
U V O D N I K

Boris Vezjak

**Umetnost kot pica:
si je Handke zaslužil nagrado?**

3

P O G O V O R

Mirsad Begić:

**»Vsi tisti, ki smo
začeli kot svobodni umetniki, nekako vztrajamo.«**

7

I D E O L O G I J E S U P E R J U N A K O V

– U V O D V T E M O –

Matic Majcen

**Ideologije
superjunakov**

23

Žiga Brdnik

**Neskončna vojna ali o pretanjeni
reprodukciji
ideologije ameriške geopolitične
superiornosti**

26

Jasmina Šepetavc

Heteronormativnost superjunaških svetov

49

Natalija Majsova

Ni dežela za junake

61

Jernej Trebežnik

Ideologije animiranih superjunakov

38

Matic Majcen

Iskanje slovenskih superjunakov

73

J E Z I K O V N I K O T

Emica Antončič

O izvozi in izhodih iz garaž in o minusu, ki je pravzaprav vezaj

86

K U L T U R N A D I A G N O Z A

— S C E N S K A U M E T N O S T —

Blaž Gselman

**Vzhodno- in zahodnonemška identiteta
v dekonstrukciji ali »Machen wir die
Beine breit für die deutsche Einigkeit«**

91

Blaž Gselman

**Sveta preproščina migrantske in
begunske tematike**

96

— K N J I G A —

Aljaž Krivec

**Dramatika kot spoj raznolikih
elementov**

100

Petra Samec Stefančič

Tu je torej še drugo oko, ženski pogled

104

Veronika Šoster

Vse, čisto vse

108

— A R H I T E K T U R A —

Eva Gusel

Prenova kot kolaž

110

— R A Z S T A V E —

Aleksander Bassin

Razburljivi čas za umetnost – Gradec, Ljubljana, Benetke

116

S U M M A R Y

122

U V O D N I K

Umetnost kot pica

Si je Handke zaslužil nagrado?

Boris Vezjak

Ni prvič, da je podeljena Nobelova nagrada, pa tudi kakšna nagrada nižjega ranga, sprožila številne javne polemike o ustreznosti in upravičenosti zaradi spornih preteklih izjav in ravnanj slavljenca. Že zgolj zgodovina nobelovcev nam postreže s plejado podobnih kontroverz. Svetovna in še bolj slovenska javnost je nedavno sledila primeru Petra Handkeja, materi Slovenki rojenega na avstrijskem Koroškem in s slovenskimi kraji intenzivno kulturno in osebno povezanega. Zato delitev na dva pola, med zagovornike in nasprotnike, posledično pa burne polemike in družbena igra opredeljevanja nikogar niso presenetili. Če smo čisto odkriti, sta se bolj kot drugod ta pola enakovredno spopadla ravno pri nas.

Stališče zagovornikov je bilo preprosto: tudi če Handkeju res lahko očitamo sporne izjave ali celo dejanja iz preteklosti, najbolj povezana z njegovim političnim zagovorom srbskega režima Slobodana Miloševića in javno podporo izvajalcem genocida, to ne bi smelo omadeževati njegovega literarnega ustvarjanja in temu sledeče nagrade. Na to je namigoval tudi sam, ko se je odločil prekiniti stike z novinarji in zarobantili, da nihče od njih ne ve ničesar o tem, kar je napisal. Če so Handkejevi zagovorniki govorili celo o zavisti in patološkem zaničevanju, so nasprotniki menili drugače: umetniškega dela pri pre-soji tega, komu podeliti nagrado, nikakor ne moremo ločiti od same osebe, upoštevati moramo avtorja »v paketu«, nanj gledati celotno ali – celovito. Upoštevajoč tak pristop lahko zato le zanikamo upravičenost dodeljene nagrade, saj ta po svoji simbolični teži nujno predpostavlja posredno legitimacijo Handkejevih prepričanj in dejanj, s katerimi se je poklonil »balkanskim krvnikom«. In res, združenje mater Srebrenice je sledilo temu in od Odbora za literaturo pri Švedski akademiji zahtevalo, da se mu nagrada odvzame. Podob-

no ogorčenost je nad podelitvijo pokazal ameriški PEN in številni komentatorji v najpomembnejših svetovnih medijih.

Poimenujmo prvi tabor za »izolacioniste« – ker verjamejo, da moramo motriti umetnost (tudi znanost) izolirano, samo po sebi, ob tem pa jo odmisli od umetnika. Spet drugi naj bodo »holisti«, saj verjamejo v holizem, celostni in »neločeni« pogled na umetnika in umetnino. Komu dati prav in kako tehtni sta miselni izpeljavi enih in drugih? Pojdimo najprej k Handkejevim zagovornikom, ki mu nagrado privoščijo, v slovenskem primeru najbrž tudi zato, ker je malce »naš«. Glede osnovnega načela, ki mu izolacionist pri tem sledi, da je namreč vedno potrebno ločiti umetniško ustvarjalnost posameznika od njegove osebnosti, sem nedavno zasledil zanimivo analogijo s pico, ki v popolnosti opiše takšno pozicijo: ko vam jo dostavijo na krožniku, boste ocenjevali le to, ali je pica dobra. Vaša presoja ne bo v ničemer odvisna od tega, kdo je kuhar; ne bo vas zanimalo, kaj je storil v preteklosti, ali je morda koga ubil, ali pomaga Karitasu, ali je gejevski aktivist ali zadrt homofob, borec za človekove pravice ali nasprotnik splava, tudi se ne boste zmenili za barvo polti in se spraševali, ali plačuje davke. Pri pici bo štel okus, videz, njene intrinzične kvalitete in njena slastnost, ne kuhar. Značajsko slab kuhar lahko pripravi odlično pico, najbolj kreposten pa nam bo povzročil dolgotrajno zgago.

Analogija s pico nam želi pojasniti, da je ločevanje znanstvenega dosežka od znanstvenika in umetnika od umetnosti neizbežno, kajti nekoga bomo lahko prepoznali za slabo osebo, a odličnega umetnika ali znanstvenika, zato njegovega dela ne bomo zavračali, tako kot nam ne pride na misel, da bi zavrnilo omamno italijansko jed. Logično velja tudi obratno; nekdo je lahko krepostna in moralno nesporna oseba, toda kot umetnik ali znanstvenik ni pokazal ničesar. Zato v svoje presoje, stališča in tudi odločitve za nagrado nikakor ne bi smeli »primešati« naših pogledov nanj.

Intrigantno dodatno vprašanje bi bilo, zakaj sploh predpostavljamo, da obstaja korelacija med obojim. Najbrž zaradi etičnih modelov od antike naprej in vsenavzoče etike vrlin, ki je dolgo obvladovala naše dojemanje moralnosti in po kateri zgolj dobri ljudje počnejo dobra dejanja, slabi pa nujno slaba. No, toliko o argumentu Handkejevih zagovornikov – umetnosti v obliki pice – in zdi se, da jih najdemo v taboru izolacionistov. Kako daleč so pri tem pripravljeni stopiti in ali bi umetnost ostala inherentno dobra, če bi umetnik v svojih delih na primer opravičeval zločine, ne vemo. Najbrž ne na podoben način, kot bi tudi sicer izjemno okusna pica ne teknila, če bi kuhar na njej s paradižnikovo mezgo izpisal politično zavržno idejo.

Poskusimo zdaj preveriti, ali se morda Handkejevi nasprotniki, torej tisti, ki so bolj ali manj ogorčeni nad podeljeno nagrado, ne strinjajo glede osnovnega principa, torej načela »Ločujmo umetnost od umetnika«. Je njihovo prepričanje temu nasprotno in so potemtakem holisti? V presojo ob podelitvi nagrade nujno vključujejo celotnega človeka, vendar kaj vse ta celota obsega, lahko postane predmet široke razprave. Handkejev kritik nujno ne pravi, da je njegov literarni opus slab zato, ker ga je pisal slab človek, kajti ob svojem prepričanju, da mu nagrada ne pripada, mu zlahka priznava popolno umetniško kvaliteto:

tej velika večina nasprotnikov nagrade ni oporekala. Težavo prej vidi le v legitimaciji političnih stališč, ki jo prinaša nagrada kot takšna, in za sporno jemlje dejstvo, da kot družba slavimo pisatelja s kontroverznimi dejanji.

Če to drži, potem je zadrega na strani izolacionista – za to, da bi upravičil Nobelovo nagrado, sme in zmore uporabiti le argument s pico, toda z njim zgreši poanto kritikov, saj lahko v nedogled ponavlja le, da je ta sočna in slastna, vprašanju legitimacije pa se povsem izogne. V Handkejevemu podobnih primerih so izolacionisti običajni čisti ljubitelji književnosti, tudi sicer verniki v presežno naravo umetniške resnice, neodvisne od opazovalca in celo avtorja. In če največkrat verjamejo, da je dobra literatura neodvisna od tega, ali je pisec dobra oseba, bi bližino takšnih prepričanj morda prej pripisali holistu. Toda ne nujno.

Izolacionistova zadrega postane še večja, ker je prisiljen zagovarjati upravičenost nagrade celo v primeru, ko bi slavljenec dejansko bil vojni zločinec in gnil v zaporu, saj njegova pozicija težko prenese vmesne možnosti. Če moramo umetnost in znanost ločevati od umetnika in znanstvenika, smo to prisiljeni storiti v vsakem posamičnem primeru. Holist je tukaj na boljšem, saj mu »celostna« obravnava ne zapira vrat in lahko upošteva vsakokratne okoliščine pri skupni obravnavi obojega, jih tehta in ocenjuje po njihovi teži. Ko je Handkeja ob podelitvi njegova nekdanja partnerka Marie Colbin obtožila, da jo je pretepal, bo morda dejal, da takšno sicer zavržno dejanje še ne izniči upravičenosti nagrade, kakor tudi ne že kar njegova politična stališča po sebi, zagovor vojnih zločinov pač.

Sam sem med tistimi, ki menijo, da je Handke stopal po meji in jo za las tudi prestopil – a zaradi tega ni nujno nič manj imeniten avtor. Najvišje nagrade na svetu mu ne bi podelil, ker mislim, da se v njej neizogibno zrcali simbolično priznanje človeku kot človeku – in to dobremu ali zlemu. Ne mislim, da bi smeli pri filozofu Martinu Heideggerju povsem odmisli njegov zagovor nacističnega režima, a tudi ne, da bi morali zavoljo tega zavrniti njegovo filozofijo. Raziskovalec Caravaggia se bo moral ukvarjati s podatkom, da je slikar nekoga ubil, ampak to dejstvo njegovih slik ne bo naredilo manj veličastnih, umetnostni zgodovinar pa bo stal pred izzivom, kako v analizi upoštevati tudi takšne življenjske okoliščine. Nacistična koketiranja Knuta Hamsuna bi izolacionista ne smela odvrniti od Nobelove nagrade, toda tu dileme ni bilo, ker jo je prejel že leta 1920.

Nekatere drugačne, čeprav tem vzporedne kontroverze se odpirajo okoli literarne percepcije: v kakšni meri na naše literarno, estetsko, glasbeno, likovno in drugo doživetje vpliva sama vednost o avtorju, kadar je ta za družbo ali nas osebno moteča? Je ogledovanje Van Goghovih del kaj drugačno, če upoštevamo njegove duševne stiske? Kako prebiranje Normana Mailerja spremeni podatek, da je zabodel svojo ženo, in ali na naše poslušanje vpliva informacija, da je David Bowie seksual z mladoletnimi osebami, nekaj podobnega pa morda doživljamo tudi ob ogledu filmov Romana Polanskega in Woodyja Allena? Se je naše doživljanje njihovih del zaradi tega drastično spremenilo in ali bi se moralo? Se spreminja tudi za nazaj?

Podobno velja tudi za Petra Handkeja: izolirani pogled na umetniško ustvarjanje najbrž ni mogoč. Vprašanje je le, kje bomo v naših presojah potegnili mejo.



• Foto: Andraž Gombač/Primorske novice

P O G O V O R

Mirsad Begić:

**»Vsi tisti, ki smo
začeli kot svobodni
umetniki, nekako
vztrajamo.«**

Pogovarjala se je *Nataša Kovšca*

Kipar Mirsad Begić sodi med najaktivnejše slovenske kiparje, saj je s svojimi deli močno zaznamoval slovenski javni prostor. Rodil se je leta 1953 v Glamoču v Bosni in Hercegovini, a že od začetka študija na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, kjer je diplomiral leta 1979 pri profesorjih Zdenku Kalinu, Slavku Tihcu in Dragu Tršarju, živi v Ljubljani.

Za Begićevo eksistencialno skulpturo, ki temelji na študiju arhaičnih kultur, lahko rečemo, da že od njegovih ustvarjalnih začetkov v sedemdesetih letih 20. stoletja v domačem prostoru izstopa s prepoznavno ikonografijo. Njegov motivni

svet se opira na temeljna vprašanja človeške biti in prehajanje življenja v onostranstvo. Od osemdesetih let je ustvaril več kiparskih ambientalnih sklopov s takšno motiviko: *Pompejanski mozaik* (1985), *Paleolitska zgodba* (1984–86), *Zgodba za vse* (1990–91) in *Ohraniti sanje*, ki predstavlja njegov najobsežnejši, lahko bi rekli kar življenjski cikel, za katerega je leta 2000 prejel nagrado Prešernovega sklada.

Po drugi strani pa je Begić odličen figuralik in risar, zavezan likovni tradiciji, čeprav dobro pozna tendence sodobnega kiparstva, s katerimi se je dodobra seznanil že v Londonu, kjer se je s štipendijo šole St. Martin's School of Art izpopolnjeval v letih 1982 in 1983. Kot izvrsten portretist je avtor vrste upodobitev znanih slovenskih osebnosti, med drugimi kipov Jožeta Tisnikarja v Slovenj Gradcu (2003), Antona Ažbeta v Münchnu (2004) ter Ivana Hribarja (2010) in Borisa Pahorja v Ljubljani (2017). Med njegovimi pomembnejšimi javnimi deli pa velja omeniti vsaj reliefna vrata na južni strani stolnice v Ljubljani, kjer je upodobil ljubljanske škofo 20. stoletja. Begić je pravzaprav poleg Jakova Brdarja, starejšega kiparskega kolega, ravno tako rojenega v Bosni in Hercegovini, avtor največjega števila javnih skulptur v Sloveniji, kar v zadnjem času povzroča pomsleke v strokovni javnosti, ki so se še posebej razplamteli ob postavitvi Pahorjevega kipa. A nekaj je gotovo, z njegovim mojstrskim obvladovanjem klasičnega portreta se lahko kosa le malokdo.

Begićevo zadnje javno delo je zasnova spomenika prekmurskih narodnih buditeljev, ki bo obeležil stoletnico priključitve Prekmurja k matični domovini. Vendar se pogovor ne osredotoča le na njegovo trenutno delo, ampak je zastavljen precej obsežneje: vključuje tudi kiparjeve ustvarjalne začetke, ki so nedvomno veliko pripomogli k oblikovanju »arheologije življenja in smrti«, kot sam označuje vsebinsko podstat svojih prostorskih postavitev. Hkrati pa se dotika problematike javne plastike v slovenskem prostoru ter ustvarjalne klime v sodobnem kiparstvu nasploh – kiparstvo zadnjih dveh desetletij namreč opredeljuje nekakšen trk med tradicijo in novimi mediji.

Ustvarjati ste začeli že zelo zgodaj, v osnovni šoli. Kakšen je bil vaš prvi stik s kiparstvom?

Občutek za umetnost, za formo sem pokazal že v osnovni šoli, v drugem razredu, ko nam je učitelj dal nalogo, da moramo doma narediti izdelek iz gline in ga prinesiti v šolo. Odšel sem do mlina, v potoku nagrabil zemljo in mulj, in ko se je voda odcedila, sem iz te mešanice naredil maso gline, ki je bila sicer lepa, vendar neartikulirana, ker so bili v njej tudi različni oksidi. Maso sem nato dal na leseno desko in zmodeliral ženski torzo s portretom po spominu. Še danes ne vem, kje sem dobil to idejo. Torzo je namreč najbolj zahteven del figure, ki izžareva moč in izraz človeka. In moram reči, da sem naslednji dan nesel torzo v šolo z neko posebno ljubeznijo in skrivnostno željo, čeprav sem ga komaj nesel, ker sem bil zelo majhen. Spomnim se, da sem se moral dvigniti na prste, da sem ga lahko položil na mizo. Ostali fantje so torzo nekaj časa gledali, kar naenkrat pa so začeli tolči po njem in ga kompletno uničili. V tistem trenutku so mi priče teče solze in ta jok – ker nisem nikoli vračal agresivnosti – me je zaznamoval za celo življenje.

Ko je ta prizor videl učitelj, mi je rekel, da moram ostati v razredu po pouku. Bil sem tako nebogljem, čisto sem se tresel, ker sem mislil, da bom spet tepen – bil sem namreč levičar in ocenjen kot manjvreden. Učitelj pa me je objel, me prijel za lice in rekel: »Begić, ti si talent.« V tistem trenutku sem pozabil na vse komplekse manjvrednosti, ki sem jih imel, torej, da sem majhen in levičar. In če bi bil učitelj sedaj še živ, bi mu postavil spomenik, ker sem mu hvaležen za ta prvi kontakt z materijo. To čutenje materije in skrb zanjo pa je še danes prisotna v mojem delu.

Ali je učitelj vedel, da ste pozneje študirali kiparstvo?

Mislim, da je vedel, vendar je zelo zgodaj umrl, že sredi šestdesetih let.

Pozneje, ko ste obiskovali srednjo umetniško šolo v Sarajevu, ste bili risar pri arheoloških izkopavanjih Zavoda za zaščito kulturne dediščine. Kako ste dobili to priložnost?

Da sem sodeloval pri arheoloških projektih in risal dediščino, mi je omogočila moja sestra, ki je delala na zavodu kot referentka za izdajanje dovoljenj za prevoz bosanskih umetnin v tujino. Arheološka najdišča sem dobesedno narisal in že takrat pokazal to svojo občutljivost za risbo. Z ilustracijami sem opremil celo par znanstvenih arheoloških knjig – v letih 1973 in 1974 tudi delo že pokojnega dr. Zdravka Kajmakovića.

Že v srednji šoli ste dobili tudi osebno povabilo dekana beograjske likovne akademije za študij na njihovi fakulteti. Vendar se po končani srednji šoli niste odločili za Beograd, ampak za študij v Ljubljani. Zakaj?

Res je, že v srednji šoli sem dobil priložnost za študij v Beogradu, a sem ga odklonil, ker mi je Ljubljana vedno predstavljala življenjski cilj. Vedel sem, da mi je blizu način življenja in dela, ta poetika življenja. Na neki način sem hotel preizkusiti sebe, ugotoviti, kaj nosim v sebi umetniškega, ali je kiparstvo res moj način življenja, moje poslanstvo, moje pravo mesto v tem kozmosu. Zdi se mi, da sem se dal na življenjski preizkus, da najdem svoj pravi smisel življenja.

Skratka, na akademijo so me po opravljenih sprejemnih izpitih sprejeli. In ker so kmalu videli, da sem zelo zagnan, sem dobil tudi štipendijo.

Vaš talent in zagnanost sta bila leta 1987 nagrajena s študentsko Prešernovo nagrado. Kmalu zatem pa je sledila še ena potrditev: nad vašimi deli so bili zelo navdušeni britanski umetniki, s katerimi ste se srečali v koloniji Marušići v Istri, in so vas povabili na londonsko Umetniško šolo St. Martins. Kako je na vaše delo vplivalo britansko kiparstvo?

Na šoli St. Martins sem študiral kot edini predstavnik iz Jugoslavije v času, ki je bil zelo napet, in sicer na njihove stroške, ker je to zelo draga, elitna šola. Bil pa sem tudi edini Slovan na šoli, zato so me gledali kot neko čudo. Vodja oddelka je bil tedaj zdaj že pokojni britanski kipar Anthony Caro, ki je zasenčil mit Henryja Moora in je vpeljal v kiparstvo nekakšno listnato formo. Vendar moram priznati, da je name bolj kot sodobno kiparstvo vplivala arheologija Britanskega muzeja. V muzejih sem preživel cel dneve in se spraševal, zakaj so antični kipi zame bolj živi, bolj impresivni kot takratne razstave v Londonu, na primer v galerijah Whitechapel in Tate, kjer so bile na ogled obsežne pregledne razstave. Takrat je na primer zaslovel Anish Kapoor, ki sem ga tudi spoznal. Vendar me je, kot rečeno, bolj vleklo v muzeje.

Ali je bila želja po razvoju specifičnega likovnega jezika, navezanega na arheologijo, morda tudi razlog, da ste zapustili London?

V Londonu sem delal tudi scenografijo za televizijski kanal Channel 4 in dobro zaslužil, vendar nisem bil srečen. Tudi z načinom dela Anthonyja Cara se nisem strinjal, ker je imel okrog sebe cel tim ustvarjalcev – pomočnikov, kar je bilo že takrat v Veliki Britaniji nekaj običajnega. Anthonyja Cara sem

seveda cenil kot velikega mojstra, aristokrata, a sem vedel, da to ni moj svet. Zato sem do njegovega umetniškega pristopa vzpostavil distanco, ker sem vedel, da ni absolutna resnica.

Spoznal sem tudi Tima Scotta, avtorja, ki je oplajal evropsko skulpturo s prostorsko risbo, kot ji jaz pravim. Vendar tudi tega pristopa nisem nikoli sprejel, ampak samo opazoval. Zanimalo me je zgolj, kaj pomeni likovno.

Druga skupina kiparjev, ki sem jo zelo spoštoval in je delovala na drugem oddelku šole, pa je kovala železo. Torej, gojila je podoben odnos do materiala kot Eduardo Chillida, pokojni baskovski kipar. V teh delih sem prepoznal globino, saj kipar v material vnese svoj fizis, svojo misel, ki je prej v skici na papirju. Ta pristop me je sicer pritegnil, ampak samo kot pot in način, ne pa kot cilj. Mene namreč zanima samo direkten odnos do materije. Kljub temu pa drugih kiparskih pristopov nisem zavrnil, ampak sem se nekako premikal, krožil po tem umetniškem svetu z intuicijo, ki me vodi še danes.

Po drugi strani pa sem želel biti sam in ustvarjati na svoj način. Spomnim se, da sem tedaj bral Krležovo *Vrnitev Filipa Latinovicza* – zgodbo o umetniški duši, ki se vrne v kraj svoje mladosti – kar me je spodbudilo, da sem nekega dne enostavno izginil. Pozneje so mi povedali, je bil Anthony Caro zelo žalosten, skoraj besen, ker ni mogel razumeti, kako sem se lahko vrnil v tisto "divjino".

Kljub temu pa vas je London močno zaznamoval.

Lahko rečem, da sem v Londonu utrdil svoje mišljenje, da mi je postalo vseeno za trende. Vedel sem, da me Caro spoštuje, ravno tako tudi drugi kiparji. Hkrati pa sem vedel, da čas teče, da se moram do tistega, kar nosim v sebi, kar je moje notranje oko prepoznalo kot dragoceno, sam dokopati, in da mi ne Caro niti kdo drug pri tem ne more pomagati. Spoznal sem, da ne smem ničesar zatajiti, kajti biti iskren do sebe, se olupiti do kosti, je najbolj neizprosno. In vedel sem, da to lahko naredim samo v Ljubljani. Če bi ostal v Londonu, bi bil živa nesreča: imel bi sicer vse materialno, vendar ne bi imel svobode izražanja. Tukaj pa sem neprestano puščal za seboj sledove in lahko rečem, da se danes dobro počutim.

Ali ste pozneje z angleškimi ustvarjalci ohranili stike?

Stike sem ohranil, vendar tesnejših kontaktov finančno nisem mogel vzdrževati.

Vaše ustvarjanje že od konca sedemdesetih let zaznamuje nevsakdanji svet, ki je usmerjen v posmrtno življenje in eshatološka vprašanja. Na kakšni osnovi ste izoblikovali to specifično ikonografijo? Ali je na tematiko vaših del vplival tudi zgodnji stik z arheologijo?

Gotovo. Že kot srednješolca me je zanimalo, kaj se nahaja v zemlji, ki so jo arheologi zakoličili. Vedno me je zelo fasciniralo, ko so odkrili predmete in je kar naenkrat zažarel iz zemlje na primer kos zlata ali kakšne druge kovine. Zanimivo je tudi, da so me zelo prevzele lobanje. In še danes lobanjo dojemam kot nekakšen kanon lepote v tem kozmosu, kot nekaj najlepšega, največji čudež. Tega motiva se ne morem znebiti in pravzaprav karkoli narišem, ima obliko oziroma podobo lobanje, ki jo dojemam kot idealno obliko.

V kiparstvo ste vnesli tudi tehniko nekakšnega mumificiranja, ki ohranja idejo življenja po smrti. Kakšno je primarno sporočilo teh kipov?

To antropomorfno figuracijo sem ravno tako spoznal s pomočjo arheologije, na arheoloških najdiščih, kjer so ležale figure, ki so bile še vedno prekrite z zemljo, le delno očiščene. Definitivno pa sem se z mumificiranimi figurami seznanil najprej v Pompejih, kjer sem videl krasna, "živa", vendar zavita telesa, pozneje pa še v Britanskem muzeju, kjer sem spoznal egipčanske mumije.

V svojem kiparstvu sem seveda materijo definiral na nov način, s katerim sem izrazil svoj pogled na kiparstvo in družbo. Svoje misli pravzaprav transponiram v različne materiale, vosek, vrv in tudi v mumifikacijo, ker me zanima krhkost življenja. Ta način dela je seveda zelo zahteven, saj mora biti vsaka poteza jasno izražena. Istočasno pa kiparsko telo s tem dobi povsem nov izraz, neko novo moč, drugačno sporočilo, ki te vznemiri. Moje skulpture je na primer zelo občudoval Jože Tisnikar, ko je bila v Slovenj Gradcu razstava *Slovensko kiparstvo osemdesetih let*, in me je želel spoznati. Izjemno ga je namreč prevzela poetika, ta izraz skulptur in bolečina, ki jo utelešajo. Fasciniralo ga je preseganje smrti in želja po večnosti, večnem življenju.

Isto tehniko ste uporabili tudi za posamezne avtorske portrete. Kaj ste želeli poudariti s takšno formo?

Med mumificiranimi portreti je znamenita zlasti serija portretov Marijana Zlobca, ki sem jih naredil v osemdesetih letih. Vsi portreti so oviti z vrvjo in delujejo zelo impresivno prav zaradi posebnega izraza, ki zaznamuje priha-

janje in odhajanje, to večno vprašanje. Na ta način sem pozneje upodobil tudi Draga Tršarja, Slavka Preglja in nekaj podobnih.

Sicer pa me je klasičen portret vedno zanimal in me zanima še danes predvsem kot odnos do portretiranca, katerega individualnost izraziš v materiji: v vosku, kamnu, glini, mavcu ali bronu. Nekaj časa, v poznih sedemdesetih in osemdeseti letih, sem se celo preživljal s portreti, ker je bilo privatnih naročil veliko. Zgodilo se je, da je na primer babica naročila portret vnuka, ki je praznoval rojstni dan. Vnuka sem običajno portretiral, medtem ko so otroci jedli torto, včasih iz gline, včasih iz mavca. Pozneje pa sem portret, če so želeli, odlil v bron. Takšna naročila so bila zelo pogosta in tudi naročniki so bili s portreti zelo zadovoljni.

Na kakšen način se pravzaprav lotevate oblikovanja portreta, kaj običajno izpostavite na njem?

To je odvisno od tega, za kakšen portret gre, javni ali intimni za zasebno zbirko. Pri vsakem portretu pa me najprej zanima okvirna forma glave, torej, osnovna masa, s katero določim, ali je portret podolgovat, suh, okrogel – podobno kot pri projektiranju hiše. Pomembni so tudi odnosi med posameznimi konkavnimi in konveksnimi deli, ki jih moram vkomponirati v kompozicijo celote. Zatem pa sledi oblikovanje detajlov, oči, nosa, ust in odnosov med njimi. To je vsa filozofija: najprej moraš prepoznati in opredeliti osnovne forme, ki jih počasi oblikuješ v karakter in na koncu poudariš tisto, kar je individualna značilnost osebnosti oziroma portretirančev duhovni izraz. Nekomu na primer poudariš frizuro, drugemu pogled ali izraz ustnic. Skratka, na podoben način prepoznavamo človeka, ki se mu približujemo. Najprej opredelimo maso v prostoru, kakšna je njegova barva oči in polti pa razločimo šele, ko se mu povsem približamo. To sem povedal zelo didaktično.

Poznani ste tudi po svojih javnih portretnih plastikah, s katerimi izražate odnos do tradicije, zlasti po portretih znanih Slovencev. Ali na ljubljanski akademiji sploh poučujete portret?

Trenutno je situacija žalostna. Jaz namreč pripadam starejši generaciji kiparjev, ki se je učila od stare garde profesorjev, šolanih v Zagrebu. In moram reči, da sem dar za oblikovanje portreta v sebi začutil že zelo zgodaj in sem ga tudi raziskoval z velikim veseljem in radovednostjo. Portret sem pravzaprav vzel za disciplino, ki je kozmična. Zahteva seveda tudi pozna-

vanje klasične umetnosti, renesanse in velikih mojstrov 19. in 20. stoletja. Istočasno pa je to zelo zahtevna disciplina, ki se običajno začne z risbo, nadaljuje z malo plastiko, pripravo kalupa, ulivanjem, obdelovanjem, patiniranjem ... Skratka, gre za zahteven postopek, za katerega bi moral imeti kipar pravzaprav skupino asistentov. Zatem šele sledi umestitev v javni prostor, kjer vidiš, ali si s portretom dosegel optimalen uspeh.

Kako pa koncipirate prostorske postavitve? Ustvarjati ste namreč začeli v času, ko je kiparstvo stopilo s piedestala. Vaše ambientalne postavitve so običajno razpostavljene po tleh in urejene v ambiente, sestavljene iz številnih elementov. Na kakšen način se želite približati gledalcu?

Ko sem pripravljaj razstavo *Ohraniti sanje* v Kostanjevici na Krki, ki je sakralni objekt, sem razmišljal o tem, kako umestiti umetnino v prostor, da bo živela svoje življenje. Istočasno pa sem želel, da prostorska postavitve nadgradi, oplemeniti to lupino sakralnega objekta, kar je seveda najtežje. Zato sem si notranji prostor zamislil kot maternico in kompozicijo gradil na horizontali, ki je za sakralni prostor zelo dobra diagnoza, ker z vertikalno gotskega prostora ne moreš tekmovati. Horizontala daje v sakralnem objektu občutek transcendence, deluje na človekovo psiho. Vse, kar je v horizontali, je tudi boleče, te prizadene. In če je to še umetniško oziroma likovno jasno, čisto, je učinek v sakralnem prostoru maksimalen.

Posvetni prostori zagotovo zahtevajo drugačen pristop.

Seveda, v Zagrebu, kjer sem imel leta 2000 razstavo v Klovićevih dvorih, sem izhajal iz drugačnega koncepta, in sicer, kako arheologijo življenja in smrti oziroma eros in tanatos umestiti v uradne institucionalne prostore galerije, kjer na postavitve vplivajo tudi galerijski proporci. Ko dobiš priložnost za samostojno razstavo, moraš seveda vložiti vso energijo, da materializiraš svojo idejo in kipe čim bolj umestiš v prostor. Vendar ti nekje uspe bolj, drugje manj.

Omenili ste temo arheologija življenja in smrti oziroma eros – tanatos, ki pravzaprav prežema vaš celoten opus. Kaj zaznamuje v vašem osebnem kiparskem jeziku?

Ta tema, kot ste rekli, zaznamuje moj kompleten opus vse od sedemdesetih let dalje, ko sem naenkrat ugotovil, da sem skoraj šaman. To pomeni, da se pri



• Mirsad Begić: Skica za bronasti relief, iz cikla Ohraniti sanje, 1996, mešana tehnika | foto: Jaka Babnik

svojem delu vračam v kontemplacijo, k zemlji, da verjamem v pristnost in primarnost zemlje. Čeprav živimo v času tehnološkega napredka, se zavedam naše krhkosti. Seveda pa arheologija življenja in smrti pomeni, da kopljem tudi po svoji preteklosti, ker je bil moj oče teolog in imam to čutenje verjetno v sebi. Še bolj pa se je tema utrdila v času vojne, ko se je iztekel čas Jugoslaviji. Zame je bilo to najtežje obdobje, v katerem sem kot ustvarjalec moral iztisniti vse nelagodje, ki sem ga imel v sebi.

Vaše prostorske postavitve so sestavljene iz številnih fragmentov: na primer delo *Ohraniti sanje*, ki ste ga predstavili v Kostanjevici na Krki, je vključevalo nekakšne gomile, narejene iz tisočih drobnih figuric, lobanj, kosti, čuvarjev ipd. Če k temu prištejemo še skice, makete in študije vaših monumentalnih kipov, je materiala ogromno. Kje hranite svoje stvaritve?

V različnih depojih, nekatere pri livarju, druge v svojem ateljeju. Pravzaprav sedaj, ko sem skoraj zaključil svoj opus, sploh ne vem, kje imam nekatera dela, ker pri nas nimamo skupnih depojev, v katerih bi se kiparska dela lahko ohranila tudi po umetnikovi smrti. Iz cikla *Ohraniti sanje*, ki pravzaprav še nastaja, je ohranjena le približno tretjina materiala. Vse ostalo se je izgubilo, ker sem kipe hranil v depojih različnih podjetij, ki so v krizi propadla in so najbrž dela zavrgli ali pokradli. Nekatera dela sicer hranijo v muzejskih zbirkah, vendar premalo.

Kako bi po vašem mnenju lahko rešili to problematiko?

Rešitev bi bila lahko ureditev kiparskih ateljejev, ki bi bili tudi depoji in bi istočasno omogočali nekakšen študijski program za mlade umetnostne zgodovinarje oziroma poglobljen študij kiparstva. Ponujali bi namreč vpogled v delo mladih umetnikov in tudi že pokojnih ustvarjalcev. Mislim, da bi bil to čudovit izziv za študente umetnostne zgodovine, seveda ne samo za mlade, saj bi lahko delom v nastajanju sledila tudi stroka. Kustosi bi lahko pripravljali študijske in tematske razstave, ker bi bili na enem mestu zbrani kompletni umetniški opusi različnih osebnosti. Najbolj pomembno pa je, da bi skupni depoji pripomogli k zaščiti dediščine.



• Mirsad Begić: *Veliki čuvar*, del prostorske postavitve v Razstavišču Monfort, Portorož | © Obalne galerije Piran, foto: Jaka Jeraša

Imate kakšen predlog, kje bi jih lahko uredili?

Rog bi bil fantastičen. To se mi zdi v tem trenutku najboljša rešitev.

Kakšen pa je bil odnos inštitucij oziroma države do kiparstva v osemdesetih letih, na začetku vaše kariere? Ali so bili takrat boljši časi, občutite kakšno razliko?

Na začetku moje ustvarjalne poti so bili definitivno boljši časi za kiparstvo. Že na prvi samostojni razstavi mi je tedanja kulturna skupnost odkupila dve deli, da sem lahko sanjal naprej svoje sanje in imel motivacijo za delo že kot mlad kipar. In lahko rečem, da so bili odkupi čudovita programska strategija, da je umetnik dobil spodbudo za svoje delo, ne pa da izgublja orientacijo tako kot danes. Če zavrtim film nazaj, so bili začetki moje kiparske poti čudovito obdobje, ker je bila takrat taka kulturna politika, da je spodbujala motivacijo umetnika. Za motivacijo pri ustvarjanju je namreč zelo pomembno, da ti dajo izziv, ki je seveda odkup.

Kdaj se je to spremenilo?

V devetdesetih letih, takoj po osamosvojitvi Slovenije. Danes smo umetniki bolj ali manj prepuščeni sami sebi, kar je pri nas velik problem, tudi kadar sodelujemo z inštitucijami. Na primer, ko sem imel pred nekaj leti razstavo v Monfortu v Portorožu, sem moral dela sam pripeljati in odpeljati ...

Znano je, da se je po osamosvojitvi v Sloveniji postavilo tudi relativno malo plastik v primerjavi s preteklimi obdobji, čeprav so izjemnega pomena za spodbujanje razvoja sodobne kulture in njeno razumevanje. Kakšno je vaše mnenje?

V času Jugoslavije je bilo za kiparstvo zlato obdobje, saj je Slovenija glede na svoje poslanstvo poudarjala kulturo, Beograd pa je bil center politike. Da je Slovenija gradila na kulturi, se je videlo tudi po tem, da so postavljali kipe na meji, na primer v Novi Gorici, in s tem poudarjali kulturno zavest. Podobno pa je bilo tudi drugod, po celi državi, kjer je imel vsak umetnik, ki je naredil razstavo, zagotovljen odkup umetniškega dela. Žal pa so postale po osamosvojitvi s prihodom kapitalistične potrošniške družbe te temeljne vrednote popolnoma drugačne. Danes nihče več ne gradi na kulturi, niti slučajno. Kultura je postala kvečjemu breme družbi in državi. Vprašanje na dolgi rok

tudi je, kako bo umetniški in galerijski svet sploh preživel. Umetnikov je namreč danes toliko, da lahko rečem, da je na cesti par tisoč arhitektov, par tisoč literatov, glasbenikov, slikarjev, kiparjev. Vsi hočejo dobro živeti, Slovenija in tržišče pa sta majhna. V Sloveniji pravzaprav vlada socialno in ekonomsko neravnovesje, ki ne spodbuja motivacije za sproščeno umetniško delo. Seveda pa vsi tisti, ki smo začeli kot svobodni umeniki, nekako vztrajamo.

Informatika se vas ni dotaknila, prisegate na klasične kiparske tehnike. Ali opazate v sodobnem kiparstvu pomanjkanje odnosa do tradicije?

Osebno mislim, da je v kiparstvu najpomembnejši direkten dialog z materijo. Risba je neposredni zapis duše, je diagram duše. Prenos misli z roko na papir dojemam kot nekakšen čudež, ki prinaša velikansko zadovoljstvo. In šele ko misel dozori v risbi, jo lahko prenesem tudi v materijo. Z risbo pridem do idejne rešitve, ki je materializirana ideja in živi ne glede na to, ali je narejena v glini ali bronu.

Nove generacije tega šamanskega odnosa do materije nimajo. Na primer, ko sem delal spomenik Ivanu Hribarju, sem imel pred seboj 15 ton gline, blata, ki sem ga moral oživiti, mu vdihniti življenje, ki mora biti prepričljivo. Časa za ponovitev pa nisem imel. In v takih trenutkih spoznaš, da si to, kar pač si. Noben računalnik ti pri delu ne more pomagati. Zato pravim, da si pri ustvarjanju kot šaman, ki se zveže, spoji z zemljo in iz sebe bruha neko silno energijo.

Milček Komelj je v vaši monografiji zapisal, da cenite Andyja Warhola kot največjega šamana med umetniki. Zakaj?

To je res. Warhol je s svojo čarovnijo potrošniške filozofije krasno prikazal čas, ko je Ameriko zajela potrošniška kuga. V tem smislu je bil neverjeten, šaman svojega časa. Pri nas pa je čas potrošniške kuge zdaj. Čas je tudi za pop art, le da mi nič ne migamo.

Vaše zadnje delo je spomenik narodnim buditeljem (Francu Ivanocyju, Jožefu Kleklu st., Matiji Slaviču, Ivanu Jeriču in Francu Kovačiču) ob 100. obletnici priključitve Prekmurja k matični domovini, ki bo stal v središču Murske Sobotе. Za kakšen kip gre in kako ste ga zasnovali?



• Mirsad Begić: Kip Ivana Hribarja, 2010, Ljubljana | fotografija iz avtorjevega arhiva

To je bil vabljeni natečaj, na katerem je bila izbrana moja ideja. Gre pa za monumentalni spomenik, katerega osnova bo kamen – granit kot monolit, visok približno 1,75 m in dolg 6 metrov. Na ta monolit bo pritrjena amfora iz bronu kot večna podoba življenja in smrti, ki je povezana z onostranstvom in iz katere rastejo drevesne veje z nekakšnimi sadeži. Vendar to niso sadeži, ampak so na eni strani videti kot cvetlični popki, na drugi strani pa so portreti petih najpomembnejših osebnosti, ki so z drevesnimi vejami simbolično povezani s prekmursko zemljo. Torej, zamislil sem si poetično upodobitev, ki simbolizira narod, na katerega so pritiskali, vendar se je kljub vsem pritiskom obdržal. Celota, ki je nekakšen preplet mehkebe prekmurske zemlje in trdnosti granita, pa predstavlja novo kompozicijsko formo obeležja, ki izraža bolečino prekmurskega naroda.



• Mirsad Begić: Osnutek za spomenik narodnim buditeljem v Murski Soboti | fotografija iz avtorjevega arhiva

Koliko umetniške svobode imate pri oblikovanju javnih plastik?

Pri idejni zasnovi spomenikov imam vso svobodo. Večji problem vidim v izpeljavi idejne zamisli. Kajti če te na natečaju izberejo, bi morala biti dolžnost naročnika, da pripravi vse potrebno za izvedbo spomenika in da pridobi finančna sredstva. Moja dolžnost pa je, da umetniško izrazim idejo, ki sem jo predlagal. Se pravi, če bi vsak naredil tisto, kar mora narediti, ne bi bilo nobenega problema. Ampak vedno je hudič, tako kot v družbi: kar naenkrat pride do neravnovesja, socialnega, ekonomskega ... In kdo je kriv? Politika!

Konkretno za spomenik narodnim buditeljem v Murski Soboti sem izbral monolit, da optimalno izrazim stoletnico priključitve Prekmurja k matici. Zdaj pa me sprašujejo, zakaj je kamen tako drag. Naročnik bi vendar moral umetnika podpreti! Jaz pa neprestano delam pod stresom, naredim en korak naprej in tri nazaj. In tako bo verjetno vse do konca leta, ko naj bi bil spomenik postavljen.

Hvala za pogovor.

Ideologije superjunakov

Matic Majcen

Filmi o superjunakih so po prelomu stoletja korak za korakom preplavili komercialni filmski trg. Stripovski liki, kot so Batman, Superman, Čudežna ženska in Hulk, ki so filmske in televizijske adaptacije doživeli že v minulem stoletju, so zdaj dobili povsem nove obraze, obenem pa je na veliko platno prodrła vrsta novih superjunakov, ki so po stripih zaživel tudi v filmskih franšizah. Superjunaški filmi 21. stoletja niso dogodek, ki bi naenkrat zavladal v filmski industriji, temveč gre za dolgoročen trend, ki je še vedno v vzrastu, saj je bilo prav leto 2018 rekordno za ta podžanr. Tisto, kar daje dodaten zagon večni privlačnosti fantazijskih pripovedi, je namreč tudi fanatična zvestoba franšizam in nasploh likom znamk Marvel ter DC Comics. V nedavni anketi so raziskovalci ugotovili, da samo 12 % vseh gledalcev tovrstnih filmov upošteva mnenja kritikov, preden si gre ogledat superjunaški film.

Obstaja nekaj konkretnih razlogov, zakaj se je takšna eksplozija teh likov zgodila ravno na začetku 21. stoletja. Kot prvo je prehod filmske industrije iz analogne v digitalno tehnologijo odprl pomembna vrata fantazijskim filmom, ki zdaj niso bili več odvisni od dragih studijskih prizorišč, mask in poslikav, temveč se je prvič v zgodovini celotno dogajanje preneslo v virtualno digitalno okolje, s čimer so možnosti postale praktično neomejene. Če so se filmarji v osemdesetih in devetdesetih letih pri kakšnem zahtevnejšem projektu še pritoževali, da tehnologija še ni dovolj zrela za kakovosten rezultat, je ta argument iz filmske industrije zdaj v trenutku izginil.

Kot drugo je pomemben vstop podjetja Marvel v filmsko industrijo. Studio Marvel je sicer nastal že leta 1993, a so bili njegovi začetki vse prej kot lahki. Veliko oviro je predstavljalo predvsem dejstvo, da je podjetje v preteklih desetletjih v želji po dobičku licence za filmske adaptacije nekaterih svojih najbolj prepoznavnih likov (npr. Spidermana) prodalo drugim medijskim korporacijam. Ko se je stripovsko podjetje Marvel začelo tudi samo ukvarjati s produkcijo filmov, so morali, vsaj sprva, začeti z ničle in graditi na manj odmevnih adutih. Njihova prva filma *Blade* (1998) in *Možje X* (2000) sta bila nekakšen testni poligon, ki je pokazal, da je nizanje novih filmov o superjunakih dejansko dobra in predvsem dobičkonosna ideja. S filmi in liki, kot so *Iron-man* (2008), *Hulk* (2008), *Thor* (2011), *Stotnik Amerika* (2011), *Maščevalci* (2012), *Varuhi galaksije* (2014), je znamka proizvedla svoj lastni filmski univerzum in z naraščajočo popularnostjo zasedla trg. Za primerjavo: film *Možje X* je leta 2000 na svetovnem trgu zbral 296 milijonov dolarjev, letošnji zaključek serije filmov o *Maščevalcih* pa 2,8 milijarde. Pravzaprav sploh ne moremo več reči, da gre za velikansko uspešnico. *Maščevalci: Zaključek* je najbolj donosen film v celotni filmski zgodovini in še en Marvelov film, ki premika meje v svetovni filmski industriji.

Tu pa je vendarle tudi tisti tretji dejavnik. Tega sicer ne moremo ravno označiti kot enega od razlogov za vzpon superjunaških filmov, vsekakor pa je njihov neločljivi spremljevalec: 11. september 2001. Po terorističnih napadih v ZDA je ameriška družba nujno potrebovala junake: ljudi in like, ki dajejo upanje, zgled, ki dvigajo moralo po enem najtemačnejših trenutkov tamkajšnje zgodovine. Superjunaki, ki so prevzeli to odgovornost, pa so zdaj vendarle drugačni, daleč od brezmadežnih in neskončno močnih idolov, ki skočijo na pomoč in rešijo svet, kakor so to počeli Batman, Superman in Stotnik Amerika sredi 20. stoletja. Njihove osebnosti so zdaj mnogo bolj nagnjene k napakam, prežete z dvomi, bolj človeške kot kdajkoli prej. Kot zapiše Jeffery Moulton v svoji knjigi *The Superhero Response*: »Daleč stran so zlati bogovi včerajšnjega dne, moralni, samozavestni junaki, ki so predstavljali 'resnico, pravico in ameriški način življenja'. (...) Namesto njih so na sceno stopili temačnejši, nevarnejši junaki, ki so potisnjeni povsem na rob in morajo zlu pogledati neposredno v oči, pri čemer komajda zadržujejo svoje lastne demone.«

Če so superjunaki v prvi vrsti morda res komercialen, celo plehek popkulturni izdelek, po drugi strani torej izpolnjujejo neko konkretno družbeno funkcijo. V komercialnem filmu obstaja zlato pravilo, da če želiš posneti finančno uspešen film, mora ta biti ideološko nevtralen in mora privabiti tako tiste gledalce, ki se nagibajo k liberalnemu, kot tudi tiste, ki so bližje konservativnemu političnemu polu. Pa je temu res tako? Na videz morda res. Superjunaki se kljub temačnejšim odtenkom še vedno borijo za pravico, za dobro, za blagostanje človeške vrste. Pod tem površjem pa so te pripovedi obenem prežete s stališči, ki so vse prej kot univerzalna in absolutna – tudi superjunaške zgodbe so nekje globoko v sebi povsem ideološke.

Prav temu vidiku superjunakov namenjamo tematski sklop v tej številki *Dialogov*. Zanimalo nas je, katere so te globlje ležeče ideološke podstati, ki nam jih superjunaški filmi nezavedno posredujejo, medtem ko kažejo brezmadežno podobo boja za absolutno dobro. Vprašanje je še toliko pomembnejše, ker tovrstne naracije z vse večjo popularnostjo in vplivom po celotnem svetu postajajo viden ideološki aparat ameriške popularne kulture. Praktično ni mladega filmskega gledalca, ki ne bi na takšen ali drugačen način v svoj um vsrkaval junaške podvige, ki jih ponujajo ti liki, s tem pa tudi vse tisto neizrečeno, kar ima velik vpliv na to, kako razmišljamo in kako delujemo v obkrožajočem svetu.

Glavnina pozornosti je v tokratnem sklopu logično posvečena ameriškim superjunakom, tako tistim igranim kot animiranim, nekdanjim kot današnjim, moškim kot ženskam. Po drugi strani pa nam njihovo družbeno funkcijo najboljše orišejo primeri, do katerih v tej prevladi ameriške kulture še lahko vzpostavimo določeno distanco – pogled zato uperjamo tudi v ruske superjunake. Na samem koncu postavljamo še vprašanje, ali lahko tudi v slovenskem ljudskem in literarnem izročilu najdemo kakšnega superjunaka, ter obenem razmišljamo o današnjih uporabah te besede v vsakdanjem jeziku. Dejstvo namreč ostaja: če so nam tovrstni filmi vseh ali ne, superjunake danes v takšni ali drugačni obliki vidimo povsod. In ker kaže, da je trend šele dobro dobil zagon, je osmišljanje tega popkulturnega fenomena nekaj nujnega.

Neskončna vojna ali o pretanjeni reprodukciji ideologije ameriške geopolitične superiornosti

Žiga Brdnik

Članek analizira ideologijo osrednjih likov v filmih Marvelove filmske franšize *Maščevalci*, nastalih med leti 2008 in 2019. Raziskava je na podlagi kritične diskurzivne analize, kot jo je zastavil Muñoz-Gonzalez, zajela vrsto značilnosti likov, njihovih izjav in reprezentacij, ki opredeljujejo ideologijo filmskih tekstov in produkcije filmov.

Maščevalci (*Avengers* v izvirniku), posneti po istoimenski Marvelovi stripovski seriji, so v zadnjem desetletju postali globalno najbolj priljubljena in najbolj znana filmska superjunaška franšiza. Podirajo rekorde v obiskanosti kinematografov in zaslužkih na blagajnah – vsi štirje filmi s tem naslovom so med desetimi največjimi zaslužkarji v zgodovini (Box Office Mojo 2019) – s kopico povezanih filmov o posamičnih superjunakih pa tvorijo kar celotno vzporedno »vesolje«, imenovano »Marvelovo kinematografsko vesolje«. S filmsko stvaritvijo vzporedne resničnosti pritegnejo milijone oboževalcev po vsem svetu in s tem postajajo ena od najbolj vplivnih popkulturnih referenc, ki nima zgolj zabavljajske funkcije, ampak ima nedvomno tudi pomemben vpliv na dojemanje sveta, časa, posameznika in družbe. Svoje superjunake se sicer bolj kot nekatere druge franšize trudi prikazati ne kot konformistične avtoritete za obrambo določenih vrednot, idej in političnih prepričanj, vpetih v prevladujočo ideologijo, ampak kot občasno kritične individuumе z lastno svobodno voljo, zavedanjem samih sebe in moralnimi ter čustvenimi konflikti, a jih, kot se bom potrudil pokazati v tem članku, pod črto na koncu vedno vzpostavi kot agense (zaščitnike in »maščevalce«) ustaljenega družbenega reda – sodobnega kapitalističnega sistema pod ameriško vojaško in geopolitično nadvlado. (Nevins 2017; Muñoz-Gonzalez 2017) Želijo nas prepričati, da tako imenovani kapitalizem s človeškim obrazom, ki naj bi se sam reguliral glede na svoje napake, potrebe trga in ljudi, še obstaja, a tako iz resničnosti kot iz dinamike ideoloških nastavkov filmov lahko razberemo, da le navidezno in tako dolgo, dokler se mu nekdo temeljito (v njegovih ideoloških temeljih) ne postavi po robu ter ga tako postavi pod vprašaj. »Človeški« obraz sistema in demokratični mehanizmi, ki naj bi regulirali kapitalistično hegemonijo, takrat v trenutku padejo ob hitrem sklicu izrednih razmer in glasnem klicu k orožju v imenu varnosti pred vedno novimi zunanjimi sovražniki, notranjimi zarotami in pretečimi nevarnostmi. (Chomsky 2015)

Ob vseh zapletih, podvigih, prepirih, dvomih in junaštvih ne puščajo dvoma, da je edini možen sistem kapitalistični in da se ta lahko ohranja zgolj pod nadzorom svetovnega policaja – Združenih držav Amerike, ki imajo tako kot superjunaki posebno pravico pri uporabi svoje superiorne vojaške sile za ohranjanje *statusa quo*, pri tem početju pa presežejo vse svoje pomisleke ter razhajanja, kar implicira, da bi morali to storiti tudi mi sami. (Rose 2019) Še več, Maščevalci na precepu individuum in družbe predstavljajo simbolične like in retorične figure, ki počlovečijo mehanizme utrjevanja hegemonične ideologije in struktur moči, ki jo ohranjajo. Čeprav imajo superjunaške moči, so samo ljudje, ki trpijo, uživajo, ljubijo, sovražijo, idealizirajo, povečujejo itd. – tako kot mi – s čimer se filmi trudijo prikriti njihovo ideološko podstat in nam jih tako približati ter prikupiti, s čimer nam bodo lažje prodali svoje proizvode in ideje. Prodajna osnova superjunaka je ponavadi vzpostavljena že predčasno, saj jih običajno igrajo »filmski zvezdniki«, ki so na nek način tudi sami superjunaške točke identifikacije v očeh oboževalcev (Giannetti 2008). Ameriških in mednarodnih film-

skih zvezdnikov, ki igrajo superjunake v *Maščevalcih*, kar mrgoli, hkrati pa Marvel uporablja tudi druge mehanizme, da bi nam olajšal identifikacijo z njimi. »Filmski ustvarjalci simpatične like ustvarijo tako, da pri njih poudarijo lastnosti, kot so idealizem, pogum, plemenitost, poštenost, prijaznost in zvestoba /.../ Čustveno ranljivi liki v nas zbudijo zaščitniški nagon. Tudi ljudje, ki so smešni, očarljivi oziroma inteligentni, se nam takoj prikupijo /.../ Nekateri filmski ustvarjalci so tehnično tako spretni, da nas lahko pritegnejo vrednote določenega lika, ki jim sami nasprotujemo.« (Giannetti 2008) Ideologija je pogosto prikrit sistem, marsikateri lik pa prevevajo občutja, ki si nasprotujejo, zato Giannetti priznava, da je analiza ideoloških vrednot določenega lika velikokrat težavno opravilo, gledalci pa lahko ob ogledu sprejmejo ideološke vrednote, ne da bi se tega zavedali. »Veliko ljudi trdi, da jih politika ne zanima, vendar ima tako rekoč vsaka stvar ideološko razsežnost. Naš odnos do spolnosti, dela, delitve oblasti, avtoritete, družine, religije – vse to vključuje ideološke predpostavke, pa naj se tega zavedamo ali ne. Tudi v filmih liki redko artikulirajo svoj politični kredo, vendar pa lahko v večini primerov na podlagi njihovih pripomb o teh temah sklepamo na njihove ideološke vrednote in predpostavke.« (Giannetti 2008) Tako je tudi v *Maščevalcih*, zato se bomo v prispevku osredotočili na pripombe in značilnosti dveh osrednjih likov franšize: Ironmana in Stotnika Amerike, ki simbolizirata glavne stebre ideologije ameriške kapitalistične hegemonije – »kapital« in »tehnološko vojaško premoč« na eni strani in »moralno superiornost« ter »dominantno definicijo svobode« na drugi.

Superjunak kot presečišče ideologemov

Teoretično izhodišče članka je kritična diskurzivna analiza Marvelovih filmskih superjunakov, kot si jo je zastavil Rodrigo Muñoz-Gonzalez v članku *Masked Thinkers? Politics and Ideology in the Contemporary Superhero film* (2017). Čeprav se v popularni kulturi in s tem tudi filmih soočajo različne vrednote in mnenja, v njej še naprej prevladujejo dominantne forme in vsebine, ki so zasidrane v dinamiki kulturne hegemonije in s tem določajo določen diskurzivni repertoar. Ideologija se v različnih medijskih proizvodih kaže na jasnejše ali bolj dvoumne načine, pri čemer vedno pod pri-povedjo deluje »politično nezavedno« – kot ga je imenoval Frederick Jameson – ki proizvod postavi v določen družbenozgodovinski kontekst in s tem že vnaprej postavi možne interpretacije medijskega teksta ter vanj položi ideološke manevre in cilje (Muñoz-Gonzalez 2017). Muñoz-Gonzalez si na tem mestu pomaga z Žižkovo razlago ideologije prek idej Ernesta Laclauja. Ideologija po njegovem deluje kot matrica, ki

tvori in regulira odnose med vidnim in nevidnim, zamisljivim in nezamisljivim, pri čemer vznikne iz resničnosti, dojete kot dialektike med materialnim in simbolnim. In če sledeč Ryanu in Kellnerju razumemo film kot transkodifikacijo diskurzov družbenega življenja v filmsko pripoved, kar pomeni, da ne reflektirajo resničnosti zunaj filma, ampak samo opravijo prenos iz enega diskurzivnega polja na drugega, potem filmi na novo osmislijo značilnosti določene ideologije in hkrati podpirajo njeno reprodukcijo. »Popularna kultura tako zvari skupaj različne politične realnosti, je znak in branilec določenega Zeitgeista.« (Muñoz-Gonzalez 2017) Po Giannettijevi delitvi eksplicitnosti ideologije v filmih, bi Marvelovo serijo o Maščevalcih lahko postavili v kategorijo implicitnih filmov. »Protagonisti in antagonisti predstavljajo konfliktne vrednostne sisteme, vendar se film z njimi ne ukvarja odkrito. Sklepati moramo, zakaj se zavzemajo liki, ko se zgodba o njih razpleta pred našimi očmi. Nihče jasno in razločno ne pove, kakšen je 'moralni nauk zgodbe'. Tematika je namerno prikazana pristransko, vendar tako, da je to jasno vidno, brez očitne manipulacije.« (Giannetti, 2008) Kot bomo pokazali v nadaljevanju, pa imajo tudi eksplicitne ideološke nstavke.

Te »stopinje ideologije« so v medijskih proizvodih vidne prek ideologemov, ki jih Kristeva opisuje kot intertekstualne funkcije za podajanje historičnih in družbenih koordinat, Jameson pa kot amfibijske formacije, ki imajo hkrati konceptualno deskripcijo in narativno manifestacijo in so s tem jedro ideoloških reprezentacij, kjer se srečata politika in pripoved (Muñoz-Gonzalez, 2017). Osrednji pojem kritične diskurzivne analize je torej ideologem, »posamična enota ideologije« in sicer specifično dva: družba in posameznik. »Odnos med njima izpostavi nasprotje med ideali, ki jim superjunaki sledijo, hkrati pa daje semiotični mehanizem za vzpostavitev harmonije med nasprotujočimi si mnenji« (Muñoz-Gonzalez, 2017). Za nadaljnjo analizo avtor uporablja retorične figure Kellnerja in Ryana, ki izpostavita dva tipa: metafore, ki so namenjene sedimentaciji alegorij, simbolizmov in mitov; in metonimije, ki reprezentacije vežejo na materialno bazo družbene realnosti; pri čemer so lahko prve in druge v harmoniji ali konfliktu, »odvisno od politične situacije«.

Superjunak je v zadnjem desetletju postal eden od temeljev mainstreamovske kulture, različne študije (McAllister, Sewell & Gordon 2001; Moore 2003; Hugues 2006 v Muñoz-Gonzalez 2017) pa so potrdile, da razkriva jasno ideologijo, ki pretežno brani prevladujoči *status quo*. Čeprav je to s postopnim počlovečenjem superjunaka kdaj bolj in kdaj manj prikrito in se v filmih pojavijo tudi nasprotna stališča in pomisleki o sami nalogi, ki mu je zadana, na koncu to nikoli ne ogrozi hegemoničnih struktur moči. Nevins to pokaže s konceptom, ki ga imenuje »konzervativnost Robina Hooda«: sloviti britanski odpadniški junak se upira avtoriteti šerifa iz Nottinghama, a v imenu višje avtoritete kralja Richarda. »Superjunaki kot Robin Hood se upirajo posameznim skorumpiranim predstavnikom sistema, a le redko, če sploh kdaj, se upirajo kapitalističnemu sistemu samemu. Ko to storijo, so označeni za superzlobneže ali

teroriste.« (Nevins 2017) Superjunak je pri tem »prinašalec plemenitih namenov«, s čimer postane točka identifikacije za občinstvo, saj je branilec repertoarja zaželenih pomenov in vrednot. »Ideologija vznikne v tej semiotični vrzeli: označevalci so na voljo za navezavo na določen tok označencev, političnih prepričanj« (Laclau v Muñoz-Gonzalez 2017). Če preidemo na raven obravnavnih junakov Iron Mana in Stotnika Amerike, Muñoz-Gonzalez ugotavlja, »da politične reprezentacije vsebujejo neposredne kritike določenih aspektov sodobnega kapitalističnega sistema, hkrati pa promovirajo ideale ameriške moči, glavnega podpornika kritiziranega sistema« (Muñoz-Gonzalez 2017). V ideologemih se tako odvije operacija »metanja kovanca«, kot jo imenuje Žižek, ko se v notranjih in zunanjih konfliktih obeh superjunakov kažejo nasprotujoči si argumenti za njuna temeljna prepričanja. Pri tem, kako se to izraža, si Muñoz-Gonzalez pomaga z Bellom (1978), ki govori o konstantni kulturni krizi kapitalizma, saj ta zapoveduje različne ontologije, ki se lahko med seboj izključujejo. »Potrošniki so skorajda obvezani k osvobajajočemu užitku ob dejanju nakupovanja izdelkov, medtem pa so zavezani tudi k izkazovanju discipline in poslušnosti, ko zavzamejo vlogo 'delavca' ali 'podrejenega« (Bell v Muñoz-Gonzalez 2017). Oba filma, ki jih obravnava: *Iron Man* (2008) in *Stotnik Amerika: Zimski vojak* (2014), mu potrdita to krizo koherentnosti, kot bomo videli v nadaljevanju, pa jo potrjuje tudi celotna franšiza Maščevalcev.

Iron Man: 1 odstotek kot rešitelj 99 odstotkov

Prvi je v seriji Maščevalcev vpeljan osrednji lik Tonyja Starka, oziroma Iron Mana, brez katerega se zaradi neizmernih količin denarja in znanja, ki jih poseduje, nič od nadaljnjih dogodkov ne bi zgodilo. Kot zvemo v seriji filmov o Stotniku Ameriki, je tudi ta, ki najde zamrznjenega Steva Rogersa, svojo ideološko dopolnitev, ki jo je med drugo svetovno vojno za boj proti Nemcem ustvaril njegov oče Howard Stark. In kot zvemo v *Maščevalcih: Ultronova doba* (2015) je mogoče celo razlog za vzpostavitev sveta s superjunaki, saj se z njegovo vpeljavo, kot razloži Vizija, začne doba superjunakov, ki s svojimi supermočmi tudi privabi vedno več superizzivov. Iron Man je tako na nek način začetnik celotnega vzporednega vesolja, ki se je v zadnjih enajstih letih odvila na filmskih platnih, z njegovo smrtjo v *Maščevalci: Zaključek* (2019) pa se prva saga tudi zaključí. Njegova vpeljava je zato bistvenega pomena, on pa eden od dveh ideoloških ključev za razumevanje celotne ideološke zgradbe Maščevalcev. Stark je najbolj »kul« Maščevalec: zapeljivec, superbogataš in tehnološki genij, ki s svojimi izumi spreminja svet – zelo podobno kot tehnološki guruji Silicijeve doline, ki jih

mnogi slavijo podobno kot superjunake. Hkrati je naslednik največjega vojaško-industrijskega imperija na svetu, ki ga je podedoval od svojega očeta Howarda. Njegovo podjetje prodaja orožje tako ameriški vojski in, kot se izkaže v filmu, brez njegove vednosti tudi njenim nasprotnikom – kakopak islamističnim teroristom. Ko je Stark sam ujet in sprevidi, kakšni so učinki njegove tehnologije, se spreobrne in želi preprečiti katastrofalne posledice. A prav na tem mestu se odvije zgoraj opisana operacija »metanja kovanca«, pri Starku na ravni dvojice vojna – mir, saj je vojna prikazana kot gonilo za miroljuben izid. Medtem ko filmu uspe prikazati negativne posledice ameriške vojaške intervencije v Iraku in idealizirano dožemanje miru na metonimični ravni, pa paradoksalno to doseže z uporabo nasilja (Muñoz-Gonzalez 2017).

Metaforično to nasprotje razkriva prav Starkova železna obleka, ki je hkrati ultimativno orožje in zagotovilo svetovnega miru, kot tudi sam samozavestno zatrdi. »Ironično je njegova rešitev izgradnja železnega oklepa: svoboda in pomiritev potrebujeta policijsko telo, da ju varuje. To odpre moralni razcep: tehnologija je lahko uspešna, če je uporabljena pravilno. Ampak kaj to pomeni, pravilno, in kdo o tem odloča« (Muñoz-Gonzalez 2017). O uporabi tega orožja kljub občasnim političnim diskusijam in poskusom omejitve na koncu odloča Stark sam, pri čemer za to dobi tudi potrditev v zgodbi filmov, kjer je na koncu on rešitelj ne le Zemlje, ampak celotnega vesolja pred superzlobnežem Tanosom. »Bogato poreklo ni redko v superjunaškem žanru; ta narativna konstrukcija predlaga pritok dobrin od zgoraj navzdol; član milijonarskega razreda prinaša čast manjvrednim ravnem družbe, ideal, ki je značilen za desničarske, konzervativne poglede. 1 % predstavlja upanje preostalim 99 %: Ironmanova dejanja so predstavljena kot dobrodelnost manjvrednemu in neciviliziranemu svetu (Muñoz-Gonzalez 2017).« Ključnega pomena za zgodbo je, da Stark brez svojih neizmernih virov ne bi mogel biti Iron Man in da je lahko le na njihovi podlagi razvil svoj tehnokratski alterego. V filmih o njem (*Iron Man 1, 2 in 3*) to poudarjajo tudi ostali liki: dobri večinoma prihajajo iz bogatega razreda, medtem ko so zlobneži (teroristi islamskega ali sovjetskega porekla) predstavniki nižjih razredov. Da bi v nas vnesel dvom o teh postavkah, prvi film z »metom kovanca« kot njegovega nasprotnika postavi brezkompromisno korporativno logiko mendljere Starkovega podjetja Obadiaha Stana. Stark ga seveda premaga, ohrani pa korporativno logiko, da bo s svojo tehnologijo rešil svet in vmes celo predlaga z letalniki in sateliti oborožen ščit okrog Zemlje, za katerega v filmu *Spiderman: Daleč od doma* (2019) tudi izvemo, da dejansko obstaja, ter zgradi Starkov stolp, ki bo prva popolnoma samozadostna stavba na svetu, v veliki meri pa tudi spomenik njegovi veličini. S to se zelo rad hvali, tudi pred Stotnikom Ameriko, ki ga na eni točki vpraša: »Velik človek v železni obleki. Kaj ostane od tebe, če jo slečeš?« Na kar dobi odgovor: »Genij. Milijarder. Zapeljivec. Filantrop.« Pri čemer je vrstni red oznak zelo pomenljiv za razumevanje njegovega lika v Marvelovem vesolju.

Stotnik Amerika: ščit ameriške superiornosti

Protipol Starku naj bi bil Steve Rogers, v prvem filmu *Stotnik Amerika: Prvi Maščevallec* (2011) vzpostavljen kot tako imenovani mali človek (predstavnik 99 odstotkov), ki je navaden, šibak in izjemno patriotski, a ne more potrditi te zavednosti, ker ni primeren za vojsko. Vse dokler ga po zgoraj opisani logiki od zgoraj navzdol v prvega superjunaka Stotnika Ameriko ne spremeni tehnologija Starkovega očeta. Tokrat je on izbranec, ne zaradi bogastva, ampak zaradi moralne integritete, zdrave »kmečke« pameti, skromnosti, pridnosti in predvsem svoje ljubezni do domovine. In s tem predstavlja metaforo ZDA kot obljubljene dežele, ki naj bi vsakomur dajala enake možnosti, da se glede na lasten trud povzpne v družbi. Po drugi strani sta njegova obleka in ščit simbola ameriške vojaške moči in domoljubnosti, saj sta odeta v barve ameriške zastave: modre, rdeče in bele črte ter zvezde – znamenite »stars and stripes«. Da izpade bolj kul, vozi Harleyja Davidsona, tipičen ameriški motor, in je oblečen v usnjeno jakno. Podobno kot rada zase trdi ameriška politika, je večer zagovornik »svobode ljudi«, pri čemer ta svoboda ni nikoli jasno definirana in tako predstavlja prazen označevalec, v katerega lahko občinstvo po zgoraj opisani Laclaujevi logiki vstavi svojo predstavo te vrednote. Da ne bi prišlo do napačnih ali preveč svobodnih interpretacij te svobode, so tukaj metonimične figure, ki utrjujejo predstavo, da je simbol ZDA. V *Maščevalci: Zaključek* (2019) je to sicer bizarna izjava, da je »rit Amerike«, ki ga z »metom kovanca« hkrati netipično in neskromno vzpostavi kot seksualni simbol, kar je sicer pretežno Stark, a ga utrdi kot predstavnika ameriškega ljudstva. Drug je na primer trenutek v *Maščevalcih* (2012), ko od agenta Coulsona po odmrznitvi dobi nazaj svojo uniformo. Takrat sam podvomi o njeni zastarelosti: »Niso zvezde in črte malo staromodne?« Nakar ga v eni najbolj iskrenih in eksplicitno ideoloških izjav, ki brez zadržkov potrjuje potrebo po ZDA kot svetovnem policaju, Coulson pomiri: »Pri vsem, kar se dogaja, ljudje mogoče res potrebujejo nekaj staromodnega!« Coulson, ki se pohvali, da prek SHIELDA brez zadržkov nadzoruje vse telefone in računalnike na svetu – seveda zato, ker je svet treba rešiti –, ima do Kapitana prav otročje oboževalski odnos in želi, da se mu podpiše na zbirateljske kartice z njegovimi podobami.

Medtem ko Stotnika vsi zavedni Američani obožujejo, pa so njegovi nasprotniki ideološko zelo enostransko zgodovinsko-historično umeščeni nasprotniki Američanov: nemška nacistična organizacija Hydra in sovjetski programirani Zimski vojak. Ključen »met kovanca« se zgodi, ko se Stotnik Amerika pretvori v odpadnika in se zato, da bi obranil svojega prijatelja Buckyja, ki je medtem postal od Sovjetov programirani Zimski vojak, zoperstavi avtoriteti. Iz filma *Kapitan Amerika: Zimski vojak* (2014) se se še bolj jasno to prenese v nadaljevanje *Kapitan Amerika: Državljska vojna* (2016), kjer se Kapitan Amerika upre Sokovijskim sporazumom, ki naj bi omejili moč Maščevalcev pod mednarodnim nadzorom Združenih narodov in se zato celo

spopade s Starkom. Svoje odločitve podkrepi z izjavami o svobodi: »Kljub retoriki in diplomaciji moraš za boljši svet kdaj uničiti starega«; »Cena svobode je visoka, ampak sem jo pripravljen plačati.« In na koncu je njegovo odpadništvo od mednarodne politike v imenu svobode prikazano kot pravilno, saj so ob vedno večjih nevarnostih za Zemljo Sokovijski sporazumi hitro pozabljeni, Stotnik pa dobi potrditev v tem, da kot moralno sidro Marvelovega vesolja postane vodja Maščevalcev – kot nesporno edini možni obrambi proti tem nevarnostim – v filmu *Maščevalci: Zaključek* (2019). V njem ima zelo politične, motivacijske govore, daje ukaze kot general vsem drugim in celo obvlada Thorovo kladivo, ki ga je doslej poleg boga groma vihtelo le popolno bitje Vizija – s čimer se razreši tudi dilema o tem, kdo je najmočnejši Maščevalec, kar je v luči ideologije ameriške superiornosti lahko seveda le največji patriot. Na koncu prve sage je tudi edini zmožen uničiti vse kamne neskončnosti, ki jih lahko razumemo tudi kot simbol nevarnosti statusu quo, saj vsebujejo izjemno moč, da spremenijo in uravnovešijo vesolje, kot je dejal Tanos. Njegovo odpadništvo je sledeč Nevinsu tako kot Starkovo torej robinhoodovsko, saj se bori proti posamičnim avtoritetam, ki nimajo več moralnih temeljev, ne bori pa se proti sistemu samemu. Tega celo potrjuje, saj si po uničenju največje nevarnosti za hegemonični sistem omisli »življenje«, ki ga prej ni imel; seveda je tudi to nenevarno in ideološko neoporečno: monogamno, heteronormativno in uokvirjeno z ameriško popkulturo, saj se film zaključí z romantičnim plesom z njegovo do takrat nesojeno izbranko ob ameriški popularni glasbeni uspešnici.

Dve plati istega kovanca

Zanimivo je, da si Iron Man in Stotnik Amerika v metanju kovanca velikokrat izmenjujeta značilnosti in se dopolnjujeta kot dve povezani strani istega kovanca. Medtem ko Rogers postane odpadnik in individualist, kar je sicer Starkova lastnost, postane Stark bolj diplomatski in zagovornik Sokovijskih sporazumov, zaradi česar se celo spopadeta na koncu filma *Stotnik Amerika: Državlјanska vojna* (2016) in se dokončno pobotata šele v zaključnem filmu sage. Rogers počasi z brado in bolj modernimi kostumi ter izjavami, da ima »dobro, ameriško rit« postaja tudi vedno bolj »kul« in »seksi«. Medtem pa Stark z vsakim filmom postaja bolj »konzervativno in desničarsko sprejemljiv« in s tem bližji ameriški neokonzervativni ideologiji, ki se je uspešno cepila s tehnološkim utopizmom. Stark se zaljubi v svojo asistentko Pepper Potts in neha biti zapeljivec, da bi lahko postal družinski človek. Ko to postane, celo pomiva posodo, kar je sicer prikazano na zelo stereotipen način, saj mu nikakor ne gre od rok. »Pravi« Stark znova postane, ko kar mimogrede iznajde časovni stroj in znova zažari v

vsej svoji genialnosti, podobno kot Stotnik Amerika postane »pravi« šele, ko odvrže svoje odpadništvo in prevzame vlogo vodje v novi vojni. Ko ni vojne, je v depresiji in velikokrat ne ve, kaj bi s samim seboj. Kot simbol ZDA je torej večni vojak in nepogrešljiv policaj svetovnega miru – ko preda ščit, pa ga kakopak preda Američanu in ne svojemu prijatelju Buckyju, ki je kompromitiran z obdobjem, ko je bil sovjetski morilec.

Če nadaljujemo s prisposodobno kovanca, je tudi končna Muñoz-Gonzalezova razlaga v tem duhu: »Kontradikcije, najdene v ideologemih, signalizirajo, da ideologija ni logična in dopušča ignoriranje – ali združevanje – nasprotij, digresij.« Pri tem se opre na Eagletona, ki pojasnjuje, da v sferi ideologije univerzalna in partikularna resnica drsita ena ob drugi ter se izogibata racionalni analizi. »Ideološki boj kaže na izboljšavo, gradnjo hegemonije. Kljub dejstvu, da filma ponujata kritiko politike, ne razglabljata o alternativah in drugačnih epistemologijah; jamčita za popravke družbeno-ekonomskega sistema, a ne za dejansko spremembo. Diskurz se trudi 'očistiti' hegemonijo, a hkrati stoji sredi nje.« (Muñoz-Gonzalez 2017) Če se vrnemo k Bellovemu konceptu kulturne krize kapitalizma, ta nujno posrka vase različne, tudi nasprotno ali drugačne ideologije in kulturne vplive ter se jih trudi reprezentirati v prebavljivi in nenevarni obliki. To vidimo tudi pri drugih likih Maščevalcev: Thor simbolizira skandinavsko mitologijo, Črni panter afroameriško kulturo v ZDA, Varuhi galaksije rasno in biotsko raznolikost, Črna vdova politično spreobrnjenko iz sovjetskega sistema itd. Kot pojasnjuje Bell, kapitalizem gledalcu zapoveduje hkrati poslušnost sistemu in hedonistično potrošnjo, saj se superjunaki kar znotraj filmov ponujajo kot oglasni panoji samih sebe in znamčenih tržnih proizvodov. Najbolj očitno to počneta Hulk v *Maščevalcih: Zaključek* (2019), kjer se slika z navdušenci, uporablja prodajno geslo »Hulk Out!« in se s Starkom bori za najboljši okus sladoleda »Hulkova čokolada«; in vodja kraljeve straže v *Maščevalcih: Neskončna vojna* (2018), ki Črnemu panterju pravi, da je z odpiranjem Vakande pomislila na kak Starbucks ali olimpijske igre, ne pa vključevanja v intergalaktične spopade. Torej, trošimo in se ne zanimajmo za mednarodne politične zadeve. Muñoz-Gonzalez pri tem navaja Boltanskega in Chiapella, ki pravi, da je opozicija bistvena za kapitalizem, saj s tem potrjuje njegovo pozicijo dominantne resničnosti: »Upornišтво je del duha kapitalizma, način, na katerega je družba vpletena v ideologijo. Vstaja zrcali hegemonijo in je lahko uporabljena kot orodje za njeno promocijo« (Muñoz-Gonzalez 2017).

Uživaj v vojni – mir bo strašen

Tako kot je ameriška vojaškoindustrijska in geopolitična hegemonija odvisna od vojaških intervencij, ki so utemeljene z »izvažanjem svobode in demokracije«, v bistvu

pa namenjene odpiranju novih trgov in utrjevanju hegemonije, so tudi superjunaki odvisni od vojne, sicer izgubijo smisel obstanka. »Mi se bomo borili in če nam boste stali na poti, se bomo borili tudi z vami,« v filmu *Maščevalci: Neskončna vojna* mednarodno politiko, ki je želela omejiti enostransko delovanje Maščevalcev s Sokovijskimi sporazumi, zavrne Kapitan Amerika. Osrednja misel pa pripada spreobrnjeni Rusinji Nataši Romanov (amerikanizirano imenovani Nat Romanoff, superjunaško pa Črna vdova), ki se v filmu dobesedno odreče svoji nacionalnosti, kot da bi ta bila nekaj kužnega: »Natančneje, bila sem Rusinja.« Na zaslišanju pred političnim odborom, ki preiskuje enostranski intervencionizem Maščevalcev, zelo eksplicitno in predrzno izreče: »Ne boste nas aretirali, ker nas potrebujete. Svet je ranljiv in pomagali smo ga narediti takšnega, a smo tudi najbolj usposobljeni, da ga branimo.« Njuna retorika je skoraj identična retoriki vojnih jastrebov iz Busheve administracije, kot so Dick Cheney, Donald Rumsfeld, Paul Wolfowitz in John Bolton, ki so s prav takšnimi besednimi manevri utemeljevali napad na Irak.

Ko ni vojne, v miru torej, so superjunaki podobno kot ameriška intervencionistična politika depresivni in izgublajo smisel, nikakor pa niso olajšani ali pomirjeni, kot bi ob njihovem zaklinjanju na svobodo pričakovali. »Ne vem več, kaj je prav,« reče na enem mestu Stotnik Amerika, ko boj med zlim in dobrim ni več jasno opredeljen; ko ga odkrito vprašajo, kaj ga osrečuje, pa na to nima odgovora. Podobno je Tony Stark v zadnjem delu Maščevalcev prikazan kot žalostna karikatura samega sebe, ko se pet let po zmagi Tanosa trudi živeti družinsko življenje in mu pomivanje posode ne gre najbolje od rok. Pri tem gre za prikazovanje stereotipne, konzervativne podobe moškosti, ki se v kuhinji ne znajde najbolje, ko je potrebno proizvesti znanstvena odkritja za zmago v vojni, pa znova zasije v polnem sijaju, kar na koncu kakopak pomeni njegovo smrt, a tudi večno slavo in junaštvo.

Tako imenovani Pax Americana, »ameriški mir«, ki naj bi zavladal po koncu hladne vojne, je neločljivo povezan z vlogo ZDA kot svetovnega policija, ki z vsemi sredstvi – tudi vojno – v neskončnost ohranja ta »mir« v boju proti vedno novim zunanjim sovražnikom in zarotam. Če teh trenutno ni, si jih je potrebno izmisliti, da se psihopolitika zarot in sovraštva ob širjenju paranoje in strahu (Vezjak 2010) nemoteno nadaljuje, potrdi potrebo po svoji trdi roki in brani status quo. Podobno hegemonijo, kot jo imajo ZDA vojaško in geopolitično, pa ima v polju popkulturne industrije tudi Disney, lastnik Marvelovega kinematografskega vesolja in številnih drugih franšiz – med drugim tudi največje: Vojne zvezd. Vojna se torej tudi v popkulturi odlično prodaja in Marvelu, Disneyju ter posledično seveda Maščevalcem je kakopak v interesu, da se nadaljuje v neskončnost. Zato sta se ideji Stotnika Amerike in Iron Mana kljub njunemu navideznemu slovesu že preslikali v novo generacijo superjunakov. Ob vsem naštetem se lahko za konec le še spomnimo velikonemškega rekla, ki ga je na začetku knjige z zelo pomenljivim naslovom *Razprodaja herojev* citiral pisatelj Hans Hellmut Kirst: »*Uživaj v vojni – mir bo strašen.*«

Citirani viri:

Box Office Mojo: *All Time Box Office, worldwide*, 2019; <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (22.9.2019)

Chomsky, Noam: *Because We Say So*. London: Hamish Hamilton, 2015.

Giannetti Louis: *Razumeti film*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka, 2008.

Kirts, Hans Hellmut: *Razprodaja herojev*. Koper: založba Lipa, 1981.

Muñoz-Gonzalez, Rodrigo: *Masked thinkers? Politics and Ideology in the Contemporary Superhero Film*. KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry, l. 5, št. 1, 2017, 65-79.

Nevins, Jess: *The Evolution of the Costumed Avenger: The 400-Year History of the Superhero*. Santa Barbara, Denver: Praeger, 2017.

Rose, Steve: *What if superheroes aren't really the good guys?*, 2018;

<https://www.theguardian.com/film/2018/apr/27/what-if-superheroes-arent-really-the-good-guys> (20.9.2019)

Vezjak, Boris: *Paranoja, manipulacija in racionalnost: o psihopolitiki zarot, sovraštva in poniževanja razuma*. Ljubljana: Liberalna akademija, 2010.

Povzetek

Raziskava ideologije v filmski franšizi *Maščevalci* privzema metodo kritične diskurzivne analize filmskih superjunakov po Muñoz-Gonzalezu. Ključne ugotovitve pokažejo, da filmi o Maščevalcih uporabljajo mehanizme za približanje svojih superjunakov različnim občinstvom in hkrati za zakrivanje ideologije ameriške geopolitične superiornosti v okviru hegemonije kapitalističnega družbeno-ekonomskega sistema, katere nosilci so. Ustvarjalci filmov se trudijo, da superjunakov ne bi prikazali kot enoznačne, konformistične branike hegemonije, temveč vanje s pomočjo retoričnih figur in z operacijo »metanja kovanca«, kot jo imenuje Žižek, vnašajo nasprotja in konflikte ter jih s tem počlovečijo. Kljub temu, da ponujajo tudi določene kritične poglede na ameriško politiko in tudi na ravnanja superjunakov in predstavnikov sistema, nikoli ne razmišljajo o alternativah statusu quo in drugačnih epistemologijah, ki ne bi bile utemeljene v omenjeni ideologiji. S tem vzpostavijo navidezno opozicijo, bistveno za kapitalizem, ki potrjuje njegovo dominantno resničnost.

Summary

This study of the ideology in the film franchise *The Avengers* adopts the method of critical discourse analysis of the film superheroes as set out by Muñoz-Gonzalez. Key findings show that films about The Avengers use mechanisms to make their su-

perheroes more accessible to different audiences as well as to obscure the ideology of American geopolitical superiority as part of the hegemony of the capitalist socio-economic system it advances. The filmmakers try not to portray the superheroes as unambiguous, conformist defenders of hegemony but rather by using rhetorical figures and the operation of “coin tossing”, as Žižek calls it, they introduce contradictions and conflicts into them and in this way humanize them. Although they also offer some critical views on American politics as well as on the behavior of superheroes and representatives of the system, they never consider alternatives to the status quo and other epistemologies that would not be based on the aforementioned ideology. They thereby establish an apparent opposition, essential to capitalism, which only serves to affirm its dominant reality.

Ključne besede

film, filmske študije, kritična diskurzivna analiza, ideologija, ideologem, superjunak

Key words

film, film studies, critical discourse analysis, ideology, ideologem, superhero

Ideologije animiranih superjunakov

Jernej Trebežnik

Prispevek skuša razmisleke o ideološkem naboju filma o superherojih prenesti še na nivo animiranega filma, pri čemer izhaja iz predpostavke, da sta polji superherojskega in animiranega že v osnovi močno prepleteni. Ob nekaterih ključnih primerih avtor nato raziskuje umeščenost tovrstnih filmov na političnem zemljevidu, pri tem pa se osredotoča na vprašanje vpliva, ki ga imata na razvoj človeka narava (genetika) in okolje (vzgoja).

Uvod ali zakaj mora teoretiziranje superjunakov upoštevati tudi animirane

Med teoretskimi besedili, ki v zadnjih dveh desetletjih premišlujejo in kontekstualizirajo ponovni vzpon filma o superjunakih ter slednjega s tem vzpostavljajo kot relevanten, resen, družbeno angažiran filmski podžanr, so relativno redka takšna, ki omembe vredno pozornost posvečajo animiranemu filmu. To razmerje moči je lahko v luči splošne podcenjenosti animiranega filma oziroma njegove slabše reprezentiranosti v filmskoteoretski sferi pričakovano, a se po drugi strani zdi, da so prav superjunaki tisti, ki bi ga morali znati zamajati.

Filmi o superjunakih se namreč zdijo točka, kjer je meja med igranim in animiranim najbolj prosojna, saj prikaz supermoči film v vsakem primeru vsaj delno iztrga iz polja resničnega ali realnega, oziroma od njega terja določene vizualne učinke, ki so nujno animirani/digitalni. Po drugi strani animirani filmi zaradi svoje »antirealistične« tehnike izdelave že sami po sebi vstopajo v kompleksen odnos z reprezentacijo resničnosti, pri čemer je pogosto zabrisana tudi sama meja med superjunaki in navadnimi smrtniki, oziroma se zdi, da imajo do neke mere (zaradi rednega izmikanja zakonom fizike, glej npr. Kakalios 2005) vsi liki nadnaravne moči, a ti filmi s tem pogosto delujejo celo bolj koherentno od igranih, ki prikaz nadnaravnih moči v kontekstu prikaza vsakdanjega življenja težko na povsem prepričljiv način umestijo v samo vizualno pripoved in so, kot je zapisal Coogan (2003, 7), še do nedavnega pri osnovnem prikazu oprav in dejanj superjunakov pogosto izpadli kar nekoliko smešno.

Poleg tega ne gre pozabiti, da je povezava z animacijo in animiranim filmom superjunake zaznamovala že od njihovih »začтков«, saj se jih je večina prvič pojavila v stripih, ki so neke vrste predhodniki in podlage animiranega filma, hkrati pa največkrat prikazujejo prav superjunake. Nenazadnje pa se vzporednice med stripi in animiranimi filmi vlečejo tudi v omenjeni nizki stopnji kulturnega kapitala, ki je obema pripisan na njunih umetnostnih poljih, kar je gotovo vsaj delno povezano z njuno nagnjenostjo k serialnosti in k slikovnemu pripovedovanju ter s tem posledično tudi s stigmo otroškosti, neresnosti (Gaine 2011, 112) (a to vsaj delno velja tudi za igrani film o superjunakih, ki je vsaj do določene mere namenjen mlajši publiki, nenazadnje že zato, ker izdelava teh filmov terja velik finančni vložek in je možna le takrat, ko je praktično zagotovljeno, da bo finančni vložek povrnjen, kar je zares mogoče le z nagovarjanjem mlajšega, aktivnega, »multipleks« občinstva) (Gray in Kaklamanidou 2011, 5).

Kdo sploh so (animirani) superjunaki?

Glede na orisano tesno povezavo animiranega filma s konceptom superjunakov in glede na tanko linijo med animiranimi junaki in animiranimi navadnimi smrtniki naloga identifikacije superjunakov animiranega filma ni povsem preprosta. Med superjunake bi lahko tako šteli zelo različne like, od robota *Wall-E-ja*, ki v istoimenskem filmu (2008, Andrew Stanton) z iznajdljivostjo in rahločutnosjo (pa tudi hitrostjo, spretnostjo ipd.) dobesedno reši planet Zemljo pred dokončnim propadom, do pošasti *Shreka*, ki se ponaša z nadčloveško močjo, refleksi in vzdržljivostjo, in nenazadnje do dečka Miguela, ki je v filmu *Coco* (2017, Lee Unkrich, Adrian Molina) obiskal svet mrtvih in se iz njega tudi vrnil, a se o slednjih vendarle ne govori zares kot o superjunakih. Ključna razlika je morda že v tem, da niso zares ločeni od sveta, iz katerega prihajajo, da so torej njegov integralen del in bi v tem svetu najbrž lahko hitro našli primere, ki so zmožni podobnega ali pa jih na polje nadrealističnega, superjunaškega vrže le en, skrajno naključen, edinstven, neponovljiv dogodek.

Za superjunake v splošnem velja, da imajo v primerjavi z običajnimi ljudmi občutno večje (fizične) sposobnosti, s katerimi svojo okolico branijo pred zlikovci, a je potrebno opozoriti, da nekateri najbolj priljubljeni superjunaki niti nimajo posebnih »supersposobnosti«, temveč so le izjemno močni in spretni, ob tem pa si pomagajo še z izvirnimi tehnološkimi pripomočki (npr. Batman). Če pri definiranju superjunaka in superjunaškega sledimo Vincentu Gainu, lahko izrišemo še nekaj ključnih značilnosti: heroj je običajno ločen od družbe, pogosto odrašča brez staršev, njegov čut za pravičnost prevlada nad upoštevanjem zakonov, njegova izjemnost deluje v kontrastu z običajnostjo njegove okolice in tudi v kontrastu z vsakdanjo naravo njegovega alter ega, njegova dejanja pa pogosto izkazujejo tudi določeno raven patriotizma in moralne zvestobe državi, pa čeprav so v osnovi nad zakonom (Gaine 2011, 113–114). Poleg tega je potrebno opozoriti, da so superjunaki vredni preučevanja prav v luči dejstva, da se njihova definicija oziroma splošna ideja skozi čas spreminja in s tem na zgoščen način izraža sociopolitično klimo določenega obdobja (Gray in Kaklamanidou 2011, 1–3).

Ko se pri tem torej ozremo na animirani film, bi lahko njegove superjunake našli na zelo različnih koncih filmskega spektra, a je na mestu že poudarek, da večina teh filmov ne doživi distribucije po kinih, temveč gre neposredno na formate domačega videa in televizije. V tem smislu je pomemben mejnik predstavljal film *Batman: Maska fantazme* (*Batman: Mask of the Phantasm*, 1993, Bruce Timm in Eric Radomski), ki je dosegel tudi kinodvorane in je kot resna, celovečerna filmska izdaja velikih stripovskih junakov občutno izstopal. Novo večjo prelomnico je v tej razvojni liniji prineslo leto 2004, ko je premiero doživel film *Neverjetni* (rež. Brad Bird), pri katerem je šlo za novoustvarjene superjunake, ki torej niso imeli stripovske podlage. Podobno svež pogled na koncept superjunakov je z osredotočanjem na super zlikovca predstavil film *Megaum* (*Megamind*, 2010, Tom

McGrath), v zadnjih letih pa so nato sledili še *Veličastnih 6* (*Big Hero 6*, 2014, Don Hill in Chris Williams), zgodba mladega mojstra robotike, ki s prijatelji oblikuje superjunaško ekipo, spin-off Lego uspešnice *Lego Batman film* (*Lego Batman Movie*, 2017, Chris McKay), pa tudi *Kapitan Gatnik* (*Captain Underpants: The First Epic Movie*, 2017, David Soren), *Neverjetni 2* (*Incredible 2*, 2018, Brad Bird) in *Spiderman: Vrnitev domov* (*Spider-Man: Into The Spiderverse*, 2018, Jon Watts) ipd., ki nakazujejo, da animirani film o superjunakih morda prav zdaj doživlja svojo zlato dobo.

Tej kratki seriji celovečernih animiranih filmov o superjunakih, ki so prešli v širšo distribucijo in na ta način dosegli širši krog ljudi, bi seveda lahko dodali še vse tiste, ki so nastali onkraj zahodnih (hollywoodskih) produkcijskih kanalov, pri čemer je v tem smislu najbolj izrazita japonska produkcija, a večina njenih junakov ne vdre zares v zahodni referenčni okvir in živi daleč stran od zahodnih ideoloških obrazcev, tudi nasploh pa se najbrž s svojo kompleksno in razvejano superjunaško filmsko krajino ponuja kot materija vredna ločene, poglobljene obravnave. Po drugi strani so v zahodno filmsko misel v precej večji meri vstopili filmi Studia Ghibli, ki načeloma ne govorijo zares o tipičnih superjunakih, a s karizmatičnimi in pogosto skrajno nadarjenimi posamezniki vseeno predstavljajo tudi primerno podlago za premislek nekaterih temeljnih premis koncepta superjunaka na stiku s političnim.

Med ludizmom Neverjetnih in behaviorizmom Megauma

Ena izmed značilnosti, ki filme Studia Ghibli morda v prvi vrsti ločuje od njihovih hollywoodskih vzporednikov, je prav izrazitost njihovega političnega oziroma družbeno-kritičnega sporočila. Jasen primer je že *Nausicaä iz Doline vetra* (*Kaze no Tani no Nausicaä*, 1984, Hajao Miyazaki), sicer film, ki je nastal pred uradnim nastankom Studia Ghibli, a ga že tematske in estetske smernice tesno vežejo na opus studia. Čeprav je Nausicaä impresiven, uporniški filmski lik, ki predstavlja prvega v seriji močnih ženskih likov v filmih Studia Ghibli (s tem pa razpre tudi Miyazakijevo linijo posvečanja pozornosti ženskam in zavračanja japonske moške vojaške tradicije), je skoraj bolj kot njena osebnost v ospredje potisnjen človekov odnos z naravo, kar torej film ločuje od hollywoodskih herojskih filmov, kjer je zgodba običajno precej bolj individualizirana, ideološki podton pa bolj priduščen. Poleg tega ni junakinja pri svojih poskusih reševanja Doline vetra pred uničenjem nikoli zreducirana na golo moč ali na jasno izraženo spretnost, temveč je njeno junaštvo nakazano predvsem z izjemnim čutom za pravičnost, njeno glavno moč pa predstavlja prav njena tesna povezava z naravo. »Supermoč« Nausicaäe tako predstavlja specifična

kombinacija znanj in motivacij, ki ji omogočajo komuniciranje z naravnim svetom, a bolj kot njena prirojena posebnost ali izjemnost do izraza pride ideja, da bi lahko v boljši odnos z naravo vstopali tudi drugi.

Za razliko od tipičnih zahodnih superjunaških filmov tu sam zaplet niti ni zreduciran na preprost boj domačega dobrega proti tujemu zlu, temveč v postapokalitičnem svetu razgrinja kompleksno razmerje več strani, pri čemer nobene ne demonizira. Glavno dihotomijo pa v tem primeru predstavlja samo razmerje med tehnologijo in naravo, pri čemer se film odločno postavi na stran slednje, ob tem pa Nausicaä pooseblja sam upor proti kapitalističnemu izkoriščanju (narave in človeka) in nenazadnje hodi navkriž tudi z industrijsko logiko sodobne Japonske (in z mecha-anime trendi promoviranja utopične tehnološke prihodnosti). S tem obstaja v neki postnacionalni dimenziji in za razliko od mnogih ameriških superjunakov ne deluje patriotsko. Na podoben način testiranja meja herojstva in upiranja smernicam sodobne družbe pa nasploh deluje večina likov v Mijazakijevih filmih.

Ameriški stripi in zgodnje risanke o superjunakih se s svojim osredotočanjem na izjemne posameznike precej razlikujejo od Mijazakijevega ekološkega kolektivizma, a so lahko relevantnejši postali prav s preskokom k vsaj bežnemu premišljevanju o sami ontološki naravi superjunaka ter njegovega položaja v družbi. V to smer »humanizacije« in kontekstualizacije superjunaka je animirani superjunaški film popeljal film *Maska fantazme*, pripoved o okoliščinah, ki Batmana (ali nekoga njemu podobnega) sploh privedejo do tega, da postane junak, a se s tem tudi izloči iz družbe. Ključno vlogo tokrat torej igra Batmanovo dekle Andrea Beaumont, ki se v filmu prav tako izkaže za (maskirano) borko proti kriminalu, a jo pri tem ne vodi želja po splošni pravičnosti ali po vzpostavitvi mirnega romanovesja, ampak po maščevanju ubitega očeta, pri čemer jo želi Batman, ki je junak postal iz istega razloga, celo ustaviti. Odnos med Batmanom in Andreo Beaumont torej preizkuša samo ideološko distinkcijo med junaštvom in prestopništvom oziroma raziskuje prav vlogo motiva pri bojevanju. Če skuša Batman slediti etiki in pravilom družbe, je Andrea Beaumont prepuščena le svojim principom dobrega in slabega, pri čemer vidi ubijanje morilcev kot moralno sprejemljivo. Kompleksna situacija torej Batmana predstavi kot liberalnega varuha človeških pravic in Andreo kot zagovornico smrtnih kazni, celotno pripoved pa do neke mere kot »arendtovski« premislek o legitimnosti »sojenja« morilcem oziroma kot premislek moralnih pravil v kompleksnih, totalitarnih situacijah.

Vzpon zgodb o superjunakih v času pred 2. svetovno vojno se včasih nasploh predstavlja kot ameriški simbolni odziv na vzpon fašizma, a je jasno, da je militantna narava zgodb o superjunakih sprva še imela povod v neke vrste tujih grožnjah (še skozi dobo hladne vojne), a se je ta povezava sčasoma ohladila, kar pa za najbolj izpostavljene superjunake dolgo niti ni zares prineslo sprememb. Če ob tem fašizem razumemo kot politično ideologijo, osredotočeno na avtoritarno, militantno ikonografijo in aktivnost ter na uporabo nasilja proti grozečim zunanjim sovražnikom, je torej svet superjunakov že v osnovi fašističen, sploh ker temelji na skrajno izpostavljeni zunanji grožnji, zaradi katere se zdi

nek pretiran ukrep nujen. In ker torej v fašistoidni družbi skrajni ukrep predstavlja militarizacija, povišanje pooblastil policije, zapiranje meja ipd., v zgodbah o superjunakih to preprosto pomeni, da se neproporcionalno velika pooblastila podeli junakom, ki se lahko nato brezglavo borijo proti nasilju in živijo nad zakoni, ker je to manjše zlo kot prevlada čistega, tujega zla. Gre torej za klasično konservativno idejo bogatega, spretnega, privilegirane posameznika (sloja), ki pri reševanju države pomaga abotni, nesposobni vladi.

Maska fantazme se tej ideji vsaj delno upre in superjunaka predstavi kot problematično figuro, ujetu na meji med junaštvom in kriminalom, pri čemer se z brezglavim bojem proti zlu (pogosto nedefiniranem) sproti izgublja še definicija dobrega, tudi ljudstvo pa njegov lov na kriminalce obsoja. Medtem ko večina zgodb o Batmanu njegov način življenja glorificira, ga *Maska fantazme* prikaže v nasprotni luči, saj Batman tudi sam deluje ujet med željo po maščevanju in etičnimi zadržki, dekle pa na nekem simbolnem nivoju po drugi strani funkcionira kot ZDA ali katera koli druga država, ki svoje vojne vodi iz maščevanja in s tem poustvarja novo nasilje ter izgublja zaupanje pri ljudstvu. Da javnost premišljuje o superjunakih pa predstavlja pomemben ideološki preskok animiranega filma, pri čemer lahko nepriljubljenost lika superjunaka v *Maski fantazme* predstavlja javno nenaklonjenost ameriškim vojnām, v *Neverjetnih*, najslavnejšem sodobnem primeru animiranega filma o superjunakih, pa je svojevrsten negativen lik prav nenaklonjenost sama.

Film *Neverjetni* je postavljen v čas šestdesetih, kar se v tem primeru izkaže tudi za čas, ko se javno mnenje obrne proti superjunakom, ker pri svojem bojevanju povzročajo preveč postranske škode, s tem pa tudi škodijo harmoniji v družbi. Neprevidno reševanje sveta pred zlikovci superjunakom (in prek njih mestu ter državi) na vrat nakoplje celo tožbe, zaradi javnega nasprotovanja pa Neverjetne (nuklearno družino, v kateri ima vsak svoje supermoči) celo vključijo v program relokacije superjunakov, pri katerem morajo sprejeti skrivne identitete in se skriti v ilegalo. Premiso filma v največji meri narekuje prav vprašanje družbene funkcije (super)junaka oziroma vprašanje o položaju superjunakov v družbi, v kateri naj bi bila izjemnost pogosto videna kot negativna lastnost in kot motnja na poti k enakosti. Zdi se, da *Neverjetni* s tem torej težijo k neki nostalgичni viziji ameriške družbe, kjer si je človek še lahko drznil biti »boljši od drugih«, pri čemer se zdi, da film promovira neoliberalno idejo, da bi morali izjemnim pustiti izstopati (na prostem trgu), ker so za svoj uspeh pač zaslužni sami (ne pa njihove strukturne okoliščine), hkrati pa ob tem kot ključen element posameznikovega uspeha predstavlja neko prirojeno, inherentno, prednastavljeno izjemnost, ki naj bi jo okolica/država skušala z regulacijami omejevati.

Položaj glavnega zlikovca v *Neverjetnih* privzame Syndrome, mladenič, ki ga oče družine Neverjetnih ni želel vzeti za pomočnika, zaradi česar se je uprl in začel s pomočjo tehnoloških pomagala groziti celemu mestu, kot napove sam, pa želi nato mesto tudi rešiti in mu povrniti moč, da nihče več ne bo junak. Njegova težava oziroma tisto, kar ga bo na koncu pogubilo, se skriva v tem, da z močmi ni bil rojen, temveč jih je pridobil s pomočjo

znanosti. Ko srečni konec prinese novo slavlje Neverjetnih in s tem superjunakov, ki rešijo sebe in svet pred grožnjo povprečnosti, se zdi to v veliki meri tudi zavračanje neke socialistične težnje po egalitarnosti, enakomerni distribuciji bogastva in državnem posredovanju pri razvoju posameznika in družbe, hkrati pa tudi zavračanje znanosti, ki bi izstopanje oziroma samo konkurenčnost omogočila tudi manj nadarjenim. Tudi komični prizori, kot je tisti, ko se mora superjunaški otrok Dash na šolskem teku vsakih nekaj sekund namerno upočasniti, da svojih moči ne izda pred sošolci, se v kontekstu filma berejo predvsem kot očitek pretirani politični korektnosti in tisti plati sodobne družbe, ki nagrade podeljuje že za sodelovanje. Na ta način film vsaj do neke mere afirmira davno preseženo sociološko idejo socialnega darwinizma, po kateri so nekateri ljudje uspešnejši od drugih preprosto zato, ker so od njih v določenih aspektih boljši in načeloma s temi zmožnostmi rojeni, to pa so nenazadnje ideje, s katerimi se je v zadnjih dveh stoletjih opravičevalo evgeniko, imperializem in rasizem.

Osrednjo idejo filma *Neverjetni* torej predstavlja moralna prednost prirojene moči, spretnosti, posebnosti proti pridobljeni, tehnološki, umetni »nevarnosti«, kar je v splošnem tudi eno izmed osrednjih gonil nadaljevanja, ki so ga Neverjetni doživeli leta 2018. Tudi film *Neverjetni 2* je v osnovi situiran v šestdeseta leta in v čas, ko so superjunaki že prepovedani, kar hitro spet ponudi motiv javnega podcenjevanja izjemnih posameznikov, poskus vrnitve ugleda superjunakom pa tokrat pravzaprav predstavlja osrednjo premiso. Bratsko-sestrska naveza bogatih poslovnežev namreč najame mammo družine Neverjetnih, Elastigirl, da postane del neke vrste resničnostnega šova, v katerem bo lovila zločince in na ta način superjunake spet priljubila ljudem. Od tu film svoje feministične poante ne odpelje zares daleč, saj Elastigirl sama ne uspe rešiti kompleksnih težav z zlikovci in lahko spet izpade kot podaljšek svoje družine, bolj kot zaradi resničnih spretnosti in prednosti pa zvezda superjunaške misije postane zato, ker žensko ljudje dojemajo kot manj nevarno, manj škodljivo. S tem se *Neverjetni* spet ovijejo v socio-politični duh dobe, ki jo prikazujejo, kar se spet izrazi tudi z izbruhi tehnofobije in konservativnih teženj po vrnitvi k ne-definiranim, pa v resnici nazadnjaškim nekdanjim vrednotam.

Kriminalno persono osrednje zlikovke tokrat predstavlja lik Screenslaverja, ki s pomočjo zaslonov elektronskih naprav ljudi hipnotizira in jih na ta način pridobi na svojo stran. Kot povod za svoj prehod v kriminal predstavi smrt svojega očeta, ki je umrl med čakanjem na superjunake, s čimer želi tudi sporočiti, da smo zaradi superjunakov postali šibki in nesamostojni. S tem pride tudi v drugih *Neverjetnih* do zapletene situacije, v kateri so zlikovci tisti, ki želijo preprečiti regresijo ter doseči večjo enakost med ljudmi, medtem ko liki, s katerimi naj bi se gledalec poistovetil, promovirajo nostalgичno idejo minulega sveta, v katerem so lahko dobri (močnejši, bogatejši) izstopali. Čeprav je jasno, da ima zlikovka vsaj do neke mere prav, ko trdi, da smo ob spremljanju dogajanja na zaslonih in čakanju na superjunake podvrženi pasivnosti in da družba zdaj izbira lahkotnost, lagodnost pred globino in kvaliteto, film pričakuje, da se bomo strinjali z junaki, ki želijo vzpostaviti nekdanji družbeni red, v katerem smo se lahko zanesli na zunanje avtoritete

(in smo bili politično nevedni). Na ta način pa gre film tudi v smer neoludističnih idej Teda Kaczynskega, ki je umik od tehnologije videl kot nujen korak za preprečevanje »levičarskih poskusov tehnološkega nadziranja ljudi in človeštva« ter za vrnitev k nekdanjim, tradicionalnim vrednotam.

Če je šlo sicer lahko leta 2004 s tehnološko spretnim zlikovcem Syndromom za ohlapno kritiko vojaške tehnologije v času ameriške okupacije Iraka, gre lahko s Screen-slaverjem danes (2018) za širši odpor do tehnoloških inovacij, ki vdirajo v naša življenja, pa tudi za kritiko korporacij in visokotehnoloških podjetij. Vse to pa film bolj kot v smer levičarske ali celo anarhistične obrambe žvižgačev popelje v smer sodobne desničarske vizije o pokvarjenosti politike in ljudi iz ozadja, ki to politiko vodijo. S tovrstnimi pogledi in z izjavami, kot npr. »politiki ne razumejo ljudi, ki delajo dobro, ker je tako prav« *Neverjetni 2* poleg Trumpove tehnofobije (Marty 2017)) privzamejo tudi trumpovsko paranojo pred novicami in zbirokratiziranimi sodišči ter njegov vzgib po menjavi (demokratične) politike z avtoritarno, ki naj bi bila bolj sposobna in transparentna. Ni naključje, da se ob izobčenosti superjunakov za eno osrednjih gesel filma izkaže »naredimo superjunake spet legalne (make super(hero)e(s) legal again),« kar lahko v kontekstu vsega povedanega na nekem simbolnem nivoju podobno kot pri Trumpu izpade kot klic po preživetju babyboomer-ski dobi, ko je bilo v ZDA (še v večji meri) vse podrejeno sebičnemu belemu moškemu.

Ko sicer na političnem zemljevidu lociramo še samo debato o vplivu narave in okolja (*nature vs. nurture*) na človekov razvoj, postane jasno, da *Neverjetni* s svojim jasnim promoviranjem prirojenega, inherentnega dobrega in odločnim zavračanjem tehnoloških, okoljskih, umetnih pridobitev ponosno podpirajo konservativno ameriško strujo, a s tem niti ne odstopajo zares iz animirane filmske krajine. Disney in Pixar nasploh pogosto utrjujeta idejo, da ljudje (in drugi liki) končajo na mestih, ki so jim predestinirana in da svoji usodi ne morejo ubežati, neke vrste alternativo oz. vsaj prevpraševanje tega pogleda pa občasno nudi studio Dreamworks. Film *Megaum*, komična dekonstrukcija črno-belih zgodb o superjunakih, temelji prav na premisi, da sta si zlikovec Megaum in junak Metroman tako zelo različna, ker sta pač odraščala v različnih okoljih in ne zato, ker sta različnih ras (in barv kože). Uvod filma namreč prikazuje, kako sta oba kot dojenčka sirota ob smrti svojega planeta po naključju pristala na Zemlji, pri tem pa je Metroman pristal na dvorišču graščine in odraščal v bogastvu, Megaum pa je pristal na dvorišču zapora in je odraščal v bedi. Tudi ko film skozi podobe izobčenosti, medvrstniškega nasilja, smešenja zaradi videza ipd. predstavi Megaumovo težavno odraščanje, implicitno in eksplicitno nakazuje, da je odnos okolice tisti, ki otroka najhitreje pahne v kriminal, ker mu v glavo vsadi idejo, da bo le v tem lahko dober.

Film *Megaum* na ta način torej aktivno preverja privilegije določenih (slojev) ljudi, oziroma opozarja, da so družbeni razredi socialni konstrukti, ki nimajo zveze s prirojenimi lastnostmi, vrlinami ali sploh z dejanskimi zmožnostmi posameznika, kar se na nek način nenazadnje potrdi ob koncu, ko mora zlikovec Megaum privzeti vlogo junaka in rešiti Metro City. Tovrstno poudarjanje pomena okolja za razvoj osebnosti in po drugi

strani izničevanje pomena narave lahko povežemo z Rousseaujevim »plemenitim divjakom«, s kulturnim relativizmom antropologa Franza Boasa ali pa z behaviorizmom Johna B. Watsona, med drugim znamenitega po izjavi, da lahko prav vsakega otroka vzgoji v kateri koli poklic. Debata med zagovorniki pridobljenosti in prirojenosti pa je v zadnjem stoletju večkrat dobila tudi ideološki podton, saj je marksizem denimo verjel, da je biološki/genetski determinizem orodje medrazrednega boja, ki legitimira zatiranje, raziskave pa ob tem npr. tudi kažejo, da konservativci pogosteje uporabljajo genetske razlage za rasne ali razredne razlike pri karakteristikah, ki so povezane s socioekonomsko neenakostjo, npr. inteligenca, matematične zmožnosti, ambicioznost, nasilje (npr. Suhay in Jayaratne 2013).¹

Zaključek ali doba enakopravnosti in emancipacije superjunakov

Če smo pri *Neverjetnih* kljub skupinskemu (družinskemu) reševanju sveta še lahko govorili o konservativni logiki, po kateri so določeni posamezniki preprosto rojeni boljši od drugih, so zadnja leta vendarle prinesla tudi nekatere primere superjunaške egalitarnosti. Film *Veličastnih 6* predstavi genija robotike Hira, ki želi maščevati smrt svojega brata in s svojimi prijatelji oblikuje skupino visokotehnoloških superjunakov. Ker gre pri Hiru in njegovih prijateljih za običajne, pogosto celo izstopajoče negotove in nespretni ljudi, film afirmira pogled, da lahko ob pravih pogojih (in s pomočjo tehnologije) junak postane vsak, kar večkrat do izraza pride v prizorih, ko so junaki še sami presenečeni nad svojimi močmi. Zanimljivo ni niti dejstvo, da sta del skupine dve izvirni, bistri junakinji (ki v filmu nimata nobene romantične vloge), pa tudi to, da je skupina etnično zelo mešana (azijskega, afroameriškega, hispanskega porekla), kar predstavlja očiten odmik od nekdanje etnične enoznačnosti animiranega filma. Poleg tega dogajalni kraj predstavlja mesto San Fransokyo, ki deluje kot privlačna mešanica Vzhoda in Zahoda in s tem torej na očiten način promovira večkulturnost. Skupino veličastnih šestih pa dopolnjuje še prijazni robot, ki deluje kot zdravilec, a mu Hiro na neki točki v jezi zamenja čip in ga spremeni v borilnega robota, njegovo ubijanje pa je preprečeno šele tik pred zdajci, ko mu spet vstavijo zdravilni čip. Če torej v *Neverjetnih* tehnologija predstavlja zlo, ki v našo družbo vnaša nemir in disharmonijo, film *Veličastnih 6* predvsem privzame zrelejši, kompleksnejši pogled, po katerem je smiselnost, etičnost, koristnost sodobne tehnologije odvisna pred-

¹ A je ob tem nujen tudi poudarek, da animirani filmi tudi nasploh do tehnologije pogosto kažejo precej skepticizma oziroma radi preteklost prikazujejo kot precej bolj prijetno od prihodnosti.

vsem od našega načina uporabe (podobno kot pri tehnološkem geniju Megaumu, ki si sredi filma premisli, kam usmerjati svoje moči) ter sama po sebi ne nosi pozitivnih ali negativnih implikacij (hkrati pa je prenos sposobnosti robota z zdravilnih na borilne namene seveda lahko tudi odsev ameriške politike, ki v času konservativnih administracij običajno krči financiranje zdravstva v korist vojske).

Najbolj nedaven primer animiranega filma, ki v kontekstu superjunakov dregne v idejo o osebni odgovornosti za družbeno ravnanje oziroma izrazi liberalen pogled, da lahko superjunak postane (skoraj) vsak, pa predstavlja nova izdaja zgodbe o Spidermanu. Pri tej gre za relativno lahkoten, dinamičen prikaz superjunaka, ki je tako običajen, da se na svoje moči ne zna zares privaditi, zaradi česar se kdaj denimo namesto letenja raje odloči za vožnjo z avtobusom. (Glavne) lika Spidermana tokrat ne predstavlja Peter Parker, ki uniformo obleče običajno, temveč Miles Morales, najstniški sin hispanske matere in temnopoltega očeta ter torej neke vrste dokaz, da lahko junaki postanejo ljudje iz najrazličnejših življenjskih okolij ali z različnimi etničnimi ozadji, pri tem pa film svojo poanto odpelje še dlje. Ko zlobni zlikovec Kingpin v časovno-prostorsko materijo naredi luknjo, Miles naleti še na razne druge primerke Spidermanov iz alternativnih dimenzij, med katerimi so tudi črni Spiderman (Spider Man-Noir), animejevska ženska (Peni Parker), antropomorfní pujs (Spider Ham) ipd. Dokler se ne srečajo, vsak zase misli, da je edini, njihovo srečanje pa dokaže, da torej ne gre za posebne izbranice, ki bi bili že rojeni boljši in v boljših okoljih od drugih, ampak za bolj ali manj običajne (ne)srečneže, ki so bolj kot ne po naključju pahnjeni v izstopanje. Prav s tovrstno demistifikacijo in demitologizacijo junakov pa lahko animirani film na najlažji način pomaga preseči dobo sebičnih, skrajno nevsakdanjih likov in nakaže pot k večji družbeni enakopravnosti.

Literatura

Coogan, Peter: *Comics Predecessors*. The Superhero Reader. Ur. Charles Hatfield, Jeet Heer in Kent Worcester. Jackson, University Press of Mississippi, 2003. 7–15.

Gaine, Vincent M. *Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium*. The 21st century superhero : essays on gender, genre and globalization in film. Ur. Richard J. Gray in Betty Kaklamanidou. Jefferson (NC) in London, McFarland & Company, 2011. 111–128.

Gray II, Richard J. in Kaklamanidou, Betty: *Introduction*. The 21st century superhero : essays on gender, genre and globalization in film. Ur. Richard J. Gray in Betty Kaklamanidou. Jefferson (NC) in London, McFarland & Company, 2011. 1–13.

Kakalios, James: *The Physics of Superheroes*. New York, Gotham Books, 2005.

Robin Marty: *The Trouble With Trump's Technophobia*, 2017: <https://www.care2.com/causes/the-trouble-with-trumps-technophobia.html> (12. 6. 2019).

Suhay, Elizabeth in Jayaratne, Toby Epstein: *Does Biology Justify Ideology? The Politics of Genetic Attribution*. Public Opinion Quarterly 77(2)/2013, 497–521.

Povzetek

Prispevek skuša sodobnim debatom o ideološkem naboju filma o superherojih dodati še vpogled v ideologije animiranega superjunaškega filma, pri čemer se v uvodu naslanja že na same vsebinske in razvojne povezave med polji superjunaškega in animiranega. Na primeru filmov, kot so *Neverjetni*, *Megaum* in *Veličastnih 6* je nato raziskana politična usmerjenost animiranih superherojev, predvsem v kontekstu njihovega odnosa do (tehnološke) sodobnosti, do avtoritete države in do samega vprašanja človeške narave oziroma prirojenih osebnostnih lastnosti. Osrednji del prispevka je posvečen filmu *Neverjetni* (1 in 2), ki v veliki meri poudarja moralno prednost prirojene moči proti pridobljeni in proti tehnološki nevarnosti, s tem pa za animirani film prinaša presenetljivo konservativne, tehnofobne in nostalgичne ideje. Nekateri novejši filmi pa po drugi strani poudarjajo prav vpliv okolja in vzgoje na posameznikovo osebnost, s čimer demistificirajo samo figuro superjunaka in prav na ta način morda kažejo pot k večji družbeni (spolni, etnični, razredni) enakopravnosti.

Summary

This article stems from the contemporary debates on the ideological stance of the superhero film and tries to offer an insight into the ideologies of the animated superhero film, while taking into account the historical and contextual connections between the fields of animation and superheroes. Focusing on specific titles, such as *The Incredibles*, *MegaMind* and *Big Hero 6*, the author tries to illuminate the political orientation of the animated superheroes, especially in the context of their relation to (technological) modernity, to the authority of the state and to human nature itself. The main part of the article deals with the movie *The Incredibles* (1 and 2), which mainly emphasizes the moral superiority of innate strength over acquired ability (and over technological danger), thus offering surprisingly conservative, technophobic, nostalgic ideas for an animated film. Some newer examples, on the other hand, stress the influence of the environment and nurturing on human personality, which could help to demystify the figure of the superhero itself and build a way towards greater gender, ethnic and class equality.

Ključne besede

animirani film, superjunaki, tehnofobija, behaviorizem, narava proti vzgoji

Key Words

animated film, superheroes, technophobia, behaviorism, nature vs. nurture

Heteronormativnost superjunaških svetov

Jasmina Šepetavc

Članek obravnava vprašanje uveljavljanja heteronormativnosti – binarnosti dveh spolov in heteroseksualnosti – v superjunaških filmih, specifično pri *Čudežni ženski*. Ta je od svojega nastanka igrala tako progresivne kot tudi konservativne ideološke vloge, a njen primer kot tudi primeri drugih superjunakinj in superjunakov razkrivajo, da je filmska ideologija vedno polna razpok, ki jih lahko gledalci uporabijo za uporniška branja.

Film *Čudežna ženska* (*Wonder Woman*, 2017, Patty Jenkins) je prvi v množici ameriških superjunaških filmov, ki so jih hollywoodski studii začeli intenzivno štancati po novem tisočletju, v katerem v glavni vlogi človeka z nadnaravnimi močmi nastopa ženska. Film v svojem prvem delu ponudi unikatno utopično separatistično vizijo, ki jo najdemo že v originalnem stripu o superjunakinji: v prvih minutah gledamo skupino amazonskih bojevnic, ki živijo, trenirajo in delajo skupaj na skritem otoku, brez povezav z zunanjim kaotičnim svetom. A filmske zgodbe žal ni brez zapleta, zato nekega dne na otok strmoglavi ameriški vojak Steve Trevor in takoj za njim čete agresivnih Nemcev, kar Amazonkam, predvsem princesi Diani oz. Čudežni ženski, življenje obrne na glavo. Na skriti amazonski otok s Stevovim prihodom pride tosvetni spopad ideologij v obliki krvave vojne (I. svetovne vojne, čeprav bi jo lahko zamenjali tudi z II., ne da bi film spremenili), ki jo Amazonke v filmu brez refleksije, skorajda intuitivno razumejo kot boj med dobrim (Stevom, Američanom, ki ga Diana vidi prvič, a mu hipno zaupa, da je *good guy*) in zlim (hordo neindividualiziranih Nemcev, ki mu sledijo, in jih Amazonke ne brez lastnih žrtev pobijejo). Na tej točki se film *Čudežna ženska* nanaša na kontekst izida originalnega stripa leta 1941, ki je bil prvič natisnjen v razmaku le nekaj dni od japonskega napada na Pearl Harbor, po katerem ZDA vstopijo v II. svetovno vojno. Superjunaki, in pri tem Čudežna ženska ni izjema, odigrajo prozorno ideološko vlogo v takratni konstelaciji političnih sil: v vojno prvi vstopi Superman, ki že leta 1940 porazi tako Hitlerja kot Stalina, Kapitan Amerika Hitlerja na naslovnici boksne v obraz leto pozneje (Hanley 2014, 9), Čudežno žensko pa antična boginja Atena pošlje s Stevom z besedami: »Amerika, zadnja utrdba demokracije in enakih pravic za ženske, potrebuje tvojo pomoč!« (ibid., 14). Če pustimo ob strani, da se enoznačna ideološka označba branitelja demokracije in pravic žensk danes zdi tragično smešna ali da je potreben velikanski domišljjski preskok, da verjamemo, da je Diana pustila otok in sodeluje za moškega, ki ji je samo pred par urami dobredno padel na glavo, za vojno med silami, o katerih ne ve nič (Superman in Kapitan Amerika za razliko od nje živita v ZDA, sta ideološko interpelirana v boj), so filmi o superjunakih in superjunakinjah resen objekt proučevanja delovanja vladajoče ideologije in njenih sprememb skozi čas ter tega, kako se slednje kažejo v popularni kulturi. Članek namenoma začenjam s *Čudežno žensko*, ker me na tem mestu ne zanimajo »velike zgodbe« vojn, hladne vojne, terorističnih napadov ipd., ki so vplivale na razvoj in ponovno popularizacijo superjunakov_inj v novem tisočletju, temveč nekaj bolj netematiziranega: osebno kot politično, tisto, kar se zdi kot osebno, pa je še kako politično – spolne in seksualne norme, kot se kažejo v konstrukciji superjunakov_inj. Ko Steve strmoglavi na otok, s sabo ne prinese le zunanje vojne, temveč specifično spolno in heteroseksualno matrico, ki v kontekstu amazonskega otoka nima smisla. A da se lotim vprašanja spola in seksualnosti pri superjunakih_injah, specifično pri Čudežni ženski, je treba najprej k vprašanju filma in njegovih ideologij.

Vsak film je političen

Comolli in Narboni v svojem kultnem članku o temi, *Cinéma/Idéologie/Critique*, zapišeta, da je »vsak film političen«, na nek način vedno »determiniran z ideologijo, ki ga proizvede« (1996/1969/60). Film ima sposobnost, da konstruira realnost, filmski kader, ki prikaže nekaj in sočasno skriva vse drugo, pa je sam metafora in orodje te konstrukcije. Tako v filmu nobena izbira ni nezaznamovana, četudi se kot taka kaže ali se zdi kot del »zdrave pameti«. Niso pa vsi filmi politični na enake načine, Comolli in Narboni jih ločita po tem, ali so sposobni prerezati vez med sabo in ideološko funkcijo, ki naj bi jo igrali, pri čemer kot največjo in najbolj ideološko zaprto skupino identificirata »komercialni film«. Ta se s povprečnim superjunaškim filmom sklada na več ravneh, najprej v njegovi popularnosti, ki odraža oz. v »zaprtem/ideološkem/krogu« (ibid., 61) povratno konstruira popularni okus in skupne vrednote »slepe vere v 'življenje', 'humanizem', 'zdravo pamet'« (ibid., 61) ipd. Da pa so superjunaški filmi sodoben primer komercialnega filma in popularnega okusa, pritrdi tudi empirija, superjunaški filmi močno prevladujejo na lestvici desetih najbolj gledanih filmov vseh časov. V t. i. komercialnem filmu se ideološki sistem in produkt zlijeta na vseh ravneh: »/.../ film, ki se ga prikaže občinstvu, je monolog, v katerem ideologija govori sama sebi« (ibid., 62). Zato superjunaški filmi lahko delujejo kot popularna eskapistična zabava, ker nam na eni strani prikazujejo različnost – ljudi z izjemnimi, nadzemeljskimi močmi, v alternativnih časih, planetih in mestih –, a hkrati nikoli zares ne prikažejo bistvene razlike med ideologijo na ekranu ali platnu in našim vsakdanom.

Comolli in Narboni svoj esej v filmski reviji *Cahiers du cinéma* napišeta leta 1969 in pozoveta kritike k temeljiti analizi načinov, na katere filmi vseh vrst odigrajo specifične ideološke funkcije, hkrati pa filmov ne vidita kot zaprtih ideoloških struktur, temveč opozorita na pomembne razpoke v ideološki enotnosti filmov, ki omogočajo drugačna branja in upore vladajoči ideologiji. Čeravno v svoji klasifikaciji komercialnemu filmu pripišeta najmanj maneverskega prostora za upore, stvar ni tako preprosta: superjunaki so v zadnjih letih v filmu vse bolj antijunaški, ambivaletni v svojih delovanjih in vrednotah, razpeti med motivacijami, ki med sabo niso nujno vedno skladne. Tovrstna vsebina je postala svojevrstna stalnica, ustaljena forma narativa superjunaškega stripa in filma, ki se morata vsakič znova reinventirati, in če je nastanek stripov v času vzpona nacizma sovpadal z jasnimi nasprotniki ameriškim vrednotam, poznejša konstelacija sil ni bila več tako preprosta. Nadaljnja analiza bi pokazala, do katere mere gre v zgodbi zgolj za to, da kapitalizem – na tem mestu v obliki komercialnega filma – uspe razlike in ambivalentnosti kanibalizirati, jih inkorporirati v svoj sistem in nam zato pušča le navidezno možnost upora, a ne gre zanemariti vidne spremembe v filmski kritiki, ki daje večji poudarek aktivnemu branju gledalcev (ne samo kritikov). Ti niso več videni kot pasivne žrtve delovanja ideologije, ampak so sposobni tudi kritičnih branj, ki se zoperstavijo ponujenim pomenom, ali filme celo fiktivno dopolnijo po svoje.

Pomembnost t. i. opozicijskih branj (bell hooks, 1992) za manjšine in ženske postane jasna, ko pogledamo zgodovino manjšinskih podob na filmu. Le nekaj let za Comollijem in Narbonijem vzame Laura Mulvey v precep nekaj, česar teoretiki filma v svojem osredotočanju na reprodukcijo »buržjujskega realizma« do takrat niso tematizirali: prikaze žensk na filmu. Mulvey trdi, da je pogled (v njeni teoriji je to zvezanost treh ravni pogledov – junaka, kamere, gledalca –, ki jih imenuje moški pogled) vselej pozicioniran – informiran s kulturnimi diskurzii o spolu in seksualnosti – ter hierarhičen – utrjuje posplošitve ženske podobe znotraj falične norme (Mulvey 1999/1975/). Čeprav tudi Mulvey sama naredi napako s pasivizacijo gledalk, o katerih piše, in hkrati filmu pripisuje večjo ideološko zaprtost, kot je je sposoben, odpre prostor vprašanjem, kaj se v filmih dogaja z ženskami in kakšne funkcije odigrajo njihove dodeljene vloge pasivnih žrtev ali seksapilnih spektaklov. Feministične filmske teoretičarke Mulveyjin izziv nato nadaljujejo. Teresa de Lauretis mu denimo doda še queer pozicijo in podobno kot Mulvey zapiše, da je narativna struktura filma podporni člen ojdipske ekonomije, dodeli vloge in utrjuje razlike, »zapelje« ženske v njihovo »ženskost« in ustvari neenake odnose moči med spoloma. De Lauretis trdi, da v faličnem redu patriarhalne kulture ženske ne morejo zavzeti pozicije subjekta želje in zato lahko v ta red vstopijo zgolj kot reprezentacija (1987, 20; 1985, 174), zato jo zanima, kako je konstrukcija zgodbe zvezana z avtoriteto in zgodovino, kako postane narativnost enačena s pomenom skozi mediacijo (moške) želje.¹ Njen opis tega procesa pravi:

»Če je dekličino potovanje uspešno, jo bo pripeljalo do kraja, kjer jo bo fant našel, tako kot Trnuljčico, čakajoč njega, Princa. Fantu je bilo namreč v družbeni pogodbi, v katero je stopil v svoji ojdipski fazi, objavljeno, da bo na koncu svoje poti našel žensko. Tako načrt ženskega potovanja, umeščenega od samega začetka na teritorij njenega lastnega telesa [...], vodi kompas, ki ne kaže na reprodukcijo kot izpolnitev njene biološke usode, temveč bolj natančno, na izpolnitev obljube dane »malemu možu«, njegove družbene pogodbe, njegove biološke in afektivne usode – in izpolnitve njegove želje. To predloži pozicijo, ki jo mora [ona] zasesti v njegovem potovanju. /.../ In tako je njena, kot katerakoli druga zgodba, odvisna od njegove želje /.../« (1984, 133).

V zgodovini filma primerov opisane narativne strukture ne primanjkuje. Ta ne odigra le specifične funkcije uveljavitve spolnega binarizma moških in žensk, ampak tudi heteronormativnosti junakov. Feministična in queer (filmska) teorija z Judith Butler na čelu opozarjata, da spol ni preprosto biološko dejstvo oz. družbene konsekvence delitev in hierarhij iz biologije ne sledijo »naravno«, temveč so konstruirane, producirane z regulacijami, prepovedmi, zapovedmi, zgodbami, ki »generirajo koherentne identitete s pomočjo matrice koherentnih družbenospolnih norm« (1999, 23). Moško in žensko, maskulino in feminino,

¹ Odlomek je del daljšega poglavja v Šepetavc, Jasmina: Feministični in queerovski manjšinski film kot alternativno izrazno in politično sredstvo. Ljubljana, FDV, 2018.

obstajata v asimetrični opoziciji in medsebojnem odnosu definicije, njuna zvezanost v družbeni heteroseksualni matrici pa implicira heteroseksualno željo kot naraven izid razlike in zvezanosti. Na konstruiranost maskulinosti superjunakov na podoben način opozori Yann Roblou (2012), ki piše, da sta virilnost in moč superjunakov največkrat konstruirani ravno v opoziciji do žensk, homoseksualcev in drugih ras. Tako je večina superjunakov moških, heteroseksualcev in belcev, z de Lauretis pa bi lahko rekli, da so, podobno kot so ženske »zapeljane« v feminilnost, tudi moški pozvani, da utelešajo družbeno odrejene maskulinosti, ki jih ne morejo doseči. Opisana narativna struktura in heteronormativna matrica, ki deluje tudi v filmih, se navsezadnje sklada s filmi o superjunakih, v katerih so ženske obljubljeni nagrada, vreščice lepote, potrebne junakove rešitve, mrtve žrtve, ki so začetni filmski motiv za junakovo delovanje (pomislimo na vrsto YouTube kompilacij vreščice Mary Jane, ki jo mora Spiderman vedno znova reševati, očitke seksizma Supermanu, v katerem je Lois Lane sicer novinarka, ampak dvomljivih sposobnosti in se zato vedno nevedno zaplete v nove nevarnosti, ali kritiko, ki je letela na film *Deadpool 2* (2018, David Leitch),² da reproducira kliše mrtve junakove punce za izgradnjo zgodbe o maščevanju, ipd.). Zdi se, da je najbolj aktivna vloga, ki jo ženske lahko imajo, zafrustrirana antijunakinja. Ta argument pa je manj prepričljiv pri *Čudežni ženski*: prvi film o superjunakinji, ki je sama tista, ki ima moč, tista, ki pomika zgodbo naprej, je bil ob izidu avtomatsko označen za feministično zmago, ki naznanja drugačne čase, tudi zato, ker se navsezadnje podarjenemu konju ne gleda v zobe. A malo analize tudi sredi ekstaze ne škodi – pomnimo, da uporniški pogled obstaja – in kmalu postane jasno, da film navkljub kompleksni zgodovini junakinje uveljavlja heteronormativno matrico na najbolj rigidne načine.

(Nad)povprečen primerek spola

Potem ko na otoku premagajo Nemce, se med Diano (Čudežno žensko, božansko lepo amazonsko princeso in bojevnico, ki se je rodila na skritem amazonskem otoku in celo življenje živela med drugimi ženskami) in Stevom Trevorjem (postavnim modrookim ameriškim vojnim pilotom, ki je v begu pred nemškimi četami strmoglavil na otok, kjer so ga Amazonke oskrbele)³ odvijte pogovor:

² Sicer je potrebno dodati, da oba filma o Deadpoolu queerovstvo v zgodbo vpeljujeta eksplicitno.

³ Scenarij opiše njuno prvo srečanje in fizične lastnosti takole: »Nežno ga položi na pesek in prvič zares pogleda PRVEGA MOŠKEGA, KI GA JE KDAJKOLI VIDELO. Njegove ustnice, čeljust, lasje, strnišče – očarljivo. To je KAPITAN STEVE TREVOR (v 30-ih), markanten, postaven. Ameriški bojni pilot, ki pod krinko dela za Britance. Steve se zbudi, pošili v sonce in presenečeno odkrije, da Diana ni halucinacija. Ogleda si nenavadno okolje, njena neopisljiva lepota mu jemlje dih.«

(Steve je v amazonski zdravilni kopeli v otoški jami, ko po stopnicah v jamo pride Diana. Steve v zadregi v vsej svoji mišičasti nagoti vstane, Diana, ki prvič v življenju vidi moškega, pa ga premeri vertikalno, kot ženske v filmih navadno premerijo moški, in previdno reče):

»Bi rekel, da si povprečen primerek svojega spola?«

(Steve, ki je v nekaj sekundah presenečenja nato pozabil na tosvetne konvencije spodobnosti, roke že drži v pasu, se zravna in »brez samohvalisanja« reče):

»Nadpovprečen sem.«

Klišejski dialog, ki se odvije med njima, nas netaktno pripelje v srž ojdipske zgodbe o spolni razliki, ki računa na gledalsko vpetost v zahodnjaške rituale heteroseksualnega spogledovanja, celo ljubezni na prvi pogled, poznavanje šal na račun dolžine in veličine, ki tudi Diani, kljub temu da je odrasčala na otoku samih žensk, očitno pritičejo intuitivno. Film z uveljavljeno heteroseksualno matrico ne naredi reza niti implicitno: Diana odide s Stevom Londonu in vojni naproti, pogovor pa, ker je očitno odhod v nepoznani svet najbolj pravi čas za to, spet nanese na teme spola in seksualnosti. Diana pove, da se je o njej učila iz knjig in da te ugotavljajo, da so moški potrebni za reprodukcijo, ne pa za užitek. Izjava, ki bi v času nastanka stripa delovala revolucionarno, se danes zdi puhla, sploh ker film sočasno spodmakne vsakršno ambivalentnost glede Dianine seksualnosti. Kljub temu, da je celo življenje živela v družbi žensk, odmaknjena od heteroseksualne matrice tega sveta, brez koncepta spolne razlike in heteroseksualnosti kot »naravne« seksualnosti, vse njeno znanje o spolnosti izhaja iz knjig? Ali so Amazonke v vseživljenjski odsotnosti moških pleme celibatnih žensk ali pa film ne ve, kako se lotiti njihove lezbičnosti, biseksualnosti, queerovstva, uhajanja spolnim binarizmom, ne da bi spodmaknil temelje prevladujoče heteronormativnosti za občinstvo, in se zato odloči, da izbriše Dianino biseksualnost. Odgovor je slednje.

Druga težava filma je v lepoti oziroma naših oznakah lepega in grdega, kar pride še toliko bolj do izraza v superjunaških filmih, kjer imamo opravka z vzorčnimi primeri »nadjudi«: Diano, ki jo igra nekdanja manekenka Gal Gadot, so zaradi bikini oprave, ki razkriva večji del njenega telesa, in škornjev z debelimi podplati nekateri označili za seks simbol, drugi za antifeministično superjunakinjo. V resnici je vprašanje, kaj junakinja nosi, in merjenje stopnje feminizma s stopnjo njene privlačnosti, popolnoma zgrešeno. Težava je drugje: v omejeni hollywoodski definiciji privlačnosti in njenih implikacijah. Cel amazonski otok nosi isto konfekcijsko številko, je pretežno iste barve kože in ustreza normativom zahodnjaške feminilne lepote. Težava z zvezanostjo spola, lepote in karakterja likov pa se v filmu ponovi najbolj očitno v obliki antijunakinje dr. Maru (Elena Anaya), ki na obrazu nosi masko, saj ima iznakažen obraz, s svojim izumom, posebnim korozivnim plinom pa poskuša uničiti človeštvo. Nikoli ne izvemo njenih motivov, ki jo vodijo v iskanje propada človeštva; z njeno nekdanjo sliko (kjer je še vedno nasmejana klasična lepotica) je nakazan le en vzrok. Četudi imamo na obeh straneh manihejskega

spopada opravka z ženskama, ki sta kompleksni in vsaka zase briljantni (dr. Maru je najboljša znanstvenica, kar jih premore nemška vojska; Diana pa ni le izjemna bojovnica, temveč govori več kot sto jezikov), je prevelik del filma ter dualizma med dobrim in zlim preprosto podkrepljenega samo z videzom.⁴ V teh dveh instancah film iz leta 2017 deluje mnogo bolj konservativno od svojega originala, katerega nastanek z manj zadržkov prikazuje drug film iz tega leta, Profesor *Marston in čudežne ženske* (*Professor Marston and the Wonder Women*, 2017, Angela Robinson).

William Moulton Marston je bil univerzitetni profesor psihologije, ki je Čudežno žensko oblikoval na podlagi lastnih psiholoških teorij. Marston ni bil zgolj prepričan, da so ženske enakovredne moškim, menil je celo, da so v marsičem superiorne, v poplavi moških superjunakov pa je želel predvsem mlade fante pripraviti na nove čase večje moči žensk. Bila je vojna, ženske so v odsotnosti moških množično vstopale na trg dela in Marston je trdil, da bo sledila velika emancipacija. K njegovemu feminizmu je prispevala tudi njegova biografija: Jill Lapore v knjigi *The Secret History of Wonder Woman* (2014) piše, da je Marston, rojen 1893, odrasčal pod vplivom močnih žensk v svoji družini in feminizma prvega vala, ki je prinesel nekatere pomembne premike k večji enakosti. Eden od njih je bil tudi visoko izobraževanje deklet, ki so v ZDA konec 19. stoletja začela hoditi na (ženske) kolidže. Na bolj znanem, Mount Holyoke, ki je bil poznan po močnem sufražet-skem in feminističnem gibanju, se je izobraževala tudi Marstonova poznejša žena, Sadie Elisabeth Holloway, ki je bila velik del Marstonovega navdiha, ko je ustvarjal Čudežno žensko. Holloway, sama zase iskriva izobraženka, ki ji je njen spol preprečeval, da bi delala doktorat, kot so ga lahko moški kolegi, je študirala angleščino, zgodovino, matematiko in fiziko, pozneje psihologijo in z Marstonom naredila predhodnika detektorja laži. A njena ljubezen, piše Lapore, je pripadala stari grščini, v kateri je najraje brala knjigo *Sappho: Memoir, Text, Selected Renderings and a Literal Translation*, ki jo je prevedel in uredil Henry Thornton Wharton leta 1885. Povezava z lezbično pesnico je v Čudežni ženski očitna, saj je njen omiljeni vzklík v stripu »Trpeča Sapfo!«, a danes ni jasno, če je ta del Marstonove dediščine ali ne. Paru se je čez čas v razmerju pridružila še Marstonova študentka in druga inspiracija za superjunakinjo, Olive Byrne, hči in nečakinja feministk Ethel Byrne in Margaret Sanger, ki sta odprli prvo kliniko za kontrolo rojstev in kontracepcijo v ZDA. Marston je verjel, da so vse ženske na svoj način Čudežne ženske, v zgodbo stripa pa je bila poleg jasne feministične ideje vnesena še ideja o podreditvi dobrohotni avtoriteti in dobra mera erotičnega vezanja (Marston, Holloway in Byrne naj bi zasebno uživali v tovrstni praksi). Tako ni čudno, da je orožje Čudežne ženske laso resnice, s katerim je zavezovala svoje nasprotnike, za zabavo pa tudi Amazonke.

Če so bili začetki Čudežne ženske feministični in progresivni, v podobe pa vpletali dobro mero homoerotike in BDSM-ja, se je po Marstonovi smrti vse spremenilo. Čeprav

4 Daljšo kritiko filma razvijem v članku Čudežna ženska, : Ekran, let. LIV, sept.-okt.nov. Ljubljana, Kinoteka, 2017.

sta njegovi partnerki želeli prevzeti pisanje stripa, ga je DC dodelil različnim piscem, med njimi naj bi bil Robert Kanigher tisti, ki je spremenil originalno zgodbo in Čudežni ženski dal travmatično (heteroseksualno) izkušnjo, podobno drugim junakom: Amazonke naj bi imele brate in može, ki so jih izgubile v vojni in so zato nesrečno sam(sk)e. Na nek način je to zgodba, ki se ponovi v filmu: Čudežno žensko smrt Steva Trevorja zaznamuje za desetletja, medtem ko začetni pokol žensk, s katerimi je odraščala celo življenje, preboli v nekaj filmskih minutah. Tim Hanley (2014) sicer opozori na dvoumnosti branja, o katerih govorimo v članku, in specifično Čudežne ženske, ki je v različnih časih odigrala ambivalentno ideološko vlogo. Tako Hanley denimo dopušča možnost, da je Kanigher subvertiral konservativni preobrat stripa s še bolj eksplicitnimi namigi na lezbištvo Amazonk. Do petdesetih, desetletja nuklearne družine in promocije gospodinj (ženske je bilo po vojni treba spraviti nazaj za štedilnik) je Čudežna ženska postala Stevova tajnica, ki si želi poroke in otrok, rubrika ob stripu, ki je predstavljala pomembne ženske iz zgodovine, pa je postala dodatek o usklajevanju frizur in obleke, materinskem instinktu in vraževerju glede poroke, zaroke, tega, kako dobiti moža.⁵

Leta 1972 Čudežno žensko feminizem spet vzame za svojo, Gloria Steinem, velika oboževalka junakinje, jo postavi na naslovnico feministične revije Ms, s pripisom »*Wonder Woman for president!*«,⁶ pri DC-ju pa lobira, da bi se Diana vrnila k svojim amazonskim koreninam. Čeprav stripu pri feminizmu največkrat še vedno spodleti, pa se junakinja v sedemdesetih (1975–1979) pojavi na televiziji v obliki priljubljene Lynde Carter v rdeče-modrem trikoju in s tiaro na glavi. V seriji se BDSM ponovno izgubi, a njena zgodba in estetika vsebujeta ostanke ambivalentnosti, ki jo je imel strip in še ena zgodnejša televizijska serija o superjunakih, Batman, ki smo jo lahko gledali tudi na slovenskih ekranih. Obe sta namreč v svoje zgodbe vpeljevali igrivo estetiko campa, ki je povezana z LGTB kulturo in subtilno subvertira površinsko heteronormativnost junakov.

Campovska estetika, uporniška branja in subverzije

Susan Sontag (1962) v svojem znamenitem eseju o campu ta težko opisljivi pojem razlaga s pomočjo treh pomenov: camp kot senzibilnost, estetika; camp kot strategija branja, campovski pogled (*a camp vision*); camp kot način sporočanja, manerizma, stila, znak identi-

⁵ Ena je na primer svetovala, naj si samska ženska izpuli toliko las, kot je stara, jih zažge, v plamenu pa naj bi zagledala svojega bodočega moža.

⁶ Čudežno žensko za predsednico!

tete (gl. *to camp*). Primarno camp opredeli skozi prizmo poustvarjanja, camp nima nič opraviti z naravnim, esenca campa, zapiše, je njegova ljubezen do nenaravnega, umetnega in pretiravanja. Camp ni estetika lepega, prej je povezan s stopnjo umetnega, stilizacijo, pretiravanjem. Camp so androgina telesa, predrafaelitske slike, poezija, art nouveau, Garbo v *Maroku* (*Marocco*, 1930, Josef von Sternberg), kralj in kraljica preobleke in, ja, Batman v pajkicah. Teoretik campa na filmu, Babuscio (1984), pomembno nadgradi poskus definicije, ko pravi, da camp ni stvar ali oseba per se, ampak odnos med aktivnostmi, posamezniki, situacijami in heteroseksualnim redom, ki je izraz in ima hkrati za posledico vse večje zavedanje o diskrepanci med videzom in realnostjo, ekspresijo in pomenom. Pomemben poudarek je, da je camp prej performans kot eksistenca.

Drugi pomen govori o campovskem pogledu, ki ga lahko zlahka povežemo z opozicijskimi branji proti pomenom heteronormativne kulture. Gre za drugačen način gledanja na stvari (spoznavanja, interpretiranja, vednosti itd.). Senzibilnost campa je ezoterična, zasebna koda, znamenje identitete med malimi urbanimi klikami, camp pa sporočevalno sredstvo, lastnost, ki jo je moč prepoznati v objektih in vedenju oseb (campovski filmi, obleke, pohišstvo, pop komadi, romani, ljudje, stavbe). »Campovsko oko« ima moč, da transformira izkušnje, hkrati pa ni vsega mogoče videti kot camp. Ne pozabimo, da je v pogledu dvojnost: paradigma videti je vedeti se tu preobrne – videti ne pomeni nujno vedeti; prepoznavanje, odkrivanje neoprijemljive kvalitete (*»there's something queer about him/her«*) kroži v ustvarjanju pomena med gledalcem (v marginalni poziciji) in kodi, ki niso dostopni vsakomur.

Z obema je povezan zadnji pomen campa: izvajati camp (*»to camp«*) – nagnjenje k pretiranemu igranju seksualnih karakteristik, osebnih manierizmov in gest (kot del estetike umetnega in pretiravanja), ki so podvrženi dvojni interpretaciji (del sporočanja, multiplih pomenov, ki jih različne skupine berejo drugače). Čeravno Sontag zavzame pozicijo, da poudarjati stil pomeni podcenjevati vsebino, in vidi camp senzibilnost kot apolitično, hkrati v tem zadnjem pomenu ponudi definicijo, ki natančno poveže predhodno prakso campa s kasnejšimi formulacijami queer teorije, ko zapiše, da je v campovskemu pomenjanju vse zares »«, v narekovaju, »biti-kot-igrati-vlogo« (Sontag 1962, 280), skratka, da je camp metafora življenja kot teatra. Tu lahko potegnemo jasno vez z Butler (1999) in preko nje ne le ovržemo tezo o apolitičnosti campa, prej obratno, camp je izrazito političen. Poudarjanje umetnega, performativnega, je oblika ritualizirane repetitive, ki ima zares politično funkcijo v svojem razkrivanju realnosti kot fabrikacije, identitete kot konstrukcije in odpiranju novih prostorov neesencializiranih (v pomenu ženskosti, moškosti ipd.) subjektov. Tako performativnost campa vedno zareže v homogenizirajoče podobe.⁷

Če se vrnemo k našim junakom: Batman, Robin in Čudežna ženska si delijo pomemben del zgodovine, ki je zarežala v heteronormativnost superjunaškega sveta. V štirides-

⁷ Vzeto iz daljšega poglavja magistrske naloge Šepetavc, Jasmina: Homoseksualnost v slovenskem filmu. Ljubljana: FDV, 2012.

tih in petdesetih je s popularizacijo stripov hkrati prišlo do moralne panike in zaskrbljenosti staršev, pedagogov, psihologov ipd. glede tega, kaj otroci berejo in kakšen vpliv imajo stripi na njihovo vedenje. Eden od večjih kritikov stripa je bil nemški imigrant v ZDA, psihiater Fredric Wertham, ki je napisal več del o negativnem vplivu stripov na mladino in svoje trditve podkrepil z (danes vemo, da večinoma fabriciranimi) raziskavami. Leta 1954 je izdal knjigo *Seduction of the Innocent*, v kateri je tri superjunake obtožil homoseksualnosti: »Batman in Robin«, je napisal »Živita skupaj v razkošnih sobanah, s čudovitimi rožami v velikih vazah.« (v Lapore 2014, spletna izdaja), kar bi lahko campovsko brali tudi kot heteroseksualni opis campovske estetike, ki je Wertham ni razumel. A še hujša od moških junakov se mu je zdela Čudežna ženska, ki naj bi mlada dekleta zapeljevala v lezbilstvo in feminizem: »Kar se tiče 'napredne ženskosti', katerim aktivnostim se v stripih posvečajo ženske enakovredno moškim? Ne delajo. Niso gospodinje. Ne vzgajajo družine. Materinska ljubezen je popolnoma odsotna ... Lezbični podton je celo prisoten, ko Čudežna ženska posvoji dekle.« (*ibid.*) Wertham ni bil prvi, ki je superjunake obtožil homoseksualnosti, a njegovi opisi so zanimivi, ker razkrivajo jasne razpoke v heteronormativni matrici, podtone, ki so bili del stripov, njihovo potencialnost subvertiranja heteroseksualne matrice. Navsezadnje med superjunakom, ki mora svojo identiteto skrivati pred svetom in performira več person, ter LGBT osebam, ki niso razkrite, obstajajo vzporednice, ekscesni performansi superjunaške moškosti in ženskosti pa ne razkrivajo le konstrukcije spolnega ideala in spodletelosti njegovega utelešenja, temveč delujejo kot erotični spektakel, ki se odpira multiplim, tudi camp branjem in prisvajanjem.

Batmana in Robina je v petdesetih DC heteroseksualiziral z vpeljavo dveh ženskih likov, Batwoman⁸ in Batgirl, ki sta igrali vlogi ljubezenskih interesov ter začasno prikrili homoerotične podtone, a v televizijski seriji Batman iz let 1966–1968, zlatega obdobja popularizacije camp estetike s pomočjo Warholovega pop arta, so ustvarjalci camp nameroma sprejeli za svojega. Batman in Robin imata vse značilnosti campovskih figur: v barvitih oprijetih pajkicah se zapletata v komično ekscesne situacije z grotesknimi sovražniki in sta živeči samoironizaciji virilne maskulinosti superjunakov. In še vedno živa skupaj in imata rože v velikih vazah. Medhurst (1991) piše, da campovska estetika ni naključna, saj je serija želela gledalce nagovarjati na več ravneh – otroke je zabavala komična barvitost, odrasli pa so prepoznali namige, ki so junaka spremljali od začetka nastanka. Kičasti eksces, ironizacijo in performativnost spolnih vlog najdemo tudi v televizijski različici Čudežne ženske, ki je feminizem sedemdesetih znala kombinirati z včasih eksploatacijskim kičem. Moderne različice politične moči performativnosti in izzivanja heteronormativne matrice, ki je v junake vpisana od začetka, ne zmorejo več. Čudežna ženska ni edini a heteroseksualiziran a junakinja v zadnjih letih: Batman je svojega Robina izgubil že po polomu filma *Batman & Robin* (1997, Joel Schumacher), v *Črnem pan-*

⁸ Ki se je v novem tisočletju zanimivo razkrila kot lezbijka, letos pa naj bi ameriška televizija CW o njej naredila televizijsko serijo.

terju (*Black Panther*, 2018, Ryan Coogler) so eno od zaljubljenih bojevnic poročili z moškim, Marvel pa je iz sicer posrečenega filma *Thor: Ragnarok* (2017, Taika Waititi) izbrisal eksplicitno sceno, ki pokaže, da je Valkyrie biseksualna.

Superjunaki_nje so utelešenje popularnega okusa in vladajoče ideologije, v kateri ima heteronormativna matrica privilegirano mesto nepreizpraševanja – popolni primerki svoje vrste ne glede na najbolj fiktivne scenarije ostajajo trdo v primežu heteroseksualne romance in spolno binarnih izrazov. A hkrati so objekti popularne kulture odprti za uporniška, campovska branja, ki iz njih izbežajo plasti drugačnih, subtilnih ali potlačenih pomenov. Čudežna ženska je že od vsega začetka tako feministična in biseksualna figura kot tudi fetiš tiste vrste, ki ga Mulvey opisuje kot objekt moškega pogleda, njene zgodovinske inkarnacije pa govorijo o kompleksnem preigravanju obeh plati in spolnih kodov časa. Tako je pravo vprašanje, kaj nam superjunaki_nje govorijo o našem času, o feminizmu, spolih in seksualnosti danes. Ali mislimo, da je superjunaška popolnost nezdružljiva s queerovstvom? Ali si ne moremo predstavljati fiktivnih svetov na skritih otokih in drugih planetih, ki ne bi reproducirali naše spolne in seksualne matrice? K sreči domišljija gledalcev seže dlje od ideoloških zapovedi in narativnih reprodukcij istega, ki jo ponujajo hollywoodski studii.

Citirani viri:

- Babuscio, Jack: *Camp and Gay Sensibility*, v *Gays and Film*, ur. Richard Dyer. New York, Zoetrope, 1984.
- bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press, 1992.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London, Routledge, 1999.
- Comolli, Jean-Louis in Jean Narboni: *Cinema/Ideology/Criticism*, v *Cahiers du Cinéma*, L. 3, 1969–1972 *The Politics of Representation*, ur. Nick Brown. London Routledge, 1996.
- de Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Basingstoke in London, The Macmillan Press, 1984.
- de Lauretis, Teresa: *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*. *New German Critique*, št. 34, 1985, 154–175.
- de Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Hanley, Tim: *Wonder Woman Unbound*. Chicago, Chicago Review Press, 2014.
- Lapore, Jill: *The Secret History of Wonder Woman*. New York, Vintage Books, 2014.
- Medhurst, Andy, *Batman, Deviance, and Camp*, v *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. Routledge, London, 1991.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, v *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Leo Braudy in Marshall Cohen. New York, Oxford University Press, 1999.
- Roblou, Yann: *Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies*. *Culture, Society & Masculinities*, št. 1 (4), Harriman, Man's Studies Press, 2012.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus in Giroux, 1962.

Povzetek

Članek obravnava vprašanje uveljavljanja heteronormativosti – binarnosti dveh spolov in heteroseksualnosti – v superjunaških filmih. Za izhodišče vzame *Čudežno žensko*, ki je od svojega stripovskega nastanka med II. svetovno vojno kot ena redkih superjunakinj odražala in igrala tako progresivne in feministične kot tudi konservativne ideološke vloge v definiranju spolov in odnosa med njima. Ta ideološka ambivalentnost se v filmskem prikazu lika kaže še danes: junakinja je na eni strani predstavljena kot simbol novega feminizma, hkrati pa film briše njeno queerovsko seksualnost in queerovstvo drugih Amazonk z njenega domačega otoka. Njen primer in primeri drugih superjunakinj in superjunakov kažejo, da so superjunaški filmi na prvi pogled mogoče res vedno obremenjeni z vodilno ideologijo časa, a da je ta ideologija tudi vedno polna razpok, ki jih lahko gledalci uporabijo za uporniška, neheteronormativna in campovska branja.

Summary

This article deals with the question of the promotion of heteronormativity – the binary nature of two genders and heterosexuality – in superhero films. It takes as its starting point the film *Wonder Woman*, which since its creation as a comic during World War II featuring one of the rare women superheroes has reflected and played both progressive and feminist as well as conservative ideological roles in defining two genders and the relationship between them. This ideological ambivalence is reflected in the film's portrayal of the character even today: the heroine is presented on the one hand as a symbol of the new feminism, while at the same time the film erases her queer sexuality and the queer nature of other Amazons from her home island. Her case, and that of other female and male superheroes, shows that superhero films at first glance are perhaps indeed permeated with the leading ideology of the time, but also that this ideology is always full of cracks that viewers can use for defiant, non-heteronormative and camp readings.

Ključne besede

heteronormativnost, superjunaki_nje, feministična filmska teorija, opozicijski pogled, camp, Čudežna ženska

Key words

heteronormativity, superheroes, feminist film theory, oppositional gaze, camp, *Wonder Woman*

Ni dežela za junake

Kratka zgodovina preživetvenih strategij superdržavljanov
Ruske federacije

Natalija Majsova

Članek analizira superjunak_inje poznosovjetske, postsovjetske in sodobne ruske kinematografije s poudarkom na njihovi ideološki funkciji in njenih spremembah skozi čas. Superjunake iz štirih izbranih, za določena zgodovinska obdobja formativnih filmov, umesti v kontekst Ecove (1972) analize mita o Supermanu ter Borensteinove (2008) in Norrisove (2012) raziskave o prevladujočih smernicah razvoja postsovjetske ruske popularne kulture.

Davnega leta 1991 se je iz zadnjih izdihljajev Sovjetske zveze dvignila Super Manja (Julija Menšova) – postavna svetlolasa kiborginja z nadčloveško močjo in tekom. S tem, ko se je povzpela iz banje, polne beljakovinske pene, v pregovorno garažnem sovjetskem laboratoriju, se je Manja pravzaprav tudi že ponesrečila. Njena stvarnika, genetik Jevgenij (Jevgenij Vesnik) in programer Kostja (Sergej Behterev) sta si namreč za projekt borbe s korupcijo v ruskem podjetništvu zamislila robustnega kolega – nadmoškega po vzoru ameriškega Supermana, a so se v programsko kodo prikradle Kostjeve piflarske sanje o dolgonogem dekletu z reklamnega plakata. Po prvih petih minutah zmede in skepse znanstvenika ugotovita, da nimata druge(ga). Zaradi bližajoče se gospodarske krize in življenjske nuje prestopiti iz eteričnega sveta znanosti v morje podjetniških priložnosti jima ne preostane drugega, kot da se po pomoč obrneta na markantno blondinko, ki ji program narekuje, da je v imenu boja s skorumpiranimi dekadentnimi mafijci dovoljeno vse.

Orisana situacija je idejna zasnova komedije zmešnjav *Manja, akcija!* (*Dejstvu, Manja!*, 1991, Roman Jeršov), ene zadnjih Lenfilmovih sovjetskih produkcij, ki je obenem tudi verjetno najbolj prefinjen ruski superjunaki film zadnjih tridesetih let. Teh sicer že v osnovi ni veliko. Če smo radodarni in upoštevamo vse filme, kjer glavno vlogo igrajo nadnaravno talentirani humanoidi, ki se borijo za nekaj, kar ni slabo, jih bomo v postsovjetskem obdobju našeli približno 15. V mednarodnih medijih sta najglasneje odmevali fantastična dilogija o borbi med temnimi in svetlimi silami v sodobni Moskvi, *Nočna straža* (*Nočnoj dozor*, 2004, Timur Bekmambetov) in *Dnevna straža* (*Dnevnoj dozor*, 2006, Timur Bekmambetov) in predstavitev posledic tajnega sovjetskega poskusa – prve konsolidirane ekipe patriotskih postsovjetskih mutantov z nadnaravnimi močmi, *Zaščitniki* (*Zaščitniki*, 2017, Sarik Andreasjan). Obe produkciji so novinarji ocenjevali predvsem v razmerju do ameriških analogij; *Straži*, ki danes veljata za redek primer kakovostno zasnovanega in izvedenega ruskega filma v žanru *urban fantasy*, sta jo odnesli precej bolje od *Zaščitnikov*, a jih rusko občinstvo načeloma ne prepozna kot filme o superjunakih.

Domači gledalci in kritiki namreč superjunake praviloma dojemajo kot uvoženo, ameriško robo, ki ji ni mesta v ruskem univerzumu; posebej nazorno o tem pričajo zlohotne kritike *Zaščitnikov*, zgovoren pa je tudi hiter povzetek ocen ruskih filmov o superjunakih na spletnih forumih, kot je kinopoisk.ru. Čeprav število resnobnih produkcij o nadnaravno nadarjenih in/ali visokotehnološko opremljenih skupinah in posameznikih v zadnjih letih – posebej od leta 2009 – eksponentno narašča, njihove kritike navadno ne presegajo povprečja petih od desetih možnih zvezdic. Med pogojne (še vedno razmeroma povprečne) izjeme sodijo komedije in parodije; poleg Super Manje tu velja izpostaviti družino Bobrov iz komedij *Superbobrovi* (*Superbobrovy*, 2016, Dmitrij Djačenko) in *Superbobrovi. Narodni maščevalci* (*Superbobrovy. Narodnyje mstiteli*, 2018, Dmitrij Djačenko) in danes kultnega frajerja iz parodičnega trash-trilerja *Črni frajer* (*Čjornyj frajer*, 1999, Gleb Mihajlov).

Ruskim režiserjem očitno iz nekega razloga še najbolj uspevajo ravno *komična* spodletela srečanja z ameriškim tropom mitsko-sodobnega junaka brez določene preteklosti

in prihodnosti, sporadičnega intereventa v trenutkih družbenega brezupa, večnega borca za čedalje bolj ambivalentno dobro. Prosto po Umberto Ecu (1972, 22) gre za kulturnospecifične reappropriacije avtorskih odzivov na določeno aktualno družbenokulturno razumevanje »reda«. Vendar, saj nismo v letu 1992! Ali ruskih superjunakov res ni mogoče dekorirati brez sklicev na ameriški »original«?

Junaki_nje na križišču bilin, pravljič in hladnovojne ideološke delitve

Zgoraj povzeti Ecov sklep, izvirno nanašajoč se na stripe o Supermanu, velja brati skupaj z razumevanjem fikcije, ki ga razvije Jacques Rancière. Fikcija po Rancièreu (2000, 22–23) niso perfekcionistično, umetelno dodelani izmišljeni univerzumi, pač neki skupen okvir, ki omogoča, da stvari, subjekte in situacije dojemamo kot pripadajoče istemu svetu. Za sodobne hollywoodske superjunake trdno letvico v tem okvirju predstavlja teroristični napad na ameriška WTC dvojčka 11. septembra 2001, ki je na novo začrtal meje med zunaj in znotraj, med njimi in ne-njimi, pozval k novemu valu boja za dobro, obenem pa pokazal, da slednjega, v nasprotju z zlom, ni mogoče razumeti v absolutnih kategorijah (cf. Bukatman 2011). Ruski kontekst sicer zaznamujejo drugi dogodki (razpad Sovjetske zveze leta 1991; konsolidacija aparata oblasti dolgoletnega predsednika Vladimirja Putina v začetku 21. stoletja), ki odražajo v temelju drugačno izhodišče za politike identitet, a v osnovi sledijo podobni časovnici: ruske superjunake na primer prav tako kot ameriške kolege dobera preobrazi začetek 21. stoletja. Tudi zato se prvi pogled nemara lahko zazdi, da ruske žanrske produkcije v tekmi za gledalce (in posledično dobiček) zgolj sledijo ameriškim vzorom, vendar vprašanje izhodišč za oblikovanje superjunak_inj razkriva nekoliko kompleksnejšo sliko.

Leta 2012 je tedaj novoustanovljeno podjetje Bubble Comics, prva ruska založba, namenjena predvsem razvoju originalnih, ruskih superjunaških zgodb, na platformi Youtube objavilo posnetek castinga za »ruske superjunake« (Mašatov 2012). Za funkcijo so se, po posnetku sodeč, prijavili vsi pričakovani pretendenti: eden od najbolj spoštovanih junakov ruskih narodotvornih pesnitev – *bilin*, nadnaravno močni Ilja Muromec, ki naj bi nekoč branil Rusijo pred Tatari in drugimi sovražniki, pa naivni Ivan-tepček, hudobna slovansko-pravljična Jaga baba in celo zgodovinska osebnost, prvi kozmonavt Jurij Gagarin. Medtem ko so se dozdevno odsluženi simboli preteklih obdobij na vse pretege trudili prepričati zahtevno žirijo, so »mesto rešili superjunaki«: stvaritve BubbleComics Besoboj (Besoborec), Krasnaja Furija (Rdeča furija), Major Grom (Major Blisk) in Inok ((pravoslavni) Menih). Nova ekipa mišičastih, stilskoozaveščenih mladcev, ki očitno merijo na sta-

tus novih slovansko-ruskih popularnokulturnih ikon, je bila odtlej upodobljena v seriji stripov, major Igor Blisk pa je predlani dobil tudi svoj animirani kratkometražni film, *Major Grom (Major Blisk)*, 2017, Vladimir Besedin), v katerem brez omembe vrednih zapletov oziroma težav s pomočjo svoje policijske discipliniranosti in zavirljive fizične moči premaga zamaskirane bančne roparje.

Bubble Comics (in njihove filmskoproduksijske podružnice Bubble Studios, rojstnega kraja filmskega Majorja Bliska) ne odlikuje pretirana inovativnost; ustanovitelja podjetja Ašot Garbeljanov in Artjom Čigvincev v intervjujih odkrito priznavata, da ciljata na zasedbo tržne niše, na atraktivnost vizualne podobe (s poudarkom na »dekletih in joškah«) in preprostost zgodbe. V ruskem kontekstu želita poustvariti uspeh enotnega, transmedijskega univerzuma ameriških superjunakov, ki ga zadnje desetletje vzdržujeta založbi Marvel in DC Comics (cf. Prorokov 2014). Ker se zavedata, da je kultura branja stripov v Rusiji šele v povojih, ciljata na čimprejšnji prodor svojih superjunakov na veliko platno, ki naj bi hitreje kot tiskani medij očaralo potrošnika.

Enako pomenljivo kot zavestno in načrtno kopiranje ameriških poslovnih pristopov je na Bubblovem poslovnem modelu dejstvo, da je podjetje že v izhodišču zavrglo možnost dela z avtohtono nadnaravno nadarjeno skupnostjo z večstoletnim ugledom, tj. s prej omenjenim Muromcem (in drugimi staroruskimi silaki) ter Jago. Glede na razpoložljive materiale, denimo intervjuje z ustanovitelji Bubble Comics (Mašatov 2012) pa tudi njihovo tiskano in avdiovizualno produkcijo lahko sklepamo, da je bila ta odločitev sprejeta intuitivno, na podlagi nekega inherentnega nelagodja in nejasnega občutka, da so podobni junaki »iz nekega drugega sveta« oziroma da jih nikakor ne bo mogoče aktualizirati. Morda so se oprli tudi na izkušnjo prvega postsovjetskega striparja Viktorja Agafonova, ki je leta 1992 izdal strip o junaštvih Ilje Muromca z naslovom *Bylinnaja Rus' / Rusija bilin*. Strip ni doživel večjega uspeha, saj neznosno močni, a po drugi strani tudi nekoliko eterični Ilja, ki na 48 straneh potuje po širni ruski deželi in se bori z različnimi nadlogami (roparji, Tataři), ni zdržal bremena, ki naj bi ga nosil davnega leta 1992: vzpostavitev popularnokulturne konstrukcije vzdržne postsovjetske moškosti, estetskega ideala in nove ruske nacionalne ideje (cf. Majsova 2016).

Ilja Muromec namreč v ruskem imaginariju figurira kot avtoritarnim ruskim knezom zvesti junak, ki ga supermoči doletijo povsem po naključju in ki se bori za neke vrste transcendentno »narodno« dobro; dobesedno: bori se za »zemljo« oziroma za deželo. Kot tak nikoli pravzaprav ne napada posameznikov na osebni ravni in ne more imeti resnih antagonistov; kot posameznik, usmerjen v nek drug, transcendentni svet, potuje po materi zemlji in dela »red«, ki pa je nujno »red« mitske ruske države. Leta 1992, ko si je ravno ta država zastavljala eksistencialna vprašanja, se tak strip, vpet v okorno poslovanje, a v temelju ameriški pripovedni način, ki stavi na mišice in akcijo, ni mogel prijati.

Čeprav se je Muromec rodil iz zgodovinsko obarvane narodotvorne pripovedne zvrsti *bilina*, se je ta žanr v preteklih dveh stoletjih formalno občutno zbližal z žanrom pravljic, kjer so doma popolnoma fantazijski junaki, denimo ambivalentna stara čarovnica Baba

Jaga oziroma Jaga Baba, ki biva v leseni hišici na kurjih nožicah in v skladu s slovansko mitologijo pripada tako svetu živih kot svetu mrtvih. Jaga je sicer za superjunakinjo zgolj (očitno neuspešno) kandidirala, zato naj za potrebe te razprave poudarim samo eno nianso: ne Muromec ne Jaga nista junaka v svetu, ki bi ga lahko obvladala. Oba sta aksiološko podrejena ideji o svetovnem redu, ki ne daje prednosti transcendentalnemu posamezniku. Posameznik je »vržen v svet« in ga lahko odkriva, občasno intervenira, ne more pa ga niti zares spremeniti niti ulti svoji lastni usodi, ne glede na morebitne nadmoči. Strukturalistično gledano seveda zgolj povzemam opredelitev strogo mitskega junaka, ki pa je vesolje oddaljen od stripovskega superjunaka, ki se rodi v ZDA 20. stoletja (cf. Eco 1972).

Aksiološke in ideološke predpostavke o junaškem posamezniku kot o kolesčku, ne pa samem kolesju sveta, so zelo sorodne stalinistični premisi *homo sovieticus*; slednja »svet« le dokončno nadomesti z »državo«, supermoči pa izenači s sovjetskim državljanstvom. Tako dobimo osnovo sovjetskega nadjunaštva, ki slavi pionirje, kozmonavte in matere. Oziroma pristanemo pri ugotovitvi, da politika ruskega imaginarija zadnjega stoletja tako ali drugače podpira stremljenje k »supermočem za vse«, pri čemer obenem zanika možnost obstoja superjunaka kot popolnoma avtonomnega posameznika. Superjunaštva se dogajajo na kolektivni ravni; in redki načeloma samozadostni superjunaški samotarji vedno potrebujejo kolektiv, da jih prizemli.

Postsovjetska prekomernost, turbulentna devetdeseta leta in vprašanje parodije

Kot kaže zgodovina sovjetskega in ruskega filma, se prizemljevanje izjemnih posameznikov praviloma dogaja na ravni kulturne težnje po »skupnosti«, pri čemer se realnopolitične manifestacije te težnje sicer močno razlikujejo glede na dan zgodovinski in družbeno-ekonomski kontekst, na pojavnih ravni pa se prepogosto iztečejo v enostavno esencijalizacijo, ki se le pretvarja, da je analitična: šlo naj bi za značilnost »ruske duše«, za njeno osciliranje med azijskim in evropskim, med duhovnim in racionalnim, med individualističnim in kolektivnim itn. (cf. Beumers 1999). Ker gre za izjemno vseobsegajočo idejo, ne preseneča, da v konkretnih primerih deluje izjemno heterogeno in včasih celo nekoherentno.

Z vidika zgodovine filma ni težko razumeti, zakaj se prva resna pretendentka na sovjetsko superjunakinjo pojavi le nekaj mesecev pred razpadom te državne tvorbe. Super Manja je simptom ideološke diverzitete in iskanja novih razlagalnih okvirov za politične procese konca osemdesetih in začetka devetdesetih let. Manja in njeni dediči, postsovjetski ruski (super)junaki, ki jih lahko opredelimo glede na nacionalno pripadnost in ideolo-

ško prepričanje, so eden od dokazov za neveljavnost Fukuyamove (1989) teze o neogibnem triumfu liberalizma in koncu zgodovine s padcem železne zavese. Za ruske superjunake se zgodovina tu šele zares prične. Kot se spodobi za razvoj poslovnega koncepta, ta zgodovina zajema tudi retrospektivno določeno eksperimentalno obdobje, devetdeseta leta, katerih estetski imperativ je rusist in kulturolog Eliot Borenstein (2008) poimenoval kar »smrtonosna prekomernost« (v angleškem izvirniku »*overkill*«).

»Prekomernost« je za Borensteina (2008, 18–20) obrat postsovjetske ruske kulturne produkcije k ekscesivnemu upodabljanju vseh zamisljivih in nezamisljivih oblik nasilja ter spolnega občevanja, popolna odsotnost kakršnih koli moralnih omejitev in zavestno kontriranje vsem ustaljenim estetskim kanonom. Logika smrtonosne prekomernosti, tj. ciničnega presežnega razkazovanja nasilja, golote in seksa se rodi iz t. i. počrnitve ruske popularne kulture osemdeset let, vendar za razliko od slednje ne deluje v okviru kakršnega koli moralnega kodeksa (ibid.). Razliko med temačno poznosovjetsko *černuho* in postsovjetsko prekomernostjo lahko dobro ponazorimo ravno s pomočjo superjunakov, ki jih porodita.

Super Manja, zadnja sovjetska kiborginja in prvi ruski eksplicitni odgovor Supermanu, je namreč tudi superjunakinja, ki odraža in odgovarja veselju *černuhe* – mrkemu svetu, polnemu perečih družbenih problemov, ki ga je razkrila demokratizacija oz. Gorbačovova politika glasnosti in postopen prehod na tržno gospodarstvo. Super Manja je humorno opozorilo na spoznanje, da bližajoči se konec socialističnega eksperimenta ne pomeni zgolj večje možnosti izbire, svobodo posameznika in morje podjetniških priložnosti, ampak tudi totalno poblagovljenje človeških teles in medčloveških odnosov. Kiborginja Manja je proizvod najboljšega, kar je ostalo od sovjetske znanosti: iznajdljivosti, ekipnega dela in neverjetno velikopoteznih načrtov. Predpono »Super« si prisluži z nadnaravno močjo, ki pa jo uporablja, kot se pričakuje od robota: po navodilih človeka, programerja Kostje. A šele ko njen stvarnik Kostja podleže »človeški« hibi (zaljubi se v mikavno dekle, seveda so mu jo nastavili mafijci) in pozabi na protikorupcijsko akcijo, za katero je ustvaril Manjo, se slednja lahko izkaže kot nadjunakinja v pravem pomenu besede. Super Manja namreč vztraja pri zadani nalogi, v borbi z zlobnimi in pohotnimi mafijci skoraj izgubi vso svojo moč, nazadnje pa vendarle prebudi Kostjev občutek za pravičnost, tako da lahko skupaj rešita situacijo. Mimogrede se nauči tudi smeha in drugih subtilnosti medčloveških interakcij, kar jo dokončno pretvori v »človeka«.

Manjino gibanje po predpostavkaliptičnem svetu sistematično razkriva številne osebne in družbene perversije poznosovjetske Rusije. Novopečeni mali tajkuni se na lovori- kah napovedujoče se privatizacije utapljajo v poceni seksu in alkoholu, ki simbolizirata popolno oblast. Produkcijski procesi so razvrednoteni; štejeta le lastništvo in oblast. Moško telo je zreducirano na orožje, žensko na statusni simbol in reproduktivno funkcijo. Manja je sprogramirana drugače; Manjo je vendarle kodiral predstavnik drugega, boljšega sveta. Po svoji funkciji (in ne zaradi osebne moralne držel!) kiborginja vidi skozi površinski blišč in kaže neke vrste strast do realnega; prizadeva si delati tako, kot ji koda pravi, da je prav.

Če bi bila Manja Ilja Muromec, bi se na koncu filma kot prava borka za transcendentno srečo odpravila dalje, v iskanju novih nalog. Ampak logika černuhe pravi drugače: Manja podleže družbenim vplivom in ostane v tem svetu; ob koncu filma nam njen spontani smeh namiguje, da se je popolnoma počlovečila. Ta razplet je za njen status superjunakinje skrajno neugoden, o čemer priča tudi režiserjeva končna sugestija; Manji zariše dve možni usodi – izgubo supersposobnosti in romantično zvezo s Koljo ali popolno izpraznjene baterije in izklop. Moralno čisti kiborg torej ni nič drugega kot liminalno stanje, neke vrste adolescenca.

Manjo in širši kontekst *černuhe* je, kot ugotavljajo Horton in Brashinsky (1992) ter že omenjeni Borenstein, težko brati drugače kot endemičen pojav, ki se ni mogel zgoditi drugje kot v zadnjih letih obstoja Sovjetske zveze, obdobju radikalne redistribucije delitve čutnega, ki jo je omogočila politično motivirana demokratizacija na področju kulturne produkcije. Obenem zgodovina desetletja, ki sledi – tistega, ki ga Borenstein povezuje z logiko prekomernosti – kaže, da je bilo tudi obdobje *černuhe* zgolj del nekega širšega procesa transformacije. Konec slednjega napove še en junak.

Leta 1999, le nekaj mesecev pred odstopom prvega predsednika Ruske federacije Borisa Jelcina in s tem začetkom konca strogo »postsovjetskega«, tranzicijskega obdobja ruske zgodovine, je v produkciji Black & White Pictures izšel prvenec režiserja Gleba Mihajlova, parodični trash triler *Črni frajer* (*Čjornyj frajer*). Film o prigodah črnega frajerja, urbanega superjunaka postsovjetskega Sankt Peterburga, je požel nekaj nagrad na festivalih amaterskega filma in se zapisal v zgodovino kot vrhunec ruskega trash filma in prvi ruski film o superjunaku. Neimenovani frajer, pravi film, »je ves v črnem, celo gate ima črne, ponoči ga ni mogoče najti, saj se zlije s temo, posebej, če ima zaprta usta. Gobec pa skoraj vedno drži zaprt.«. Bdi nad mestom, tako da hodi okoli in posega v situacije, za katere sam presodi, da so potrebne intervencije. Tako pretepe nasilneža, ki okrade staro ženico. Ženica sicer umre, a pred tem frajerja povabi v svoje stanovanje in mu naloži, naj poskrbi za njenega varovanja, plešasto, suhljato kreaturo z le nekaj zobmi, ki bi lahko bila žrtev napada z biokemičnim orožjem, nekdanji vojak s posttravmatskim sindromom in/ali (nekdanji?) odvisnik od trdih drog. Frajer usliši ženičino prošnjo in novega znanca odslej imenuje »brat«. Frajer reši tudi neko mlado dekle v črnem. Dekle Dunjaša beži pred svojim nasilnim očetom pedofilom, mafijskim mogotcem iz Tambova. Frajer jo pelje na sladkorno peno. Dunjaša se zaljubi v frajerja, vendar jo ta prosi, naj mu ostane »kot sestra«. Frajerjeva beseda obvelja. Ko junak z »bratovo« pomočjo in veliko fizičnega nasilja reši Dunjašino situacijo, odide.

»Prideš nazaj?« ga vpraša Dunjaša, potem ko ji na peronu v roke potisne avtomatsko pištolo, ki si jo ta zatakne v hlače. »Kot da imam izbiro,« odvrne frajer. Gledalec ve, da frajer ne govori le zase. Film, ki sistematično privzame in s tem učinkovito parodira vse, kar je zaznamovalo devetdeseta leta ruske kinematografije,¹ uprizarja popolno indiferentnost do vseh

¹ Posebej očitno je sklicevanje na kultno kriminalko režiserja Alekseja Balabanova *Brat* (*Brat*, 1997), za mnoge kritike vrhunec ruske kinematografije postsovjetskih devetdesetih let.

možnih družbenih vrednot in hierarhij, obenem pa trka po robovih zmožnosti zdrave pre-soje in odločevalskih kapacitet posameznika, tudi načeloma dobronamernega, kot je Frajer. Vsi junaki tega filma so izrazito redkobesedni, dogajanje pa animira dvoje zvokov: diegetska stokanje iz pornografskih filmov, ki jih gledajo tako frajer kot njegovi antagonisti, in veči-noma nediegetska spremljava skupine Viktor – oponašalcev ikoničnega (in zato seveda ne-ponovljivega!) Viktorja Coja, ruskega rockpevca osemdesetih let, frontmana skupine Kino, minimalističnega (skoraj)superjunaka, ki se je leta 1990 smrtno ponesrečil v prometni ne-sreči. Še ne desetletje kasneje Črni frajer preroško nakaže, da je tudi ta simbol mogoče iz-prazniti čustvenega naboja, parodirati; da je tudi Coja lahko »preveč«. Frajer deluje v svetu, ki ga raznaša od tovrstnih presežkov. Vsak od številnih ekscesivnih momentov (frajerjeva črnina, njegove mišice, »bratova« beda, zloba antagonistov, minimalizem dialogov) bi sicer lahko imel zelo določeno simbolno razsežnost, ampak v svetu tega junaka ne delujejo izoli-rano, pač pa kot logika nekega popolnoma hiperrealnega postapokaliptičnega sveta. Ker Črni frajer ni nič drugega kot slavospev moči materializiranega označevalca, tudi ne prese-neča dejstvo, da ima Frajer ne glede na svojo definicijo, po kateri naj bi vedno nosil le črno, večji del filma dejansko oblečeno brezhibno belo majico.

Črni frajer govori malo; vse, kar reče, pa lahko podkrepi s pestjo oziroma strelom. Je Super Manja brez programerja-prevajalca, ki bi mu ponudil minimalni stik z logiko druž-benega delovanja pod ravniyo nesmiselnega plesa označevalcev nasilja, ki ničesar zares ne spremenijo. Črni frajer je sam svoj programer in sam svoj sodnik. Kot tak se ne more poč-lovečiti in se – kako superjunaško! – vključiti v delovanje družbenega reda. Zato Frajer ne loči na primer med nasilnim napadom na neznano dekle in nedolžnim sporom med dekle-tom in fantom. V želji rešiti dekle (ki ne potrebuje te intervencije!) pohabi fanta, si pri-služi jezen dekletov udarec, zamahne nazaj. Nato odide.

Tako Frajerja kot Manjo bi nedvomno lahko označili za postmoderna superjunaka, katerih sporočilnost in komičnost je odvisna od gledalčeve interpretativne osnove ozi-roma seznanjenosti s kulturnim in časovnim kontekstom. Vendar ta oznaka ne bi bila do-volj natančna in – podobno kot sklicevanje na neke inherentno »ruske« značilnosti njunih likov – ne bi pojasnila prav veliko. Oba lika sta namreč tudi neprikrito nizkopračunski produkciji, katerih nastanka si ne bi bilo mogoče zamisliti drugače kot v dveh partikular-nih politično nestabilnih, finančno siromašnih in ideološko razsrediščenih situacijah.

Po parodiji: kako biti super in junak_inja v Putinovi Rusiji?

Začetek tekočega stoletja je za ruske režiserje zaznamovala tudi federalna konsolidacija filmske politike, z njo pa tudi oblikovanje sistema jasnih nacionalnih prioritet na področju

financiranja novih projektov (Berezin et al. 2018, 10–14). Tudi filmska produkcija se ni ognila »novi ruski ideji« – poskusu vlade Vladimirja Putina s prenovljeno tiho navezo med rusko pravoslavno cerkvijo in državo oblikovati vzdržno vsorusko ideologijo – temelječo na konceptu »multietnične ruske nacije« in prokreaciji ugodnem odnosu do družbenega spola – , ki bi botrovala krepitvi narodne zavesti, zaustavitvi bega možganov, vzdržnemu načinu življenja in nasploh prosperiteti v partiotizmu (cf. Norris 2012, ix, 13, 60; Strukov 2016). Nova situacija je terjala odgovore na vsa vprašanja, ki sta jih odprli perestrojka in postsovjetska tranzicija, vključno s totalno de(kon)strukcijo vrednot in pomenov, katere simptoma sta Super Manja in Črni frajer. Prevedeno v jezik ruskega Ministrstva za kulturo in Filmskega sklada, pomembnega (so)financerja, navedeno pomeni: država se zaveda, da potrebuje sodobne atraktivne, pozitivno naravnane, poljudne filme, ki žanrsko sicer črpajo iz uspešnih tujih (beri: hollywoodskih) praks, a se obenem napajajo iz ruske kulture in zgodovine, predstavljajo »domače« junake in zgodbe, s katerimi se je mogoče poistoveti ter se ob njih sproščeno, neobremenjeno zabava sodoben ruski človek.² Parodijo in satiro naj zamenjata iskrena, ciljno naravnana akcija in humor.

Konec tranzicijskega postsovjetskega obdobja je tako zaznamovala visokoproračunska fantastična produkcija, dilogija *Nočna* in *Dnevna straža* v režiji Timurja Bekmambetova, posneta po scenariju Konstantina Ernsta na podlagi literarne predloge Olega Lukjanenka. Filma uprizarjata borbo med »temnimi« in »svetlimi« nadnaravno nadarjenimi ljudmi. »Svetli« delujejo v okviru nočne straže, ki preprečuje »temnim«, tj. vampirjem, da prevzamejo oblast, medtem ko slednji analogično vlogo izpolnjujejo podnevi, kot »dnevna straža«. Ernst in Bekmambetov sta to mitsko naracijo prešla z dvema motivoma. Fantastični upravičuje obilico posebnih učinkov, časovnih preskokov, intertekstualnih literarnih in filmskih referenc, medtem ko zgodovinski (dogajanje je namreč zelo simbolistično umeščeno v obdobje 1992–2006) omogoča, da si gledalec zgodbo brez pretiranega napora osmisli v okvirih svoje lastne polpretekle zgodovine. Izid obeh delov, predvsem drugega, *Dnevne straže*, je pospremila glasna marketinška kampanja. *Dnevna straža* je izšla med novoletnimi prazniki, ki jih Rusi tradicionalno praznujejo skoraj dva tedna, vse do »starega« novega leta, ki, šteto po julijanskem koledarju, pade na 14. januar. Analitiki ocenjujejo, da je tako strateško skrbno izbrani čas premiere botroval še večjemu zanimanju za izid *Dnevne straže* (Norris 2012, 276–281).

Ruski analitiki navadno umeščajo Bekmambetovovo dilogijo v žanr urbane fantastike, vendar orisana mitska zasnova, nadnaravne moči glavnih junakov ter jasno izražena želja našega vodiča po pripovedi, predstavnika nočne straže Antona Gorodeckega, premagati »temne« sile in ohraniti globalno ravnotežje energij ter moči, nakazujejo, da je deli mogoče analizirati tudi kot filma o superjunakih. Gorodecki ima kot superjunak jasno

² Leta 1924 je na podlagi zelo podobnih smernic nastal prvi sovjetski blockbuster, *Aelita*, v režiji uspešnega predsovjetskega režiserja Jakova Protazanova. *Aelita*, film o blodnjah o neuspešni delavski revoluciji na Marsu, se je v zgodovino zapisala kot tehnološka in estetska mojstrovina, ki pa so jo sovjetski kritiki hitro označili za buržoazen, ideološko neprimeren film, ki potvarja zgodovino ruske revolucije in slavi malomeščanske vrednote (cf. Christie 2005).

formativno zgodbo. V svet boja med svetlobo in temo je bil interpeliran leta 1992, ko se je v obupu in poskusu rešiti svojo ženo obrnil na čarovnico. Ta naj bi sprožila razhod junakove žene z novim ljubimcem in spontani splav ploda te afere; čarovnica, predstavnica temnih sil, bi tako kršila dogovor med temnimi in svetlimi, ki prepoveduje ubijanje navadnih smrtnikov. Ustavila jo je nočna straža, tj. nekaj predstavnikov svetlih sil, pomenljivo oblečenih v tehnike – utrujene, poceni alkoholu naklonjene sodelavce javnega podjetja, ki upravlja z mestno razsvetljavo. V incidentu se je izkazalo, da ima nadnaravne moči tudi sam Gorodecki, ki se postavi na stran nočne straže.

V uri in pol akcijske fantastike, ki sledi, spremljamo pustolovščine Gorodeckega iz leta 2004. Poleg obilice podrobnosti o razuzdanem življenju »temnih sil« in jasnega sporočila, da delitev na »svetle« in »temne« pravzaprav ne odraža dihotomije »dobro« : »zlo«,³ izvemo tudi, da je nočna straža tistega davnega leta 1992 preprečila prav poseben splav. Nekdanja žena Antona Gorodeckega rodi otroka, ki ga je zaplodil Anton. Otrok iz leta 1992 – jasna aluzija na postsovjetsko Rusijo – ima nadnaravne sposobnosti in bo v prihodnosti predstavljal jeziček na tehtnici, ki bo ohranila ali pa dokončno podrla ravnovesje med temo in lučjo. Mali Jegor je obenem tudi muhast, individualističen milenijec, ki na smrt zameri očetu, da se mu je nekoč želel odpovedati. Ob koncu *Nočne straže* se postavi na stran sil teme. V drugem delu dilogije, *Dnevni straži*, se nato cel film bori za očetovo pozornost, ne ozirajoč se na to, da v tej borbi tvega uničenje celotnega sveta. Očetu ne preostane drugega, kot da – logično – poišče posebno kredo, s katero lahko na novo napiše lastno usodo in popravi tok zgodovine. Vrne se v leto 1992 in prepreči incident pri čarovnici. Slehernik, v čigar rokah bi lahko bila zgodovina, se tako zavestno in proaktivno odreče junški funkciji. Vedoč, da je za miren vsakdan potrebno zgolj ravnovesje med predstavniki svetlobe in teme, se vrne v turbulentna devetdeseta leta in se odpove delovanju. Politiko, oblast ter nenazadnje svojo lastno usodo prepusti nadnaravno močnim drugim. Delovanje brez kakršnih koli pomislov menja za mirno življenje in novo ljubezen.

Kasnejši ruski superjunški filmi, denimo *Črni blisk* (*Črnaja molnija*, 2009, Aleksandr Vojtinski in Dmitrij Kiselev) pa tudi uvodoma omenjeni *Zaščitniki* in *Super Bobrovi* zgolj sistematično ponavljajo navedeno formulo; vpenjajo jo v manifestno različne, ideološko pa povsem skladne naracije. Rusija 21. stoletja ne potrebuje superjunakov, superjunakinj še manj. Za razliko od staroslovanskih slehernikov, ki so se dvigali s peči in, opremljeni s supermočmi, delovali skupaj z državo, v obče dobro in za vzpostavitev svetovnega miru, ruski superjunaki zadnjega desetletja zgolj po nepotrebnem kazijo esencionalizirano – in, kot sledi iz filmov – v svojem bistvu optimalno ravnovesje moči. K njegovi ohranitvi lahko najbolj učinkovito prispevajo tako, da se bodisi prostovoljno odpovedo nadnaravnim močem bodisi jih uporabljajo zgolj v sferi zasebnega, denimo za krepitev občutka dru-

³ »Temni« liki so artikulirani, premožni in nekoliko queer boemi; pripadajo svetu estradnikov, dizajnerjev in igralk. »Svetli« pa so dobrodušni, četudi malo zdelani postsovjetski delavci, iznajdljivi in preprosti, malo umazani in okorni, a dobri po srcu.

žinske pripadnosti in sloge, kot to, če odgrnemo zaveso neverjetnih prigod, počnejo preprosti, izrazito antiintelektualni, a zato nič manj super Bobrovi. Super(močni) so namreč le, dokler ostajajo skupaj in se borijo za male vsakodnevne zmage, dobro in zlo pa prepuščajo za to bolj usposobljenim strukturam državne oblasti.

Literatura

- Berezin, Oleg, Kuzminčev, Pavel in Leontjeva, Ksenija: *Key Trends in Russian Cinema*. Strasbourg: EAO, 2018.
- Beumers, Birgit: *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London: Bloomsbury, 1999.
- Borenstein, Eliot: *Overkill, Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.
- Bukatman, Scott: *Why I hate Superhero Movies*. The Cinema Journal 3/2011, 118–122.
- Christie, Ian: *Down to Earth: Aelita Relocated*. Inside the Film Factory. Ur. Taylor, Richard in Christie, Ian. London: Routledge, 2005. 82–87.
- Eco, Umberto: *The Myth of Superman*. Diacritics 1/1972, 14–22.
- Fukuyama, Francis: *The End of History?* The National Interest 16/1989: 3–18.
- Horton, Andrew in Brashinsky, Michael: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Majsova, Natalija: *The hazy gaze of the bogatyr of the Russian byliny*. Teorija in praksa: revija za družbena vprašanja, 4/2016, 906–919.
- Mašatov, Ruslan: *V Rossii pojavjatsja sobstvennyje supergeroi*. Look at me, 2012. Dostopno prek: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/181145-v-rossii-poyavyatsya-sobstvennye-supergeroi> (22. 6. 2019).
- Norris, Stephen M.: *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory and Patriotism*. Indiana: Indiana University Press, 2012.
- Prorokov, Griša: *Kto pišet, risujet i prodajot komisky pro russkih supergerojev*. Look at me, 2014. Dostopno prek: <http://www.lookatme.ru/mag/live/industry-research/205317-bubble-interview> (22. 6. 2019).
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics*. London, New York: Continuum, 2000.
- Strukov, Vlad: *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Povzetek

Članek analizira superjunak_inje poznosovjetske in postsovjetske ter sodobne ruske (1991–2018) kinematografije s poudarkom na njihovi ideološki funkciji in njenih spremembah skozi čas. Sodobna ruska kinematografija kaže izjemno zanimanje za superjunake, a neparodični filmi o superjunakih praviloma »pogorijo« tako pri kritikih kot pri gledalcih. V članku umestimo superjunake iz štirih, za določena zgodovinska obdobja (razpad Sovjetske zveze, postsovjetska tranzicija in Putinova Rusija) formativnih filmov v kontekst Ecove (1972) analize mita o Supermanu ter Borensteinove (2008) in Norrisove (2012) raziskave o prevladujočih smernicah razvoja postsovjetske ruske popularne kul-

ture. Ugotavljamo, da vse ruske adaptacije superjunaškega žanra zaznamujejo poskusi formalno-estetsko, narativno in ideološko prilagoditi junaka_injo željam produkcijskega in ideološkega konteksta. Redki in nizkoprorračunski postsovjetski junaki so ekscesni, nerodni in humorni, gibljejo se v ekspresionističnih, nestabilnih in afektivnih svetovih, junaki blockbusterjev zadnjih 15 let pa odražajo državno politiko, ki teži k nacionalistični konsolidaciji kulturnega imaginarija in upravičevanju absolutne oblasti državnih struktur.

Summary

The article analyzes the superheroes of late, post-Soviet, and contemporary (1991–2018) Russian film, stressing their ideological function and its transformations over time. Contemporary Russian film production exhibits an unprecedented interest in superheroes, but non-parodic superhero films tend to “fail” to convince the critics and lay audiences. The article contextualizes superheroes from four selected films, of formative value to particular historical periods (the fall of the USSR, post-Soviet transition, Putin’s Russia), within Eco’s (1972) analysis of the Superman-myth, and Borenstein’s (2008) and Norris’s (2012) studies on the dominant trends of the development of post-Soviet Russian pop culture. The analysis demonstrates that all Russian adaptations of the American superhero genre attempt to adapt the superhero_line (in terms of formal aesthetics, narrative and ideology) to the preferences of the production and ideological contexts. The rare and low-budget post-Soviet heroes are thereby excessive, clumsy and humorous, they inhabit expressionist, unstable, affective worlds; the heroes of the blockbusters of the past 15 years, on the other hand, reflect a state policy that aims for a nationalist consolidation of the cultural imaginary, and for a justification of the absolute power of state structures.

Ključne besede

superjunaki, ruski film, postsovjetski film, černuha, smrtonosna prekomernost, parodija, kritična analiza ideologije

Keywords

superheroes, Russian film, post-Soviet film, chernukha, overkill, parody, critical ideology analysis

Iskanje slovenskih superjunakov

Matic Majcen

Beseda »superjunak« se v zadnjem desetletju vse pogosteje uporablja v medijih, večkrat tudi za opisovanje likov in oseb, *ki de facto* ne ustrezajo tej oznaki. Avtor se sprašuje, ali imamo v slovenskem ljudskem in literarnem izročilu kakšnega superjunaka, ki bi ustrezal natančnim kriterijem avtorja Jessa Nevinsa. Članek analizira tri najpogostejše kandidate za ta naziv: Kekca, Petra Klepca in Martina Krpana, izpostavljeno pa je tudi vprašanje ideološko-družbene funkcije, ki so jo zgodbe o teh (super)junakih opravljale v času svojega izida.

V obdobju po II. svetovni vojni v zahodni popularni kulturi nismo opazili samo vzpona stripovskih superjunakov, za katere se zdi, da so s filmskimi adaptacijami v začetku 21. stoletja preželi vse pore sodobne popularne kulture, temveč tudi uporabe same besede za njihovo opisovanje. Beseda superjunak se je za opisovanje nadnaravno sposobnih posameznikov domnevno prvič pojavila leta 1917 (Benton 1992, Petty 2010), a se je zares pri- jela šele med zlato dobo stripa med letoma 1938 in 1956. (*Ibid.*) Dandanes se ta beseda uporablja domala na vsakem koraku in bistveno presega ozko označevanje svojega prvotnega objekta. Zdi se celo, da je zaradi popularnosti filmov znamk DC Comics in Marvel do- bila mesto v vsakdanjem pogovornem jeziku in pogosto kar nadomešča poprejšnjo, bolj osnovno besedo junak, ki je zdaj opazneje potisnjena v literarni kontekst. »Superjunake« danes opažamo skoraj na vsakem koraku – otroci, invalidi, filantropi, športniki, jekleni ko- njički so lahko zaradi svojih pogumnih dejanj ali izjemnih lastnosti v metaforičnem smi- slu vsi superjunaki. V času vzpona filmov tega podžanra je večkrat vzniknilo tudi bolj ali manj resno vprašanje, ali imamo tudi Slovenci svoje superjunake. A bolj kot v obliki resne razprave se to vprašanje v medijih pojavlja v obliki bežnih opazk, pogosto senzacionalisti- čne narave, brez globljih in natančnejših definicij in kriterijev. Tednik Mladina je denimo ob izidu filma o Martinu Krpanu objavil članek z naslovom *Slovenski superjunak* (Eržen 2017), ob premieri predstave *Martin Krpan* ljubljanske in mariborske Drame v režiji Ja- neza Burgerja je časnik *Večer* objavil članek *Slovenski superjunak za 21. stoletje* (Zemljič 2013), medtem ko se je v obširnem članku v *Dnevniku* Maša Ogrizek (2018) spraševala, ali je trem najočitnejšim kandidatom za slovenske superjunake, Martinu Krpanu, Petru Klepcu in Kekcu, mogoče nadeti to oznako, ter je to vprašanje zastavila vrsti strokovnja- kov s področja umetnosti. Članek nato hitro zaide v površinsko ugibanje, ki na koncu ne odgovori zares na začetno vprašanje, temveč se raje ukvarja z dilemo, ali je Martin Krpan »junak ali bedak«, pri Kekcu pa Lado Bizovičar pripomni, da je ta fant s planin res superju- nak, ker je bister, kar je v Sloveniji nadnaravna lastnost. Članek morda res tvori zabavno branje in je časopisu priskrbel nekaj spletnih klikov, a vprašanje ostaja – ali imamo tudi v Sloveniji svojega superjunaka?

Problem definicije

Že omenjeni članki nakazujejo, da umeščanje kandidatov v ta status ni tako problemati- čno ter da je slovensko ljudsko in literarno izročilo proizvedlo vsaj nekaj likov, ki jih lahko sprejmemo v to razpravo, toda večji problem se pojavi pri postavljanju kriterijev in poda- janju definitivnega odgovora na to vprašanje. Izogibanje konkretnim ugotovitvam je dokaj logično – gre namreč za odgovor, ki je vse prej kot enoznačen, še manj kratek, in nas vodi skozi nekaj nujno potrebnih spoznanj iz zgodovine.

Vsaka družba ima svoje mitološke, fantazijske in literarne junake, ki v družbi igrajo vlogo navdiha in zgleda pri doseganju osebnih in kolektivnih ciljev ter nas učijo, kako se soočiti s preprekami v situacijah, ki v ospredje najpogosteje postavljajo vprašanje morale. Junaške pripovedke na površje potiskajo nezavedne arhetipe, ki izhajajo prazgodovine in celo iz evolucijskega razvoja naše vrste. V štiridesetih letih minulega stoletja je mitolog Joseph Campbell v prelomni knjigi *Junak tisočerih obrazov* primerjal mite iz različnih kultur po svetu ter ugotovil, da so junaški miti variacije ene in iste osnovne pripovedi o junakovem popotovanju, ta zgodba pa s pomočjo arhetipov metaforično opisuje človeško bit. (Moulton 2012, 32). Pizarro in Baumeister (2013) sta v tem tonu denimo postavila tezo, da so zlikovci v superjunaških zgodbah tako močno pripovedno orodje, ker obravnavajo in zrcalijo naš pradaven instinkt, po katerem so ljudje prepoznavali moralno oporečne posameznike, ta čut pa jim je koristil, da so nato te »zlikovce« izločili iz svojega okrožja. »Nedavne nevrološke raziskave so pokazale, da so deli možganov, ki so povezani z užitki in nagrajevanjem, aktivni, kadar s posameznikom ravnamo pravično, medtem ko so deli možganov, povezani z bolečino in žalostjo aktivni, kadar z njim ravnamo nepravilno. Na kratko rečeno, bolečino in užitek občutimo kot reakcijo na moralno vedenje drugih.« (Pizzaro in Baumeister 2013, 26–27)

Ob pogledu v zgodovino Jess Nevins (2017, 1) prvi primer tovrstnega »kulturnega arhetipa« najde že 2.100 let pr. n. š., in sicer v *Epu o Gilgamešu*, a ne v naslovnem liku, temveč v divjem človeku Engiduju, ki kani ustaviti velikega Gilgameša, in to »ne stori iz želje po slavi in veličini, temveč ker je tako prav.« Engidu nato morda res ne postane junak v polnem pomenu besede, saj ne premaga svojega nasprotnika, temveč postane njegov pomočnik (z vidika superjunaških pomočnikov, kot je Robin pri Batmanu, je tudi prvi). Lastnosti superjunakov potem najdemo tudi pri biblijskemu Samsonu, pa v grški mitologiji pri Herakleju, Tezeju, Prometeju in Hektorju. A pri teh prvih prednikih se že pojavi velika težava. Ker je koncept superjunaka proizvod prve polovice 20. stoletja, moramo te vnažajšnje like prav tako soditi po kriterijih, ki ustrezajo opisom stripovskim protagonistov znamk Marvel in DC Comics – in prav tu se izkaže, da so ti arhetipi v preteklosti privzemali zelo drugačne oblike od današnjih.

Najlepši primer tega ponuja grška mitologija, kjer so funkcijo nadnaravno močnih in popolnih vzornikov (torej lastnosti, ki jih danes najdemo pri stripovskih superjunakih) igrali bogovi, ta njihov nadčloveški status pa jih po Nevinsovo že vnaprej diskvalificira iz nadaljnje razprave o podobnem statusu – bistvo današnjih superjunakov je namreč prav to, da so to v prvi vrsti ljudje. To je tudi sicer pogosta napaka razprav o definiciji superjunaka – nekateri avtorji, kot je Chris Gavalier (2015, cv Nevins 2017, 10), na primer menijo, da lahko v Miltonovem *Izgubljenem raj* najdemo »arhetipsko superjunaško pripoved«, pa vendar se Nevins s tem ne strinja, temveč meni, da Gavalier spregleda, da so angeli v tej pripovedi že v izhodišču obdani z nadnaravnimi močmi, kar za superjunake ne moremo reči. Podobno je pri egipčanskih in grških bogovih, ki jih iz podobnega razloga ne moremo uvrstiti med superjunake, pa čeprav so jim s svojimi nadnaravnimi močmi v marsičem podobni.

Nadalje je tu vprašanje junakovih vrednot, ki so se skozi čas zelo spreminjale. V grški literaturi je bilo nekaj povsem običajnega, da junaški lik ni ravnal iz želje pomagati skupnosti, temveč iz povsem lastnega egoističnega interesa. Heraklej kljub svoji moči denimo stori vrsto dejanj, ki jih nikakor ne bi povezali z altruistično, dobronamerno moralo današnjih superjunakov – med drugim ubije svojega mentorja Linosa samo zato, ker ga je ta kritiziral, pokonča kitajronskega leva samo zato, da bi lahko spolno občeval s 50 hčerami kralja Tespija, potem ubije svoja otroka ter kasneje še Trojance in Špartance, medtem ko umre zaradi nezvestobe. (*Ibid.*) Čeprav mnoge like iz zgodovine primerjamo s superjunaki, jih pravzaprav ne moremo zares označiti s to besedo.

Prav zato Nevins vse mitološke in literarne junake iz preteklosti, ki se ponašajo samo s posameznimi vidiki superjunakov 20. stoletja, uvršča v kategorijo »protosuperjunakov«, saj so prav ti liki kasneje pomagali ustvariti prve stripovske superjunake. Avtor poudarja, da sta predvsem dve temeljni lastnosti vodili do končne oblike tovrstnih protagonistov: na eni strani koncept maskiranega maščevalca (*costumed avenger*), na drugi strani pa idejo *Übermenscha*¹ oz. kar *supermana*, tokrat zapisanega z malo začetnico (Nevins 2017, 13). Robin Hood, kralj Arthur in pa, nekoliko paradoksalno, Frankenstein,² so torej skupaj z Engidujem protosuperjunaki, ki retrospektivno gledano služijo kot dokaz, da je, ko je junija leta 1938 izšel prvi izvod stripa o Supermanu, ta za sabo že imel dolgo tradicijo protosuperjunakov, iz katerih so navdih črpali njegovi avtorji, pa čeprav je ta lik bil prvi, ki je vplivno združil liniji maskiranega maščevalca in *Übermenscha* ter je s to potezo porodil vrsto nadaljnjih superjunakov. Za naš primer pa je najpomembneje seveda to, da je s tem dokončno uvedel tudi besedo, s katero je postal prvi polnovredni superjunak v zgodovini.

Nevins pravi, da če opisujemo superjunake po zgledu Supermana in vseh nadaljnjih izpeljav v kasnejšem 20. stoletju, potem moramo besedo definirati zgolj po tistem, kar imajo skupnega ti stripovski liki. Tu pa nastane nov problem, če ne že kar paradoks. Namreč, nobeden izmed stripovskih superjunakov se ne ponaša prav z vsemi lastnostmi, ki jih definira avtor. Nevins si zato pomaga z dodatnim konceptom: Rüdiger Bartelmus (1979, cv Nevins 2017, 7) je v knjigi *Heroentum in Israel un seiner Umwelt* (1979) definiriral neologizem *Heroenkonzept*, ki pomeni »kombinacijo motivov (...) superčloveške sposobnosti junaka, ki so jih v preteklosti uporabljali v Mezopotamiji in v vzhodnem Sredozemlju, da bi s tem legitimizirali vladavino dinastije.« Vsak superjunak ima svoj *Heroenkonzept*, ki je lahko bolj ali manj popoln. Nekateri liki bolj ustrezajo temu idealu, drugi manj. Nevins sestavi nedokončen seznam 17 lastnosti, ki jih mora v čim večji meri izpolnjevati superjunak oz. njegov *Heroenkonzept*. Superjunak se mora ponašati s sledečim: z nena-

¹ Nevins si izraz izposodi od Nietzscheja, ne da bi pri tem privzel tudi ideje, ki spremljajo ta termin v filozofovem pisanju.

² Paradoksalno seveda zato, ker zgodba o *Frankensteinu* sploh ne vsebuje lika, ki bi mu vsaj približno nadel oznako protosuperjunaka, je pa ta roman vseeno imel ogromen vpliv na nadaljnji predrazvoj superjunaškega podžanra. *Frankenstein* je bil del nenavadnega 50-letnega obdobja v viktorijanski literaturi, ko so avtorji nadnaravne moči prej kot ljudem pripisovali zlikovcem in pošastim. (Nevins 2017, 124)

vadno zgodbo o izvoru (npr. smrt Batmanovih staršev, Supermanov prihod na Zemljo), fantazijsko nadmočjo, izjemnimi veščinami in sposobnostmi, fantazijsko tehnologijo (batmobil), prepoznavnim orožjem (batarang), prepoznavnim videzom (kostum), psevdonimom, dvojno identiteto (Bruce Wayne, Clark Kent), herojsko misijo (boj proti zlikovcem), izstopajočimi nasprotniki. Nadalje mora superjunak živeti v svetu, kjer obstaja vladavina zakona, a je skorumpirana; v svetu, kjer je zlo prepoznavno in izstopajoče; v svetu, kjer veje oblasti niso sposobne ukrotiti tega zla; v svetu, kjer lahko oblasti zlikovca spravijo v zapor, ko je ta enkrat ujet; v svetu, kjer so vigilanti dobrodošli ali jih družba vsaj tolerira; poleg tega pa mora biti superjunak umrljiv in obenem sam ne sme ubijati.

Nobeden izmed superjunakov torej ne izpolnjuje vseh kriterijev: nekateri liki so »bolj superjunaški« in bolj ustrezajo temu idealu, nekateri manj. Batman morda res nima supermoči, a ga vseeno sprejemamo kot enega najbolj tipičnih in vzorčnih superjunakov. Superman denimo v prvi pojavitvi leta 1938 sploh ni mogel leteti. (Moulton 2012, 74) Nekateri primeri so povsem na meji (npr. Luke Skywalker), medtem ko nekaterim preprosto manjka nekaj fantazijskih elementov, da bi jih lahko iz junakov povišali v superjunake (James Bond, Indiana Jones).

Še ena značilnost superjunakov, ki dodatno otežuje definicije in analize, je ta, da se ti liki z nenehnimi novimi adaptacijami tudi spreminjajo. Vsaka nova reinkarnacija nekega lika se namreč prilagodi dobi in takratnemu občinstvu. Jeffery Moulton zapiše, da lahko celo govorimo o »mitu o nespremenljivosti superjunakov« (Moulton 2012, 73): ne gre samo za to, da se pritlehno spreminjajo značilnosti superjunakov, temveč se tudi v ideološkem smislu zelo oportunistično prilagajajo aktualnim dogodkom. Superman se z desetletji ni samo naučil leteti, temveč je »v stripih umrl najmanj štirikrat in je danes še vedno živ.« (Moulton 2012, 73) Najbolj tipičen primer takšnega nenehnega spreminjanja je Stotnik Amerika, ki je bil venomer »neprikrito političen, za razliko od ostalih popularnih superjunakov svojega časa, ki so se, kolikor je bilo mogoče, izogibali političnim temam« (Moulton 2012, 68). Stan Lee je nekoč celo izjavil, da so imele njegove zgodbe »toliko proameriške propagande, da bi človek že skorajda pomislil, da jih je subvencionirala ameriška vlada.« (*Ibid.*) Stotnika Ameriko sta Joe Simon in Jack Kirby leta 1941 ustvarila, da bi vzporedno z ameriško vojsko vstopil v II. svetovno vojno, saj se je v svojih zgodbah tudi sam boril proti nacistom, te stripe pa so med vojno skupaj s čokolado celo pošiljali ameriškim vojakom na fronto. (*Ibid.*) S koncem vojne se je končal tudi uspeh tega lika, ki je moral s tem najti nov cilj in se je v petdesetih letih paranoično boril proti komunistom. (Flanagan, McKenny, Livingstone 2017, 113) Desetletja kasneje pa so ustvarjalci po napadih 11. septembra 2001 Stotnika Ameriko nič manj kot žrtvovali. Vseobsegajoči dogodek Marvelovega univerzuma *Državlјanska vojna* je bil precedens za celotno zgodovino te franšize, »ne samo zato, ker je umrl pomemben superjunak ali ker je bil ta dogodek že sam po sebi deležen velike pozornosti medijev, temveč ker je bil za razliko od drugih superjunaških smrti pred njim umor Stotnika Amerike namenska metafora sveta po 11. septembru.« (Moulton 2012, 59).

To so torej koordinate in karakteristike ožje definicije superjunakov in od tu naprej odgovor na vprašanje, ali imamo tudi v Sloveniji svoje superjunake, postane dokaj preprosto.

Iskanje slovenskih superjunakov: doba in družbena potreba

Slovenska kultura ni drugačna od ostalih in je v zgodovini tudi sama proizvedla obilje svojih junakov. Obširen leksikon *Slovenskih literarnih junakov* (Lah in Inkret 2002) jih denimo našteva na skorajda 500 straneh. A še preden se v slovenskem kontekstu sploh pogovarjamo o besedi »superjunak«, je potrebno poudariti, da je že uporaba termina »literarni junak« pravzaprav neprimerna. Kot opozarjata Lah in Inkret (2002, 6), je Matjaž Kmecl opozoril, da gre pri tem za »preostanek klasicistične terminologije, ki je označevala moralno, fizično in intelektualno nadpovprečno literarno osebo.« Beseda »junak« tako neizbežno vsebuje element nadnaravnosti, vendar pa so tisto, kar Lah in Inkret v resnici naštevata v svojem leksikonu, pravzaprav običajni *literarni liki*, kar je ustrežnejši izraz, ki »pokriva tako termine na ravni globinske (aktant) kot površinske strukture (junak, oseba).« (*Ibid.*)

Pravih junakov je torej bistveno manj, čeprav so še vedno številni. Razlog, zakaj se Kekec, Peter Klepec in Martin Krpan v popularni kulturi pojavljajo kot najočitnejši kandidati za naziv slovenskih superjunakov, je ta, da je bil določen predizbor opravljen že prej, in sicer skozi desetletja, če ne celo stoletja izoblikovanja slovenske nacionalne ideologije, ki je v določenih trenutkih potrebovala svoje fiktivne embleme za posredovanje svojega sporočila najširšemu ljudstvu. Ni presenetljivo, da so prav ti trije liki kot ustoličeni simboli slovenskega naroda dobili predpono »super«, saj gre za ideološko gesto, po kateri te nacionalnotvorne like povzdigujemo nivo višje v želji, da bi lahko bili po pomembnosti enakovredni tistemu bolj aktualnemu in globalnemu rangi stripovskih in filmskih superjunakov, ki svetu vladajo na začetku 21. stoletja. Prav s to ideološko gesto beseda superjunak napačno opiše svoj predmet in s tem v vsakdanjem diskurzu postane bolj nek splošni označevalec, kot pa da bi zares vzpostavil legitimno analogijo med globalnimi in lokalnimi manifestacijami tovrstnih fiktivnih likov.

Razprava o tem, ali Kekec, Peter Klepec in Martin Krpan vsaj v nekaterih razsežnostih ustrezajo nazivu superjunakov, pa je vseeno zelo zanimiva in proizvede nekaj pomembnih spoznanj. Že takoj na začetku pa je potrebno iz tega kratkega seznama kandidatov izločiti prvega, namreč Kekca, saj po svojih značilnostih praktično ne zadosti nobenemu kriteriju *Heroenkonzepa* in mu celo manjkajo tisti najpomembnejši elementi.

Pripoved o Kekcu je v svoji najbolj poznani obliki prvega filma Jožeta Galeta iz leta 1951 variacija osnovnega arhetipa o boju dobrega proti zlu, manifestiranega s pomočjo učinkovite dihotomije med nedolžno mladostjo in skorumpirano odraslostjo. Čeprav se Kekec res ponaša z navdihujočo inteligenco in pogumom, pa temu liku vendarle manjka večina lastnosti polnovrednih superjunakov, saj se ne ponaša niti z nadnaravno močjo, kostumom, dvojno identiteto, psevdonimom, tehnologijo. Res, lahko bi trdili, da Kekčev pastirski kostum, njegova palica in njegov naziv ustrezajo tem kriterijem, a je mnogo bližje resnici trditev, da so to elementi njegove resnične identitete, ki izhajajo iz resnične alpske etnografije in niso plod avtorjevega fantazijske fikcije, kot je to primer pri superjunakih.

Razlog, zakaj bi tudi tako neustreznega kandidata za superjunake primerjali z liki znamk Marvel in DC Comics, pa ne leži samo v že omenjeni želji po dvigovanju statusa, tega nacionalno pomembnega lika, temveč tudi v povsem pragmatičnem dejstvu, da današnji otroci in mladostniki literarne in stripovske junake avtomatsko primerjajo s prevladujočimi ameriškimi superjunaki. Primerjava oz. predstavljane Kekca kot superjunaka z vsemi navideznimi podobnostmi pedagogom dandanes predstavlja pomembno orodje, s katerim pri šolskih aktivnostih mladim približajo njegovo zgodbo (beri Korošec 2019).

Pri Petru Klepcu pa razprava že postane nekoliko bolj zanimiva. Najprej zato, ker gre za ljudsko pripovedko, mit, ki je v prehajanju iz ene različice v drugo potencirala nadnaravno plat tega lika, po drugi strani pa, ker niti nimamo ene same različice te pripovedi, zato so nekateri ključni elementi prepuščeni interpretaciji, če ne kar domišljiji. Raziskovalci si še vedno postavljajo osnovno vprašanje, ali Peter Klepec, krhek pastir iz doline reke Čabranka pri Osilnici, ki je po srečanju z gorsko vilo zrasel v močnega moškega in je s svojimi nadnaravnimi močmi odgnal Turke ter si tako pridobil nagrado dunajskega dvora, temelji na resnični osebi ali pa gre za popolnoma izmišljen lik. Anja Moric (2015, 209) v svoji raziskavi zapiše, da »materialnih dokazov o njegovem obstoju ni. Prebivalci doline večinoma menijo, da je nekoč res živel zelo močan človek (Primc 1995 [sic], 6), vendar pa mu ne pripisujejo nadnaravne moči.« Poleg tega nekateri prebivalci s tega geografskega področja še danes trdijo, da so potomci tega junaka, saj je priimek Klepec tam zelo razširjen. (Primc 1991, 20; Moric 2015, 211) Svoje prepričanje domačini utemeljujejo s tem, da je v Malem Lugu nekoč stala mogočna Klepčeva hiša, ki naj bi bila stara več kot 800 let, a so jo leta 1942 požgali Italijani. (Primc 1997, 272, cv Kropej Telban 2017, 24)

Večina različic te pripovedke je zato napisana tako, da pušča odprto interpretacijo, ali gre za realne ali za fantazijske like ter ali je njegova moč resnična ali zgolj metaforična. V zapisu Janeza Zime iz leta 1828 tako beremo, da so »imeli Turki strašnega velikana, ki se ga je vsak cesarski bal in ga imel za nepremagljivega,« Peter Klepec pa ga je »vrgel štiri seznje v zemljo, da se je ves zmečkal in takoj umrl.« (Zima 1828, cv Kropej Telban 2017, 13–14) Obstaja torej možnost, da je Peter Klepec dejansko fantazijski lik s supermočmi, kar je povsem v skladu z značilnostmi stripovskih superjunakov 21. stoletja.

Pa vendar se ustreznost tukaj tudi konča. Klepec namreč nima niti psevdonima, niti kostuma, fantazijske tehnologije, dvojne identitete, njegova misija je morda res herojska,

vendar pa gre za povsem drugačne zgodovinske okoliščine neposrednega boja proti tujemu nasprotniku, ne pa boja proti skorumpirani oblasti. Ravno nasprotno – Klepec svoji pravi oblasti ostane zvest in celo prejme ugodnosti zase in za svojo vas. Klepčev *heroenkonzept* je zaradi izrazitejšega fantazijskega elementa supermoči morda nekoliko bolj superjunaški kot Kekec, pa vendar je to praktično edini element, po katerem ga lahko uvrstimo mednje, medtem ko številne značilnosti še vedno umanjajo.

Zelo podobna situacija je tudi pri Martinu Krpanu, pri katerem vzniknejo podobna vprašanja kot pri Klepcu. Čeprav je Fran Levstik pri pisanju črpal iz ljudskega izročila, predvsem iz pesmi o Pegamu in Lambergarju, iz motivov srbskohrvaške ljudske epike, obenem pa je zgled našel pri Hansu Christianu Andersernu³ oz. njegovem tipu šaljivo-komične pravljice ali pripovedke (Kos 1987, 95), gre vendarle za avtorsko delo, ki pa temelji na resničnih družbenih okoliščinah. Podobno kot pri Petru Klepcu je bilo v zraku venomer vprašanje, ali je Krpan resničen lik (ali pa vsaj temelji na njem) in so torej njegove moči, s katerimi je lahko »kobilico v sneg prestavil, kakor bi nesel skledo na mizo« (Levstik 1968, 49), zgolj močno potenciran prikaz resničnega dejstva. Kot zapiše Trobič (2005, 107–108), je Levstik Krpana res zasnoval kot kolaž ljudskih in literarnih motivov, vendar pa je denimo vsaj priimek zagotovo vzel iz resničnega življenja, saj je poznal zgodbe o roparskem poglavarju Visku Kerpanu, avstrijskem vojskovodju Wilhelmu Kerpeni, ki se je odlikoval v boju s Turki, ali pa o vitezu Josephu Kerpanu, ki je prav leta 1848 zaslovel po svojih bojih v Italiji, v katerih si je prislužil viteški križec. Seveda so velik vpliv na Levstika imele tudi pripovedi o resničnih tihotapcih soli. Tudi zaradi tega glavnega lika Levstikove pripovedke ne moremo jemati kot protagonista s psevdonimom ali dvojno identiteto, prav tako mu lahko zgolj zelo pogojno priznamo uporabo lipe kot posebnega orožja. Martin Krpan je superjunak prav toliko kot Peter Klepec: njegov največji in praktično edini adut v izgradnji lastnega *Heroenkoncepta* je nadnaravna moč, ki pa je lahko tudi tukaj zgolj pogovorno pretiravanje, ne pa nujno dobeseden opis dogodkov, ki bi na ta način imeli izrazito fantazijski pridih. Prav tako kot Peter Klepec se tudi Martini Krpan upre zlu, vendar pa je njegov odnos z oblastjo kljub skepticizmu izrazito afirmativen in ga na koncu dunajski dvor tudi nagradi.

Tako kot Kekec torej tudi Peter Klepec in Martin Krpan nista superjunaka, vsekakor pa izpolnjujeta kriterije protosuperjunakov in sta torej dva izmed nešteti mitoloških, ljudskih in literarnih junakov po svetu, ki jih lahko označimo za prednike polnovrednih stripovskih superjunakov 20. stoletja. Vendar pa imajo ti slovenski junaki vendarle eno značilno skupno potezo z ameriškimi superjunaki – da so bili poleg komercialnih ali umetniških motivov ustvarjeni tudi tako, da izpolnjujejo potrebe nacionalnega kolektiva v določenem trenutku njegove zgodovine. In prav zaradi teh spreminjajočih se potreb se tudi recepcija teh likov skozi čas – spreminja.

³ Kos denimo izpostavlja veliko podobnem med Krpanom in Andersenovo bajko *Svinjar*, ki jo je Levstik prevajal prav v obdobju nastanka Martina Krpana. (*Ibid.*)

Najlepši primer tega je prav Peter Klepec. Pripoved o tem liku je bila prvič objavljena v obdobju pomladi narodov, in sicer v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* leta 1846, zaradi česar lahko govorimo o ideološki apropiaciji oziroma »nacionalizaciji mita o Petru Klepcu«. Neznani avtor je namreč tega protagonista nemudoma predstavil kot »junaškega sina Slovenije«, tudi kasnejši zapisi te zgodbe v tistem obdobju pa so poudarjali vez med junakom in njegovo domovino. (Moric 2015, 214). »Klepec je slabič, ki postane junak – prav to pa je osnovna naloga ali želja formirajoče se, še nepriznane male nacije,« je ob tem dejstvu zapisal Kermauner (1980, 921, cv Moric 2015, 216) in opozoril na pomembnost Klepčeve »naciotvorne« uporabnosti. V času socializma je bil mit o Petru Klepcu, ravno nasprotno, domala pozabljen, po osamosvojitvi Slovenije pa je pridobil novo vlogo – turistično. Občina Osilnica se je namreč takrat odločila, da njihovo geografsko področje poimenuje »Dežela Petra Klepca«, da bi vzpodbudila lokalni turizem. (*Ibid.*)

Podobno in še toliko bolj slovito je nacionalnotvorno funkcijo samo desetletje kasneje, še vedno globoko v dobi prebujanja narodov, opravljal Martin Krpan. Levstik je v času ustvarjanja *Martina Krpana z vrha* (1858) v svojem pisanju udeležal svoje prepričanje o nujnosti pisanja za ljudstvo. »S tem je nasproti Čopovi in Prešernovi romantični ideji o poeziji kot ustvarjanju avtonomne, idealne in estetsko absolutne subjektivitete znova uveljavil zahtevo po empirično koristni literaturi v smislu pouka in zabave za ljudske bralce, kot jo je prvi jasno formuliral Zois in sta nanjo verjetno pristajala ne samo Linhart in Vodnik, ampak tudi Kopitar, iz katerega je izhajal Levstik« (Kos 1987, 89) Martin Krpan je bil zatorej »umetniška izrazitev (...) političnih zamisli« (Kmecl 1981, 85), pri kateri protagonist nastopa »kot poosebljenje ljudske energije, narodnega 'genija', 'slovenskega naroda', (...) potem še temu ustrezna fizična silovitost in karakterna poštenost, samosvoja odkritost brez dlake na jeziku na eni strani – ter zabitost, zloba, nemoč, jalovost cesarskega Dunaja (države) na drugi so jasna podoba Levstikovega pojmovanja naroda, ljudstva in gospode: resnična narodna moč (tudi miselna) je v ljudstvu, gospoda je nezmožna in od ljudstva odvisna.« (*Ibid.*)⁴

Matjaž Kmecl v svoji knjigi o Levstiku na tem mestu zapiše sila zanimivo ugotovitev, ki smo jo v zelo podobni obliki opazili že v pisanju ameriških avtorjev o ideološki plati njihovih superjunakov. Tudi ameriški superjunaki si namreč prej »prizadevajo, da bi ohranili in znova vzpostavili *status quo*, kot pa da bi zares poskušali spremeniti družbeni sistem,«⁵ (Nevins 2017, 51) in podobno tudi Levstik razmerja med gospodo in ljudstvom v svoji pri-

⁴ Ta sicer splošno sprejeta ugotovitev ima tudi svoje nasprotnike: Anton Ocvirk je leta 1933 napisal razpravo, v kateri je utemeljeval, da Levstik »ni zavestno zasnoval simbolnega lika slovenskega naroda« in da tega »ni mogoče niti dokazati niti najti nikjer v Krpanu«, iz njegovih pričevanj pa je razvidno, da kaj takega sploh ni imel v načrtu, ko je delo sestavljal. (cv Trobič 2005, 99)

⁵ To velja tudi za tako ikoničnega protosuperjunaka, kakršen je Robin Hood, ki je navidez res uporniški naproti nottinghamskemu šerifu, a deluje v prid višje avtoritete, kralja Riharda, s čimer daje »iluzijo srednjeveškega angleškega kmeta, da je bil kralj na njihovi strani, kar se zrcali v baladah o Robinu Hoodu, in obenem kaže, da je bil njihov uporniški pogled uperjen proti neposredni tiski, niso pa bili kritični naproti vzpostavljenemu redu.« (Hilton 1999, cv Nevins 2017, 51) Tudi današnji filmski superjunaki »se lahko morda res borijo proti skorumpiranim posameznikom na oblasti, ampak redko ali sploh nikoli ne poskušajo spremeniti korporativnega kapitalističnega sistema samega.« (Nevins 2017, 51)

povedi »ni zaostрил v uporno misel, marveč samo prikazal kot dejstvo, kakršno pač obstaja, morda z intonacijo očitjanja. (...) Nekakšna ljudska revolucionarna ideja sicer tli kar sama od sebe nekje pri dnu Martina Krpana, vendar seveda čas, slovenska majhnost, politična neboljlenost, Levstikova ranljivost, nerazvita splošna mentaliteta in strogost upravnega pa policijskega aparata niti zdaleč niso dopuščale kakšne izrecnejše besede ali pripovedne kretnje na preoster način.« (*Ibid.*) Kmecl morda navede povsem drugačne razloge, a takšna površinska upornost, pod katero se dejansko skriva vseobsegajoča konformnost, je pogosta, pravzaprav že kar utrjena poteza (proto)superjunaške literature, ki jo lahko zasledimo tako v Robinu Hoodu, Martinu Krpanu kot sodobnih superjunakih tipa Superman, Batman ali Stotnik Amerika.

Ti slovenski protosuperjunaki so torej opravljali konkretno družbeno nalogo in jih prav zaradi tega lahko vidimo kot neke vrste simptome nacionalnega kolektiva, iz katerih lahko razberemo širše poteze kolektivne mentalitete. Trobič (2005, 89) denimo zapiše, da Martin Krpan uporablja »strategije obnašanja, ki so značilne za predstavnike obmejnih, majhnih narodov in za predstavnike tako imenovanih mediteranskih družb,« kot vzporeden primer tega pa navede Sicilijo, kjer goljufanje države ni bilo nikoli zločin, saj gre za tip družbe, ki nosi »globoko zakoreninjen odpor proti javni oblasti, državi in njenim predstavnikom.« Trobičevo opazko, da gre za mediteranski tip mentalitete potrjuje tudi dejstvo, da naj bi bil tudi Klepec, tako kot Krpan, tihotapec, ki je čez mejo nosil vino. »Oba si za to dejavnost od cesarja izprosita posebne pravice, Klepec pridobi celo oprostitev davka za celo vas.« (Kropej Telban 2017, 30) Pri tej dvoumnosti do oblasti vznikne zanimiv paradoks, da imajo nekateri kršitelji zakona, kakršen je tihotapec Martin Krpan, »skoraj popolno zaslombo med ljudmi, medtem ko so drugi uvrščeni med kriminalce in tako izločeni iz posamezne skupnosti.« (Trobič 2005, 11–12) To kaže, da Slovenci, sicer selektivno, »radi pogledamo skozi prste tistim, ki se ne ozirajo na zakone in represivni aparat države.« (*Ibid.*) Krpan je torej zelo specifične vrste protagonist, ki je morda res nacionalni junak, a obenem predstavlja prototip za vse tiste, ki se gibajo na meji med legalnostjo in legitimnostjo. Ali, kot zapiše Mike Alsford (2006, cv Moulton 2012, 7) v knjigi *Heroes & Villains*: »Tisto, kar kulturo pojmuje kot junaško in kot zlikovsko, pove veliko o globlje ležeči naravnosti te kulture.«

Drugače rečeno: obstaja razlog, zakaj se danes pogovarjamo prav o teh junakih, ne pa o mnogih drugih, ki sta jih Klepec in Krpan ob svoje času zasenčila, čeprav so bili v marsičem podobni: ljudski junaki kot hudi Kljukec, Mlinarjev Janez, baron Ravbar, Štempihar ter seveda Lambergar. (Trobič 2005, 104–107) Peter Klepec in Martin Krpan še zdaleč nista bila prva protosuperjunaka, sta pa svojo odmevnost pridobila s tem, ko sta odigrala pomembno vlogo v emancipaciji slovenske nacionalne identitete v dobi prebujanja narodov, svoj ikonični status pa skupaj s podobno vlogo kasnejšega Kekca ohranjata do danes.

Sklep

Peter Klepec, Martin Krpan in Kekec morda res niso superjunaki po kriterijih, kot jih postavi Jess Nevins, so pa vsekakor zgovorne manifestacije slovenskih junaških likov. Vsi trije ponujajo zgodbe o preprostih kmečkih fantih, ki se bodisi s svojo močjo ali inteligenco uprejo nekemu večjemu zlu, poleg tega pa se pri tem vsaj za trenutek uprejo tudi svojemu gospodarju na oblasti, kar v primeru Klepca in Krpana na koncu prinese konkretne materialne koristi celotni skupnosti. »Zgodba o pridobitvi trgovskega in tovarniškega privilegija oz. legalizacije tihotapstva je morala bralcem goditi nekako tako, kot nam danes godi slovenska 'zgodba o uspehu',« o tem zapiše Miran Hladnik (2002). Ker se v slovenskem kulturnem okolju oklepamo izvirnih interpretacij teh zgodb, nimamo opažanj, kako bi se zgodbe same spreminjale v času, z novimi reinterpreteracijami, vsekakor pa je dovolj zgovorna njihova spreminjajoča se percepcija. To, da te like dandanes označujemo za superjunake, je prav del tega spreminjanja. Svetovna popularna kultura je na začetku 21. stoletja prežeta s superjunaki in tudi slovenski literarni junaki morajo stopiti na ta »supernivo«, če želijo tekmovati za pozornost pri mlajših bralcih. Če Pizarro in Baumaister (2013, 19) zapišeta, da so pripovedi o superjunakih starodavne »moralne zgodbe na steroidih«, potem so v tem popkulturnem okolju 21. stoletja tudi slovenski junaki morali vzeti steroide in si umetno nadeti predpono »super«, pa čeprav jim *de facto* ne pripada.

Seveda pa sodobna slovenska kultura ima določene superjunake: slovenski strip je proizvedel vrsto satiričnih reinterpreteracij tovrstnih pripovedi, v katerih se izpeljanke ameriških superjunakov spopadajo z družbenimi problemi naših krajev. V tem duhu v klasični kompilaciji *Magna Purga danes in nikdar več* (1977, pon. 1997) Kostje Gatnika najdemo žensko superjunakinjo OOOPA! ter parodijo Petra Klepca v seriji preobrazb, kot so Peter Cllepez, Peder Klepec in Peter Klopotec. Za še eno izmed teh satiričnih interpretacij je poskrbel Tomaž Lavrič z *Ratmanom* (1997, 2019), slovensko izpeljanko Batmana, ki se na lokacijah, kot so Banka Slovenije, Trgovski center Murgle ali Stadion Stožice sooča z aferami sodobne politike. Zaradi ironičnega značaja teh pripovedi seveda ne gre za superjunake v polnem pomenu besede, vsekakor pa tudi ta sekundarnost dovolj pove o značilnosti neke majhne nacionalne tvorbe, ki v stanju mednarodne podrejenosti zelo težko proizvaja fiktivne (super)junake ter tovrstno kolektivno zadostitev raje najde v resničnih osebah (najočitneje v športnikih), ki državi zagotovijo mednarodno prepoznavnost v realnem svetu.

Citirani in omenjeni viri:

- Alsford, Mike: *Heroes and Villains*. Waco: Baylor UP, 2006.
- Benton, Mike: *Superhero Comics of the Golden Age: the illustrated history*. Dallas: Taylor Publishing, 1992.
- Bartelmus, Rüdiger: *Heroentum in Israel und seiner Umwelt: eine traditions-geschichtliche Untersuchung zu Gen. 6, 1–4 un verwandten Texten im Alten Testament un der altorientalischen Literatur*. Zürich: Theologischer Verlag, 1979.
- Campbell, Joseph: *Junak tisočeri obrazov*. Nova Gorica: Eno, 2007.
- Eržen, Saša: *Slovenski superjunak*. Mladina.si, 2017; <https://www.mladina.si/182827/slovenski-superjunak/> (2. 10. 2019)
- Flanagan, Martin, McKenny, Mike, Livingstone, Andy: *The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Trans-media Universe*. New York, London: Bloomsbury, 2017.
- Gatnik, Kostja: *Magna Purga danes in nikdar več*. Ljubljana: K. Gatnik, DR. Mapet, 1997.
- Gavaler, Chris: *In the Origin of Superheroes: From the Big Bang to Action Comics, Issue 1*. Iowa ity: University of Iowa, 2015.
- Hilton, R. H.: *The Origins of Robin Hood*. Robin Hood: An Anthology of Scholarship and Criticism. Ur. Stephen Knight. Woodbridge, Suffolk: D. S. Brewer, 1999.
- Hladnik, Miran: *Pa začnimo pri Krpanu*. Sodobnost 2/2002, 227–237.
- Kermauner, Taras: *Obnova mita (in rituala) v današnji slovenski dramatiki*. Sodobnost 28(10)/1980.
- Kmecl, Matjaž: *Fran Levstik*. [Ljubljana]: Partizanska knjiga, 1981.
- Korošec, Maja: *Otroci Kekca ne doživljajo več kot pastirja v gorah, ampak le še kot junaka* 24ur.com, 2019; <https://www.24ur.com/novice/slovenija/otroci-kekca-ne-doživljajo-vec-kot-pastirja-v-gorah-ampak-le-se-kot-junaka.html> (3. 10. 2019)
- Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: Partizanska knjiga, 1987.
- Kropej Telban, Monika: *Tradicijski junak Peter Klepec na stičišču izročil*. Traditiones 1-2/2017, 11–36.
- Lah, Klemen in Inkret, Andreja: *Slovenski literarni junaki: Mali leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002.
- Lavrič, Tomaž: *Ratman integral*. Ljubljana: Buch, Zavod Strip Art, 2019.
- Levstik, Fran: *Martin Krpan z Vrha*. Izbrano delo. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968. 47–67.
- Moric, A.: *Peter Klepec: od (lokalnega) junaka do (nacionalne) prisposobe šibkosti*. Ars & Humanitas, 9(1)/2015, 204–226.
- Moulton, Jeffery: *The Superhero Response: How 9/11 Changed Our Superheroes and Why It Matters*. [S.l.]: samozaložba, 2012.
- Nevins, Jess: *The Evolution of the Costumed Avenger: The 400-Year History of the Superhero*. Santa Barbara, Denver: Praeger, 2017.
- Ogrizek, Maša: *Trije K: Krpan, Klepec, Kekec: So res slovenski (super)junaki?* Dnevnik.si, 2018; <https://www.dnevnik.si/1042796941> (2. 10. 2019)
- Petty, Ross D.: *The »Amazing Adventures« of Super Hero*. The Law Journal of the International Trade-mark Association, 100/2010, 729–755; tudi na spletu: https://www.inta.org/TMR/Documents/Volume%20100/vol100_no3_a1.pdf (2. 10. 2019)
- Pizzaro, David A. In Baumeister, Roy: *Superhero Comics as Moral Pornography*. Our Superheroes, Ourselves. Ur. Robin S. Rosenberg. Oxford, New York: Oxford University Press, 2013. 19–36.
- Primc, Jože: *Peter Klepec in njegova dežela*. Kočevje: Koordinacijski odbor za razvoj Zgornje Kolpske doline, 1991.
- Primc, Jože: *Okamneli mož in druge zgodbe iz Zgornje Kolpske doline (od Babnega Polja in Prezida prek Gerova, Čabra, Osilnice, Kužlja, Kostela, Fare do Dola in Predgrada)*. Ljubljana: Kmečki glas, 1997.
- Rosenberg, Robin S. (ur.): *Our Superheroes, Ourselves*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2013.
- Rubin, Lawrence C.: *Are Superhero Stories Good for Us? Reflections from Clinical Practice*. Our Superheroes, Ourselves. Ur. Robin S. Rosenberg. Oxford, New York: Oxford University Press, 2013. 37–52.
- Trobič, Milan: *Po Krpanovih sledih*. Logatec: Amata, 2005.
- Zemljič, Petra: *Slovenski superjunak za 21. stoletje*. Večer, 6. november 2013, 11.

Povzetek

Minulo desetletje je zaznamoval strm vzpon popularnosti ameriških filmov o superjunakih in zato to besedo v medijih večkrat uporabljajo tudi za označevanje likov in oseb, ki jih ne moremo zares definirati kot superjunake. Ob tem se je večkrat pojavilo vprašanje, ali imamo v slovenskem ljudskem in literarnem izročilu kakšnega svojega superjunaka, pri čemer se kot kandidati najpogosteje omenjajo Kekec, Peter Klepec in Martin Krpan. Avtor Jess Nevins je na podlagi analize stripovskih in filmskih superjunakov postavil zelo natančne kriterije, kdaj lahko določen lik opišemo s to besedo in kdaj ne. Avtor članka te kriterije uporabi pri analizi slovenskih (super)junakov in ugotovi, da nobenega od naštetih ni moč označiti za superjunaka, pač pa imamo v teh primerih na delu težnjo, da bi slovenskim ljudskim in literarnim junake pridodali bolj aktualen pridih, s čimer bi te klasične zgodbe približali današnji mladini. Čeprav ne moremo govoriti o superjunakih, pa ti trije liki opravljajo podobno vlogo v naši družbi, kot jo tisti ameriški, ko privzemajo obliko nosilca ideološko zaznamovanih refleksij in imperativov. Trije analizirani liki so tako nastali ali pa so bili ob različnih priložnostih v zgodovini uporabljeni kot protagonisti nacionalnih naracij, to vlogo pa v slovenski družbi igrajo še danes.

Summary

The past decade has seen a great rise in popularity of American superhero films and as a consequence, this word is often used in the media to describe characters and people that we can not really define as superheroes. The question of whether Slovenian folk and literary heritage ever produced a superhero of its own has surfaced as well – Kekec, Peter Klepec and Martin Krpan have been mentioned as the most obvious candidates. In his book, Jess Nevins sets out clear criteria which help us decide which characters can be regarded as superheroes. The author of the article uses these criteria to determine whether the three characters mentioned are superheroes and concludes that this is not the case, but there is a specific tendency at work where these literary heroes are given this title in order to make them more attractive to a young audience. Even though they are not superheroes, they do perform the same function as American superheroes, being instruments of ideological reflection and imperatives. The three characters analyzed were originally brought into existence as protagonists of national-constitutive narratives, the role they still play in Slovenian society to this day.

Ključne besede

superjunaki, DC Comics, Marvel, Kekec, Peter Klepec, Martin Krpan

Key words

superheroes, DC Comics, Marvel, Kekec, Peter Klepec, Martin Krpan

O izvozih in izhodi iz garaž in o minusu, ki je pravzaprav vezaj

Piše *Emica Antončič*

Rubrika Jezikovni kot se skuša od običajnih jezikovnih kotičkov razlikovati po tem, da ne opozarja na napake, ki jih pisci in govorci slovenskega jezika – predvsem zaradi slabe šolske jezikovne izobrazbe – delajo glede na obstoječo normo, ki jo lahko preverimo v pravopisu in slovnici, ampak na pretežno povsem nove pojave, ki jih opažamo v vsakdanji uredniški in lektorski praksi in ki doslej še niso bili opaženi tako, da bi se o njih javno razpravljalo. Večina teh pojavov je posledica vpliva globalne angleščine na slovenščino pri mlajših generacijah piscev in govorcev.

Medjezikovni vplivi lahko posamezen jezik bogatijo, lahko ga pa tudi siromašijo. Da iz globalne angleščine prihajajo k nam poimenovanja za številne nove pojave, ki jih uporabljamo bodisi kot citatne besede bodisi jih pisno ali izgovorno podomačujemo ali pa jih v celoti prevajamo in ustvarjamo nove slovenske izraze, je splošno znano. Težje pa je prepoznati posamezne pojave, ki najpogosteje izvirajo iz slabih prevodov strokovnih in publicističnih besedil in se skrivajo kot lažni prijatelji. Ko se enkrat na nekem mestu uveljavijo, se kot virusi hitro širijo po družbenih in množičnih medijih in potisnejo slovenski standardni jezik v mrtvi kot.

Mariborska občina preureja eno izmed ulic v središču mesta. Ob začetku prenove je lastnikom stanovanj in lokalov v tej ulici in lastnikom parkirnih mest v podzemni garaži, ki ima izvoz na to ulico, poslala obvestilo o začetku del, v katerem je zapisala, da se bo delalo približno tri mesece in da bo ulica ta čas zaprta za promet, »dostop do garaž in dvorišč pa bo urejen«. Lastnike podzemnih parkirišč je, če so natančno prebrali obvestilo, lahko zajela panika, kajti iz tako oblikovanega besednega sporočila so lahko sklepali, da bodo tri mesece lahko peš prihajali do in odhajali od svojega avtomobila v podzemni garaži, ne bodo pa se mogli z njim odpeljati iz nje. Samostalni *dostop*, ki je bil uporabljen v dopisu, je namreč izpeljan iz glagola *stopiti*, ki – kadar zaznamuje premikanje – pomeni narediti korak oz. se premikati s pomočjo nog, nikakor pa ne pomeni premikanja z vozilom.

Ne vem, ali je uradnik, ki je sestavljal to obvestilo, sam opazil nerodnost ali pa ga je kdo nanjo opozoril, a naslednje obvestilo je bilo natančnejše oz. nedvoumno. V njem je pisalo, da bo med gradbenimi deli omogočen **dostop za stanovalce in izvoz iz garažne hiše**.

Opisana zmešnjava s pomenom besed za premikanje iz ali v prostor ni tako redka. Če boste parkirali v kateri od garažnih hiš v katerem od slovenskih mest, v kateri še nikoli niste bili in je ne poznate, se vam utegne zgoditi, da se boste kar precej zmedli, ko boste po parkiranju iskali izhod, da bi peš odšli iz hiše, ali pa po končanem parkiranju iskali izvoz, da bi se odpeljali iz nje. V marsikateri garažni hiši namreč pri oznakah poti ne ločijo med **uvozom in izvozom** ter **vstopom in izstopom** oziroma **vhodom in izhodom**. Kot vidimo, ima slovenščina tu na izbiro kar nekaj besed, od katerih se uvoz in izvoz nanašata samo na vozila in vožnjo, vstop in izstop samo na stopanje oz. hojo, vhod in izhod se zdita pomen-sko širša, a sta tudi izpeljana iz glagola *hoditi*. Predvsem slednja dva se največ uporabljata, ponavadi v dvojezični kombinaciji z angleškim *entrance* in *exit*. Oba angleška izraza sta univerzalna in pomenita vse: uvoz/izvoz, vstop/izstop in vhod/izhod. Tudi kakšen znak »way out s puščico« nam ne pove, ali gre za pešpot ali za vozno cesto. Ali se je bogastvo slovenskih izrazov v garažni rabi začelo krčiti zaradi dodanih angleških napisov, ne vem, je pa treba vsekakor povedati, da je tu slovenščina besedno bogatejša in bolj sorodna nemščini, ki tudi loči med Eingang/Ausgang (vhodom/izhodom) in Einfahrt/Ausfahrt (uvozom/izvozom). Žal pa lastniki in upravniki garažnih hiš pogosto premorejo zelo skromen besedni zaklad. Dokler bo tako, se boste v njih morali zanesti na svoj vid ali instinkt.

Še ena slovenska beseda je, na katero so nekateri pozabili ali pa se je morda sploh nikoli niso naučili. Ti nekateri so predvsem radijski (in občasno še televizijski) napovedovalci, ko na glas berejo spletne ali elektronske naslove. Pri tem poleg udomačene »afne« zelo pogosto slišimo tudi »minus«. Na primer takole: »Podrobnejše informacije najdete na ...« ali »Pišite nam na ... uni minus lj pika si« ali »radio minus sora pika si«. Pri tem minusu gre seveda za kratko črtico, ki v spletnih ali elektronskih naslovih veže med seboj besede ali zloge ali črke. Veže, ne pa odšteva. Minus je namreč matematični znak in pomeni odštevanje. Odštevamo številke, besed pa ne moremo. Lahko pa besede vežemo med seboj. Slovenski pravopis to krajšo črtico imenuje vezaj, če z njo delimo besede na koncu vrstice, pa postane deljaj. V vsakem primeru jo pravopis zelo natančno loči od daljše črtice, za ka-

tero se moramo na tipkovnici ali z miško malo bolj potruditi, in ji rečemo pomišljaj. Tista, ki jo naredimo bolj spodaj, pa je podčrtaj. Slovenski pravopis ima v poglavju *Ločila* navedena kar precej komplicirana pravila za rabo pomišljaja in vezaja, ki jih verjetno v celoti obvladajo samo lektorji pisne slovenščine. Mimogrede: tam najdemo tudi zastarelo določilo, da se pomišljaj (ne vezaj!) v matematiki nestično uporablja za pomen »minus«. Tega na računalniških tipkovnicah ne boste dobili, saj je minus pri računanju zmeraj kratka črtica, enaka vezaju. Torej bi bilo treba pravopis popraviti tako, da bi se minus prenesel iz podpoglavja o pomišljaju v podpoglavje o vezaju. Kar lepa zmešnjava torej, ki kaže, da so bila nekatera pravila napisana še pred široko uporabo računalnikov.

Ampak pustimo to. Javnim bralcem spletnih in elektronskih naslovov vsega tega ni treba vedeti, morali bi samo razlikovati besede od števil in s tem vezaj od minusa. A je matematika bila v šolah očitno močnejša od slovnice in pravopisja, zato zdaj povsod poslušamo ta minus. Radijski napovedovalci in novinarji bi že zaradi narave svojega poklica morali vedeti nekaj več o jeziku (da pravorečja tukaj ne omenjamo), zato je ta navada pravzaprav težko razumljiva. A nekdo jo je začel in zdaj jo – tako kot je v novinarstvu pogosto – vsi ponavljajo kot papige, ne da bi malo pomislili, kaj pravzaprav govorijo. Tako kot lastniki javnih garaž ne razmišljajo o tem, ali bodo ljudje res lahko razumeli njihove napise.

Resnici na ljubo pa je na koncu treba dodati, da glede minusa angleščina ni nič kriva. Tudi ona namreč loči med krajšo črtico, tj. vezajem, imenovano *hyphen*, in daljšo črtico, tj. pomišljajem, imenovanim *dash*. Cambriški slovar pravi, da s prvo vežejo besede med sabo, z drugo pa ločujejo dele stavka. In tudi minus je v angleščini *minus* – kratka črtica med dvema številkama, ki označuje, da moramo drugo odšteti od prve.





KULTURNA DIAGNOZA

SCENSKA
UMETNOST*Blaž Gselman***Vzhodno- in zahodnonemška identiteta v dekonstrukciji ali »Machen wir die Beine breit für die deutsche Einigkeit«****She She Pop: Schubladen (Predali)**

Avtorice in izvajalke She She Pop | koprodukcija She She Pop, HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Kampnagel (Hamburg), FFT (Düsseldorf) in brut Wien (Dunaj)

Otvoritvena predstava 25. festivala sodobnih umetnosti Mesto žensk, slovenska premiera, 1. 10. 2019 | soorganizacija Mesto žensk, Slovensko mladinsko gledališče in Goethe-Institut Ljubljana

Ob svoji petindvajseti obletnici delovanja je festival sodobnih umetnosti Mesto žensk iz Berlina v Ljubljano prvič pripeljal

(večinsko) ženski performerski kolektiv She She Pop. Nanj se v različnih predstavitvenih opisih običajno rad veže pridevnik »kulten«, saj vitalnost njihovega pomena za nemško krajino sodobnih uprizoritvenih praks že lep čas ni sporna. Kolektiv je nastal v devetdesetih letih prejšnjega stoletja na Inštitutu za uporabne gledališke vede (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) Univerze v Gießnu, ki kot pomembno akademsko in »postakademsko« središče uprizoritvenih umetnosti ni neznanka v širšem regionalnem okolju in pri nas. She She Pop sicer domujejo v Berlinu, kjer je od leta 2003 njihova stalna koprodukcijska partnerica produkcijska hiša HAU Hebbel am Ufer (ki jo je v istem letu kot umetniški vodja prevzel sedanji intendant Münchenskega gledališča Kammerspiele Matthias Liienthal). Za njihovo delo je značilno in pomembno, da izpodbijajo ustaljeno delitev dela togih in hierarhiziranih gledaliških institucij, saj so »avtorstvo«, »dramaturgija« in odrski nastop vedno rezultat kolektivnega delovnega procesa. Pri tem poudarjajo, da je vključevanje lastnih avtobiografij metoda njihovega dela. Prav zadnja informacija je pomembna tudi za uprizoritev, ki je gostovala v Ljubljani.

Predstavo *Predali* (nastala je leta 2012) smo lahko v Slovenskem mladinskem gledališču videli ob skorajšnji tridesetletnici padca berlinskega zidu. Njen os-

novni referenčni okvir je družbeno življenje v Nemški demokratični republiki in Zvezni republiki Nemčiji, in sicer v nekaterih njenih simptomatičnih točkah, ki so uspele transcendirati družbeno resničnost in so prešle v mitologijo (najmlajše) nemške zgodovine. Najbrž je bil ta okvir številnim v ljubljanskem občinstvu blizu, razumevanje pa je še olajšala pomoč pojmovnega slovarčka, ki so ga razdelili pred začetkom predstave (in je seznanjal s tem,

kdo je bil ta ali oni politik, kaj je bila zahodnonemška organizacija RAF ali kaj je bil legendarni trabant).

Pogled občinstva na nekdanj razdeljeni nemški državi v predstavi določa perspektiva ženskega *družbenega* spola. Takoj na začetku prota- gonistke potegnejo iz predalov knjige o vzgoji otrok in poljudni psihologiji, in postane nam jasno, da je igrala patriarhalna ideologija močno vlogo tako na socialno-liberalnem Zahodu kot na



• Foto: Nada Žgank

realsocialističnem Vzhodu. Kljub temu je obstajala pomembna razlika: Zvezna republika Nemčija denimo ni poznala institucije jasli. Te so s socializacijo skrbstvenega in vzgojnega dela z najmlajšimi otroki omogočale ženskam v Nemški demokratični republiki, da so ostajale delovno aktivne in tako ekonomsko neodvisne osebe. Obratno je sistem na Zahodu silil ženske z otroki, da ostajajo za štirimi stenami domačega gospodinjstva in opravljajo neplačano reproduktivno delo, zaposlovale pa so se v manjšem obsegu. Še danes bi bili presenečeni, če bi pogledali statistiko, kako nizek delež žensk v Nemčiji je polno zaposlenih (še zlasti v primerjavi s Slovenijo).

Te uvodne sekvence pomembno označijo kritični feministični horizont šestih odrskih protagonistk. Vsaka prinese s seboj svoj predal, pravzaprav ga vleče na kolescih, kar neizogljivo spominja na prtljago. Najbrž gre za tiste vrste »osebno prtljago«, ki je nikoli niso mogle zares odložiti. Fragmenti te prtljage so jim pomagali izgraditi njihovo današnjo identiteto in jih izoblikovati v osebnosti, kakršne so postale. Predal s svojimi metaforičnimi pomeni iz odrskega rekvizita preraste v objekt, okoli katerega je organizirana celotna dramaturgija predstave. V pripovedi nastopi le tisto, kar protagonistke potegnejo – iz predala.

Prav to se ves čas dogaja za tremi mizami, za katerimi v parih sedijo ženske. Za vsako mizo po ena predstavница iz nekdanjega nemškega zahoda in ena z vzhoda, vse v retro kostumih iz osemdesetih let. Pred njimi v mešanici pristnega začudenja in nostalgичnega spominjanja na plano

prihajajo predmeti: knjige, glasbene plošče, pisma, revije itd. Na mizah vznika nič manj kot zgodovina, tista skupna (družbena) preteklost, ki se jo institucionalno ohranja, se jo racionalizira, vedno znova pripoveduje, po potrebi pa tudi revidira. She She Pop niso tako predrzne, da bi se šle zgodovinski revizionizem, kaj šele tako naivne, da bi o preteklih dogodkih pripovedovale nekritično. V duhovitem dvehurnem nastopu izpeljujejo vzvratni proces konstruiranja zgodovine.

Metoda uprizarjanja je poizvedovanje o preteklosti, ki poteka s samopredstavitvijo izkušenj sleherne od protagonistk v obliki dokumentarne ali vsaj kvazidokumentarne (to za razumevanje vsebine niti ni pomembno) pripovedi. Pri tem uporabijo uveljavljeno tehniko *storytellinga*. Preteklost, kakor se je spominja in nam o njej poroča posameznica, pripoved racionalizira, s tem pa jo že tudi objektivira. Mehanizem fabuliranja sintetizira rekonstruirano preteklost v avtobiografski pripovedi – ki že prehaja v avtofikijskost – s trenutno (identitetno) izkušnjo. Odrska pripoved pa se tu ne ustavi. V *Predalih* nismo priče stapljanju identitetnih pozicij »nekoč« in »danes« ali izgrajevanju koherentnega, kontinuiranega narativa. Obratno uspejo She She Pop s pomočjo ironije, pretiravanja, skakanja v besedo in stalnega prekinjanja »zahodnonemškega narativa« z »vzhodnonemškim« in obratno zaobrtni identitetne konstrukte o svoji družbi (natančneje: o preteklih družbenih formacijah) proti njim samim. Kar občinstvo spremlja pred seboj na odru, je pravzaprav dekonstrukcija neke pretekle identitete (ki pa še vedno predstavlja po-

memben kohezivni ideološki material v sodobni nemški družbi). Tej dinamiki dajejo svojevrstni ritem igrani prizori (v njih vzhodna in zahodna stran pomenljivo konvergirata), ki nas brez pripovedne distance predstavijo v pretekli čas, denimo ob poslušanju takrat popularne glasbe ali celo s ponovitvijo zmagovite koreografije slovite vzhodnonemške umetnostne drsalke Katarine Witt. Šport torej nikoli ni

samo šport, nikoli ni mogoče misliti o njem brez politične komponente: sredi osemdesetih let je bil šport vpet v nacionalistično ideologijo, ki je težila k združitvi obeh Nemčij.

Prav ta politični dogodek evocira pomembno razumevanje zgodovine, ki je prisotno v uprizoritvi. Vsako novo pripoved, vsak fragment iz preteklosti, ki vznikne pred občinstvom, postavitev najprej za-



• Foto: Nada Žgank

meji z natančno umestitvijo v čas. Predstava ne niza okruškov identitet na odru linearno, obenem pa tudi ne prestopi letnice padca berlinskega zidu. Konec sedemdesetih in osemdeseta leta prejšnjega stoletja se je projekt politične modernosti, ki je v sebi nosil progresizem, torej po vsem sodeč pričel ustavljati. Z odra slišimo o številnih družbenih dogodkih, ki niso pripeljali v kvalitativno novo obdobje. Obveljala je krilatica britanske ministrske predsednice iz osemdesetih let Margaret Thatcher: "There is no alternative"; alternative ni. Ko je bil berlinski zid enkrat odpravljen, z njim pa dejansko obstoječi socializmi, ki so v državah v razvoju predstavljali obliko države blaginje, se je v liberalnem kapitalizmu ustavil čas. Če posameznik svojo časovno izkušnjo organizira predvsem ob družbenih simbolnih

formah, potem velja to zagotovo. Obrat v postmodernizmu časa ni zgostil, prej kot to ga je sploščil v eno samo, skupno neznošno sedanost, iz katere danes ni mogoče pobegniti.

Kolektiv She She Pop je z ljubljanskim gostovanjem *Predalov* za le dva dneva prehitel »dan nemške enotnosti«, praznik, ki ga kot dokončni datum združitve Nemčij obeležujejo tretjega oktobra. To je še en (najbrž celo nenameren) posrečen vsebinski fragment, ki ga lahko prištejemo k odličnemu scenskemu dogodku. Ob tem veseli predvsem dejstvo, da Goethe-Institut in Slovensko mladinsko gledališče kažeta interes za bolj sistematično in kontinuirano »kulturno izmenjavo« z družbenokritičnim predznakom. Tudi to pa, kot kaže stvarnost, gre mimo pozornosti najbolj etabliranih medijev v Sloveniji.

Blaž Gselman

Sveta preproščina migrantske in begunske tematike

Goran Vojnović

Rajzefiber

Režiserka Anica Tomić | Prešernovo gledališče Kranj in Slovensko ljudsko gledališče Celje | premiera v Kranju, 14. 9. 2019

Po *Pesmih živih mrtvecev* Matjaža Zupančiča v predlanski sezoni sta Prešernovo gledališče Kranj in Slovensko ljudsko gledališče Celje tudi letošnjo sezono začeli s skupno uprizoritvijo izvirnega domačega dramskega besedila. Motivacija za to je razumljiva, morda še zlasti pri kranjskem gledališču, ki vsako leto prireja festival domače dramatike. Povsem legitimno se je torej ob tem vprašati, kakšen je kvalitativni domet teksta *Rajzefiber*, ki je služil za podlago obravnavani uprizoritvi. Menimo, da se izvirna dramska besedila – tudi, ali predvsem tista, ki se uprizarjajo v javnih institucijah – večkrat kažejo kot svojevrsten simptom nerazvitosti sodobne dramatike. Naš pogled ne želi biti konservativen, drugače rečeno, ne navijamo za kakšno prenovu nacionalne dramatike, saj

je literatura kot nacionalni projekt že odigrala svojo zgodovinsko vlogo. A komisija za Grumovo nagrado, ki jo podeljujejo najboljšemu izvirnemu dramskemu besedilu (*Rajzefiber* sicer ni tekmoval zanjo), ima skoraj vsako leto enak problem: navkljub ne ravno skromni kvantiteti novih besedil celotna bera na vrh pogosto ne naplavi določenega kvalitativnega presežka. To seveda nikakor ne pomeni, da izjeme ne obstajajo. Lanski projekt *še ni naslova* (režija: Tomi Janežič) dramatičarke Simone Semenič s Slovenskim mladinskim gledališčem pomeni v tem pogledu in kontekstu naravnost neverjeten primer. V nasprotju z njenim pisanjem pa je sodobno večinsko, privilegirano (po vsej sili možko) dramsko pisanje pri nas povsem nepotentno.

Po ogledu postavitve *Rajzefiber* se zdi, da spada v zadnjo skupino tudi dramski poskus trikratnega kresnikovega nagrajenca Gorana Vojnovića. Občinstvo se je v napovedi predstave sicer lahko informiralo o tem, da je končna različica uprizoritvenega besedila skupni rezultat prispevka sodelujočih v delovnem procesu. V danem primeru to ne »odreši« pisca besedila, temveč, obratno, prisluži grajo tudi ostalim, ki so pri tem sodelovali.

Obravnava t. i. begunskega vprašanja je v teh časih izjemno pomembna. Navsezadnje je skoraj celoten aktualni dnevno-politični spekter v soglasju s skrajnodesnimi tendencami, četudi vladajoča »skrajna sredina« svoje politične rešitve artikulira v tehokratskem jeziku, ki ga morda takoj ne identificiramo kot politično agendo »postfašizma«; razen tega mediji (v obupnih poskusih za lastno prežive-

tje) histerično namenjajo svoje naslovnice obskurnim lokalnim pobudam samooklicanih vaških straž, ki so ob domnevni odločbi države vzele varnost za avtohtone sodržavljanke in sodržavljanke v svoje roke.

To je kontekst, v katerega zareže predstava *Rajzefiber* kot odrska pripoved o akutni politični problematiki. A ji podvig v veliki meri spodleti. Občinstvu ostane dramatisiran kup stereotipov o begunstvu, odrešen vseh kompleksnosti, ki dejansko prečijo (in s tem bistveno določajo) ljudi v takšnem položaju. Da bi razumeli, kaj se z begunci in begunkami v Evropi resnično dogaja, moramo zato v predstavi »brati« tisto, o čemer sama molči.

Vsebinski okvir se sicer skuša izogniti poenostavitvam s tem, da rdečo nit dramskega narativa izpelje kot štirikratno migrantsko izkušnjo: mama (Lučka Počkaj) je prišla v Slovenijo v času nekdanje skupne države iz ene od drugih republik in je torej nekakšna ekonomska migrantka, njen sin Saša (Aljoša Ternovšek) se odpravlja za svojo punco v London, kar mu pripenja oznako sodobnega zahodnega nomada mlajše generacije, njegova prijateljica Daša (Tanja Potočnik) je prišla v Slovenijo kot begunka med vojno v Bosni, Amina (Lina Akif) pa je iraška begunka. Ta zgostitev migrantskih eksistenc na odru vsaj načelno odpira možnost za nasičeno kompleksnost družbenih odnosov, ki bi jih spretna dramaturgija ter režijski koncept lahko plastila v dramskih likih in med njimi. Nič od tega se ne zgodi, predstava se odloči za komično fakturo, protagonisti in protagonistke ostanejo do konca v svojih deklarativnih lupinah, znotraj katerih pa zeva velika praznina. Naj-

bolj se to pozna pri Amini, ki je osišče dogajanja. Ob pomoči površno izdelanih preostalih likov uspe predstavi begunko reprezentirati kot povsem objektivirano ter s tem podrejeno zahodnemu pogledu in njegovim (predvsem ekonomskim) interesom. Situacija je skoraj ironična, saj takšno stanje ustreza resničnosti. Siceršnjemu spontanizmu predstave v prvi vrsti umanjka resnično premišljena reprezentacija begunstva, ki v tem primeru do neke mere pokaže, da se skozi fetišiziranje realnih begunskih travm vendarle ves čas ukvarjamo in razrešujemo zgolj lastne probleme – vendar se takšna psihologizacija zdi najmanj izrazito prelahkotna poanta, ko pa bi jo bilo mogoče razviti v precej bolj neizprosno in zavezujočo kritiko obstoječega stanja obravnave begunske problematike (v Sloveniji). V predstavi gre torej prej za manko premisleka in za posledično ujetost v past liberalnega imperativa. Nekako tako kot zapovedujejo evropski razpisi nevladnim organizacijam: če boste v svojih vsebinah na pravičen način prikazali migrantsko problematiko, si boste lahko še naprej zagotavljali lastno eksistenco.

Najbolj perversen način vkalupljanja v svoj vrednostni sistem je gotovo nezadržno slavljenje posameznice, ki uspe v nečem, kar je visoko na lestvici vrednot zahodne liberalne ideologije. Ko uspe zahodni pogled (povsem prepreden z ideologijo orientalizma) asimilirati migrantski subjekt v svoji referenčni matrici, se to zgodi na račun popolne objektivacije drugega in izpolnitve želja Zahoda. Drugi pri tem niti nima zares svobodne volje, igri se bo podredil, če želi sanjati o kakršnikoli

socialni mobilnosti v smeri navzgor. To je izjemno dobro prikazala predstava berlinskega gledališča Maksim Gorki *Stroj Hamlet*, ki je lani novembra gostovala v Slovenskem mladinskem gledališču: režiser Sebastian Nübling je s kolektivom Exil Ensembla (skupina umetnikov z Bližnjega vzhoda, ki deluje v omenjenem gledališču) na oder postavil prav to performiranje želje liberalnega Zahoda. Protagonisti so tam izgubili lastno subjektivnost, pred ob-

činstvom nastopajo s klovnovskimi maskami, kar lahko hkrati predstavlja oboje, objekt našega ugodja, če vanje zremo v cirkusu, ali pa nelagodja oziroma strahu (kar je pogosto klovnovska maska). Begunke in begunci so prav tako lahko na Zahodu oboje, žal veliko večkrat tisto drugo. Predstavi *Rajzefiber* niti približno ne uspe tako ostra družbena analiza.

Pomembno vprašanje, ki ga *Rajzefiber* odpre, a očitno ostane zgolj okrušek neke



• Tanja Potočnik, Lučka Počkaj, Aljoša Ternovšek, Miha Rodman. Lina Akif | foto: Nada Žgank

potencialne empirične situacije, saj se z njim ne ukvarja, je begunka, ki na Zahodu običajno prevzame vlogo skrbstvene delovne sile. Gledališka ekipa očitno ni znala premisliti enega ključnih socioloških vprašanj na preseku migracij in dela danes. Pozni kapitalizem je v dobršni meri že uspešno poskrbel za demontažo tistih družbenih institucij, ki so v razvitih državah blaginje skrbele za družbeno reprodukcijo in niso bile podvržene tržnim mehanizmom. Slabo plačano reproduktivno delo ostaja vse bolj na plečih (ženske) migrantske delovne sile, ki, posebej če tako kot v predstavi ostaja ujeto v zasebna gospodinjstva, predstavlja tudi afektivni napor in po letih slabo plačanega dela pogosto pripelje do izgorelosti in depresije. To je veliko bolj resnična slika današnjih migracij, kot pa ponujena odskočna deska v lepšo prihodnost, kakor razume sodobne migracije lahkotni ritem predstave in še sklepni Aminin odhod v Francijo. Kakor da bi bilo vse res tako preprosto.

Vsaj dve veliko uspešnejši (domači) gledališki predstavi iz zadnjega obdobja prideta hipoma na misel, ko je govora o begunski in/ali migrantski problematiki. To sta dokumentaristična (to je kar takoj odpravilo težavo morebitne medle besedilne

predloge – navsezadnje je resničnost veliko strašnejša od fikcije) 6 Žige Divjaka in dekonstrukcija zgoraj omenjenega liberalnega pogleda v *Ali: Strah ti pojé dušo* Sebastijana Horvata. *Rajzefiber* očitno ni naredil niti domače naloge in se česa naučil od predhodnic v lokalnem okolju, tako tudi v tem pogledu pomeni veliko regresijo pri obravnavi omenjene tematike v scenskih praksah. Sploh kranjsko gledališče je tisto, od katerega bi ob rednem družbenem angažmaju upravičeno pričakovali več.

Begunski problem res traja že vrsto let in morda so ga nekateri (iz svoje varne, "odtujene" pozicije) že odmislili ali pa se preprosto navadili živeti z njim kot s sitnim refrenom iz ozadja. Šlo naj bi navsezadnje za problem nekoga drugega, kajne. A prav to je najnevarnejše: ob nadaljnji zaostritvi družbenih odnosov (in sedaj že tudi vsa trobila mednarodnega kapitala čivkajo, da smo pred naslednjo gospodarsko krizo) ne bodo samo nekateri politični subjekti stopnjevali svoje gonje proti beguncem, brezposelnim, mladim itd., temveč bo na drugi strani tudi dobršen del prebivalstva bolj občutljiv za takšne politične manipulacije. Sploh tisti, ki sedaj morda še branijo kolikor toliko udobne položaje, a jih lahko kaj hitro izgubijo in zdrsnejo po družbeni lestvici.

Aljaž Krivec

Dramatika kot spoj raznolikih elementov

Rok Vilčnik
Drame

KUD Sodobnost International | Ljubljana
2019

Najnovejša dramska zbirka Roka Vilčnika zajema troje dramskih besedil (*Tarzan*, *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* in *Naše gledališče*), ki so že doživela precejšen odziv. Drama *Tarzan* je bila nominirana za Grumovo nagrado 2015, doživela je tri gledališke postavitve (SNG Drama Ljubljana, režija: Eva Nina Lampič, sezona 2015/16; Theatre Gigante, Milwaukee, ZDA, režija: Wes Savick, sezona 2017/18 ter Hrvatsko narodno kazališče Zadar, Hrvaška, režija: Matjaž Latin, sezona 2018/19), za dramo *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* je avtor leta 2016 prejel (že tretjo) Grumovo nagrado, delo pa je doživelo dve gledališki postavitvi (SNG Drama Ljubljana, režija: Luka Martin Škof, sezona 2016/17 ter Gledališka akademija Nissan Nativ Acting Studio Jerusalem, Izrael, režija: Yonatan Esterkin, sezona 2016/17), za dramo *Naše gledališče*

pa je bil avtor ponovno nominiran za Grumovo nagrado 2017, kot najnovejša med izdanimi dramami pa na svojo postavitev še čaka. Tako je bil avtor (vštevši dramo *Večja od vseh*) v zadnjih letih kar štirikrat zapored nominiran za Grumovo nagrado.

Iz tega je razvidno, da Vilčnik vstopa v samo središče sodobne slovenske dramatike, o čemer do neke mere priča že sama knjižna izdaja. Ne pozabimo, da je po podatkih NUK, med letoma 2009 in 2018 izšlo vsega skupaj 159 knjig, ki se v cobissu kvalificirajo kot slovenska dramatika, kar je manj od vsakoletnega povprečnega števila slovenskih pesniških naslovov. Pri tem moramo za realno sliko odšteti ponatise, ponovne izdaje klasičnih (denimo Cankarjevih ali Linhartovih) dram. Obe-

nem so bile *Drame* oz.

vsaka od dram, deležne tudi živahnega kritiškega odziva, podobno velja za predstave, ki so si jih jemale za izhodišče, pojavili pa so se tudi teatrološki odzivi, kot je denimo članek Gašperja Trohe

Kastracija političnega na

primeru drame Ljudski demokratični cirkus Sakešvili Roka Vilčnika, ki je izšel v reviji Amfiteater (l. 6, št. 1 (2018), str. 114–129).

Navedeno priča, da je Vilčnik razumljen kot eden osrednjih predstavnikov sodobne domače dramatike. Razlogov za tovrsten sprejem je več, nekaj je takih, ki jih je mogoče aplicirati na vsa tri besedila ali celo na velik delež avtorjevega opusa, kljub temu pa velja pogledati tudi vsako od besedil posebej.



Drama *Tarzan* v središče postavi naslovni lik, ki je plod domišljije ameriškega pisatelja Edgarja Ricea Burroughsa. Tarzan je nastal na ozadju ponovnega premisleka o odnosu med človekom in naravo (ne pozabimo pomena, ki so ga konec 19. in v začetku 20. stoletja v ameriški misli predstavljali transcendentalisti ali pa denimo rousseaujevski poskusi komun ipd.), ki je postalo izrazito aktualno ob hitrem vzponu sodobnega kapitalizma (delo je nastajalo tik pred obdobjem velike ameriške finančne krize), vzporedno z zametki sodobnega boja za pravice žensk in temnopoltih.

V času, ko postaja jasno, da gospodarsko-politični sistem ne opravlja več svoje vloge, ko se odvija retradicionalizacija na področju spolnih vprašanj, ko se odpirajo vprašanja večkulturnosti (pogosto naphana z radikalnim orientalizmom, še eno zanimivo vstopno točko v lik Tarzana), se Vilčnikov ponovni razmislek o liku Tarzana ne zdi naključje. Tu je Tarzan kot borec za nekakšen ekološki koncept, lik ki je zmožen čezvrstne komunikacije, nekdo, ki z eno nogo že živi v t. i. *post-scarcity* družbi. Tu je Jane, ki se izreka z (načrtno) pasiviziranega mesta v družbeni konstelaciji, ki tako rekoč zahteva svoje mesto na svetu porušenih razmerij. In potem je tu še hijena Mike, tipičen kapitalist, predstavnik sveta multikorporacij, ki je naravo zmožen videti zgolj skozi prizmo uporabnosti (s čimer postane tipična tarča sodobnih dognanj na področju ekokritike ali kar globoke ekologije). Mikovo osrednje orodje je nadzor užitka (pojem, ki ga je v tem kontekstu mogoče preučevati ob denimo Bernaysu ali celo kasnejših Žižkovih razpravah) oz. natančneje: Mike ponuja

spolni, potrošniški ... užitek v zameno za privatizacijo oseb, narave, torej tega, kar konec koncev spada v sublimno. Mike izkoristi Janino osebno tesnobo (ki je plod družbenih razmerij) in se tako rekoč naseli v družino (ekonomizacija medosebnih razmerij), v kateri ustvari ljubezenski trikotnik za nemoteno sledenje lastnemu spolnemu užitku in kopičenju kapitala.

Tako *Tarzan* neposredno vstopi v ključna družbena vprašanja našega trenutka, vendar pa počne še nekaj drugega. Gre za besedilo, ki je kljub postavljanju težkih vprašanj obenem tudi izredno dostopno in privlačno širšemu bralskemu/gledalskemu krogu. Vilčnik tudi tokrat uporabi spajanje popularnega in »resnega« pisanja, s čimer bi njegove izhodiščne usmeritve lahko iskali denimo v nekaterih segmentih sodobne filmske produkcije, morda pa celo nekoliko sorodno idejnim usmeritvam dramatike Daria Foja, ki je v svojem delu skušal z dostopnostjo v spregi s postavljanjem ključnih političnih vprašanj doseči karseda široko občinstvo in ga obenem politično motivirati in opolnomočiti. Vilčnik to dosega z izbiro popularne knjižne (in konec koncev filmske) predloge, ki ji pridoda nekaj značilnega humorja situacijske komedije. Obenem se besedilo umešča v dramsko tradicijo tudi s tem, da uporabi literarno predelavo, kar je v zgodovini dramatike pogost postopek.

Ljudski demokratični cirkus Sakešvili se aktualnih vprašanj loti na drugačen način. Ponovno vstopa v dramsko tradicijo, ko se spogleduje z elementi drame absurda, najti pa mu je zanimivo vzporednico (na katero se je ob besedilu večkrat že

opozorilo) s klasičnim delom slovenske dramatike, *Grenkimi sadeži pravice* Milana Jesiha (seveda pa lahko vzporedno z Vilčnikom v tem kontekstu prebiramo tudi denimo Emila Filipčiča idr.).

V trenutku, ko se sprašujemo o možnostih alternativnih političnih sistemov, izgubljamemo vero v to, da naše demokratične ureditve zares odražajo voljo ljudstva (kar naj bi *per definitionem* počele), obenem pa še časovno nismo tako zelo oddaljeni od socialističnega projekta na naših tleh (nekaj tovrstnih pa je živih še danes), nam Vilčnik ponudi cirkus, teater t. i. Sakešvilijev. Gre tako rekoč za državo, ki ji vlada diktatura v španoviji s totalnim izbrisom individuuma (kjer se praktično vsi imenujejo Sakešvili). Tako se Sakešviliji znajdejo v breznu, v katerem skušajo vzpostaviti lastne identitete. Od zgoraj zapovedana uniformiranost že davno ne deluje več in je tudi v »realnem svetu« pogošto predmet tesnobe in zavračanja (najsigre za spolno, versko, narodno ali kakšno drugo).

Ker je tradicija tovrstnega pisanja dolga in bogata, se morda sprva zazdi, da gre za nekakšen zapoznel odziv na sisteme, ki so razpadali konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, danes pa predstavljajo osamljene primere. Tako nam narekuje literarna tradicija in morda to do neke mere celo drži, vendar se v drami bolj in bolj izkazuje, da besedilo govori o tu in zdaj, da diktatura ni preživet pojem (le predrugačen) in da so Sakešviliji konec koncev nekakšna skupina bezlajajočih individuumov, ki po umrlem diktatorju (izgubljena vera v obstoječi sistem?) v bistvu ne vedo, kako naprej, in

se jim to niti ne svita. Odzovejo se na najbolj pričakovan način: vsi so še bolj »Sakešviliji«, a ne da bi razrešili zagato, temveč zato, da bi vendarle morda ohranili (prazno) vero.

Naše gledališče prav tako vstopa v gledališko in dramsko tradicijo. Tokrat se srečamo z za Vilčnika nenavadno vestnim sledenjem klasični dramski formi, obenem pa nam rusko zvoneča imena likov in nekatere idejne razsežnosti hitro pred oči priključijo Gogolja, zaradi žanra komedije ter razkrivanja delovanja »našega gledališča« pa v resnici kar njegovo dramo *Revizor*. A ne gre zgolj za »naše gledališče«, Vilčnik namreč slednjega razširi tako rekoč čez »cel svet«.

Kljub temu pa premore drama tudi neke neprimerno bolj specifične, lokalne razsežnosti. Zdi se, da se *Naše gledališče* poloti pregovorne »incestuočnosti« slovenskega kulturnega prostora (in s tem gledališča, literature ...) in nenazadnje tudi vprašanja njegove (ne)zanimivosti za širši gledalski, bralski krog (v drami denimo srečamo diplomiranega gledalca). Drama tako kaj hitro postane zanimivo korespondiranje s tradicijo zvrsti, obenem pa tudi komentar sodobnega domačega (in bržkone tudi mednarodnega) kulturnega prostora. A besedilo ni zamejeno na ta način. Kaj hitro lahko pomislimo na mnogo panog, ki se spopadajo z zmanjšanim zanimanjem, ki so ekonomsko podhranjene, ki morajo nenehno skrbno paziti zaradi vprašljive kvalitete svojega dela, ki se lahko hitro znajdejo na udaru nepotizma in lastne pomembnosti.

Ob omenjenih posebnostih vsakega od Vilčnikovih besedil iz zbirke *Drame* pa

je treba povedati, da jih vendar družijo še mnogo skupnih lastnosti, ki avtorja postavljajo v središče domačega dramskega, gledališkega in literarnega dogajanja.

Vilčnikov jezik išče ravnotežje med dostopnostjo in kompleksnostjo, ali drugače: zadene tisto točko, ki omogoča, da lahko avtor posreduje resna vprašanja, a obenem zajame v interesno skupino karšeda širok gledalski/bralski krog. Vilčnikovo pisanje obenem odlikuje humor, ki je nenehno razpet med kritično ostjo in satiro, začinjen je z nadrealizmom in absurdom, a se ne brani niti »pokanja šal«, ki v avtorjevi dramatiki služijo za sproščanje napetosti, nekakšen *comedy relief*. Obenem je avtor izredno vešč pisec dialogov, ki zvenijo naravno, dramatično, omogočajo lahko delo gledališki ekipi, a se vseeno le redko podajo na polje pogovorne izreke (ki včasih služi za razbijanje občutka papirnatega jezika). Vilčniku uspe tovrsten jezik ohranjati ne glede na temo in dramsko tradicijo, ki ji sledi.

Dober primer tega je prav knjiga *Drame*, ki vase vpleta izredno različne pristopne, kar je še ena splošnih pozitivnih značilnosti Vilčnikovega pisanja. Njegovo

delo sega vse od predelav klasičnih popularnih naslovov (*Tarzan*), preko spogledovanja s tradicijo teatra absurda ter eksperimentalnih in alternativnih pristopov (*Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*), pa vse do dialogiziranja z »žlahtno« tradicijo dramskega pisanja (*Naše gledališče*).

Tako se zdi, da je specifična Vilčnikovega ustvarjanja (in razlog za njegovo zanimivost v tem časoprostoru) predvsem prečenje različnih (včasih na videz težko združljivih) diskurzov in vpeljava najrazličnejših elementov, ki delajo njegova besedila zanimiva za širši bralski/gledalski krog. Tako je denimo Simona Semenič zavezana sodobnim dramskim praksam in igri s samo formo drame in tako je denimo Vinko Möderndorfer avtor z izrazito izdelano dramaturgijo. In če lahko za potrebe tega teksta vsak od njiju predstavlja nekega od možnih načinov domače (*mainstream*) dramatike, ki se meri glede na njegovo dodelanost in izvirnost, se pri Vilčniku postavlja neko drugo vprašanje. Zdi se manj zavezan neki maniri, manj monoliten v svojem pisanju, zato pa toliko bolj teži k uporabi (četudi včasih zgolj bežni) najrazličnejših elementov pisanja.

K N J I G A

Petra Samec Stefanič

Tu je torej še drugo oko, ženski pogled

Assia Djebar

Alžirske ženske v svojih sobanah

Literarno-umetniško društvo Literatura |
Ljubljana 2018

Petindvajsetega junija 1832 se Delacroix za kratek postanek izkrca v Alžiru.../.../. Po vrnitvi v Pariz se bo slika dve leti ukvarjal s podobo v svojem spominu.../.../. Iz te podobe nastane mojstrovina, ob kateri si še danes postavljamo vprašanja. Alžirske ženske v svojih sobanah: tri ženske, od katerih dve sedita pred nargilo. Tretja, v ospredju, je napol zleknjena in se s komolcem opira na blazino. Služabnica, ki nam skoraj v celoti kaže hrbet, dviguje roko, kot bi hotela odstreiti težek zastor, ki zapira ta zaprti svet; kot domala pomožen lik se zgolj giblje ob robu lesketajočih se barv, ki obdajajo druge tri ženske. Jedro slike je odnos žensk do svojega telesa, pa tudi do kraja, v katerem so zaprte.. Te v usodo vdane ujetnice tesnega prostora, ožarjenega z nekakšno sanjsko svetlobo, ki ne prihaja od nikoder.... (Djebar 2018, 166–167)

Zgodovinarica, pisateljica, pesnica, dramatičarka, filmarka in prevajalka Assia Djebar (1936–2015) se je rodila kot Fatima – Zohra Imalayène v alžirskem mestu Cherchellu. Bila je naslednica magrebske francosko pišoče generacije z literarnimi ustvarjalci iz Alžirije, Maroka, Tunizije, ki so pisali pretežno v francoskem jeziku. Njeno literarno ustvarjanje in delovanje je zaznamovano z dvema kulturama in dvema jezikoma, pod vplivom kolonialnih in postkolonialnih tranzicij Alžirije. Kot edina domačinka in deklica je bila šolana v francoski šoli, kasneje pa ena redkih v koranski šoli. Izbira jezika kolonizatorja za njeno literarno ustvarjanje je seveda logi-

čna poteza, saj je s francoskim jezikom Djebarova lahko izražala vse tisto, kar je njen materni jezik, arabščina, cenzurirala. Suzana Koncut v spremni besedi knjige Rachida Boudjedra *Od-slovitev* to razloži kot »subjektivno«, subverzivno«, demistificirajoče«



pisanje, ki v prvi vrsti pomeni zarisovanje polja lastne identitete v odnosu do Knjige, do zahodnjaškega, nekdanjega kolonizatorskega pogleda in do družbenega ter očetovskega nadjaza.../.../, takšno iskanje nove identitete je ena od temeljnih potez sodobne frankofone magrebske književnosti, kamor Djebarjevo tudi umeščamo. Leta 1957 je napisala svoj prvi roman *Žeja* in leta 1958 svoj drugi roman *Nestrpneži*, ki sta v alžirski javnosti doživela zelo negativne odzive. Sledila sta dva vojna romana *Otroci novega sveta* (1962) in *Naivni škrjanci*

(1965), v katerih se že nakazuje povojna in poosamosvojitvena problematika alžirskih žensk, ki je osrednja nit enega njenih najbolj znanih romanov *Ljubezen, fantazija* (1985). Prejela je številne nagrade, med njimi tudi mednarodno nagrado *Neustadt* za prispevek k svetovni književnosti, bila pa je tudi kandidatka za *Nobelovo nagrado*. Umrla je leta 2015 v Parizu.

Izhodišče zbirke *Alžirske ženske v svojih sobanah*, ki je izšla leta 1980, temelji na vprašanju, kakšno je mesto žensk v alžirskem povojnem oziroma poosamosvojitvenem družbenem in političnem redu ter sloni na istoimenskih zaporednih Delacroixovih slikah z istim naslovom ter kasnejšo Picassovo obdelavo tega motiva. Skoraj sočasno, ko je pisala o Delacroixovem obisku v Alžiriji, je v tistem obdobju izšlo temeljno delo postkolonialnih študij avtorja Edwarda W. Saida *Orientalizem – Zahodnjaški pogled na Orient* (1978). Saidov *Orientalizem temelji na ontološki in epistemološki distinkciji med »Orientom« in (največkrat) »Okcidentom«*. Njegova temeljna paradigma je *nasprotni pogled*, kar lahko trdimo tudi za Assio Djebar in njeno delo. Ženska je torej *dvojno utišana ali, »dvakrat zaprta v tej velikanski ječi«, dvojno druga: kot »Orientalka druga Zahoda, kot ženska druga moškega*.¹ Ker je ženska literarna zgodovina narejena iz različnih ženskih zgodb, dnevnikov, pisem, romanov, novel, poezije, ustne književnosti, biografije, itd., se je moralo žensko pisanje in ženska pisava v stoletjih zapisovanja ženskih izkušenj, ki so poznala samo

pisanje moških, zadovoljiti moške kritične standarde, ki so jih ustvarili prav *oni* posebej za žensko pisanje, da bi jih lahko uvrščali samo v trivialno književnost. Prav zato sta njena prva romana zaradi samoodkrivanja ženskih protagonistk označili kot trivialna. Assia Djebar pa je želela samo, da bi se ženske misli, podobe, predvsem pa njihove glasove slišalo ob moških glasovih, da bi bila ženska beseda enakovredna moški, torej *ne smemo poskušati »govoriti namesto«, ali še huje, »govoriti nad«, kvečjemu »govoriti poleg« in, če je mogoče, »tik ob«: to je prvo dejanje solidarnosti, ki ga dolgujemo peščici arabskih žensk, ki so pridobile svobodo gibanja, telesa in duha. In ne smemo pozabiti, da imajo tiste, ki so zaprte, ne glede na starost ali položaj, telo ujetnice, a dušo, ki je bolj okretna kot kdajkoli prej* (10).

Kratke zgodbe Assie Djebar *Alžirske ženske v svojih sobanah* (1980), v prevodu Ane Barič Moder, sestavljajo fragmentirane zgodbe, ki bralcu onemogočajo dostop do popolne naracije, so resnične in fiktivske in so nastale kot zbir poslušanj med leti 1958 in 2001. *Piše se leto 1959. Alžirska osamosvojitvena vojna (1954–1962) je v polnem teku. Mlada pisateljica Assia Djebar v Tuniziji dela z alžirskimi begunkami in begunci in piše za revolucionarni časnik Mudžahid.../.../... Mnoge so še mlade, a že izkušene v žalovanju. Vse so izkušene v molku. To je začetek poslušanja in zapisovanja glasov alžirskih žensk, dokumentarnega zbiranja in domišljjskega sestavljanja fragmentov njihovih zgodb, izpi-*

¹ Katja Zakrajšek: »Na stečaj odprta vrata«, v Assia Djebar: *Alžirske ženske v svojih sobanah*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2018, str. 195)

sovanje individualnih izkušenj in zamolčane kolektivne zgodovine, ki jo sestavljajo.² Glasove žensk, ki so dvojno zaznamovani, s kolonializmom in patriarhatom, skuša Djebarova umestiti v zgodovinski narativ, da bi se jih končno slišalo in videlo. Odsotnost žensk skozi zgodovino ne pomeni, da jih ni bilo, dejansko so bile prisotne v zgodovini idej, vendar hkrati niso mogle biti prisotne, ker, če uporabimo termin Virginnie Woolf, niso imele svoje *lastne sobe*. Spoznavanje protagonistov in njihovih zgodb je kot nekakšno razplatenje in odkrivanje *haika*.³ Zbirko gradijo tri izrazito metaforično in poetično obarvana enakovredna poglavja (*Noč Fatiminega pripovedovanja, Danes, Včeraj*), s končnim teoretičnim *Epilogom*, ki ga je podnaslovila *Prepovedan pogled, izklopljen zvok*, iz katerih se postopoma zrcali kolektivna biografija alžirskih žensk. V prvem poglavju *Noč Fatiminega pripovedovanja* spremljamo družinsko kroniko življenja štirih Alžirk. *V izgnanstvu sem, brez dvoma zato, da bi občrtala tisto surovo noč, ki se je v razdoru konca stoletja ponovila na več krajih na Zemlji, napisala Noč Fatiminega pripovedovanja, ki jo je navdihnili življenje štirih Alžirk, pripadnic dveh ali treh generacij* (11). Nenehno preskakovanje zgodb med pripovedovalko in poslušalko nam omogoča, da zgodbo odlučimo do njenega bistva, jo s tem razgalimo in pred nami se postopoma odkriva tančica prave, deloma avtobiografske družinske kronike treh generacij žensk, v katerih je osrednja nit ma-

terinstvo (*Pri petnajstih sem rodila sina. Tistega leta je moj posvojeni brat pobegnil od doma.../.../... Mamo je to hudo prizadelo, nenehno je jokala.../.../... »Mama, če bo deček, si ga vzemi – a to stori že tretji dan, da se ne bom utegnila navezati*), vloga babice kot mame (*Fantek se je rodil leta 1936 in moja mama je tretji dan postala njegova! Leto dni sem bila zadovoljna: brezskrbna in zadovoljna. Ustrezalo mi je.../.../...*) ter trpljenje ob tem (*Kaj naj ti še povem o svojem nadaljnjem življenju v Medei, o, kraljičica moja?.../.../... Zgodilo se ni nič pomembnega, razen seveda Nadirjevega rojstva leta 1941 .../.../... njega, ki je v mojem srcu nadomestil prvega novorojenca, otroka, ki sem ga podarila mami, naj jima Bog pomagaj*). Sprva lahko bralec sočutno spremlja žensko izkušnjo, žensko dramo, s pozornim očesom pa se počasi lušči in osvetljuje pravo bistvo in podton alžirskega političnega ozadja, ki v nadaljevanju postane rdeča nit celotne zbirke, kar je »tema spomina in vprašanje našega odnosa do spomina« oziroma dialog sedanjosti s preteklostjo (193). Privid lastnega življenja v pričevanjih žensk je privid alžirske družbe, ki nas v zbirki popelje skozi dve poglavji: *Danes* in *Včeraj*. V njih se zrcali ženska perspektiva alžirske osamosvojitvene vojne, v kateri so Alžirke izstopile iz svojih tradicionalnih vlog in se enakovredno, ne pa enakopravno, pridružile svojim moškim borcem v upanju, da bo po osamosvojitvi za njih drugače. Po končani vojni se seveda osvoboditev žensk

² Katja Zakrajšek: »Na stečaj odprta vrata«, v Assia Djebar: *Alžirske ženske v svojih sobanah*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2018, str. 195)

³ Velik kos blaga, s katerim arabske in berberske ženske prekrijejo vsa svoja oblačila

izkaže za iluzijo, družba se vrne nazaj v patriarhalne vzorce.

Assia Djebar nas spretno popelje skozi alžirsko zgodovino, ki jo pripovedujejo ženske. Ob prebiranju težko ostaneš neprizadet. Glasovi, ki prihajajo na površje, nam vztrajno, a vedno glasneje govorijo o pravi problematiki patriarhata, vendar ti glasovi niso samo glasovi žensk, pri katerih gre za feministično spraševanje o njihovem družbenem položaju, temveč so glasovi tudi tistih žensk, ki patriarhalne vrednote prenašajo na mlajše generacije. Osrednje teme so antikolonialno in anti-patriarhalno obarvane, zato ženske v njenih pripovedih niso samo neme pričevalke

moških junaštev, ampak kot sama pravi: *Po mojem obstaja le en način, da se arabske ženske rešijo vseh blokad: govoriti je treba, brez prestanka govoriti o preteklosti in sedanjosti.../.../... Se pogovarjati in gledati. Gledati ven, pokukati preko zidov zaporov!* (91). Niso več zapornice velikanske ječe, pripovedovanje jim omogoča, da zapustijo svoj intimni prostor, svoje lastne sobane. *Pa so se alžirske ženske, ki se po osamosvojitvi v vedno večjem številu prosto sprehajajo zunaj, ženske, ki jih na pragu za trenutek zaslepi sonce, so se – smo se – te ženske docela otresle senčnega odnosa, ki so ga stoletja gojile do svojih teles?* (10)

K N J I G A

Veronika Šoster

Vse, čisto vse

Srečko Kosovel

Vsem naj bom neznan

Zbral in uredil Miklavž Komelj | Goga | Novo mesto 2019

Srečko Kosovel (1904–1926) je eden izmed tistih slovenskih pesnikov, ki so bili skozi čas povzdignjeni na mitološko raven – in ne brez razloga. Impozantno dvoknjižje, ki je letos izšlo pri založbi Goga, vsebuje vse zapise iz Kosovelove zapuščine, ki so bili do sedaj še neobjavljeni. In s tem res mislim prav *vse*. Nehvaležno in zahtevno delo je opravil pesnik Miklavž Komelj, ki se je za več let posvetil Kosovelovim rokopisom, ki jih hrani NUK, in ugotovil: »Bolj ko odkrivamo Kosovela, bolj nam v resnici postaja neznan, [...] bolj ko se poglobimo v njegove zapise, bolj je izpodbita vsaka vnaprejšnja predstava o njem.« To pa se ni zgodilo samo uredniku, ampak se bo bržkone zgodilo tudi vsakemu bralcu teh dveh knjig, ki mu bo poplava tekstov na skoraj 2000 straneh spodnesla trdna tla pod nogami. Čeprav je delo bolj kot bralcu, ki rad poseže po Kosovelu, namenjeno literarnim zgodovinarjem in vsem, ki se z njim ukvarjajo študijsko ali raziskovalno. Ne gre namreč za knjigo, ki bi se jo dalo pre-

brati na mah, ampak za pogosto faktografsko branje, ki se nenehno približuje in odmika od nas.

Že dolga desetletja je na voljo obilica knjig s Kosovelovimi deli, pa naj gre za zbrana ali izbrana dela take in drugačne vrste, pa vendar se šele ob soočenju s to knjižno velikanko zavemo, kako ogromno je v svojem kratkem življenju zares ustvaril. Sploh v luči dejstva, ki ga razkriva Komelj v predgovoru k prvi knjigi, da Kosovel »ni shranil vsakega listka, ki ga je popisal, ampak je tudi veliko uničeval.« Tak obseg prav res povzroča vrtočlavo. Prva knjiga vsebuje poezijo, prozo, dramatiko in druge

zapise, v dodatku tudi prevode. Druga knjiga pa prinaša esejistične fragmente, aforizme in študijsko gradivo, v dodatku so tudi nove transkripcije že objavljenih pesmi in drugih tekstov. Obe knjigi imata vsaka svoj predgo-



vor in zapis o transkripciji, druga knjiga pa vsebuje še dva urednikova eseja; prvi z naslovom *Tretja polovica* se ukvarja in sooča z nekaterimi kanoniziranimi razlagami Kosovela, med drugim s študijo Janeza Vrečka, drugi z naslovom *Pisati nenapisano* pa je bil objavljen že v reviji *Literatura* in spregovori o ukvarjanju z zapuščinami.

Zapisi so sicer razvrščeni glede na širšo literarno zvrst, a to je tudi vse. Komelj jih ne klasificira, ne razlaga ali umešča, ampak samo navaja. Tako sploh nimamo občutka, kateri teksti so bili Kosovelu pomembni, kateri so že svoja končna verzija, kateri pa so bili samo neki za-

piski, domislice, komentarji, hipne ideje. Lahko gre za par na videz nepovezanih besed ali pa za več strani teksta, zapisi v izdelanosti res variirajo, preseneča pa nekaj, kar Komelj posebej izpostavi – da ne gre nujno za osnutke ali prve zapise nečesa, kar bi Kosovel kasneje spreminjal, popravljaj ipd., saj je vse napisal z enim zamahom, kar si je glede na opus čisto lahko predstavljati. Vsak zapis vključuje podatek o nahajališču in opis, kako je videti in na čem je napisan (na primer »rokopis s svinčnikom na hrbtni strani polovice lista z natisnjenim razglasom Sežanskega cestnega odbora«). Nekateri imajo dodano tudi letnico nastanka ali uredniški komentar, zelo pogosti so tudi skenirani originali, podobno kot v *Ikarjevem snu* (2004), kjer se lahko prepričamo, kako težko delo je bilo razbiranje te skoraj nečitljive pisave. Teksti kot taki so označeni v skladu z originalnimi zapisi, ohranjene so nekatere risbe, črte, prečrtane stvari, podčrtane in poudarjene besede, okvirčki itd.

Vsebinsko gledano se je seveda najbolj navdušujoče sprehajati po njegovi poeziji, ki tudi v tem izboru kaže vse tendence, motive, simbole in usmeritve, ki jih že poznamo, veliko presenečenje pa so dramski teksti, ki so dejansko obsežnejši in jih lahko beremo kot končane. Kosovelovo dramsko pisanje je namreč manj znano, pravzaprav neznano širšemu bralstvu, saj ni bilo še nikoli prej objavljeno v kakem izboru. Aforizmi pa kažejo na neverjetno zrelost in podajajo res izvrstne uvide (»Treba je malo, samo malo srca, da si človek. A tega ljudje nimajo.«, »Pesem je

kakor zastor. Nekdo stoji za njo in govori.«). Vseeno pa si ob branju ne moremo kaj, da se ne bi vprašali, če bi si Kosovel želel objavo vsega materiala, in to je tudi največji problem te izdaje. Brez pravega občutka je na pladnju prineseno čisto vse, tudi neke mimobežne misli, prečrtani verzi, nič več ni skrito pogledu ali »spravljeno v predal«. Verjetno najhujša nočna mora vsakega avtorja, sploh zato, ker teksti niso vrednoteni in so vsi postavljeni v enak kontekst. Zato lahko razumem vse, ki so svojo zapuščino zažgali ali pa so to vsaj nameravali, sploh pa je Kosovel eden izmed nesrečnih avtorjev, ki mu ni uspelo objaviti knjige pod svojimi pogoji, zato je sedaj obsojen na razgaljanje tudi v manj blestečih ali manj ključnih trenutkih.

Po drugi strani pa ostaja Komelj od vseh dosedanjih preučevalcev v osrednjem delu knjige Kosovelu najbolj zvest – ne popravlja, ne lektorira, ne ureja, ne polaga mu besed v usta, ne naslavlja nenaslovljenih pesmi. Tu se kaže odlika raziskovalca, ki je hkrati pesnik, ki se zaveda teže zapisane besede. Hkrati pa je primerno samokritičen (»pogosto vidimo iver v očesu drugega, bruna v svojem očesu pa ne«) in izpostavlja, da je vse mogoče podatke vključil tudi za nadaljnje raziskovalce. *Vsem naj bom neznan* tako dokazuje, kakšne širine ponuja Kosovelovo pisanje, kako pred svojim časom je bil in kako nemogoče ga je zaobjeti ali priti do konca njegovi genialnosti. Tudi s tem pa mu še vedno nismo prišli dovolj blizu in mu morda tudi nikoli ne bomo. Kar je strážljivo in navdihujoče obenem.

Eva Gusel

Prenova kot kolaž

**Fundacija Prada: moda, umetnost,
arhitektura**

Avtorji projekta: Rem Koolhaas, OMA

Pred dobrim letom dni se je v Milanu odprl še zadnji del odmevnega in obširnega projekta Fundacija Prada biroja OMA z Remom Koolhaasom na čelu. Umetniška zbirka Miuccie Prade je tako dobila tudi dovolj kvadrature za del stalne zbirke. Kompleks se je uradno odprl že leta 2015, a je še nadaljnji dve leti potekala gradnja stolpa, z njegovo otvoritvijo pa se je projekt v celoti zaključil. Sodelovanje med Koolhaasom in Prado se je sicer začelo že dvajset let prej, ko je arhitekt za modno hišo oblikoval najprej trgovine (npr. v New Yorku), kasneje pa še nekonvencionalne modne steze in objekte, kot je »frontpack« ali nahrbtnik, ki se ga nosi na sprednji strani trupa, ali leseni telefon. Ta je očitno presegel mejo še za tako avantgardno osebnost, kot je Miuccia Prada, in zato ostal nerealiziran.

Drznost in provokativnost sta sicer značilni za Koolhaasovo delo že od nekdaj. Arhitektura se je skozi vso zgodovino so-

očala s krizami in bila vedno bolj ali manj vezana na relacije moči in denarja. Zdi pa se, da se je tudi oz. predvsem v današnjem obdobju neoliberalnih zahtev po čim višjem donosu za čim manjšo ceno, po čim odmevnejših ikonah in »vau efektu« na račun kakovostnega bivanja in prostora, nad arhitekturo zgrnila neka kriza. Kriza, ki je hkrati preizkušnja vitalnosti arhitekture, tega, v kolikšni meri se je še sposobna obdržati kot avtonomna in ustvarjalna sila, ki se ne ukloni vsem zahtevam današnjega sveta, pogojenega s kapitalom, pač pa ga neprestano poriva čez lastne možnosti. Prav to je uspelo biroju OMA s projektom Fondazione Prada.

Projekt Fundacija Prada je prenova in dozidava starega tovarniškega kompleksa iz leta 1910 v industrijski coni Milana Largo Isarco v razstavni prostor sodobne umetnosti zasebne zbirke Miuccie Prade in njenega moža Patrizia Bartellija. In čeprav bi ravno zaradi naročnikov nekateri projektu lahko očitali elitistično držo korporacije, je prav ta fundacija Milano obogatila za enega najboljših in največjih muzejev sodobne umetnosti, odprtost zasebnega naročnika za nekonvencionalne predloge pa je arhitektu omogočila zelo dobro realizacijo arhitekture, saj je imel možnost eksperimentirati. OMA to sicer počne ves čas – na projekt gleda kot na možnost preizkušanja novih materialov in ustvarjanja novih odnosov; stavbe do same sebe, do njenega subjekta in širšega konteksta. Projekt pa ni le eksperimentiranje, ampak izzove in potiska nekatere osnovne teme arhitekture na sam rob njihovega pomena. To je po mojem mnenju tudi najpomembnejši vidik projekta, ki

ga želim predstaviti v nadaljevanju, predvsem ker je taka arhitektura v današnjem času redka, saj se zdi, kot sem napisala že zgoraj, da ji primanjkuje prodorne moči in v svetu deluje vse bolj reakcionarno in prestrašeno. V tem kontekstu Koolhaasov projekt še bolj izstopa, dodatno, ker gre za prenovo že obstoječega kompleksa. Pri prenovah so arhitekti običajno zadržani in »spoštljivi« do starega, čeprav prevečkrat na škodo domiselnosti in za golo ohranjanje objekta, namesto da bi ga prilagodili in soočili z zahtevami časa. Fundacija Prada je tako predvsem v spektru prenov zelo radikalna, a primerno ukročena, predvsem pa konceptualno izjemno dodelana tako glede same prenove kot novega programa, zato lahko trdimo, da gre za enega najkakovostnejših primerov ne le prenove, ampak arhitekture zadnjih nekaj let na sploh.

Da bi lažje utemeljili pomembnost projekta znotraj arhitekturne produkcije zadnjih nekaj let, ga moramo najprej sploh razumeti. Koncept prenove je zelo čist in jasen – ohranile so se vse obstoječe stavbe bivšega tovarniškega kompleksa z izjemo porušene stavbe v sredini, ki je bila nefunkcionalna, hkrati pa so se dodali trije novi volumni. To so vertikalni volumen (oz. stolp) in dva horizontalna volumna, pri čemer ima prvi izrazito miesovsko paviljonsko zasnovo, drugi pa je zgrajen na gabaritih porušenega objekta in je namenjen kinematografski dvorani. Programsko so praktično vse stavbe namenjene umetnosti, kot spremljevalni program pa sta dodani še knjižnica in kavarna, ki jo je oblikoval Wes Anderson kot neavtentično repliko tipične milanske kafeterije in daje vtis, kot da je prišla iz kakšnega njegovega

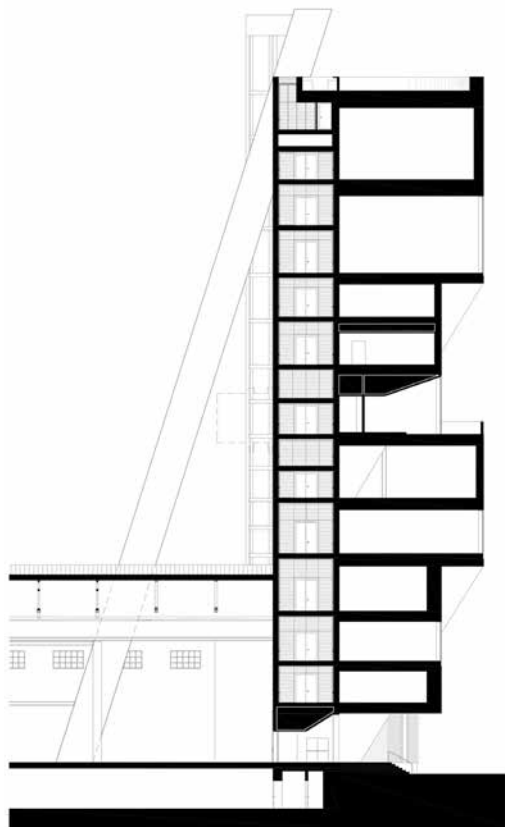
filma. Če projekt pogledamo z vrha, ali pa že če se samo sprehodimo med stavbami, ugotovimo, da je celotno območje zasnovano kot nekakšno »malo mestece« z ulicami, ki se razširjajo v trge med objekti, tako da abstraktna shema zunanjega prostora deluje po principu objekt – praznina – objekt – praznina ... Vendar zares šele ob pozornem prehodu razumemo kompleksnost zasnove, ki deluje po principu kolažiranja. Medtem ko je v arhitekturi pogost pristop t. i. »masterpiece« mentalitete, ki narekuje vsak nadaljnji korak v imenu enotnosti izraza celotne intervencije, je Koolhaasov pristop temu ravno nasproten in zato relativno redek. Je torej kolaž. Prej kot o »masterpiece mentaliteti« lahko govorimo o seštevku številnih, med sabo zelo raznolikih momentov in prostorov, organiziranih v smiselno in funkcionalno celoto. Gre za nekakšno navidezno drobljenje prostora na številne manjše samostojne enote in prepletanje zelo različnih ambientov, iz katerih šele lahko sklepamo na celoto in ne obratno – tukaj ni te definirane celote, ki bi narekovala vse nadaljnje dele arhitekture. Vsaka enota je v sebi zaključena, je svoja lastna entiteta, ki pripoveduje najprej zase in šele nato o svojem odnosu do ostalih in do osrednjega koncepta. Nobena ne dominira, zaradi dobro definirane mreže relacij med posameznimi deli in celoto pa projekt ne deluje nasičeno ali celo kičasto. Drugeče povedano, kljub temu, da se v prostoru zgodi zelo veliko, se nikakor ne zgodi preveč.

Poglejmo si sedaj nekaj teh glavnih prostorskih entitet. Prva markantna točka je novozgrajeni stolp, katerega gradnja je

trajala najdlje, z njegovo otvoritvijo pa se je celoten projekt tudi uradno zaključil. Beli betonski stolp deluje kot hibrid, ki se naslanja neposredno ob staro halo in celo fizično posega vanjo s svojo konstrukcijo. Vendar je njegova kljubovalnost še bolj opazna v interierju. Običajno je stolp kot tipični predstavnik svoje tipologije pač so-sledje prostorov v višino, ampak tako običajen stolp ne bi bil stolp, ki bi se ga lotil Koolhaas, ki te logike ne upošteva. Tradicionalno sosledje enako visokih nadstropij namreč obrne v postopno višanje vsakega naslednjega nadstropja. V prvi polovici so višine stropov relativno nizke, začnejo se pri 2,7 m, nato pa se v drugi polovici drastično povečajo, strop v zadnjem je visok že 8 m. Če prva polovica deluje zelo stisnjeno, je zgornjih nekaj nadstropij potencirano visokih. Postopno višanje proti vrhu je tako še bolj kot za obiskovalca izziv za umetnost. Velja namreč, da naj bi bil prostor za razstave čim bolj nevtralen, t. i. »bela škatla«, da arhitektura deluje le kot ozadje, ki v ospredje postavi umetnost in se ji maksimalno umakne. Koolhaas se odloči, da bo umetnost raje izzval in z načrtno manipulacijo višin ustvaril trenje med umetnostjo in arhitekturo, hkrati pa omogočil medsebojno dopolnjevanje. V bolj stisnjemem prostoru lahko določene instalacije proizvedejo popolnoma drugačne prostorske odnose z gledalcem, ki jih sicer v nevtralni beli škatli ne bi niti slutili. Pritisk na umetnost se nadaljuje v obliki velikih okenskih odprtih, ki v vsaki sobi usmerjajo pogled na okolico, vrhunec pa dosežejo v zgornjem nadstropju, kjer čudovit pogled na panoramo Milana resno konkurira Damieniu Hirstu in njegovemu

mračnemu črnemu kvadratu mrtvih muh. Skratka, stolp je poln napetosti, okoli katerih se konstituirajo njegovi ambienti in način, kako jih gledalec doživlja. Koolhaas pa ob ukvarjanju z nadstropji ne pozabi tudi na način, kako se do njih sploh pride – na dvigalo. Tukaj princip kolažiranja samostojnih entitet pravzaprav doseže svoj vrhunec, saj je še samo dvigalo samostojna enota, svoja lastna soba in ne le stroj, s katerim se vertikalno prehaja med nadstropji. Zasnovano je iz dveh delov in sicer panoramskih oken v eni polovici, kjer se z višino stopnjuje tudi kontrast med izjemnim pogledom na mesto, in zaprtim delom, ki je oblečen v pigmentiran oniks roza barve. Vožnja s tem dvigalom govori o pomembnosti ukvarjanja z vsakim detajlom projekta, kar lahko privede do tega, da na videz banalni in zgolj funkcionalni deli objekta postanejo arhitekturna kvaliteta, ki potrjuje osrednji koncept.

Med novimi objekti sta poleg stolpa dodana še paviljon in kino. Prvi je zasnovan na strogi mreži stebrov in se popolnoma transparentno odpira proti zunanosti, izstopa pa predvsem po fasadi, ki je zelo eksperimentalna. Gre namreč za vpihane aluminijaste plošče, s čimer se doseže poleg fascinantnega vesoljskega videza še ekstremna lahkost fasade. Drugi dodani objekt je kinodvorana z razstavnimi prostori v kleti, kjer Koolhaas strnice fasade obleče v visoko reflektivni aluminij. Novozgrajeni volumen na gabaritih starega tako ironično posega spet nazaj po prvotni pojavnosti kompleksa, s tem ko zrcali stare fasade okrog sebe bolj kot se trudi opozarjati na lastno prezenco.



• Prerez novozgrajenega stolpa, iz katerega je razvidno postopno višanje nadstropij | © Fondazione Prada

Če bi pri novih objektih morda hoteli zamahniti z roko, češ da ni težko biti ustvarjalen in prodoren, ko si vendar lahko izmisliš, kar koli hočeš (kar je sicer v arhitekturni produkciji daleč od resnice), se enako izzivalen koncept nadaljuje na prenovljenih starih stavbah, kjer je šlo, kot se je izrazil Koolhaas, za »ambicioznost znotraj skromnosti«; vsak na videz še tako nepomemben poseg je ponovno želel

obravnavati kot entiteto zase. Tako nas raster oranžnih I-profilov za potresne ojačitve obstoječih stavb, sijoča aluminijasta vrata starih stavb ali v zlate lističe oblečena stara hiša opominjajo, da je lahko še takšna banaliteta, kot je menjava vrat ali zadoščenje statičnim zahtevam, ne le pragmatična, ampak tudi svoja lastna arhitekturna kvaliteta. Predvsem pritegne pozornost stara hiša, danes imenovana »haunted house«, kjer OMA celotno fasado obleče v lističe iz pravega 24-karatnega zlata. Na prvi pogled razsipna odločitev se je na koncu izkazala za cenejšo, kot če bi celo fasado prekrili s kakovostnim kamnom. Moč geste pa ni ne v ceni ne v pritegovanju pozornosti, pač pa v tistem humorju, ki je v arhitekturi tako redko prisoten, kolikor je polemičen sploh do prenov ali »spoštovanja« starega. Fasada postane maska. In kar je najbolj ironično, je dejstvo, da se tega niti najmanj ne trudi skriti, saj je v njeni »neiskrenosti« vsa ideja. Če je bila v preteklosti ravno fasada glavni označevalec razkošja in obstoječih ideologij, ki so nato delovale skozi prostor, je v primeru te fasade ta princip hkrati maksimiziran in popolnoma banaliziran oz. negiran. Medtem ko je s pozlatitvijo dosežen maksimum »razkošja«, ravno ta odsotnost prave mere deluje zasmehujoče, kot spodrselja razumevanja, še dodatno pa situacijo zbanalizira dejstvo, da je pozlačena čisto navadna, anonimna hiša, le še ena izmed tisoč tovarniških objektov prejšnjega stoletja v Milanu. Prekriti celotno hišo z zlatom je seveda zelo radikalen poseg, ki ni povezan z nobenim zgodovinskim aspektom te hiše in se na prvi pogled morda zdi agresiven. Res pa je tudi,

in to je ena najpomembnejših lekcij, ki se jih lahko naučimo od Fundacije Prada, da vse staro ni avtomatsko tudi Staro – vredno spoštljivega, neskrunljivega pristopa. Projekt kot celota je tako nekakšen »statement«, ki obrne pogosto premiso prenov, da je treba stare stavbe čim bolj avtentično ohranjati in jih z minimalnimi posegi preurediti in prilagoditi uporabi v sedanjosti. Čeprav poudarja pomembnost

ponovne naselitve zapuščenih objektov, se sprašuje, kje je meja, ko se staremu uklo- nimo, in kdaj si dovolimo vprašati se, ali to staro sploh še ima kakršen koli potencial v sedanjosti. Velika večina starih stavb je namreč zgolj to – starih, in če imamo srečo, starih z določeno avro, vseeno pa se mi zdita potrebna večja sproščenost in pogum pri soočenju starih stavb s pritiski se- danjosti, saj jih veliko lažje integriramo v



• Obnovljena stara tovarna z novimi stavbami | © Bas Princen, Fondazione Prada

obstoječi kontekst, one pa nato veliko lažje ustvarjajo dogodke okrog sebe, kot če jih zgolj do potankosti ohranjamo. Da ne omenjamo ekstremnih stroškov prenov, ki se trudijo stari objekt čim bolj avtentično ohranjati, kar v nekem anonimnem industrijskem tkivu, kot je Largo Isarco, kjer stavbe nimajo nadpovprečne kvalitete ali simbolne vrednosti, verjetno niti ni smiselno; pomembnejše je namreč poskusiti ponovno naseliti čim več starih stavb, čeprav je zato velikokrat potreben drugačen (radikalnejši in kreativnejši) pristop od minimalnih posegov.

Na koncu naj se vrnem k začetnemu argumentu, namreč da projekt Fundacije Prada prebija inercijo krize, v kateri se je znašla arhitektura tega tisočletja. Kot sem poskusila prikazati zgoraj s podrobnim opisom intervencij, je kompleksnosti in raznolikosti kolaža skupno predvsem izzivanje ali provokacija – najprej obiskovalca, da iz na videz nepovezanih enot

uvidi osrednji koncepti, nato umetnosti, ki jo arhitektura sili, da premisli svoj odnos do prostora, kjer se razstavlja. Izziv je tudi za področje prenov, saj se drzno in na prvi pogled neintuitivno odloči za kolaž, ki pa ga do potankosti obvlada. Ne nazadnje je projekt provokativen v odnosu do sodobne arhitekturne produkcije nasploh. Znotraj obstoječega sistema kaže na še ne izgubljeno moč arhitekture in njenih konceptov, ki obiskovalca in arhitekturo kot avtonomno disciplino sili v redefiniranje in refleksijo. Obiskovalec ni samo pasivni subjekt, na katerega delujejo poceni učinki »vau« efektov, pač pa se je prisiljen začeti spraševati o prostoru in svojem odnosu do njega, da ta prostor sploh dobi smisel. Arhitekturni teoriji pa kaže, kje se še da in kako še obstajajo možnosti ponavzočenja dobre arhitekture v svetu pospešenega po-
blagovljenja, čeprav so te možnosti in načini drugačni od preteklih.

Aleksander Bassin

Razburljivi čas za umetnost – Gradec, Ljubljana, Benetke

Štajerska jesen, Mednarodni grafični bienale, Beneški bienale

V dobri polovici leta so se od začetka letošnjega maja dalje v jugovzhodnem delu Evrope zvrstile najmanj tri mednarodne manifestacije vizualne umetnosti, ki se vse ponašajo z več desetletij trajajočo kontinuiteto, med njimi seveda beneška razstava kot najstarejša v svetovnem merilu. Ob konkretnem vpogledu in obisku vseh treh so se mi zastavljala vprašanja, ki so seveda že vsaj štiri, pet let v svojstvenem razmerju in ki so zagotovo prešla mejo kritičnih meril za klasične, bolj ali manj izrazne medije. Zahtevala so vzpostavitev novih, širših razmislekov, če že ne odgovorov o vrednotenju predstavljenih del, dejanj v obliki enkratnih nastopov v performativni obliki ter seveda neizbežnih videoprojekcij, grajenih vedno manj na čistih vizualnih učinkih, vedno več pa s postulati, temelječimi na scenarijih, vzetih iz splošno zgodovinskega, pa tudi zelo specifičnega nacionalnega konteksta, ki mu brez določenega predznanja oziroma predhodne

verbalne deskripcije ni možno več slediti. Že pri videoprojektih je bilo treba očitno prestopiti prvo kritiško oviro, jo prebroditi ali obstati pred njo, se spotakniti ali jo enostavno obiti: in jo opustiti tudi na račun kvantitete, s katero so posamezne prireditve tako rekoč preobložene.

Ob določeni stopnji lastnega nedoumja, dvoma in kratke časovne distance do prireditev v Benetkah, Ljubljani in Gradcu navajam umetnostega kritika, kuratorja zanimivega londonskega projekta v Tate Britain z naslovom *Altermodern* leta 2009, sicer pa selektorja letošnjega istambulskega bienala, Nicholasa Bourriauda v pogovoru s turškim profesorjem in raziskovalcem umetnosti, zlasti pa arhitekturo Pelinom Tanom (časopis *Art of the working class*, Berlin, št. 8/2019, str. 44). Njegovo prepoznavanje širše vsebine v delih in dejanjih sodobne umetnosti se mi zdi izjemno zanimivo, še posebej, ker je bil pogovor uvodoma širše zastavljen kot razmislek o antropocenu in geografiji nasilja.

“Umetniki in vsi ostali smo se znašli v tej situaciji: nihče ne more izstopati in zavzeti položaja boga, nihče ne more biti zunanji. Antropocen je simbolično ime, ki zajema vse forme življenja. Z drugimi besedami, ustvarja umetnost krsta. Aktivizem je treba okrepiti, vendar na političnem prizorišču in ne v umetniških delih. Umetniki manipulirajo z družbenimi oblikami, jih reorganizirajo in vključujejo v izvirne scenarije ter dekonstruirajo scenarij, na katerem je temeljila iluzorna legitimnost teh scenarijev. Umetniki deprogramirajo, da bi jih lahko ponovno programirali. Tako pokažejo, da so na voljo tudi druge možne uporabe tehnik, orodij

in prostorov. Kulturne ali družbene strukture, v katerih živimo, niso nič drugega kot elementi, ki jih umetnost uporablja. Politični program sodobne umetnosti bi lahko opisali kot ohranjanje sveta v negotovem stanju, potrditev prehodne, naključne narave institucij in pravil, ki urejajo naše vedenje. Komunikacijska orodja kapitalizma ponavljajo preprosto sporočilo, ki je: živimo v končnem, nepremičnem in dokončnem političnem okviru, le dekor in izdelki se morajo spreminjati. Umetnost se sprašuje po tem sporočilu in ga preobrača.”

Gradec

Težko bi trdil, da bi lahko sicer pronicljive ugotovitve, ki jih navaja Baurriaud, apliciral na uvodoma omenjene tri mednarodne prireditve, zanesljivo pa tako na Beneški bienale kot na Štajersko jesen. Za slednjo lahko ugotavljam, da se je v precejšnji meri omejila na referiranje različnih zgodovinskih kontekstov, še zlasti v primerjavi z letom 2018 pod taktirko iste ruske kuratorke Ekaterine Degotove, ko je v ospredje postavila odkrivanje konteksta antifašistične koalicije iz tridesetih let preteklega stoletja in obsojanje ultradesničarskih pojavov v ZDA. Naziv letošnje prireditve *Grand hotel Abyss (Prepad)* naj bi predstavljal neke vrste metaforo, s katero je madžarski marksistični filozof Georg Lucasz leta 1930 želel zajeti življenjsko počutje evropskih intelektualcev in kulturnih ustvarjalcev ob očitnem razvoju fašizma. Štajerska jesen letos predstavlja “kombinacijo počitniškega užitka

in politične krize kot izhodiščinih točk za celovit vpogled v hedonizem nemirnih časov ... Tako izbrani čas tako rekoč sovпада z najnovejšimi političnimi dogajanjem v Avstriji” (iz sporočila za javnost). Sodeč tudi po ostalem sporočilu je bil uvodni nagovor ruske kuratorke neke vrste “politični oratorij”, ki mu je sledila “otvoritvena ekstravaganca” z izbranimi umetniškimi instalacijami, vezanimi tudi na kulinarčne eskapade, z gledališko-literarnimi nastopi, kar vse se je, če sodimo po televizijskem prikazu v Sloveniji, zaključevalo v neke vrste groteskni maniri, za katero ni v zadnjem tednu te graške prireditve ostala nikakršna sled. To je seveda lahko tudi glavni negativni očitek letošnji prireditvi, ki ni zabeležila in nato javno predvajala posnetka ne uvodne ne drugih ceremonialij za tiste obiskovalce, ki pač niso prišli na uvodna dogajanja. Se pravi, da bi bilo treba obiskati Gradec kar večkrat, če bi si hoteli ogledati razstavljen dela oziroma prisostvovati posameznim dogajanjem. Sledi lahko samo retorično vprašanje: kdo si lahko (tudi ob visoki vstopnini) in seveda večji ali bližnji oddaljenosti gornještajerske prestolnice to privošči.

Kot pozitivno naj omenimo, da je Štajerska jesen lani slavila 50. letnico, od leta 1983 dalje pa tudi neke vrste osamosvojitve od zasnove, kot so jo postavile matične graške hiše. V njihovo korist velja morda samo z nostalgičnim priokusom spomniti, da so le-te tudi poskrbele za Trigon, kvalitetne letne predstavitev sodobne avstrijske, italijanske in umetnosti nekdanje Jugoslavije, vse do njenega razpada.

Med ”letošnjimi ”ohranjenimi” instalacijami, katerih bistveni sestav predstav-

ljajo videoprojekcije na lokacijah Palais Attems, Grazer Kunstverein in Kuenstlerhaus, naj izpostavimo najprej slovenski izbor. Grupa Ee, ki jo sestavljajo Damjan Ilić, Ivan Kan Mujezinović in Mina Fina, je poskrbela (tudi že lani) za celotno črno-zeleno grafično podobo Štajerske jeseni, hkrati pa se je predstavila s svetlobno instalacijo v palači Attems. Darilo Jasmine Cibic je videoinstalacija, ki napoveduje podobne kulurnozgodovinske zgodbe o arhitekturnih "darilih", ki smo jih spoznali tudi na njenih ljubljanskih prireditvah z umišljenimi dialogi med zaigranimi ustvarjalci Vile Bled, Palače narodov – nekdanjega jugoslovanskega zveznega izvršnega sveta v Beogradu; tokrat naj bi bil prav sedanji Kuenstlerhaus, kjer je Cibiceva tudi postavila svojo instalacijo, darilo Gradcu ob povojnem odhodu okupacijskih britanskih sil. Umišljeni, profesionalno odigrani dialogi s citati pomembnega govora Franklina Roosevelta potekajo na posebnih prizoriščih ter se zaključijo v arhitekturnem blišču Niemajerjevega Espace v Parizu. Sicer pa so Attemsovo palačo zlasti zaznamovali trije avtorji: Oscar Murillo s svojo vandalsko intervencijo na kičastem baročnem pohištvu in situ; Giorgio Gago Gagoshidze s tematično videopripravo o svojem očetu, ki najde donosnejši gradbeni posel izven svoje domovine na Portugalskem, od koder se vrača domov kot invalid brez desne dlani; Artur Žmijevski pa je v mešani instalaciji povzel imaginarij medvojnega časa z eskapizmom v strašljivo bodočnost. Razstava Riccarda Giaccinija v Kunstvereinu je težje doumljiva – kot tipičen primer politično-ideološke travmatične zgodbe je vizualno lapi-

darna, brez razlage oziroma poznavanja fašističnega obdobja v Italiji.

Želja kuratorke, zapisana na koncu njenega nagovora, da naj prepoznamo umetniški nagovor – apokaliptične predstavitve svetov ne samo kot ogledalo distopičnih tendenc sedanjosti, ampak tudi kot kraj upanja in obnove, bi bila lahko uresničljiva, če ne bi bilo tistih logističnih pomanjkljivosti in več kot samo omenjenega površnega odnosa do občinstva vseh dobrih treh tednov trajajočega Interdisciplinarnega festivala sodobnih umetnosti, kot se Štajerska jesen po letu 2003 imenuje.

Ljubljana

Se je morda možno znajti ob takem političnem izzivu na ljubljanskem grafičnem bienalu, 33. po vrsti? Pač, če seveda, tako kot že nekaj let nazaj, opustimo pledoaje (za nekoga bolj nostalgichen, za druge drugod po svetu še vedno uresničljivo realnost), da bomo odkrili na razstavi grafične umetnine, odtisnjene na papirju ali na kaki drugi sintetični materialni podlagi. Organizator MGCL je ugotovil, da umetnostni kolektiv Slavs and Tatars, ki predstavlja identiteto mnogih umetnikov, pridruženih ustanovitveni poljsko-iranski navezi in ki zaradi ukvarjanja z interpretacijo tako imenovane jezikovne umetnosti, lahko zasnuje novo, satirično oziroma humorno ljubljansko razstavo.

Sprehod po Ježkovi poti (če si izposodimo poimenovanje otroškega itinerarija po desetih razstaviščnih mestih in seveda po obliki grafičnega logosa tega bienala) in

prebiranje izjav izbranih umetnikov, ki sodelujejo na razstavi v časopisni publikaciji Bienalnik, naj bi gledalca prepričali o tem, kar so kuratorji napovedali, o vlogi humorja in satire. Povzemam njihove značilne napovedi: "Postopali smo tako, kot to počnemo v vsakem izmed naših raziskovalnih ciklov – torej uredniško. Prvo vprašanje je seveda, kaj izraz grafična umetnost pomeni danes, v 21. stoletju. Začeli smo tako, da smo grafično obravnavali kot deležnik in ne kot medij. Kar pa se tiče seznama umetnikov: pomembno je, da neka praksa deluje ne kot diskurzivno, temveč fenomenološko, prostorsko oblikovno... Zgodnje 20. stoletje predstavlja posebno plodovito obdobje za satire po vsem svetu. Tako revija *Molla Nasreddin* kot jugoslovanska periodika sta prestali prenekatero politično neviht Tako je bilo tudi pri Levstikovem *Pavlihi* pod avstrijsko-ogrsko vladavino, za razliko od verzije po 2. svetovni vojni, ko je bila revija obnovljena ... Karikatura in humor sta bila žal ključni deli razčlovečevalskih strategij, ki so jih uporabljali določeni totalitarni sistemi, kar je jasen primer humorja, ki zatira, namesto da bi povzdigoval. V milejših oblikah suh humor pogosto uporabljajo vlade in vladarji – to spominja na Putina – da bi se izognili vprašanjem ali zbudili nazaj."

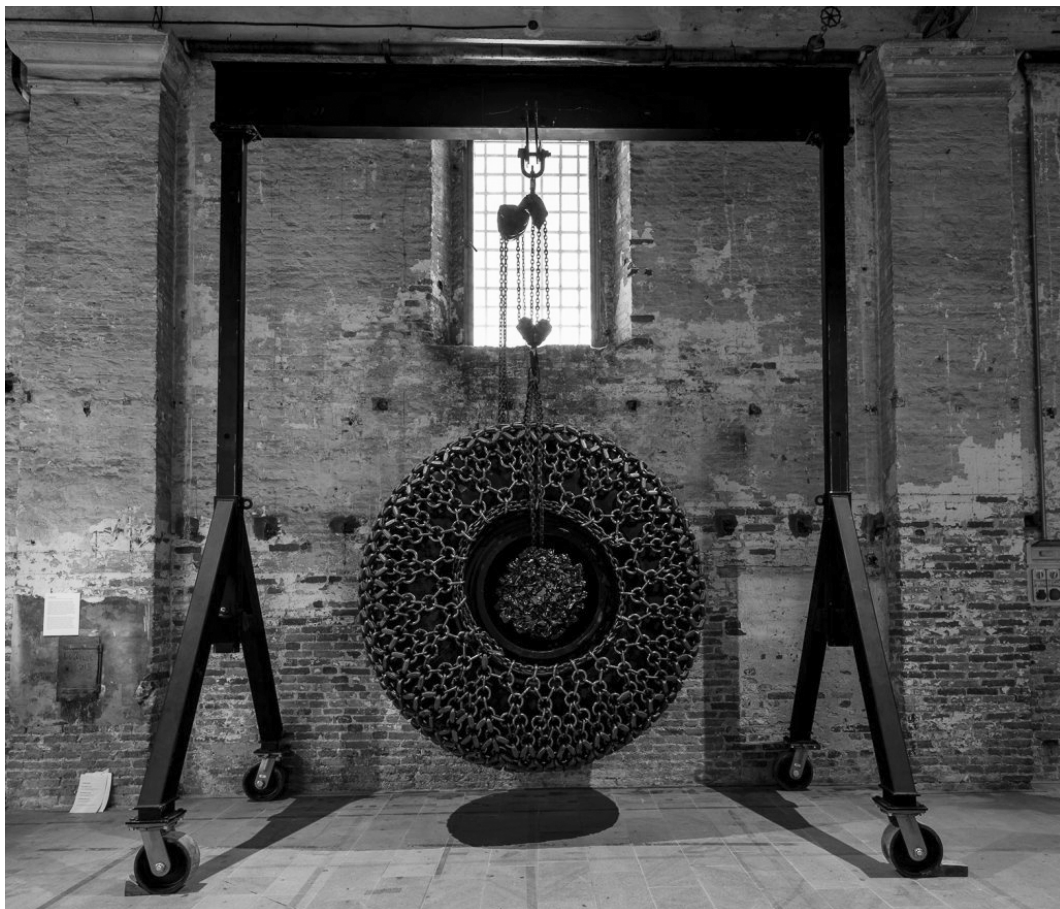
Na Ježkovi poti sem med drugim prebral o zdravju "škodljivi" reklamirani uporabi kolesa Alenke Pirman (DobraVaga), si ogledal tri kuhinjske nape, pritrjene na steno brez možnosti delovanja v družbi s peskovnikom in ugasnjenimi cigaretnimi ogorki (Galerija ISIS) in se izvrstno nasmejal ob filmskih kritiško-humorističnih zapisih (v naslovni vlogi mladi Branko

Djurić – Djuro), posnetih še v socialističnem Sarajevu (Galerija ZVKDS).

Ob svojem pomisleku o umetnostnih vrednotah letošnjega ljubljanskega bienala sem si raje znova priklical v spomin nastop dadaistov pred prvo svetovno vojno, Duchampov *Fountain*, Magrittov zastrti slikarski humor, Maurizia Cattelana in njegovo predstavitev meteorita, ki zadene papeža Janeza Pavla II ..., seveda kot povsem drugačne, zrele umetniške artefakte, ne pa zgolj sodobna paberkovanja, ki so bila navzoča v Ljubljani.

Benetke

Se velja tudi v komentarju ob letošnjem beneškem bienalu ozreti nazaj – do kod in zakaj? Do kod: glede na kuratorski izbor: v letu 2015 je bila zasnova danes že pokojnega Okwui Enwezorja izrazito politična, v letu 2017 je bila Christine Macel na nek način predvidljiva z napovedjo, ki se je vsaj delno uresničila v letošnji zasnovi Ralphi Rugoffa, po rodu Američana, zaposlenega v londonski galeriji Hayward, znani po posebej usmerjenih projektih sodobne umetnosti. In zakaj: mu je bilo letos izbrano geslo *Ali lahko živimo v zanimivem času* – sicer sprevržen rek britanskega diplomata na Kitajskem ob nastopu fašizma v Evropi, ki pa ga je uporabil tudi Robert Kennedy leta 1966 v svojem govoru v Južni Afriki – znova tako pri srcu, da ga je Rugoff v enem svojih številnih pogovorov o bienalu umestil ob Picassov izrek "Umetnost je laž, ki govori resnico" ter Mao Cetungov "Sedaj je velik kaos pod nebom, situacija je odlična". In morda še



: Artur Jafa, del postavitve na 58. beneškem bienalu, Arsenale | © La Biennale di Venezia, foto: Andrea Avezzi

druga Rugoffova izjava: “Politična korektnost ne vodi do dobre umetnosti. Pred aktivizmom se moramo varovati.”

Mar ni tako svaril tudi Bourriaud?! Razpon med skoraj 90 nacionalnimi paviljoni, ki so se seveda razselili tudi izven Giardinov po vseh možnih beneških lokacijah, in kuratorjev izbor samo 79 živečih umetnikov, ki predstavljajo svoja različna dela hkrati v Arsenalih in v Centralnem paviljonu v Giardinah, je očitno pobudil

nepričakovan odgovor: kot da je vizualna umetnost v vsej svoji tehnološki kvantiteti presegla možnosti nekdanje tako cenjene avtorske dosledne kvalifikacije oziroma kot da se je kurator tudi med vrsticami zagovoril, da pač lahko prepozna in da je prepričan v svoj samo imensko, toda številčno omejen nabor.

Četudi je med kuratorjevim izborom sicer bistveno večje število ženskih ustvarjalk, so vse tri nagrade mednarodne



• Jimmie Durham, postavitev na 58. beneškem bienalu, Arsenale | © La Biennale di Venezia, foto: Andrea Avezzi

žirije pod predsednico Stephanie Rosenthal, vodjo berlinskega muzeja Martin Gropius Bau, prejeli trije kiparski umetniki: Arthur Jafa (ZDA) zlatega, Haris Epaminonda (Ciper) srebrnega leva, Jimmie Durham pa beneškega leva za življenjsko delo.

Med nacionalnimi paviljoni se je ob brazilskem, turškem, ganskem, francoskem, estonskem, belgijskem, britanskem, švicarskem najuspešneje predstavil litovski, katerega načrtovalci – pesnik, kompozist in cineast so tudi prejeli nagrado. *Sonce & morje* – operni performans za 13 glasov vizualizira pravi resničnostni šov:

plažo, ki si jo je možno ogledati z višine pod vročo svetlobo, z živimi kopalci, palmami in peskom, ob zvokih razposajenih otrok, ritmih valov, pesmi, znanih iz dolgočasne vsakdanjosti. In med temi zvoki: počasno škripanje – vzdih izčrpane Zemlje.

In moj kritični pogled na bienale ob tridnevnem sprehodu, ki sva ga opravila ter se vmes srečevala z Željkom Kipkejcem, zagrebškim likovnim umetnikom, kuratorjem in publicistom: gre za doživetje prostranega, igračastega peskovnika, sredi katerega se le redko pojavijo, izstopijo posamezni prepričljivi artefakti posebne umetniške veljave.

S U M M A R Y

In the *editorial* Boris Vezjak responds to the polemics over the awarding of the Nobel Prize in Literature to Peter Handke, who is personally and culturally connected with Slovenia through his Slovene mother. Vezjak refers to those who defend the award as “isolationists”, since they believe that works of art should be kept separate from the artist. Opponents are called “holists”, since their view is that one should take a holistic view of the artist and their art. In the editorial Vezjak examines each point of view and ends by asking: “To what extent is our literary, aesthetic, musical, artistic and other experience influenced by our knowledge of the author when this is disturbing to society or to us personally? Does Van Gogh’s mental illness make us view his works any differently? How is reading Norman Mailer changed by the fact that he stabbed his wife, is our listening affected by the information that David Bowie had sex with minors; do we perhaps experience something similar when watching Roman Polanski’s and Woody Allen’s films?” Vezjak concludes that “an isolated view of artistic creation is probably not possible. The only question is where we draw the line in our judgments.”

Visual arts editor Nataša Kovšca has prepared a major *interview with Mirsad Begić*, who was born in Bosnia and Herzegovina but has been living in Ljubljana since the beginning of his studies at the Ljubljana Academy of Fine Arts. Begić is among the sculptors who have most marked the Slovenian public space with their works. His existential sculpture, based on the study of archaic cultures, stands out with its recognizable iconography.

The thematic section, entitled *Ideologies of Superheroes*, was prepared by film editor Matic Majcen. In the introduction, he notes that this film genre, which began when comic book characters

such as Batman, Superman, Wonder Woman, and the Hulk were adapted to film, is still experiencing a rise in pop culture. This growth has been influenced both by digital technology, which allows for virtually unlimited realization of fantasy content, as well as by Marvel's entry into the film industry, and by the need of American society for new heroes after September 11, 2001. "Despite their darker sides, superheroes are still fighting for justice, for good, and for the well-being of the human species. But below the surface, these narratives are at the same time imbued with views that are far from universal and absolute - even superhero stories are, deep within themselves, highly ideological." It is this aspect of superheroes that is the focus of the thematic set of articles. "We were interested in the nature of these deeper ideological underpinnings that superhero films unconsciously convey to us, as they portray the immaculate image of the struggle for absolute good. The question is all the more important since such narratives, with their increasing popularity and influence around the world, are becoming a prominent ideological apparatus of American popular culture."

Majcen's introduction is followed by five thought-provoking articles. Philosopher and film critic *Žiga Brdnik* analyzes the ideology of the central characters in the Marvel franchise films *The Avengers*, created between 2008 and 2019. Cultural anthropologist and film critic *Jernej Trebežnik* applies the question to animated superheroes. Sociologist and film critic *Jasmina Šepetavc* addresses the issue of heteronormativity – the binary nature of two genders and heterosexuality – in superhero films, especially Wonder Woman. Culturologist *Natalija Majsova* analyzes the rare superheroes of late Soviet, post-Soviet and contemporary Russian cinema and changes in their ideological function over time. Matic Majcen looks at the question of whether there are any superheroes in Slovenian folk and literary tradition.

In *Language corner*, *Emica Antončič* discusses the meanings of some Slovenian words that are being lost, thereby generating misunderstandings in everyday life.

In *Cultural diagnosis*, *Blaž Gselman* writes about the performance of *Schubladen (Drawers)* by the legendary German group She She Pop at the recent Festival of Contemporary Arts - City of

Women in Ljubljana. Gselman also reviews the play *Rajzefiber* (based on a play by Goran Vojnović) co-produced by the Prešeren Theater of Kranj and the Celje City Theatre as a regression in dealing with refugee themes on Slovenian stages. Literary critic Aljaž Krivec writes about a book of selected plays by Rok Vilčnik, one of the most successful contemporary Slovenian playwrights. Comparativist *Petra Samec Stefančič* writes about the Slovenian translation of the book *Women of Algiers in Their Apartment* by the Maghrebi writer *Assia Djebar*. *Veronika Šoster*, Dialogi's regular poetry critic, reviews the book edition of the entire manuscript remains of the legendary poet of the Slovenian historical avant-garde, *Srečko Kosovel* (1904–1926). Architectural student *Eva Gusel* describes the renovation project of the Prada Foundation in Milan, which is the work of the OMA firm headed by the renowned Rem Koolhaas. Closing out this issue, venerable Slovenian art critic Alexander Bassin wanders between the Styrian Autumn Festival in Graz, the Ljubljana International Biennial of Graphic Arts and the Venice Biennale.