

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sebastijan Peterka

Lik nezemljana in njegova transformacija. Študija primerov: Avatar in Okrožje 9

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sebastijan Peterka

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Lik nezemljana in njegova transformacija. Študija primerov: Avatar in Okrožje 9

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

## **Lik nezemljana in njegova transformacija. Študija primerov: Avatar in Okrožje 9**

Pričujoče diplomsko delo se ukvarja z analizo znanstveno fantastičnega filmskega žanra in likom nezemljana, enega izmed nepogrešljivih sestavnih delov tega žanra. V diplomskem delu je analizirana zgodovina znanstveno fantastičnega filma skozi širše okvirje filmske zgodovine, prav tako pa je analizirana pojavnost lika nezemljana skozi celotno filmsko zgodovino in širše družbeno-politične okoliščine pomembne za pričetek pojavljanja lika v filmu. Preko analize enajstih izbranih filmov, ki predstavljajo raznolik nabor žanrsko relevantnih del različnih obdobj filmske produkcije ter v katerih nastopa nezemljan, je prikazana geneza arhetipskega lika nezemljana – invazivnega, zlobnega, srhljivega in polnega nenavadnih, odbijajočih fizičnih lastnosti. Lik nezemljana je tako na las podoben prezentaciji družbenih manjšin, kar je podprto tudi s primerom, zato je mogoče sklepati, da je nezemljan pravzaprav metaforična upodobitev t. i. družbenega drugega. Preko analize dveh filmov, ki sta bila izbrana za študiji primerov, je prikazana transformacija lika nezemljana v omenjenih dveh filmih iz arhetipske podobe v nebojlen, stigmatiziran, boreč in pozitivno prikazan lik, s katerim se poistoveti glavni protagonist zgodbe. Nezemljan se transformira v plemenitega divjaka. Ob koncu je podana še morebitna vzročno posledična povezava med družbenimi okoliščinami in transformacijo lika nezemljana.

**Ključne besede:** nezemljan, znanstvena fantastika, Avatar, Okrožje 9, plemeniti divjak

## **The alien character and its transformation. Case study: Avatar and District 9**

The following bachelor's thesis analyses science fiction genre and the character of an alien, one of the most prominent elements of the genre. The thesis analyses historical facts about the science fiction genre through history of film and analyses emergence of aliens in movies by identifying crucial socio-political factors for such surfacing. By analysing eleven films from different time periods that feature alien life and were in the time of their release or are today considered as important for science fiction genre the archetype of the alien – invasive, violent, frightening and physically repulsive – is extracted. Such presentation of aliens in films is in many ways similar to presentation of social minorities, like other studies of minority representation show. As such the alien can be considered as a metaphor for any social otherness. Through case study of the chosen films studies the thesis analyses transformation of the alien to a more helpless target of social prejudice, stigma and distinctly positive element. The alien transforms into a noble savage. The thesis is concluded with possible connections between the transformation and specific social circumstances.

**Key words:** alien, science fiction, Avatar, District 9, noble savage

## Kazalo

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 Uvod.....                                                                          | 5  |
| 2 Razvoj znanstvene fantastike na filmskih platnih .....                             | 7  |
| 2.1 Tehnične inovacije filmarjev in znanstvena fantastika.....                       | 10 |
| 3 Nezemljan in njegova geneza skozi zgodovino znanstveno fantastičnega filma.....    | 11 |
| 4 Lik nezemljana in njegov pomen .....                                               | 14 |
| 4.1 Fizična podoba nezemljana, njegov odnos do človeka in njegova superiornost ..... | 14 |
| 4.2 Branje vloge nezemljana v znanstvenofantastičnem filmu .....                     | 19 |
| 5 Transformacija: nezemljan v Avatarju in Okrožju 9.....                             | 22 |
| 5.1 Lik nezemljana v študijah primera .....                                          | 22 |
| 5.2 Transformacija.....                                                              | 23 |
| 6 Zaključek.....                                                                     | 26 |
| 7 Literatura .....                                                                   | 28 |

# 1 Uvod

Film je v vsej svoji zgodovini preko pestrega nabora žanrov »proizvedel« mnoge markantne like, ki so definirali koncepcijo filmov, v katerih nastopajo ali pa kar celotnih filmskih žanrov. In to do take mere, da so prerasli meje filmskega sveta. Eden izmed takšnih likov je gotovo lik nezemljana, ki razburja domišljijo že več kot stoletje, saj je nastopal že v zgodnjih erah filmske produkcije. Nezemljan pa je preko vloge v mnogih filmskih uspešnicah<sup>1</sup> postal pomemben in pogost pop-kulturni element (Campbell 2001, 328) ter zato vreden resnega preučevanja.

Kot nezemljana bom v tem diplomskem delu obravnaval vsako obliko življenja ne glede na formo, za katero je eksplicitno potrjeno, da izvirno ni s planeta Zemlja in izvira, živi ali prihaja iz katerega koli drugega področja vesolja. S to klasifikacijo ločujem nezemljana od ostalih bitij, ki so se skozi zgodovino pojavljala znotraj znanstveno fantastičnega žanra in niso realna zemeljska bitja, so pa na različne načine tu nastala kot so npr. hibridi med ljudmi in živalmi, nadnaravna bitja kot so npr. vampirji ali katere izmed znanstveno fantastičnih pošasti npr. Godzila ipd.

Ob ustaljenih oblikah in upodobitvah nezemljana, ki so se skozi zgodovino filma in drugih oblik znanstvene fantastike generirale, je moč opaziti vsaj navidezen preobrat v liku nezemljana. V filmih, ki sem ju izbral za študiji primera – gre za *Avatar* Jamesa Camerona (2009) in *District 9* (Okrožje 9) Neilla Blomkampa (2009) – je namreč nezemljan na prvi pogled v drugačni vlogi kot je bil v preteklosti. Zato bo temeljno raziskovalno vprašanje naslednje: na kakšen način – če sploh – se nezemljan glede na historični vzorec transformira v študijah primerov.

V okviru tega vprašanja se bom v diplomski nalogi lotil historične analize znanstveno fantastičnega žanra in ga preko splošne zgodovine filma pozicioniral kot samostojen žanr. Vanj bom preko analize zgodovine poizkušal umestiti tudi nezemljana kot samostojen lik ter ga preko njegove geneze, razvoja in okoliščin nastanka umestil v širši družbeno-politični kontekst. Nadalje bom preko kratkih analiz izbranih enajstih filmov<sup>2</sup> s treh zornih kotov (fizičnega, psihičnega in tehnološkega) analiziral lik nezemljana znotraj konkretnih filmov znanstveno fantastičnega žanra in poizkušal abstrahirati arhetipsko podobo tega lika. Glede na to podobo bom v kombinaciji z družbeno-političnimi okoliščinami njegove geneze analiziral metaforiko, morebitne pomene in možnosti branja tega filmskega lika. Sledila bo analiza že

---

<sup>1</sup> Ter tudi – morda nič manj pomembnih – polomijah.

<sup>2</sup> Vzorec bo utemeljen pred analizo.

omenjenih dveh filmov, v katerih je mogoče opaziti navidezno transformacijo in interpretativna, kontekstualna ter teoretska umestitev morebitne transformacije nezemljena.

V svoji analizi se bom z metodološkega stališča posluževal dveh orodij. Prvo bo analiza primarnih in sekundarnih tekstov s področja družbene in filmske teorije, zgodovine in kulturnih študij. Drugo pa bo kvalitativna tekstualna analiza filmov kot primarnih virov.

## 2 Razvoj znanstvene fantastike na filmskih platnih

»Fantasy is the impossible made probable. Science fiction is the improbable made possible.«

– Rod Serling

Znanstveno fantastični filmi so v filmski zgodovini prisotni že od samih začetkov filmskega ustvarjanja. Pionir žanra Georges Méliès je namreč prve filme javno predvajal že leta 1896 in je bil poleg bratov Lumiere verjetno najbolj prepoznaven in vpliven filmar tistega časa in prostora. V šestnajstletnem ustvarjanju je posnel preko petsto filmov, večina pa se do danes žal ni ohranila. Méliès je pred in med filmarstvom deloval kot iluzionist z lastnim gledališčem, njegovi prvi filmi pa so posvečeni prav raznim trikom in iluzijam, ki jih je prikazoval na svojih predstavah. Méliès je za te potrebe verjetno kot prvi mojstrsko izrabljaj svetlobne efekte, ustavljanje traku v kameri<sup>3</sup> in druge filmske trike. V svojih delih je poleg trikov in iluzij snemal komične prizore, za največja njegova dela pa veljajo predvsem *Visite sous-marine du Maine* (Potapljači na ladji Maine (1898)), *L'affaire Dreyfus* (Dreyfusova afera (1899)), *Le voyage dans la lune* (Potovanje na Luno (1902)) ter kot eden zadnjih *À la conquête du pôle* (Osvojitev severnega tečaja (1912)).

Če sta Lumiera veljala za pionirja realizma v filmu, je Méliès veljal za pionirja fantastičnega filma (Sklar 2002, 31; Thompson in Bordwell 2009, 14–15). Velik vpliv je poleg že omenjenih inovativnosti pustil predvsem pri časovni naraciji filmske zgodbe, saj je bil eden izmed prvih, ki je presegel linearni potek časa s ponavljanjem določenih dogodkov z večih perspektiv (Sklar 2002, 35). Vpliv pa so mu kasneje pripisovali tudi kasnejši vplivni in poznani filmarji kot so Charlie Chaplin in D.W. Griffith (Parkinson 1995, 18). Leta 1912 se je zaradi finančnih težav, ki so bile posledica predvsem visokih stroškov njegovih produkcij, umaknil iz filmskega posla in se do svoje smrti leta 1938 preživljal s prodajo slaščic in igrač (Sklar 2002, 40–1; Thompson in Bordwell 2009, 15).

Nadaljnja desetletja so bila kljub obetavnim temeljem v samih začetkih filmske produkcije za »pravoverne« znanstvenofantastične navdušence relativno sušna leta. *Sci-fi* še ni bil samostojen žanr, je pa bilo nekatere prvine in značilnosti žanra vseeno moč zaznati predvsem v grozljivkah, ki so bile dokaj dobro zastopane v dvajsetih in predvsem v prvi polovici tridesetih let prejšnjega stoletja, relativno množično pa je bilo snemanje grozljivk B-produkcije tudi v štiridesetih. Takratne zgodbe so temeljile na povečini fantastičnih bitjih – v

---

<sup>3</sup> T. i. »stop-motion« tehnika.

dvajsetih so prevladovali »ljudje z napako«, ki so se pojavljali v literaturi, kot sta *The Phantom of the Opera* (Fantom iz opere, Rupert Julian (1925)) in *The Hunchback of Notre Dame* (Notredamski zvonar, Wallace Worsley (1923)) (glej Sklar 2002, 110), v tridesetih pa predvsem vampirji (prva Drakula je prišla na platna 1931), zombiji ter hibridi med človekom in živalmi (glej npr. Thompson in Bordwell 2009, 213).

Še najbolj se je znanstveni fantastiki približal nemški val ekspresionizma v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, začenši z Wienejevim *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Kabinet dr. Caligarija), ki je bil premierno prikazan februarja 1920. Za to filmsko šolo je značilen izjemen poudarek na mizanscenskih elementih, pri katerih je povsod zaznati visoko stopnjo pretiravanja. Nenavadna scenografija je izstopala z ostrimi linijami in splošnim predimenzioniranjem oblikovnih lastnosti elementov v sceni (visoke/nizke in koničaste hiše, ekstremno vijugasta stopnišča itd.), kostumografija je poudarjala osebnostne lastnosti takrat nemih karakterjev, luč je še dodatno vplivala na obliko scenografije, večkrat je bila uporabljena igra s sencami (predvsem v srhljivih trenutkih), igra pa je bila morda bolj podobna plesu z ostrimi, dramatičnimi in pretiranimi gibi, ki so jih kombinirali z vmesno statičnostjo telesa, ki je v momentu zamrznitve igral dodaten element v sceni. Poleg Wieneja sta nemški ekspresionizem zaznamovala še Murnau z *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu (1922)) ter Fritz Lang s filmi kot so *Der müde Tod* (Utrujena smrt (1921)), *Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit* (Dr. Mabuse, kockar (1922)) in *Die Nibelungen: Siegfried* (Niebelungi: Siegfried (1924)). Lang je z visokoproračunskim kultnim filmom *Metropolis* (1927), ki še danes velja kot eden izmed najbolj cenjenih znanstveno-fantastičnih in futurističnih filmov, zaključil omenjeno obdobje (Thompson in Bordwell 2009, 89–95).

Petdeseta so prinesla razvoj novih žanrov<sup>4</sup>, kot tudi obujanje in prenovo starih filmskih prijemov. Poleg vzpenjajočega neorealizma tako v Evropi in Hollywoodu z avtorji kot so Roberto Rossellini in Elia Kazan (Parkinson 1995, 150–8), je znanstveni fantastiki zaradi njej ugodnih poveljnih okoliščin uspel preboj med prvokategorne žanre, ki jih filmski studii niso smeli več ignorirati. Tako je v tistem času znanstvena fantastika postala prvič prepoznana kot samostojen žanr (*ibid.*, 170). Zaradi upadanja potrošnje v kinodvoranah<sup>5</sup> ter predvsem znamenite tožbe Združenih držav Amerike (ZDA) proti velikim filmskim studiem, ki je slednjim prepovedala mreženje in prodajo filmov v paketih, so bili filmski studii primorani vse več vlagati v žanre, ki so privabljali ljudi v kinodvorane ter vsak posnet film narediti

---

<sup>4</sup> Kot je bil npr. *noir*.

<sup>5</sup> V vsakem dolarju porabljenem za zabavo je bilo leta 1943 za kino potrošenih 41 centov, do leta 1955 pa je znesek padel na 11 centov (Thompson in Bordwell 2009, 308).



karseda privlačen. Vložek se je v t. i. B-produkcijo – kamor je takrat spadala znanstvena fantastika – povečal, posledično pa se je povečala tudi kvantiteta in kvaliteta omenjenih filmov, ki so vse bolj manjšali prepad med njimi in »prvo ligo«. Tudi drive-in kinematografi so zaradi nižjih stroškov in cenejših vstopnic povečali dostopnost filmov predvsem populacijam z nižjo kupno močjo. Tako se je odprl velik trg najstnikov rojenih med drugo svetovno vojno, slednji pa je prisilil nekatere studie v snemanje filmov, ki so še posebej privlačili omenjeno družbeno skupino oz. t. i. *teenpics* filme, med katere je poleg grozljivk, prestopniških in rokenrol filmov spadala tudi znanstvena fantastika (Thompson in Bordwell 2009, 300–9).

Plodno desetletje znanstvene fantastike je v drugi polovici šestdesetih pripeljalo do točke, ko so se žanra začela lotevati bolj zveneča<sup>6</sup> režiserska imena, ki so uspevala v času finančne krize Hollywooda vseeno prepričati studie v snemanje navadno dragih projektov. Velik preboj se pripisuje predvsem Kubrickovemu *2001: A Space Odyssey* (2001: Vesoljska odiseja (1968)), ki je z zavidljivim proračunom znanstveno fantastiko približal vrhu produkcijske perfekcije. Kubrick je nadaljeval svoj *sci-fi* pohod z *A Clockwork Orange* (Peklenska pomaranča (1971)), istega leta pa je izšel tudi eden izmed prvih znanstveno fantastičnih filmov izpod režiserske taktirke gibanja imenovanega *movie brats*. Pod film *THX 138* sta se podpisala George Lucas kot režiser in scenarist in Francis Ford Coppola kot producent. V drugi polovici desetletja je Lucas postavil temelje za eno izmed najbolj poznanih in dobičkonosnih znanstveno fantastičnih serij filmov – *Star Wars* (Vojna zvezd), saj je prvi film sage prišel v kinematografe leta 1977, v triletnih intervalih pa sta mu sledili še peta in šesta epizoda. Na znanstveno fantastičnem področju je v istem času velik pečat pustil tudi Steven Spielberg – še eden izmed *bratsov*, ki je istega leta kot Lucas s *Star Wars* v kinematografe prišel s filmom *Close Encounters of the Third Kind* (Bližnja srečanja tretje vrste), še več prahu pa je dvignil z *E.T.: The Extra-Terrestrial* (E.T.: Vesoljček), ki je izšel leta 1982 in je do Cameronovega filma *Titanic* (Titanik (1997)) dolgih petnajst let veljal za finančno najbolj uspešen hollywoodski film vseh časov (Sklar 2002, 293–435).

Poleg omenjenih je potrebno še poudariti pomen nekaterih drugih filmov iz istega obdobja, ki so zaznamovali zadnja leta sedemdesetih predvsem pa osemdeseta: *Alien* (Osmi potnik (1979)) in *Blade runner* (Iztrebljevalec (1982)) Ridleyja Scotta, James Cameron je režiral film *Terminator* (1984) in drugi del *Aliena* oz. *Aliens* (Osmi potnik 2 (1986)), Verhoevenova *Robocop* (1987) in *Total recall* (Popolni spomin (1990)) itd. Tudi devetdeseta so bila plodna

---

<sup>6</sup> Čeprav je ta izraz morda sporen ali neizmerljiv.

za znanstveno fantastiko s Cameronovim nadaljevanjem *Terminatorja* leta 1991, Spielbergovo dinozaversko serijo, ki se je začela z *Jurassic park* (Jurski park (1993)), *Independence day* (Dan neodvisnosti, Roland Emmerich (1996)), *Matrix* (Matrica, Andy in Lana Wachowski (1999)) itd. Če potegnem črto se je ravno zaradi uspeha najprej *Star Wars* potem pa še ostalih filmov v dobrem desetletju, ki je sledilo, znanstvena fantastika usidrala kot eden izmed dominantnih žanrov (predvsem v hollywoodskem prostoru) in je kljub visokim produkcijskim stroškom zaradi dobičkov priljubljen žanr pri filmskih studiih, ki letno posnamejo vsaj kakšen visokoproračunski znanstveno fantastičen film s slavnim režiserjem in/ali igralsko zasedbo.

## 2.1 Tehnične inovacije filmarjev in znanstvena fantastika

Znanstvena fantastika je bila skozi zgodovino pomemben nosilec inovacij, ki jih je sčasoma začela izrabljati vsa filmska industrija. Že zgoraj omenjeni Méliès je eksperimental predvsem s snemalnimi tehnikami in svetlobo<sup>7</sup>, ostali filmski ustvarjalci znotraj žanra pa so povečini ustvarjali z najnovejšimi tehničnimi pripomočki, ki so na platnih ustvarjali dodatno dimenzijo filmske iluzije.

Največje inovacije preko znanstvene fantastike, izključujoč najstarejše pionirje, lahko razdelimo na tri pomembnejša obdobja. Prvič; v petdesetih letih je bila znanstvena fantastika eden izmed prvih žanrov, s katerim so v kinodvoranah širokim množicam prikazali filme v barvah, *Destinasion moon* (Cilj: Luna, Irving Pichel (1950)) je kot eden izmed prvih filmov v Technicolorju prejel tudi oskarja za posebne efekte. Poleg barv je žanr eksperimental tudi z drugimi tehnikami, ki so jih pri studiih uvajali v tistem času, ena izmed takih je bila npr. 3-D tehnika, ki pa se ni obdržala prav dolgo. V petdesetih so prevladovale predvsem tehnike snemanja, ki so bile razvite predvsem za prizore z nenavadnimi objekti (neznanimi letečimi predmeti ipd.) in pa pošastmi, za katere je bilo potrebno ustvarjati posebne makete in/ali kostume (Sklar 2002, 315–31; Thompson in Bordwell 2009, 201–5).

Drugič; eno izmed najbolj plodnih časov za inovacije je izkoristil George Lucas, ki je za svoje filme *Star Wars* uporabil kar nekaj inovacij. Ena izmed takih je bil definitivno Dolbyjev sistem zvoka. Najprej je Dolby razvil tehniko za redukcijo šuma v filmih, ki je bil prvič uporabljen v Kubrickovem *A Clockwork Orange* leta 1971, potem pa je do *Star Wars* podjetje razvilo optični stereosistem. Ta je omogočal večje prostorsko dožemanje zvoka in je bil kmalu

---

<sup>7</sup> Je pa v svojih filmih uporabljal tudi že barvanje oz. tintiranje filma, ki je bila prva tehnika, s katero je bilo moč prikazati barvno sliko na platnu.

vgrajen v večino kinodvoran (Thompson in Bordwell 2009, 477). Lucas je za potrebe svojih filmov odprl podjetja z lastnimi razvojnimi kapacitetami, od katerih sta morda še najbolj poznana in vplivna Industrial Light and Magic (ILM)<sup>8</sup> ter Skywalker Sound (SS). Slednja sta pripomogla k nastanku mnogih filmov, skupno pa je ILM odnesel kar štirinajst oskarjev v kategoriji posebni efekti, SS pa osemnajst oskarjev za zvok (Skywalker Sound; Industrial Light and Magic).

Tretjo prelomno točko predstavlja razvoj računalniške animacije ter digitalizacija filma, ki sta omogočila popolnoma nov spekter filmskih tehnik. Čeprav so se z računalniki poigrali že v osemdesetih, sta šele *Terminator II: Judgement day* (Terminator II: Sodni dan (1991)) in *Jurassic park* v polni luči prikazala računalniško generirane like. Leta 1999 pa je izšel *Star Wars Episode I: The phantom menace* (Vojna zvezd: Epizoda I – Grozeča prikazen, George Lucas (1999)), ki je bil prvi film prikazan na štirih popolnoma digitalnih projektorjih, druga epizoda pa je bil prvi film v celoti posnet na digitalno kamero visoke definicije (HD). Kljub vsemu digitalni projektorji v kinodvoranah zaradi visokih cen (še) ne prevladujejo. Se pa v zadnjih petih ali šestih letih (ponovno) prebujata 3-D prikazovanje filmov, koncept, ki je – sicer v drugi tehniki – bil premierno predstavljen v petdesetih, a kmalu zamrl, danes pa predvsem od Cameronovega *Avatarja* (2009) dalje predstavlja pomemben tržni delež (Sklar 2002, 536–40; Thompson in Bordwell 2009, 713–25).

### **3 Nezemljan in njegova geneza skozi zgodovino znanstveno fantastičnega filma**

Nezemljan je prisoten v znanstveno fantastičnih filmih skozi celotno zgodovino tega žanra, vse od pionirja Georgesa Mélièsa, ki je v *Le voyage dans la lune* prikazal (verjetno<sup>9</sup>) prva nezemeljska bitja na filmskem platnu. Kratek, slabih dvanajst minut dolg film prikazuje astronome, ki s kapsulo potujejo na Luno, tam pa pod površjem odkrijejo nenavadne prebivalce tega naravnega satelita. A je nezemljan kljub zgodnjemu preboju skorajda zamrl in se do konca druge svetovne vojne (razen izjemoma) praktično ni pojavljal v filmih (glej Gifford 1971, 73–5). V tem času so se namreč filmski ustvarjalci znotraj žanra, ki je bil že

---

<sup>8</sup> Za prvi film *Star Wars* je ILM razvil poseben računalniško voden žerjav za kamero pod imenom Dykstraflex, ki je pomembno vplival tudi na druge filme v *sci-fi* žanru ter tudi širše. Preko Lucasfilma pa je Tomlinson Holman razvil najbolj razširjen zvočni sistem za kinodvorane imenovanega po kombinaciji imena svojega izumitelja ter Lucasovem prvem celovečercu Tomlinson Holman eXperiment oz. s kratico THX (George Lucas).

<sup>9</sup> Kljub veliki gotovosti je za čas začetkov filma težko brezpogojno trditi, kdo je bil prvi, saj se ogromno materiala ni ohranilo.

tako precej zapostavljen, posvečali tuzemeljskim fantastičnim bitjem ter futurističnim idejam oz. tehnološkim sanjam (Gifford 1971; Strick 1976).

Kot tudi za žanr so bila petdeseta leta ključna za pojavnost nezemljana v filmu. Ker je količina filmov in specifika tematik, ki so jih obravnavali, prinesla znanstveni fantastiki priznanje statusa samostojnega žanra, so se povečini standardizirale tudi teme, ki so se pojavljale v filmih. Povečini je v filmih šlo za ekspedicije v vesolje – navadno z odkritjem zlobnih in nasilnih bitij, prihod sovražnih bitij na Zemljo – pri čemer je slednjih filmov bilo več kot prvih, napad pošasti – navadno zaradi nesrečnih naključij povečanih zemeljskih bitij ter napad ljudi spremenjenih v ali hibridiziranih z živalmi (volkodlaki ipd.) (Blatnik 1996, 10). Se pravi so nezemljani prevladovali v dveh od štirih dominantnih tem.

K temu je filmarje »spodbudila« kombinacija večih dejavnikov specifičnega obdobja petdesetih. Kot sem že omenil je filmska industrija iskala nove načine zaslužka v generacijah rojenih med vojno, ki so predstavljale dovoljšen tržni delež, da se je studiem splačalo vlagati v ta segment filmskega trga. V tem oziru so za publiko iskali nove like, ki bi jih bilo mogoče inkorporirati v filmske zgodbe privlačne temu delu občinstva. Ob tem je treba poudariti, da je industrija iskala rešitve za moške najstnike. Navdih je industrija našla v zgodbah (predvsem stripovskih), ki so izhajale v štiridesetih in vplivale na nekatere filmske ustvarjalce petdesetih<sup>10</sup>, ki so v mladosti prebirali takšne stripe. Zgodbe so bile sila preproste in so vsebovale dva ključna elementa: nezemljane, ki so poleg očitne agende zavzetja sveta ali podjarmljenja človeštva, v svoje načrte (ne)hote vpletli še kakšno čedno dekle, ta pa je navadno bila pri srcu glavnemu protagonistu zgodbe. Knjižni kliše pa se je preselil na filmska platna (Strick 1976, 8–9).

Pomemben dejavnik je bil tudi razcvet nekaterih teorij zarote, ki so se začele pojavljati po drugi svetovni vojni oz. predvsem po dveh najodmevnejših domnevnih dogodkih. Prvi se je zgodil 24. junija leta 1947, ko naj bi pilot Kenneth Arnold opazil dva leteča diska. To naj bi bil začetek ufologije, kot jo poznamo danes (Cambell 2001, 328). A drugi primer je bil še bolj odmeven, celo tako, da odmeva še danes. Istega leta, ko je Arnold opazil dva leteča predmeta, naj bi v Novi Mehiki nekje v puščavi strmoglavilo nezemeljsko plovilo. Vojska je ob dogodku hladnokrvno zamahnila z roko, češ da gre za razbitine meteorološkega balona, dokumente o dogodku pa označila z oznako stroge tajnosti, kar je konspirologom vrglo dodatno kost za glodanje. Ob tem je v devetdesetih v javnost prišel še film, ki naj bi prikazoval disekcijo nezemeljskega trupla najdenega v Roswellu (Blatnik 1996, 143–5). A kakorkoli že – dogodki

---

<sup>10</sup> Čeprav so bile nekatere ideje zapisane v znanstveno fantastični literaturi tudi petdeset, sto ali pa celo več let poprej (Ashley 2011).

so veljali za odličen induktor za snemanje filmov z nezemljani v glavnih vlogah. Navsezadnje je trušč okoli zgodbic in teorij o nezemljanih služil kot brezplačna publiciteta za filme, ki so prihajali na platna.

Tudi začetek hladne vojne je zaznamoval hollywoodsko produkcijo filmov. Poleg očitnih posledic mccarthyizma v prvih desetih letih po koncu druge svetovne vojne, ko je HUAC (House Un-American Activities Committee) preganjal čarovnice oz. domnevne komuniste v filmski industriji in s svojimi črnimi listami odstranjeval številne talentirane filmske ustvarjalce (za več glej Sklar 2002, 276; Thompson in Bordwell 2009, 299), je hladna vojna vplivala verjetno tudi na poplavo filmov z nezemljani. Nezemljani naj bi namreč s svojo invazivnostjo v času hladne vojne predstavljali materializacijo inherentnih strahov pred vdorom neke oddaljene velesile<sup>11</sup>, ki so vladali v ZDA v času hladne vojne (Parkinson 1995, 170). Sam se s tako preprosto razlago sicer težko povsem strinjam, saj kljub vsemu praktično isto vlogo nezemljani igrajo tudi danes, ko hladne vojne že dolgo ni več. A več o tem v naslednjem delu besedila.

Ko je v prvi polovici šestdesetih žanr zaradi krize studiev začel izgubljati kapital za snemanje, je jasno tudi pojavnost nezemljana upadla. Do druge polovice sedemdesetih se je pojavljal le redko (glej Strick 1976, 24–5), izjeme so bile npr. le večje produkcije, kot je bila že omenjena *2001: A space odyssey* Stanleyja Kubricka iz leta 1968, omeniti pa je potrebno tudi serijo *Star Trek* (Zvezdne steze)<sup>12</sup>, ki so jo premierno začeli predvajati leta 1966.

Krizo so kot že rečeno prebrodili *blockbusterji* Lucasa<sup>13</sup> in Spielberga (*Close encounters of the third kind*), ki sta vsak s svojim filmom leta 1977 napolnila blagajno in si nabrala dovolj ugleda za snemanje nadaljnjih projektov. Čez dve leti jima z nezemljanskim pohodom groze sledi Scottov (oz. Gigerjev) *Alien*, leta 1982 pa eden izmed finančno najuspešnejših *E.T.: The Extra-Terrestrial*. S tem je nezemljan prodril masovno v vse pore popularne kulture do točke, ko je v devetdesetih zaradi vse večjih pojavljanj v filmih in širše, postal del »mainstreama« – tudi političnega in korporativnega. Skratka, nezemljan je prerasel podobo, ko se je v medijih pojavljal le v navezi s filmi ali kot del navadno brezplačnih tabloidov do takšne stopnje inkorporiranosti v družbeni imaginarij, da se pojavlja v diskurzu vodilnih politikov, novinarjev, oglaševalcev itd. (Campbell 2001, 328–9).

---

<sup>11</sup> Nezemljani so v filmih iz obravnavanega časa povečini prihajali z Marsa oz. rdečega planeta.

<sup>12</sup> Zaradi konsistentnosti bom v nadaljnji analizi sicer izpuščal *Star Trek*, saj so v svojem izvirniku še vedno serija in ne filmi. So pa zaradi vpliva na žanr vseeno omembe vredne.

<sup>13</sup> *Star Wars* serijo filmov ponovno omenjam zgolj zaradi vpliva na razvoj žanra, a bo v nadaljnji analizi izključena, saj nezemljani znotraj zgodbe filmov niso ontološka realnost zaradi preprostega razloga: če upoštevamo, da je zgodba postavljena »A long time ago, in a galaxy far, far away«, se pravi Zemlje ni, tudi nezemljanov – kljub nastopanju večih ras z različnih planetov – ne more biti.

## 4 Lik nezemljana in njegov pomen

V sledečem poglavju bom preko izbranih filmov opredelil nezemljana s štirih različnih zornih kotov. Prvič, analiziral bom njegovo zunanjo podobo, drugič, analiziral bom njegovo duševnost in odnos do človeka, tretjič, kakšna je njegova tehnična ali drugačna naprednost ter četrtič, poizkušal bom preko analize prvih treh elementov opredeliti metaforiko in pomene, ki se morebiti skrivajo za nezemljanovo podobo. V analizo bom vključil filme, ki prikazujejo nezemljane po definiciji opisani v uvodu in so po mojem prepričanju zaradi svoje inovativnosti, drugačnosti ali pa tudi po svojem skladanju z nekaterimi žanrskimi klišeji, pravili in drugimi značilnostmi relevantni za nadaljnjo analizo. Pri izbiri filmov sem upošteval časovno razpršenost produkcij, tako da vzorec zaobjema filme od samih pionirskih začetkov ter nadaljuje v petdesetih, ko sta – kot že rečeno – tako znanstveno fantastičen film kot tudi nezemljan pridobila enakopraven status znotraj filmske produkcije. Zaradi tega je filmov iz petdesetih več, saj ob začetku geneze vsako leto lahko pomeni radikalen preskok, ki je lahko kasneje opazen šele po desetletju ali celo več. Nadaljnji filmi pa si sledijo približno na desetletje ter tako zaobjamejo celotno zgodovino znanstvene fantastike. Poleg lastne presoje sem pri izbiri vzorca upošteval pogostost omemb in kvalitativne analize ter opazke v temeljni literaturi, ki obravnava zgodovino filma pa tudi literaturi, ki se ukvarja samo z znanstveno fantastičnim filmom (predvsem Sklar 2002; Thompson in Bordwell 2009; Blatnik 1996; tudi Strick 1976; Gifford 1971). Tudi iz omenjenega nabora literature je za enajsterico filmov mogoče sklepati, da gre za iz vsaj katerega iz omenjenih aspektov za filme, ki so tako ali drugače relevantni za žanr ali filmsko zgodovino nasploh ter posledično tudi za sledečo analizo. Zaobjetih bo torej enajst hollywoodskih<sup>14</sup> filmov, predstavljeni pa bodo kronološko.

### 4.1 Fizična podoba nezemljana, njegov odnos do človeka in njegova superiornost

Nezemljan ima verjetno skoraj toliko podob, kolikokrat se je pojavil v filmu in širše. Vsak filmski ustvarjalec je namreč zasnoval podobo po lastnih potrebah in predstavah, s tem pa je nabor za analizo širok. A kljub variacijam je opaznih mnogo podobnosti, značilnih potez, ki zaznamujejo percepcijo nezemljana. Skratka, pred ogledom filma za katerega vemo, da v njem nastopajo nezemljani, se nam navadno v mislih pojavlja neka protopodoba nezemljana. Kakšen je torej nezemljan?

---

<sup>14</sup> Vzorec vključuje hollywoodsko produkcijo predvsem, ker sta tudi študiji primerov produkt istega področja, pa tudi zato, ker bi bil vzorec na račun ne-ameriške produkcije prevelik.

V Mélièsovem filmu *Le voyage dans la lune* so prebivalci Lune grajeni podobno kot njihovi zemeljski obiskovalci. Se pravi so humanoidi z dvema rokama, s katerima hektično krilijo in dvema nogama po katerih hodijo<sup>15</sup>. Namesto dlani imajo klešče enake rakovim, izgleda pa tudi kot da imajo oblečen ali priraščen oklep, ki jim prekriva trup. Še najbolj se od ljudi razlikujejo po glavah, ki so bolj ovalne oblike z izrazito poudarjenim ustnim delom – slednji spominja na nekakšen hibrid med račjim kljunom in ribjimi usti, na glavi pa imajo tudi manjše rogove. Oči so izjemno velike in prav tako ovalne oblike, prav tako pa razen črnine ni opaziti drugih barv ali notranje strukture tega vidnega organa.

Lunini prebivalci so do zemeljskih prišlekov agresivni, jih preganjajo ter jih celo ujamejo in privedejo do njihovega kralja. V tem filmu sicer ni zaznati, da bi bili nezemljani v kateremkoli segmentu bolj razviti, saj so njihova telesa krhka in jih Zemljani z enim udarcem spremenijo v prah, oboroženi pa so z sulicami.

Film *Flight to Mars* (Polet na Mars) režiserja Lesleyja Selanderja leta 1951, kar se fizičnega izgleda tiče, kaže popolnoma drugačno sliko. Marsovci so v filmu po telesni zgradbi popolnoma enaki Zemljanom, še več – govorijo celo angleško<sup>16</sup>. V tem oziru film izstopa od ostalih vključenih v analizo. A kljub temu bi bilo naivno trditi, da med Zemljani in nezemljani ni opaznih razlik. To vlogo odigra kostumografija, ki je sicer kičasta in deluje precej poceni, a se je treba zavedati dejstva opisanega zgoraj, da je bila znanstvena fantastika tako zgodaj še vedno B-žanr<sup>17</sup>. V prvi sekvenci srečanja predstavnikov obeh planetov je opaziti, da so Zemljani oblečeni v obleke značilne za pilote letal, medtem ko so Marsovci oblečeni v živo pisane skafandre. Tudi kasneje, ko ljudem Marsovci priskrbijo svoja oblačila, je distinkcija očitna. Zemljani imajo kostume črne barve s srebrnim emblemom rakete na prsih, medtem ko so Marsovci v črno-rdeči kombinaciji, emblemi pa pojasnjujejo njihovo vlogo v družbi od vodilnega sveta s simbolom strele do varnostnih organov, ki nosijo prekrizani sablji<sup>18</sup>.

Marsovci so v filmu prikazani kot zahrbtni preračunljivci (razen izjem), saj prišlekom lažejo o njihovih namenih. Zemljanom navidezno altruistično pomagajo s popravili njihove ladje, a s skritim namenom, da ladjo po koncu popravil prevzamejo in izdelajo svoje ladje, s katerimi bi odšli na Zemljo in jo napadli. Na Marsu namreč zaloge življenjsko pomembnega kristala pojenjajo, vodstvo Marsovcev pa se med diplomacijo in vojaško intervencijo odloči

---

<sup>15</sup> Čeprav prvi nezemljan, ki ga raziskovalci srečajo, hodi tudi po rokah.

<sup>16</sup> Le-te naj bi se Marsovci naučili prek poslušanja zemeljskih radijskih valov. Je pa zanimivo, da se tudi med seboj pogovarjajo zgolj v angleščini, česar film ne pojasnjuje.

<sup>17</sup> Ta film naj bi bil šele tretji v zgodovini, ki se je ukvarjal s poletom na drug planet. Kljub temu naj bi ga že v času nastanka nekateri okarakterizirali za klišejskega.

<sup>18</sup> Ženski liki obeh strani so izvzeti iz takšnih kodov oblačenja, saj ni jasno po kakšnem ključu so ženske oblečene, razlike pa so minimalne in predvsem v barvah.

za slednjo. Marsovci so tehnološko napredni, kljub temu da niso zmožni vesoljskih poletov ali oddajanja dovolj močnih radijskih valov za oddajanje sporočil proti Zemlji, njihovo mesto je prikazano futuristično (z letječimi prevoznimi sredstvi, jasno).

V napadu Marsovcev v *Invaders from Mars* (Napadalci z Marsa, William Cameron Menzies (1953)) so nezemljani upodobljeni na dva načina. Sužnji so prav tako humanoidi, popolnoma zelene barve ter mnogo višji in telesno močnejši kot ljudje. Imajo tri velike prste na rokah, na nogah pa prsti niso opazni, saj niti ni jasno ali so telesa Marsovcev gola ali pa so zgolj oblečeni v nekakšne vsepokrivajoče obleke. Popolnoma zeleni obrazi se najbolj razlikujejo v očeh, ki so tudi tu močno povečane in izbuljene, prav tako pa so popolnoma enobarvne. Njihovo gibanje je okorno in v očitno strukturiranih gibih. V filmu nastopi tudi vodja Marsovcev<sup>19</sup>, ki je pravzaprav majhno in fizično nebogljen bitje v prosojni krogli, katero ves čas varujeta dva običajna Marsovca. Fizično je »šef« podoben hobotnici (z lovkami) ter s popolnoma človeškim obrazom, njegova koža je nekakšne metalne barve, oči ima temne, a vseeno popolnoma človeške, zgornji del glave pa ima izjemno velik ter popolnoma brez dlak.

Namen napadalcev je jasen. Zaslužniti čim več ljudi, da bi kot marsovski sužnji služili namenom glavnega oz. superinteligentnega Marsovca. Za svoje načrte uporabljajo napredno tehnologijo možganskih vsadkov, ki omogočajo popoln nadzor nad subjektom in ga po potrebi ob koncu njegove naloge lahko tudi ubije. Marsovci so tehnično napredni tudi z orožjem (uporaba puške, ki producira visoke temperature) in prevoznimi sredstvi oz. letječimi krožniki.

V filmu *The war of the worlds* (Vojna svetov) iz leta 1953 in izpod režiserske taktirke Byrona Haskina je nezemljan fizično majhno in dokaj ranljivo bitje<sup>20</sup>. Telo imajo vitko, v zgornjem delu pa se razširi tako da izgleda, kot da je glava nameščena med rameni ter tik nad organom za dihanje. Roke imajo izjemno dolge in koščene, na koncu pa tri podolgovate prste z nekakšnimi priseski na koncu. Imajo eno veliko oko razdeljeno na tri raznobarvne dele, njihova koža pa je na videz videti rahlo sluzasta in podobna človeškemu mišičnemu tkivu. Gibanje je – kar ga je videti – nenavadno, podobno stopicanju pingvinov.

Nezemljani tu brez pojasnenih motivov izvedejo invazijo na celoten planet. Pri tem si pomagajo z naprednimi ladjami, ki so opremljene z močnim orožjem in neprebojnimi ščiti ter

---

<sup>19</sup> V filmu je opisan kot: »He is mankind, developed to its ultimate intelligence.«

<sup>20</sup> Na koncu nezemljani celo umrejo zaradi človeku nenevarne bakterije v zraku. V filmu po analizi vzorca krvi nezemljana neka znanstvenica celo zatrdi, da so telesno popolnoma inferiorni oz. kot se sama izrazi - primitivni.



taktiko, s katero sistematično uničujejo svet. Ladje v začetku filma padejo v meteoritom podobnim skalah po celotnem planetu, iz katerih se nato začno dvigati.

V *Earth vs. the flying saucers* (Zemlja proti letečim krožnikom (1956)) Freda F. Searsa so nezemljani praktično ves čas po celotnem telesu pokriti z obleko, ki je narejena iz »peresno lahke« kovine. Izgleda podobna človeški postavi, le pregibov za komolce in kolena nima, zato se tudi v tem filmu nezemljani premikajo dokaj okorno. Ko enega izmed nezemljanov ustrelijo, mu za trenutek snamejo čelado. Glava je videti podobna človeški, le da je precej večja in bolj okrogla, brez dlak ter zelo zgubana.

Nameni nezemljanov, ki trdijo, da so preživeli iz sončnega sistema, ki je eksplodiral, niso popolnoma jasno razkriti. Je pa jasno to, da se preko pogajanj želijo izogniti spopadam, ki bi bili, kljub njihovi tehnološki superiornosti, po njihovih besedah neskončni in jim ne bi koristili, saj bi vladali uporni rasi. Zato je moč brez večjih pomislov trditi, da si želijo tudi ti nezemljani pokoriti Zemljo za lastne potrebe. Tehnološka naprednost pa je vidna preko lebdečih diskov, ki v manj kot sekundi prepotujejo stotisoče kilometrov ter orožij, ki rušijo zgradbe in spreminjajo ljudi v prah<sup>21</sup>.

Film *Invasion of the Body Snatchers* (Invazija kradljivcev teles, Don Siegel (1956)), eden izmed najbolj prepoznavnih znanstveno fantastičnih filmov petdesetih, ki je bil ponovno posnet tudi leta 1978, ponuja nezemeljsko življenje v nekoliko drugačni obliki. Iz vesolja so na plodno zemljo padla semena nezemeljskega izvora in vzknila. Produkt rastline so stročnici podobni veliki plodovi, ki lahko v svoji notranjosti replicirajo in generirajo vsakršno obliko življenja, tudi človeško. Zato je težko govoriti o kakršnikoli tehnologiji ali namenih nezemeljskega življenja. A je rastlina vseeno invazivna, krog replicirancev konstantno in načrtno širi, saj že replicirani ljudje skrbijo za distribucijo semen. Ljudi replicira brez njihove vednosti med spanjem in s tem ubija »originale«. Replicirani ljudje pa so drugačni – brez čustev, hotenj, želja itd. Popolnoma racionalni, hladni, neemocionalni in na nek način enaki.

Tudi *2001: A space odyssey* Stanleyja Kubricka (1968) je drugačen in predstavlja vizualno deviacijo od povprečja, kar bi pri Kubricku seveda tudi pričakovali. Nezemljani se v filmu eksplicitno ne pojavijo, se pa pojavi znak zunajzemeljske inteligence v obliki črnega monolita, ki se pojavi na Zemlji v zgodnji fazi geneze človeštva. Film z monolitom implicira<sup>22</sup> na dve dejstvi: prvič, da je za premik iz primata proti človeku (z uporabo predmeta

---

<sup>21</sup> Slednje je bila pogosta tehnika pri filmih iz petdesetih. Ko je orožje sprožilo smrtonosne žarke, so telesa in/ali celotna vozila zgolj izginila, brez spektakularnih eksplozij kot smo jih vajeni danes.

<sup>22</sup> Vseh oz. kar večine interpretacij Kubrickovega filma ne bom uporabil, saj jih je dovolj za samostojen tekst. Odprtost filma je v desetletjih od premiere uspela ustvariti mnogoterosti različnih pogledov na sporočilo in metaforiko filma (glej npr. Sofia 1987).

kot orodja in orožja) zaslužna zunanja sila (Gifford 1971, 127) ter drugič, da je šele s počlovečenjem človek postal zares nasilen oz. da nasilje ni ostanek živalske narave. Tisočletja kasneje tehnološko napredno človeštvo na površju Lune odkrije nov oz. štiri milijone let star monolit, ki po odkritju za kratek čas odda močan signal proti Jupitru, proti smeri signala pa se v iskanju prapočela lastnega obstoja odpravi skupina kozmonavtov s super naprednim računalnikom na krovu. Računalnik se v samozavednem boju za lastno eksistenco obrne proti človeški posadki, od katere preživi le en član, ki v orbiti Jupitra odkrije še en monolit, ki ga popelje na potovanje po vesolju in po samemu sebi.

Nameni so torej neznani, posledice dejanj pa kažejo na razvojno pot, v kateri si človek še najbolj škoduje sam sebi (agresivnost, razvoj prepametnega računalnika). V posledicah se torej Kubrickov film ne razlikuje toliko od ostalih filmov. Tehnologija nezemljanov pa je zavita v tančico skrivnostnosti, saj je popolnoma nerazložljiva.

Pomikamo se skoraj desetletje naprej. V leto 1977, ko je Steven Spielberg na platna izpustil *Close encounters of the third kind*. Film naj bi baziral na dogodkih iz Roswella iz leta 1947 ter menda celo Spielbergovem prepričanju, da so tudi njega ugrabili nezemljani (Blatnik 1996, 145). Tudi v tem filmu vidimo dve podobi nezemljanov. Prvi, ki se pojavi, spominja na velikansko žuželko, z dolgimi in tankimi štirimi okončinami ter rahlo podolgovatim trupom, dolgim vratom in človeku podobno glavo. Tik za njim se pojavijo majhni humanoidni nezemljani prav tako s podolgovatim trupom in tankimi, dolgimi zgornjimi okončinami. Glave imajo velike, spredaj izgledajo jajčasto, zadnji del pa je močno povečan, popolnoma brez dlak, usta in nos imajo majhna, oči pa rahlo priprte in poševne.

Odnos do človeka je radoveden, v ospredju je vzpostavljanje kontakta z ljudmi na Zemlji, pa tudi – čeprav na prvi pogled to ni povsem opazno – nasilen, saj ob »uradnem« srečanju iz vesoljske ladje najprej stopi večja skupina ljudi, za katere se izkaže, da so bili v preteklosti ugrabljeni s strani nezemljanov. Ugrabitve pa so nasilno dejanje. Tehnična naprednost je opazna preko »prevoznih sredstev«, ki so sposobna hitrega premikanja, lebdenja in ustavljanja brez vidnega napora ob upiranju raznim fizikalnim zakonom.

Tik pred osemdesetimi je na platna prišel še en markanten nezemljan<sup>23</sup> in sicer *Alien* Ridleyja Scotta (1979). Nezemljan je tu predstavljen popolnoma enoznačno. Gre za biološko perfekten organizem – kot takega ga namreč označi Ash oz. robot, ki opravlja nalogo znanstvenega delavca na ladji *Nostromo*. Bitje se izvrstno prilagaja zunanjemu okolju in ima le en namen: uničenje ostalih bitij. Vizualno je nezemljan sluzasto, visoko, močno in z

---

<sup>23</sup> Ki je sicer bil, kot že omenjeno, vizualno v celoti skreiran s strani švicarskega surrealističnega Hansa R. Gigerja, za *Aliena* pa je dobil oskarja.

dvojnimi plenilskimi zobovjem oboroženo bitje. Z dolgimi nohti na rokah, veliko glavo, brez oči, dolgim repom in ostalimi ostrimi potezami vzbuja strah in gnus pri gledalcu. Preko filma se spremlja celotno rast bitja, ki začne svoj pohod kot sluzasto jajce in se kot parazit prisesa na obraz človeka. Takrat je njegova telesna zgradba podobna kakšnemu morskemu pajku oz. rakovici<sup>24</sup>, z dodanim repom in telesno tekočino, ki deluje kot zelo močna kislina. Nezemljan zraste, se loči od dela, ki je bil prisesan na obraz in še po nekaj časa bivanja znotraj telesa »gostitelja« izstopi skozi njegov trebušni predel, tokrat že bolj podoben svoji končni podobi, le premikanje je drugačno, saj bolj spominja na plazenje kače<sup>25</sup>.

Nezemljan v filmu Jamesa Camerona *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982) je na prvi pogled popolnoma drugačen kot predhodniki. A kljub vsemu ohranja telesne lastnosti nezemljanov, analiziranih v nekaterih filmih poprej. Gre za majhno bitje, dolgih, suhljatih rok, z izjemno dolgim kazalcem, veliko jajčasto glavo, velikimi očmi ter triprstimi stopali. Odstopa pa ta nezemljan od vedenjskih vzorcev, ki so prevladovali v prej analiziranih filmih. Nikdar namreč ne pokaže agresije ali nasilja proti človeku oz. kaže visoko stopnjo afinitete do svojega človeškega gostitelja. Je pa tudi ta nezemeljska rasa prikazana napredno, kar kaže že s svojo vesoljsko ladjo, pa tudi obvladanjem nekaterih veščin, ki nasprotujejo nekaterim zemeljskim zakonom, kot so telekineza ali pa spodbujanje celjenja organizmov oz. kar oživljanje mrtvih.

Še zadnji v analizi je film *Independence day* Rolanda Emmericha (1996). Nezemljan je v tem filmu vizualno dokaj podoben odraslemu nezemljanu iz *Aliena*, se pravi je sluzast, velik, z lovkami in veliko, nečloveško oblikovano glavo. V tem oziru torej nezemljan v tem filmu nikakor ne izstopa iz povprečja. Prav tako je moč opaziti podobnost med tem nezemljanom in tistim iz *Aliena* v namenu. Tu so namreč nezemljani – kot je razloženo v filmu – nomadska invazivna vrsta, ki potem, ko izkoristi naravne resurse enega planeta, krene na drugega in si ga prisvoji za svoje potrebe. In človeštvo je naslednje v vrsti. Fizično naj bi bili ranljivi kot ljudje, a naj bi bila njihova tehnologija zato bolj napredna.

## 4.2 Branje vloge nezemljana v znanstvenofantastičnem filmu

»We have no need of other worlds. We need mirrors.«

– Stanisław Lem, *Solaris*

---

<sup>24</sup> Npr. japonskemu morskemu pajku (rakovici) oz. *Macrocheira kaempferi*.

<sup>25</sup> Kačja referenca je opazna tudi kasneje, ko se malo bitje levi zaradi svoje rasti.

Najpogostejše teorije trdijo, da nezemljan v filmih – predvsem ko je govora o tistih iz petdesetih – reprezentira ameriško paranojo pred napadom ali nadvlado Sovjetske zveze. Sam se s tem ne morem strinjati, saj je potemtakem nemogoče razložiti podobnosti med filmi iz petdesetih in tistimi, ki so nastali v osemdesetih in devetdesetih, ko je hladna vojna bila v izdihljajih ali pa že končana. Se pa strinjam, da igra paranoja tu vseeno veliko vlogo.

Če razložim na primeru. Paranojo pred nadvlado posebej uvodni govor naratorja v filmu *Invaders from Mars*, kjer po naštevanju nekaterih znanj o planetih znotraj našega osončja pravi: »What sort of life – if any – inhabits this other planets? Human life like ours or life extremely lower in the scale? Or dangerously higher?« Omenjeni citat nam govori malo bolj kompleksno zgodbo kot preprosta trditev o projekciji paranoje pred napadom Sovjetske zveze. Je mnogo več kot le to. A najprej k vzrokom, ki bi jih sam razdelil na dva elementa. Prvič, pomembna je zgodovinska okoliščina po kateri so ZDA po koncu druge svetovne vojne verjetno prvič v zgodovini postale svetovna velesila<sup>26</sup>, kljub močnemu položaju že v prejšnjih letih. Slednje sta v prvi vrsti potrjevala dobra poveljna gospodarska situacija in predvsem vojaška moč z uspešno uporabljenim jedrskim arzenalom na voljo. Prav tako je veliko bolje od svojih staršev živela generacija, kateri so bili posvečeni znanstveno fantastični filmi petdesetih. Drugič, zaradi konzervativizma je vladala skorajda patološko paranojna<sup>27</sup> paradigma, ki je v duhu socialnega darvinizma – slednji je opazen tudi v citatu zgoraj v hierarhični poziciji človeštva na tronu – svarila pred vsemi »izrodki«, »bolniki«<sup>28</sup> idr., ki naj bi ogrožali superioren način življenja. Oz. če pretirano parafraziram zgornji citat: poleg našega načina življenja obstaja le radikalno nižja oblika na lestvici, če pa se že po kakšnem naključju izkaže za boljšo, je pa vsekakor nevarna. Zato trdim, da je nezemljan, v kolikor je res predstavljal skupek inherentnih strahov takratne družbe, predstavljal predvsem strah pred vsemi t. i. drugimi oz. rečeno drugače vsakogar, ki je predstavljal odklon od ideala, kar niso bili le sovjetski ali kateri drugi zunanji zavojevalci, temveč tudi notranje družbene manjšine. In tako je tudi v filmih iz kasnejših časovnih obdobj.

---

<sup>26</sup> Čemur priča tudi samopotrjevanje v filmu *Earth vs. the flying saucers*, kjer se nezemljani želijo srečati s svetovnimi voditelji v Washingtonu. Kasneje se nekateri sprašujejo zakaj ravno tam, glavni protagonist filma pa temu odgovarja takole: »They appear to be realists and Washington is one of the centers of political power.«

<sup>27</sup> To besedno zvezo uporabljam namerno, saj implicira na patološki narcizem, katerega prve znake so v ameriški družbi začeli zaznavati ravno v štiridesetih in predvsem petdesetih (glej Žižek 1985, 107).

<sup>28</sup> V tistem času so se takšni in podobni izrazi uporabljali za vse oblike bivanja, ki niso sovpadale z mačističnim, rasističnim in heteronormnim načinom razmišljanja. Tako na primer vzgojni video z naslovom *Boys beware* producenta Sida Davisa iz leta 1961 svari dečke pred bolnimi homoseksualci, ki silijo predstavnik lastnega spola v seksualna razmerja. Ali pa Ronald Reagan, ki je – kot je razvidno v filmu *Berkeley in the sixties* režiserja Marka Kitchella (1990) – prav tako v šestdesetih kot guverner Kalifornije demoniziral uporno študentsko populacijo, ki naj bi se obnašala »v nasprotju s človeškimi standardi« ipd.

To potrjuje že etimološki izvor besede *alien*, s katero se označuje nezemljane. Beseda izvira iz latinskega pridevnika *alienus*, ki pomeni pripadati drugemu, tuj, nenavaden, čuden. V takem pomenu se je beseda uporabljala tudi v angleščini od sredine 14. stoletja dalje, prvič pa naj bi se kot izraz za označevanje nezemeljskega oz. pripadajočega drugemu planetu pojavil leta 1944 v znanstveno fantastični literaturi (Online Etymology Dictionary).

Poglejmo tudi zgoraj opisano vlogo nezemljana v izbranih filmih. Skoraj vsem je skupno to, da na podoben način prezentira nezemljana, kot se v dominantnem družbenem diskurzu prezentirajo vse manjšine oz. drugi. Če kar potegnem vzporednico med prezentacijo nezemljana v filmih z Judi v nacistični propagandi. Najprej poglejmo primerjavo prezentacije osebnostne strukture drugega. V obeh je drugi predstavljen kot invaziven element v družbi, ki ne dovoli večini možnosti za izražanje lastne identitete in si z naprednimi tehnikami (Jud s propagando, nezemljan povečini z napredno tehnologijo) podreja nevedno, nemočno, zaupljivo ali zavedeno ljudstvo. Drugi pravzaprav pooseblja čisto zlo, ki se ne ozira na življenja drugih, saj izkorišča bodisi arijsko bodisi človeško raso za lastne koristi in potrebe. Če pa že ne zavzema »našega« sveta pa maltretira »naše« ženske (Grabowski 2009, 388–95).

Tudi vizualno je prezentacija sila podobna. Kot že opisani nezemljan, je bil tudi Jud v propagandnem gradivu nacističnega režima prikazan na način, ki naj bi spodbujal živalske reference pri bralcu sporočila. Predvsem gre za živali, ki so v kulturi koncipirane kot umazane, nagnusne ali v kulturi kako drugače okarakterizirane ali celo tabuizirane. Največkrat se referira na žuželke (ščurke, stenice), kače, svinje, podgane itd. (glej npr. Grabowski 2009, 396 in 399). Večkrat gre tudi za predimenzioniranost določenih organov, ki napeljujejo k konceptiji drugega kot izrodka; Judi so bili praviloma upodobljeni z velikimi nosovi, pa tudi štrlečimi ušesi, medtem ko je pri nezemljanih kot že opisano prevladovala povečana glava, oči, občasno tudi okončine<sup>29</sup>.

Zgoraj med analiziranimi filmi morda navidez kakšen film izstopa iz tega vzorca, a to še ne pomeni da mu ni podeljena vloga t. i. drugega. Konkretno fizično močno odstopa *Flight to Mars*, kjer v nobenem oziru nezemljani fizično ne izstopajo<sup>30</sup>. A so vseeno prikazani kot hinavska, nemoralna bitja, ki v svojem koristoljubju žele s floto ladij človeškega izuma izbrisati celotno človeštvo. Se pravi želijo s človekovim lastnim izumom škodovati ubogemu in ničhudegaslutečemu poštenemu človeku<sup>31</sup>. A še najbolj na prvi pogled izstopa prikupen nezemljan iz *E.T.: The Extra-Terrestrial*. Sicer je vizualno

<sup>29</sup> Takšna reprezentacija drugega se ne pojavlja le v moderni dobi. Tudi v srednjem veku so npr. redki popotniki opisovali prebivalce drugih kontinentov kot fizično nečloveške (glej Ashley 2011, 10–11).

<sup>30</sup> Če seveda zanemarimo kostumografijo.

<sup>31</sup> Na enak način plakat s sporočilom »Žid je prevarant in vaš edini sovražnik« prikazuje Juda, ki ničhudega slutečemu Poljaku na svojih policah ponuja mleto meso podgan, z vodo razredčeno mleko ali kruh gneten z nogami na umazanih tleh (Grabowski 2009, 390).

še vedno precej podoben klišejskemu upodabljanju drugega, a glavni ugovor bi se lahko nanašal na njegov odnos do človeka. Ta je namreč popolnoma prijateljski in prikupen. Temu ne morem oporekati, a je bolj pomemben odnos ljudi do njega. Ta na večjih delih izraža jasne predsodke in stališča do nezemljana kot do kateregakoli t. i. drugega. Konkretno: referenca na nepriljubljeno žival z »Is he a pig? He sure eats like one.« Ali pa fiksacija na izstopajoče telesne lastnosti: »I don't like his feet.« (gledajoč stopala s tremi prsti). Predvsem pa: »...I just hope we don't wake up on Mars or something, surrounded by millions of these little squashy guys.« Se pravi je nezemljan še vedno koncipiran kot nekdo z roba. Nekdo, ki ni naš, ampak je tisti drugi. Nekdo, ki nas v večjih številkah dela nervozne, sploh če se izkaže za boljšega ali naprednejšega na kateremkoli področju – to nas navdaja z nelagodjem.

## **5 Transformacija: nezemljan v Avatarju in Okrožju 9**

### **5.1 Lik nezemljana v študijah primera**

Torej, v čem se nezemljan v omenjenih filmih razlikuje od tistih, ki sem jih predstavil zgoraj. Naj se najprej lotim analize, ki sem jo uporabil že zgoraj. Torej, kakšna sta nezemljana v fizičnem pogledu, kakšna je njuna relacija do človeka in na kakšen način je predstavljena njuna tehnološka (ne)naprednost.

V *District 9* je nezemljan fizično skladen z nekaterimi prejšnjimi opisi nezemljana, saj precej spominja na veliko žuželko. Nezemljanova koža je zelene barve, sklepi med okončinami so izjemno podobni žuželkam, predvsem pa glava s tipalkami in ustnim predelom še najbolj napeljuje gledalca na povezovanje z žuželkami. Tudi prehrana močno usmerja gledalčev pogled na živalskost nezemljana, saj se nezemljani povečini prehranjujejo z deli živali, ki jih ljudje v prehrani ne uporabljajo (predvsem glave), najljubša hrana, skoraj droga za nezemljane, pa je mačja hrana.

Odnos do človeka je drugačen kot pri prej analiziranih filmih. V filmu je nezemljan prikazan izrazito nebogljen, a ne na tak način kot je prikazan nezemljan v *E.T.: The Extra-Terrestrial*. Nezemljan ni zgolj nezmožen vrnitve na lasten planet, temveč je s strani Zemljanov izrazito zatiran. Nezemljani namreč živijo v nemogočih pogojih znotraj barakarskega naselja, so getoizirani, »dokumentarni« uvod pa pojasni, da večinsko prebivalstvo zahteva umik nezemljanov proč od človeških naselij. Film se tako vrti okoli zaposlenega na podjetju, ki je bilo s strani vlade izbrano za izvedbo projekta preselitve, sam pa vodi ekspedicijo, ki obvešča nezemljane in jih sili v podpis dokumentov, s katerim se

strinjajo s preselitvijo v posebno od mesta oddaljeno šotorsko naselje<sup>32</sup>. Nezemljani so segregirani s strani večinskega prebivalstva, za njih se uporablja zaničevalno besedo »prawn«<sup>33</sup>, v družbi pa so globoko stereotipizirani kot kriminalci, umazanci, ki ne spoštujejo nobenih pravil in se le razmnožujejo. Še več, večinsko prebivalstvo jih maltretira – na eni strani to počno kriminalne združbe, na drugi pa uradniki in korporacije. Vsi pa se želijo dokopati predvsem do njihovega orožja, ki pa deluje le v stiku z nezemeljsko DNK. Tehnološko gledano je torej nezemljan še vedno prikazan v nekaterih aspektih kot višje razvit, a poglavitni objekt tehnološke fascinacije nad nezemljani – vsaj pri prej analiziranih filmih – torej vesoljska ladja, je pokvarjena, ne deluje in zgolj lebdi nad Johannesburgom. Tudi v tem oziru je film drugačen kot ostali.

*Avatar* se na drugi strani opazno odmika od klasične prezentacije nezemljana že v fizičnem smislu. Telesno so Na'vi izrazito bolj podobni človeku kot katerikoli drugi nezemljani<sup>34</sup>, saj imajo, kljub razlikam, podobno strukturo, okončine, so edini, ki imajo lase in se nasploh obnašajo precej človeško. Še več, lahko bi šli celo tako daleč in trdili, da so nezemljani prikazani idealizirano, saj izgledajo mladostno (tudi starešine niso zgubane ali kako drugače vizualno postarane), postavno in mišičasto.

Prav tako je idealiziran njihov odnos do narave, v nasprotju z invazivno prikazanim človekom, ki v dirki za višjim dobičkom ne izbira sredstev in s tem krši tako osnovne pravice nativnemu prebivalstvu kot tudi brezbrizno uničuje okolje. Človek stereotipizira in zaničuje nativce<sup>35</sup> ter je do njih izrazito antropocentričen.

## 5.2 Transformacija

Torej, v čem se je nezemljan v slednjih dveh primerih transformiral? Nezemljan je za razliko od predhodno analiziranih nezemljanov v obeh primerih predstavljen kot nebogljen. Potisnjen je na rob, a si ne more pomagati. V *Avatarju* so nezemljani prepuščeni nemilosti pohlepne korporacije, ki si želi apropiirati naravna bogastva, v *District 9* pa so nezemljani kruto obravnavani s strani večinske populacije in zaradi predsodkov ter nerazumevanja po dveh desetletjih potisnjeni na sam rob družbe, v kateri zaradi nesrečnega spleta okoliščin

---

<sup>32</sup> Ki ga kasneje isti uradnik označi za koncentracijsko taborišče.

<sup>33</sup> V angleščini se beseda drugače uporablja za manjše (morske) rakce.

<sup>34</sup> Razen seveda tistih v *Flight to Mars*, kjer so nezemljani fizično enaki.

<sup>35</sup> Npr. »Just find out what the blue monkeys want. You know, I mean we try to give them medicine, education, roads. But no, no, no! They like mud.«

živijo. Kljub neboljnosti je nezemljan hkrati predstavljen tudi kot pogumen lik, kot lik borca, ki se bori proti neenakosti, segregaciji ali prisilni izselitvi.

Nasilje je s strani nezemljanov uporabljeno zgolj v primeru samoobrambe, nikoli ne napadejo prvi, kar je vidno pri obeh filmih, ko napad izvedejo kot zadnjo možnost, ko že ni več nobene druge možne rešitve. Zanimivo je, da se napad zgodi šele s pomočjo glavnega protagonista zgodbe, v obeh primerih gre za belega, heteroseksualnega moškega, arhetipske podobe junaka, ki se po uvidu lastne zmote postavi na stran zatiranih. Sam celo postane član zatiranih, sam postane nezemljan<sup>36</sup>. Na začetku so sicer nezemljani do junaka nezaupljivi, a ga kljub njegovim predsodkom ali morebitnim slabim namenom sprejemajo in do njega kmalu začnejo gojiti izrazito pozitivna čustva. Junak pa v zameno za sprejetje spodbudi nezemljane k uporabi, brez njega se le-ta ne bi začel, niti ne bi imel nobenih možnosti za uspeh. Protagonist namreč poseduje neizmerno moč in vodstvene sposobnosti (*Avatar*) ali pa je nosilec ključnih insiderskih informacij, brez katerih ni mogoče začeti odpora (*District 9*).

Na tej točki se dogaja transformacija. Nezemljan je sicer še vedno prezentiran kot drugi, a je kot tak prepoznan in s tem postal sprejemljiv za gledalca. Iz »*bad guyja*« je postal »*good guy*«. Njegov lik ne vzbuja več negativnih čustev kot so odpor, gnus, zaničevanje ipd. temveč postane mučenik, moralen lik, ki kljub krivici pokončno sprejema svojo usodo. S tem ko se je z njegovim trpljenjem identificiral tudi glavni lik in nosilec dominantnega diskurza, pa se z nezemljanom lahko identificira tudi gledalec. Niti nima izbire, saj poleg glavnega junaka ni drugih likov, s katerimi se je mogoče poistovetiti, ostali liki so namreč preveč obrobni ali negativno predstavljeni. Nezemljan se transformira v plemenitega divjaka. Kljub dejstvu, da ostaja jasen predstavnik drugosti, da je še vedno predstavljen kot divjak, se je skoraj nemogoče izogniti identifikaciji z njim, saj je predstavljena podoba nezemljana izrazito idealizirana (Brady 2009, 9–11)<sup>37</sup>.

Ob transformaciji se zastavlja vprašanje, zakaj se je nezemljan v omenjenih filmih pravzaprav transformiral? Zakaj je prevzel človeške lastnosti, ideale in realne človeške težave? Sam vidim v vzniku počlovečenega nezemljana podobne vzroke kot ob začetku pojavljanja nezemljana v znanstveno fantastičnem filmu. Okoliščine so namreč kljub časovni razliki sila podobne, možno je vzpostaviti določene paralele med obema obdobjema. Nove generacije, predvsem generacije rojene po padcu železne zaves in generacije elektronskih

---

<sup>36</sup> Za lažje branje takšnega prestopa filma postržeta tudi s fizično transformacijo protagonista v nezemljana, v *District 9* na bolj kufkovski način, v *Avatarju* preko napredne človeške tehnologije.

<sup>37</sup> V citiranem članku se analiza nanaša predvsem na konstrukcijo ameriškega domorodca kot plemenitega divjaka. Nezemljan v *Avatarju* se še v nekaterih dodatnih detajlih sklada s to podobo npr. povezanost z naravo, fizična moč in privlačnost itd. (Bird v Brady 2009, 10).



medijev, so kot generacije, ki so odraščale po drugi svetovni vojni, v svoji biti izrazito drugačne kot predhodne generacije. V tem oziru se za omenjene generacije ustvarja nove podobe filmskih junakov, primerne za identifikacijo. Motiv fantazijskega oz. fantastičnega junaka, ki je – vsaj kar se tiče njegovih osebnostnih težav – vsaj delno počlovečen ni bil izumljen leta 2009, ko sta na platna prišla analizirana filma<sup>38</sup>. Prav tako je na lik nezemljana v študijah primerov vezanih mnogo aktualnih družbeno-političnih tematik, ki se pojavljajo v vsakdanjem življenju. S tem liku dodajajo dodatno referenčno točko, možnost za aktualizacijo in brezplačno publiciteto. Skratka, na podoben način kot je nezemljan iz petdesetih spretno izkoriščal dnevno pojavljanje teorij zarot glede Roswella in podobnih dogodkov ter inherenten strah zaradi grožnje vdora rdeče armade itd., je današnji nezemljan prevzel lastnosti in težave staroselskih ljudstev v pragozdovih (*Avatar*) ali segregiranih migrantskih množic (*District 9*)<sup>39</sup>, s tem pa pridobil dodatna občinstva, razsežnosti in možnosti branja<sup>40</sup> ter zaradi vseh omenjenih posledic tudi večjo izpostavljenost, kar (na dolgi rok) omogoča tudi večjo uspešnost.

---

<sup>38</sup> V to kategorijo bi brez težav uvrstili serijo filmov o Harryju Potterju, ki predstavlja realne najstniške identitetne težave v fantazijskem okolju.

<sup>39</sup> V intervjujih (glej Pretorius 2009 in Bass 2010) z režiserjema obeh analiziranih filmov je jasno razvidno, da filmov primarno nista posnela zaradi socialnega sporočila, kar priznava predvsem Blomkamp, ampak sta naknadno namenoma uporabila nekatere metafore, s katerimi filma dobivata tudi aktualne socialne razsežnosti. S tem pritrujeta tudi Blatnikovi kritiki analiz filmov iz petdesetih. Blatnik (1996, 73) namreč poudarja, da je naivno trditi, da bi se filmi v petdesetih snemali zgolj zaradi družbenega sporočila in metaforike vdora Sovjetske zveze.

<sup>40</sup> Ali kot pravi James Cameron v zgoraj omenjenem intervjuju (Bass 2010), da *Avatar* ni zgolj akcija, pustolovščina in drama – je mnogo več kot to, je sporočilo o izsekavanju pragozdov, o globalnem segrevanju in pravicah domorodcev.

## 6 Zaključek

Torej, v diplomskem delu sem analiziral lik nezemljana v znanstveno fantastičnem filmu hollywoodske produkcije. Preko analize zgodovine žanra in umestitve geneze nezemljana v to analizo je razvidno, da se je nezemljan kot filmski subjekt pojavljal že v samih pionirskih začetkih žanra in se je preko sušnih desetletij v petdesetih prebil v ospredje znanstveno fantastičnih filmskih zgodb. Preboj mu je omogočil splet večih okoliščin, kot so iskanje novih trgov, vznik novih povojnih generacij in prepoved vertikalne integracije filmskih studiev, ki so omogočale nastanek novih filmskih form in likov.

Nastala je arhetipska podoba invazivnega nezemljana, ki se pojavlja v večini filmov v izbranem vzorcu predstavnikov žanra. Arhetipski lik nezemljana v vzorcu vzbuja izrazito negativne konotacije pri gledalcu in je praviloma tako fizično kot duševno označen z živalskimi prispodobami, kar ga v konstrukciji binarizma mi/oni postavlja na stran drugega. Iz specifičnih zgodovinskih okoliščin ob njegovem nastanku je mogoče sklepati, da je nezemljan personaliziral družbenega drugega in morebitne strahove pred takšnimi skupinami, ki jih je bilo v petdesetih letih ob takratni konzervativni družbeni klimi precej. Na poosebljanje družbenega drugega nakazujejo tudi paralelizmi med prezentacijo nezemljana in prezentacijo judovske populacije v nacistični propagandi, kjer so podobe Juda sila podobne podobi nezemljana v znanstveni fantastiki. Tudi Jud je bil namreč deležen primerjav z negativno koncipiranimi živalmi ali pa je bil celo prikazan z nekaterimi živalskimi fizičnimi lastnostmi. Tudi njegov odnos do nosilcev dominantnega diskurza je drugi – tako nezemljan kot tudi Jud – poln zlih namenov in oborožen z naprednimi tehnikami njihovega doseganja.

A vloga nezemljana se je v študijah primerov spremenila. Nezemljan je postal nebogljen, tehnološko impotenten in zatiran s strani nosilcev dominantnega diskurza, ki so v preteklosti igrali vlogo žrtve v filmih. Nezemljan je prevzel to vlogo in preko značilnih karakteristik postal t. i. plemeniti divjak oz. z drugimi besedami lik, ki še vedno predstavlja drugost v družbi, a je kot tak eksplicitno prikazan in prepoznan s strani enega izmed nosilcev dominantnega diskurza, s tem pa je lik transformiran v taki meri, da je gledalec napeljan k identifikaciji s tem likom. S tega stališča bi lahko trdili, da gre v študijah primerov za novo obliko lika nezemljana.

Ostane torej le še interpretacija transformacije nezemljana. Z vznikom novih likov prilagojenih specifičnim družbenim razmeram, se povečuje prostor za filmsko trženje, inkorporacijo različnih problematik v film in »izvažanje« filma na mnoga druga področja

vsakdanjega življenja, ki jih filmi morda ne dosegajo tako pogosto in so zaradi tega nekateri segmenti gledalstva neizkoriščeni. S tem pa se filmu s takimi novimi oblikami likov povečuje trg. Ob tem se, kot v petdesetih z vpeljavo nezemljana, z novim likom oz. obliko plemenitega divjaka dosega nove generacije, ki se razlikujejo od predhodnih in so zaradi tega željne novih oblik prezentacije družbenih realnosti.

Poleg že omenjenih intervjujev z režiserjema, ki potrjujeta tezo o tem, da filma nista bila primarno posneta zaradi morebitnega družbenega sporočila, je predvsem težko trditi, da bi bil film s sporočilom zakritim v fiktivni zgodbi dovolj za začetek revolucionarnega gibanja. Če bi bilo to dovolj, bi glede na gledanost analiziranih študij primerov, sploh *Avatarja*, nastala ogromna kritična masa, ki bi npr. zahtevala prekinitev sečnje v Amazonki ali kje drugje. Zakaj takšen film ni dovolj? Razlogov je jasno veliko, a je že začetna predpostavka, da se sporočilo zakrito v filmu bere na način kot ga želi prikazati režiser, napačna. Če se vrnem k intervjuju s Cameronom (v Bass 2010). V njem režiser trdi, da gre pri njegovem filmu za razliko od dokumentarnih filmov za drugačen tip naracije, ki gledalcu omogoča, da se preko fikcije emotivno poveže na družbena sporočila. Trdi, da naj bi gledalec ob krivici, ki se godi nezemljanom ali uničevanju narave na račun profita zgrozil, čutil nezadovoljstvo ipd. Tu se Cameron moti, saj »ni nobenega posebnega razloga, da bi se tisti, ki to vidijo, zavedli realnosti imperializma in si mu želeli nasprotovati. Običajna reakcija na take podobe je zapiranje oči ali odvrčanje pogleda. Ali pa zgražanje nad grozotami vojne in morilsko norostjo ljudi. Da bi podoba proizvedla politični učinek, mora biti gledalec že prepričan, da je to, kar prikazuje, ameriški imperializem, ne pa človeška norost na splošno« (Rancière 2010, 54). Torej je neznosna podoba navadno zgolj orodje za prepričevanje že prepričanih, ne pa emancipatorno ali celo revolucionarno orodje.

## 7 Literatura

Ashley, Mike. 2011. *Out of this world. Science fiction: but not as you know it*. London: The British Library.

Bass, David. *James Cameron interview*. 2010. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=km2UpEcSUGY> (1. september 2011).

Blatnik, Aleš. 1996. *Napad radioaktivnih filmov: znanstveno fantastični filmi petdesetih*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Blomkamp, Neill. 2009. *District 9*. DVD. ZDA: Sony Pictures Home Entertainment.

Brady, Miranda. 2009. "Stories of Great Indians" by Elmo Scott Watson: Syndication, Standardization, and the Noble Savage in Feature Writing. Conference Papers – International Communication Association 2009 Annual Meeting.

Cameron, James. 2009. *Avatar*. DVD. Slovenija: Con film.

Campbell, John Edward. 2001. Alien(ating) ideology and the American media. *International journal of cultural studies* 4 (3): 327–47.

Davis, Sidney. 1961. *Boys beware*. ZDA: Sidney Davis Productions.

Emmerich, Roland. 1996. *Independence day*. DVD. Slovenija: Con film.

*George Lucas*. Dostopno prek: [georgelucas.info](http://georgelucas.info) (20. avgust 2011).

Gifford, Denis. 1971. *Science fiction film*. London: Studio Vista Ltd.

Grabowski, Jan. 2009. German Anti-Jewish Propaganda in the Generalgouvernement, 1939–1945: Inciting Hate through Posters, Films, and Exhibitions. *Holocaust and Genocide Studies* 23 (3): 381–412.

Haskin, Byron. 1953. *The war of the worlds*. DVD. Slovenija: Blitz film & video distribution.

*Industrial Light and Magic*. Dostopno prek: [ilm.com](http://ilm.com) (20. avgust 2011).

Kitchell, Mark. 1990. *Berkeley in the sixties*. DVD. ZDA: First run features.

- Kubrick, Stanley. 1968. *2001: A Space Odyssey*. DVD. Slovenija: Con film.
- Méliès, Georges. 1902. *Le voyage dans la lune*. DVD. ZDA: Erm Media.
- Menzies, William Cameron. 1953. *Invaders from Mars*. DVD. ZDA: MGM (Video & DVD).
- Online etymology dictionary*. Dostopno prek: etymonline.com (20. avgust 2011).
- Parkinson, David. 1995. *History of film*. London: Thames and Hudson.
- Pretorius, David. *Interview with Neill Blomkamp and Sharlto Copley Part 1*. 2009. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=pv0XW5pQiMM> (1. september 2011).
- Rancière, Jacques. 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- Scott, Ridley. 1979. *Alien*. DVD. Slovenija: Con film.
- Sears, Fred F. 1956. *Earth vs. the flying saucers*. DVD. ZDA: Sony Pictures Home Entertainment.
- Selander, Lesley. 1951. *Flight to Mars*. DVD. ZDA: Image Entertainment.
- Siegel, Don. 1956. *Invasion of the Body Snatchers*. DVD. ZDA: Republic Pictures.
- Sklar, Robert. 2002. *A world history of film*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Skywalker Sound*. Dostopno prek: skysound.com (20. avgust 2011).
- Sofia, Zoe. 1987. Aliens 'R' U.S.: American Science Fiction Viewed from Down Under. V *Aliens: the anthropology of science fiction*, ur. George E. Slusser and Eric S. Rabkin, 97–107. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Spielberg, Steven. 1977. *Close Encounters of the Third Kind*. DVD. Slovenija: Blitz film in video DVD.
- – – 1982. *E.T.: The Extra-Terrestrial*. DVD. Slovenija: Con film.
- Strick, Philip. 1976. *Science fiction movies*. London: Octopus Books Limited.
- Thompson, Kristin in David Bordwell. 2009. *Svetovna zgodovina filma: tretja izdaja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Žižek, Slavoj. 1985. »Patološki narcis« kot družbeno-nujna forma subjektivnosti. *Družboslovne razprave* 2 (2): 105–41.