

Pumping Iron: Hollywood in kult moškega telesa

PETER ŽARGI

Ko je leta 1977 po dvoletni stagnaciji in težavah s produkcijo¹ končno izšla (samooklicana) dokudrama **Pumping Iron** (George Butler in Robert Fiore), je bil to verjetno največji premik bodibildinga iz marginalnega, relativno neznanega oz. nišnega športa v svetovno javnost. Film sledi skupini amaterskih in profesionalnih bodibilderjev, ki se pripravljajo na tekmovanje za Mr. Universe oz. Mr. Olympia v južnoafriški Pretoriji, v ospredje pa postavi rivalstvo med navidezno brezčutnim Arnoldom Schwarzeneggerjem, takrat že legendo fitnes krogov, in mlajšim Loujem Ferrignom, skromnim Newyorčanom, ki si želi doseči in preseči svojega vzornika. Premik pa ni segal le v širšo javnost, temveč tudi in predvsem v popularno kulturo s filmom na čelu: postava Neverjetnega Hulka se je kar na lepem lahko zdela dosegljiva – seveda je vloga v seriji kasneje dobil Lou Ferrigno.

Oblikovanje telesa, predvsem moškega, je bilo sicer v Združenih državah že ustaljen del telesne kulture skozi vse 20. stoletje, a se je sprva omejevalo na potujoče predstave »strongmanov«, dvigovalcev uteži, akrobatov in športno udeleževanje². Mediji so oglaševali programe za zdravje in razvoj telesa, ki so jih sponzorirale javne osebnosti, na primer Charles Atlas in Jack Dempsey ter kasneje Jack LaLanne, tako da atletskih, mišičastih teles v medijih ni primanjkovalo. V filmski industriji se je poslušal za bodibilding

začel razvijati predvsem s potrebo po igralcih, ki bi lahko upodobili mitske junake – zaslugo za to pripisujejo predvsem italijanskim produkcijam antičnih mišmašev, zlasti **Herculesa** (1958, Pietro Francisci) s Stevom Reevesom, zmagovalcem Mr. Universe, v glavni vlogi.

Zunaj specifičnih zgodovinskih oz. atletskih vlog, na primer Tarzana v upodobitvi Johnnyja Weissmullerja, pa je hollywoodski standard zahteval le prepričljivo funkcionalne junake, ki jim telesna aktivnost ni bila tuja in so se dejansko znašli z orožjem, uzdami ali pa ladijsko vrvo v rokah. Hollywood je seveda gojil določene ideale možatosti, ki pa so bili še vedno vezani bolj na karakter, kljub določenim izrazito fizično dominantnim igralcem, kot so bili npr. John Wayne ali Sterling Hayden ter Burt Lancaster. Predvsem pa preobremenjenost z očitno atletskostjo v zlatih letih Hollywooda po drugi svetovni vojni ni mogla vzkliti, saj so se mnogi igralci ali bodoči igralci vračali iz vojne z izjemnimi zaslugami, odlikovanji in napredovanji, kljub temu da jih danes zaradi nekonvencionalnega videza in tršatosti ne bi na avdiciji za vojni film gledali niti pet minut³.

Večji premik moškega telesa pod drobnogled se je tako zgodil kmalu po vojni, izhajal pa je bolj iz erotičnosti kot funkcionalnosti, in sicer z generacijo Marlona Branda, Jamesa Deana in majic s kratkimi rokavi, ki so iz funkcije spodnjega perila prešle v modni simbol upornišтва 50. let. Kot je zapisal Gore Vidal, je bil moški pred Brandovim

1 Zaradi pomanjkanja sredstev je bilo treba med postprodukcijo dve leti zbirati dodaten denar.

2 ZDA so bile v 40., 50. in 60. letih tudi mednarodna sila v olimpijskem dviganju uteži, dokler je nista izpodrinili sovjetska premoč v tehnologiji steroidov ter uveljavitev *powerliftinga* kot enostavno bolj praktičnega športa z manj tehnike in več surove sile.

3 Jamesa Stewarta so sprva zaradi premajhne telesne teže celo zavrnili; iz vojne se je vseeno vrnil kot odlikovan polkovnik. Zaradi istih razlogov so najprej zavrnili tudi Audieja Murphya, kasnejšega zvezdnika vesternov – čeprav je bil ob koncu vojne leta 1945 ameriški vojak z največ odlikovanji(!).

nastopom v *Tramvaju poželenje* na Broadwayu le obleka, ne telo. Ta sprememba je bila povsem sinergistična v smislu tako prezence (predvsem Brandove) kot režijskih in scenarističnih poudarkov – moške kot seks simbole brez majic so seveda občinstva videvala skozi vsa poprejšnja desetletja Hollywooda, vendar v popolnoma drugačnem kontekstu. Brando, Clift in Dean so bili sicer ameriški simboli, natančneje simboli nekakšne svobodne poti, izborjene sredi konformistične povojne družbe, obenem pa so bili za marsikoga tudi protiameriški, in tovrstna povezava telesa in odpora je vztrajala še s **Taksistom** (*Taxi Driver*, 1976, Martin Scorsese) na začetku 70. let.⁴ A erotizacija moškega telesa Hollywooda ni nikoli več zapustila.

Hkrati je z vse večjim pretokom popularne kulture in posledično *back-and-forth* izmenjavo narativov in tehnologije med ZDA, Evropo in Japonsko ter Kitajsko, ki je vrh dosegla z Bruceom Leejem kot predhodnikom Schwarzeneggerja v vlogi popkulturnega športnega ambasadorja, začela ustvarjati podstat za intenzivnejše akcijske filme. Ti so sčasoma začeli prehajati iz kontrakulturniškega cinizma v pro-režimskost pod krinko libertarnosti. *Pumping Iron* tako ne bi mogel imeti boljšega tajminga, kljub težki poti do občinstva. Ne le da je šport približal množicam, kjer je kljub mešanim občutkom do takrat že občutno pretiranih, na steroidih oblikovanih teles, vseeno prevladala fascinacija nad ekstremom oblikovanja telesa ter nad karizmo glavnih akterjev – bodibilding je predstavljal predvsem premik k hiperfascinaciji s telesom v ideološkem smislu, ki je presegal zdrav duh v zdravem telesu, uporništvu, erotičnost ali pa samo atletskost.⁵

Ko se je štiriindvajset let po *Herculesu* s Stevom Reevesom znova pojavila potreba po še večjem, brutalnejšem junaku, Conanu Barbaru, so se ustvarjalci po ogledu filma *Pumping Iron* odločili za Schwarzeneggerja. Istega leta, 1982, je izšel tudi prvi **Rambo** (*First Blood*, 1982, Ted Kotcheff) s Sylvestrom Stallonejem v glavni vlogi, tri leta kasneje pa sta sledila Schwarzeneggerjev **Commando** (1985, Mark L. Lester) in Stallonejev **Rambo II** (*Rambo*:

First Blood II, 1985, George P. Cosmatos): standard je bil tako postavljen. Ogromna, definirana telesa niso več govorila le o fizični zmogljivosti, temveč o samozadostnem volku samotarju, ki lastnoročno in s popolno suverenostjo prevlada nad Drugim, bodisi Rusi, Vietnamci, domačimi saboterji ali pa kolumbijskimi narko-karteli. John Rambo si je konec koncev želel le, da bi ga domovina ne zaničevala ob vrnitvi iz Vietnami; klanje je bilo povsem stvar okoliščin. In kljub Rambovi (navidezni) nevtralnosti je Reagan poziral z majico »Rambo je republikanec«. Kdo bi lahko predstavljal boljši simbol ZDA, ki vstajajo iz pepela preteklosti, sejejo mir od Afganistana do Salvadorja, v državi pa najdejo svoje mesto vsi, tudi imigranti, če le dovolj garajo in ne preprodajajo drog – tako kot so garali Arnold, Dolph Lundgren in Van Damme. A če je bila zmaga v prejšnjih desetletjih še stvar kolektiva, se je mentaliteta do drugega Ramba spremenila: »Bomo tokrat zmagali?« vpraša Rambo polkovnika Trautmana ob vrnitvi v Vietnam. »Tokrat je odvisno od tebe,« mu odgovori Trautman. In ko polkovnik vpraša Ramba, česa si želi, mu ta odvrne: »Zmagovati ... preživeti.« Paradoksalna kombinacija navidezno obetavnih osemdesetih let in redukcije življenja na preživetje je neverjetna, a nekako vztraja tudi štirideset let kasneje. Le kot najboljša verzija samega sebe lahko zares pomagaš družbi – to je nenehno sporočilo marketinga in to je vedel tudi Van Damme v **Krvavem športu** (*Bloodsport*, 1988, Newt Arnold): »Poskušam biti najboljši za samega sebe.« In zares je lahko ljubil le še sebi enakega – ko na koncu dahne, »I love you«, to ni namenjeno dekletu, temveč soborcu, ki ga skupaj obiščeta v bolnišnici.

Seveda ti filmi niso bili privlačni le za zagrizene republikance, patriote in pristaše agresivne ameriške zunanje politike. Privlačna je bila tudi simbolična osvoboditev posameznika; *more is better* ni veljalo le za mišice, temveč tudi za kapitalno opolnomočenje. In tako kot bo nevidna roka trga poskrbela za ekonomijo, bo vidna roka Stalloneja poskrbela za varnost. Poleg tega je šlo nedvomno tudi za povsem arhetipsko privlačnost tovrstnih junakov, čeprav so ravno v tem smislu mnogi akcijski filmi osemdesetih let šepali, saj niso upoštevali večine arhetipskih zakonitosti narativa, kot so spremembe, skozi katere gre protagonist, pomoč drugih, osebostne pomanjkljivosti itd. Najbolje so se seveda postarali, ko je šlo za več kot le eksplozije – kar izpostavi dokumentarec **V iskanju zadnjih akcijskih junakov** (*In Search of the Last Action Heroes*, 2019, Oliver Harper): »V **Predatorju** smo prvič videli, da je Arnolda lahko strah.«

⁴ Kadri DeNirovih sklec in zgibov ostajajo med najprepoznavnejšimi filmskimi segmenti spremembe oz. priprave telesa kot simbola za spremembo duha.

⁵ Še v času Schwarzeneggerjeve mladosti so vsa tekmovanja v bodibildingu vsebovala tudi preizkus v dejanski moči, medtem ko so bili npr. olimpijski dvigi standardni del vsakega začetniškega programa bodibildinga; kasneje so se tekmovanja zreducirala zgolj na ocenjevanje posameznih poz.

Bodibilding je vzporedno tudi sam postajal izključno tržna niša in napovednik simulakra, ki se je bližal odnosu do (predvsem) moškega telesa v Hollywoodu. Če je bilo pri *Pumping Iron* še očitno, da ima večina bodibilderjev neko športno podlago oziroma preteklost, poleg katere so gojili tudi ta del športa, bi si njihove naslednike v devetdesetih in pozneje težko predstavljali pri gibanju skozi džunglo, mečevanju ali teku po newyorških ulicah – ne nazadnje je tudi Schwarzenegger moral izgubiti približno petnajst kilogramov mišic, da je bil verodostojen kot nekdo, ki lahko vihti meč. Tako se je povezava med zdravjem in oblikovanjem telesa počasi prekinjala; steroidi so sicer bili standard ameriškega športa od hladne vojne naprej in dianabol je bil v slačilnicah igralcev ameriškega nogometa tako običajen kot čelade, a kakršnakoli ideja o bodibildingu kot eliksirju mladosti se je pol stoletja kasneje preko napredne kemije popačila v telesno dismorfijo. Hollywood pa je medtem, kot pokaže *V iskanju zadnjega akcijskega junaka*, počasi dojel, da je enostavneje, če namesto bodibilderjev in mojstrov borilnih veščin, ki jih je treba učiti igre, najame igralce ter jih trenira – morda tudi po uspehu **Smrtonosnega orožja** (*Lethal Weapon*, 1987, Richard Donner) in filma **Umri pokončno** (*Die Hard*, 1988, John McTiernan), saj sta si kljub eksplozivni akciji lahko dovolila neprimerno več dramatičnosti in napetosti z junaki, ki so dejansko kazali čustva in niso bili nepremagljivi. Akcijski junak se je tako začel s koncem osemdesetih premikati nazaj v smeri slehernika, a DIY etos je ostal; tudi slehernik je postajal vse bolj fizično opravljen in lahko smo bili priča neverjetnim telesnim transformacijam zvezdnikov, ki že zadnjih dvajset let polnijo medije.

V ospredje marsikaterega filma tako pogosto sili kondicijska priprava glavnega igralca (Jake Gylenhaal, Hugh Jackman, Mark Wahlberg, Tom Hardy, Chris Pratt, Channing Tatum itd): sporočilo ni več, da nekje obstajajo specializirani fanatiki, ki cele dneve le dvigujejo uteži, temveč da je to enostavno del igralčeve delovne etike. Ti ljudje naj ne bi bili stroji za akcijo, temveč zaokrožena bitja, ki nadčloveške treninge kombinirajo še z družinskim življenjem in obvezno prisotnostjo na družbenih omrežjih. Pripravljeni so na vse, še posebej če se pripeti kakšna naravna katastrofa ali pa celo ponovi 11. september. Ne morejo namreč več računati na Johna Ramba, Johna Matrixa, Johna McLana, temveč si morajo pomagati sami oziroma imajo to odgovornost vsaj do svoje družine – ameriška zunanja politika jih ne zanima, saj samo branijo, kar je njihovega. In seveda, če mora biti slehernik sredi terorističnega

napada v popolni formi, se od njega na prosti dan pričakuje vsaj odlična mišična definicija – če film ne zahteva, da je telo igralca zavoljo scenarija rahlo zanemarjeno, se vsekakor pričakuje, da bo brez majice videti nadpovprečno. Tudi če ga ne čaka spopad z zlom, je zaželeno, da bo vseeno najboljša verzija samega sebe.

Tu pa se korelacija med močjo in lepoto, kot jo je videl Oscar Wilde⁶, počasi neha, saj se pričakuje *six-packe* kot simbol moškosti od ljudi, ki so bili pri štirinajstih letih Disneyjevi mišketirji (*Mouseketeers*), medtem ko je Sterling Hayden pri šestnajstih pustil šolo in postal ladijski častnik. Hollywood, ujet v ta lastni simulaker, spominja na obnašanje samcev rajskih ptic Papue Nove Gvineje, ki so v odsotnosti dejanske nevarnosti razvijale dominantnost skozi pisano, natančno koreografirano bohotenje; le da filmske ptice živijo v simulaciji nasilja, ki z zaledjem nepojmljivega luksuza pridiga o telesu, pripravljenem na vse. ■

6 In sicer: da je vse, kar je močno, avtomatično lepo, tudi stroji.