

Tina Poglajen

Banda punc

Banda punc (Bande de filles, 2014), cinematični spust v kompleksnosti in protislovja deprivilegiranega, urbanega najstniškega življenja francoskih črnk v predmestju Pariza, na prvi pogled predstavlja odmik od prejšnjih dveh filmov Céline Sciamma – *Vodnih lilij* (Naissance des pieuvres, 2007) in *Pobalinke* (Tomboy, 2011) – ki sta se prav tako ukvarjala z odrasčanjem, a sta namesto rasnih modalnosti le-tega raziskovala predvsem fluidno seksualnost in spolno identiteto deklet belega srednjega razreda. V *Bandi punc* se namreč v celotni prvi polovici filma belci in belke pojavijo le bežno; da sploh obstajajo, opazimo (oz. se na to spomnimo) šele v drugem delu filma. Na nek način je torej *Banda punc* eno tistih del, pri katerih se šele zares zavemo, kako redko je na filmu (v primerjavi z obratno situacijo) mogoče na kupu videti več temnopoltih igralcev in igralk.

Bistven del filma so torej specifične okoliščine odrasčanja Marieme (Karidja Touré), njene sestre in prijateljic. Pri tem se kar same ponujajo vzporednice s portreti podobnega okolja, ki za protagoniste pomenijo predvsem omejene možnosti, morda najbolj prav s francoskimi filmi *banlieue*, ki so ga večkrat implicitno povezovali z nemiri v pariških predmestjih, nasiljem in s spodrseljai policije. Žanr praviloma velja za izrazito moškega oz. je predvsem moč trditi, da problematične mladostnike, ki jih deprivilegirano okolje poraja, koncipira predvsem kot moške: režiser njegovega najznačilnejšega predstavnika, *Sovraštva* (La haine, 1995), Mathieu Kassovitz, je tako na vprašanje o odsotnosti žensk v njegovem filmu odgovoril, da bi te zmotile resnost, ki jo ima namen filma: »Teme nisem hotel omehčati. Kaj naj bi s to zgodbo imela opraviti

ljubezen?«¹ (In s tem vehementno zanikal samostojen obstoj žensk kot družbenih bitij.) Četudi si z omenjenim žanrom Sciammina *Banda punc* deli nekaj skupnih potez, se pripoved, razdeljena v štiri poglavja, ki jih zamejujejo zatemnitve, čuti kot povsem nekaj novega in svežega. Pri tem poleg osredotočenosti na deklišstvo (namesto spolno »nevtralnega« mladostništva, ki v končni fazi običajno vseeno pomeni fantovstvo) verjetno veliko vlogo igra tudi nekoliko redkejša kombinacija socialnega realizma na vsebinski ravni in stilizirane forme, ki se kaže predvsem v minimalizmu, odsotnosti dialoga in mizansceni, ki je občutljiva predvsem na barve.

Marieme je ujeta med nerazumevajočega, celo nasilnega starejšega brata; okolico, ki od nje zahteva trdoživost in ni naklonjena nežnosti in ljubezni; surove verbalne in fizične spopade med predmestnimi tolkami; nedostopnostjo šolanja, ki si ga želi zase, ter nevarnejše kriminalne združbe. Četudi že uvodni prizori *Bande punc* z dekleti, ki igrajo ameriški nogomet in imajo obraz porisan z bojnimi barvami, daje vedeti, da gre pri naslovnih junakinjah za nekakšne urbane bojevnice, je bistven del njihovega filmskega portreta vseeno v njihovem veselju do življenja. To, da morajo za preživetje v surovem okolju, ki ga zaznamuje predvsem nadvlada moških, ki prežema vsa področja njihovega življenja, skrivati humor in ljubeznivost in tudi kakršenkoli znak feminilnosti, nežnosti in zaljubljenosti (ki jo denimo najstnikom običajno pripisujemo) za masko žilavosti, še ne pomeni, da ti ne obstajajo.

1 Vincendeau, Ginette: »La haine and after: Arts, Politics, and the Banlieue.« *Current*, 8. 5. 2012. The Criterion Collection. Dostopno na spletu: < <http://bit.ly/1xEAaoR> >.



V tem smislu je za *Bando punc* še posebej pomemben en sam prizor, ki na nek način naredi film tudi kot celoto, kljub temu da je dolg le slabe štiri minute oz. toliko, kolikor pač traja Rihannin *Diamonds*. Videospotovski vložek, v katerem je izkristalizirano bistvo filma, filmsko pripoved dobesedno ustavi in pretrga oz. razdeli na dva dela. Štiri temnopolta dekleta so namesto v športna oblačila, ki jih ponavadi nosijo, oblečena v elegantne koktajl obleke, ki imajo na sebi še vedno elektronske zaščite proti kraji. Hotelska soba, ki so jo najele skupaj in plačale z denarjem, ki so ga tedne in tedne prej izsiljevale od (belskih) sošolk, je glamurozno osvetljena, da se njihova koža in črni lasje v modrikasti svetlobi zares svetlikajo kot posuti z diamanti. Njihovo poplesovanje in petje sta usklajena s popevko pop zvezdnice, katere medijska podoba in glasba je v širši zahodni zavesti kodirana tako ali drugače (nikakor pa kot umetniški ali intelektualni presežek); v nekakšnem naivnem dojemanju ideala »ženskosti« in romantične ljubezni je (vsaj v tem trenutku) družbena realnost popolnoma prezrta – štiri junakinje začasno postanejo »princeske«, »dame«, »zvezdnice«, »fatalke«, skratka nekakšna mešanica podob ženskosti, ki kljub svoji zatiralskosti za ženske delujejo nerazložljivo privlačno. (Dobesedni) pobeg pred realnostjo revnega črnškega predmestja, nasilnih družin, kriminala in tako naprej s tem prizorom na nek način postane tudi vsaj začasen metatekstualni pobeg pred vrednostnimi oznakami večinskih – belskih (?), moških (?) – filmov in pripadajočega kritičnega diskurza.

Poleg oblačil igrajo pomembno vlogo v filmu ves čas tudi lasje glavnih junakinj. V prvem poglavju jih še neizkušena Marieme vseskozi nosi konservativno spletene v kite. Ko se pridruži »bandi«, Lady (Assa Sylla), Adiatou (Lindsay Karamoh) in Fily (Mariétou Touré), in ji te nadenejo vzdevek Vic, si lase razpusti in zravnja. Ko je Lady v ključnem spopadu s teknico, vodjo rivalske tolpe, poražena, ji



odrežejo tudi dolge lase. V tretjem poglavju Marieme – zdaj samo še Vic – zapusti dom, družino, zavetje svojih prijateljic in se zaplete z odraslo kriminalno tolpo, ki se ukvarja s preprodajanjem drog in prostitucijo. Nadene si platinasto blond lasuljo (in obleče kričeče rdečo obleko, posuto z bleščicami), ki na njenem telesu deluje vsiljivo, moteče, neprimerno, na nek način razglašeno – tako kot »najbolj modre oči«, za katere Toni Morrison zapiše, da so tako radikalna sprememba črnškega telesa, da vsebuje impliciten prezir do samega sebe, rasno samozaničevanje. Ko se tako oblečena – pravzaprav našemljena – poda na zabavo, kjer so poleg nje prvič v filmu prisotni le belci in belke, ti nakazujejo na odmik glavne junakinje od njenega doma, družine in prijateljic; kot nekakšno slabo znamenje, ki opozarja na nevarnosti novega okolja. Vsi ti elementi na povsem vizualni ravni na silovit način podajo tujost okolja, v katerem se je znašla. Skupaj z lasmi se spreminja tudi Mariemin odnos do lastne seksualnosti: od adolescentne neizkušeneosti in nato večje samozavesti, prve ljubezni in spolnega odnosa, ki ga iniciira sama, do fetišizirane, seksualizirane podobe, namenjene predvsem okolici oz. ustvarjanju videza. In končno do ponovnega zapiranja v samo vase, na način, ki spominja na nasvet, ki ga je v prvem poglavju dala mlajši sestri: povij si prsi in nosi ohlapne majice, v intuitivnem razumevanju dejstva, da je v njenem surovem okolju veliko bolje biti predpubertetna punca oz. otrok kot pa odrasla ženska.

Marieme iz situacije v situacijo oz. iz poglavja v poglavje ne le odraščča, temveč se s tem, ko je zase prisiljena iskati vedno nove poti in možnosti varnosti, sprejetosti in uveljavljanja, vsakič pravzaprav tudi dekonstruira in rekonstruira. Kljub omejujočim okoliščinam ves čas deluje aktivno in išče možnosti za lastno preživetje; v koncu, ki deluje povsem odprto, tako ni jasno, na kakšen način se bo rešila iz položaja, v katerem se je znašla, a je zaključek vseeno povsem mogoče interpretirati optimistično. Sciamma kljub temu da sočustvuje s tisko junakinj, ki temelji na njihovem družbeno-ekonomskem položaju, le-teh vseeno nikoli ne pomiluje; v načinu obravnavanja junakinje pa s tem pravzaprav vzpostavi določeno kontinuiteto tudi s svojimi prejšnjimi deli, ki na svoj način obravnavata deklišstvo in odraščanje. Ne glede na to bi lahko rekli, da je po *Vodnih lilijah* in *Pobalinki* najverjetneje *Banda punc* njen doslej najbolj prepričljiv film; z nadaljevanjem in hkrati s poglobljanjem svojega avtorskega fokusa pa Sciamma dokazuje, da jo lahko upravičeno štejemo med najobetavnejše evropske avtorje.