

# JEKLENO NEBO KOT PSEVDO DISTANCIRANA SATIRIČNA FILMSKA FORMA

Nina Cvar

Za *Jekleno nebo* (*Iron Sky*, 2012, Timo Vuorensola), finsko-nemško-avstralsko koprodukcijo, ki je nastala tudi s pomočjo »crowdfundinga«, lahko rečem, da se zagotovo ponaša z nekaterimi ključnimi prerogativi tistega, kar bi lahko označili za fenomen popularne kulture, ki ne nastaja v nekem praznem prostoru, ampak se vselej vzpostavlja v množici družbeno-političnih in ekonomskih razmerij. Sledeč temu gre *Jekleno nebo* gledati kot odraz širšega delovanja popkulture, ki skozi različne jakosti, predvsem pa načine, gnete množično socialno izkustvo oziroma odnos med posameznim in kolektivnim. Glede na to, da se med popkulturo in matrico neoliberalnega globalnega kapitalizma odvija svojevrsten krogotok vednosti ali še boljše politika vednosti, se je potrebno vprašati, kakšno mesto v tem krogotoku zaseda pričujoči, sicer najdražji finski celovečerec, za katerega je glasbo na željo režiserja prispevala skupina Laibach.

Forma *Jeklenega neba* sestoji iz serije parodično-satiričnih elementov in vrste referenc iz filmske zgodovine, med katerimi je morda še najbolj očitna variacija Wagnerjeve Valkire, kakopak v navezavi na motiv vojne, ki ga kot prvi ni uporabil Coppola v *Apokalipsi zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979), kot se rado predpostavlja, ampak Griffith v *Rojstvu naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915), v katerem smo po Deleuzu priča t. i. organski težnji montaže.<sup>1</sup> Ta t. i. vzporedna izmenična montaža je tudi tista, ki je Griffithu omogočila reproduciranje skrajno binarnih, rasističnih reprezentacijskih razmerij, kar navezadnje nazorno izpričuje genealogijo ameriške družbene realnosti.

Prav rasa je temeljna kategorija, ki predstavlja osrednje narativno torišče *Jeklenega neba*, kar nikakor ne more biti naključje, sploh če

sledimo Balibarju, ki že pred padcem berlinskega zidu opozori, da je razizem osrednja značilnost sodobne evropske politike, k čemur Marina Gržinič dodaja, da smo danes priča institucionaliziranemu rasizmu, pri čemer je ravno rasna razlika (kot posledica t. i. racializacije) osrednja logika delitve, multipliciranja razlik in diskriminacij v današnjem globalnem kapitalističnem svetu.<sup>2</sup>

Kategorija rase v *Jeklenem nebu* funkcioniira na dveh ravneh. Prva raven je tista, na katero film strukturno pretendira, ob čemer je ta opredeljena s parodično ironijo. Ta naj bi prek strategije distance, tako rekoč skozi ptičjo perspektivo, skozi strategijo uprizarjanja nekaterih ključnih fantazmatskih scenarijev, ki delegirajo okcidentalno politiko, razkrila aktualno stanje globalne geopolitične realnosti, njene epistemološke in zgodovinske temelje, navezadnje tudi halucinatornost globalnega korporativnega primata proizvodnje medijskega diskurza, ki spodbuja spektakularizacijo javne sfere. Slednje se manifestira v praznjenju zgodovine in v subjektovi kontekstualni dezorientiranosti, v *Jeklenem nebu* pa je očiten izraz slednjega perverzna sprega upravljanja odnosov z javnostmi ameriške predsednice, kakopak je to Sarah Palin, ki v nacističnemu manijaku Klausu Adlerju (Götz Otto) in nacistični učiteljici Renate Richter (Julia Dietze) vidi idejno priložnost za kampanjo predsednice ZDA.

Če bi za prvo raven lahko dejala, da gre za relativno hudomušno kartografranje aktualnih družbenopolitičnih razmerij, ob čemer smo v zaključnem prizoru priča dekonstrukciji t. i. rasne matrice,

2 Gržinič, Marina. *A Passion for History in the Depoliticized and Castrated European Union Regime*. Predavanje v Ludwig Múzeumu (<http://bit.ly/KShapE>), 3. maj 2012.

1 Gilles Deleuze. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis. Str. 46.



pa lahko z vpeljavo druge ravni pokažemo na nekatere nevalgične probleme *Jeklenega neba*. Druga raven sicer ni nič drugega kot radikalizirana prva raven, saj se prav tako poslužuje distance, ki odlikuje prvo raven, vendar gre v tej distanci še korak naprej. Če *Jekleno nebo* bazira na sekvenci distance, je druga raven sekvenca sekvenca distance, saj z njeno pomočjo filmski tekst postavimo v širšo perspektivo, kjer pa zaključna gesta poljuba Rente Richter in Jamesa Washingtona (Christopher Kirby), temnopoltega astronavta, prej kot emancipatorično deluje kot goli performativ filmske forme, ki spričo nekaterih uporabljenih mehanizmov, na primer poigravanja s predoziranjem gledalčeve identifikacije z liki in s heteronormativno matrico, vezano na kategorijo rase, skuša biti potujitvena v svoji lastni parodiji transgresivnih strategij, uporabljenih zlasti v 80. letih minulega stoletja – spomnimo se samo na *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), in to ne glede na različico konca.

S tovrstno strategijo seveda ni nič narobe, a če jo postavimo v kontekst Jamesonove teze, po kateri se značilnosti posameznega izkristalizirajo šele skozi podobo družbene totalnosti kot tiste, ki

je skrajna posledica sleherne reprezentacije,<sup>3</sup> se satira *Jeklenega neba* izkaže za nezvesto sami sebi, predvsem pa za psevdo distancirano satirično filmsko formo.

Kako? Ena poglobitnih potez filma je estetizirana reprezentacija nacistov, kar aludira na Benjaminovo ugotovitev o usodnosti posledic pompozne nacistične estetike, ki je preskrbela kulturno »pokritje« za nasilje ter na ta način legitimizirala sublimacijo želje v estetizirani obliki.<sup>4</sup> Četudi slednje na prvi ravni deluje parodično in celo pobalinsko, na drugi ravni temu ni tako, saj je v tem *Jekleno nebo* premalo radikalno oziroma, če se vnovič sklicujem na Benjaminina, *Jekleno nebo* ne politizira estetike, posledica česar je, da smo priča le nadaljnji reciklaži forme, ki je nekdaj bila subverzivna. Je sicer užitek v gledanju, vprašanje pa je, če je to danes dovolj.

3 Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 212.

4 Debeljak, Aleš: »Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo«. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 2000. Str. 108.

