

Banda punc, 2015



Petra Meterc

## *Sovraštvo,* *Vol. II*

Dvaindvajset let nazaj je Mathieu Kassovitz na veliko platno v Cannesu s **Sovraštvom** (La Haine, 1995) pripeljal črno-belo-arabski trio iz pariškega predmestja, ki je nastal kot osebni premislek po policijskem umoru 16-letnega Zarirčana Makoméja M'Bowoléja leta 1993. Poetični realizem na meji z dokumentarnim, ki je na novo izrisal položaj pretežno migrantske populacije v francoskih predmestjih, so v preizpraševanju »francoskosti« in stereotipov, ki se tičejo »nefrancoskega«, kmalu poimenovali »le cinéma de banlieue«, torej film predmestij. Čeprav so mnenja glede žanrske opredelitve filmov, ki se osredotočajo na populacijo v predmestjih, deljena, se tematika zagotovo še ni izčrpala, temveč je s kontinuirano rastjo migrantske populacije, ki te prostore naseljuje, ter sorazmerno krepitvijo nacionalističnih in rasističnih drž oziroma politik postala le še kompleksnejša. V zadnjih nekaj letih je film predmestij pridobil popularnost predvsem prek zgodb deklet: **Banda punc** (Bande de filles, 2015, Céline Sciamma) ter **Divines** (2016) Houde Benyamine. Na primeru filma *Divines* bomo tokrat v vzporejanju z zgodnejšimi filmi predmestja pogledali, kako kompleksnejše prikaze žensk

iz predmestja gleda filmskokritičsko oko, predvsem pa premislili, zakaj ob omenjenih filmih ne gre govoriti zgolj o feministični ali (ne)feministični perspektivi, ter kje se začitujejo meje emancipatornega na platnu, ko govorimo o filmih predmestja.

*Sovraštvo* je film, ki je od prvega predvajanja za več let okupiral prostor v filmskih publikacijah in kritičkih razpravah, ena bolj zapostavljenih točk premisleka pa je bil zagotovo položaj žensk. Če je francoski film migrantske ženske pogosto ukalupljal v eksotičiran moški pogled »žensk z obrobja« – nemalokrat prostitutk ali pa nemočnih ter zatiranih od tradicionalnih patriarhalnih domačih okolij –, so tudi filmi predmestij s prikazom položaja ženske pogosto zastavili vsaj delno stereotipno. Predmestja so v njih naslikana kot moško dominiran prostor, kjer so ženske posledično utišane oziroma imajo že tako ali tako povsem drugoplanske vloge. V *Sovraštvu* se ženske iz predmestja pojavijo le v obrobnih vlogah kot sestre ter matere, do katerih glavni junaki gojijo bodisi pokroviteljsko-patriarhalen odnos ali pa jih, na ulici, obravnavajo mačistično objektificirano. V ospredju so trije karakterji s poudarjeno moškostjo, a ko fantje prispejo na odprtje likovne razstave v centru Pariza, se njihova možatost v dialogu z dekletoma, ki očitno pripadata drugemu ekonomskemu in statusnemu razredu, izkaže za simbolno skopljeno.

Prikaz marginalizacije moških iz predmestja, njihove brezposelnosti in nezmožnosti samoudejanjenja kaže, da se njihova moškost ne more izražati drugače kot okrepljen

obrambni mehanizem pretiranega mačizma in uporabe nasilja. Moškost v filmu predmestja natančneje opredeli Carrie Tarr v svoji študiji *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*<sup>1</sup>: »Kot prvi *beur* filmi v 80. in večina *banlieue* filmov v 90. letih *Sovrašтво* postavi v ospredje skupino nezadovoljnih brezposelnih mladih iz delavskega razreda v starosti, ko bi morali stremeti k odrasli moškosti. Običajno je mladim protagonistom, tukaj črno-belo-arabskemu triu, težko ali pa nemogoče vzpostaviti lastno moškost na družbeno sprejemljiv način. Tako jim socialno-ekonomska prikrajšanost skupaj z očitnim mankom kakršnihkoli sprejemljivih vzornikov v starših /.../ preprečuje prevzem aktivne vloge v družbi prek dela, družine ali lastnega prostora. Namesto tega protestirajo proti lastni emaskulaciji prek pretirano agresivnega, a samo-poraženega nastopanja falične moškosti.«

Carrie Tarr v isti študiji kot primera, ki v ospredje in kompleksnejšo analizo postavljata žensko iz predmestja, premišljuje o filmih *Samia* (2001, Philippe Faucon) ter *La Squalle* (2000, Fabrice Genestal). Oba prikazujeta dekleta iz predmestja, ki se upirajo nasilnemu patriarhalnemu redu znotraj ali pa zunaj domačih zidov. Avtorica poudarja dvojno zatiranost omenjenih deklet: ekonomsko (s strani države) ter fizično in/ali psihično (s strani moške predmestne in nepredmestne populacije), pa tudi njihovo uporniško držo. V *Samii* prikaz temelji na umeščeni mladega dekleta Samie (Lyna Benahouda) v klavstrofobično tradicionalno družinsko okolje z nasilnim in posesivnim starejšim bratom (Mohamed Cheoch) in materjo, ki jo ves čas opominja na vlogo ženske kot pohlevne gospodinje in žene, tako da niti v njej nima opore. *La Squalle* na drugi strani dekle postavi v divje »tolpaško« medblokovsko okolje, v katerem poskuša glavna junakinja Désirée (Esse Lawson) najti svoje mesto v družbi prek prevzemanja moške drže, nato pa s podreditvijo partnerju ter njegovi preprodajalski dejavnosti. Oba filma osvoboditev od patriarhalnih vzorcev za dekleti na koncu predvidita v ženskem zavezništvu ter kasnejšem fizičnem umiku iz predmestij.



Čeprav avtorica poda kritiko obeh filmov, ki jo išče predvsem v pretirano stereotipnih predpostavkah o francoskih migrantskih družinah, pa si že v naslednji trditvi nasprotuje v prepričanju, da se lahko junakinji sami rešita, kasneje pa obema belima moškima režiserjema vseeno očita »nepripravljenost preudarjanja in artikulacije hibridnih subjektivitet znotraj francoskega nacionalnega okvira<sup>2</sup>«. Uporaba postkolonialnega pojma hibridnosti v kontekstu na obrobje odrinjenih migrantskih populacij se zdi podobno kontradiktorna kot trditev o možnosti lastne rešitve, saj francoska država s svojo integracijsko politiko ne omogoča takšnih subjektivitet in preprostih pobegov, avtorica pa pozablja tudi na kritiko prikaza junakinj, katerih glavni areni boja sta ozko zamejeni v patriarhalno okolje družine ali ulic predmestja. Čeprav Carrie Tarr sama piše o dvojnem zatiranju, na tem mestu očitno zapostavi emancipacijo od patriarhalne države, ki pravzaprav vpliva tudi na zatirane ter včasih posledično zatirajoče moške predmestja.

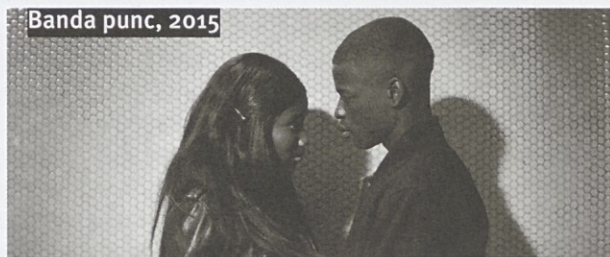
V približno petnajstletnem časovnem preskoku tako pridemo na francoska filma predmestij, ki sta zaznamovala zadnji dve festivalski leti: *Banda punc* in *Divines*. Začnimo s prvim, ki je bil pri kritikih precej bolje sprejet. Film je na plakate prek celega Pariza izrisal obraze izključno črnih predmestnih deklet in se lahko v strukturi primerja z že omenjenim *La Squalle*; gre namreč za slikanje predmestne »tolpe« deklet, ki s samozavestnim osvajanjem uličnega prostora in drobno kriminalno dejavnostjo skuša prevzeti nadzor nad lastnimi življenji v ohlapnem *coming-of-age* formatu. Marieme (Karidja Toure), glavna junakinja, je v prvi polovici filma sprejeta v skupino štirih deklet, ki deluje poudarjeno sestrsko, v teku filma pa se dekleta prek skupnega grajenja (ulične) moči soočajo z lastno identiteto in seksualnostjo.

Marieme, ki je svetovalka v šoli ne želi napotiti na gimnazijo, ampak na manj zahtevno poklicno šolo, doma pogosto namesto preobremenjene matere skrbi za mlajšo sestrico, iz nekakšne (nadomestno-)očetovske patriarhalne pozicije pa jo ves čas nadzoruje starejši brat. Film Mariemino odločitev za preprodajanje drog, ob kateri mora prevzeti stereotipno nasprotje vloge mlajše gospodinje v družini, torej vloge seksualizirane in objektivirane ženske, predstavi kot predmestni kavelj 22, ki pobeg iz domačega okolja nadomesti s podobno opresivnimi pravili ulice. Kljub povsem korektni analizi pogojev, v katerih Marieme živi, film probleme in rešitve zopet večinsko umešča v predmestno okolje samo: tu so najstniške nosečnosti, patriarhalni družinski vzorci ter agresivno moško dominirano zunanje okolje, premislek pa redko seže onkraj tovrstnih koordinat »predmestne determiniranosti«. Kritiki so *Banda punc* ob izidu sicer opredeljevali kot poklon črnim dekletom predmestij ter hvalnico pogosto podkrepili s poudarjanjem

moči sestrstva in izjemno premišljenega prikaza črnih teles, a je morda ravno trmasto tičanje v idealizirani atmosferi ženskega prijateljstva, zaradi katerega je film lahko dosegel distribucijski uspeh, tisto, zaradi česar ni mogel iziti iz omenjenih okvirov.

Z manjšo odmevnostjo se je leto kasneje *Bandi punc*, kljub v Cannesu dodeljeni prestižni nagradi zlata kamera, pridružil film *Divines*, ki so ga kritiki sicer pohvalili, a nevhvaležno odpravili z vzporejanjem in podrejanjem prvega. Četudi se zdi, da sta si filma v pripovedi zares izjemno podobna, pa so prav odstopi tisti, ki tematike nadgradijo; zaradi njih lahko *Divines* – namesto vzporednega gledanja z *Bando punc* – opredelimo kot pravo žensko naravnano nasprotje *Sovraštvu*.

*Divines* je avtorski izdelek Houde Benyamina, francosko-arabske režiserke, ki je tudi sama preživela mladost v predmestju ter se iz poklicnega izobraževanja za frizerko po naključju preusmerila v študij filma. Ob predmestnih nemirih leta 2005, kot pravi v intervjujih, je želela tudi sama razbijati izložbe in zažigati avtomobile, a je svojo jezo raje preusmerila v zamisel za film. Tudi glavna junakinja, ki jo igra režiserkina mlajša sestra Oulaja Amamra, je že na samem začetku filma izjemno jezna – je predrzna, jezikava ter nasilna. V družbi je pogosto moralistično označena za »pankrta«, doma pa je v barakarskem romskem naselju za predmestjem. Zaradi tega je njeno mesto v kontekstu predmestja dodatno zapečaten kot povsem marginalno. A če smo v *Samii* ter *Bandi punc* pričali prizorom v šoli, kjer svetovalki ne razumeta položaja deklet, katerih življenja želita usmerjati, *Divines* podobnega šolskega prizora ne konča s frustracijo ob nerazumevanju, ampak z jezo. Učiteljica, ki v poklicni šoli od Dounie zahteva, da se za vajo postavi v vlogo receptorke in svoji sošolki (več kot ironično) ponudi letak proti rasizmu, je sama afriškega porekla, Dounia pa jo ob konfliktu osmeši zaradi njene dobre vere v možnost preseganja razredne determiniranosti ter s citiranjem Waynovega »Money, Money, Money« izpostavi edino možnost pobega iz njenega skupnega okolja: denar. Ko se s prijateljico afriškega porekla Maimouno (Déborah Lukumuena) vpleteta v preprodajalski posel mlade lokalne dilerke Rebecce (Jisca Kalvanda), se tovrstna rešitev vsaj za trenutek zdiogoča.



Če je Dounia ves čas izrazito fantovska, se njeno zavračanje ženskosti in ženskih vlog še okrepi ob druženju z Rebecca, ki se je prek mikro-drogeraškega imperija uspela uveljaviti v patriarhalno moški ulični poziciji. Moški so v njenem okolju obrobni ali pa celo, kot eden njenih ljubimcev, obravnavani kot nekakšne objektivizirane moške trofeje. Spolne vloge so torej že zavržene ali pa presežene, tako na ulici kot pri Dounii doma, kjer transspolni stric preživlja njeno mamo. Tako v filmu v prvem planu ne opazujemo *coming-of-age* transformacije iz pred-najstniške fantovskosti v ženskost kot pri *Bandi punc*, temveč vedno večjo odločenost in nezimeren gnev, ki Dounio ženeta k spremembi statusa quo na kakršenkoli način.

Dounia in Maimouna, tako kot trio iz *Sovraštva*, lastno okolje povsem obvladata: prostor izrabljata sebi v prid, tako pri majhnih krajah kot pri kasnejšem poslu z drogami; po opuščeni hodnikih in skladiščih se pomikata kot prebrisani podgani, prostori pa jima služijo tudi za druženje, saj tam občasno pokadita joint in sanjarita o drugačnih resničnostih. Eden takšnih prostorov je tudi hodnik, ki vodi prek gledališke dvorane, nad katero dekleti pogosto obsedita ter opazujeta vaje lokalne plesne skupine. Ko se Dounia po predrznem izzivanju enega izmed plesalcev, Djiguija (Kevin Mischela), z njim začenja vse pogostejše videvati, sta tudi v romantičnem odnosu očitna zavračanje prevzemanja tipično ženske vloge (in s tem podrejanja bodisi mačističnemu ali rešiteljskemu odnosu) ter posledični zasuk vlog v paru. Čeprav Dounia občasno Djiguiju dovoljuje veselje moškega osvajalskega ega in stereotipno dojetje nje same kot nenapredne (ko jo na primer vpraša, ali se ji zdi smešno, da moški pleše, ob čemer ne ve, da je Dounia odraščala ob transstricu, ki za povrh vsega nastopa kot barska plesalka), je več kot očitno sama tista, ki v odnosu drži vajeti, a se že od začetka tudi zaveda, da so Djiguijeva manjša getoiziranost in možnosti, ki jih lahko doseže s plesnim talentom, tiste, ki ju ločujejo, ne pa takšne ali drugačne spolne vloge. Djigui lahko sanja o plesnem uspehu, Dounia pa, kot med enim izmed nočnih zakajanj zaupa Maimouni, vedno sanja le o boleče neskončnem padanju.

In če je v *Sovraštvu* citiran Adamsov »Ni padec tisti, ki te ubije, ampak pristanek,« se zdi, da gre Dounia na vse ali nič:





na takšen ali drugačen pristanek. Čeprav so mnogi kritiki tragičen konec filma označili za »pretiranega«, je to pravzaprav edino, kar bi od filma morali pričakovati. Resda je konec tragičen, a je tudi povsem v skladu s tistim v *Sovraštvu* – gre za nesrečo, za katero je občutno več možnosti v okoljih, kakršna so predstavljana predmestja. Pri obeh filmih je za tragičen konec neposredno odgovorna odsotnost ali pa pretirana represija državnih uniformirancev (gasilci, policija), krivci pa so v obeh primerih sistemski razizem in z njim povezana revščina ter zatekanje k ovinkom okoli zakona, ki ni pogojen s spolom. Če si ženska kot Dounia, pa je seveda vsakršno nasilje v takšnem okolju zagotovo še okrepljeno. Vendar pa so se kritiki, ki so v recenzijah z rahlo razočaranim tonom zapisovali, da *Divines* ni feministični film, tudi sami zasidrali v pogled zahodnega feminizma, ki pogosto zanika razredne in rasne razlike med ženskami ter ne razume različnih ravni bojev migrantskih žensk, obenem pa povečujeje filme, ki prikazujejo pogumne majhne upornice v boju proti patriarhalnim partikularnostim lastnega okolja.

Houda Benyamina v enem izmed intervjujev pove: »Filmska umetnost je bela, buržujska in rasistična,« prav to pa dokazuje, da sama nastopa iz drugačne perspektive kot ustvarjalci poprej, k čemur bi lahko pripomoglo tudi dejstvo, da so vse v tem članku omenjene filme, z izjemo *Divines* (ter pogojno *Sovraštva*), režirali bodisi beli moški ali bele ženske. *Divines* poleg preseganja poprejšnjih okvirov filmov predmestij ponudi tudi izjemno vizualno plat,

ki bi jo lahko opredelili kot nekakšen poetičen socialni realizem z nadrealističnimi sekvencami, zato film težko označimo za le še enega predstavnika francoskega predmestja ter njegovih specifik. To je predvsem politično naravnani film odraščanja v revščini, ki z vrtnicami zapolnjen prizor *Lepote po Ameriško*, posnet iz ptičje perspektive, nadomesti z okrvavljenim, a zadovoljnim obrazom Dounie v banji, na katero po pretepu in poskusu posilstva s strani Rebeccinega bivšega preprodajalskega partnerja Rede (Farid Larbi) dežujejo evrski bankovci. **E**

<sup>1</sup> Carrie Tarr: *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. New York: Manchester University Press, 2005, str. 98 in 99 (lastni prevod). <sup>2</sup> Ibid, str. 121.