

Enciklopedija emocij

ALJOŠA HARLAMOV

Pri Marcelu Štefančiču, jr. nikoli ne veš, ali je na misiji, da spravlja v svet enciklopedije ali da ves svet spravi v enciklopedijo. Vsekakor pa njegovi bralci zelo dobro vemo, kaj gre in česa ne gre pričakovati od Štefančiča, in to prepoznanje utrjuje tudi njegova najnovejša, tisočstranska knjiga, v kateri skoraj tri strani zavzema samo avtorjeva obsežna bibliografija. *Če umrem, preden se zbudim: Klasično obdobje filma noir* oziroma *250 esejev o noči sveta*, ki je ravnokar izšla pri založbi UMco je subjektivna enciklopedija filma noir, (p)opis filmov, ki jih zgodovina filma uvršča v ta žanr, hkrati pa nekakšen osebni dnevnik gledanja teh filmov, zbir povzetkov njihovih zgodb, prešitih z interpretacijo, kot velja že za nekatere njegove prejšnje knjige. Pri tem je interpretacija, kar je pravzaprav že kar Štefančičev prstni odtis, v največji meri politična, zgodovinsko sociološka, z nekaj primesmi blagega marksizma ali vsaj antikapitalizma. Kakor Štefančič v svojih filmskih kritikah, ki jih lahko tedensko beremo v *Mladini*, sopostavlja sodobno filmsko produkcijo glede na alegorični odnos, ki ga ima po njegovem videnju do (neo)liberalne kapitalistične stvarnosti, tako počne tudi tukaj v odnosu do povojnega zgodnjega korporativnega kapitalizma.

Enako seveda ne odstopa niti od svojega zlahka prepoznavnega in v zavesti bralcev dodobra utrjenega sloga, iz katerega smo se mnogi učili pisati esejistiko, čeprav se še ni našel ta, ki bi ga znal vsaj dobro oponašati, če ne preseči. Štefančičevski razvejeni esejistični slog gradijo na makrostrukturni ravni anekdote, primerjave, izpeljave, citati in tematski oziroma motivni grozdi, na mikrostrukturni ravni pa metaforične trditve, skoraj sentence, njihova poetična preobračanja in zenovske protitrditve, parafraze in ponovitve ter naštevanja, ki so vedno tudi že katalogizacija.



Kdor od knjige torej pričakuje strukturirano in strnjeno razlago, enoznačno definicijo žanra noir in pregled sodobne teoretične misli o njem, bo morda razočaran. Kdor ve, kaj pričakovati, bo dobil točno to. Prvi del knjige, prvih sto dvajset strani, predstavlja zgodovinski in družbeno-politični kontekst žanra, njegovo zgodovino, od razvoja do prvih definicij, ter tematsko-formalni opis, ki pa pogosto posega v visoko poetični jezik, kjer je mogoče občudovati avtorjevo neverjetno sposobnost mišljenja v metaforah in podobah. Ne gre za čiste definicije, rabo filmske oziroma kritiške terminologije, toda po drugi strani ne moremo trditi, da tovrstna izvajanja nimajo sijajne analitične preciznosti, ki se filmu približa z umetniškim jezikom. Ne glede na njihovo pesniško zvočnost, ki skoraj odvrne pozornost od pomena, besedne zveze »blamaže pohlepa, pasaže paranoje, masaže pekla« bralcu omogočajo intuitivni vstop v problem razprave. Še posebno, ko govorimo o filmu noir, v katerem, o tem se je vsekakor mogoče strinjati, osrednjo vlogo igra prav ton in razpoloženje.

Štefančič sicer, znova tipično zanj, teoretični del knjige začne s predgovorom, v katerem v žizkovski maniri preseneti s trditvijo, da gre začetek žanra noir v resnici iskati v romanu Louisa Adamiča iz leta 1932. Adamič namreč v svojem biografskem delu, protonoirskem romanu, popisuje losangeleško brutalno razredno nasilje, ki se zgošča okoli osrednje religije – ne krščanstva, četudi je Los Angeles, ta destilirana Amerika, verski tematski park, ampak ameriškega sna, sna kapitalizma, ki deluje natanko kot religija, v svojem bistvu pa je (enako) prividen in kratkotrajen: »Los Angeles je zrasel na hitro,« piše Adamič, »brez načrta, njegovo rast je spodbudil pustolovski duh milijonov ljudi in njihov pohlep po dobičku. Še zmeraj raste. Tukaj vse lahko uspeva – nekaj časa – praviloma zelo kratek čas.«

DOTIK ZLA (1958)



MALTEŠKI SOKOL (1941)



BIL SEM KOMUNIST ZA FBI (1951)

V nadaljevanju Štefančič žanr na svoj način vendarle razdela, a je treba informacije zlagati na kup od tukaj in tam. Tako o tem, da je izraz leta 1946 izumil Francoz Nino Frank, potem ko so Francozi takoj po vojni v kosu videli cel kup črnih kriminalk in se zavedli njihovega enotnega *zeitgeista*, izvemo šele blizu polovice prvega dela. Poleg Frankove našteje tudi definicije nekaterih drugih filmskih teoretikov, četudi se do njih nikoli zares ne opredeli. Tako na primer izvemo, da se noir nahaja nekje med historičnim in ahistoričnim terminom in da danes poznamo predvsem noir kriminalko, čeprav gre za transžanrski fenomen, ki vključuje elemente, naj bodo prevladujoči ali ne, številnih drugih žanrov: od vohunke do vesterna. Sledenje sicer avtor do neke mere potrdi v nadaljevanju, v drugem in tretjem delu, v katerem zbirko filmov noir razdeli na tematske sklope, ki jih lahko deloma beremo seveda tudi kot žanrske opredelitve.

Eksplicitneje tudi on klasično obdobje filma noir postavlja med Houstonovega **Malteškega sokola** (Maltese Falcon, 1941) in Wellesov **Dotik zla** (Touch of Evil, 1958), pri čemer sam drugi del knjige začenja s filmom **Detour** oziroma **Obvoz** Edgarja G. Ulmerja (1945). Ta se je na prvem mestu najbrž znašel zaradi že omenjene razdelitve v sklope, ne pa zato, ker bi imel kakšno posebno mesto v kronologiji žanra. Zato pa knjigo zaključí z Aldrichevim **Poljubom smrti** (Kiss Me Deadly, 1955), ki ga razume kot »epitaf« filmu noir (v njem na koncu raznese atomsko bombo, ki pomori vse), zato ga je uvrstil v poseben razdelek, četrti del oziroma epilog, imenovan *The End*.

V ospredju njegovega opisovanja žanra noir so torej tematske oziroma motivne opredelitve, variante zgodbenih struktur, najpogosteje v naštevalni in metaforizirani obliki, čeprav nekajkrat našteje tudi formalne značilnosti teh filmov, ki so vedno umetelno sestavljeni oziroma »odlično zapleteni in odlično razpleteni«. Gre za filmski modernizem, v katerem oblika ni nevidna in nemoteča, pač pa film noir stavi na disrupcijo klasične, to je uveljavljene naracije, kar dosega s čudnimi snemalnimi koti, flešbeki, distorzijami, elipsami itd. Predvsem pa gre za neločljivi preplet oblike in vsebine. Tako kot je družbeni kontekst druge svetovne vojne vplival po eni strani na spolno in razredno dinamiko ameriške družbe, ki odseva tudi v filmu noir, je po drugi strani sprostitvijo cenzure in kadrovske luknje, ki so jo zapolnili filmarji iz Evrope, pomembno oblikoval videz in vizualije žanra. Evropski filmarji so intelektualizirali hollywoodski film, vnesli vanj vplive italijanskega neorealizma, nemškega ekspresionizma in francoskega poetičnega realizma in

eksistencializma, vse to pa premešali s scenariji, ki so v filmski jezik predelovali ameriške *hard-boiled* pisce.

Evropski vpliv se kaže seveda tudi v socialistični oziroma marksistični ideji zgodnjih filmov noir, ki so »moralke o posledicah sanj in fantazij o denarju, uspehu, slavi, moči«, dokler tega brutalno ne preseka McCarthy, zaradi katerega žanr izvede cel notranji preobrat. Pomembno pa je na vizualno podobo filma noir vplival tudi razvoj filmske tehnologije, ki je režiserjem omogočala snemanje ponoči, ter dejstvo, da je veliki meri šlo za filme z majhnim proračunom, t. i. b-filme, ki so morali varčevati »z elektriko, filmskim trakom, tehniko, opremo, materiali, seti, kadri ipd.«.

Drugi in tretji del sestavlja, kot že večkrat zapisano, popis filmov noir, ki jih avtor razdeli v več podpoglavij; ta včasih delujejo kot motivno-tematske kategorije (npr. *femme fatale*, identiteta, razredni boj, spolni zločin), nekajkrat pa tudi kot (pod)žanrske (privatni detektiv, noir western). Teh najbrž bralci ne bodo brali v celoti ali od začetka do konca, je pa med naštetimi filmi najti marsikateri biser, ki ga je zgodovina filma že pozabila. Tak je na primer film **Bil sem komunist za FBI** (I Was a Communist for the FBI, 1951), ki ga je režiral Gordon Douglas in popisuje resnično zgodbo Matta Cvetiča, tajnega agenta FBI, Slovenca iz jeklarskega Pittsburgha, ki se je infiltriral v ameriško Komunistično partijo in ovadil okrog tisoč komunistov. Film, ki je precej napihoval in si izmišljal, je bil naslednje leto celo nominiran za oskarja – v kategoriji dokumentarcev. Vsekakor tudi popisi filmov nudijo precej zanimivega in zabavnega branja, četudi s kvarniki. Morda je nekoliko škoda le, da ni popis že sproti poleg naslova opremljen z osnovnimi podatki (letnico in režiserjem), ampak je treba te poiskati v tekstu ali kdaj tudi v filmografiji na koncu knjige (pomagalo bi tudi, če bi imeli kje še seznam režiserjev, čeprav sta oba podatka danes seveda zlahka dosegljiva že s telefonom).

Skratka, knjiga, ki jo imamo pred sabo, ni knjiga filmske teorije, ni strokovna monografija o filmu noir, sploh pa ne ponuja neke eksplicitne, za vsakdanjo uporabo izdelane definicije. Ampak to smo lahko že vedeli. Namesto tega gre za zbirko esejev, kratkih filmskih kritik, celo impresij, v prvi vrsti pa znova za izjemen enciklopedični podvig. In tako kot Štefančič piše za film noir, je tudi njegova knjiga enciklopedija dramskih situacij, enciklopedija tragičnih situacij, enciklopedija emocij.