

ZAKAJ BI SPLOH GLEDALI FILME GLOBALNEGA JUGA?

NIKOLAI JEFFS

V prevladujoči vrsti zahodnega filma, ki je dolga leta dominiral kinodvoranam in našim podobam o tretjem svetu oziroma o globalnem jugu, so ljudje in kraji tega juga praviloma prikazani kot statisti in kulise. Podobno marginalno so upodobljeni tudi pripadniki manjšinskih in migrantskih skupnosti. Namreč, z izjemo tistih igralcev, ki so se prebili v najvišje range zvezdniskega sistema, denimo hollywoodskega (kot npr. Denzel Washington, Morgan Freeman, Whoopi Goldberg ...), Afroameričani največkrat igrajo stranske ali pa povsem stereotipizirane vloge (nevarni zvodnik, diler, tečni šef policijske postaje, komični detektiv). Še dandanašnji je najbolj tipična vloga

V angleškem imaginariju je Balkan sinonim za nedopustno fragmentacijo državnih tvorb, nečloveško krvoločnost in perverzno spolnost onkraj običajne politične in kulturne omike.

Afroameričanov ta, da igrajo »črnuharje«, ne nazadnje celo v realnosti, ki jo prikazujejo televizijski posnetki New Orleansa v lanskem letu. Kar grozljivo reducira in maliči pomen in vlogo afroameriškega prebivalstva v ameriški družbi.

Nič kaj drugače ni z ostalimi etničnimi skupinami. V svoji študiji o načinu reprezentacije balkanske kulture v Veliki Britaniji je Vesna Goldsworthy pokazala, da je mogoče njeno določenost povzeti s tremi v angleščini najbolj pogosto rabljenimi besedami balkanskega izvora. Te besede so politična balkanizacija, vampir in »bugger« (slednja je izpeljanka iz besede za Bolgara, označuje pa analni spolni odnos). Torej: v angleškem imaginariju je Balkan sinonim za nedopustno fragmentacijo državnih tvorb, nečloveško krvoločnost in perverzno spolnost onkraj običajne politične in kulturne omike. Sumljivi Balkanci, kot jih kažejo zahodne kinematografije, niso daleč od

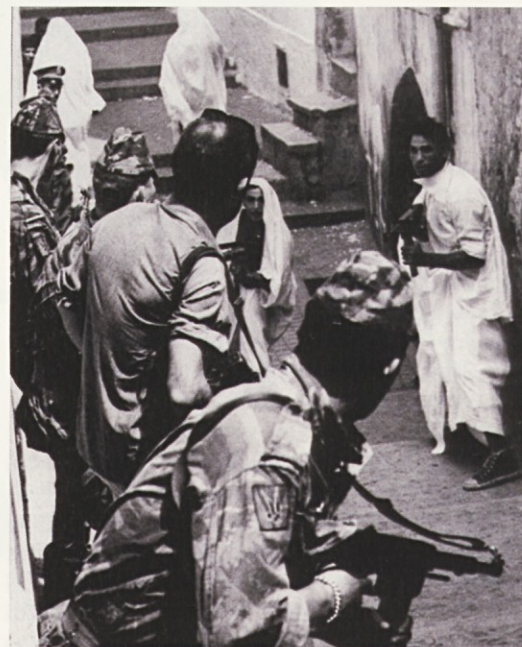
ZATO, DA BI V ČASU SPREVRNJENE GLOBALIZACIJE VSAJ PRIBLIŽNO VIDELI SVET TAKŠEN, KAKRŠEN V RESNICI JE.

pritrjevanja temu sprevrženemu pogledu na človeka in svet. Filmska vloga, s katero se je Rade Šerbedžija sicer resda prebil na Zahod, je tipična vloga »vzhodnega Evropejca«. In vse odtlej smo Šerbedžijo gledali predvsem kot »profesionalnega čefurja«, kakšne bolj poglobljene identitete mu zahodni režiserji navadno niso namenili. V tem duhu je tudi sama podoba vzhodne Evrope kot prostora pogosto taka, da je bodisi zaznamovana s hobbesovskim »stanjem narave« oziroma vojne vseh proti vsem bodisi prikazana kot izmišljena deželica Ruritania, katere zaplete lahko reši le Zahodnjak.

Besede, s katerimi je nedavno prav v Ekranu Primož Krašovec v svojem tekstu (o »antiglobalističnem« objektivu zahodnjaške filmske industrije) označil reprezentacijo Afričanov v zahodnih filmih, so dovolj zgovorne: enkrat so Afričani prikazani kot mirne in ubogljive ovčke, drugič pa »prenašajo svoje tegobe in revščino stoično, vselej nasmejani«. To pa zato, ker so »preprosti, a srečni in nedolžni ljudje – pravi plemeniti divjaki«.

Če naredimo še korak naprej: Kwame Nkrumah, prvi predsednik neodvisne Gane, je v svoji sloviti knjigi *Neocolonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965), ki je dala temu pojavu tudi ime, opozoril na strahovite politične posledice, ki jih lahko generirajo rasistične podobe v zahodnem žanrskem filmu. Pravi, da so hollywoodski filmi »nabit« s sporočilom: medtem ko se na platnu vrši pokol nad rdečkožci ali Azijci, množice navdušeno vzklikajo. V tovrstnem filmskem svetu so po Nkrumahovem mnenju ločnice jasne: »Sindikalist, revolucionar, temnopolti ... je v glavnem prikazan kot negativec, medtem ko je policaj, ovaduh, federalni tip, agent CIE ... pozitivni junak.« Nepismena občinstva sprejemajo ideologijo tovrstne karakterizacije in zavoljo nje zavračajo identifikacijo s svojimi lastnimi razlaščenimi skupnostmi, kakor tudi z radikalno politiko, ki bi jih sicer lahko osvobodila.

Mnogi filmi globalnega juga se tej ideologiji in njenim izpeljankam postavijo po robu. Navedimo



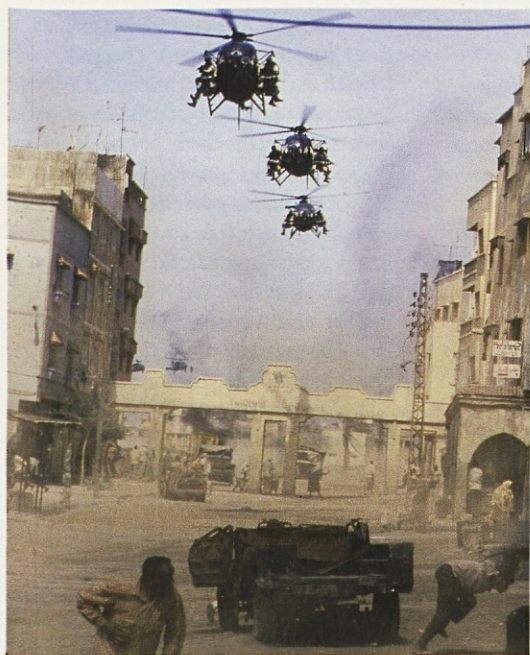
Bitka za Alžirijo

nekaj zgovornih primerov individualizacije in heterogenizacije Drugega ter načinov, kako ne-evrocentrični film upodablja tisti del zgodovine, ki ga zahodni filmski spektakel pogosto zamolči. Sloviti film *Bitka za Alžirijo* (La Battaglia di Algeri, 1964) italijanskega režiserja Gilla Pontecorva prikazuje dekolonizacijo na način, kot je ne bi mogel noben francoski film. Pred objektivom se razkrijeta dobro organizirano osvobodilno gibanje domačinov in barbarstvo francoske vojske. *Bab El Oued City* (Merzak Allouache, 1994), postavljen na isto prizorišče, gre še korak naprej. Ta alžirski film se res navezuje na svojega predhodnika, toda tu družbeni boj ni več omejen na kolonizatorje in kolonizirance, temveč je zajel same Alžirce, ki se soočajo s krvavo državljansko vojno.

Številni evropski filmi se, kljub deklaracijam dobrih namenov, z reprezentacijo Drugosti lovijo v lastne

evro-centrične pasti. V *Rezervnih delih* (Damjan Kozole, 2003) slovenski domačini, ki se ukvarjajo s tiho-tapljenjem prebežnikov, niso arhetipski balkanski zlikovci, temveč posamezniki, zaznamovani z različnimi motivacijami. Film prikazuje post-socializem na bolj kompleksen način – protagonisti imajo biografsko ter psihološko globino, zavoljo katere lahko sklepamo, da so avtentični. Res pa je, da so sami prebežniki v filmu predvsem obrobne osebe, katerih usoda še zdaleč ni tako pomembna kakor tranzicijske dileme, s katerimi se spopadajo sami domačini.

Žal se zdi, da lahko vrzel reprezentacije, ki jo evropski »angažirani« filmi zapolnjujejo z utrujenimi multikulturalističnimi slogani, v katere niti sami ne verjamejo zares, avtentično zapolnijo samo filmi z juga, bodisi geografskega ali političnega. V mavretanskem filmu, kot je *Čakajoč na srečo* (Heremakono, 2002) režiserja Abderrahmana Sissaka, so prebežniki in migranti vseh vrst tisti, v katere je uperjena režiserjeva pozornost. Ali v filmu drugega, evropskega juga - Italije, kamor alžirski švicar Mohammed Soudani postavi svojo



Sestreljeni črni jastreb

neolepšano pripoved o brezpravnih črnih migrantih *Waalo Fendo: tam, kjer zemlja zmrzuje* (Waalo Fendo: Là où la terre gèle, 1997).

Prav tako lahko na jugu najdemo ugovor k Nkrumahovi brezkompromisni kritiki popularnih filmskih žanrov. Kajti prav nezahodni žanrski filmi borilnih veččin, ljubezenskih melodram in trilerjev so tisti, ki spodrivajo dominacijo zahodnih zabavljaskih žanrov in vanje vnašajo presežke. Medtem ko zapolnjujejo potrebo domačega občinstva po sprostitvi, vendarle prikazujejo svet, ki temu občinstvu ni sovražen ali odtujen. S kom, mislite, da se dandanes identificirajo Iračani ali Iranci? Z marinci iz filma *Sestreljeni črni jastreb* (Black Hawk Down, Ridley Scott, 2001) ali z brezimno somalsko »drhaljo«, ki mora umreti, da bi se hrabri vojaki iz peklenskega juga lahko vrnili domov? Še en pereč problem sodobnih procesov globaliza-

cije je ta, da vesti o deželah globalnega juga postanejo del novičarske agende in so v vsebine velikih medijskih hiš ter »svetovnih« agencij vključene šele takrat, ko so povezane z zelo konkretnimi interesi matičnih držav teh dotičnih medijskih korporacij. Šele potem – in šele zato, ker so te vesti postale evroatlantski *headlines* – jih bodo povzeli tudi drugi nezahodni mediji.

S podobnim problemom korporativizma se pri možnostih distribucije kajpak spopada tudi film. Toda spremljanje filma globalnega juga vendarle omogoča komunikacijo pol-perifernih in perifernih območij brez posredništva centra. Na primer: uspehi balkanskih filmov v Sloveniji, indijskih filmov v Južni Afriki ali pa nigerijske videoprodukcije po vsej afriški regiji pripomorejo k ustvarjanju policentrične in multikulturne podobe sveta mimo zunanjih stereotipov o tem, kakšne so kulture globalnega juga, kot nam jih pogosto posredujejo CNN, Sky News ter Discovery Channel.

To so lahko, dobesečno, zadeve življenja ali smrti. Vojno-hujskaškim medijem ni do tega, da bi Iran prikazali drugače, kot so pred tem prikazovali iraško družbo. Kajti iraška družba (kot je opozoril ugledni teoretik in kritik Edward Said) je bila v času zalivske vojne leta 1991 prikazana kot družba, ki »nima kulture«, je polna »kameljih jahačev« in »ljudi, ki imajo z brisačami ovite glave«. Sodobni Arabec iz zahodnih televizijskih zaslonov je predvsem potencialni član Al-Kaide. Dandanes se le redki svetovni mediji poglobljeno ukvarjajo s kompleksnostjo Irana kot naslednje družbe, ki je na spisku za vojaško »discipliniranje«. Vendar pa se nasproti dominantnim medijskim podobam današnjega Irana uspešno postavlja sodobni iranski film. Ta prikazuje iransko družbo kot razvejeno in kompleksno. Del te družbe je veren, res pa je tudi, da je drugi del nje sekularen. Želje povprečnega »malega junaka« iz iranskega filma niso bistveno drugačne od želje »malega človeka« povsod po svetu. Ženske v iranskem filmu tudi niso tiste brezoblične, nemočne in pasivne žrtve islama, ki jih lahko reši samo zahodni liberalizem ali pa tisti pokroviteljski feminizem zahoda, ki ga tako ostro kritizirata indijski teoretičarki post-kolonialnega feminizma Gayatri Spivak in Chandra Mohanty in po katerem je zahodna ženska prikazana kot privilegirano merilo ženskosti same. Skratka, sodobni iranski film prikazuje iransko družbo kot družbo, sestavljeno iz posameznikov in množice različnih družbenih skupin, interesov ter praks, ne pa kot družbo versko fanatičnih robotov. To ni družba neke homogene množice, ki je soglasna v svoji želji, da zgradi atomsko bombo in razstreli svet, ker ji je to prišepnil Alah.

Nekateri evrocentrični kritiki še vedno odklanjajo nezahodne filme, češ da so fabulativno in tehnično nedovršeni. Sicer je splošni problem materialne determiniranosti nekoč posrečeno rešil Thomas Sankara, nekdanji karizmatični voditelj Burkin Faso. Bivšim francoskim kolonialistom je nekoč pokazal plemensko masko in rekel: »To je afriška tehnologija.« Mogoče se je pri tem kakšen snobovski francoski inženir zahahljal, toda – ali bi bil on zmožen iz lesa izrezljati podobno masko? In ali bi ta maska v lokalni skupnosti igrala podobno vlogo kot tista, ki jo je naredil

domačin? Pa tudi sicer imajo različne kulture različne tehnologije ter različne pripovedne načine, nimajo le specifičnih ekonomsko-tehnoloških možnosti za njihovo izpovedovanje. Kadar se določen režiser odloči za nelinearno pripoved, za naturščike, za naravno svetlobo, za statično kamero in za *on-site* snemanje ..., so to lahko kreativne odločitve, ki nakazujejo ustvarjalni presežek, ne pa njegovo nedovršenost. Prav na to pa je v svoji sloviti teoriji filmov tretjega sveta iz 60. in 70. let preteklega stoletja opozoril Teshome H. Gabriel. Namreč, prav z zgornjimi pristopi želi režiser v svoj projekt vključiti pripovedne načine, značilne za njegovo neposredno skupnost. In to skupnost narediti za aktivno pripovedovalko ter ustvarjalko svoje lastne zgodovine. Ob tem tudi tehnološke zahteve same produkcije – kamere, osvetljave, montaže – ter vprašanja forme ne bodo več diktirali vsebine filma, temveč ji bodo podrejeni. Prav s tem pa bosta nezahodna režiserka ali režiser dokazala svojo izredno kreativnost, ki za nameček še ne bo omejena in obremenjena zaradi dragih snemalnih, produkcijskih, dis-

Sodobni iranski film prikazuje iransko družbo kot razvejeno in kompleksno. Del te družbe je veren, res pa je tudi, da je drugi del nje sekularen. Želje povprečnega »malega junaka« iz iranskega filma niso bistveno drugačne od želje »malega človeka« povsod po svetu.

tribucijskih ali marketinških postopkov.

Dandanes taisti problem materialne determiniranosti na svojevrstno produktiven način rešuje digitalni film. Po nekaterih ocenah lahko prehod iz klasičnega na digitalni film zmanjša stroške izdelave samega filma za najmanj 500-krat. To pomeni, da zgodba oziroma sporočilo digitalnega filma globalnega juga ponovno postajata podrejena tehnologiji in ne obratno, kakor je sicer lahko simptomatično za nekatere hollywoodske filmske spektakle. Kot pravi filipinski režiser Khavn De La Cruz: »Delaj z minimalnim budgetom, zasedbo, ekipo, lokacijo in programom snemanja. Umetna svetloba ni potrebna. Zgodba je kralj. Vse sledi iz tega.«

Ne nazadnje pa je treba poudariti tudi to, da mnogi še vedno menijo, da je film juga zmeraj lokalno omejen, interesno partikularen in provincialen. Svojevrsten paradoks je v tem, da je ravno nezahodni film vedno in a priori svetovljanski. Zahodni film je tako globalno dominanten, da se mu ni mogoče izogniti, in vsak nezahodni režiser vedno in nujno ustvarja v dialogu s tem zahodnim filmom. Vsak nezahodni režiser ve za *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) in Quentina Tarantina. Toda – ali vsak zahodni režiser pozna nezahodne klasike in njihove sodobne naslednike? In če jih ne, ali si lahko tovrstni evroatlantski režiser privoščijo, da se ima za svetovljanskega cineasta? Ali si to lahko privoščijo občinstvo, ki se sicer ima za strpno in razgledano?