

TRANSFORMATIVNA DELA SPREGLEDANIH

JASMINA ŠEPETAVC

Kako bi bila videti alternativna filmska in družbena zgodovina, če spol, seksualnost, barva kože, razred ne bi bili odločujoče meje življenjskih priložnosti? Kako bi se brale zgodbe, ki jih že poznamo, če bi jih povedali skozi prizmo marginaliziranih likov? To npr. stori nedavna Netflixova serija **Hollywood** (2020–), v kateri spremljamo like, ki poskušajo v zlati dobi ameriškega filma uspeti, kljub temu da jim karte niso naklonjene, ker so odprti geji, temnopolti ustvarjalci in ženske. Serija ni pretirano dobra, a je zanimiva, ker deluje kot fanovska fikcija, ki ji je uspelo prodreti v *mainstream*, kot zamišljanje izvornega materiala – starih hollywoodskih zgodb, ki so (bile) na prvi pogled belske, heteroseksualne in v dobršni meri seksistične – na nove, subverzivne načine. Tako vendarle odpre pomembno vprašanje, s katerim se v tej realnosti ukvarjamo vedno znova. Gre za stari problem reprezentacije in konstrukcije pomenov: podobe, ki jih gledamo na velikem platnu, soustvarjajo naše pomene, vednost in identitete, torej imajo pomembne posledice.

Ameriška temnopolta kritičarka bell hooks v svoji zbirki esejev o filmu *Reel to Real* o moči filmskega medija zapiše: »Filmi ustvarjajo magijo. Spremenijo stvari. Vzamejo realnost in jo pred našimi očmi spremenijo v nekaj drugega.« A glede na opisano transformativno moč kulturnih tekstov, kamor prištevamo filme in televizijska dela, je na moč tragično, da velik del filmske zgodovine ustvarja popularne diskurze o

KILLING EVE (2018 -)



spolu, seksualnosti, rasi, razredu, ki v resnici ne izzovejo »konvencionalne strukture dominacije«, kot jo imenuje bell hooks. Feministična filmska kritika je trdila, da se skozi podobe naučimo na svet gledati iz moške perspektive; kritika rase, da je belskost nezaznamovana in predpostavljena pozicija junakov. Vzemimo na primer filmsko znanstveno fantastiko, ki je v primerjavi s svojimi literarnimi sopotniki dolgočasno predvidljiva: v prihodnjih svetovih, na drugih planetih, v drugačnih galaksijah in v novih kulturah so junaki še vedno pretežno beli, moški in obvezno heteroseksualni, pri čemer ponavljajoča se komercialna formula na neki točki postane mukotrpnost repetitivna, ta pa tistim, ki ne spadajo v eno ali več možnih kategorij, ne ponuja več užitka, temveč dobršno mero razočaranja in jeze (nekatero izjemo je fanovstvo vzelo za svoje, denimo lik vojakinje Ripley v franšizi **Alien**). Niti niso izbrisali brez družbenih implikacij, kot je pokazala še ena ZF serija, **Stotica** (The 100, 2014 –), ko je preko družbenih omrežij najprej sistematično privabljala (pretežno) najstniško queer fanovstvo z obljubo lezbičnega razmerja (pogosta strategija ustvarjalcev serij, ki jo imenujemo *queerbaiting*), nato pa razmerje nenadoma razdrlo z umorom ene od deklet, poveljnice Lexe, kar je v fanovski bazi povzročilo nekaj tragičnih samomorov, a hkrati tudi malo spletno revolucijo bojkota serije, zbiranja denarja za ogroženo LGBT mladino in pisanja fanovske fikcije z drugačnim koncem.



PETDESET ODTEKOV SIVE (2015)



IGRA PRESTOLOV (2011 - 2019)



ČUDEŽNA ŽENSKA (2017)

Soočenje s filmi in serijami, ki brišejo segmente skupnosti, tako ni vedno destruktivno, navsezadnje razočaranje in jeza napajata subverzivna branja ponujenih podob, o političnosti katerih govori bell hooks v konceptu opozicijskega branja. Niti ni res, da marginalizirane skupine kulturna dela, ki o njih sistematično ne govorijo, sovražijo. Prej nasprotno: avtorice_ji, ki se ukvarjajo s filmi skozi queerovsko, feministično ali rasno prizmo, navadno pišejo v veliki ljubezni do medija, ki ne odraža raznolikosti sveta in jih izključuje. Še ena stara mantra filmske teorije pravi, da gledalke_ci pač nis(m)o pasivni in ponujene tekste vzamemo za svoje, iz njih izbezamo subtilne namige in jih v svoji glavi predelamo, kar nam ni všeč, pa izbrišemo. Oboževalci izvornega materiala niso vedno samo gledalci_ke (če se omejimo na televizijo in film), temveč lahko gredo še korak naprej h kreativni produkciji: izvorni material kombinirajo z veliko mero domišljije in/ali svojimi družbenimi pozicijami, prizore napišejo/posnamejo na novo in to objavijo na spletu. Na tem mestu bo govor ravno o tej kreativni produkciji gledalk_cev, ki jo imenujemo fanovska fikcija (*fanfiction*).

Preprosta opredelitev fanovske fikcije vključuje dela, ki jih pišejo fani ter se opirajo na izvorni material in ga na neki način transformirajo. Prakso predelovanja zgodb poznamo že od začetka človeškega pripovedništva, bolj nedaven primer vključuje dela oboževalcev romanov o Sherlocku Holmesu, ki so se na koncu 19. in začetku 20. stoletja združevali v fanovskih društvih in pisali zgodbe o znanem detektivu, v moderni inkarnaciji pa so izraz

popularizirali predvsem v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja okoli fanovskih *zinov*, v katerih so si oboževalke_ci po svoje zamišljale_i epizode Star Treka¹. Internet in nove možnosti spletnega arhiviranja so fanovski fikciji omogočili razcvet na straneh, kot so LiveJournal in FanFiction.net; ko so nekatere od njih (npr. FanLib) začele fanovsko delo izkoriščati za profit in zaradi komercialnih partnerjev bolj eksplicitno seksualna dela odstranjevati s strani, pa je del fanovske skupnosti ustvaril svoj neprofitni odprtokodni arhiv – Archive of Our Own (AO3).² Ime aludira na *Lastno sobo* (A Room of One's Own) Virginie Woolf in govori o

1 Sicer bi nekateri trdili, da se sodobna fanovska fikcija pojavi že ob zgodnejši vohunski seriji **The Man From U.N.C.L.E.** (1964–1968).

2 AO3 je postal dostopen leta 2009, leta 2019 pa je prejel nagrado Hugo, ki jo podeljujejo za dosežke na področju znanstvene fantastike in fantazije.

STAR TREK (1966 - 1969)



SHERLOCK (2010 - 2017)



pomembni značilnosti fanovskih skupnosti. Tako kot Virginia Woolf v svojem eseju izpostavi pomembnost lastne sobe za ženske ustvarjalke v seksističnem literarnem polju, tudi AO3 daje prostor pretežno ženskam in marginaliziranim skupnostim. Že v sedemdesetih se namreč pokaže, da je fanovska fikcija spolno zaznamovana. Večina pisk_cev fanovske fikcije je bila in je še vedno žensk: raziskava o strukturi ustvarjalk_cev AO3 je denimo pokazala, da se okoli 80 % udeleženk_cev na strani identificira kot ženske, v vzorcu pa so osebe, ki so se identificirale kot genderqueer (ali spolno nebinarne), prehitile tiste, ki so se identificirale kot moški. Prav tako je le 38 % sodelujočih heteroseksualnih, prevladujejo seksualne in spolne manjšine. Redditov_a uporabnik_ica LordByronic, ki je skoval_a razlikovanje med kurativnimi (*curative*) fanovskimi skupnostmi – tistimi, ki imajo obsežno znanje o kanonu, poznajo vso trivio,



HARRY POTTER IN DVORANA SKRIVNOSTI (2002)

zgodovino in fiktivni svet neke serije/filmov, denimo Doktorja Whoja – in transformativnim (*transformative*) fanovstvom – skupnosti, ki iz uradnega teksta ustvarjajo svoja dela –, trdi, da prve sestavljajo pretežno moški, druge pa ženske in manjšine, ter ponudi razlago, zakaj je med slednjimi pogost premik iz potrošnikov ponujenih vsebin v ustvarjalce transformativne fanovske fikcije:

»Ker je večina profesionalnih medijev namenjena heteroseksualni beli moški demografiji, s tem pa pusti malo prostora za 'outsiderje'. Outsiderje, ki morajo, če želijo videti same sebe v medijih, te napadati in jih spreminjati – zato *slash* dela, dolgi eseji, ki trdijo, da je Hermione Granger temnopolta, zato *headcanoni*³ o trans in genderqueer likih.«

Tako hitro iskanje po arhivu AO3 ponudi vrsto izvirnih fanovskih zgodb o rivalstvu, ki preraste v gejevsko ljubezen med Harryjem Potterjem in Dracom Malfoyem (gejevka fanovska fikcija se imenuje *slash*, bojda zaradi oznake K/S, ki je označevala priljubljeni par Kirka in Spocka v fanovskih delih, povezanih s Star Trekom), temnopoltem Harryju in Hermioni (pri čemer gre za prakso *racebendinga* oz. »ukrivljanja« rase po svoji domišljiji), Harryja kot dekleta (*genderbending* oz. ukrivljanje spola); Eve in Villanelle iz **Killing Eve** (2018–) nista več agentka MI5 in morilka, temveč pisarniška delavka in glamurozna odvetnica, ki končno

3 Fanlore.org *headcanon* definira kot kanon, ki si ga gledalci ustvarijo v glavi. Je fanova osebna, idiosinkratična interpretacija kanona, npr. navad likov, ozadja lika, razmerij med različnimi liki.

začneta razmerje; Sherlock Holmes in Watson pa sta neizpodbitno romantični par ... Fanovska fikcija nima samo funkcije vpisa izbrisanih ali osvetljevanja subtilnih namigov, ki jih *mainstream* televizija/film nikoli ne bosta sprejela v kanon, temveč tudi spopadanja z razočaranjem slabih zaključkov. Vzemimo enega največjih televizijskih fiaskov zadnjih let, zadnjo sezono **Igre prestolov** (*Game of Thrones*, 2011–2019). Ko se je ta končala in so začeli oboževalci podpisovati peticijo za njeno predelavo, je vzporedno nastajal arhiv transformativnih del, ki so vse sezone predelala po svoje in se spraševala, kaj bi se zgodilo [*spoiler alert!*], če Ned Stark ne bi umrl; če bi Jon in Arya lahko potovala nazaj v čas in mlajše različice sebe opozorila na prihodnje dogodke; če Arya ne bi tako zlahka ubila Nočnega kralja; če se Daenerys ne bi zapletla z Jonom, ampak s Sanso; če bi Daenerys dobila zaključek, ki si ga je zaslužila; in celo kako bi junaki živeli v tem svetu (npr. Jon in Tyrion v propadlem stanovanju v Londonu, kjer ju skrbi prihod zime zato, ker jima ne dela gretje).

Ustvarjanje fanovske fikcije, ki ga, kot piše Abigail De Kosnik v svoji knjigi *Rogue Archives*, nedvomno napaja užitek, ima tudi (četudi kdaj nereflektirano) politično komponento transformacije rigidnih družbenih kategorij in odkrivanja potenciala alternativnih zgodb. A fanovska fikcija ima po navadi slab sloves nizkokakovostne, slovnično porazne in nemalokrat pornografske »nizke« kulture – k temu ne pripomore dejstvo, da je eden bolj znanih primerov fanovske fikcije, ki mu je uspelo prodreti v *mainstream*, *fanfic* **Somraka** (*Twilight*), ki ga danes poznamo kot **Petdeset odtenkov sive** (*Fifty Shades of Gray*).⁴ Če pustimo omenjeno BDSM sago ob strani, oznaka manjvrednosti ni naključje, temveč ima veliko opraviti s spolom – De Kosnik opozori, da je bil (in je še) v zahodni kulturi čas, ki so ga ženske namenile medijem, povezan s skepticizmom: pomislimo na stereotipe gospodinj, zasvojenih z romantičnimi romani in žajfnicami, ki naj bi bile bovaryjevsko zasanjane, lene, pokvarljive in/ali neinteligentne. Ženska kultura in kultura manjšin je (bila) videna kot manjvredna. A avtorica v

fanovski fikciji vidi pomemben temporalni odmor od »časa žensk«, ki je navadno povezan z izpolnjevanjem različnih zahtev drugih. »Fanovski čas« uhaja strukturirani in rutinirani krononormativnosti vsakdana – urnikov, skrbi za otroke, gospodinskega dela, ločnic dela/prostega časa – in je lahko (glede na popularnost queer vsebin) povezan s »queer časom«, ki heteronormativni vsakdan razgrajuje z drugačnimi načini življenja in užitka. Nekoč minljiva, zasebna in zasmehovana kreativnost pa ima danes svojo infrastrukturo, ki je emancipirajoča z več vidikov: ustanovitev AO3 ima denimo veliko opraviti z zavračanjem kapitalistične podstati kulturnih industrij, odpiranja prostora za raznolike ustvarjalke_ce in koderke_je, ki so tehnično znanje pridobile_i ravno na omenjeni strani, ter »političnim hrepenenjem po zaščiti ženskih in queer skupnosti ter kultur«, pravi De Kosnik in nadaljuje:

»Eden največjih političnih potencialov alternativnih digitalnih arhivov je, da lahko skupine, ki so zasedale margine *mainstream* družbe in so bile posledično večinoma marginalizirane v tradicionalnih institucijah spomina, zgradijo svoje robustne prostore kulturnega spomina, kot nekakšne kontrainstitucije [...] Alternativni arhivi transformirajo 'muzej', 'knjižnico' in 'arhiv', ki že dolgo podpirajo ali so podprti s strani države ali zasebnih kapitalistov, v podporno infrastrukturo za skupine, katerih zgodovine in kulture so nenehno v nevarnosti, da jih 'uradni' skrbniki zgodovine in kulture prepisejo, pozabijo, izbrišejo ali prestavijo v temne kotičke.«

Fanovska fikcija nam kaže drugo plat filmskega platna oz. televizijskega ekrana, ki jo v obravnavi podob največkrat spregledamo – gledalske strategije spopadanja s filmi in serijami, ki so lahko bolj kreativne kot izvirnik ravno zato, ker niso omejene s parametri profitabilnosti in tveganj (čeprav globalni uspehi filmov, kot so **Čudežna ženska** (*Wonder Woman*, 2017, Patty Jenkins), **Črni panter** (*Black Panther*, 2018, Ryan Coogler), **Parazit** (*Gisaengchung*, 2019, Bong Joon-ho) ali pa nedavni lezbični zaključek uspešne Netflixove animirane serije **She-ra and the Princesses of Power** (2018–2020), kažejo, da za zagovarjanje neraznolikosti ne vzdrži več niti argument neprofitabilnosti manjšinskih zgodb, nebelih ali ženskih glavnih likov ipd.). Če parafraziramo bell hooks, *fanfici* niso (samo) »umazana skrivnost« njihovih ustvarjalcev in bralcev, temveč ustvarjajo magijo. Spremenijo stvari. Vzamejo filme in jih pred našimi očmi spremenijo v nekaj drugega. Največkrat nekaj izjemno zabavnega, včasih pa tudi potencialno boljšega od tistega, kar pride na naše ekrane.

⁴ Seveda avtorica E. L. James ni edina, ki ji je uspel prehod iz fanovske fikcije v profesionalno kariero pisateljice. Cassandra Clare je bila pred objavo romana *City of Bones*, po katerem je bil leta 2013 posnet film **Kronike podzemlja Mesto kosti** (2013, Harald Zwart), piska Harry Potter fanficov. Vneti pisec fanficov je tudi Stephen Moffat, producent in glavni pisec **Doktorja Whoja** (pisal ga je med letoma 2005 in 2017) ter **Sherlocka** (2010–2017), ki je v nekem intervjuju izjavil: »Nočem se norčevati iz fanovske fikcije, ker sem človek, ki piše fanovsko fikcijo o Sherlocku Holmesu za poklic.«