

vse poti afro-ameriškega filma



nerina kocjančič

Filmski festival v Pesaru predstavlja v množici evropskih festivalov vsekakor prireditve z dolgoletno tradicijo, saj je letos praznoval že svojo dvaintrideseto obletnico. Nekateri ga obiskujejo že trideset let, drugi nekoliko manj, toda organizatorji svoje gostoljubje zagotavljajo vsem. To pa vsekakor ni pogosta lastnost festivalov, ki se lahko ponašajo z dolgoletnim predstavljanjem filmskih sličic. Koncept festivala že vrsto let določa iskanje "novega" filma, se pravi tiste produkcije, ki se odmika od uveljavljenih izraznih postopkov in išče nove poti. Po tolikih letih, posebej pa v današnjem času krize avtorskega filma, je to nedvomno precej težavno delo, ki pa ga duša festivala Adriano Aprà z veliko zagnanostjo ljubitelja filma, ki predstavlja avtoriteto na svojem področju, uspešno opravlja. Končni rezultat ni toliko odvisen od njegovega teoretičnega osmišljanja novega, ampak bolj od produkcije, ki se v določenem trenutku lahko vpiše v njegov koncept. V zadnjih dveh letih je Aprà koncept novega poiskal v filmski produkciji, ki presega delitev na fikcijo in dokumentarce ter s tem tudi stoletno mejo (Lumière/Méliès) med obema žanroma. Adriano Aprà je prepričan, da bodo tudi v prihodnje največji izzivi prihajali ravno s strani tistih, ki za svoje filme ne bodo izbirali termina fikcija ali dokumentarec, ampak zaenkrat še nekoliko štorast izraz "ne-fikcija" (*non-fiction*). Tak koncept festival prav gotovo ne privablja velikih množic, toda duša pesarskega festivala ima to srečo, da se mu s tem ni potrebno ukvarjati. Razen programa z novo filmsko produkcijo, pa festivalski program zaokrožata tudi dve retrospektivi, ki ponavadi predstavljata posameznega avtorja in določen trend znotraj nacionalne kinematografije. Seveda se tudi izbira retrospektiv ujema s konceptom novega, saj predstavljeni avtorji izbirajo nekonvencionalne filmske izraze znotraj svojega časa in prostora. Letos

je to bil Chris Marker, skrivnostni avtor, ki je v svoji dolgi karieri posnel en sam "čisti" fiksijski film in izdelal samosvojo avtorsko vizijo. Nacionalno kinematografijo pa je letos predstavljal afro-ameriški film zadnjih desetih let. Za razliko od retrospektive belgijskih "drugačnih" režiserjev iz prejšnjega leta, ki so jo prikazovali v na pol prazni dvorani, pa so temnopoltni režiserji privabili veliko gledalcev. Ameriška kinematografija in fenomen Spike Lee pač naredita svoje. K zanimanju za rasno opredeljeno kinematografijo je prispevala tudi raznovrstnost filmov, ki tokrat niso bili omejeni s konceptom "novega", ampak predvsem z umeščenostjo "črnega" filma tako v fikcijo kot v dokumentarnost, v neodvisno in tudi *mainstreamovsko* produkcijo. V retrospektivo pa se je neopazno pritihtapilo tudi spolno razlikovanje, ki je afro-ameriške režiserke pri vprašanju kvalitete ločilo od njihovih moških kolegov. Adriano Aprà je javno izjavil, da so marsikdaj bolj zanimive in inovativne od moških režiserjev. Gospod selektor se pač težko loči od svojega priljubljenega koncepta.

Leslie Harris je leta 1994 posnela svoj prvenec *Just Another Girl On The I.R.T.*, pri katerem se na koncu filma pojavi napis "Film, ki ga Hollywood ne bi nikoli posnel". Ta napis lahko najbolje razloži glavna težnja temnopoltnih režiserjev in režiserk, ki v svojih filmih lik Afro-Američanov skušajo predstaviti v bolj "realni" luči in ga osvoboditi stereotipov, ki jih je o njih izdelal "beli" ameriški film. Leslie Harris nam zgodbo svoje srednješolke predstavi z ironijo, ki je namenjena predvsem mačističnemu okolju črne skupnosti, saj ta, podobno kot bela srenja, svojih žensk ne dojema kot osebe z določenim intelektualnim potencialom. Čeprav mlada junakinja zanosi, ji Harrisova nameni odprt konec: pot iz geta je odvisna predvsem od njene volje in ne od okoliščin. Film je zgrajen kot mešanica raperskega videa in Godardovega filma, saj junakinja svojo zgodbo pripoveduje v prvi osebi in pogosto naravnost v kamero. Ob tem se lahko spomnimo na prvi film Spike Leeja *She's gotta have it* (1986), ki uporablja isti narativni postopek. Ob tej pripombi nam Harrisova pove, da je povezava povsem na mestu, toda za razliko od Leejeve junakinje njena Chantel pripoveduje o sebi in ne o moških.

V žanr komedije se vpisuje tudi *I like it like that* (1994), prav tako prvenec režiserke Darnell Martin, ki nam predstavi družino v Bronxu, v kateri je spet ženska tista, ki je nosilka glavnih odločitev. Ženska je v vlogi, ko se ne spopada samo z rasnimi, ampak tudi seksističnimi predsodki. Izbira komedije je razumljiva odločitev, saj režiserka lahko kljub zavezanosti humorju predstavi negativne plati, ne da bi zato zapadla v brezizhodno vizijo črne skupnosti, ki je za "beli" film ena izmed prevladujočih stereotipov. Med vsemi tremi režiserkami pa je najbolj izzivalna Julie Dash, ki je z nekaj več kot polurnim črno-belim

filmom *Illusions* (1981-83) prikazala, kako so si belci prilastili črnsko kulturo. Zgodbo je postavila v leto 1942, v hollywoodski studio. Njena temnopolta junakinja je ambiciozna organizatorka, ki jo sodelavci sprejemajo kot belko, sama pa svojo barvo kožo pojmuje zgolj kot oviro pri svojih načrtih. Šele ko prisostvuje prizoru sinhronizacije pesmi, v katerem bela igralka zgolj premika ustnice, glas pa prihaja iz ust skrite temnopolte pevke, se junakinja začenja zavedati, da je tudi sama del izkoriščevalskega sistema. Filmski "zgodovinarji" so režiserki očitali, da v Hollywoodu tistega obdobja temnopoltnih žensk na takih položajih ni bilo. Toda Dashova je že s samim naslovom filma povedala, za kaj gre. To je film o dvojni iluziji: tisti, ki jo pričara film, in tisti, ki jo ima vsak temnopoltni človek, ki zanika svojo barvo. Zgodovinska dejstva so ob tem obrobne pomena. Med ženskami sta se znašli tudi dve režiserki, ki zaradi barve svoje kože v to retrospektivo ne bi sodili, zaradi tematike in kvalitete filma, pa bi to lahko obsodili kot rasistično dejanje!

Kajti dokumentarni film *Freedom On My Mind* (1994), ki sta ga posneli Connie Field in Marilyn Mulford, je dosegel enega izmed vrhuncev svojega žanra ter z močnim emotivnim nabojem, ki ga film vsebuje, dokazal, da tak efekt ni zgolj področje fikcije. Film je prejel veliko nagrado žirije na Sundance Film Festivalu in je prvi film, ki je ostro prikazal ter obsodil institucionalni rasizem v državi Mississippi v šestdesetih letih. Zgodbo pripovedujejo moški in ženske iz različnih krajev ZDA, ki so v letih 1961-64 sodelovali v akciji za vpis temnopoltnih v volilnih register. Njihove izjave dopolnjujejo dokumentarni arhivski posnetki, med katerimi so bili mnogi prikazani prvič po tridesetih letih. Emotivni efekt je dosežen s precizno montažo izjav in arhivskih materialov, spoja sedanjosti in preteklosti, ki je po besedah udeležencev za vedno spremenila njihova življenja.

Temnopolte režiserje so zastopala različna imena: od že uveljavljenih, kot sta Spike Lee in Carl Franklin, do manj znanih kot so Marlon T. Riggs, Robert Gardner, Spikeov mlajši brat Cinque Lee ter Albert in Allen Hughes.

Najbolj zanimiv dokumentarec med moškimi režiserji je posnel Marlon T. Riggs, ki je zaradi svoje homoseksualnosti že v lastni skupnosti veljal za outsiderja. Njegov dokumentarni film *Color Adjustment* (1991) nam pokaže, na kakšen način sta ameriški film in televizija ustvarjala lik temnopoltega človeka. Temnopoltni so bili najprej prijazni in precej karikirani služabniki (npr. debela služabnica v filmu *V vrtincu*), danes pa jih televizija prikazuje kot dobro stoječe pripadnike srednjega sloja ameriške družbe (nadaljevanka *Cosby's Show*). Subverzivnost dokumentarca je v tem, da ta razvoj prikaže kot prefinjeno predelavo najbolj skritih rasističnih konfliktov in njihovo prilagoditev televizijskemu načinu zabave. Za Marlona T. Riggsa *Cosby's Show* ne predstavlja napredka v prikazovanju temnopolte skupnosti, ampak samo prilagoditev določenim spremembam v javnem življenju. Film natančno sledi "barvni korekciji" skozi čas in razkriva mehanizme ameriške masovne kulture. Režiserjeva kritika Cosbyjeve simpatične družine je naletela na negativen odziv tudi v sami črni skupnosti, ki se s tako predstavitvijo očitno identificira. Marlon T. Riggs je

umrl leta 1994, pred tem pa si je že priboril status enega najbolj prodornih dokumentaristov. In to ne samo znotraj afro-ameriškega filma.

Seksizem, ki ga temnopolte režiserke prikazujejo kritično, pa na primer njihova dva moška kolega Albert in Allen Hughes prikazujeta s pozitivnim predznakom – kot skoraj nujno obeležje prave moške duše. Mladinske tolpe, njihovi spopadi, smrt in droga so teme, ki jih je na neorealističen način prikazal že film *Boyz 'n' The Hood*. Film *Menace II Society* (1993) na prvi pogled deluje kot neusmiljen prikaz resničnosti v getu, v resnici pa ne počne samo tega, da te resničnosti ne problematizira, ampak nasilje celo poveljuje. Za nas, ki smo z barvo kože in tudi s krajem bivanja precej oddaljeni od tega sveta, je film zgolj zbirka stereotipov (kriminalec, narkoman, morilec...), ki jih prikazuje tudi "beli" ameriški film. Če se najprej čudimo, kako lahko temnopoltni režiser snema proti sebi, pa nam stvar postane bolj razumljiva, ko pomislimo, da velikokrat tudi slovenski režiserji svoje okolje prikazujejo na način ameriškega *mainstream* filma. In dosežki ravno tako niso vrhunski.

Nekaj popolnoma drugega pa je film *Clarence and Angel* (1980), ki ga je za 75.000 \$ posnel Robert Gardner. Film se giblje med estetiko neodvisnega "umetniškega" filma in dokumentarcem. Zgodba 76-minutnega filma se skoraj v celoti odvije v veži osnovne šole, v kateri se družita dvanajstletna dečka. Clarence se je v New York preselil z juga države. Ko novi sošolci odkrijejo, da ne zna brati, ga začnejo zasmehovati; ker Clarence ježno reagira, konča na hodniku. Tu spozna Portoričana Angela, ki se odloči, da ga bo vpeljal v skrivnostni svet besed. Film nam z eno samo lokacijo uspe prikazati vse naše najslabše šolske spomine: neprijazne hodnike, zoprne hišnike... Temu svetu je zoperstavljen otroški svet, ki je poln domišljije in neverjetne sposobnosti reproduciranja novih in novih "osebnih" pogledov na realno okolje. Otrok je prikazan kot režiser, ki svoje filmske slike ustvarja z ljubeznijo. Konec koncev jih lahko dela tudi samo za denar. In denar je tudi ta, ki določa, kdo med režiserkami in režiserji bo imel več možnosti. Za Hollywood so zanimivi izključno filmi, ki kot *Boyz 'n' the Hood* ali *Menace II Society* prikazujejo nasilje v getu. Temnopoltni režiserji in režiserke, ki hočejo pokazati druge plati svoje skupnosti, pa niso zanimivi. Denar si morajo najti sami in le majhna količina sredstev prihaja s strani države. Bitka s stereotipi je težka, spoznavanje z njo pa ponavadi poteka na podobnih festivalih, kot je ta v Pesaru. Nova odkritja o tesnem odnosu, ki od nekdaj poteka med filmsko sliko in realnostjo, te včasih napolnijo z občutkom, da si del izvoljenega ljudstva oziroma tistih, ki niso prepuščeni samo hollywoodskim propagandnim kampanjam za filme, ki že nekaj let zgolj reciklirajo stare obrazce. •



I like it like that