

Ciril Oberstar

Dve ali tri stvari, ki se začenjajo v predmestju

Kot za vsak filmski žanr z daljšim rokom trajanja tudi za žanr filma predmestja (*cinéma de banlieu*) velja, da lahko preko njega spremljamo vizualno in socialno zgodovino nekega okolja. V tem primeru francoskih predmestij. Čeprav je uradno rojstvo žanra postavljeno v leto 1995, ko je na platna prišel film Mathieuja Kassovitza **Sovraštvo** (La Haine), prvi filmi o predmestjih segajo v šestdeseta leta, ko je v predmestjih Pariza vsaj desetletje že potekal proces izgradnje sodobnih modernih naselij z najemniškimi in socialnimi stanovanji, kamor so se iz revnejših četrti Pariza selili francoski industrijski delavci.

To fazo izgradnje blokovskih naselij je mogoče spremljati v Godardovem filmu **Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej** (*Deux ou Trois choses que je sais d'elle*, 1967), ki kljub stilistični in strukturni posebnosti (šepetajoči *off* glas; časopisna struktura filma) velja za enega izmed predhodnikov žanra. A že ta film z nenavadnimi komičnimi vložki in brez odvečne diskretnosti kaže, da socialna država šepa pod težo kapitala. Moč elektropodjetij nad tistimi, ki si sploh lahko privoščijo kopalnice (teh ni bilo tako veliko), kaže popisovalec števecv (igra ga Godard); ta vdre v kopalnico mlade Jugoslovanke, ki se ravno tušira v kadi (»Možete mi objasniti, šta vi radite ovdje?«), in ji izstavi škandalozno visok račun. Ali pa starejši moški iz sosednje stolpnice, ki ima v svojem stanovanju varstvo za predšolske otroke, hkrati pa preostale sobe oddaja v najem prostitutkam. Vprašanje prostitucije v predmestnih naseljih je Godard označil za glavni motiv snemanja filma. K tej temi ga je napeljalo poročanje dveh uglednih in visokonakladnih francoskih časnikov. Po podatkih enega izmed njih je bila v prostitucijo prisiljena skoraj vsaka druga »mati in žena iz socialnih naselij«. Čeprav so kasneje statistične navedbe iz članka popravili navzdol, je delež vseeno ostal visok.

Gre za obdobje, ko so bile zahteve francoskega gospodarstva po delavcih še vedno izjemno velike, hkrati pa tudi želja po nižanju stroškov dela. Sartre je tako konec šestdesetih v nekem svojem tekstu z naslovom *Tretji svet se začinja v predmestju* poskušal odgovoriti na problem priseljevanja nizko kvalificirane delovne sile iz nekdanjih francoskih kolonij. Kmalu je lahko ugotovil, da delavci, ki prihajajo v Francijo, pogosto niti niso nizko kvalificirana delovna sila,

Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej, 1967



le zaposlujejo jih na delovnih mestih za nizko kvalificirane in za nizke plače: izučenega kuharja zaposlijo kot pomivalca posode za plačo smetarja. Naslednji paradoks, ki ga omenja, je, da je francoska država prebivališča za priseljence delno zgradila z njihovim denarjem: »Torej zahtevajo od afriških delavcev, naj sami, z denarjem, do katerega imajo pravico, zgradijo hiše, ki bodo nato last države ...« A ključna Sartrova ugotovitev je bila, da Francija s politikou priseljevanja zasleduje cilje francoskega kapitala – v lastni državi ustvarja kolonije, kjer bo mogoč dostop do poceni delovne sile: »v sebi poskuša obnoviti kolonije, ki jih je izgubila.«

Vzporedno s priseljevanjem delavcev iz tretjega sveta v predmestja Pariza je potekalo izseljevanje premožnejšega srednjega razreda. Kot pravi Klemen Ploštajner, je »z idealom hiše z vrtom speto spodbujanje lastništva vodilo v izseljevanje srednjega razreda iz predmestij, ki so tako izgubila davčne dohodke in sredstva za vzdrževanje infrastrukture«. Pariška predmestja, v katerih so ostajali le še slabše plačani »beli« delavci, so hkrati že postajala enklave poceni delovne sile iz tretjega sveta.

To vmesno obdobje morda še najlepše prikazuje film **Čaj v haremu Arhimeda** (*Le Thé au harem d'Archimède*, 1985, Mehdi Charef). Naslika namreč nekaj nepozabnih likov nekdanjega uglednega francoskega srednjega razreda, ki zdaj pospešeno tone proti dnu družbene hierarhije: moške ki pretepajo svoje žene; sestre, ki se prostituirajo, da bi vzdrževale družino; goljufovi podjetniki, ki iščejo zaščito pri policiji; matere samohranilke, ki zaradi izgube službe delajo samomore ... Zanimivo pri filmu je predvsem to, da je ta neprizanesljiv portret belega prebivalstva Francije podan skozi pogled mladega Madjida, predstavnika druge generacije priseljencev iz Alžirije.

V devetdesetih letih se je situacija bistveno spremenila; ne le da so priseljenci postali večinsko prebivalstvo, spremenila se je predvsem vloga predmestnega prebivalstva v francoskem gospodarstvu. Ne predstavlja več toliko izkoriščane delovne sile, kar še velja za Sartrova in Gardardova šestdeseta, temveč prej prebivalstvo, ki je ujeto v strukturno brezposelnost in je postalo preprosto odvečno. Kakor ugotavlja Ploštajner, je brezposelnost v predmestjih še danes »dvakrat višja od francoskega povprečja, revščina globlja in dolgotrajnejša, premoženje manjše in družbeno zaledje šibkejšee«.

V tem kontekstu je sredi devetdesetih nastal film *Sovrašтво*, ki je utemeljil žanr. Čeprav se začne s prizorom manjšega vandalizma – Saïd pografitira zadnji del policijskega kombija –, pa kot sprožilec zgodbe nastopijo demonstracije proti lokalni oblasti in policiji, spontani upor predmestja ob policijskem umoru mladega Alžirca. Film prikazuje dogajanje »dan potem« in spremlja 19 ur v življenju treh prijateljev, ki najprej opazujejo opustošenje predmestnega naselja, vključno s požgano telovadnico enega izmed njih. Tu ni več služb in rednih zaposlitev. Zunanost predmestja pa postane abstraktna – odkrito sovražna (ulični spopad z neonacisti v centru mesta) ali karikirano nerazumljiva (vzvišena kulturna elita v galeriji, kjer razstavljajo konceptualno umetnost). *Sovrašтво* preko treh protagonistov zariše tudi tri strategije upiranja: direktna konfrontacija s sistemom (policijo); siva ekonomija in preprodaja drog; fizični pobeg iz predmestja. Poskus soočenja z brezizhodnostjo situacije pa bo postal glavna tema žanra, ki se je v polni meri razcvetel do konca devetdesetih.

In ko se je zdelo, da je žanr filmov predmestja že izčrpal ves svoj potencial, sta ga nedavno obudila filma **Banda punc** (*Bande de filles*, 2015, Céline Sciamma) in **Divines** (2016, Houda Benyamina), ki pripovedujeta o težavah odraščanja najstnic v deprivilegiranem in patriarhalnem predmestnem okolju, ki je za ženske še toliko surovejše kot za moške, saj se zunanji diskriminaciji pridruži tudi notranja, na osnovi spola. Filma imata poleg ženskega spola protagonistk in režiserk še eno pomembno skupno značilnost. V obeh se kot nekakšen vizualni vrinek pojavi s filmskimi sredstvi podprto dnevno sanjarjenje, ki nastopi v ključnem trenutku filma in deluje kot eksces imaginarne osebne osvoboditve ter začasne pozabe surovih okoliščin.

V *Bandi punc* gre za epizodo v hotelski sobi, najeti z denarjem, pridobljenim z izsiljevanjem sošolk, kjer v maniri videospota štiri temnopolte punce, obsijane z živo modro svetlobo, plešejo na Rihannin komad *Diamonds*. Oblečene so v nakradene večerne obleke, s katerih še vedno visijo etikete in varovalne značke, in ko sinhrono z besedilom popevke odpirajo usta, se zdi, da so za trenutek prestavljene z dna družbe med pop zvezde ..., a hkrati tudi,

kot da so prestopile okvir svojega filma in se znašle v imaginarni videospotski resničnosti.

Šele ta prizor nam na neki način daje slutiti, kako obupan je svet, kjer je protest punc iz nižjega razreda proti družbi, ki jih deprivilegira, omejen na banalnost, ki si jo njihove vrstnice iz srednjega razreda lahko kadarkoli privoščijo. Deluje kot nekakšen Duchampov *readymade*, uvožen iz popularne kulture (Rihanna) in prestavljen med zidove predmestnega okolja, kjer dobi povsem drugo funkcijo.

V *Divines* je podoben prizor, v katerem glavni junakinji svoj vstop v posel razpečevanja droge praznujeta z dnevnim sanjarjenjem na opuščnem dvorišču pred stanovanjskimi bloki, kjer si predstavljata, kako vozita namišljenega ferrarija. Na veliko presenečenje gledalcev jima sicer vseskozi realistično posnet film nenadoma priskoči na pomoč in sanjarjenju ponudi vizualno in zvočno oporo: kamera prikaže, kako lebdita v prostoru in se premikata, kakor da bi zares vozili avto. Kasneje se temu nadrealističnemu dogajanju pridruži še zvok ferrarijevega motorja in mestnega prometa ter celo zvok trka navideznih kozarcev šampanjca.

Za razliko od običajnih žanrskih strategij soočanja protagonistov z bedo predmestij gre tu za intimni, povsem imaginaren protest, ki deluje kot četrta strategija upiranja predmestnemu življenju in nima več nobene želje po dejanski spremembi. In v obeh primerih se je težko znebiti občutka, da je ta eksces znotraj filma imaginaren na način, kot so imaginarna števila v matematiki, s katerimi se računa, čeprav si njihove dejanske velikosti ni več mogoče predstavljati ... ali na način, na katerega so imaginarni (visoko matematizirani) špekulativni finančni derivati, narejeni iz dejanskih hipotek mestnih in predmestnih nepremičnin, ki pa imajo kljub imaginarnosti neverjetno realne učinke. **E**