

Kongu, je Peck eden tistih avtorjev, ki so pomembno prispevali k preseganju konflikta med zagovorniki identitetnih politik na eni ter razrednih politik na drugi strani. Izhodišče te njegove pozicije je metodološko spoznanje, da potreba po kontekstualizaciji resnic ni enaka njihovi relativizaciji.

V *Iztrebite vse divjake* je Peck še posebej spretno kontekstualiziral zgodovinska dejstva in vpeljal osebni pogled, ne da bi pri tem ogrozil potrebo po resnici. Zgodovina je plod oblasti in oblast je ključna za zgodbo, ki je slednjič, pravi Peck, v najboljšem primeru zgodba tistih, ki so zmagali. Jasno je, da je to treba spremeniti, saj gre za to, kdo smo danes, kaj smo postali kot ljudje in na kateri strani zgodovine smo, na kateri strani resnice. Vendar pa to še zdaleč ne pomeni, da je resnic več in je izbira poljubna. Obstaja pogled na zgodovino, ki pravi, da je zgodovinska pripoved samo ena med mnogimi izmišljenimi pripovedmi. Ni tako, opozori Peck, »alternativna dejstva ne obstajajo«.

Kdo govori

To, da je vpeljal osebno perspektivo in prevzel osebno odgovornost, ne da bi se pri tem zatekal k subjektivizmu ali relativizmu, je še zlasti pomembno, ker je Peck s tem zagotovil verodostojnost svoje pripovedi ki, kot rečeno, večino stvari, ki smo jih verjeli glede zadnjega tisočletja človeške zgodovine, postavi na laž. »Vem, da je boleče, vendar to moramo vedeti,« reče na neki točki. Pravzaprav se večkrat ustavi in prav je tako, saj grenkim resnicam ni konca in nihče ni izvzet, ne ameriški predsedniki, ne evropski znanstveniki, ne katoliška cerkev kot tista, ki je leta 1478, ko je papež odobril špansko inkvizicijo in njen način razlikovanja med čisto krvjo Evropejcev in nečisto nekrščansko krvjo divjakov, začela ideologijo bele superiornosti in zagotovila ideološko osnovo za zločine, ki so sledili, za zaslužnjevanje in iztrebljanje divjakov. Pogosto so povedane brez olupšav. Neoklasicistične palače v srcu evropske prestolnice, Bruslja, so »spomeniki, plačani z amputiranimi rokami«, gledano iz perspektive ne-zahodnjakov »je bilo obdobje razsvetljenstva stoletje teme«.

Govorijo o preteklosti, a te grenke resnice se tičejo naše prihodnosti. Če so bili genocid, suženjstvo in izkoriščanje človeških teles, ne pa znanstvene in tehnološke inovacije tisto, kar je poganjalo industrijsko revolucijo, kaj to pomeni danes, za nas? Tudi glede tega ima Peck prav, obsoditi moramo ne samo realnosti genocida nad ameriški staroselci, suženjstva in holokavsta, pač pa posledice teh realnosti v naših življenjih danes. Ko so »pornografsko bogati novi moralisti« in »je izginil sleherni občutek za dostojanstvo«, dobi tudi

Nikvistova ugotovitev nov pomen. »Ni znanje tisto, kar nam manjka. Manjka nam pogum, da bi razumeli tisto, kar vemo, in iz tega oblikovali sklepe.«

NIKOLI, ŠE NIKOLI NISEM ...

ANJA BANKO

Preseganje šablonskih obrisov

Klik na še enega v vrsti Netflixovih naslovov je loterija. Za večinoma bleščečimi podobami, s popularno-prepoznavnim *soundtrackom* in udarno montažo, se lahko skriva čista praznina – zgodba, ki je zgolj variacija na že poznane filmske trope ali pa je v vseh svojih zapletih pravzaprav podana že v napovedniku. Povrh vsega se zdi, da Netflixove in sorodne vsebine pogosto trpijo za politično korektnostjo, kot je skrbno izbrana igralska zasedba, v kateri so zastopani vse možne rase in spoli, kar iz likov in situacij povsem izžame realizem in intimo, moralne in čustvene življenjske sivine. Skratka, Netflixova šablona za uspeh, ki jo pomagajo generirati tudi mnogi algoritmi v ozadju, je znana stvar. Kako ji vdahniti življenje, pa je nekaj povsem drugega.

Netflixovi seriji **Nikoli, še nikoli nisem ...** (Never Have I Ever, 2020–), ki jo ustvarjata Mindy Kaling in Lang Fisher, je življenjskost uspelo poustvariti presenetljivo dobro. Šablonski nastavki za uspeh so seveda na mestu: spolna





reprezentacija po naj sodobnejših parametrih queer identitet in rasna reprezentacija, ki sledi problemu premalo predstavljenih skupnosti ameriškega talilnega lonca, kot sta npr. indijska in afrolatinoameriška. Osrednjo linijo drži zaplet, ki kar vpije po primerjavi z arhetipskimi tropi ljubezenskih trikotnikov med popularnimi-nepopularnimi-piflarskimi in frajerskimi liki, kot jih je v filmih **Šestnajst sveč** (Sixteen Candles, 1984) ali **Lepotica v rožnatem** (Pretty in Pink, 1986) zastavil John Hughes, »oče« sodobnih ameriških najstniških romantičnih komedij. Seriji načeljuje 15-letna Devi Vishwakumar, potomka prve generacije indijskih priseljenec, ki v kalifornijskem mestecu Sherman Oaks poskuša živeti karseda običajno najstniško življenje. To v kontekstu ameriške najstniške serije pomeni poskus razrešitve večnih zagonetk: kako postati priljubljena, kako se na najbolj romantičen način zaljubiti in ob tem izgubiti nedolžnost. Devi seveda trpi zaradi tipičnih najstniških negotovosti, ki jih nadvlada dejstvo, da je edina v svoji generaciji indijskih korenin. Tako se vseskozi bori s stereotipnimi, a hkrati zanjo resničnimi označbami ambiciozne piflarke. Pri tem ji ob strani stojita najboljši prijateljici, ki sta kot ona posebni in primereno slikoviti: Fabiola, afrolatino piflarka, članica robotskega krožka, v prvi sezoni razkrije, da je lezbijka, medtem ko se naddramatična Eleanor, vodja igralskega kluba, sicer kitajskih korenin, sooča z lastnimi negotovostmi, ki jo preganjajo, odkar ju je z očetom zapustila njena mama, da bi postala igralka. Devi se v novo šolsko leto poda z načrtom za vse tri: kako postati popularna v praksi pomeni, kako dobiti fanta. Tarča Devijinih želja je kapetan plavalnega moštva, nebeško lep, a ne najbolj pameten Paxton. Za popoln klasični ljubezenski trikotnik poskrbi lik »frenemyja« Bena, Devijinega piflarskega rivala že od malih nog, ki ima kot večina likov kljub vsemu še kanček globine in ozadja: nič drugače kot Cameron iz Hughesovega filma **Prosti dan Ferrisa Buellerja**

(Ferris Bueller's Day Off, 1986) je tudi on iz bogate, a odtujene družine – praktično ga vzgaja služkinja.

Podobno kot cela četica sodobnih TV in filmskih najstniških junakov, od nedavnih **Pametnih punc** (Booksmart, 2019, Olivia Wilde) do pisane plejade protagonistov v **Seksualnem izobraževanju** (Sex Education, 2019–), je tudi Devi – za razliko od Hugeshovih nežnejših, sramežljivejših in tišjih glavnih ženskih likov, kot jih večkrat upodobi Molly Ringwald – odlično artikulirana, odločena in trmasta najstnica, ki misli, da točno ve, kaj hoče. Poseben pečat k njeni karakterizaciji daje vsevedni pripovedovalec, ki pojasnjuje Devijin notranji svet in večkrat deluje kot komičen poudarek, ko se obregne ob njena dejanja, spet drugič pa v samocenzuri kot nekakšen odrešitelj v napovedujočih se intimnejših prizorih skupaj s kamero in kančkom sramu raje pogleda stran. Vrhunec simpatične nenavadnosti je izbira ameriškega tenisača Johna McEnroeja za vlogo pripovedovalca. A ravno ker gre za 62-letnega belega moškega, njegov komentar pravzaprav vseskozi deluje kot potujitveni efekt. Serija v komično-politično-korektnem duhu izbiri za vsak slučaj seveda tudi utemelji: McEnroe Devi lahko razume, ker je najljubši športnik njenega očeta in ker imata podoben značaj. Oba sta strašno vzkipljiva, v dejanjih prekomerna in nepremišljena do te mere, da lahko postaneta naravnost zlobna. In ravno tovrsten, skorajda nepriljubljen značaj glavne junakinje je točka, na kateri se šablona prelomi: Devi ni enoznačno trpeča dekliška najstniška duša, temveč se v njeni ihti razkrija mnogo več: je ranjena, prestrašena, strastna in zelo živa, predvsem za razliko od ostalih likov, ki naseljujejo šolski prostor in v svoji karikirani pravilnosti, s stališči in retorično dodelanimi pogovori, vrednimi razsvetljene odrasle osebe, mestoma delujejo veliko bolj šablonsko in neživljenjsko.

Poleg njene šolske persone spoznavamo Devi tudi v družinskem okolju. Njene težave okrona skorajda absurdno

tragična predzgodba: med glasbenim nastopom njenega orkestra očetu odpove srce. Po njegovi smrti je Devi paralizirana in priklenjena na voziček, dokler tik pred začetkom serije, ko vstopimo v njeno zgodbo, nenadoma ne shodi. Ta dogodek junakinjo zaznamuje – njeno obnašanje, četudi večkrat povsem neopravičljivo, je tako postavljeno v kontekst travme, ki je v ozadje vpletena rdeča nit celotne serije. Obenem to bistveno določa tudi njen odnos z mamo, ki se vzpostavlja skozi lečo dobrega in zla: če je mama klasični antagonist najstniške junakinje, je oče angelski lik in vodnik, ki se Devi v najtežjih trenutkih prikaže v sanjah, spet drugič pa se povsem banalno znajde ob njej kot posnetek glasovnega sporočila na telefonu. K tej intimni premisi je dodan še boj z indijsko tradicijo, ki ji jo vsiljuje mama. K stereotipni obremenjenosti z družino, delavnostjo in popolnostjo pa ne prispeva prav nič, ko se kot primerjava za Devi v družino vključijo še njena lepa in pametna sestrična Kamala, ki je v ZDA povsem na sveže iz Indije prišla delat doktorat iz biologije, sicer pa nesrečno čaka na dogovorjeno poroko. V drugi sezoni se temu talilnemu loncu problemov in likov pridružita še Devijina babica, ki vprašanja družine in tradicije postavlja na bolj poglobljene načine, in nova sošolka Aneesa, prav tako Indijka, na prvi pogled precej bolj spontana in sproščena kot Devi, s katero razvijeta in tudi presežeta klasični trop »frenemy«, kar posebej na ravni rasne reprezentacije predstavlja olajšanje: pozitivne vloge in mesta junakinje lahko zasede več kot ena ženska določene rase.

Podobno kot Devi tudi nekaj drugih likov postopoma izstopi iz dvodimenzionalnih šablon – ideoloških vzorcev reprezentacije posameznih kulturnih stereotipov. Ti postanejo kompleksnejši, resničnejši, bolj življenjski. Posebej zanimiva sta razvojna loka Devijine mame Nalini in Fabiole. Obe najprej koreninita v stereotipu: Nalini je klasična indijska mama, preobremenjena s skrbjo za popolnost, Fabiola pa

piflarka in lezbijka, ki mora svojo identiteto še odkriti. A ko Fabiola končno sprejme svojo spolno identiteto in se zaupa staršem, je odziv zanjo presenečenje: mama jo absolutno in navdušeno podpira. Zdi se, da bo Fabiolin razvojni lok zato hitro zaključen. A naslednja sezona ponudi presenečenje, saj se njena zgodba odvija naprej na veliko aktualnejši ravni. Kot vsakdo si tudi Fabiola želi biti sprejeta v novi skupnosti. A stereotipna queer identiteta na ravni videza in geste zahteva povsem drugačno Fabiolo – hip, politično in popkulturno artikulirano, seznanjeno s kodeksi obnašanja. Fabiolo to spravlja v obup in pripravi do spoznanja, da je identiteta prožna entiteta, ki nujno štrli ven iz šablon: ona je pač piflarska lezbijka in ne popkulturna queer diva. Podobno je tudi Nalini v drugi sezoni deležna več introspekcije, s čimer postane manj stranski in stereotipen lik. Spremljamo jo na njenem obisku Indije, kamor se sprva želi vrniti, a spozna, da ji njena družina ne nudi zadostne čustvene opore. To serija uporabi tudi za opomnik klasične problematike preseljencev: če je Nalini za Indijo preveč ameriška, je za Ameriko kanček preveč indijska. Bolj zanimiv pa je njen čustveni razvoj: namenjena ji je romantična afera, ki jo sicer, tik preden to sploh postane, prekine tragikomična Devijina intervencija. Temu navkljub Nalini predvsem njena vest in občutja še ne dovolijo nove romance. A že dejstvo, da je njen lik lahko več kot le mama, v serijo vnaša dodatno dimenzijo. Lika Nalini in Fabiole tako poudarjata, da je posameznik večplastna entiteta z več obrazi in mnogimi resnicami, do katerih se mora vedno znova dokopati in jih vedno znova sprejeti. Gledalec tako zori skupaj s serijo in Devi, ki navkljub najstniški trmi in vročevrnosti iz epizode v epizodo počasi, a vztrajno spoznava mnoge resnične obraze sebe in sveta, ki jo obdaja. Vse to zorenje podob, četudi mestoma okorno, ima pozitivni potencial v trenutno izjemno aktualnem in prevečkrat površno obdelanem vprašanju reprezentacij in identitetnih politik.

