

Črni panter, 2018



Petra Meterc

Kdo potrebuje junake?

Črni panter | Black Panther

leto 2018

režija Ryan Coogler

država ZDA

dolžina 134'

Marvelov **Črni panter** (Black Panther, 2018), ki je v dveh mesecih od premiere podrl že skoraj vse rekorde gledanosti, je brez dvoma korporativna produkcija. Ryan Coogler, režiser, zadolžen, da bi tako glasno zastavljena »črna zgodba« dosegla raven reprezentativnih podob, ki bi zadovoljile množice, je svojo nalogo za hollywoodski film več kot uspešno opravil. Pri tem se je oprl na afrofuturistično estetiko in motiviko, precej manj pa na afrofuturistično misel. Odstop od slednje je še najbolj očiten pri omejenosti domišljije glede likov junakov, ki si ne drzne misliti zapolnitve postapokaliptičnega prostora ter prevzema moči iz rok tistih, ki so za uničenje poskrbeli. Pojem afrofuturizma je leta 1994 v svojem eseu "Black to the future" skoval Mark Dery, vendar njegove zametke lahko umestimo že v prvo polovico 20. stoletja, začenši s

slabo poznano kratko prozo W.E.B. Du Bois, bolj znanega kot avtorja klasike *The Souls of Black People* (1903), dela, v katerem je vpeljal pojem dvojne zavesti težko oprijemljive "afriške dediščine" ter vladajoče evropske kulture, dvojne zavesti temnopoltega in Američana. V kratki zgodbi *The Comet* (1920) Du Bois svoje premisleke o rasi umesti v sci-fi scenarij. Naslovni komet uniči New York, v katerem kot domnevna zadnja preživela ostaneta temnopolti moški in bela ženska. Kasneje se na vedno bolj poglobljenem umetniškem preseku domišljije, tehnologije, prihodnosti in z njo povezanega snemanja zgodovinskih okovov temnopolnih uveljavijo glasbenik Sun Ra in George Clinton, pisateljica Octavia E. Butler ter mnoštvo drugih. V 90. letih afrofuturizem najdemo že v vseh umetniških vodah, od filma, stripov in literature do glasbe in slikarstva, kot okvir za kritično teorijo pa se v tem obdobju začne pospešeno razvijati prek novonastalih debatnih spletišč ter na ameriških univerzah. Popis vseh misli afrofuturizma, ki se najdejo v množici pretežno afrodiasporske umetnosti in teorije, bi bil danes zahtevna naloga.

Dery se v zgoraj omenjenemu eseu v imenu afrofuturizma sprašuje, "ali si lahko skupnost, katere preteklost je bila nekoč namensko izbrisana in katere energija je bila posledično potrošena v iskanju čitljivih sledi v zgodovini, zamišlja možne prihodnosti? In ali si nerealne posesti prihodnosti ne lastijo že beli tehnokrati, futurologi, streamlinerji in scenski oblikovalci, ki so sprojehtirali naše kolektivne fantazije?"¹ Paradigma afrofuturizma je v spodbujanju

omenjene predpostavke; gre za prevzem nadzora nad domišljijo prek osvoboditve od njenih preteklih izbrisov in zatiranja, na katerih slonita modernost in kolektivna fantazija prihodnosti evropskega centra. Afrofuturizem služi tako ponovnim premislekom rase in političnega kot tudi iznajdbi samo-izraza.

In če splošneje drži, da je *sci-fi* kot žanr najbolj primeren za povsem neomejeno domišljijo, gre pri afrofuturizmu za zgodovinsko osnovo "bolj čudno od fikcije", za izvorno travmo oziroma za apokalipso, ki se je že zgodila. Transatlantska trgovina s sužnji se namreč v afrofuturizmu pogosto preslikava v motiviko vesoljskih ugrabitev – najprej ugrabljenih, prepekljenih čez Atlantik, nato pa obravnavanih kot "nečloveških" in izrabljenih za prisilno delo ter znanstvene in medicinske poskuse. Sun Ra je denimo zatrjeval, da je prišel s Saturna na Zemljo z misijo pridiganja miru. Opisovanje Drugosti se v afrofuturizmu tako naslanja na domače tujce, na večne vesoljce, ki morajo prek razkritja pravih vesoljcev-ugrabiteljev in vzporedne vzpostavitev kolektivnega spomina iznajti nove načine premagovanja travme, upora in transformacije. Prek omenjene logike je tako treba poudariti, da so svetovi afrofuturistov že v osnovi postapokaliptični. Ne gre več (le) za grožnjo, temveč za raziskovanje potenciala po njej.

A glavna enota analize in diskusije afrofuturizma ni le afroameriška, temveč širša izkušnja bazena Črnega Atlantika, kot takšna pa je običajno podšita s panafrikanizmom. Dela afrofuturistov so večkrat zasidrana v zlatih časih afriških civilizacij, denimo egipčanske ali nubijske, iz njih črpajo navdih ter snov predručajijo. V filmu in literaturi so pogosto potovanja v času nazaj, variacije postapokaliptičnih, distopičnih in vzporednih svetov, potovanj v vesolju, pa tudi pogledi v daljno prihodnost in vzporedni premisleki o tehnologiji, ki bodisi pogloblja ali presega rasne odnose.

Tudi v filmu je v afroameriškem smislu eden izmed pionirjev zagotovo Sun Ra z glavno vlogo v **Space is the Place** (1974) Johna Coneya, ki po ponovnem pristanku v

Oaklandu širi govorice o vesoljski koloniji Afroameričanov na drugem planetu, od koder se je vrnil, da bi prepričal druge temnopolte, naj se tja preselijo. Vesoljsko izkušnjo zastavi tudi film **The Brother from Another Planet** (1984) Johna Saylesa, v katerem iz suženjstva na drugem planetu pobegne vesoljec, ki pristane v Harlemu. Lizzie Borden v **Born in Flames** (1983) namišljeni postrevolucijski svet prikaže prek distopičnega, feminističnega pogleda, ki mu v maniri gesla, "revolucija bo feministična, ali pa je ne bo", pritiče ponovno uničenje.

V času potuje film britansko-nigerijske režiserke Ngozi Onwurah **Welcome II the Terrordome** (1995): ponovno oživetv Ibo suženjske družine v Severni Karolini, ki se v 17. stoletju utopi ter s tem odreši zasužnjenosti, prestavi v futuristični Terrordome – postapokaliptični svet policijskega nasilja, rasizma in drog. V 13. stoletju se razpleta konflikt posedovanja nadnaravne moči v filmu **Yeelen** (1987) Malijca Souleymana Cisséja. V **Sankofa** (1993) etiopski režiser Haile Gerima afroameriško manekenko, ki pozira modnemu fotografu na trdnjavi Cape Coast, znani kot zadnji postaji suženjev pred potjo čez Atlantik – torej kot svojstven portal, teleportira nazaj v ameriško obdobje suženjstva. Skozi čas in prostor afroameriške kulture in korenin mora potovati tudi junak Data Thief v doku-dramskem esejju **The Last Angel of History** (1996) režiserja Johna Akomfrah, da bi našel kodo za ključ do lastne prihodnosti. Futuristično obuditev ne tako oddaljene preteklosti apartheida je z getoizacijo vesoljcev vzpostavil Južnoafričan Neill Blomkamp z **Okrožjem 9** (District 9, 2009), afrofuturistično vzporedno resničnost pa do neke mere vpelje tudi lanskoletni **Zbeži!** (Get Out, 2017) Jordana Peela, ki bele Američane razkrinkava kot že omenjene vesoljske ugrabitelje.

Med v prihodnost usmerjenimi sodobnejšimi filmi omenimo še *sci-fi* triler **Les Saignantes** (2005) Kamerunka Jeana-Pierra Bekola, ki v ospredje boja s pokvarjeno politično elito v futurističnem svetu za moralni in intelektualni avtoriteti postavi dve



Črni panter, 2018



ženski. Podobno se v kratkem filmu **Pumzi** (2009) kenijske režiserke Wanuri Kahiu v postapokaliptičnem svetu, 35 let po 3. svetovni vojni – vojni za vodo –, za afriški kontinent v ekofuturističnem razpletu žrtvuje ženska junakinja.

"In tiste, ki sprejmete afrofuturistično paradigmo, ideje lahko popeljejo več svetlobnih let stran od prostora, ki ga imenujete dom, zato da bi se vrnili z vedenjem, da ste že od začetka imeli vse, kar potrebujete," zapiše Ytasha L. Womack², avtorica študije o afrofuturizmu. Poglejmo torej, do kolikšne mere to drži za *Črnega panterja*.

Če Wakando, fiktivno afriško kraljestvo v središču *Črnega panterja*, izvezamo iz njene širše geopolitične zasnove, bi se lahko zdelo, da je namen dosežen. Misliti afriško državo, ki ni bila kolonizirana (tako v tradicionalnem kot v neokolonialnem smislu) predstavlja svojevrstno utopičnost. Svojo tehnološko razvitost, ki jo je omogočil padec meteorita in posledična uporaba vibranija, pod pretvezo, da so le še ena država tretjega sveta, skrivajo pred preostalim svetom, da bi lahko v visoko razviti družbi živeli v miru. Toda ko se novi kralj Wakande T'Challa oziroma Črni panter (Chadwick Boseman) z Nakio (Lupita Nyong'o) ter Okoye (Danai Gurira) odpravi v Busan, da bi od zlobnega belega južnoafriškega tatu umetnin pridobili nazaj wakandski artefakt, se Wakandin afrofuturistični potencial v svojem nacionalizmu izkaže za jalovega. Če *Space is the Place* predpostavlja, da se lahko temnopolti preselijo na planet, kjer bodo živeli ločeno od preostalega sveta ter brez grožnje zatiranja, se Wakanda ne izkaže za tako gostoljubno.

Wakanda namreč ostaja izolirana država na kontinentu, ki je bil koloniziran in je v filmu stereotipno prikazan kot pretežno nerazvit – med drugim v enem izmed prizorov spremljamo, kako Nakia kot aktivistka rešuje skupino deklic, ki jih je ugrabila teroristična skupina Boko Haram. Omenjeno dejstvo pa ni v skladu z reprezentativnostjo, ki je v film vpeljana prek zmesi ikonografije kopice afriških kultur in simbolike. Wakandski jezik je pravzaprav južnoafriški Xhosa, navdih za wakandsko arhitekturo in modo so ustvarjalci iskali tako pri Masajih, Tuaregih kot tudi v Zulu ter Dinka kulturi, bojevnice v filmu so narejene po zgledu dahomejskih ... Takšen poskus posebitve "afriškosti" je na prvi pogled detajlen in premišljen, a združevanje tako raznolikih kultur je obenem apropiativen poskus poustvaritve Afrike kot enovite – kot ene države. Tu so tudi neskončna zbadanja na račun belih ljudi kot kolonizatorjev ter šaljivi avto-rasizmi prebivalcev države, ki se, za razliko od preostalega kontinenta, smeji neobremenjeno.

T'Challa, novi kralj Wakande, beguncev ne želi sprejemati z argumentom "da bodo ti v Wakando pripeljali tudi svoje težave". Ko tja prispe Erik Killmonger (Michael B. Jordan), sin ubitega brata T'Challinega očeta, in zahteva bitko za prestol, ki mu po družinski liniji pripada, je takoj sprejet kot grožnja. Killmonger je posebitev dvojne zavesti Afroameričanov, je vesoljec, ugrabljeni, ki išče svojo matično ladjo oziroma domovino. Če je duh panafricanizma v 60. in 70. letih po osamosvojitvah in nastanku nacionalnih držav na kontinent privabil množico Afroameričanov, je jasno,

da ti niso zgolj iskali svojih korenin in da so v Afriki želeli videti svojo prihodnost. Ker v filmu Killmonger odraščča v getu Oaklanda, je potreba po zapolnitvi prihodnosti, po izkoristku možnosti postapokaliptičnega, toliko bolj očitna.

Killmonger namreč ob prevzemu oblasti v Wakandi želi s tehnologijo vibriranja in orožjem pomagati drugim podobno zatiranim, s tem pa bi se zgodili tektonski premiki v geopolitiki modernega sveta, ki so jo rasni odnosi pravzaprav izoblikovali. Njegova jeza do Wakande je tako usmerjena v njeno izolacionistično držo, ki se kljub svoji tehnološki moči ni vmešala niti v suženjstvo niti kolonizacijo. Dekolonizacija mednarodne politike se v Marvelovem svetu ne sme zgoditi – ne le ker bi bilo to preveč radikalno, ampak tudi zato, ker se franšiza z večinsko belimi junaki mora nadaljevati. Tako je Killmonger, katerega podoba je v filmu stilizirana po modi Hueya P. Newtona in Bishopa (Tupac Shakur) iz filma **Juice** (1992, Ernest R. Dickerson), v filmu okarakteriziran kot antagonistični morilski sociopat, ki ga čaka propad. Čeprav film kot pravo junakinjo vzpostavi ženski lik Nakie, ki T'Challo poziva k prevzemanju odgovornosti za svetovno dogajanje (s tem se nasloni na afrofuturistično misel o svobodnih svetovih temnopoltih žensk), pa Nakii, a tudi drugim "močnim ženskim likom", ne namenijo prave besede pri odločanju. In če *Born in Flames* na to pokaže z distopičnostjo, se ima Wakanda še vedno za utopijo.

V filmu se tako ne zapolni noben postapokaliptični prostor, izkoriščen ni niti tehnološki vidik niti drugi afrofuturistični potenciali sci-fi žanra. Konservativen moški junak s supermočmi, ki se prilagaja ameriški obveščevalni službi, se izkaže za podrejenega tistemu, proti čemur se Wakanda domnevno bori. Če se vrnemo k misli Ytashe Womack – Wakanda ima zagotovo vse, kar potrebuje, a tega ne izkoristi, obenem pa da tistim, ki nimajo nič, vedeti, da sami ne morejo biti junaki.

"Who need a hero? You need a hero, look in the mirror, there go your hero," pravi Kendrick Lamar v pesmi "Pray for me" iz *soundtracka Črnega panterja*. Podobno misel v že omenjeni študiji zapiše Womack, ko citira Adrienne Maree Brown, aktivistko, ki afrofuturizem uporablja pri delu z deprivilegiranimi afroameriški najstniki v Detroitu, mestu, ki ga sama opiše kot postapokaliptično okolje. Mladim govori: »Vaše življenje je sci-fi. Vi ste sci-fi, vi ste Luke Skywalker, a bolj kul; ste trans in črni in trudite se preživeti svet Detroita.«³

Tako kljub dejstvu, da Črni panter ponudi kup pozitivnih podob temnopoltih v hollywoodskem *blockbusterju* ter obenem zastavi kopico pomembnih premislekov, kar je velik uspeh sam po sebi, filmu ne uspe ustvariti pravih afrofuturističnih junakov. Za slednje bo pogled treba še nekaj časa usmerjati ven iz Hollywooda. **E**

¹ Dery, Mark. 1994: »Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Grey Tate and Tricia Rose«. V: Dery, ur.: *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham in London: Duke University Press, str. 180.

² Womack, Ytasha. 2013: *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, str. 8.

³ Womack, Ytasha. 2013: *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, str. 124.