



Petra Meterc

Izvorni miti kolonializma

Prijazna dežela | Sweet country
leto 2017
režija **Warwick Thornton**
država **Avstralija**
dolžina 110'

Podobno kot je filmska umetnost v ZDA prek kolonialnega pogleda utrjevala strukturni rasizem in zgodovinsko marginalizacijo temnopoltih Američanov ter ameriških staroselcev, so bile tovrstne prakse po vzoru Hollywooda vse do 70. let v veljavi tudi v avstralski filmski industriji. Žanrsko usmerjena produkcija, v kateri so prednjačili vesterni, se je dolga leta opirala na kolonialno zgodovino prihoda belega človeka v Avstralijo, njegov spopad z divjino, prilastitev zemlje, prinašanje »razuma« v *terro nullius* in s tem povezanega načrtnega iztrebljanja avstralskih staroselcev ter njihove kulture. Filmi so prek simbolne reprezentacije soustvarjali nacionalno podobo rasističnih klišejev, prve obrate pa umeščamo šele v pozna sedemdeseta leta, ko se je

Avstralija začejala odpovedovati praksam politike nasilne asimilacije, kakršna je bila med drugim vse do sedemdesetih let trajajoča kraja staroselskih otrok, znanih pod pojmom ukradene generacije.¹ Dekonstrukcija tovrstne nacionalne podobe poteka še danes, lanskoletni film **Prijazna dežela** (Sweet Country, 2017) Warwicka Thorntona pa je ni uspel le zavrniti in obsoditi, temveč je pri tem vzpostavil tudi nov filmski izvorni mit avstralskega kolonializma.

Prve reprezentacije avstralskih staroselcev v filmu so bile, podobno kot v ZDA, podane s strani belih igralcev s pobarvanimi obrazi. Sramotna »blackface« praksa se je v Avstraliji zadnjič pojavila leta 1967 v filmu **Journey Out of Darkness** Jamesa Trainorja, v katerem sta staroselska glavna junaka igrala belec s pobarvanim obrazom ter igralec šrilanških korenin. Čeprav so vzporedno v filmih nastopali tudi staroselski igralci, so imeli ti večinoma postranske vloge primitivcev, lenuhov, podrejenih pomagačev kratke pameti ali (precej redkeje) plemenitih divjakov.

Leta 1955 v filmu **Jedda** (v Veliki Britaniji so ga oglaševali kot *Jedda the Uncivilised*) Charlesa Chauvela staroselska junaka prvič nastopita v glavnih vlogah. Naslovno Jeddo (Ngarla Kunoth), aboridžinsko dekle, ki jo je vzgajala belka, ugrabi Aboridžin Marbuck (Robert Tudawali). Film s tragičnim koncem, v katerem Marbuck sebe in Jeddo vrže v prepad, utrjuje socialno-darvinistični diskurz obdobja. Jedda, ki jo je kljub »beli vzgoji« začela privlačiti staroselska kultura, je pogubljena tako kot Marbuck, ki zaradi svojih »divjih in primitivnih načinov« ter ljubezni do asimilirane staroselke

(v filmu ga zato obsojajo starešine njegove skupnosti) pravzaprav drugačne usode sploh ne bi mogel imeti. Konec filma sicer močno spominja na Griffithovo **Rojstvo naroda** (1915), v katerem lik Afroameričana Gusa (Walter Long) linčajo, potem ko zaradi njegovega preganjanja belka Flora (Mae Marsh) skoči v prepad.

Podobna glavna vloga je v filmu **Walkabout** (1971) Nicolasa Roega pripadla danes najbolj prepoznavnemu staroselskemu filmskemu zvezdniku Davidu Gulpililu. Zgodba, ki ohlapno temelji na romanu Jamesa Vancea Marshalla iz leta 1959, spremlja bela brata in sestro, ki se znajdeti sama v avstralski divjini in tam srečata aboridžinskega dečka, ki jima pomaga preživeti. Tudi slednji v filmu kljub »plemenitosti« ne more preseči svojega divjaštva; ker ne zmore razumeti svoje izključenosti ter ne prenese zavrnitve belega dekleta, prav tako stori samomor.

Omenjena filma, danes avstralski filmski klasiki, sicer veljata za manj sporna v prikazu staroselcev, a sta še vedno močno zasidrana v zavračanju možnosti soobstoja več kultur. Zavrnitev oziroma nezmožnost asimilacije pomeni pogubo, staroselci pa so večno izrinjeni iz modernosti. Tako kot v starejših avstralskih različicah vesternov se narava (in staroselci kot njen sestavni del) kot enostavna, divja in primitivna vzpostavlja nasproti prostorom civilizacije in razuma. Podoba narave in z njo povezane staroselske kulture še do danes pogosto poenostavlja stereotip neukročene divjine, ki se pojavlja v ozploataciji – avstralski različici eksploatacijskih žanrskih filmov.

Vzporedno z vznikom bojev za ozemelske pravice in protestnih gibanj proti asimilacijski politiki ter diskriminaciji nastane tudi prvi film staroselskega režiserja Brucea McGuinessa **Blackfire** (1972), krajši dokumentarec, ki prevprašuje antropološke in politične ideje časa glede staroselskega vprašanja. McGuinessov drugi film **A Time to Dream** (1974) je spremljal udeležence projekta Black Theatre na prvi nacionalni seminar aboridžinskih umetnosti. Projekt, ki je stremel k spodbujanju staroselske samoreprezentacije v gledališki in filmski umetnosti, je takrat pospešil produkcijo nizkoporačunskih filmov, ki so govorili prek alternativne perspektive in zgodovine. V osemdesetih je k razvoju pripomogla tudi ustanovitev osrednje-avstralskega aboridžinskega medijskega združenja v Alice Springsu, vendar so vse do začetka novega tisočletja staroselski režiserji ustvarjali na obrobju.

Med danes najbolj znane avstralske staroselske filmske ustvarjalce uvrščamo Rachel Perkins, znano po družinski drami **Radiance** (1998), Ivana Sena, ki je uspel z najstniško pripovedjo **Beneath Clouds** (2002), ter Waynea Blaira, avtorja biografske drame **The Sapphires** (2012). Za prvaka staroselskega filma, zlasti v neizprosni politični drži, pa lahko zlahka označimo v uvodu omenjenega Thorntona,

ki je za film **Samson & Delilah** (2009) prejel nagrado caméra d'or v Cannesu. Omenjeni film ni prikazal le diskriminacije staroselske populacije, kar so storili Sen, Rachel Perkins in Blair, ampak predvsem njihove najbolj skrajne, trajne posledice na družbenem robu. Zgodba Samsona (Rowan McNamara) in Delilah (Marissa Gibson) brez romantičnih vložkov ali potrebe po estetizaciji zareže v adolescenco v senci revščine, zasvojenosti z vdihavanjem bencina ter posledične izključenosti – v tisto, kar so v avstralski javni sferi dolgo zgolj postransko omenjali kot »aboridžinski problem«. Film, ki premore le nekaj izrečenih stavkov, uspe družbeno kritiko zastaviti v moreče ponavljajočem vsakdanu odrinjenih iz družbe, pa tudi iz staroselske skupnosti, v kakršni je odraščal sam Thornton.

Tudi z naslednjim režiserskim izdelkom Thornton ostane pri svoji skupnosti in Severnem teritoriju – njegov najnovejši izdelek **Prijazna dežela** pa pravzaprav išče zgodovinske okvire sodobnosti, prikazane v filmu **Samson & Delilah**. Neovestern **Prijazna dežela** izrabia enega najbolj popularnih kolonialnih žanrov za vzpostavitev novega nacionalnega mita. Tudi prvi avstralski celovečerec, **The Story of the Kelly Gang** (1906) Charlesa Taita, ki je zakoreninil avstralsko mitologijo lika Neda Kellyja, leta 1880 usmrčenega kriminalnega ponarodelega junaka, je bil namreč vestern, Thornton pa je v svojega postavil aboridžinskega junaka po imenu Sam Kelly (Hamilton Morris), ki leta 1929 pride navzkriž z zakonom zaradi uboja belca.

Aboridžinski par, Sam Kelly in njegova žena Lizzie (Nataisia Gorey Furber), živi in dela na posestvu duhovnika Freda Smitha (Sam Neill). Slednjega prosi za pomoč pri postavitvi ograje okoli posestva novi sosed Harry March (Ewen Leslie), popadljiv veteran, ki se je ravno vrnil s fronte. Duhovnika prosi, da mu »posodi« staroselca, ki ju poimenuje kar s suženjsko oznako »črna živina« (angl. »black stock«). Smith ga lepodušno okara, »da so v očeh Boga vsi enaki«, vendar vseeno zagotovi, da mu bosta Sam in Lizzie pomagala, pri čemer se Harry nad njima nasilno znaša. Ko od njega kasneje zaradi nasilja pobegne Philomac (Tremayne Doolan in Trevon Doolan), otrok mešane rase s

Prijazna dežela, 2017



sosednjega posestva, se Harryju zdi, da ga skrivata Sam in Lizzie, zato jima pred hišo razjarjen grozi s puško, Sam pa ga v samoobrambi ubije. Sam nato pobegne – ker »je ubil belca«, kot pravi –, na lov za njim pa se podajo lokalna roka zakona, narednik Fletcher (Bryan Brown), aboridžinski tracker² Archie (Gibson John) ter duhovnik Smith.

Lov za Samom in Lizzie v filmu odslikava vzdušje pripovedi o ubežnih sužnjih in lovcih na glave. Ko se lov usmeri v prostrano divjino, najprej v t. i. grmovje, kasneje pa v slano puščavo, Fletcherjeva trma in zaverovanost vase postaneta megalomanska, kar priključuje v spomin **Fitzcarralda** (1982, Werner Herzog). Vendar je kolonialni vstop v grozečo divjino kot predvideno prizorišče nasilja, nerazumskosti in haluciniranja zamejen le na stran nesrečnih belčkov, ki se znajdejo na staroselskem terenu. Narava v *Prijazni deželi* lov otežuje in deluje proti vsiljivcem s povsem razumskim izničenjem njihove avtoritete. Sam in Lizzie sta zaradi poznavanja terena vedno korak pred njimi, in čeprav se morata kasneje vrniti, sta v divjini tako rekoč nedotakljiva.

Dodatno vzdušje povezanosti z naravo in prostranosti divjine Thornton ustvari z uravnoteženjem tišine in vseprijetnih naravnih zvokov, od vetra do stopanja po suhi prsti, po škripajoči solni površini ..., ki v filmu nadomeščajo glasbo, izjemno premišljeno pa je uporabljena tudi naravna svetloba. S tega vidika je med najbolj domiselnimi prizori Harryjev vstop v kočo, preden posili Lizzie. Ko se pojavi na vratih, njegova zatemnjena postava za trenutek spomni na ikonično podobo Johna Waynea na vratih v *Iskalcih* (The Searchers, 1956) Johna Forda. Harryjevo počasno zapiranje vrat in oken ter prestrašeni obraz Lizzie v ozadju dajeta gledalcu ob zatemnitvi jasno vedeti, da bo sledilo posilstvo, podoba kavboja pa se razkrije kot simbol agresije in zlorabe. Kasneje Thornton ob predvajanju filma *The Story of the Kelly Gang* na platnu pred lokalnim salonom, ki ga razjarjeni Fletcher po vrnitvi iz puščave jezno prekine, dekonstruira še avstralski simbol belega priseljskega razbojništva.

Prijazna dežela napetega vzdušja po vesternovsko ne nagrmadi do končnega dvoboja, temveč se čas v divjini celo upočasnjuje in zamrzne do antiklimaksa skorajšnje smrti Fletcherja v puščavi, iz katere ga reši prav Sam. Pripoved večkrat prekinejo tudi premišljeno odmerjeni *flashbacki* oziroma *flashforwards*, ki zarisujejo obris preteklih ali prihodnjih usod junakov. Ti delujejo kot slutnje in opomini na z rasizmom podšito in determinirano usodo staroselcev, pa tudi kot zavrnitev linearnega poteka zgodbe, s čimer se poklonijo staroselskemu krožnemu konceptu časa.

Thornton obračuna tudi z zgodovinopisjem. Staroselska pripovedna kultura, zgodovina, ki ni bila nikoli zapisovana, a vedno pripovedovana, iz avstralske zgodovine docela umanjka. Filmska revizija preteklosti poudarja pomen

možnosti pripovedovanja in pričevanja. Dečku Philomacu, ki je uboj v samoobrambi skrit videl iz daljave, v pripovedi pripade vloga pričevalca usode Sama Kellyja. Je edini, ki bi lahko povedal, kaj se je zgodilo – vanj upe polagamo tudi gledalci –, vendar prestrašen ne reče ničesar. Philomac na začetku filma gospodarju ukrade ročno uro, a jo na koncu zaluča v vrzel, kar v filmu izraža zavrnitev tesno povezanih konceptov zgodovine in časa v službi kolonializma. Tudi vera dobronamernega in za enakopravnostjo pred bogom stoječega Freda Smitha je v filmu, ob končnem sojenju Samu in Smithovem naivnem upanju v resnico in dobro, prikazana kot le še eno latentno potrjevanje razmerij moči kolonialnih odnosov.

Prijazno deželo bi lahko glede na filmski popis preteklih krivic do neke mere vzporejali z **Zajčjo ograjo** (Rabbit-Proof Fence, 2002) Phillipa Noycea, filmskim prikazom usode resničnih deklic iz ukradene generacije, ki je uspel predvsem v močno karikiranem prikazu bele avstralske oblasti ter njene blodnjave in shizofrene zavezanosti ideji o sebi kot o naprednejši rasi, precej manj pa z romantiziranjem in jokavim soundtrackom Petra Gabriela. Vseeno gre pri Thorntonu za izrazitejši avtorski pečat, ki ne stavi zgolj na zgodbo, temveč predvsem na žanrsko predruženje, zavezanost pristnosti pri snemanju, igro naturščikov ter zarisovanje antipodov kolonialni umetnosti in zgodovini s pomočjo filmskega časa in podob. V tem smislu bi film lahko pobratili z **Rojstvom naroda** (The Birth of a Nation, 2016) Nata Parkerja, ki se obrača k Griffithovemu istoimenskemu rasističnemu filmu iz leta 1915, ter **Kačjim objemom** (El abrazo de la serpiente, 2015) Cira Guerre, ki odzvanja Herzogove amazonske norije, manjšinsko označbo staroselski film pa nadgradili s širšim pojmom filmskih revizij zgodovine kolonializma prek revizije filmske umetnosti. **E**

¹ Praksa, trajajoča od leta 1905 ter ponekod vse do 70. let preteklega stoletja. Avstralska vlada je še na začetku novega tisočletja znikala njen obseg ter se v imenu avstralskega naroda zanjo uradno opravičila šele leta 2008.

² Aboridžinski *trackerji* (v prevodu sledilci) so v službi britanskih kolonialnih oblasti od konca 18. do sredine 20. stoletja pomagali z vodenjem prek avstralske pokrajine ob prilaščanju zemlje, iskanju hrane in vode, pogosto pa tudi pri iskanju pogrešanih oseb oziroma ubežnih sužnjev. V filmih pogosto nastopajo kot pomočniki ob prisvajanju divjine in zatiranju staroselcev.