir* nereti mēdz uzskatīt par teorētisku konstruktu, ideju, kas tiek projicēta uz pagātnes kinokultūras mantojuma, nav iemesla apšaubīt šīs idejas pamatotību. Analizējot filmas, iespējams identificēt to ikonogrāfisko zīmju kopumu, kas raksturo *film noir* klasiskajā izpratnē un kas vienlaikus saņemams arī citu nacionālo kinematogrāfiju filmās, kas tapušas pēc XX gs. 50. gadiem līdz pat mūsdienām.

11. Neauglīgas ir diskusijas par *film noir* žanrisko piederību. Klasisko *film noir* uzņemšanas laikā nebija žanra nosacījumu, pēc kuriem šīs filmas tapa, jo pats jēdziens tika radīts retrospektīvi. Arī akadēmiskajā literatūrā un nozīmīgākajos kinovēstures pētījumos dominē uzskats, ka *film noir* ir pārāk nenoteikti klasifikācijas kritēriji, lai varētu runāt par pilnvērtīgu žanru. Tomēr par *film noir* žanriskajām iezīmēm ir vērts runāt mūsdienu kontekstā – populārā, masu kultūra ir žanriska, to nosaka tirgus prasība sasniegt dažādus patērētāju sektorus un atkārtot komerciāli veiksmīgas piegrieztnes un paņēmienu. Filmās, kas veidotas XX gs. 40.–50. gados un tiek uzskatītas par *film noir* klasiku, ir radījušas to stilistisko un naratīvo paņēmienu kopumu, kas tiek asociēts ar jēdzienu *film noir*. Tādējādi ir notikusi žanra vēsturiskā veidošanās, kam nepieciešama zināma tradīcijas izkopšana. Ir pamats secināt, ka kinokritikas, arī žurnālistikas lietotais apzīmējums *film noir*, attiecināts uz mūsdienās tapušām filmām, savā ziņā pilda žanriskās identifikācijas funkcijas. Jēdziens *film noir*, kas savulaik tika radīts, norādot uz vienojošu vizuālo stilistiku, noteiktu ikonogrāfisku elementu izmantojumu vairākās XX gs. 40. gadu amerikāņu filmās, mūsdienās jau ir ieguvis žanriskās kvalitātes. Atšķirībā no *film noir* pioniera režisora Billija Vaildera, kurš savu filmu – *film noir* – tapšanas laikā nepazina šādu jēdzienu, mūsdienu filmu veidotāji zina, kas ir *film noir*, to zina arī skatītāji. Tādējādi *film noir* sākotnēji ir stils, stilistisko paņēmienu kopums, kas savas attīstības jaunākajā posmā, tā dēvētajā *neo noir* periodā, ieguvis žanra kvalitātes.

12. Padziļinātas izpētes vērtā ir *film noir* stilistikas ietekme Eiropas kinematogrāfijā, kā arī to valstu kinematogrāfijā, kuras atradās aiz dzelzs priekškara, – PSRS un tās ietekmes zonās. Latviešu filmu mantojuma analīze ļauj secināt, ka *film noir* stilistika nav bijusi sveša arī latviešu kino – kinematogrāfā, kurā formāli nevarēja būt tiešas amerikāņu *film noir* ietekmes (šīs filmas netika izrādītas kinoteātros). *Film noir* elementu izmantojums latviešu kino pieredzē iezīmējas kā divas jēdzieniski atšķirīgas tendences. Pirmkārt, *film noir* stilistiku – kadrējuma paņēmienu, ekspresīvo vizuālo faktūru, arī retrospektīvās struktūras – savā cenzūras aizliegtajā filmā *Akmens un šķembas* izmanto Rolands Kalniņš. Šķietami līdzīgu tematiku, līdzīgu varoni – bijušo leģionāru, tagad ārzemju specdienestu darbinieku, kas iesūtīts Latvijas PSR, – izmanto arī Aloīzs Brenčs filmā *Kad lietus un vēji sitas logā* – filmā, kas nesaskārās ar īpašu cenzūras pretestību. Kaut abas šīs filmas raksturo viens no ASV (arī Eiropas *film noir*) tipiskākajiem varoņiem – kara traumēts indivīds –, jēdzieniski tās ir krasi atšķirīgas. R. Kalniņš *film noir* stilistiku izmanto diskomforta, spriedzes, noklusētās pretrunīgās Otrā pasaules kara vēstures komunikācijai – tāpat kā izteiksmes līdzekli, kam jāizsaka jēga, ko nebija iespējams izteikt padomju cenzūras apstākļos. Savukārt Aloīzu Brenču īpaši neinteresē likteņdrāma – viņš izmanto *film noir* vizuālo elementu stilistiku spriedzes filmas, trillera radīšanai. Šis aspekts A. Brenča filmu tuvina pasaules kino tendencēm, kurās jau pēc klasiskā *film noir* izskaņas 50. gadu vidū *film noir* stilistiskie elementi tika izmantoti trilleros, spriedzes filmās. Tendence radoši izmantot *film noir* vizuālo stilistiku, kā arī atsevišķus tās elementus iezīmējas arī vairākās citās A. Brenča 70.–80. gadu filmās, kas tapušas Rīgas kinostudijā. Arī *film noir* elementu izmantojums latviešu filmās, kas uzņemtas 80. gados, sasauca ar pasaules praksi. Viena no filmām, kas, kaut arī ignorē *film noir* vizuālo stilistiku, toties izmanto ārzemju kino pieredzē vienu no aprobētākajiem sižetiskajiem modeļiem, kas arīžan tiek saistīts ar *film noir*, ir Rīgas kinostudijā tapusī aplaupīšanas drāma *Mirāža*. Analogus šai filmai var atrast gan amerikāņu kino (*Asfalta džungļi* u.c.), gan Eiropas kino pieredzē (sk. Ž. P. Melvila darbus). Neapstrīdams ir *film noir* elementu izmantojums Arvīda Krieva darbā *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* – tā ir filma ar sarežģītu naratīva uzbūvi, kas respektē *film noir* raksturīgo onerismu, kā arī varoņu tipoloģiju.

13. Ar *film noir* elementu izmantojumu latviešu kino saistās gan žanriskās tradīcijas, spriedzes filmu izkopšana un to vizuālās stilistikas bagātināšana (A. Brenča darbi), gan arī filmas, kas uzskatāmas par jēdzienisku opozīciju dominējošajai latviešu kino pamatmasai, proti, R. Kalniņa, A. Krieva darbos izmantota komplicēta laika hronoloģija, kā arī tie pieskaras savam laikam ļoti riskantām, jo aizliegtām tēmām (leģionāri, Afganistānas karš).

14. Latvijas režisoru Rolanda Kalniņa un Aloiza Brenča filmu aizsāktā „ārzemju izlūku” tēma PSRS kino pieredzē piedzīvoja radikālu transformāciju un heroizāciju. 60.–70. gadu mijā Krievijas PSR kino cita pēc citas tapa filmas par padomju izlūkiem, kas vienlaikus izmantoja *film noir* vizuālo stilistiku un tajā pašā laikā bija sava veida padomju kino reakcija uz aukstā kara spriedzi. ASV par šādu reakciju kļuva jau 50. gadu vidū tapušās filmas, stilistiski ekstrēmākie *film noir* piemēri pasaules kinovēsturē, piemēram, filma *Noskūpstī mani nāvīgi* (režisors Roberts Oldričs), savukārt PSRS kino pieredzē šī tēma piedzīvoja radikālu pārveidi un ideoloģiskās korekcijas.

15. Tēma – *film noir* stilistikas izmantojums padomju republiku, arī bijušo sociālistisko valstu kinematogrāfijā – piedāvā plašu turpmāko pētījumu lauku. Arī šajā promocijas darbā apkopotie materiāli apliecina *film noir* stilistikas universālo izmantojumu – turklāt laikā, kad kinonomas globalizācija un netraucēta informācijas aprite vēl nebija iespējama. Neraugoties uz ideoloģiskām barjerām un informācijas telpas nošķirtību, *film noir* motīvi tika izmantoti un transformēti arī kinematogrāfijā, kas atradās padomju ideoloģijas ietekmē.

16. Pat ja, aplūkojot *film noir* attīstību XX gs. 40.–50. gados, mēs runājam par ideju (*film noir*), kas tiek projicēta uz noteiktu kultūras mantojumu, nav noliedzams fakts, ka šī „ideja” sakņojas XX gs. kinomodernisma tendencēs. Pēc klasiskā posma XX gs. 40.–50. gados *film noir* kļuva par radošu inspirāciju gan Eiropas kino modernistiem XX gs. 60. gados, gan arī tiem režisoriem, kuri strādāja ideoloģiskā izolētībā. Pat ierobežotas filmu un informācijas aprites situācijā *film noir* raksturīgā stilistika atrada auglīgu augsni Eiropas, arī Latvijas PSR kino pieredzē. Jāpiekrīt atziņai, ka katrai valstij ir sava *film noir* vēsture – tāda ir arī Latvijai – un šī vēsture vistiešākā veidā ir saistīta ar katras valsts attīstību un vēsturisko situāciju.

Skrupulozas izpētes vērtā ir Eiropas valstu *film noir* vēsture – vēl jo vairāk tāpēc, ka *film noir* elementu izmantojums nav noslēgts posms kinovēsturē, bet tā iestrādātie kinematogrāfiskās izteiksmes līdzekļi, tematika, varoņu tipoloģija tiek radoši transformēti gan Eiropas valstīs, gan ASV, kur top filmas ar spilgtu vizuālo tēlu, eksistenciāli orientētiem varoņiem un komplicētu naratīvu, kas ir kā izaicinājums Holivudas klasiskā stila principiem.

Avoti

Filmas

1. *Aizdomas* (*Suspicion*, 1941), rež. Alfreds Hičkoks (*Alfred Hitchcock*)

2. *Akmens un šķembas/Es visu atceros, Ričard!* (1966), rež. Rolands Kalniņš
3. *Alžīra (Algiers)*, 1938), rež. Džons Kromvels (*John Cromwell*)
4. *Amerikāņu karavīrs (Der Amerikanische Soldat)*, 1970), rež. Rainers Verners Fasbinders (*Rainer Werner Fassbinder*)
5. *Amerikāņu skaistums (American Beauty)*, 1999), rež. Sems Mendess (*Sem Mendes*)
6. *Aplaupišana (Heist)*, 2001), rež. Deivids Mamets (*David Mamet*)
7. *Aplaupišana (The Score)*, 2001), rež. Frenks Ozs (*Frank Oz*)
8. *Apmetnis un duncis (Cloak and Dagger)*, 1946), rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
9. *Apvedceļš (Detour)*, 1945), rež. Edgars G. Ulmers (*Edgar G. Ulmer*)
10. *Apsēstība (Osessione)*, 1942), rež. Lukīno Viskonti (*Luchino Visconti*)
11. *Asfalts (Asphalt)*, 1928), rež. Džo Mejs (*Joe May*)
12. *Asfalta džungļi (The Asphalt Jungle)*, 1950), rež. Džons Hjūstons (*John Huston*)
13. *Atkritēji (Departed)*, 2006), rež. Mārtins Skorsēze (*Martin Scorsese*)
14. *Atstāj viņu debesīm (Leave Her to Heaven)*, 1945), rež. Džons M. Štāls (*John M. Stahl*)
15. *Atvainojiet, nepareizs numurs (Sorry, Wrong Number)*, 1948), rež. Anatols Litvaks (*Anatole Litvak*)
16. *Audzinašs Arizonā (Raising Arizona)*, 1987), rež. Ītens un Džoels Koeni
17. *Augstākās sabiedrības sieviete (Woman of the World)*, 1931), rež. Malkolms S. Klērs (*Malcolm St. Clair*)
18. *Baltais drudzis (White Heat)*, 1949), rež. Rauls Volšs (*Raoul Walsh*)
19. *Bēglis (The Fugitive)* (1963 – 1967), rež. Rojs Haginss (*Roy Huggins*)
20. *Bezrūpīgais braucējs (Easy Rider)*, 1969), rež. Deniss Hoppers (*Denis Hopper*)
21. *Bruņukuģis Potjomkins* (1925), rež. Sergejs Eizenšteins (*Сергей Эйзенштейн*)
22. *Buržuāzijas diskrētais šarms (The Discreet Charm of Bourgeoise)*, 1972), rež. Luiss Bunjuels (*Luis Buñuel*)
23. *Ceļš uz nekurienu (The Lost Highway)*, 1997), rež. Deivids Linčs (*David Lynch*)
24. *Cilvēciskās alkas (Human Desire)*, 1954), rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
25. *Cilvēks – zvērs (La bête humaine)*, 1938), rež. Žans Renuārs (*Jean Renoir*)
26. *Cilvēks, kura nebija (The Man Who Wasn't There)*, 2001), rež. Ītens un Džoels Koeni (*Ethan Coen, Joel Coen*)
27. *Dienas skaistule (Belle de Jour)*, 1967), rež. Luiss Bunjuels (*Luis Buñuel*)
28. *Dienas vidus (Moontide)*, 1942), rež. Ārčijs Maijo (*Archie Mayo*)
29. *Dienvidu puse 1-1000 (Southside 1-1000)*, 1950), rež. Boriss Ingsters (*Boris Ingster*)
30. *Divas dienas ielejā (2 Days in the Valley)*, rež. Džons Hercfelds (*John Hercfeld*)
31. *D.O.A.* (1950), rež. Rūdolfs Mate (*Rudolph Maté*)
32. *Doktora Kaligari kabinets (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, 1919), rež. Robets Vīne (*Robert Wiene*)
33. *Doktors Mabūze – spēlmanis (Dr. Mabuse, der Spieler)*, 1922), rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
34. *Drakula (Dracula)*, 1931), rež. Tods Braunings (*Tod Browning*)

35. *Dubultā apdrošināšana (Double Indemnity, 1944)*, rež. Billijs Vailders (Billy Wilder)
36. *Dzimuši slepkavas (Natural Born Killers, 1994)*, rež. Olivera Stouns (Oliver Stone)
37. *Enģeļi ar netīrām sejām (Angels with Dirty Faces, 1938)*, rež. Maikls Kērtizs (Michael Curtiz)
38. *Esi sveicināta, Meksika! (Que viva Mexico!, 1932)*, rež. Sergejs Eizenšteins
39. *Fargo (Fargo, 1996)*, rež. Ītens un Džoels Koeni (Ethan Coen, Joel Coen)
40. *Frankenšteins (Frankenstein, 1931)*, rež. Džeimss Veils (James Whale)
41. *Franču sakarnieks (French Connection, 1971)*, rež. Viljams Fridkins (William Friedkin)
42. *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili, 1987*, rež. Arvīds Krievs
43. *Gilda (Gilda, 1946)*, režisors Čārlzs Vidors (Charles Vidor)
44. *Hārpers (Harper, 1966)*, rež. Džeks Smaitis (Jack Smight)
45. *Hemets (Hammett, 1982)*, rež. Vims Venderss (Wim Wenders)
46. *Iela (Die Strasse, 1923)*, rež. Karls Grūne (Karl Grune)
47. *Iela bez vārda (The Street with No Name, 1948)*, rež. Viljams Keilijš (William Keighley)
48. *Ielene (La Chienne/The Bitch, 1931)*, rež. Žans Renuārs (Jean Renoir)
49. *Ierocis izīrēšanai (This Gun for Hire, 1942)*, rež. Franks Tatls (Frank Tuttle)
50. *Ieroču trakums (Gun Crazy, 1950)*, rež. Džozefs H. Lūiss (Joseph H. Lewis)
51. *Īsta mīlestība (True Romance, 1993)*, rež. Tonijs Skots (Tony Scott)
52. *Izpildītājs (The Enforcer, 1951)*, rež. Bretons Vindasts (Bretaigne Windust)
53. *Jenķis (Limey, 1995)*, rež. Stīvens Soderbergs (Steven Soderbergh)
54. *Kad lietus un vēji sitas logā (1967)*, rež. Aloīzs Brenčs
55. *Kailā pilsēta (The Naked City, 1948)*, rež. Žils Dasēns (Jules Dassin)
56. *Kailais skūpstis (The Naked Kiss, 1964)*, rež. Semjuels Fullers (Semuel Fuller)
57. *Kamēr pilsēta gul (While City Sleeps, 1956)*, rež. Fricis Langs (Fritz Lang)
58. *Kasbaha (Casbah, 1948)*, rež. Džons Berijs (John Berry)
59. *Kasablanka (Casablanca, 1941)*, rež. Maikls Kērtizs (Michael Curtiz)
60. *Kaut kur nakī (Somewhere in the Night, 1946)*, rež. Džozefs L. Mankevičs (Joseph L. Mankiewicz)
61. *Klusā sezona (Мёртвый сезон, 1968)*, rež. Sava Kuļišs (Савва Кулиш)
62. *Konflikts (Conflict, 1945)*, rež. Kērtiss Bernharts (Curtis Bernhardt)
63. *Krodziņš (Road House, 1948)*, rež. Žans Negulesko (Jean Negulesco)
64. *Krustugunis (Crossfire, 1947)*, rež. Edvards Dmitriks (Edward Dmytryk)
65. *Kur mīt briesmas (Where Danger Lives, 1950)*, rež. Džons Ferovs (John Farrow)
66. *Ķermeņa drudzis (Body Heat, 1981)*, rež. Lorensa Kazdans (Lawrence Kasdan)
67. *Laura (1944)*, rež. Oto Premingers (Otto Preminger)
68. *Ļaunuma pieskāriens (Touch of Evil, 1958)*, rež. Orsons Velss (Orson Welles)
69. *Ļaunuma spēks (Force of Evil, 1948)*, rež. Ābrahams Polonskis (Abraham Polonsky)

70. *Lēdija ezerā (Lady in the Lake, 1947)*, rež. Roberts Montgomerijs (*Robert Montgomery*)
71. *Lēdija no Šanhajas (The Lady from Shanghai, 1947)*, rež. Orsons Velss (*Orson Welles*)
72. *Lēdija spoks (Phantom Lady, 1942)*, rež. Roberts Siodmaks (*Robert Siodmak*)
73. *Liekam būt (1976)*, rež. Aloizs Brenčs
74. *Lielā svelme (Big Heat, 1947)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
75. *Lielais miegs (The Big Sleep, 1946)*, rež. Hovards Hokss (*Howard Hawks*)
76. *Lielais Lebovskis (The Big Lebowski, 1998)*, rež. Ītens un Džoels Koeni (*Ethan Coen, Joel Coen*)
77. *Lielais Kombo (The Big Combo, 1955)*, rež. Džozefs H. Lūiss (*Joseph H. Lewis*)
78. *Lietas, ko darīt Denverā, kad esi miris (Things to Do in Denver When You're Dead, 1995)*, rež. Gērijs Fleders (*Gary Fleder*)
79. *Līdz pēdējam elpas vilcienam (À bout de souffle, 1960)*, rež. Žans Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*)
80. *Lifts uz ešafotu (Ascenseur pour L'Echafaud, 1957)*, rež. Luijs Mals (*Louis Malle*)
81. *Līgava bija melnā (The Bride Wore Black, 1968)*, rež. Fransuā Trifo (*François Truffaut*)
82. *Logs uz sētu (Rear Window, 1954)*, rež. Alfreds Hičkoks (*Alfred Hitchcock*)
83. *Losandželosa, konfidenciāli (L.A. Confidential, 1997)*, rež. Kērtiss Hensons (*Curtis Hanson*)
84. *Ļaunuma pieskāriens (The Touch of Evil, 1958)*, rež. Orsons Velss (*Orson Welles*)
85. *M (M, 1931)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
86. *Malholandas ceļš (Mulholland Drive, 2001)*, rež. Deivids Linčs (*David Lynch*)
87. *Maltas vanags (The Maltese Falcon, 1941)*, rež. Džons Hjūstons (*John Huston*)
88. *Mazais Cēzars (Little Caesar, 1930)* rež. Mērvins Līrojs (*Mervyn Le Roy*)
89. *Medības (La caza, 1965)*, režisors Karloss Saura (*Carloss Saura*)
90. *Mēģini noķert mani (Try and Get Me, 1950)*, rež. Sajs Endfīlds (*Cy Endfield*)
91. *Mehāniskais apelsīns (A Clockwork Orange, 1971)*, rež. Stenlijs Kubriks (*Stanley Kubrick*)
92. *Melnais kaķis (The Black Cat, 1934)*, rež. Edgars G. Ulmers (*Edgar G. Ulmer*)
93. *Mēra dievi (Gotter der Pest, 1970)*, rež. Rainers Verners Fasbinders (*Rainer Werner Fassbinder*)
94. *Metropolis (Metropole, 1927)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
95. *Miesa un dvēsele (Body and Soul, 1947)*, rež. Roberts Rosens (*Robert Rossen*)
96. *Miglu krastmala (Quai des brumes, 1938)*, rež. Marsels Karnē (*Marcel Carne*)
97. *Mildreda Pīrsa (Mildred Pierce, 1945)*, rež. Maikls Kērtizs (*Michael Curtiz*)
98. *Mīla ir aukstāka par nāvi (Liebe – kalter als der Tod, 1969)*, rež. Rainers Verners Fasbinders (*Rainer Werner Fassbinder*)
99. *Millera krustceles (Miller's Crossing, 1990)*, rež. Ītens un Džoels Koeni (*Ethan Coen; Joel Coen*)
100. *Mirāža (1983)*, rež. Aloizs Brenčs
101. *Mirušo atmaksa (Dead Reckoning, 1947)*, rež. Džons Kromvels (*John Cromwell*)
102. *Misisipi nāra (Mississippi Mermaid, 1969)*, rež. Fransuā Trifo (*François Truffaut*)

103. *Mudžeklis (Criss Cross, 1949)*, rež. Roberts Sjodmaks (*Robert Siodmak*)
104. *Murgs (Nightmare, 1956)*, rež. Maksvels Šeins (*Maxwell Shane*)
105. *Mūzikas skaņas (The Sound of Music, 1959)*, rež. Roberts Vaizs (*Robert Wise*)
106. *Nakts bēglis (The Night Runner, 1957)*, rež. Ebners Biberns (*Abner Biberman*)
107. *Nakts un pilsēta (Night and the City, 1950)*, rež. Žils Dasēns (*Jules Dassin*)
108. *Nāve glāstos (Death in Caress, 1949)*, rež. Edīte Karl māra (*Edith Carlmar*)
109. *Nazis ūdenī (Knife in the Water, 1962)*, rež. Romāns Polanskis (*Roman Polanski*)
110. *Negribēts (Not Wanted, 1949)*, rež. Aida Lupino (*Ida Lupino*)
111. *Negodīgais ceļš (The Crooked Way, 1949)*, rež. Roberts Florejs (*Robert Florey*)
112. *Netīrais Harijs (Dirty Harry, 1971)*, rež. Dons Sīgels (*Don Siegel*)
113. *Nevērtīgais grasis (The Brasher Dobbloom, 1947)*, rež. Džons Brāms (*John Brahm*)
114. *Nībelungi (Die Nibelungen, 1924)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
115. *Nicinājums (Le mépris, 1963)*, rež. Žans Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*)
116. *Niknums (Fury, 1936)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
117. *No pagātnes (Out of the Past, 1947)*, rež. Žaks Turnē (*Jacques Tourneur*)
118. *Nosferatu (Nosferatu, 1920)*, rež. Roberts Vīne (*Robert Wiene*)
119. *Noskumusī iela (Die Freudlose Gasse, 1927)*, rež. Georgs Vilhelms Pābsts (*Georg Wilhelm Pabst*)
120. *Noskūpti mani nāvīgi (Kiss Me Deadly, 1955)*, rež. Roberta Oldričs (*Robert Aldrich*)
121. *Noskūpti rītdienu uz atvadām (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950)*, rež. Gordons Duglass (*Gordon Douglas*)
122. *Noslēpums aiz durvīm (Secret Beyond the Door, 1947)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
123. *Notiesātais (Convicted, 1938)*, rež. Leons Barša (*Leon Barsha*)
124. *Okškeris (Le Doulous, 1963)*, rež. Žans Pjērs Melvils (*Jean-Pierre Melville*)
125. *Operācijas Rezidents gals (Конец операции Резидент, 1986)*, rež. Venjamins Dormans (*Вениамин Дорман*)
126. *Oušena banda (Ocean's Eleven, 2001)*, rež. Stīvens Soderbergs (*Steven Soderbergh*)
127. *Pagrīde (Underworld, 1927)*, rež. Džozefs fon Stērnbergs (*Josef von Sternberg*)
128. *Pagrīde ASV (Underworld USA, 1961)*, rež. Semjuels Fullers (*Samuel Fuller*)
129. *Pamatinstinkts (Basic Instinct, 1992)*, rež. Pols Verhovens (*Paul Verhoeven*)
130. *Pandoras lādē (Die Büchse der Pandora, 1929)*, rež. Georgs Vilhelms Pābsts (*Georg Wilhelm Pabst*)
131. *Panika ielās (Panic on the Streets, 1950)*, rež. Elija Kazans (*Elia Kazan*)
132. *Parastie aizdomās turamie (The Usual Suspects, 1995)*, rež. Braiens Singers (*Bryan Singer*)
133. *Pastnieks vienmēr zvina divreiz (The Postman Always Rings Twice, 1946)*, rež. Tejs Gārnets (*Tay Garnett*)

134. *Pastnieks vienmēr zvana divreiz (The Postman Always Rings Twice, 1981)*, rež. Bobs Rafelsons (Bob Rafelson)
135. *Pēdējais cilvēks (Der letzte Mann, 1924)*, rež. Frīdrihs Vilhelms Murnavs (F.W. Murnau)
136. *Pēdējais kārdinājums (The Last Seduction, 1994)*, rež. Džons Dāls (John Dahl)
137. *Pēdējais pagrieziena punkts (La dernier tournant, 1939)*, rež. Pjērs Šenāls (Pierre Chenal)
138. *Pepe le Moko (Pépé le Moko, 1937)*, režisors Žiljēns Divivjē (Julien Duvivier)
139. *Pieci viegli gabali (Five Easy Pieces, 1970)*, rež. Bobs Rafelsons (Bob Rafelson)
140. *Pirmsākums (Inception, 2010)*, rež. Kristofers Nolans (Christopher Nolan)
141. *Pilsētas kliegšana (Cry of the City, 1948)*, rež. Roberts Siodmaks (Robert Siodmak)
142. *Plānais ledus (The Thin Ice, 1937)*, rež. Sidnejs Lanfīlds (Sidney Lanfield)
143. *Policists (Un Flic, 1972)*, rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
144. *Psiho (Psycho, 1960)*, rež. Alfreds Hičkoks (Alfred Hitchcock)
145. *Pusnakts labā un ļaunā dārza (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1997)*, rež. Klints Īstvuds (Clint Eastwood)
146. *Rančo Notorious (Rancho Notorious)*, rež. Alfreds Hičkoks (Alfred Hitchcock)
147. *Rebeka (Rebecca, 1940)*, rež. Alfreds Hičkoks (Alfred Hitchcock)
148. *Rezidenta atgriešanās (Возвращение резидента, 1982)*, rež. Venjamins Dormans (Вениамин Дорман)
149. *Rezidenta kļūda (Ошибка резидента, 1968)*, rež. Venjamins Dormans (Вениамин Дорман)
150. *Rezidenta liktenis (Судьба резидента, 1970)*, rež. Venjamins Dormans (Вениамин Дорман)
151. *Rififi (Rififi, 1955)*, rež. Žils Dasēns (Jules Dassin)
152. *Rītausma (Le Jour se leve, Daybreak, 1939)*, rež. Marsels Karnē (Marcel Carné)
153. *Roma, atklāta pilsēta (Rome, Open City, 1945)*, rež. Riberto Rosselīni (Roberto Rossellini)
154. *Romeo asiņo (Romeo is Bleeding, 1993)*, rež. Pēters Medaks (Peter Medak)
155. *Sabiedrības ienaidnieks (Public Enemy, 1931)*, rež. Viljams A. Velmens (William A. Wellman)
156. *Sadursme nakī (Clash by Night, 1952)*, rež. Fricis Langs (Fritz Lang)
157. *Samurajs (Le Samourai, 1967)*, rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
158. *Sanseta bulvāris (Sunset Boulevard, 1950)*, rež. Billijs Vailders (Billy Wilder)
159. *Sarkanais aplis (Le Cercle Rouge, 1970)*, rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
160. *Saruna (The Conversation, 1974)*, rež. Frānsiss Fords Kopola (Francis Ford Coppola)
161. *Sārtā iela (Scarlet Street, 1945)*, rež. Fricis Langs (Fritz Lang)
162. *Sātans satika lēdiju (Satan Met A Lady, 1936)*, rež. Viljams Dīterle (William Dieterle)
163. *Saullēkts (Sunrise, 1927)*, rež. Frīdrihs Vilhelms Murnavs (F. W. Murnau)
164. *Seja ar rētu (Scarface, 1932)*, rež. Hovards Hokss (Howard Hawks)
165. *Sentimentālā romance (Сентиментальный романс/Le Romance Sentimentale, 1930)*, rež. Sergejs Eizenšteins, Grigorijs Aleksandrovs

166. *Septiņpadsmit pavasara mirkļi (Семнадцать мгновений весны, 1973)*, rež. Tatjana Ļioznova (Татьяна Лиознова)
167. *Sieviete logā (The Woman in the Window, 1945)*, rež. Fricis Langs (Fritz Lang)
168. *Skandālu iela (Scandal Street, 1952)*, rež. Fils Karlsons (Phil Karlson)
169. *Slēdzene, laidne un divi kūpoši stroķi (Lock, Stock and 2 Smoking Barrels, 1998)*, rež. Gajs Ričijs (Guy Ritchie)
170. *Slepkavas (The Killers, 1946)*, rež. Roberts Sjodmaks (Robert Siodmak)
171. *Slepkavība, mana dārgā (Murder, My Sweet, 1944)*, rež. Edvards Dmitriks (Edward Dmytryk)
172. *Spēlmanis Bobs (Bob le Flambeur, 1956)*, rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
173. *Spirālveida kāpnes (Spiral Staircase, 1945)*, rež. Roberts Sjodmaks (Robert Siodmak)
174. *Sliktā slava (Notorious, 1946)*, rež. Alfreds Hičkoks (Alfred Hitchcock)
175. *Smagāk viņi krūt (The Harder they Fall, 1956)*, rež. Marks Robsons (Mark Robson)
176. *Stikla atslēga (The Glass Key, 1942)*, rež. S. Heislars (Stuart Heisler)
177. *Stērstes (Овсянку/Silent Souls, 2010)*, rež. Aleksejs Fedorčenko (Алексей Федорченко)
178. *Stopotājs (The Hitch-Hiker, 1953)*, rež. Aida Lupino (Ida Lupino)
179. *Strupceļš (Dead End, 1938)*, rež. Viljams Vailers (William Wyler)
180. *Strupceļš (U-Turn, 1997)*, rež. Oliveris Stouns (Oliver Stone)
181. *Svešinieks trešajā stāvā (Stranger on the Third Floor, 1940)*, rež. Boriss Ingsters (Boris Ingster)
182. *Šaujiet uz pianistu (Tirez sur le pianiste, 1960)*, rež. Fransuā Trifo (François Truffaut)
183. *Šausmu aleja (Nightmare Alley, 1947)*, rež. Edmunds Gouldings (Edmund Goulding)
184. *Šoka koridors (Schock Corridor, 1963)*, rež. Semjuels Fullers (Semuel Fuller)
185. *Taksists (Taxi Driver, 1976)*, rež. Mārtins Skorsēze (Martin Scorsese)
186. *Termiņš – rītausma (Deadline at Dawn, 1946)*, rež. Harolds Klērmens (Harold Clurman)
187. *Tiesnesis iziet (The Judge Steps Out, 1949)*, rež. Boriss Ingsters
188. *Tiesnesis priesteris (Judge Priest, 1934)*, rež. Džons Fords (John Ford)
189. *Tiešā tēmējumā (Point Blank, 1967)*, rež. Džons Būrmens (John Boorman)
190. *Tievais vīrs (The Thin Man, 1934)*, rež. V.S. van Daiks (W.S. Van Dyke)
191. *Trakie suņi (Reservoir Dogs, 1992)*, rež. Kventins Tarantīno (Quentin Tarantino)
192. *Trakais Pjero (Pierrot le fou, 1965)*, rež. Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard)
193. *Trešais vīrs (The Third Man, 1949)*, rež. Kerols Rīds (Carol Reed)
194. *Tu dzīvo tikai vienreiz (You Only Live Once, 1937)*, rež. Fricis Langs (Fritz Lang)
195. *Tumšais kaktiņš (The Dark Corner, 1946)*, rež. Henrijs Hetavejs (Henry Hathaway)
196. *Tumšā pāreja (Dark Passage, 1947)*, rež. Delmers Deivss (Delmer Daves)
197. *Uz bīstamās zemes (On Dangerous Ground, 1952)*, rež. Nikolass Rejs (Nicholas Ray)
198. *Vairogs un zobens (Щит и меч, 1968)*, rež. Vladimirs Basovs (Владимир Басов)

199. *Vajāšana (The Chase, 1946)*, rež. Artūrs Riplijs (*Arthur Ripley*)
200. *Vara un slava (The Power and the Glory, 1933)*, rež. Vijams K. Hovards (*William K. Howard*)
201. *Vardarbība (Outrage, 1949)*, rež. Aida Lupino (*Ida Lupino*)
202. *Velosipēdista nāve (Muerte de un ciclista, 1955)*, rež. Antonio Bardems (*Antonio Bardem*)
203. *Veiksmīga piezemšanās (Happy Landing, 1938)*, rež. Rojs Del Ruts (*Roy Del Ruth*)
204. *Vēstule trim sievām (Letter to Three Wives, 1949)*, rež. Džozefs Mankevičs (*Joseph L. Mankiewicz*)
205. *Vētrainie divdesmitie (The Roaring Twenties, 1939)*, rež. Rauls Volšs (*Raoul Walsh*)
206. *Vienkārši asins (Blood Simple, 1984)*, rež. Ītens un Džoels Koeni (*Ethan Coen, Joel Coen*)
207. *Viņi dzīvoja naktī (They Live By Night, 1948)*, rež. Nikolass Rejs (*Nicholas Ray*)
208. *Vīrietis, kurš meklēja savu slepkavu (Der Mann, der seinen morder sucht, 1931)*, rež. Roberts Sjudmaks (*Robert Siodmak*)
209. *Zaudētie apskāvienī (Los abrazos rotos, 2009)*, rež. Pedro Almodovars (*Pedro Almodovar*)
210. *Ziemeļu hotelis (Hotel du Nord, 1938)*, rež. Marsels Karnē (*Marcel Carne*)
211. *Zilais eņģelis (Der blaue Engel, 1930)*, rež. Džozefs fon Stērnbergs (*Josef von Sternberg*)
212. *Zilā dālija (The Blue Dahlia, 1946)*, rež. Džordžs Māršals (*George Marshall*)
213. *Zilā gardēnija (The Blue Gardenia, 1953)*, rež. Fricis Langs (*Fritz Lang*)
214. *Zilais samts (Blue Velvet, 1986)*, rež. Deivids Linčs (*David Lynch*)
215. *Ziņotājs (Le Doulos, 1962)*, rež. Žans Pjērs Melvils (*Jean-Pierre Melville*)
216. *Zvani ziemeļi 777 (Call Northside 777, 1948)*, rež. Henrijs Hetavejs (*Henry Hathaway*)

Literatūra

1. Andrew, Britton. *Detour*. In: *The Movie Book of Film noir*. (ed.) Cameron, Ian. London: *Studio Vista*, 1992
2. Базен, Андре. *Что такое кино?* Москва: *Искусство*, 1972.
3. Bazin, Andre. *Orson Welles: A Critical View*. New York: *Harper&Row*, 1978.
4. Beth, Day. *This Was Hollywood*. London: *Sidgwick&Jackson*, 1960.
5. Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made It?* New York: *Alfred A. Knopf*, 1997.
6. Borde, Raymond, Etienne, Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*. San Francisco: *City Light*, 2002.
7. Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: *Harvard University Press*, 1999.
8. Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*. New York: *Columbia University Press*, 1985.
9. Bordwell, David. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Theory and Criticism*. (ed.) Braudy, Leo; Cohen, Marshall. New York, Oxford: *Oxford University Press*, 1999.
10. Bould, Mark. *Film Noir: From Berlin to Sin City*. London, New York: *Wallflower*, 2005.

11. Bordwell, David. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* (1979). In: *Film Theory and Criticism*. (ed.) (ed.) Braudy, Leo; Cohen, Marshall. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
12. Brook, Vincent. *Driven to Darkness: Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.
13. Carey, Garey. *All the Stars in Heaven: Lois B. Mayer's MGM*. New York: E. P. Dutton, 1981.
14. Čakare, Valda. *Postmodernisms un modernisms. Postmodernisms teātrī un drāmā*. Rīga: Jumava, 2004.
15. Carringer, Robert. *Orson Welles and Gregg Toland: Their Collaboration on Citizen Kane*. *Critical Inquiry* 8. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
16. Caughie, John. *Theories of Authorship*. In: *BFI Readers in Film Studies*. London, New York: Routledge, 1981.
17. Cawelti, G. John. *Chinatown and Generic Transformation*. In: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
18. Chandler, Raymond. *Later Novels & Other Writings*. New York: Library of America, 1995.
19. Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film noir and the American City*. New York: Free Press, 1997.
20. Clarens, Carlos. *Crime movies; from Griffith to the Godfarher and Beyond*. New York: Norton, 1980.
21. Conely, Tom. *Noir in the Red and the Nineties in the Black*. *Film Genre 2000: New Critical Essays*. (ed.) Dixon, Wheeler Winston. New York: University of New York Press, 2000.
22. Conrad, T. Mark. *The Philosophy of Neo noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009.
23. Cowie, Elizabeth. *Film Noir and Women. Shades of Noir*. London: Verso, 1993.
24. Crisp, Colin. *The Classic French Cinema: 1930 – 1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
25. Cromwell, John. *The Voice Behind the Megaphone*. *We Make the Movies*. (ed.) Naumburg, Nancy. New York: Norton, 1937.
26. Crowther, Bruce. *Film Noir. Reflections in a Dark Mirror*. New York: Continuum, 1989.
27. Damico, James. *Film Noir: A Modest Proposal*. *Perspectives on Film Noir*. (ed.) Palmer, R. Barton. New York: G.K. Hall, 1996.
28. Dargis, Manohla. *Pulp Instincts*. In: *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. (ed.) Arroyo, Jose. London: British Film Institute, 2000, p. 117.
29. Desser, David. *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism*. In: *Film Genre Reader III* (ed.) Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press, 2003.
30. Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies on the 1950s*. London: Unwin Hymann, 1988.
31. Duncan, Paul. *The Pocket Essential Film Noir* (revised edition). Harpenden: Pocket Essentials, 2003.
32. Durgant, Raymond. *Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir*. *Perspectives on Film Noir*. (ed.) Palmer, R.B. New York: G. K. Hall, 1996.
33. Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1973.
34. Эйзенштейн, Сергей. *Избранные произведения*. Том 6. Москва: Искусство, 1971.
35. Эйзенштейн, Сергей. *Внутренний монолог. Метод*. Том 1. *Grundproblem*. Москва: Музей кино, 2002.

36. Elsaesser, Thomas. *A German Ancestry to Film Noir*. Iris. No 21. Iowa: University of Iowa, Institute for Cinema and Culture, 1996.
37. Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000.
38. Engelstad, Audun. *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*. Oslo: University of Oslo, 2005.
39. Geduld H.M., R.Gottesman. *Eisenstein Sergei and Upton Sinclair: The making and Unmaking of Que viva Mexico!* London: Thames and Hudson, 1970.
40. Gemünden, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American films*. London, New York: Berghahn Books, 2008.
41. Hassan, Ihab. *Toward A Concept pf Postmodernism*. In: *Postmodernism*, (ed.) Docherty, Thomas. New York: Columbia University Press, 1993.
42. Hardy, Philip. *Crime Movies. The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
43. Higham, Charles, Greenberg Joseph. *Hollywood in the Forties*. London: Tantivy, 1968.
44. Higham, Charles. *The Art of the American Cinema*. New York: Anchor, 1974.
45. Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen*. New York: Barnes and Company, 1981.
46. Holt, Jason. *A Darker Shade. Realism in Neo – Noir*. In: *The Philosophy of Film Noir*. (ed.) Conrad, Mark. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.
47. Housman, John. *Today's Hero: A Review*. In: *Hollywood Quarterly*. University of California Press, 1947, I.
48. Hurwitz, Serh Isaac. *Images of the Machine: Citizen Kane and Film Noir*. Cambridge: Bell&Howell Information and Learning Company, 2000.
49. Ingster, Boris. *Hollywood Quarterly, Vol. 5, 4*. University of California Press, 1951.
50. Jakobson, Roman. *The Dominant. Readings in Russian Poetics*. (ed.) Matejka, L., Pomorska, K. Cambridge: The MIT Press, 1971.
51. Jameson, Federic. *Postmodernism and Consumer Society*. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washingron: Bay Press, 1983.
52. Jameson, Federic. *Postmodernism and Consumer Society, The Anti-Aesthetic*. (ed.) Fosterr, Hal, Washington: Bay Press, 1983.
53. Jameson, F. *The Cultural Logic of Late Capitalism. Postmodernism, or, The Culture of Late Capitalism*. In: *Postmodernism* (ed.) Docherty, T. New York, Oxford: Columbia University Press, 1991.
54. Янгиоров, РашиТ. *Сентиментальный романс. Материалы к истории фильма. Киноведческие записки*. N.54, Москва, 2001.
55. Karimi, Amir. *Toward a Definition of the American Film Noir*. New York: Arno Press, 1976.
56. Kawin, B. R. *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Rochester, McLean, London: Dalkey Archive Press, 2006.
57. Kerr, Paul. *Out of What Past? Notes on the Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. (ed.) Silver, Alain, Ursini, James. New York: Lime Light Editions, 2006.
58. Keesey, Douglass. *Neo-noir. Contemporary film noir. From Chinatown to Dark Knight*. Harpenden: Kamera Books, 2010.

59. Kovács, András Bálint. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago, London: *The University of Chicago Press*, 2007.
60. Krutnik, Frank. *Desire, Transgression and James M. Cain: Fiction into Film Noir*. *Screen* 23.1, 1982.
61. Krutnik, Frank. *In A Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: *Routledge*, 1991.
62. Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūts. *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūts, 1989.
63. Leff, J. Leonard., Simmons L. Jerold. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code*. Kentucky: *The University Press of Kentucky*, 2001.
64. *Летопись Российского кино*. Москва: *Материк*, 2007.
65. Lewis, Herman. *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theatre and Television Films*. New York: *New American Library*, 1974.
66. Līce, Silvija. *Viņi veidoja latviešu mākslas filmu vizuālo tēlu*. Rīga: *Zinātne*, 1995.
67. Линч, Дэвид. Интервью: Беседы с Крисом Родли. Санктпетербург: *Азбука-классика*, 2009.
68. Lodge, David. *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy in Modernism: A Guide to European Literature, 1890–1930*. Harmondsworth: *Penguin*, 1991.
69. Maltby, Richard. *Censorship and Self Regulation, The Oxford History of World Cinema*, Oxford: *Oxford University Press*, 1996.
70. Maltby, Richard. *Film Noir: the Politics of the Maladjusted Text*. *Journal of American Studies* 18. 1984. In: *Movie Book of Film Noir* (ed.) Cameron, Ian. London: *Studio Vista*, 1992.
71. Matīsa, Kristīne. *Vecās, labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: *Atēna*, 2005.
72. Matalon, Pierre, Giguet Claude, Inturault, Jacques. *Pierre Chenal*. Paris: *Editions Dijarric*, 1987.
73. Miller, Laurence. *Evidence for a British Film Noir Cycle*. In: *Re-viewing British Cinema, 1900–1992*, (ed.) Dixon, Wheeler Winston. New York: *State University of New York Press*, 1994.
74. Moffat, Ivan. *On the Fourth Floor of Paramount: Interview with Billy Wilder, in The World of Raymond Chandler*. New York: *A and W Publishers*, 1977.
75. Morgan, Janice. *Scarlet Streets: Realism from Berlin to Paris to Moscow. Introduction to European precursors of film noir*. *Iris* 21, 3-4.
76. Muller, Eddie. *Dark City. The Lost World of Film Noir*. New York: *St. Martin's Griffin*, 1998.
77. Munby, James. *Public Enemies, Public Heroes. Screening the Gangster Film from Little Ceasar to Touchf Evil*. Chicago: *University of Chicago Press*, 1999.
78. Naremore, James. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*. Los Angeles, London, Berkley: *University of California Press*, 2008.
79. Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: *Routledge*, 2000.
80. Pērkone, Inga, Balčus, Zane, Surkova, Agnese, Vītola, Beāte. *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkinovēsture*. Rīga: *Mansards*, 2011.
81. Place, A. Janey, Peterson, S. Lowell. *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Movies and Methods*, Berkley, Los Angeles, London: *University of California Press*, 1972.
82. Porfirio, Robert. *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*. London: *Sight and Sound* 45/4, 1976.

83. Schatz, Thomas. *Hollywood Genres. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: McGraw Hill Humanities, 1981.
84. Schrader, Paul. *Notes on Film Noir*. In: *Film Genre Reader III*. (ed.) Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press, 2003.
85. Schrader, Paul. *Notes on Film Noir*. In: *Awake in the Dark*. (ed.) Denby, David. New York: Random House, 1977.
86. Scorsese, Martin, Wilson, Michael Henry. *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*. London: British Film Institute, Faber and Faber, 1997.
87. Shearer, Lloyd, *Crime Certainly Pays on the Screen*, *The New York Times*, August 5, 1945. In: *Film Noir Reader 2*. (ed.) Silver, Alain, Ursini, James. New York: Limelight Editions, 1996.
88. Silver, Alain, Ursini James, Duncan, Paul. *Film Noir*. Honkong, London, Los Angeles, Madrid, Paris: Taschen, 2004.
89. Silver, Alain, Ward, Elizabeth (ed.). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992
90. Silver, Alain, Ursini, James (ed.). *Film Noir Reader 2.*, New York: Limelight Editions, 2006
91. Silver Alain, Ursini James (ed.). *Film Noir Reader 4*. New Jersey: Limelight Editions, 2004.
92. Spicer, Andrew (ed.). *European Film Noir*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
93. Spicer, Andrew. *Film Noir*. London: Longman, Pearson Education, 2002.
94. Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics; Structuralism, post-structuralism and beyond*. London, New York: Routledge, 1992.
95. Tarantino Quentin. *The Film Geek Files*. (ed.) Woods, Paul. London: Plexus Books, 2000.
96. Telotte, J.P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1989.
97. Thompson, David, Christie, Ian. *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1989.
98. Truffaut, Francois. *Hitchcock by Francois Truffaut*. New York: A Touchstone Book, Simon & Schuster; Inc., 1985.
99. Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.
100. Veitch, Johnatan. *American Superealism: Nathanel West and the Politics of the Representation in 1930*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997.
101. Vernet, Marc. *Film Noir on the Edge of Doom, Shades of Noir*. New York: Verso, 1993.
102. Vincendeau, Ginette. *French Film Noir. European Film Noir*. (ed.) Spicer, Andrew. Manchester: Manchester University Press, 2007
103. Walker, Michael. *Introduction*. In: *The Book of Film Noir*. (ed.) Cameron, Ian. New York: Continuum, 1992.
104. William, K.Everson. *British Film noir*. In: *Films in Review*, May 1987.
105. Williams, Tony. *British Film Noir*. In: *Film Noir Reader 2*. (ed.) Silver, Alain, Ursini, James. New York: Limelight Editions, 1999.

Citi materiāli

Interneta resursi

1. <http://movies.nytimes.com>
2. <http://www.variety.com>
3. http://people.virginia.edu/~jrw3k/mediamatters/readings/cult_crit/Jameson_Postmodernism.and.Consumer.Society.pdf

Bukleti

Rietuma, D., Reitere, E. *Rīgas puika Sergejs Eizenšteins*. Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 2008.

Laikraksti

Rietuma, D. *Kazanova un ginekologs*. Intervija ar Juri Civjanu, *Diena*, 2008. gada 12. septembrī.

Materiāli no personīgajiem arhīviem

Rietuma, D. Intervija ar Maskavas Kinomuzeja direktoru Naumu Kleimanu. 2010. gada 1. augustā.

Rietuma, D. Intervija ar režisoru Rolandu Kalniņu. 2011. gada 11. aprīlī.

Rietuma, D. Intervija ar režisoru Rolandu Kalniņu. 2008. gada 12. decembrī.

Rietuma, D. Intervija ar operatoru Rihardu Pīku. 2011. gada 11. aprīlī.

Rietuma, D. Intervija ar Dāvi Sīmani, jun. 2011. gada 10. februārī.

Rietuma, D. Intervija ar Juriju Gladiščikovu. 2011. gada 12. maijā.

Rietuma, D. Mārtina Skorsēzes preses konferences materiāls. 2010. gada Starptautiskais Berlīnes kinofestivāls.

Rolanda Kalniņa personiskā arhīva materiāli.

Filmu DVD materiāli

Chinatown. DVD. *Paramount Pictures, Special Collector's Edition*, 2007.

Dark Passage. DVD. *Warner Home Video*, 2006.

Detour. DVD. *Passport International Entertainment*, 2005.

Moontide. DVD. *Twentieth Century Fox*, 2008.

Lady in the Lake. DVD. *Warner Home Video*, 2006.

Shoot the Piano Player. DVD. *MK2*, 2006.

Sunset Boulevard. DVD, *Paramount Pictures*, 2002,

The Naked City. DVD. *Criterion Collection*, 2007.

White Heat. DVD. *Warner Bros.*, 2005.