



Mesečina / Moonlight, 2016, Barry Jenkins

kritika

Bojana Bregar

# Kamor mesečina ne posije

**Mesečina** (Moonlight, 2016, Barry Jenkins) se bo v zgodovino zapisala kot prejemnica v podeljevanju oskarjev za najboljši film 2016. Na ta zlati prestol jo je pospremila obširna in intenzivna kampanja ter edinstvena pripravljenost članov Akademije, da končno stopijo v korak s časom. Kot običajno so to storili nekoliko (ali pa kar precej) prepozno, vsaj za večino tistih, ki so se nekaj let zapovrstjo jezili zaradi dejstva, da med lavreati kronično primanjkuje ljudi kakršne koli druge rase kot seveda belske. Sama beseda »rasa« se zdi v tem trenutku tako napačna, da jo najprej malo meljete po ustih, preden bi jo zares želeli izgovoriti, kot da bi šlo za izjemno zastarel koncept s preperelih strani enciklopedije z začetka 20. stoletja. A hkrati vidimo, kako šele v zadnjem času kulturna krajina – tudi filmska – postaja bolj raznolika zaradi prisotnosti zgodb, ki so lastne zgodovinski izkušnji temnopoltih ljudi. Govorimo seveda o tisti plati zgodb, cele svetove oddaljeni od pripovedi, ki so nam bile dane iz druge roke in pogosto prepletene s paternalističnimi težnjami ali preprosto kako drugače transkribirane, posredovane in »udomačene« skozi različne prizme. Prav te tematike se v veliki meri dotikata

zelo uspešna in tudi izjemno kakovostna dokumentarca iz lanskega leta, **O.J. Made in America** (2016, Ezra Edelman) ter **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016, Raoul Peck).

**Mesečina**, ki je za razliko od obeh igrani film, je v osnovi pripoved o odraščanju temnopoltega dečka v revni getoizirani soseski na Floridi in temelji na osebni zgodbi dveh avtorjev – prvega, Tarella Alvina McCraneyja, pisca dramskega besedila, na podlagi katerega je nastal film, ter režiserjevi, ki je v marsičem podobna njegovi. Pomen biografskega elementa je lepo ilustriral režiser sam, ki po relativnem uspehu svojega celovečernega prvenca **Medicine For Melancholy** (2008, Barry Jenkins) ni našel pravega materiala za drugi film, dokler ni lastne zgodbe prebral skozi besede drugega, ki je doživel podobno: revščina v betonski četrti, kjer divjajo vojne med preprodajalci drog, odraščanje brez očeta, in pa tisto, za kar se zdi, da ju je najbolj povežalo – mati, odvisnica od drog.

Način, na katerega scenarist in režiser razvija temo, je poetičen in intimen, v njem pa so skoncentrirani trenutki,

formativni za to, kar fant postane. So osebni, a ker protagonist sam ne govori, zelo malo govori pravzaprav, so nam na voljo izključno filmska sredstva, ki omogočijo, da začutimo, kaj čuti on. Pri tem je gledalcu prepuščeno, da dejansko čuti – kar ustreza liku, ki ne verbalizira svojih čustev, ki drži vse v sebi, ki le reagira, kot je bil navajen – prisiljen, pravzaprav – početi vse svoje življenje, testirati in reagirati, zelo redko pa je pri tem prevzel pobudo ali stopil v ospredje. Namesto tega je uporabljal mimikrijo.

Lik, ki ga spoznavamo v treh obdobjih odraščanja, se zaveda, da je drugačen – dvojno drugačen. Ne le da je temnopolt, kar nanj vsekakor vpliva, toda morda manj neposredno, ker vendarle živi obkrožen s sebi enakimi, v skupnosti enakih. Še preden se v resnici tega sam zave, pa mu drugi – enaki – sugerirajo, da je drugačen, ker ne ustreza njihovim predstavam o tem, kakšen mora biti pravi moški. Ne ve, kaj pomeni »peder«, ampak ve, da to noče biti, zato se mora naučiti zakriti, kar očitno je in kar uhaja ven, s čimer daje drugim vedeti preveč.

Kako razviti identiteto, ko si temnopolt *in* homoseksualec *in* živliš ter odraščas v getu, prav tako pa ti manjka starševska podpora, pravzaprav kakršna koli stalna in stabilna struktura, zaradi katere se počutiš varno? Predstavljamo si, da je v takih okoliščinah največji napor usmerjen v skrivanje resnične osebnosti. Ne izstopaš, ne izzivaš, skušaš ostati neviden. Chirona kličejo »Little«, mali, a čeprav je majhen, ni neopazen, čeravno v resnici ne ve zakaj. Očitno je le, da v vrstnikih zbuja nelagodje zgolj s svojo pojavo, zato ga nenehno kaznujejo in preganjajo, on pa se še bolj obupano skuša skriti. Med takšnim skrivanjem ga – paradokсно – opazi Juan, preprodajalec, in ga vzame pod svoje okrilje; tako za malega Chirona prvič v življenju nekdo skrbi. V zameno Juan postane njegov ideal, več kot oče, ki ga nikoli ni poznal; zanj v trdo materijo sveta izrezlja majhno nišo, prostor, v katerem mu je dovoljeno, da je sproščen.

Drugi del filma nas prestavi v čas, ko je Chiron najstnik. Vidimo lahko, da se zanj ni prav veliko spremenilo. Juan je mrtev, in čeprav nikoli ne izvemo natančno, kaj se mu je zgodilo, nam je jasno, da v poslu, ki ga je opravljal, obstaja implicitno in izjemno realno tveganje. Edina preostala Chironova zaveznica je Juanova punca Teresa, njegov materinski surogat. Teresa nima svojih otrok, Chiron pa pravzaprav nima mame, razen svoje biološke, za katero bi bilo bolje, da je sploh ne bi imel. Zanj je neviden, dokler ga ne potrebuje, to pa je samo takrat, ko potrebuje denar. Toda na vidiku je nekaj novega. Chirona opazi drugi moški, ki bo spremenil potek njegovega življenja. Kevin, eden od popularnih fantov na Chironovi šoli, na videz neustrašen, samozavesten in zelo zgovoren, z njim sklene prijateljstvo, ki pa kmalu preraste meje. Slednje pravzaprav podira Kevin sam, ki je za Chirona prometejevski lik – prinese mu luč in z njo osvetli tisto, kar je bil vedno primoran potiskati v senco, zdaj pa je naenkrat vse tako jasno pred očmi, da v njem vzbudi neznansko tesnobo. Kevin ve, da Chirona privlači, ne dovoli mu, da bi se znova skrtil in to privlačnost zanimal. Jasno, Chiron poskuša. Ampak odloči se zaupati in tako izgubi nedolžnost (ali vsaj en njen del) s Kevinom.

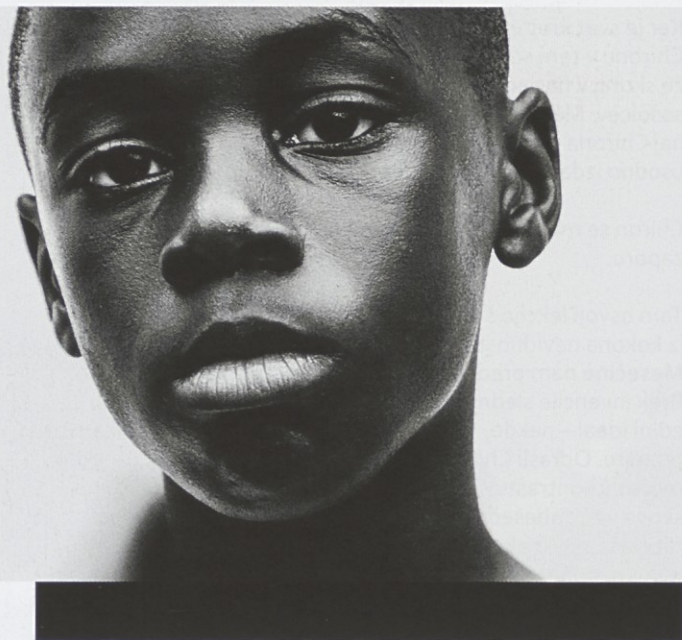
Ker je svet krut in vsi v njem nenehno na preizkušnji, se Chironu v tem scenariju težko priborjena sproščenost maščuje že skoraj v naslednjem trenutku, ko ga v šoli ustrahuje gruča sošolcev. Med njimi je tudi Kevin, in ko ga ostali izzovejo, naj Chirona udari, se pod pritiskom vrstnikov vda – s tem pa usodno izda Chironovo zaupanje.

Chiron se maščuje, pretepe svojega mučitelja in pristane v zaporu.

Tam osvoji lekcijo številka tri – novi način preživetja: zlezeš iz kokona nevidnosti in postaneš grožnja. Tretji in zadnji del **Mesečine** nam predstavi novega Chirona z novo identiteto. Prek invencije slednje postane Black, kar je bil zanj vedno edini ideal – nekdo, ki je videti tako, da si ga drugi želijo pustiti pri miru. Odrasli Chiron je mišičasta pojava, skoraj groteskno možat v kontrastu s prejšnjo najstniško podobo. Zdaj se ne skriva več dobesedno. Obdan je s plastmi telesa, ki jasno razglša svetu okrog, da je »pravi moški«. Ne le to – postal je Juan, dobesedno je prevzel podobo zaveznika iz otroštva, saj je tako kot Juan nekoč zdaj sam preprodajalec drog. Mimikrija kot orodje preživetja na tem mestu sklene svoj krog. Za nikogar več ne bo »Little«. Niti Chiron ne. Vsaj tako se zdi. Nepričakovani klic pa ga nato znova prisili, da se sooči s strahom, izzove ga k odločitvi: bo sposoben znova zaupati? Na drugi strani linije je Kevin. Chiron odpotuje v Miami in se pred Kevinom razkrije kot Black, toda Kevin ga, v katarzičnem trenutku filma, zavrne. Znova se vzpostavi kot tisti, ki vidi in od njega edini zahteva, da ne igra. Kevin zahteva od Chirona, da je Chiron, medtem ko Chiron nikoli ni vedel, kdo Chiron v resnici je.

Na konec filma lahko gledamo kot na prvi korak k osebni transformaciji in postajanju, kar pa zagotovo ne bo zadnja metamorfoza v Chironovem življenju. Vprašanje ostaja tudi, v kolikšni meri je ta transformacija pogojena z njegovim izstopom iz novega življenja, ki si ga je po prihodu iz zapora ustvaril zase. Ali je Chiron pripravljen na še en nov začetek?

Ob tem nam daje **Mesečina** misliti na druge primere prezentacije in konstrukcije gej identitete na filmu, toda čisto prvi, ki pride na misel ob **Mesečini**, je pravzaprav lik iz televizijske serije, s katerim si Chiron deli okoliščine, manj pa osebne karakteristike. Skrivna naveza (**The Wire**, 2002–2008, David Simon) je bila legendarna serija, ki se je odvijala v ameriškem obalnem mestu Baltimore in je na unikaten način raziskovala paralele (ter očitna problematična stičišča) med mestnimi institucijami (policija, mestna hiša, sodni sistem, sindikat delavcev) ter organiziranim kriminalom. V prvi sezoni tako gledalci večino časa preživimo v družbi policijske enote, ki si prizadeva vzpostaviti sistem prisluškovanja, da bi pridobila dovolj dokazov za razbitje visoko organizirane kriminalne družbe preprodajalcev drog. Ta kraljuje v mestnem getu, na pločnikih, med bloki in na dvoriščih socialnih stanovanj. Edini, ki na tem "divjem zahodu" hodi po tanki liniji med preprodajalci in predstavniki zakona je Omar, vodja majhne, a zloglasne roparske tolpe, ki napada hiše preprodajalcev ter jim krade denar in droge. Omar med prebivalci geta s svojo pojavo in samozavestnim nastopom



vzbuja strahospoštovanje. Vendar v zasebnem življenju izkazuje izjemno mero nežnosti in naklonjenosti svojim fantom, ki pa običajno niso le njegovi spolni partnerji, ampak tudi poslovni, torej partnerji v kriminalnih dejanjih. Njegova spolna identiteta je nekaj, kar se Omar odloči zadržati zase; domnevamo lahko, da je vsaj v neki meri preživetvena praksa – tako zanj kot za njegove partnerje. Ob pogostih seksističnih opazkah in predsodkih, ki jih gojijo in prosto izražajo njegovi sosledje, prav tako pa so obilno zabeleženi v besedilih skladb popularnih izvajalcev, je sprejemanje njegove identitete kot gej temnopoltega moškega z njihove strani iluzorično in do poskusov niti ne pride.

Tako Chiron kot Omar sta odrasla v revnih soseskah z zanemarljivimi možnostmi za kakršno koli družbeno mobilnost razen tistih, ki jih ponuja kriminalno podzemlje.

V takšnih okoliščinah se je izjemno težko prebiti iz negostoljubnega okolja, tudi če domnevamo, da bi si verjetno želela živeti nekje, kjer bi bila sprejeta in se jima ne bi bilo treba nenehno skrivati.

Vprašanje (re)prezentacije identitete homoseksualcev, ki se v družbi hkrati soočajo tudi z bremenom drugosti zaradi barve kože, evocira še en film – verjetno eno najbolj slavnih, nič manj kot prelomnih del na področju dokumentaristike.

Leta 1966, na decembrski večer, je dokumentaristka Shirley Clarke k sebi domov povabila znanca po imenu Jason Holliday. Jason je bil samooklicani »hustler«, ki je ponujal spolne usluge različnim strankam. Te so ga najemale, ker je bil temnopolti gej moški, ali pa zgolj zato, ker je bil zanje – pogosto

bele premožne pare, ki so se želeli prikazati kot odprti in svobodomiseln – eksotičen, kot so eksotični jaguarji ali druge nenavadne domače živali. Zanje je bil nekakšen statusni simbol, nekakšen stik s svetom, do katerega ostali niso imeli dostopa, ker preprosto niso bili tako kul.

V času snemanja je Shirley Clarke, že znana režiserka, skupaj s partnerjem, igralcem Carlom Leejem, živela v slovitem newyorškem hotelu Chelsea, slavnem zaradi svoje bohemske klientele. Jasonov obisk, ki se je razvil v celonočno seanso, je Clarkova posnela na film, iz njega pa je potem nastal dokumentarec z naslovom *Portrait of Jason* (1967). V dobri uri in pol nas Jason kot turistični vodič vodi po svojem življenju prek številnih zabavnih, občasno pa tudi pretresljivih in tragičnih anekdot. Clarkova in Lee sta prisotna, a le kot glasova izza kamere, ki mu zastavljata vprašanja. Jason ima karizmatično prezenco rojenega igralca, in ko razlaga, z veliko mero ironije zabeli svoje prigode iz časa, ko je pri tej ali drugi družini služil kot »gospodinjski pomočnik«, ali kako drugače opiše načine, na katere je skušal preživeti ter se hkrati izogniti dolgočasnemu delavniku od devetih do petih. Ob pijači in pogovoru večer tako napreduje in tudi Jasonov nastop spremeni ton: od sprva kontroliranega, samozavestno zabavnega pokanja šal in norčevanja iz različnih ljudi se razpoloženje prevesi v zadržano, potem defenzivno, končno pa postane naravnost nezno žalostno, ko se Jason pred kamero očitno zlomi: preplavijo ga občutki krivde in izgube, svoje pa naredi tudi alkohol, ki mu ga strežeta gostitelja. Zdi se, da žaluje za življenjem, ki bi ga lahko imel, vendar mu ni bilo dostopno. Želi si nastopati v kabaretu, želi si stopiti iz negotovosti, ki jo prinaša obstoj na margini, in želi si, da ne bi vseskozi igral. Niti njegovo ime ni zares njegovo ime – Jason je v resnici Aaron Payne. Pa vendar se zavedamo, da je teatralični nastop, ki ga je pripravil za kamero Shirley Clarke, nujni del njegovega vsakdana. Je njegova preživetvena praksa, mimikrija; potrebo po njej občuti kot emancipatorno in hkrati ponižujočo, odvisno od okoliščin. Tega se gledalci boleče zavedamo. *Portrait of Jason* je obveljal za mejnik na področju dokumentarnega filma, ki s prepletanjem avantgardnega ter *cinéma vérité* pristopa anticipira obsedenost naše kulture s slavo in voajerizmom, kar doseže vrhunec v »reality TV«. Vendar je bil deležen tudi kritik zaradi očitne manipulacije s subjektom (komentarji, antagoniziranje s strani dokumentaristke in njenega partnerja). Avtorica se je tega zavedala in je posege vključila v film, s tem pa opozorila na skrito – napačno – premiso, da so dokumentarni filmi v primerjavi z igranimi zvesta reprezentacija realnosti.

Očitno je, da je tako za Chirona iz *Mesečine* kot za Jasona vprašanje identitete vprašanje stalne re-invencije in performansa. Med filmoma zeva dobrih 50 let političnih in aktivističnih naporov, in lahko rečemo, da je izjemen dosežek *Mesečine* v tem, da je prvi LGBT film ter hkrati film temnopoltega ameriškega režiserja, ki je zasedel vidno mesto v popularni kulturi in *mainstreamu* ter s tem zagotovo zrušil nekaj prej nepremostljivih ovir za obe manjšini. Obenem si lahko le želimo, da bi šel ta trend dalje – da bo emancipacija ene manjšine sprožila pozitivno verižno reakcijo, mi pa bomo že kmalu lahko slišali številne druge doslej neslišne glasove.