

# Nezemljanke v filmu *Solaris* (1972) in *Za znoret!* (1994)<sup>1</sup>: posredovanje krize identitete

## Abstract

### Female Aliens in *Solaris* (1972) and *Are We Going Crazy?* (1994): Mediating Identity Crisis

The article discusses how depictions of female aliens in cinema can be interpreted as signifiers of deeply existentialist discussions of humanity and identity amidst two defining moments of crisis in Soviet and post-Soviet society, namely the US Moon landing in 1969 and the dissolution of the Soviet Union in 1991. The analysis focuses on the female aliens in the films *Solaris* (1972) and *Are We Going Crazy?* (1994), using theories of gender performativity, spatial metaphors and the concept of The Divine Sophia. In contrast to the female cyborg typically encountered in Western/Hollywood sci-fi cinema, the (post-)Soviet female alien downplays the binarism of biology vs. technology and is not concerned with or defined by motherhood. Instead, the function of the female aliens is to spur existentialist discussions of (gender) identity, ideal societies and morality.

**Keywords:** Soviet Film, Russian Film, gender, sci-fi, female aliens

Åsne Ø. Høgetveit defended her PhD thesis titled *The Moral Vertical in Russian Cinema: Female Pilots, Flight Attendants, Cosmonauts and Aliens at The University of Tromsø – Arctic University of Norway*. (asne.o.hogetveit@uit.no)

## Povzetek

Avtorica analizira like Nezemljank kot simbole temeljnih eksistencialnih razprav o človeškosti in identiteti v dveh ključnih kriznih trenutkih v sovjetski in postsovjetski družbi, torej ob ameriškem pristanku na Luni leta 1969 in ob razpadu Sovjetske zveze leta 1991. Analiza se osredinja na Nezemljanke v filmih *Solaris* (1972) in *Za znoret!* (1994) z vidika teorije performativnosti spola, prostorskih metafor in koncepta Božje Sofije.<sup>2</sup> V nasprotju z likom kiborginje, značilnim za zahodni oziroma hollywoodski znanstvenofantastični žanr, je pri (post)sovjetski Nezemljanki manj

1 *S uma soiti!*

2 Tudi: Sofije – Božje modrosti (op. ur.).

prisotno binarno nasprotje biologija vs. tehnologija, prav tako pa je ne zanima in ne definira materinstvo. Namesto tega liki Nezemljanek naznanjajo eksistencialne razprave o (družbenospolni) identiteti, idealni družbi in morali.

**Ključne besede:** sovjetski film, ruski film, družbeni spol, znanstvena fantastika, Nezemljanke

*Åsne Ø. Høgetveit je svojo doktorsko disertacijo Moralna vertikalav ruskem filmu: pilotinje, stevardese, kozmonavtke in Nezemljanke (The Moral Vertical in Russian Cinema: Female Pilots, Flight Attendants, Cosmonauts and Aliens) zagovarjala na Univerzi v Tromsu – Arktiški univerzi na Norveškem. (asne.o.hogetveit@uit.no)*

Članek je razprava o likih Nezemljanek, ki jih je mogoče interpretirati kot simbole temeljnih eksistencialnih razprav o človeškosti in identiteti v dveh ključnih kriznih trenutkih v sovjetski in postsovjetski družbi, tj. ob ameriškem pristanku na Luni leta 1969 in ob razpadu Sovjetske zveze leta 1991. Obenem liki Nezemljanek ponazarjajo (post)sovjetski odnos do tehnologije in družbenega spola. Analiza (post)sovjetskih Nezemljanek omogoča tudi zanimivo primerjavo z reprezentacijo ženskih kiborgov v zahodnem oziroma hollywoodskem znanstvenofantastičnem filmu – in potencialno izpodbija temeljne lastnosti binarizma, ki so inherentne likom kiborginj.

V članku sta analizirana dva filma, in sicer epohalni film *Solaris* režiserja Andreja Tarkovskega iz leta 1972 in nizkoprorračunski, že skoraj v celoti pozabljen znanstvenofantastični film *Za znoret!* iz leta 1994, ki ga je režiral Sergej Kučkov. Osrednje vprašanje pričujoče analize je, kako liki Nezemljanek spodbujajo razprave o identiteti, človeštvu in morali, značilnih za *zeitgeist*, v katerem je film nastal. Razmere za snemanje in produkcijo filma, od financiranja do delovnih razmer, distribucije in vpliva politike, so se v zgodnjih 70. letih zelo razlikovali od razmer sredi 90. let prejšnjega stoletja in čeprav te okoliščine nujno vplivajo na umetniško kakovost filmov, bomo v tem besedilu ta vidik le bežno oplazili. Razprava bo namenjena predvsem vprašanju, kako je družbena sprememba filmsko predstavljena, pri čemer bomo upoštevali tudi razlike v produkcijskih razmerah obeh filmov. Lahko bi rekli, da se filma razlikujeta v umetniški vrednosti – *Solaris* velja za mojstrovino, *Za znoret!* pa za nekakšno izumetničeno, nizkoprorračunsko produkcijo. Vendar v obeh nastopajo liki humanoidne Nezemljanke in oba prav tako obravnavata sodobna vprašanja, povezana s pojmovanjem identitete. Menim, da lahko s primerjavo ženskega nezemeljskega bitja v teh dveh filmih, ki sta na številnih ravneh zelo različna, pokažemo, da so ta fenomen v različnih obdobjih in različni filmski ustvarjalci predstavljali na podoben način. Prav ta podobnost kaže, da so bile Nezemljanke širši kulturni fenomen, ki ni bil omejen zgolj na določeno časovno obdobje ali na umetnika. Izbrana

filma sta del širše tradicije (post)sovjetskega znanstvenofantastičnega filma, v katerem imajo Nezemljanke pomembno vlogo.<sup>3</sup> Razlog za izbiro prav teh dveh produkcij iz kataloga filmov z liki Nezemljanek je, da sta bila posneta sorazmerno kmalu po prelomnih trenutkih (post)sovjetske zgodovine.

Poleg analize filma *Solaris* in *Za znoret!* bom s pomočjo pregleda znanstvene literature opozorila na ključne značilnosti kiborginje v zahodnem oziroma hollywoodskem filmu. To bo osnova za primerjavo z likom (post)sovjetske Nezemljanke.

Tehnološki optimizem šestdesetih let prejšnjega stoletja ni bil značilen samo za Sovjetsko zvezo. Podobno vzdušje je bilo mogoče zaznati tudi v Združenih državah Amerike, o čemer lahko beremo v članku *Kiborgi in vesolje (Cyborgs and Space)* (1960), v katerem je bil pojem »kiborg« (*cyborg*) prvič uporabljen. V njem avtorja Manfred Clynes in Nathan Kline zelo optimistično razpravljata o tem, kako se bo s pomočjo tehnologije človeško telo prilagodilo razmeram v vesolju. Pri tem ne mislita na razvoj novih oblek in strojev za zaščito telesa, temveč na spreminjanje samega človeškega telesa. Novi pojem so zelo hitro prevzeli filmski ustvarjalci. Prvi film, v katerem se uporablja pojem »kiborg«, je bil *Kiborg 2087 (Cyborg 2087)*, režiser Franklin Adreon) iz leta 1966.<sup>4</sup> Kiborg se v zahodni in hollywoodski kulturi uporablja v razpravah o razmerju med človekom in tehnologijo. Že zato je kiborg del transhumanističnih razprav in idej o postčloveku.

V zahodnem znanstvenofantastičnem diskurzu je prav koncept postčloveka veliko pripomogel k razpravam o človeku in tehnologiji.<sup>5</sup> Takole ugotavlja Dónal O'Mathúna: »Filmi s posthumani(stični)mi in transhumani(stični)mi vsebinami odpirajo raznolika vprašanja, toda skupno jim je postavljanje vprašanj o človekovi naravi in tehnologiji. [...] Razmišljajo namreč o posebnosti človeka in njegovi vrednosti.« (O'Mathuna v Hogetveit, 2019) Ena od postčloveških filmskih inkarnacij je ravno kiborginja, tj. združitev biologije in tehnologije v obliki ženskega telesa. Strokovne razprave o funkciji kiborginje so večinoma enotne v tem, da je kiborginja bitje, ki v sebi združuje dve veliki nevarnosti za moškost: napredno tehnologijo (ta bi lah-

---

3 Celovitejša predstavitev, analiza in razprava o Nezemljankah v (post)sovjetskem filmu so tema doktorske disertacije avtorice (Høgetveit, 2018) in članka *Nezemljanke v (post)sovjetskem znanstvenofantastičnem žanru: tehnologija, žrtvovanje in moralni feminizem (Female Aliens in (Post-)Soviet Sci-Fi Cinema: Technology, Sacrifice and Morality Feminism)* (Høgetveit, 2019).

4 Pojem kiborg v filmu označuje fikcijski lik, ki nekako ustreza opisu spoja tehnologije in biologije, kot je pošast Frankenstein.

5 Večina nesovjetskih/neruskih filmov, omenjenih v članku, je nastala v Hollywoodu, toda ker velja recimo nemški film *Metropolis (Metropolis, 1927, režiser Fritz Lang)* za enega ključnih znanstvenofantastičnih filmov in je eksplicitno omenjen tudi v literaturi za ta članek kot primer nesovjetske/neruske prezentacije (Anthony, 2004; Balsamo, 2000), se širši pojem »zahodni« uporablja pogosteje kot specifični »hollywoodski«.

ko nadomestila večino funkcij, ki jih opravljajo moški) in žensko seksualnost (ki številne moške straši in obenem izziva ter/ali pri moških zbuja željo po podreditvi ženske). Ženske kiborginje tako pomenijo dvojno grožnjo (glej Anthony, 2004; Doane, 2000; Faithful, 2016). Še ena od determinant, povezanih z Nezemljankami, kiborginjami in androidinjami v hollywoodskem znanstvenofantastičnem filmu, je po mnenju Mary Ann Doane fetišizacija reprodukcije in materinstva, zaradi česar imajo ta ženska bitja v filmih zelo specifično vlogo in binarno opozicijo biologija vs. tehnologija pogosto preverjajo z vidika rodnosti (Doane, 2000). Po mnenju Roberta Ranischa in Stefana Lorenza Sorgnerja je funkcija posthumanističnih idej kritika prav te binarne miselnosti, značilne za Zahod:

Medtem ko zagotovo ne obstaja zgolj en humanizem, ki bi bil lahko skupna tarča posthumanistične kritike, pa v zahodni kulturi obstajajo še drugi trdovratnejši koncepti in binarizmi, recimo narava/kultura, moški/ženska, subjekt/objekt, človek/žival ali telo/um, ki so globoko zakoreninjeni v zahodni tradiciji in jih posthumanistični misleci kritizirajo. (Ranisch in Sorgner, 2014: 8)

Čeprav je bila kibernetika pomembno področje znanosti in predmet znanstvenih razprav tudi v Sovjetski zvezi, pa sam koncept kiborga v popularni kulturi ni spodbudil podobnih razmislekov o človeku in tehnologiji. To dejstvo bi lahko pripisali okoliščini, da je tehnologija v Sovjetski zvezi ponudila drugačno izkušnjo, kot jo je v ZDA; tudi razumevanje tehnologije se je v obeh kontekstih razlikovalo. Zlasti med industrializacijo v tridesetih letih prejšnjega stoletja je bil sovjetski ideal prihodnosti – simbioza med človekom in strojem, ki sta jo širili tako umetnost kot politična propaganda. Te pa ni predstavljala zgolj podoba industrijskega delavca, temveč veliko pogosteje podoba industrializiranega kmeta oziroma navadno kar ženske (kmetice) na traktorju. Industrializacija in stroji torej niso bili izključno moška zadeva. Prav tako je bil sovjetski pogled na naravo zelo instrumentalen – sama po sebi narava ni imela visoke vrednosti in je veljala za nekaj, kar je na voljo za izkoriščanje in človeško industrializacijo.<sup>6</sup>

Sovjetski pogled na tehnologijo, stroje in naravo izvira iz marksizma. Za Marxa je bila tehnologija (kot plod človekovega intelektualnega napora) sama po sebi nevtralna v tem smislu, da lahko enako služi kapitalistični kot socialistični družbi. Menil je celo, da bodo stroji, produkcijska sredstva, ki

<sup>6</sup> Najskrajnejši primeri takšne politike so projekti kultiviranja zemlje za poljedelstvo in spreminjanje rečnih strug, predvsem tistih, ki se izlivajo v Aralsko jezero, kar dandanes velja za največjo ekološko katastrofo, ki jo je povzročil človek.

zatirajo in odtujujejo delavski razred v kapitalizmu, nazadnje pripomogli k osvoboditvi delavcev v revoluciji in služili človeštvu v brezrazredni družbi. Glede na to vizijo tehnologija in stroji človeštva, in še zlasti moškosti, ne ogrožajo, temveč ga celo izboljšujejo. V tem kontekstu je kiborg rezultat *naravnega* razvoja tako tehnologije kot človeškega rodu.<sup>7</sup> Tako proti koncu filma Fritza Langa *Metropolis* (*Metropolis*, 1927) delavci v protikapitalističnem uporu simbolično uničijo stroje, medtem ko več sovjetskih filmov tistega časa (npr. *Človek s kamero*, *Človek s kinoaparatom*, 1929, režiser Dziga Vertov) dejansko slavi kult človeka-stroja. Sklepamo lahko, da funkcija kiborga kot lika, ki preizkuša tezo o domnevni grožnji napredne tehnologije in se obenem sooča s to grožnjo, v sovjetskem diskurzu ni bila dominantna. Pri tem je treba dodati, da je sovjetska družba z vidika tehnološkega razvoja večji del 20. stoletja zaostajala za ameriško. To delno pojasnjuje, zakaj futuristično utopijo v sovjetskem kontekstu zaznamuje predvsem povezanost s tehnologijo, katere potencialno nevarne in problematične strani niso poudarjene. Tehnologija v Sovjetski zvezi ni bila ne dovolj razvita ne dovolj intimno vpeta v različne sfere življenja, da bi pomenila očitno grožnjo.

Analiza likov Nezemljank v filmih *Solaris* in *Za znoret!* se opira na koncept Sofije – Božje modrosti ruskega misleca iz 19. stoletja Vladimirja Solovjeva kot uveljavljenega arhetipa ženskih likov v ruski kulturi, in na teorijo performativnosti spola Judith Butler. Božja Sofija oziroma božja modrost (*sophie* je po grško modrost), je kompleksen in izmuzljiv koncept. Teoretičarka Judith Deutsch Kornblatt pravi, da Solovjev koncept povezuje

[...] tako z božanskim ali idealnim, kot z ustvarjenimi svetovi: »vodilo (ali začetek) človeštva«, »idealno ali normalno« človeško bitje, »popolna človeškost«, realizacija božanskega načela, podoba in podobnost božanskega principa, arhetipsko človeštvo, celota, realna oblika Božanstva, vse človeštvo v enem in posrednik med množtvom vseh živih entitet in absolutna enotnost Božanstva. Pravzaprav je v tem delu definicija Sofije hkrati preveč in premalo določena, kar je značilno za celoten opus Solovjova/vsa Solovjovova dela. (Kornblatt, 2009: 9)

7 Izjemen prikaz tega je preobrazba enega pomembnih herojev Sovjetske zveze, Alekseja Maresjeva (1916–2001), ki je postal nekakšen kiborg. Maresjev je bil vojni pilot, ki so ga v napadu leta 1942 sestrelili nacisti. Komaj je ušel ujetništvu in se vrnil domov živ, a brez obeh nog. Dobil je protetični nogi in bil tako odločen, da se bo vrnil v zrak, da je eno leto vztrajno treniral in nato znova aktivno služboval kot vojaški pilot. Prejel je več medalj in postal inspiracija za roman, film in opero (ki jo je napisal Prokofjev), ki so bili vsi naslovljeni *Zgodba pravega moža (Povest' o nastojaščem človeke)*. Zaradi proteze Maresjev ni bil nič manj človek, prav nasprotno – če bi imel svoji nogi, verjetno ne bi bilo zgodbe »o pravem človeku«.

Kompleksnost koncepta lahko deloma tudi pojasni, zakaj je tako močno vplival na rusko kulturo, vključno s sovjetsko. Za to razpravo je pomembno, da je Božja Sofija opisana kot ženska, velikokrat kot utelešenje božanstva v ženskem telesu, in je tesno povezana z eksistencialnimi vprašanji in božansko resnico.

Koncept božanske Sofije je uporabno orodje za analiziranje Nezemljank v (post)sovjetskem znanstvenofantastičnem filmu, saj poudarja družbeni spol in omogoča obravnavo eksistencialnih razprav, ki jih odpirajo tovrstni filmi – največkrat skozi lik Nezemljanke –, ter izrazitega prostorskega vidika. Božja Sofija namreč vpelje uveljavljeno metaforo vertikalnega vektorja kot izraza obstoja hierarhičnega razmerja (glej Høgetveit, 2019; Lotman, 1977; MacAloon, 1984; Tuan, 2013):

Vertikalno vrednotenje je tako bistveno, tako prepričljivo – nadrejenost je tu tako očitna –, da ga razum ne more prezreti, ko enkrat prepozna njegov takojšnji in neposreden pomen. Nemogoče je izraziti moralne vrednote, ne da bi se pri tem sklicevali na vertikalno os. (Bachelard, 1988: 10)

V filmih, kjer nastopajo Nezemljanke, je ista metafora, ali Moralna Vertikala, navadno uporabljena za utrditev statusa Nezemljank kot moralno superiornih v odnosu do drugih (moških) likov. Moralne funkcije Nezemljank sicer niso osnovna tema tega članka, vendar je treba vseeno poudariti, da koncept Božje Sofije uporabimo tudi zato, da obravnavane like umestimo v rusko tradicijo in ne v zahodno oziroma hollywoodsko.

Druga pomembna teorija, na katero se opiram v pričujočem članku, je teorija performativnosti spola Judith Butler. Omenila sem že, da razprave o Nezemljanih, kiborgih in družbenem spolu navadno vključujejo binarizem biologija/tehnologija. V naši razpravi o Nezemljankah družbenospolna identiteta teh filmskih likov izhaja iz tega, kako uprizarjajo svoj družbeni spol. Biološko niso ljudje in kot take pritrjujejo teoriji Judith Butler, »da se družbeni spol proizvaja skozi stabilno množico dejanj, predpostavljenih v okviru ospotljenega stiliziranja telesa« (Butler, 2006: xv). Takšna reprezentacija družbenega spola in biologije pa je v nasprotju s fetišizacijo materinstva v Hollywoodu – pravzaprav nobena Nezemljanka v (post)sovjetskih znanstvenofantastičnih filmih ni predstavljena kot mati. To pomeni, da ženske ne definira njena zmožnost reprodukcije, ampak se lahko vsaj deloma definira sama, k čemur se bomo vrnili pri analizi filma *Solaris*.

Nezemljanke v filmih imajo sposobnosti, ki jih ljudje nimajo. Kljub temu pa ostaja nejasno, ali so te nadčloveške sposobnosti posledica povsem drugačne biologije, ki se je razvila v drugačnih ekoloških razmerah, ali so posledica ljudem v določenem trenutku nedostopnega tehnološkega napredka. Zato se zdi, da pojem »kiborg« zanje ni povsem ustrezen. Namesto tega bom te sposobnosti imenovala nadčloveške sposobnosti in filmske like kot superljudi.

Sovjetska znanstvenofantastična filmografija se dozdevno manj osredinja na konflikte med ljudmi in tehnologijo ter med moško in žensko seksualnostjo; tudi fetišizacije reprodukcije in materinstva je v njej manj. Že bežen pregled filmov sovjetskega znanstvenofantastičnega žanra pokaže, da se filozofska razprava o kiborgih razlikuje od zahodne. Pravzaprav imamo opravka z le eno eksplicitno omembo kiborgov, eksplicitnih sklicev na reprodukcijo ali materinstvo ni in le nekaj likov ustreza opisu organsko-sintetičnega bitja.<sup>8</sup> Ta opažanja ne kažejo samo, kako sta bila v Sovjetski zvezi in danes v Rusiji razumljena družbeni spol in tehnologija, temveč osvetlijo tudi zahodne in hollywoodske reprezentacije spola in tehnologije.

## *Solaris* in odmik od kozmičnega navdušenja

S pristankom vesoljskega plovila Apollo 11 na Luni 16. julija 1969 se je končalo obdobje, imenovano »kozmična doba« Sovjetske zveze (Maurer in dr., 2011: 4). Sovjetska popularna kultura je bila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja prežeta s kozmonavti, vesoljskimi plovili in vesoljskimi raziskovalnimi odpravami. To so bila leta, polna optimizma, ki ga je dodatno spodbudil govor tedanjega generalnega sekretarja sovjetske Komunistične partije Nikite Hruščova na 22. kongresu Komunistične partije leta 1961, v katerem je oznanil, da bo Sovjetska zveza uresničila pravi komunizem v naslednjih dveh desetletjih. Sovjetska zveza je vodila v vesoljski tekmi z ZDA, dokler ni glavni inženir sovjetskega vesoljskega programa Sergej Koroljov leta 1966 umrl. Nato se je leta 1968 tragično ponesrečil junak in nacionalni simbol, kozmonavt Jurij Gagarin. Za nameček so ZDA prve pristale na Luni in tako zmagale v tekmi za vesolje. Vsi ti dogodki so nedvomno izjemno

---

8 Kiborgi so eksplicitno omenjeni v filmu *Orionova zanka* (*Petlia Oriona*, 1980, režiser Vasilij Levin). Vsak član posadke dobi svojega dvojnika kiborga, tako da posadka kiborgov spremlja človeško posadko na njeni odpravi. Kiborgi imajo vlogo nekakšnih avtopilotov posameznih članov posadke, ko morajo ti počivati. Kiborgi v tem filmu imajo komajda kaj svoje volje, zato se zdi, da imajo več skupnega s humanoidnimi roboti kot s kiborgi. Prav tako ni jasno, ali so zares organsko-sintetična bitja. Kot taki v filmu ne igrajo dovolj pomembne vloge, da bi jih lahko v tem članku celovito analizirali.

vplivali na kulturno pogojeno in posredovano dožemanje veselja in potovanj v vesolje. V filmskih upodobitvah vesoljskih odprav je bilo v tistem času opaziti premik od optimističnega raziskovanja novih planetov in tehnologij, značilnega za šestdeseta leta, k eksistencializmu in subverzivnosti, ki sta zaznamovala sedemdeseta.

Film Andreja Tarkovskega *Solaris* je zbudil veliko pozornosti tako v Sovjetski zvezi kot tudi v mednarodnem prostoru.<sup>9</sup> Superčlovek Hari (Natalija Bondarčuk) ima ključno vlogo v tej izrazito eksistencialistični drami, ki je postavljena v nedefinirano prihodnost, ko se človeški znanstveniki intenzivno ukvarjajo z raziskovanjem skrivnostnega planeta Solaris. Psihoterapevta Krisa Kelvina (Donatas Banionis) pošljejo na vesoljsko postajo v orbiti Solarisa. Tam izve za skrivnostne dogodke, o katerih se drugi znanstveniki nočejo pogovarjati z »outsiderji«: na vesoljski postaji ljudje dobivajo »goste«. Solaris, vodni planet, za katerega ni znano, ali ima kakšno zaplato kopnega, nekako proizvaja humanoidna bitja, »goste«. Najpomembnejša gostja je Hari, ki je po videzu in vedenju enaka kot nekdanja Krisova žena, ki se je ubila sedem let pred začetkom filmske zgodbe. Hari in drugi humanoidni Nezemljani na vesoljski postaji so Solarisove materializirane različice travmatičnih spominov ljudi na vesoljski postaji. To dejstvo po eni strani odpira povsem praktično vprašanje, kako naj znanstveniki vzpostavijo stik z gosti, po drugi pa filozofska vprašanja o človeškosti in o tem, kako se spopasti s travmami. Različne odgovore na ta vprašanja film navaja tako, da pokaže, kako različni znanstveniki ravnaajo z gosti. Raziskovalec Sartorius, na primer, ne kaže nikakršnih simpatij do gostov in na njih izvaja groteskne eksperimente s seciranjem. Po drugi strani Kris ne more prezreti očitnih čustvenih odzivov Nezemljanov in zato meni, da bi jih morali obravnavati kot ljudi. Vse omenjene tematike so jasno družbenospolno predstavljene – vsi znanstveniki so moški, najpomembnejši gost pa ženska.

Čeprav Hari ni človek, razvoj njenega lika v filmu poudarja ravno njeno človeškost – s Krisom se poveže na čustveni ravni in sprejema težke odločitve, ki zadevajo moralnost (odloča se na podlagi tega, kar čuti do Krisa in on do nje). Njeni gibi, mimika obraza in izražanje čustev učinkovito prepričujejo gledalce – oziroma jim sugerirajo –, da bi bilo treba Hari obravnavati kot človeka. Na podlagi funkcionalističnih idej Hilary Putnam<sup>10</sup> in zdravorazumskega induktivnega sklepanja znanstvenik Vladimir Tumanov trdi, da Harijina

9 O filmu *Solaris* je bilo objavljenih več člankov v sovjetskih filmskih revijah *Sovjetski ekran* (*Sovjetskij ekran*) in *Sovjetski film* (*Soviet Film*). Prav tako je bil film leta 1972 nagradjen z veliko nagrado žirije filmskega festivala v Cannesu (glej *Prognozy hudožnika – Soljaris*, 1971; *Zagadka »Soliarisa«*, 1973; *Revich*, 1971; *Sheetova*, 1973; *Smelkov*, 1973; *Yurenev*, 1973; *Zorkaia*, 1973).

10 »Če je videti kot raca, plava kot raca in gaga kot raca, potem je najverjetneje raca.« Nekateri ta aforizem pripisujejo pesniku Jamesu Withcombu Rileyju, toda tudi ta odgovor ni dokončen.



materialna sestava iz nestabilnih nevtrinov (kar zagotovo ni človeško) ni tako pomembna kot njena človeška zunanost in sposobnost čustvovanja (Tumanov, 2016: 370). Tumanov trdi, da je skoraj nemogoče, da gledalci zaradi našega človeškega odziva na druge ljudi ne bi opazili njene človeškosti. Ker vemo, da je igralka Natalija Bondarčuk človek, to vedenje prenesemo tudi na lik, ki ga igra (ibid.: 372). Zanimivo je, da to trditev lahko razumemo kot potrditev teorije Judith Butler o performativnosti spola: Harijina ženskost ni osnovana na njenem biološkem spolu, temveč na »stabilni množici dejanj, predpostavljenih v okviru ospoljenega stiliziranja telesa« (Butler, 2006: xv).

Telesa superljudi v *Solarisu* se hitro celijo, ob uničenju ponovno oživijo, toda videti je, da bolečino doživljajo enako kot ljudje in imajo podobne impulze. Četudi se celjenje in ponovna oživitev zdita izjemni sposobnosti, Hari povzročata le nelagodje in nad njima nima nikakršnega dejanskega nadzora. Ni jasno, koliko spomina prototipske osebe (recimo dejanske Hari, Krisove žene) ima nezemeljska različica. Verjetno je Hari posebej kompleksen lik zato, ker je Kris človeško Hari zelo dobro poznal in se je zato izjemno dobro spominja, pa tudi zato, ker ne razume, zakaj je storila samomor. Hari, ki jo spoznamo v filmu, je sicer rekonstrukcija dejanskega človeka, toda vseeno je Nezemljanka, zasnovana na Krisovem spominu na človeško Hari. Nezemljanka Hari je torej Krisov idealizirani Drugi skozi koncept Božje Sofije. Toda ker Hari takšnega obstoja ne more sprejeti, se upre človeku, na čigar fantaziji je zasnovana.

Tumanov trdi, da Sartorius razkriva zelo poenostavljeno razumevanje človeštva in uma (ki temelji na biologiji), medtem ko Kris izraža funkcionalističen pristop (ki temelji na človekovem funkcionalnem delovanju in izkušnjah) (Tumanov, 2016: 368, 372). Krisovo stališče deloma pojasnjuje dejstvo, da je njegov nezemeljski gost njegova preminula žena. Za Hari pa je njen lastni obstoj vir negotovosti in travme, saj ima zelo jasno predstavo o sebi kot Krisovi ženi, obenem pa se zaveda, da ni človek. Film prepričljivo naslika to krizo identitete. Določenih dogodkov se Hari namreč ne spomni, saj se niso zgodili njej, vsaj ne na ravni telesa. S tem se postavlja vprašanje, kje se v časovnem in prostorskem pogledu začne in konča človek. Pri Hari dobimo tudi občutek, da je bila taka tudi, ko je bila človek, torej da je bila eksistenčno negotova, saj je trpela za simptomi depresije, kar jo je nazadnje privedlo do odločitve za samomor. Enako odločitev sprejme tudi superčlovek Hari. Ne da bi Kris to izvedel, Sartoriusa prepriča, da jo uniči, kar nakazuje, da gre za samožrtvovanje zaradi moralnih razlogov. Empatično čuti krivdo za Krisovo trpljenje. Do podobnega zaključka pride tudi Tumanov (2016: 374): »To dejanje [žrtvovanja], ki je podobno Kristusovemu, paradokсно zapečati nedvoumno človeškost Hari in odgovori na vprašanje o tem, ali

je oseba. Zadnji odgovor Tarkovskega na osrednje vprašanje filma [kaj je človečnost] je tragično navdihujoč.«

Harijino uničenje pa lahko interpretiramo tudi kot sovjetsko različico uničenja kiborgov, ki ga opiše Anthony:

Trije filmi, o katerih smo govorili [*Robot uničevalec (Eve of Destruction)*, 1991, režiser Duncan Gibbins, *Metropolis* in *Zvezdne steze. Prvi kontakt (Star Trek First Contact)*, 1996, režiser Jonathan Frakes], kažejo, da znanstvenofantastični filmi pogosto razrešujejo zgodovinske krize, vključno z razmerjem med človeštvom in tehnologijo, z ustvarjanjem in uničenjem kiborginje. (Anthony, 2004: 8)

Toda Hari ne ustreza niti opisu ženske spolne plenilke niti opisu kiborga. Njeno končno uničenje ni predstavljeno kot zmaga, ampak prej kot tragedija. Namesto da bi bil film *Solaris* kritika tehnologije, se bolj ukvarja z eksistencialnimi vprašanji o biti, na primer, kaj pomeni biti človek in kakšne so omejitve znanstvenega raziskovanja (pri čemer opozarja, da lahko postanejo ljudje izjemno nasilni in napadalni, ko ne morejo najti odgovorov na ta vprašanja). Tumanov o spolnem vidiku v filmu *Solaris* ne razpravlja. Po njegovem mnenju je Hari manifestacija Krisove moralne superiornosti do Sartoriusa, vendar te razprave ne pripelje do dokončnega sklepa (Tumanov, 2016: 366). Osredini se predvsem na moška lika, pri čemer Hari prepusti le malo – če sploh kaj – delovanja.

Kot superčlovek Hari ni brez moči, vendar je povezana s Krisom in njegovimi čustvi in prek njega z njegovo mrtvo ženo. Nenehno se sooča s svojim nenavadnim obstojem – nenavaden je za ljudi okoli nje, še zlasti pa zanjo. Njen lik tako ni daleč od definicije televizijske figure t. i. »nepopisanega lista«: »Nepopisan list (*Blank Slate*) je prazen lik, ki nima absolutno nobenih lastnih prepričanj, mnenj ali izkušenj, pripravljen na to, da ga oblikuje zunanji svet.« Televizijska figura je povezana s konceptom *tabule rase* kot ideje, da se vsak človek rodi kot nepopisan list, zato je vse znanje zasnovano na izkušnjah. Hari sicer nekatera ključna dejstva pozna, recimo, jasno ji je, da je bila Krisova žena. Kljub temu pa je njen celotni spomin zelo omejen in, kar je najpomembnejše, to jo omejuje tudi v njenem delovanju. Zato bi Harijino samoizničitev lahko razložili kot poskus, da bi se rešila neizpolnjujočega obstoja in pridobila integriteto; v tem poskusu znova pridobi delovanje. Ker ne more v celoti postati človek, saj je zasnovana na Krisovem spominu in zato odvisna od njega, zavrne nepopolno eksistenco, ki je izpolnjevanje Krisovih čustvenih potreb.

## Za znoret! in postsovjetska kriza identitete

Po nenadnem razpadu Sovjetske zveze se je znanstvenofantastični žanr znova spremenil. V sovjetski dobi je žanr opravljal nalogo zamišljanja nekakšne idealizirane komunistične prihodnosti, v kateri bi šel tehnološki napredek z roko v roki z moralnim razvojem. (A kot kaže film *Solaris*, ne brez subverzivnosti.) V devetdesetih letih prejšnjega stoletja komunizem ni bil več ideal in očitno je bilo, da je postsovjetska družba tehnološko razmeroma slabo razvita. Kot nazorno kaže nizkoproročanski film *Za znoret!*, je filmska produkcija strmo padla tako v številkah kot v kakovosti, obenem pa so bila devetdeseta leta obdobje razcveta satiričnih in parodičnih predelav vsega sovjetskega. Satirični pol postsovjetske znanstvene fantastike sicer v nekaterih primerih na izvirne načine obravnava del stereotipnega sovjetskega pristopa k upodabljanju prihodnosti, druge razsežnosti tega stereotipa pa utrjuje. Veliko manj je filmskih reprezentacij superljudi ženskega spola, prav tako kot je manj znanstvenofantastičnih filmov na temo medplanetarnega popotovanja in stika. Filmi postsovjetskega obdobja, ki so povezani z vesoljem, večinoma govorijo o sovjetskih vesoljskih programih in bodisi upodabljajo popolnoma fikcijske zgodbe (kot recimo *Prvi na luni* (*Pervyye na lune*), 2005, režiser Aleksej Fedorčenko) bodisi temeljijo na zgodovinskih dogodkih (na primer, *Gagarin. Prvi v vesolju* (*Gagarin. Pervyy v kosmose*), 2013, režiser Pavel Parkhomenko).<sup>11</sup> V tem pogledu je film *Za znoret!* bliže poznim sovjetskim znanstvenofantastičnim filmom kot zgodnjim (post)sovjetskim filmom tega žanra. Toda ker se film blago norčuje iz ideje popotovanja po vesolju, se sam umešča v nastajajoč postsovjetski kulturni kontekst, ko je postalo dopustno smejati se herojem in njihovim pustolovščinam.

V filmu *Za znoret!* se zgodba vrti okoli neimenovane Nezemljanke (igra jo Marina Kučkova), ki potrebuje pomoč pri vračanju in reševanju svojega domačega planeta. Nezemljanke prispe v rusko srednjo šolo, kjer prepriča tri člane šolskega osebja – učitelja zgodovine (Ella Safari), učitelja kemije (Georgij Nikolajenko) in ravnatelja (Boris Ščerbakov) –, da ji pomagajo pridobiti kristal. Deli kristala, ki bi odpravili energijski primanjkljaj, ki pesti tako Nezemljanko samo kot njen planet, so se namreč izgubili v Zemljinem času

---

<sup>11</sup> V psevdodokumentarcu *Prvi na Luni* poteka preiskava predvojnega sovjetskega vesoljskega programa in povezane zarote, ko se razkrije, da so Sovjeti domnevno prvi stopili na Luno. V ekipi, ki se uri za vesoljsko potovanje, je tudi Nadežda Svetlaja (kar dobesedno pomeni »svetlo upanje«, igra jo Viktorija Iljinskaja). Zdi se, da je njena naloga čim bolj avtentično predstaviti sovjetski projekt, ko so bile tudi ženske vključene v napredne načrte, kar je bilo del uradne ideologije enakih pravic za oba spola in emancipacije. To bolj priča o nostalgiji po tridesetih letih dvajsetega leta kot o progresivni postsovjetski politiki spola.

in prostoru. Reševalna ekipa uporablja napravo, ki je videti kot star kasetofon, v resnici pa je časovni stroj in univerzalni jezikovni adapter. Ekipa potuje skozi čas in prostor v prazgodovinsko okolje (najverjetneje v kameno dobo), v srednjevzhodni harem in nazadnje v zahodno Evropo v času inkvizicije, in povsod zaide v najrazličnejše absurdne situacije (na srečo vsi, ki jih srečajo, ne glede na obdobje, govorijo rusko zaradi jezikovnega adapterja). Ekipi uspe najti vse koščke kristala in se vrniti v sodobno Moskvo. Medtem ko Nezemljanka čaka, da ekipa dokonča svojo nalogo, uživa v prostočasnih aktivnostih v zasneženem moskovskem parku, igra se s psi, se nasmiha in smeji. Članom šolskega osebja je hvaležna za pomoč in vesela odrine proti domačemu planetu, medtem ko morajo predstavniki šole sami opraviti z maščevalnimi obiskovalci iz različnih obdobji, ki so jih obiskali med potovanjem v času.

Zdi se, da je bil film namenjen predvsem lahkotni zabavi. Nezemljanka se uči človeških interakcij in čustev na način, ki priča o razvoju njene čustvene inteligentnosti (ki je sprva nepopisan list); ravno ta razvoj uči gledalce, da se je treba zavzeti za pravico in skrbeti drug za drugega. Spremembe je zaslediti v izrazu na njenem obrazu, ki se iz začetne resnobe proti koncu filma preobrazi v pogosto smehljanje in smeh. Vendar se Nezemljanka ne zaplete z moškim človekom in tudi ni videti, da bi bila pod neposrednim nadzorom moškega. To pa verjetno zato, ker ni prav osrednji lik filma – navsezadnje nima niti imena! Film tudi ni filozofski ali vsebinsko poglobljen, kar morda pojasnjuje odsotnost superčloveka v bolj odločilni oziroma pomembnejši vlogi.

Kot v vseh drugih primerih Nezemljank, obravnavanih v tem članku, tudi izvor Nezemljanke v filmu *Za znoret!* ni znan. Sporazumeva se v več jezikih, uporablja napredno tehnologijo za potovanje v času in po vesolju in je večča psihokineze (šolske pretepače ustavi s pogledom, zaradi česar se eden polula). Vse to uvršča Nezemljanko v filmu *Za znoret!* v sovjetsko tradicijo upodabljanja superljudi, četudi so bile zahodne in hollywoodske upodobitve kiborga ruskim filmarjem leta 1994 brez težav dostopne. To kaže, da je prvim postsovjetskim režiserjem ostal koncept superčloveka bolj domač kot kiborgi. Nadčloveška sposobnost obvladovanja časa, ki jo ima neimenovana Nezemljanka v tem filmu, njen nadzemeljski izvor (v geocentričnem pomenu, po katerem je zemlja pod nami, nebo in vesolje pa nad nami) ter njena moralna superiornost še naprej povezujejo Nezemljanko s konceptom Božje Sofije. Zanimivo je, da v tem filmu ni omembe romantičnih odnosov superčloveka ženske z moškimi z Zemlje, niti ni zaslediti omembe lika očeta ali kakšne druge povezave z motivom moške fantazije. To je mogoče pojasniti tudi s tem, da je njen nastop v filmu časovno omejen, sam lik pa dramaturško slabo

razvit. Glede na to, da so ustvarjalci filma *Za znoret!* razpolagali z omejenimi produkcijskimi sredstvi in možnostmi razvoja zgodbe, je mogoče, da so zgolj uporabili že uveljavljen trop ženskega superčloveka na ravni lahko razpoznavnega klišeja, brez namena, da bi ga razdelali bolj poglobljeno. Morda pa lahko nerazdelanost lika pojasnimo tudi s tem, da v Rusiji devetdesetih let ni bilo jasnih moralnih idealov: ni bilo jasno, kakšno idealno skupnost naj bi Nezemljanka predstavljala po propadu komunističnega projekta. Zato je film izpustil motiv idealne družbe, lik Nezemljanke pa je ostal bolj medel.

## Sklep

Sovjetske Nezemljanke, ki jih zaznamujejo različne nadčloveške sposobnosti in nejasnost ločnice med biologijo in tehnologijo, odstopajo od tipične reprezentacije kiborginj v zahodni oz. hollywoodski kinematografiji. Sovjetske filmske Nezemljanke se po eni strani ognejo razpravam o liminalnih prostorih med (človeško) biologijo in (človeško) tehnologijo, po drugi pa odpirajo razpravo o človeškosti kot konstruirani kulturi in obenem kot o vključujoči, ne pa izključujoči kategoriji. Sovjetske Nezemljanke ne pomenijo seksualne grožnje moškosti in tako ne spodbujajo tehnofobije. Namesto tega nagovarjajo k samorefleksiji glede vprašanja samorazumevanja in projiciranja sebe v Drugega. Tehnologija je v teh filmih razumljena kot podaljšek naše človeške narave, ne njeno nasprotje. Tehnologija je sama po sebi nevtralna – ovrednoti jo način, kako jo človek uporablja. Hari in drugih gostov v *Solarisu* ne ogrožajo Sartoriusove tehnološke naprave, temveč njegov pogled na svet. Hari celo uporabi Sartoriusovo napravo, da se osvobodi.

Četudi sta bila filma *Solaris* in *Za znoret!* posneta in predvajana v različnih okoliščinah in pripadata različnim podžanrom, oba tematizirata eksistenencialna vprašanja, povezana s kontekstom časa, ko sta nastala. V začetku sedemdesetih let še ni minil šok, ki ga je povzročil ameriški pristanek na Luni; ta dogodek je pripomogel k dodatni skepsi glede Hruščovove obljube, da bo država do leta 1980 popolnoma uresničila komunizem. V viziji prihodnosti, kot jo je predstavil Tarkovski v filmu *Solaris*, je Sovjetska zveza morda komunistična, toda desetletja raziskovanja neznanega planeta so večinoma povzročila eksistenencialno krizo in travmo. Zato bi lahko film razumeli kot kritiko naivnega optimizma prejšnjega desetletja in samoidentifikacije, v okviru katere je vesolje veljalo za končni cilj in odgovor na vse.

Na prvi pogled se morda zdi neprimerno primerjati *Za znoret!* s filmom *Solaris*, saj je zadnji brez dvoma tematsko in interpretacijsko veliko kom-

pleksnejši in večplasten. Ne glede na to menim, da lahko medlost lika Nezemljanke v filmu *Za znoret!* razumemo kot dokaz krize identitete. Tam, kjer bi se sovjetski filmi z Nezemljankami osredinjali na prihodnost in futuristične vizije, se film *Za znoret!* bolj ukvarja s preteklostjo. Prihodnost, ki jo predstavlja neimenovana Nezemljanka, je neznanka. Ena redkih stvari, ki jih izvemo o njeni civilizaciji, je, da je v smrtonosni krizi in da bi jo premagala, mora potovati v preteklost. To se lahko zlahka interpretira kot prisposodbo za krizo identitete v postsovjetski Rusiji, kjer ni bilo več jasno, kakšna naj bi bila idealna družba prihodnosti, in so zato mogoče odgovore iskali v preteklosti.

Celovečerca *Solaris* in *Za znoret!* kažeta, da so sovjetski oziroma ruski filmski producenti v različnih okoliščinah uporabili in razvijali že uveljavljen lik Nezemljanke za tematiziranje vprašanja (družbenospolne) identitete, idealne družbe in morale. Te filmske razprave ponujajo vpogled v (post) sovjetsko kulturo, z njihovo pomočjo pa lahko dodamo primerjalno razsežnost razpravam, na primer o hollywoodskih reprezentacijah kiborginj.

Prevod: Anja Zidar

## Literatura

- ADREON, FRANKLIN (1966): *Cyborg 2087*. United Pictures Corporation.
- ANTHONY, ALBERT (2004): Menacing Technologies: Counterfeit Women and the Mutability of Nature in Science Fiction Cinema. *FEMSPEC* (5)1: 1–17.
- BACHELARD, GASTON (1988): *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas, Tex: Dallas Institute Publications, Dallas Institute of Humanities and Culture.
- BALSAMO, ANNE (2000): Reading Cyborgs Writing Feminism. V *The Gendered Cyborg: A Reader*, G. Kirkup, L. James, H. Woodward in F. Hovenden (ur.), 148–158. London, New York: Routledge in association with the Open University.
- BLANKSLATE. Dostopno na: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BlankSlate> (26. junij 2019).
- BUTLER, JUDITH (2006): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CLYNES, MANFRED in NATHAN KLINE (1960): Cyborgs and Space. *Astronautics*, september. Dostopno na: <https://partners.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html> (26. junij 2019).

- DOANE, MARY ANN (2000): *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine*. V *The Gendered Cyborg: A Reader*, G. Kirkup, L. James, H. Woodward in F. Hovenden (ur.), 110–121. London, New York: Routledge in association with the Open University.
- FAITHFUL, GEORGE (2016): *Survivor, Warrior, Mother, Savior: The Evolution of the Female Hero In Apocalyptic Science Fiction Film of the Late Cold War*. *Implicit Religion* (19)3: 347–370.
- FEDORČENKO, ALEKSEJ (2005): *Pervyye na lune (Prvi na Luni)*. Sverdlovskaja Kinostudiia. Dostopno na: [https://youtu.be/ljKpNQnp\\_kA](https://youtu.be/ljKpNQnp_kA) (10. junij 2019).
- FRAKES, JONATHAN (1996): *Star Trek: First Contact (Star Trek. Prvi kontakt)*. Paramount Pictures.
- GIBBINS, DUNCAN (1991): *Eve of Destruction (Robot uničevalec)*. Orion Pictures.
- HØGETVEIT, ÅSNE Ø. (2018): *Female Aliens in (Post-)Soviet Sci-Fi Cinema: Technology, Sacrifice and Morality Feminism*. *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 19: 41–71. Dostopno na: <https://www.digitalicons.org/issue19/female-aliens-in-post-soviet-sci-fi-cinema> (10. junij 2019).
- HØGETVEIT, ÅSNE Ø (2019): *The Moral Vertical in Russian Cinema: Female Pilots, Flight Attendants, Cosmonauts and Aliens*. Doktorska disertacija. Tromsø: UiT The Arctic University of Norway. Dostopno na: <https://hdl.handle.net/10037/15263> (1. junij 2019).
- KORNBLATT, JUDITH DEUTSCH (2009): *Divine Sophia: The Wisdom Writings of Vladimir Solovyov*. Ithaca: Cornell University Press.
- KUCHKOV, SERGEI (1994): *S uma soiti! (Za znoret!)*, Sinebridzh. Dostopno na: <https://youtu.be/iqBMWe23r-8> (26. junij 2019).
- LANG, FRITZ (1927): *Metropolis*. UFA.
- LEVIN, VASILII (1980): *Petlia Oriona (Orionovi obroči)*. Odesskaia kinostudiia. Dostopno na: <https://youtu.be/pcHt1mwmztg> (26. junij 2019).
- LOTMAN, IURII (1977): *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan.
- MACALOON, JOHN J. (ur.) (1984): *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia, Pa: Institute for the Study of Human Issues.
- MAURER, EVA, JULIA RICHERS, MONICA RÜTHERS in CARMEN SCHEIDE (ur.) (2011): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. New York: Palgrave Macmillan. Dostopno na: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9780230307049> (26. junij 2019).
- O'MATHÚNA, DÓNAL P. (2014): *Movies*. In *Post- and Transhumanism: An Introduction*, R. Ranisch, Robert in S. L. Sorgner (ur.), 287–297. New York: Peter Lang.

- PARHOMENKO, PAVEL (2013): *Gagarin. Pervyy v kosmose (Gagarin. Prvi v vesolju)*. Kremlin Films. Dostopno na: [https://youtu.be/LV\\_vmmhb36E](https://youtu.be/LV_vmmhb36E) (26. junij 2019).
- RANISCH, ROBERT in STEFAN LORENZ SORGNER (ur.) (2014): *Post- and Transhumanism: An Introduction*. New York: Peter Lang.
- TARKOVSKI, ANDREJ (1972): *Soliaris (Solaris)*. Mosfil'm. Dostopno na: <http://cinema.mosfilm.ru/films/film/Solyaris/solyaris/> (26. junij 2019).
- TUAN, YI-FU (2013): *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*. Wisconsin: Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- TUMANOV, VLADIMIR (2016): Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. *Film-Philosophy* (20)2-3: 357–375.
- VERTOV, DZIGA (1929): *Chelovek s kinoapparatom (Človek s kamero)*. VUFKU. Dostopno na: <https://youtu.be/cGYZ5847Fil> (26. junij 2019).