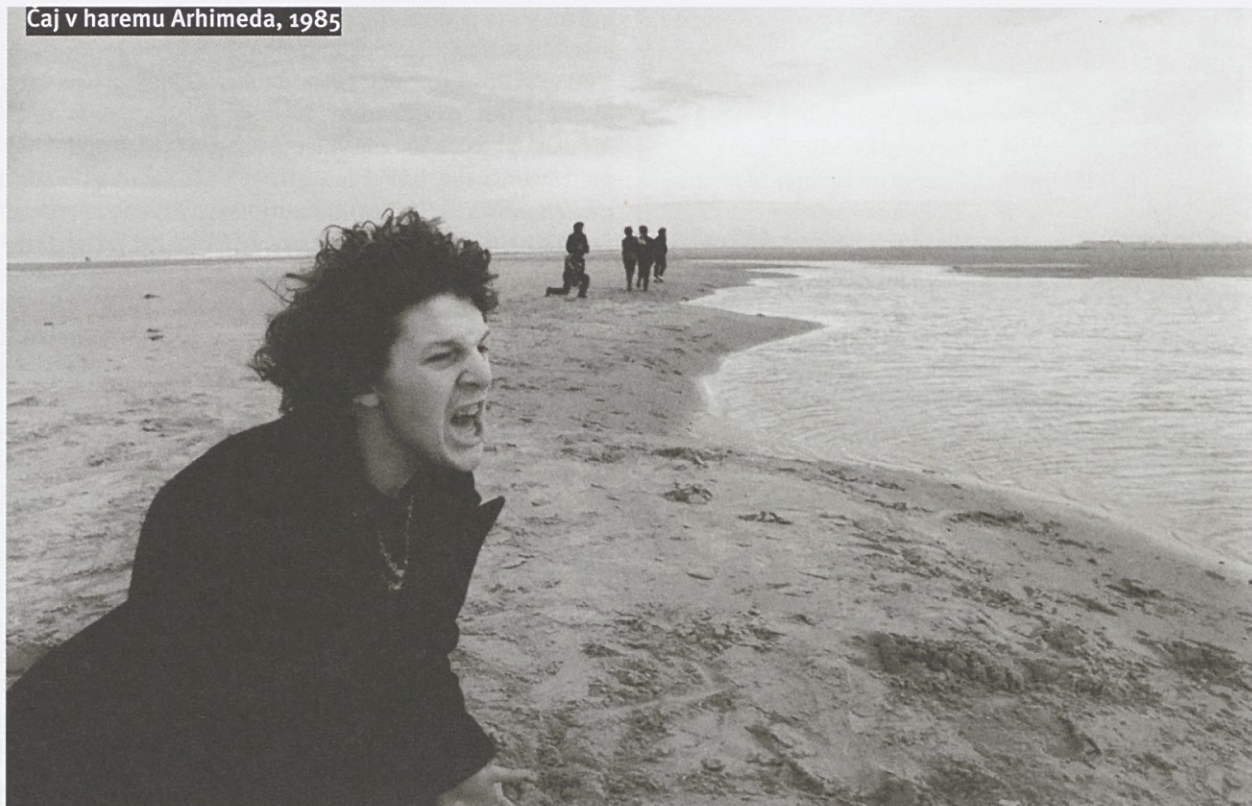


Čaj v haremu Arhimeda, 1985



Nejc Pohar

Film predmestja kot predmestje filma

»Film ni magija; je tehnika in znanost, tehnika, rojena iz znanosti in dana v službo volje, volje delavcev, da se osvobodijo.«

Napis na steni razvijalnice filmov v filmu **Razredni boj** (Class de lutte, 1969, Groupe Medvedkine, S.L.O.N.).

»Noben črn človek ne bo ne demokrat ne republikanec, saj so nas prodali tako eni kot drugi. Obe stranki sta nas prodali, oboji so nas prodali. Obe stranki sta rasistični, Demokratska stranka je bolj rasistična kot Republikanska stranka.«

Malcolm X

»Liberté Egalité Beyoncé«

Grafit na ulici Rue des Hospitalieres-Saint-Gervais v Parizu.

Pat v filmu **Čaj v haremu Arhimeda** (Le Thé au harem d'Archimède, 1985, Mehdi Charef) svojo specifično vidnost (okrnjeno sposobnost branja) prevede v novo vednost (v šoli napis *Le Théorème d'Archimède*¹ prebere kot *Le Thé au harem d'Archimède*) in s tem v nekem smislu že vzpostavi pogoje za opredelitev *cinéma de banlieue*, v kolikor skušamo v njem prepoznati več kot oblastno tendenco kritikov,² nagnjenih k ikonografskemu klasificiranju, utemeljenem v izvorno buržoaznem umetnostnem zgodoviniziranju. Če se hočemo iz tovrstne zagate izviti, potem si velja skozi anagram *beur*³ zastaviti nekaj metodoloških vprašanj in jih, metodologija nas vedno vodi k epistemologiji, razvezati identitetnih politik, ki, to je naš ključni zastavek, depolitizirajo ekonomska vprašanja in razredne boje.

Zapisano konkretno – kako, če sploh, naj slovenimo izraz *beur*, če *cinéma de banlieue* slovenimo kot film predmestja? Če *banlieue* kot specifični strukturi predmestja določene urbanistične politike znotraj Francije⁴ pripišemo zgoščeno koncentracijo pripadnikov določene etnične skupine, *beur*, kot v Franciji rojenih ljudi, katerih predniki prihajajo iz Severne Afrike, potem bi se lahko omejili z vprašanjem, ali socialno degradirana območja v predmestju, na obrobju, onkraj roba delujejo tako, da lahko služijo delovanju mesta oziroma središča, centra. Pri odgovarjanju na to vprašanje bi bodisi končali z obsežno

raziskavo povojne ekonomske situacije v Franciji, odnosov z Alžirijo, dogodkov, ki so privedli do maja 1968, bodisi z urbanističnim vprašanjem funkcionalnosti mesta. Pri tem se velja vprašati, ali je mogoče na film predmestja gledati kot na odgovor novih gospodarjev upornikom iz leta 1968 (v tem smislu bi ga lahko brali kot strukturni pogoj kapitala) ali pa je, nasprotno, v njem mogoče prepoznati drugačen film, izhajajoč iz obsežnega dela, ki sta ga v Franciji ob koncu 60. in 70. let opravila filmska kolektiva S.L.O.N in Grupa Medvedkin. Je torej film predmestja mogoče razvezati dominantnih formalno-vsebinskih razmerij: »Kulturno militantne forme in eksperimenti, kot so bili Markerjevi, nas spominjajo, da je šlo predvsem za razredne odnose, ki so jih problemi tretjega sveta zastavili v Franciji: globalne rešitve problemov tretjega sveta lahko najdemo samo v radikalni transformaciji kapitalistične svetovne ureditve in njeni zamenjavi z novim ekonomskim redom.«⁵ Je mogoče film predmestja vzpostaviti na nacionalni osnovi in se izogniti tako ameriškemu getu kot ameriški *suburbii*, s tem pa tudi politizaciji urbanih struktur? Ga res lahko pripišemo le kinematografijam postkolonialističnih držav?

Zapisano drugače, predmestno blokovsko naselje kot ikonografski motiv z vsemi pritlikinami vred (degradirano območje v urbanističnem, ekonomskem in intelektualnem smislu) film predmestja vzpostavlja samo, v kolikor utrjuje »trivialnost vsakdanjega življenja v poznem kapitalizmu kot tisto obupno situacijo, proti kateri nastopijo vse formalne rešitve, strategije in zvijače tako visoke kot množične kulture: kako v situaciji, v kateri se zdi, da sta edinstvenost in dokončnost privatnih usod in same individualnosti izhlapeli, zavarovati iluzijo, da se stvari še vedno dogajajo, da dogodki obstajajo, da je še veliko zgodb, ki jih je treba povedati.«⁶ Če film predmestja lahko deluje emancipatorno, torej tako, da se skuša izmakniti dominantni formalno-narativni liniji, potem naj samega sebe sesuva, ukinja, se torej bori za problematiziranje običaj, stereotipiziranih mest (nasilje, grafiti, droge, deprivilegirani najstniki, šola in policija kot aparati države ...). V tem smislu je prelomen film **Banda punc** (Bande de filles, 2015, Céline Sciamma), ki namesto na kamero iz roke in montažne *jump cute* stavi na cinemaskop, počasne vožnje in hollywoodsko glamurozno barvno korekcijo. Če v filmu predmestja prepoznavamo določene specifične – v formalnem smislu se tovrstni filmi opirajo na dokumentaristični pristop (kamera iz roke, kontrastna slika, hitri montažni rezi, kršenje pravila osi ...), v narativnem smislu pa izhajajo iz melodrame, vsaj v smislu, da zunanja grožnja obeta ponovno združitev –, smo si pripravili vrata analize, a obenem tvegali, da spregledamo lastno ideološko pozicijo.

Cinéma de banlieue je lahko privilegirani topos analize, najprej kot vprašanje, ali mu onkraj specifične vrste kritike

sploh lahko pripišemo generične lastnosti, če že ne lastnosti žanra, takoj zatem lahko na splošni ravni skozenj preverimo, ali lahko določeno vrsto filma gledamo kot socialni komentar in skozenj morebiti celo kot način upora, na drugi strani pa je izhodišče vprašanja, ali tovrstni filmi omogočajo notranje pogoje za »osvobajanje« filma. Je torej preko filma predmestja mogoče misliti film kot specifičen režim gledanja, kot film drugačne logike vidnega in nevidnega, drugo (tujo) logiko pogleda samega?⁷ Pri tem je ključno poudariti, da gre obe ravni misliti naenkrat – če se izognemo eni, izgubimo tudi drugo.

V to past se zlahka ujame psevdolevičarska kritika, ki skozi nizanje primerov, prepoznavanje unikatnosti, edinstvenosti, izvirnosti specifičnih kulturnih lastnosti vzdržuje oziroma pogloblja razmerja dominacije. Vede se podobno kot invalidni Philippe v filmu **Prijatelja** (Intouchables, 2011, Olivier Nakache, Eric Toledano), ki v svojem skrbniku Drissu, moškem iz predmestja, prepozna lepo dušo. Ko ga prijatelj opozori, da »ti ulični fantje nimajo usmiljenja«, mu Philippe odgovori, da hoče točno to: »Zares nima sočutja, a je močan, z rokami in nogami. Njegovi možgani delajo, zdrav je.« Te vrste kritika v temnopoltem Drissu vidi varuha avtentičnosti (spontanost, srčnost, temperament), ki je podvržen potopitvi v kulturo in prevzgoji (klasična glasba, visoka umetnost, modernistično slikarstvo), zato film *Prijatelja* odpravi kot nevednega obravnava, a hkrati spregleda, da skozi ves film spremljamo nezanosno lahkost zanikanja modernizma (Driss se kot robinzonovski Petek začne ukvarjati s slikarstvom, Philippe eno izmed njegovih slik prodaja kot sliko perspektivnega umetnika). Simptomatičnost tovrstne kritike, svojevrstna prepoved mišljenja, strah pred tem, da bi si umazali roke, poteka prav na ravni klasifikacije »pravih« in »nepravih« filmov, na ravni vrednotenja filmov glede na njihovo avtorstvo, avtentičnost, čistost pozicije, a doslednost analize zahteva odsotnost prezira, obravnavo filmov izključno po geografskem kriteriju umestitve v *banlieue*, ne glede na mesto njihovega izjavljanja.



Zapisano drugače, če v filmih predmestja skušamo videti več kot filme določene geografije, v njih nikdar ne umanjajo beli policisti in sakralna glasba zahodnoevropskih izvorov, še najraje Vivaldi in Mozart.

Če v **Sovraštvu** (La Haine, 1995, Mathieu Kassovitz) trojica fantov, Afričan, Arabec in Francoz (black-beur-blanche), še deluje subverzivno v opoziciji do francoskega srednjega razreda, lahko skozi razvoj filma predmestja na eni strani opazujemo popolno zlitje z obstoječim produkcijskim sistemom. Punce v *Bandi punc* srečo prepoznajo v prepevanju Rihanninih *Diamantov*, v filmu **Divines** (Benyamina, 2016) Rebecca deluje kot popolna kapitalistka: »Moraš si upati biti bogat. Vizualiziraj denar in prišel bo. Denar je energija, denar je *flow*.« Ko v filmu **Igre ljubezni in naključja** (L'esquive, 2003, Abdellatif Kechiche) Lydia prvič pokaže historični kostum, jo prijateljica opozori, da kostumi nič ne pomenijo, da mora pokazati notranja občutja lika, da ne gre za videz, ampak za srce. Učiteljica kot nosilka izobraževalnega aparata nacionalno zgodovinsko francoskost utemelji s poudarkom, da nam Marivaux kaže, kako smo pogojeni s svojim družbenim razredom: »Pri Marivauxu bogati igrajo revne, revni pa bogate in tega ne more nihče obvladati. To nam kaže, da smo vsi ujetniki svojih družbenih pogojev.« Če vztrajamo pri tezi, da film predmestja krepi obstoječa socialna razmerja, potem med »avtorskimi« in »mainstream« filmi ne zmoremo več načrtati jasne ločnice; socialne neenakosti kot posledica specifičnih urbanističnih praks torej niso več nič drugega kot narativno izhodišče.

Ob tem se velja vprašati, ali lahko specifičnost tovrstnih urbanističnih praks, torej razmerje med obrobjem in centrom, znotraj filma proizvede »drugačno distribucijo vidnega in nevidnega in tujo logiko videza.«⁸ Jean Copjec je v analizi Kiarostamijevih filmov pokazala, da je »nastajajoči kapitalizem v postelji s tradicionalno kulturo, da jo prej kot ukinja, izkorišča.« Zdi se, kot da je pojem predmestni film proizveden zaradi podobnih razlogov, da torej glorificira avtentičnost, nedotakljivost, edinstvenost, izvornost, v njej išče svojevrsten spektakel, s tem pa že ohranja obstoječa razmerja moči, nadaljuje kolonizatorski načrt. Če se ob koncu 20. stoletja film **Moje mesto bo eksplodiralo** (Ma 6-T va crack-er, 1997, Jean-François Richet) začne z dvojno ekspozicijo sestavljanja polavtomatske puške in socialnih nemirov, konča pa z navedbo 35. člana Deklaracije o pravicah človeka in državljana iz leta 1793, Romain Gavras leta 2012 posname visokoestetiziran videospot za pesem Jay Z-ja in Kanyeja Westa *No church in the wild* (spot se začne z bližnjim posnetkom prižiganja molotovke, zatem 5 minut gledamo klasično ikonografijo spopadov med protestniki in policijo – maskirani protestniki, goreči avtomobili, razbijanje izložb in avtomobilov, laserske luči,

ki svetijo v oči policije ...). V spopadu zmagajo protestniki, odgovor na vprašanje, kaj bodo počeli naslednje jutro, gre iskati v dejstvu, da so spot posneli v Pragi, enostavno zato, ker je bila produkcija bistveno cenejša kot v Parizu ali Ameriki. **E**

¹ Arhimedov zakon oziroma teorem.

² Pojem »banlieue-film« oziroma »film de banlieue« leta 1995, kmalu po premieri filma **Sovraštvu**, uporabila tako Thierry Jousse v reviji *Cahiers du Cinema* kot Yann Tobin v reviji *Positif*.

³ Beur kot premetanka besede Arabe (A-ra-beu v beu-ra-a v beur) označuje ljudi severoafriških prednikov, rojene v Franciji.

⁴ Če skušamo vstopno točko v kompleksno vprašanje različnih zasnov urbanistične vzpostavitve mesta (meja med središčem obrobjem, razmerje med delodajalci in delojemalci, razredi ...) iskati v Haussmannovi prenovi Pariza, velja brati Benjaminove Arkade: »Haussmann poskuša svoje diktatorstvo podpreti tako, da Pariz umesti v izredni režim. V govoru pred poslanci leta 1864 da duška svojemu sovraštvu do urbane populacije brez korenin, ki se povečuje kot rezultat njegovih projektov. Višajoče se najemnine proletariata potiskajo v predmestja. Na tak način pariške četrti izgubljajo svojo specifično fiziognomijo. Nastaja 'rdeči pas'.« Walter Benjamin: *The Arcades project*. New York: Harvard University Press, 2002, str. 12.

Banlieue v današnjem pomenu besede se vzpostavi v 50. letih 20. stoletja kot posledica poveljne stanovanjske krize, ki jo skuša država reševati s stanovanjsko politiko.

Poveljna stanovanjska kriza sovpade z ekonomsko krizo in priseljevanjem ljudi iz bivših francoskih kolonij. V konkretni obliki se gradnja novih stanovanj pojavi kot HLM (*habitation à loyer modéré*) ter v 60. in 70. letih nadaljuje v obliki prednostnih urbanizacijskih con, v katerih se v toku časa pojavi višja stopnja revščine in nezaposlenosti.

Čeprav je primerjava z na primer ljubljanskimi Fužinami ali beograjskim Novim Beogradom mamljiva, velja ostati zadržan in se pri tem vzdržati preuranjenih sklepov.

⁵ Kristin Ross: *May 68 and its alternatives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, str. 89.

⁶ Fredric Jameson: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1992, str. 119.

⁷ Carrie Tarr, ki se s filmom predmestja v knjigi *Reframing difference* dovolj natančno ukvarja na ravni socialnega fenomena (analiza identitetnih politik preko primerjave spolov, večinskosti in manjšinskosti, centra in obrobja, konstrukcije zgodovine ...), spodleti prav v smislu odsotnosti filmske analize, specifičnosti filmske konstrukcije realnosti.

⁸ Joan Copjec, *The object-gaze: shame, hejab, cinema*, Filozofski vestnik, letnik XXVII, 2006, str. 11–29.