

Синановић Стефан*

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет, Нови Сад

Епистемологија изгубљености: одређене духовне вертикале у америчким *noir* филмовима

Апстракт: Аутор у овом раду анализира специфичност духовне климе која је приказана у америчким *noir* филмовима из четрдесетих и педесетих година 20. вијека. У њима се истовремено предочавају одређена егзистенцијалистичка стремљења и контекстуални фактори који су условили атмосферу декаденције и клаустрофобије у експонираној слици свијета филмова овог жанра. *Noir* философија се, дакле, сагледава на трагу европске егзистенцијалистичке мисли. Као примјере аутор узима истакнуте филмове овог жанра, као што су *Двосјрука одишјеџа* (1944) и *Булевар сумрака* (1950) Билија Вајлдера, *Додир зла* (1958) Орсона Велса, *На усамљеном мјесџу* (1950) Николаса Реја, итд. У највећем броју ових филмова приказано је психофизичко стање једне цијеле епохе која се нашла изгубљена у мраку постојања.

Кључне ријечи: Филм *noir*, нихилизам, Камијев театар, *noir* философија, безизланост, Буцатијева пустиња.

With the Western, film noir shares the distinction of being an indigenous American form. It is a self-contained reflection of American cultural preoccupations in film form. In short, it is the unique example of a wholly American film style (Alain Silver and Elizabeth Ward).

Noir кинематографија слови за онај дио историје филма који је најчешће лакше препознати него објаснити. Са становишта дубинске анализе, непорецива је извјесна интерпретативна немоћ која се јавља док се сагледавају одређени топоси и тематско-мотивске цјелине у смислу транспоновања духа једне епохе у оквире филма. С друге стране, поетику *noir* духовности сагледавамо као незадрживу реакцију групе стваралаца (у првом реду Џона Хјустона, Билија Вајлдера и Рејмонда Чендлера) на сентиментални хуманизам старијих аутора (Naremor 2008, 16). Отуда филмови постају мрачнији, не само на плану форме, већ и на плану радикалне виолентности, суровости злочина и извјесног натурализма у нарацији. Човјек постаје мрачнији зато што је мрачнијом постала сфера човје-

* sinanovicstefan@gmail.com

ковог поља дјеловања. Мрак (*noir*) егзистира као једна од метафора криминала, што на ширем плану читава димензију енигматске философије која је, од свих специфичности жанра, можда и најјучљивија када су филмови ове врсте у питању.

Потребно је расвијетлити и методолошко замешатељство које се јавља, а понекад изазива и жанровску конфузију код гледалаца када су у питању карактеристике крими и *noir* жанра, и премда се семантика, до одређене мјере, прелива, ипак нећемо посматрати термине *idem per idem*. Оба, и гангстерски и филм *noir*, за примарни топос узимају злочин. Међутим, витална разлика почива на плану извршења злочина. У *noir* филмовима, злочин више не извршава професионални криминалац већ обичан човјек који је увучен – или се чини да је увучен – у злочин, случајно, или чудним, непредвиђеним сплетом околности (Fluck 2001, 383). У том смислу можемо размотрити *Булевар сумрака* (1950) као један од најегземпларнијих филмова овог типа. У култном класику Билија Вајлдера, јунак бива убијен, да би тек онда, ретроспективно, његова прича била предочена публици – а наратор је сама жртва. Починилац је глумица чији су дани славе прошли. Егзистирајући у тек површној илузији славе, она пада у лудило, а убиство се даје као крајња консеквенца једне помјерене психологије. На бази душевне узнемирености, френезије и растројства, егзистира још неколицина филмова жанра. Међутим, иницијација злочина често може бити мотивисана специфичном врстом меланхолије која полако контаминира сва друга карактерна својства јунака. *Догир зла* (1958) Орсона Велса је примјер *noir* наратива у коме јунак, поражен непрекидним животним разочарањима, прелази у анти-поље које га заокупља те постаје антагониста. Међутим, код Велса су граничне позиције добра и зла предочене експлицитно, док остали аутори цјелокупно друштво сјенче хоризонтом обмане, па се доима да су добро и зло категорије које више не могу бити одраз душевне кондиције друштва.

На усамљеном мјесџу (1950) Николаса Реја, са Хемфријем Богартом и Глоријом Грејем, примјер је благог одступања од *noir* жанра (види: Smith 2016), будући да нема замрачених хотелских соба, дима из врелих Смит и Весона и огољеног насиља, али има сумњивог злочина у чијем средишту се налази затечени јунак због чега, на крају, доживљава љубавни крах након што и сама партнерка, заједно са гледаоцима, престаје да вјерује да управо он заиста није убица. У другом, доста познатијем класику са Хемфријем Богартом, Хјустоновом *Малтешком соколу* (1941), позиција добра се готово укида:

In *The Maltese Falcon*, considered by many critics to be the first genuine film noir, the semantic field of “goodness” is no longer preserved even by a generation divide. In effect it has dwindled down of irrelevance. Everybody, it seems, including Sam Spade, is cheating and manipulating everybody else (Fluck 2001, 387).

Дакле, као да се постиже нека врста слике свијета у којој преобладајуће категорије више нису важеће, тако да *noir* философија прераста у херметичан сис-

тем који почива на сопственим законитостима. Јунаци, зависни од свијета, тек су рефлексија духа епохе. А стварност свијета људског постојања и духа је она стварност која се збива у *мени и око мене* (Jaspers 1973, 53). Тек на овом хоризонту се чини да филмови постају *noir* јер је таква, и само таква, стварност у којој се снимају.

Лакан разликује три нивоа унутар људске стварности. Први ниво је природа, трећи – култура. Прелазни ниво је онај у којем се природа преображава у културу. Баш тај ниво пружа структуру људске стварности. То је ниво симболичког (Dejen 1976, 26).

Примамљиве су могућности посматрања феномена *noir* кинематографије у кључу Лакановог триптихона. Наиме, филмови ове врсте могу функционисати као прелазни ниво између природе и културе, а из чије кохезије, условно речено, проиходи стварност, па макар на симболичком нивоу. У овом смислу преовлађујућа симболика таме је есенцијална за разматрање симболичког нивоа архитектонике *noir* свјетова.

Мрак је хипостаза одсудног ниҳилизма, посебно на плану психологије јунака. Тек неке од тема и расположења које преовлађују у жанру су очајање, параноја и ниҳилизам, атмосфера клаустрофобичног осјећаја заточености. *Noir* нас суочава са подвојеним моралним и етичким принципима (Сандерс 2006, 92). У свијету изокренутих психологија, моралне ерозије и криминала, тама функционише као савршено устројство и носећа парадигма. Некад су јунаци напосто бачени у таму, као у британском филму *Трећи човек* (1949) Керола Рида, гдје мрак није само рефлексија скучености и метафора идентитетске изгубљености, већ и својеврсни друштвени коментар. Бездан у коме се налазе Ридови јунаци је слика социјалне климе једног изгубљеног времена, а да би се проникло у дух епохе, силази се још дубље: све до понора бечких канализационих мрежа у којима јунаци трагају, не само за собом, већ и за властитим идентитетом.

Са друге стране, класик *Двосјрука одишети* (1944) Билија Вајлдера, композицијски нешто друкчије функционише. Чувени пролог у коме аутомобил у јурњави крши општеважеће законске прописе и норме пролазећи кроз сва црвена свјетла у граду (а што на симболичком хоризонту упућује на самог инцидентног јунака) јесте сниман ноћу – али *noir* атмосфера мрака се тек нешто касније супституише. Наиме, попут приповједачког манира из *Булевара сумрака*, и овдје постоји извјесно разбијање линеарне нарације (типично за Вајлдера), дакле: злочин је већ почињен, а један од починитеља на себе узима функцију причаоца који предочава историју злочина. Од тог момента, условно речено, постоји нека врста линеарне хронологије у радњи. Као у филму *Поштар увијек звони двапут* (1946), и овдје постоји варијација љубавног троугла у коме привлачна и изазовна жена, удата за старијег богаташа, наговара продавца осигурања да убије њеног супруга како би дошли до новца од одштете (Mayer, McDonell 2007, 175). Продавац, Волтер, у почетку се опире њеној идеји, да би касније, заведен *femme fatale* шармом (види:

Tasker, Hanson 2013), пристао да почини злочин. Први сусрет Волтера и госпође Дитриксон приказан је у бијелим тоновима, на дневној свјетлости. Бијела је и боја њеног домаћинства, и папуче које носи, и баде-мантил којим је огрнута, док касније не обуче и своју бијелу хаљину. Сваки сљедећи сусрет биће сјенчен тамнијим тоновима – што су двоје љубавника дубље и више у злочину, то и филм постаје тамнији, а што је конфликтна линија добра и зла/порока и врлине/љубави и злочина израженија, то нијанса таме постаје све мрачнијом. Другим ријечима, на овај начин се јасно предочава психолошки аспект који је круцијалан за читаву причу: у питању је психолошка исповијест једне душе. Тему колебљивости и крхкости људског морала Вајлдер додатно истичне специфичним кадрирањима сјенки. Наиме, као да се од почетка филма доима да су заправо симултано предочене двије приче: прва, примарна и легитимна оку површног посматрача, и друга: прича коју причају сјенке. Прва је више, условно речено, физичка, док се друга чини више контемплативном и, наравно, симболичком. Значајан је број кадрова у којима огроман простор у цјелини фрејма заузима само Волтерова сјенка, подсјећајући на константну пријетњу (види: Bitoun 2014). Што је Волтер више подложен својим злочиначким чежњама, то су истакнутије и величина и нијанса његове сјенке.

Као и *Булевар сумрака*, филм *Двосјрука одишејша* је тамно клаустрофобичан (Naremore 2008, 230). Вајлдерова иницијална мисао је стварање перспективе безизлазности. У том фону тумачимо и епилог *Двосјруке одишејше*: рањени Волтер покушава да побјегне ка граници, да се домогне ослобођења, у симболичкој равни можда и спасења (?) у свијету који је обезбожен. Међутим, он исцрпљен пада пред вратима без довољно воље и животне виталности. У физичком и симболичком смислу, јунаци нису кадри да прекораче високе прагове који их спутавају и у смислу ограничења духа. Суморно готичка атмосфера замка у коме живи Норма Дезмонд у *Булевару сумрака* функционише као затвор за њеног госта, до те мјере да на вратима и буквално нема брва.

Међутим, баријере су и психолошке. Сваки покушај физичког или духовног ескапизма је погубан по јунаке. На крају, Џозеф, покушавајући да се одметне из заточеништва на које је кафкијански осуђен, бива убијен, а његово одро заврши у баштенском базену. Дакле, поново експлицитна симболика оивичености и баријера. У сличној позицији се налазе и јунаци у Велсовом *Додуру зла*: немоћна и незаштићена Сузан Варгас (Џенет Ли) је одведена у *locus* пустиње, у усамљени мотел, гдје је узнемиравају и тјелесно напастују чланови банде озлоглашене породице Гранди (види: Hit 1987). Јунаци се, дакле, намјерно позиционирају у дехуманизоване перспективе, далеко од могуће, потенцијалне руке спаса.

Узимајући у обзир шири друштвени и културолошки контекст, јасно је да је *noir* кинематографија непоречив ефекат својеврсног ратног и послеријатног умјетничког *weltanschauung*:

Again and again, the appeal of film noir is attributed to a post-War atmosphere of disillusion, distrust, alienation, loss of orientation and existential despair in which

the quest for individual freedom is presented as a running around in circles or an existential trap (Fluck 2001, 381).

Презентована атмосфера је, дакле, одраз специфичних околности духа једне епохе. Немоћ и безизлазност¹ као тековина једног ширег осјећања ствари, нетрпељивости, антипатије, па и стрепње због могућих надолазећих пријетњи, или још свјежих сјећања на ужас и ратна страдања. Џозеф, Волтер, Сузан Варгас et cetera, само су рефлекси пораженог стања духа, или духа изгубљеног у егзистенцијалним беспућима и забитима у којима се човјек 20. вијека нашао властитом кривицом. Дехристијанизовани послијератни свијет је дефинисан хаосом: људи траже будућност у коју би вјеровали, али често не могу да пронађу ни себе. Отуда су толико чести мотиви трагања и детекције: у Хоуксовом *Великом сну* (1946), филму чији је сценарио дијелом писао и Вилијам Фокнер (!), јунак је индивидуалац, приватни детектив који се такође затекао у својеврсном метежу. Настојећи да истражи све могуће начине да се ослободи из тог метежа, наилази на преваре, малверзације, застрашивања и убиства. Будући да је филм снимљен непуних годину дана од завршетка Другог свјетског рата, тешко га је разматрати одвојено од друштвено-историјског контекста. Премда је детектив Филип Марлоу (Хемфри Богарт) лако допадљива антихеројска фигура, ипак се при рецепцији приче ствара утисак да је појединац у цјелокупном систему безизлазности и бесудбинства сићушан наспрам габаритног мрака који га окружује. Идеја о поразу човјечанства се, на овај начин, транспонује на филмско платно које пред публиком функционише као својеврсно огледало. С друге стране, познато је својство рецепције да се идентификује и са јунацима оваквих филмова, а тим насљеђем аутори се често поигравају и у савременој кинематографији.² На овој линији *noir* престаје да буде само филмски жанр или стил, већ он бива и својеврсна представа свијета. Колективна свијест, друштвена одговорност и питања идентитета постају интегрални сегменти *noir* философије, али и одраз једног универзалног стања (посрнулог) духа. Уколико овакве огледе о *noir* стваралаштву даље посматрамо компаративно у односу на европску философску мисао, симболика таме, питања појединца, па и проблем идентитета нас приближавају хоризонтима Јингерове мисли:

Затворим ли очи примећујем понекад тмуран предео на границама бесконачног, с камењем, литицама, планинама. На дну, на ивици неког црног мора, препознајем самог себе, мајушну фигуру која готово да је нацртана кредом. То је мој истурен положај, близу ништа – и онда доле, у понору, своју битку водим сам (Kos 2018, 2).

¹ Сандерс у овом смислу тумачи и наслове бројних *noir* филмова: *Journey into Fear* (1943), *No Escape* (1953), *No way Out* (1950), *I Walk Alone* (1947), *Caught* (1949), *Possessed* (1947).

² Обимна студија Дена Флоурија *Philosophy – black film, noir film*, компаративно проучава питање расног идентитета на примјеру *noir* и савремене црначке кинематографије. Једна од почетних мисли је и испитивање емпатије (Flogy 2008, 255), са јунацима који партиципирају у свијету који је сам по себи – нечист.

Уколико изузмемо раритетне примјере попут Лотоновог филма *Ноћ ловца* (1955), чини се да је ипак примјетан недостатак преекспонираног страха. Јунаци дјелују у складу са наметнутим околностима које, неформалном конвенцијом, прихватају као сасвим природан поредак ствари. Дакле, дехуманизована отуђеност, суноврат духа и мале могућности за срећан крај су доминантна збиља. *Noir* свијет другачију стварност не познаје и овдје долазимо до кључне духовне вертикале: па зашто у таквој стварности живјети? Очигледно је значај у философији апсурда: јунаци, чија је вјера пољуљана или непостојећа, прихватају апсурд као једини животни биланс. Он не пружа одговоре, али макар илузорно надомјешта празнину.

Немам аргументе за живот. Може ли онај који је доспео до границе још посезати за аргументима, узроцима и последицама, моралним обзирима, итд? Очигледно не. Њему за живот остају само безразложни мотиви. На врхунцу безнађа, страст апсурда је једина која још баца демонску светлост на хаос. Када идеали, естетски, морални, религиозни, социјални итд., нису више кадри да управљају животом и да му одреде крај, како се живот може одржати а да не постане празнина? Само везивањем за апсурд, кроз љубав апсолутно непотребну, то јест за нешто што не може попримити конзистентност али које кроз сопствену функцију може да стимулише животну илузију (Сиоран 2001, 13).

Дакле, страст апсурда, нека врста аутоматизма живљења или инерције, разлог је због којег јунаци дјелују: ниҳилизам не мора водити и у пасивизам. Осим тога, на трагу европског егзистенцијализма, Конрад тумачи *noir* философију као историчну оној Камјевој:

In the classic existentialist work “The Stranger“ (1942), for example, Camus depicts the alienation and disorientation of the post-Nietzschean world, one without transcendent meaning or value. The book’s main character reacts little to his mother’s death, shoots and kills a man for no good reason, and seems indifferent to his own trial and impending execution. Similarly, when, in “The Maltese Falcon“, Sam Spade (Humphrey Bogart) shrugs off his partner’s murder or turn his lover, Brigid (Mary Astor), over the police, or when, in “The Killers“, Ole Andersen passively awaits his assassins, even after being warned that they’re coming. We get the sense of the same alienation, the same lack of sense and meaning (Conrad 2006, 20).

Философији Камјевог театра још се ближим чине јунаци из Турнеровог класика *Из прошлости* (1947). У овом типичном примјеру жанра, централни лик је бивши детектив Џеф Бејли, тематски нуклеус приче је и, у овом случају, трагање, али и, симултано, бјекство. Радња предочена кроз серију флеш бекова приказује детектива онемогућеног да се ослободи терета прошлости (Mayer, McDonell 2007, 321). Његово бјекство, структуралистички распоређено, функционише на неко-

лико нивоа: а) кроз хтјење да се ослободи претходног, проблематичног, живота; б) аналепсом предочена епизода дјекства током краткотрајне романсе са *femme fatale* Кејти Мафет чији је супруг криминалац – Вит Стерлинг (Кирк Даглас); в) покушај дјекства од закона након обрачуна у коме страда Вит Стерлинг; г) и у крајњој линији, на једном општем плану, покушај да се јунаци заједно ослободе од атмосфере безизлазности у којој се, кумулативно, на свим овим нивоима налазе. Јасно, јунаци угурани у неку врсту егзистенцијалног затвора не могу да се ослободе нити једног од гонича, било да су они физички или трансцендентални. Уколико тежиште измјестимо на хоризонт цјелокупне поетике, видјећемо да се они, као у Камијевом театру, налазе у егзистенцијалној замци, премда несвјесни њеног постојања:

Затвор, као казнено-поправна институција, а још чешће као метафора живота и људске егзистенције, честа је тема Камијевих мисли и дела. Ками каже да је свет апсурдан, али да тај апсурд не може постојати изван људског духа, дакле, ни изван овог света, па је стога свет схваћен као затвор из кога човек читавог живота покушава да побегне (Перовић 2017, 41).

А ово подсјећа и на Буцатијеву *Ташарску њусџињу* у којој позната Тврђава Бастијани дјелује као својеврсни затвор, у коме равнодушни заробљеници (духом) обитавају добровољно навикнути на правила живота у њој, без могућности, или без воље, да јој се одупру, иако, у суштини, слободно могу да је напусте кад год желе: „Осјетиће откуцај времена и како жудно откуцава живот. Неће се више на прозору показивати насмијана лица већ непомична и равнодушна“ (Bucati 1982, 26).

Односи међу јунацима такође индиректно упућују на Камијеву стварност. Као ни у *Малџешком соколу*, ни у овом примјеру се не могу јасно разграничити сукобљене позиције добра и зла, али и љубави и недостатка исте. Уколико јунаке посматрамо индивидуално, схватићемо да је Џеф у стању емоционалне скепсе; Кејти не воли ни Џефа ни Вита Стерлина; Ен воли Џефа, али је он индиферантан према њој; Џим је заљубљен у Ен, али је она индиферентна према њему. Дакле, за разлику од класичног Холивуда, *noir* стил, осим у ријетким примјерима, готово да укида позиције романтичних партнера. Сиорановска страст апсурда укида илузију љубави јер апсурд огољава животну празнину. Џеф Бејли, Филип Марлоу, Џо Гилис, Семјуел Спејд, Лорел Греј, а до извјесне мјере и Волтер Неф, и ини, попут господина Мерсоа и Буцатијевог Ђованија Дрога, одражавају љубавну неодлучност и мањак воље да емотивно дјелују:

Познато гесло Мерсоове равнодушности је безброј пута навођена реченица, одговор на Маријино питање да ли је воли: „Мало касније, упитала ме је да ли је волим. Одговорио сам јој да то ништа не значи, али да ми се чини да је не волим.“ Одговор је занимљив не зато што је негативан, већ и зато што питање пребацује на план апстракције. Први део Мерсоовог одговора се може

схватити двојако: или не постоји љубав као ентитет, или се љубав не може обухватити језиком. Важна особина Мерсоа приповедача је неспособност да говори емоцијама. Други део одговора се стога такође може читати на два начина: као протест против Маријине идеализације и као неспособност да се осећа (Гвозден 2014, 79).

Још једна могућност за сагледавање декадентног пасивизма у поступцима *noir* антијунака је ничеанско егзистенцијалистичко наслеђе. Њихова збуњеност налик је на осјећање додијалости живота:

Ниче у својим списима описује модерног Европљанина као човека кризе и декаденције, инсистирајући на слабљењу воље људске јединке као знаку таквог стања. Он ће већ у својој раној расправи „О користи и штети историје за живот“ рећи да модерни човек пати од ослабљене личности. Касније ће тај аспект ослабљене јединке повезати са зоном културе, развијајући мисао како нас историја учи, да је свагда човеково култивисање ишло у корак са слабљењем – наиме са смањивањем, распадањем и оболевањем снаге воље. (...) Тако говори о модерном поколењу као поколењу мешанаца код којих је воља најболнија и најизвитоперенија (Иванић, Вукићевић 2007, 112).

Јунаци наших филмова, таман као и Мерсо и Ђовани Дрого (чија се несуђена љубав такође зове Марија – дакле, индикативно, оба пута као Христосова пратиља из Магдале) неспособни су за романтична осјећања самим својим припадањем свијету који почива на законитостима *noir* поетике, не зато што су таква осјећања немотивисана или немогућа, већ зато што сама поетика намеће утисак сувишности таквих осјећања.

У питању је строго кодификовани жанр чије норме почивају на наративној кохерентности: актери који обитавају у некој врсти егзистенцијалног понора живе животе без много смисла, као у Буцатијевој пустињи; они покушавају да изграде или пронађу било какву сврху постојања. Остали протагонисти болују од промјенљивих и недефинисаних вриједности, двојакних моралних принципа и збуњујућих сигнала који пречесто не воде никуд, или воде до трагичних заплета (Park 2011, 85). Свако одступање од иницијалне идеје да је философија мрака својеврсно ограничење за дјеловање духа удаљава се од базичне *noir* мисли. Кретање од једне позиције до друге такође поприма облике метафоре егзистенцијалистичког лавиринта; укрштајући је са предефинисаном метафориком затвора добијамо неку врсту лавиринта без излаза; кретање кроз тај лавиринт је унапријед промашена потрага за смислом живота. Дакле, контекстуално условљен, *noir* дјелује као својеврсни индикатор психофизичког стања духа цијеле епохе заробљене и изгубљене – у мраку постојања.

Библиографија

Латинична:

- Bitoun, R. (2014). "Double Indemnity: An In-depth Look at the Film Noir Classic", *The Artifice Magazine*. Retrieved 05.06.2021 from: <https://the-artifice.com/double-indemnity-film-noir-classic/>
- Bucati, D. (1982). *Tatarska pustinja*. Zagreb: Liber.
- Conrad, M. T. (2006). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Dejen, D. (1976). „Kod-staratelj klasičnog filma“, u: *Filmske sveske: časopis za teoriju filma i fil-mologiju*, sveska VIII, br. 1. Beograd: Institut za film, str. 24–34.
- Flory, D. (2008). *Philosophy, Black Film, Film Noir*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania state University Press.
- Fluck, W. (2001). *Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir*. Heidelberg: Winter.
- Hit, Stiven (1987). „Film i sistem – uslovi za analizu“, u: *Dubinska analiza filma*. Beograd: Institut za film, str. 32–102.
- Jaspers, K. (1973). *Filozofija egzistencije*. Beograd: Prosveta.
- Kos, L. (2018). *Filozofija egzistencije između Serena Kjerkegora i Albera Kamijsa s posebnim osvrtom na pojam apsurdna* (diplomski rad). Beograd: Teološki fakultet.
- Mayer, G., McDonell, B. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. London: Greenwood Press.
- Naremore, J. (2008). *More than Night – Film Noir in its Contexts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Park, W. (2011). *What is film noir?* Lewisburg: Bucknel University Press.
- Smith, I. S. (2016). "In a lonely Place: An Epitaph for Love", *The Criterion Collection*. Retrieved 05.06.2021 from: <https://www.criterion.com/current/posts/4052-in-a-lonely-place-an-epitaph-for-love>
- Sanders, M. S. (2006). "Film Noir and the Meaning of Life", in: Conrad, M. T. & Porfiro, R. (editors). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, pp. 91–106.
- Tasker, Y., Hanson, H. (2013). *Women in Film Noir, A Companion to Film Noir*. Oxford: Willey–Blackwell.

Ћирилична:

- Гвозден, В. (2014). „Странац за 21. век?“, у: *Поља – часопис за књижевност и теорију*, год. 59, бр. 488. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, стр. 77–92.
- Иванић, Д., Вукићевић, Д. (2007). *Ка њоеиџици српској реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
- Перовић, С. (2017). *Развој аниџероја од еџисџениџалисџичкој њозорџиџа до џеаџира ай-сурда* (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Семјуел Бекет и Ежен Јонеско). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Сиоран, Е. (2001). *Крик безнађа*. Подгорица: Октоих.

Epistemology of the Loss: On Some Spiritual Verticals in American Film Noir

Summary: In this paper, the author analyzes certain specifics of spiritual atmosphere in American films noir during 1940s and 1950s. There were certain existential strivings and contextual factors that generated the atmosphere of decadence and claustrophobia in this genre's worldview. Noir philosophy thus follows European existentialist thought. In order to demonstrate this fact, the author analyzed several distinguished noir films, such as Billy Wilder's *Double Indemnity* (1944) and *Sunset Boulevard* (1950), Orson Welles' *Touch of Evil* (1958), Nicholas Ray's *In a Lonely Place* (1950), Jacques Toruneur's *Out of the Past* (1947), Charles Laughton's *Night of the Hunter* (1955), etc. In these movies, the dehumanizing alienation, the downfall of spirit and a very small possibility of happy ending are a dominant reality. Noir world does not recognize any other reality, which leads to its main spiritual question: is this the world that is worth living in? There dominates the philosophy of absurd: protagonists, whose faith is either shaken or even nonexistent, accept absurdity as the only way of life. Of course, there is no answer in such choice, but it is nevertheless better than emptiness. The passion of absurdity, i.e. some kind of life automatism or inertia, is a reason why protagonists act in the first place: nihilism does not necessarily lead to passivism. This noir philosophy is akin to that of Camus, which is also colored by alienation and disorientation. The positions of good and evil, or love and hatred, are very much obscured. Therefore, the noir genre depicts a specific psycho-physical state of an entire epoch, captured and lost in the darkness of existence.

Key words: Film noir, nihilism, Camus's theatre, noir philosophy, hopelessness, Buzzati's desert.