



Hčere prahu

telesnost in film

Polona Petek

Novi duhovi in stare prikazni filmske teorije

Konec šestdesetih oziroma v zgodnjih sedemdesetih letih, nedolgo po preboju v akademske kroge, se je v filmski vedi razvila teoretska paradigma, ki je postala tako dominantna, da je za desetletje ali dve povsem zasenčila druga razumevanja filmskega medija in filmskega izkustva. (Hiper) produktivna, fascinantna, za neposvečene bralce pa tudi precej hermetična naveza semiotike, marksizma in zlasti psihoanalize je v sprva strukturalističnih in nato čedalje bolj tudi poststrukturalističnih različicah okupirala znanstvene časopise, monografije, konference, univerzitetne kurikule in predvsem

domišljijo dobršnega dela filmskih teoretikov in teoretičark zahodnega sveta. Njena kompleksnost in terminološka specifičnost sta terjali kar precej truda in vaje, preden sta novincem pustili toliko zadihati, da bi lahko zavzeli kritično distanco. Zato je na začetku devetdesetih let, ko se je tudi na drugih področjih produkcije in preučevanja kulture in umetnosti precej razglabljalo o (postmoderni) iztrošenosti, filmska veda v svoji dominantni inkarnaciji delovala precej repetitivno in šablonsko, malodane zato.

Zadeve je dodatno zapletlo dejstvo, da se je zazdelo, da se med filmskimi

ustvarjalkami in ustvarjalci kaže čedalje večja teoretska ozaveščenost, ki vzbuja dvom o aplikativnosti dominantne metodologije in je hkrati tudi precej kritična in provokativna. David Cronenberg je že s svojimi zgodnejšimi deli namigoval na precejšnjo afiniteto z imaginacijo freudovske psihoanalize, s **Trkom** (Crash, 1996) pa je teoretikom v glodanje ponudil kost,¹ glede katere je prevladalo mnenje, da pomeni poskus filmske artikulacije intimne vezi med libidom in gonom smrti. In

¹ Teoretiki so kost pograbili. V uglednem britanskem znanstvenem časopisu *Screen* se je leta 1998 o *Trku* razvnela razprava, ki je nato odmevala še nekaj let.

kot bi hotel odpraviti sleherno senco dvoma o lastni poučenosti o freudovski psihoanalizi, se je v **Nevarni metodi** (*A Dangerous Method*, 2011) nato lotil še ekranizacije prepleta usod njenega začetnika in njegovih kolegov. Podobne razprave je razvnel David Lynch, le da se je za tolmačenje njegovega filmskega univerzuma zdela ustrežnejša lacanovska topologija, Lynch sam pa se je v intervjujih distanciral od teh interpretacij. Pravzaprav pa ne Cronenberg ne Lynch nista počela nič bistveno novega. Podobno očitno – a tudi nejeverno in zagotovo precej bolj duhovito – se je s psihoanalizo, še preden je ta preplavila filmsko teorijo, spogledoval Alfred Hitchcock,² pa tudi avtorji in zlasti avtorice v avantgardnih, eksperimentalnih vodah, čeprav so bili slednji redkeje predmet teoretskih obravnav. Sally Potter, denimo, s svojim kulturnim kratkim filmom **Srhljivka** (*Thriller*, 1979, Velika Britanija) ni uprizorila le aktualizacije teoretskih pozivov k demontiranju tako imenovanega filmskega aparata oziroma k uničenju ugodja klasičnega pripovednega filma,³ ampak tudi dekonstrukcijo klasičnih interpretacij



Trk

2 Naj omenim le en primer, ki pa se zdi v tem pogledu prav paradigmatični. **Dvoriščno okno** (*Rear Window*, 1954) pogosto interpretirajo kot Hitchcockovo metaforo za voajersko vlogo filmskega gledalca; glej, na primer, Robert Stam in Roberta Pearson, »Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism«, *Enclitic* let. 7, št. 1, pomlad 1983, str. 136–145. Toda zdi se, da Jeffov (James Stewart) štrleči objektiv in poudarjena otdelost ene od njegovih spodnjih okončin nista zgolj metafora, temveč pravzaprav posmehljiva karikatura, zlasti če upoštevamo, da je bil Hitchcock poznavalec freudovske psihoanalize, ki pa ga njene teorije niso prepričale; glej Constantine Sandis, »Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious«, *Europe's Journal of Psychology* let. 5, št. 3, 2009, str. 56–81.

3 Najvplivnejši tovrstni poziv je s psihoanalitskim vokabularjem leta 1975 artikulirala Laura Mulvey v svojem članku »Vizualno ugodje in pripovedni film«, prev. Polona Poberžnik, v: Ksenija Vidmar Horvat (ured.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001, str. 271–289.

takšne (filmske) pripovedne prakse.⁴ *Srhljivka* torej ni film, ki bi potrjeval ustreznost ali superiornost takrat dominantne filmske teorije, temveč prej film, ki je suvereno ilustriral orodje, domet in aspiracije te teorije.

Novost, ki so jo prinesla devdeseta leta, v prvi vrsti torej ni bila pojavitev nekih drugačnih filmskih praks, temveč predvsem mnenje čedalje širšega kroga teoretikov, da je teorija, ki trdi, da v filmih odkriva pomene, plasti in mehanizme, ki naj bi nepoučenim ustvarjalcem in gledalcem ostali prikriti, dosegla svoje meje. Oziroma kot sta to formulirala Thomas Elsaesser in Malte Hagener v svojem nedavnem pregledu teorije filma:

Vselej ko film ozaveščeno uprizarja in razkazuje neki teoretski model, vselej ko teorija pokuka iz filma, kot bi se hotela rogati sami sebi, spoznamo, da nam poznavanje neke teorije ne daje nujno prednosti pred filmom.⁵

Usihanju prevlade klasičnega pripovednega filma, za katerega se je

4 *Srhljivka* je feministična filmska dekonstrukcija Puccinijeve opere *La bohème*. Glej, na primer, Jane Weinstock, »She Who Laughs First Laughs Last (*Thriller* by Sally Potter)«, *Camera Obscura* št. 5, 1980, str. 100–109.

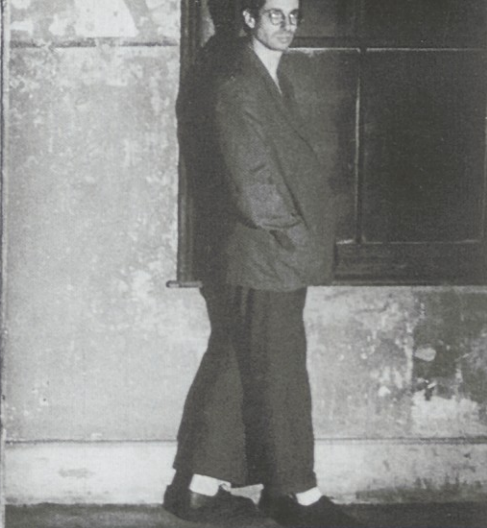
5 Thomas Elsaesser in Malte Hagener, *Teorija filma: uvod skozi čute*, zbirka *Imago*, prev. Polona Petek, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2015, str. 144.

še zdelo, da se mu dotlej dominantna paradigma dobro prilega, in kopicenju »odklonov«, ki so vzbujali dvom o njeni ustreznosti, se je torej v devdesetih letih pridružilo predvsem teoretsko prebujenje: širjenje prepričanja o okostenelosti filmske teorije, zavedanje, da se je pahljača obravnavanih filmov v njeni dominantni različici bolj ali manj skrčila na klasični pripovedni film (najpogosteje kar klasični hollywoodski film), in doumetje, da je ta teoretska prizma omejila ne le nabor filmov, primernih za obravnavo, temveč sámo razumevanje filma oziroma filmskega izkustva.

To prebujenje je sprožilo vrsto osvežujočih intervencij. Vsaj od devdesetih let naprej se namreč množijo avtorji in publikacije, ki na različne načine in s precej bolj pisano paleto primerov utemeljujejo, da film ni le avdiovizualna in sploh ne nujno pripovedna forma, temveč medij, ki nagovarja vse kanale človeškega senzorijskega sistema; da simbolizacija ni edini vir pomena in njena interpretacija ni edina razsežnost filmskega izkustva; da v filmskem izkustvu morda ni najpomembnejša optična vizualnost, ki distanciranemu gledalcu ponuja bodisi narcistično bodisi voajersko vizualno ugodje, temveč haptična vizualnost, ki gledalki omogoča stik z drugostjo; in predvsem da filmsko izkustvo ni zgolj psihološki fenomen, torej zavestno ali nezavedno doživetje, temveč utelešeno, meseno



Srhljivka



tudi vizije drugačne prihodnosti, drugačnega sveta. In ravno to je tisto, kar si znanilci novega duha obetajo od svojih pristopov. Premik od reprezentacije k percepciji naj bi ponudil vpogled oziroma vstop v film kot »pedagogiko«, »šolo zaznave«, ki s svojim »etičnim imperativom« v gledalcih kultivira »vizionarstvo«. ¹⁰ V Deleuzovi dikciji: »Vprašanje se ne glasi več, ali nam film ponuja iluzijo sveta, temveč kako nam film vrača vero v svet.« ¹¹

* * *

Moj oris zgoraj – zaradi poenostavitve in povzemanj, ki jih terjajo tovrstni hitri orisi – podaja precej bolj homogeno sliko, kot pa si jo opisano dogajanje dejansko zasluži. ¹² A z jasnim namenom: poudariti tisto, kar je novim pristopom vendarle v veliki meri skupno in ima dokaj homogenizirajoč učinek: njihovo zavračanje predhodne paradigme.

Čeprav sem zgoraj že pojasnila intradisciplinarnе razloge za vznik potrebe po prevetritvi filmske teorije, se je na tem mestu treba pomuditi še pri širših razlogih za te premike, ki hkrati pojasnjujejo tudi njihov pravkar identificirani skupni imenovalc. Prvi razlog je institucionalen in povsem pragmatičen. Vsaka nova generacija mora poiskati svoj prostor pod soncem in novi glasovi, ki se zgolj pridružijo utečenemu diskurzu uveljavljenih teoretikov, zvenijo epigonsko. Odpadništvo in uporništvo sta drži, ki ju akademski svet aktivno kultivira in nagrajuje. Zato ni presenetljivo, da so se zagovorniki novih pristopov v želji po ustvarjanju vtisa radikalnega preloma oprli na kontroverzne avtorje, ki so nekoč veljali za oponente, če že ne za heretike. Najvidnejša figura v tem

izkustvo. ⁶ Povedano drugače, teoretska prizadevanja zadnjih dveh ali treh desetletij se preusmerjajo od preučevanja filmske reprezentacije k reflektiranju filmske prezentacije, torej od vprašanja, kaj film pomeni in kako gledalci interpretiramo te pomene, k vprašanju, kaj film pravzaprav počne in kako gledalci to doživljamo. Teoretska refleksija se odmika od vprašanja, ki ga je zastavila psihoanalitska teorija filma, kako film uprizarja (in zadovoljuje ter hkrati frustrira in podaljšuje) željo, in v ospredje postavlja vprašanje, kako film nagovarja percepcijo oziroma kako se vzpostavlja kot »kvazi-travmatsko srečanje« s filmsko podobo, ki vodi »od *sentiendum* h *cogitandum*, od afekta

k misli«, torej k etiki kot zamišljanju drugačnega (odnosa do) sveta. ⁷ Oziroma kot bi dejal Gilles Deleuze, prvi filozof, ki je filmu posvetil monografsko študijo (v dveh zvezkih ⁸) in čigar filozofija je – ob oživitvi zanimanja za pionirje filmske teorije, kot so Jean Epstein, Lotte Eisner, Jean Mitry in André Bazin, v kombinaciji s filozofi, kot so Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson in Maurice Merleau-Ponty – eno od pomembnih gibal zgoraj orisanih premikov: »Vprašanje ni več, kaj naj bi uzrl v [filmski] podobi, temveč ali lahko prenesem to, kar vidim.« ⁹

Zdi se torej, da je v teoriji filma zadnjih dveh ali treh desetletij zavel nov duh: duh nezadovoljstva z ideološko kritiko filmske reprezentacije, ki jo je izpopolnila in nato precej zreducirala in ogulila naveza semiotike, marksizma in zlasti psihoanalize; duh nezadovoljstva, ker ta paradigma ob kritiki ni ponudila

6 Glej zlasti Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992, in *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 2004; Hamid Naficy (ured.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, London in New York: Routledge, 1999; Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 1999, in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; Jennifer Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press, 2009; in Elena del Río, *The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas*, New York: Bloomsbury Publishing, 2016. Glej tudi Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

7 Lisa Åkervall, »Cinema, Affect and Vision«, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* št. 16, poletje 2008, dostopno na <http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>.

8 Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, prev. Stojan Pelko, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991; izvornik *Cinéma 1: l'image-mouvement* je prvič izšel leta 1983 pri pariški založbi Les Editions de Minuit; *Cinéma 2: l'image-temps*, Pariz: Les Editions de Minuit, 1985.

9 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, ang. prev. Hugh Tomlinson in Robert Caleta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, str. 176.

10 Åkervall, »Cinema, Affect and Vision«, *op. cit.*

11 Deleuze, *Cinema 2*, *op. cit.*, str. 180–181.

12 Elsaesser in Hagener, denimo, razlikujeta med pristopi, ki se osredotočajo na tako imenovani medkulturni film in stik z drugostjo, in fenomenološkimi pristopi, ki v ospredje postavljajo človeško telo kot veččutni receptor v procesu filmske zaznave, čeprav opozarjata, da se ti dve skupini pristopov »pogosto stapljata ali do določene mere prekrivata« (*Teorija filma*, *op. cit.*, str. 131).

pogledu je gotovo Deleuze (pogosto v soavtorstvu s Félixom Guattarijem), ki že s svojim besednjakom (anti-Ojdip namesto Ojdipa, shizoanaliza namesto psihoanalize, rizomatičnost namesto razvejanosti, postajanje in telo brez organov namesto subjekta oziroma identitete...) utrjuje vtis, da ne gre preprosto za odmik ali nadgradnjo, temveč za spremembo paradigme, kot bi dejal Thomas Kuhn, oziroma za radikalen prelom z miselnostjo Freuda, Lacana, de Saussura, Marxa in drugih mislecev, pri katerih se je od konca šestdesetih pa vsaj do začetka devetdesetih let napajala takrat dominantna inkarnacija filmske vede.

Da je ta drža v zadnjem desetletju preteklega stoletja naletela na tako plodna tla v teoriji filma, ni naključje ali zgolj posledica domnevne iztrošenosti predhodne paradigme, temveč odraz in del širših premikov in sprememb v (zahodni) kulturi in družbi. Tu je treba opozoriti na krizo, v kateri se je takrat znašla identitetna politika. Vtisi, da se feminizmu v slabem stoletju ni posrečilo odpraviti izkoriščanja in neenakopravnosti žensk, da levtici ni uspelo obrzdati kapitalističnega zmagoslavja, kaj šele da bi ponudila delujočo alternativo, da je gejevsko in lezbično gibanje slepo za problematiko rase in etničnosti (in zato implicitno rasistično), da je črnsko gibanje gluho za problematiko spola in spolnosti (in zato implicitno šovinistično in homofobično) in podobno – vse to je botrovalo prepričanosti o jalovosti teorij, ki se ukvarjajo z identitetami posameznikov, družbenih skupin in razredov ter njihovo emancipacijo.

Omeniti je treba tudi dejavnik, ki je danes še pomembnejši kot v devetdesetih letih, namreč čedalje bolj spremenjeno medijsko krajino, množenje zaslonov in prizorišč, na katerih v čedalje različnejših okoliščinah gledamo filme, ter večjo dostopnost slednjih, ki so jo omogočile nove tehnologije. John Ellis je že v osemdesetih letih opozoril, da so se s televizijo razvejali režimi gledanja, saj televizija namesto pogleda zatopljenega gledalca, ki ga terja film v kinodvorani, nagovarja raztresenega gledalca, ki televizijski zaslon pogosto zgolj

ošvrkne s pogledom.¹³ Z množenjem zaslonov in migracijo gledalcev iz kinodvoran v čakalnice, na avtobuse, letala in podobna prizorišča se drastično spreminja percepcija sodobnih in prihajajočih generacij filmskih gledalcev. Po eni strani s uporabo zaslonov na dotik dosegamo doslej nepredstavljive ravni intimnosti in taktilnosti, hkrati pa hipnost in fragmentarnost recepcije na mnogih od novih prizorišč ne dopuščata poglobljanja v reprezentacijo, temveč recepcijo omejujeta na afekt (kot tisto, kar bolj občutimo, kot pa razumemo). Tudi ta sprememba je torej botrovala vtisu o nedoraslosti naveze semiotike, marksizma in psihoanalize novim okoliščinam filmske cirkulacije, recepcije in percepcije.

Toda sodobni prelom s »tradicijo« vendarle ni ne tako radikalen ne tako nujen, kot bi nas želeli prepričati njegovi najgorečnejši zagovorniki. Z razvojem intersekcionalnega pristopa¹⁴ se znova vzpostavljajo

prenovljene identitetne politike z manj slepimi pegami, na levtici pa so se končno pojavili glasovi, ki si drzneje spekulirati o mobilizaciji prekariata, pogosto visokokvalificiranega izkoriščanega razreda naše dobe, ki so ga pomagale ustvariti prav nove tehnologije.¹⁵

V nasprotju z aspiracijami filozofov, ki jih privilegirajo novi pristopi filmske vede, je negovanje identitete, njene integritete, pa naj bo še tako razsrediščena in zgolj diskurzivna, znova težnja družbenih gibanj, zato je prav, da se znova udomači tudi na filmski oziroma filmskoteoretski agendi.

Taktilnost in afekt sta zagotovo pomembni razsežnosti filmskega izkustva, zlasti v novi medijski krajini. Treba pa je pripomniti, da se prav tu vse prepogosto manifestirata brez sprožitve deleuzovskega etičnega imperativa ob hkratnem umajkanju sleherne kritične drže oziroma ideološke



¹³ John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

¹⁴ Izraz »intersekcionalnost« je skovala Kimberlé Williams Crenshaw v članku »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, *University of Chicago Legal Forum* št. 140, 1989, str. 139–167.

¹⁵ Glej, na primer, Franco Berardi – Bifo: *Kognitarci in semiokapital*, prev. Polona Petek, Ljubljana: Maska, 2016.

kritike. Če bi bila to edina realnost ali prihodnost filmskega izkustva, bi etičnost, ki jo Deleuze pripisuje učinku filma, izzvenela kot precej utopična in apolitična vizija brez prave osnove, in verjetno bi bilo pametneje razmišljati o aktivnem kultiviranju kakšne bolj staromodne, a poglobljene gledalske držbe, kot pa razvijati kompleksna orodja za reflektiranje njene sodobne oziroma prihodnje plitkosti. Da temu ni tako in da taktilnost in afekt pravzaprav dopolnjujeta nekoč privilegirano semantično tolmačenje filmskih podob, bom skušala pokazati na koncu.

Morda najnazorneje pa komplementarnost oziroma celo kontinuiteto med nekoč dominantnimi in sodobnimi pristopi filmske teorije osvetli tretji dejavnik, ki ga je izčrpno obdelal ameriški zgodovinar Martin Jay in ga slikovito poimenoval »očrnitev vida«. ¹⁶ Detronizacija vida, nekoč »najplemenitejšega med človeškimi čuti«, je sicer krepko prispevala k povečanju zanimanja za utelešenost filmskega izkustva, toda Jay opozarja, da se je okularocentrična hierarhija čutov, ki je vrhunec dosegla z

razsvetljenstvom, porušila že precej pred koncem dvajsetega stoletja. Med misleci, pri katerih je vid izgubil privilegirani položaj, Jay ne navaja le imen, na katera se rada opira sodobna teorija filma (denimo Maurice Merleau-Ponty in Gilles Deleuze), temveč tudi imena (z Jacquesom Lacanom, Guyem Debordom in Louisom Althusserjem na čelu), ki jim marsikateri pristaš novih pristopov očita prav privilegiranje vida in bi jih zato najraje potisnil na podstrešje, če že ne smetišče filmske vede.

Skratka, zavračanje predhodne paradigme, ki pri nekaterih avtorjih sodobne filmske teorije zveni precej kategorično, je vse prej kot potrebno ali utemeljeno. Zagotovo je dragoceno spoznanje, da avdiovizualna simbolizacija ni edini vir pomena in njena zavestna ali nezavedna interpretacija ni edina razsežnost filmskega izkustva. A po dobrih dveh desetletjih opazovanja premikov analitskega poudarka od filmske reprezentacije k filmski percepciji se mi zdi danes še nujneje poudariti, da simbolizacija v filmu ostaja eden od virov pomena, njena interpretacija

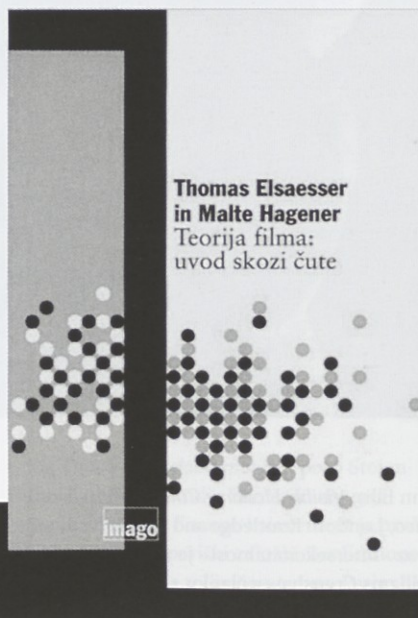
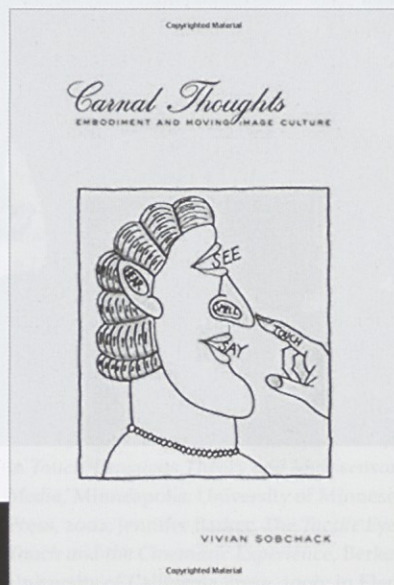
pa pomembna razsežnost filmskega izkustva, v katerem se medsebojno osmišljajo semantični pomen filmske podobe, njen afektivni naboj in naš telesno doživeti stik z njo.

* * *

Naj priznam, kar je tako ali tako očitno. Ne sodim med »konvertite« in orodja, ki so jih teoriji filma priskrbeli psihoanaliza, semiotika in marksizem, se mi še zdaleč ne zdijo otopela. Priznam pa tudi, da se mi perspektive in poudarki, ki jih vpeljujejo novi pristopi, zlasti tisti, ki osvetljujejo utelešenost filmskega izkustva, zdijo ne le zanimivi in osvežujoči, temveč izjemno dragoceni, v nekaterih primerih pa celo nujno potrebni. Naj namesto sklepa to stališče ilustriram s konkretnim primerom, filmom **Hčere prahu** (Daughters of the Dust, 1992), neodvisnim nizkopračunskim prvencem Julie Dash, prve temnopolte ženske, ki je režirala igrani celovečerni film.

Dogajanje je postavljeno v leto 1902 na enega od otokov ob obalah Južne Karoline in Georgie, kjer se Peasantovi, družina nekdanjih sužnjev z matriarhinjo Nano Peasant (Cora Lee Day) na čelu, pripravljajo na selitev na celino. Zapuščajo tla, na katera so v ujetništvu prvič stopili njihovi predniki. Zapuščajo otok, ki jim je s svojo odmaknjenostjo od celine kljub krutosti njihove usode omogočil, da so ostali čvrsto povezana skupnost, ki ohranja svojo afriško kulturo. Zapuščajo prizorišče mita, ¹⁷ s katerim je otoška skupnost doslej krepila svojo identiteto in poudarjala njeno ponosno, neupogljivo držo. Družina je številčna in glede selitve neenotna. Nana Peasant otoka

¹⁷ Tako imenovani *Ibo landing*: leta 1803 je skupina pripadnikov afriškega plemena Ibo na otoku St. Simons ob obali Georgie storila množični samomor z utopitvijo in se tako uprla suženjski usodi, ki jih je čakala v Ameriki. Njihovi sotrpini in potomci so dogodek predelali v mit, ki obstaja v nekaj različicah. V varianti, omenjeni v *Hčerah prahu*, so se uporniki vrnili v domovino, tako da so s pomočjo vodnih duhov Atlantik prečkali s hojo po vodni gladini. Glej Marquetta L. Goodwine, *The Legacy of Ibo Landing: Gullah Roots of African American Culture*, Atlanta: Clarity Press, 1998.



¹⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994.

noče zapustiti; njen vnuk Eli (Adisa Anderson) in njegova žena Eula (Alva Rogers), ki je zanosila po tem, ko jo je posilil belec, glede odhoda še omahujeta; Nanina snaha Haagar (Kaycee Moore) in Nanina vnukinja Viola (Cheryl Lynn Bruce), ki že živi na celini, pa v selitvi vidita prihodnost družine. Dan pred načrtovanim odhodom otok s svojo ljubimko Trulo (Trula Hoosier) obišče še Rumena Mary (Barbara-O), Nanina vnukinja, ki se na celini preživlja kot prostitutka. Filmska pripoved ne poteka linearno, temveč z nizanem fragmentov iz dejanske in mitološke preteklosti, sedanjosti in zamišljenih prihodnosti; uokvirja jih glas pripovedovalke, Elijeve in Euline nerojene hčere, ki je v scenariju imenovana Nerojeni otrok (Kay-Lynn Warren), ter ustvarja mozaik zgodb članov in članic družine, ki tehtajo prednosti in slabosti selitve.

Film sem si prvič ogledala pred kakšnimi petnajstimi leti v okviru predmeta *Feminizem in film*, ki sem ga poslušala kot podiplomska študentka filmskih študijev. Na projekcijo sem bila dobro pripravljena: poslušali smo predavanje in prebrali *Hčere prahu: Nastanek afroameriškega ženskega filma*¹⁸ s predgovorom afroameriške ustvarjalke dokumentarnih filmov Toni Cade Bambara, celotnim scenarijem, esejem Julie Dash o snovanju filma in intervjujem, ki ga je z režiserko naredila slovita afroameriška feministka bell hooks. Še preden sem film dejansko videla, so mi bili torej dobro znani njegova zgodba, razmerja med liki in njihov ontološki status, zgodovinski in kulturni kontekst, pa tudi produkcijske razmere. To se je izkazalo za nadvse dobrodošlo, kajti film mi v jezikovnem smislu nikakor ni »prišel naproti«. Pretežni del dialoga namreč poteka v kreolskem dialektu Geechee, ki je ljudem zunaj otoške skupnosti težko razumljiv, gledalcem, ki niti angleščine ne govorimo kot materni jezik, pa na trenutke skorajda nedoumljiv. Toda Julie Dash se je odločila, da filma ne bo podnaslovala. Podnapisi se pojavijo le v trenutku, ko gospod Snead (Tommy



Hčere prahu

Hicks), fotograf s celine, ki pride ovekovečit trenutke pred odhodom, izreče nekaj stavkov v francoščini, kar dodatno podčrta premišljenost in zavestnost režiserkine odločitve. *Hčere prahu* svojih gledalcev (razen morda tistih, ki pripadajo upodobljeni otoški skupnosti) torej niti ne poskušajo zares nagovoriti z jezikom.

Vsebina in v veliki meri tudi konstrukcija reprezentacije sta mi bili torej znani, jezikovno pa so me *Hčere prahu* postavile v vlogo obstranke. A vendar se nisem počutila izključena. Preplavljali so me siloviti, protislovni, a ne neprijetni občutki. Zavedala sem se, da opazujem ljudi, pripadnike kulture, ki mi skorajda ne bi mogla biti bolj tuja, in ki jih veže preteklost, katere krutosti si sama še zamišljati ne morem. A vendar sem jih nekako razumela, začutila silovitost njihovih stisk, dvomov in upov, ne da bi mi bilo jasno, kako je to sploh mogoče. Podobe, ki so si sledile na platnu, so kar tekmoval v svoji razkošnosti in barvitosti, v kateri prevladuje modrina – modrina neba, modrina oceana, modrina oblačil, ki jih nosi Nana Peasant ... In nato se je pogled kamere za trenutek ustavil na njenih dlaneh – modro jih je obarval indigo, ki so ga na teh otokih na plantažah indigovca pridelovali sužnji. V tistem trenutku sem pomislila na svoje otroštvo, v zavest mi je priplaval spomin na osnovno šolo, ko smo se začeli učiti pisanja pisanih črk in pri tem tako nespretno uporabljali nalivna peresa, da smo hodili naokrog s temnomodrimi prstki. Spomnila sem

se, da so se mi kasneje, ko so s peresi in črnilom nerodno rokovali že drugi, mlajši otroci, to zdele nekakšne »bojne rane«. V tem trenutku so pomeni, ki so mi jih *Hčere prahu* v jezikovnem registru odrekle in ki mi spoznavno pravzaprav sploh niso povsem dosegljivi, našli svoje mesto. Obšlo me je spoznanje o radikalni drugosti kulture, ki se mi kaže na platnu, o pretresljivi drugačnosti njene zgodovine, o neizbrisnosti sledi, ki jih je na telesih in dušah ljudi, posebljenih v Nani, pustilo njihovo življenjsko izkustvo. Predvsem pa me je obšlo spoznanje o infantilnosti, nedoraslosti podobe, ki jo je ta reprezentacija teh sledi izbrskala iz mojega lastnega spomina. Obšla me je neskončna ponižnost. Nenavaden občutek zgodovinske odgovornosti, ki bi ga v odnosu do temnopoltih morali sprejeti in z njim živeti vsi, rojeni s svetlejšo poltjo. In hvaležnost, ker so *Hčere prahu* iz mene izvabile ta občutja.

Povedano drugače, *Hčere prahu* sem doživela kot film, ki svoje semantične pomeni ustvarja in mi jih dela dosegljive prav z uporabo haptično nabitih motivov, kot bi dejala Laura U. Marks, ki me kot gledalko vabijo, da se filma s pogledom tako rekoč dotaknem in mi v spomin priključijo vsaj v nekem smislu primerljive, pa čeprav izkustveno sila skromne spomine, ki jih film nujno potrebuje za lastno aktualizacijo. Prav s ponižnostjo, ki jo je to izzvalo, pa se je film Julie Dash vsaj v mojem izkustvu zelo približal Deleuzovemu upanju, da nam »film vrača vero v svet«, ki navsezadnje, vsaj ob nekaterih filmih, morda le ni tako utopično.

¹⁸ Toni Cade Bambara, Julie Dash in bell hooks, *Daughters of the Dust: The Making of an African-American Woman's Film*, New York: New Press, 1992.