

Nuklearna prijetnja kroz filmski žanr znanstvene fantastike u hladnoratovskom dobu

Sažetak:

Nuklearna sila relativno je noviji fenomen. Sredinom dvadesetog stoljeća njen utjecaj na društvo očitovao se u svim segmentima, pa tako i u području kulture, odnosno i kroz film. Najpoznatiji filmski žanr u kojem je prevladavao strah od nuklearne opasnosti i posljedica koje one mogu imati na cjelokupno čovječanstvo, je film znanstvene fantastike. Ako je istina da prava umjetnost imitira stvaran život, to nije nigdje tako očito kao u umjetničkom svijetu američkog filma. Bilo u kojoj formi, svaki aspekt američke kulture opisan je kroz film, te tako zastupljen na „velikom ekranu“ u drugoj polovici prošlog stoljeća. Iako je nuklearna sila zapravo duboko ukorijenjena u ekonomske i političke institucije američkog društva, prijetnja nuklearnim ratom ili upotrebom nuklearnog oružja, često se koristila i za ostvarenje kratkoročnih ciljeva američke politike u razdoblju intenzivnog hladnog rata. Sličnu praksu primjenjuju danas neki drugi akteri na svjetskoj političkoj pozornici.

Ključne riječi: nuklearna sila, znanstvena fantastika, hladni rat

Uvod

Oblik umjetničke forme gdje umjetnici izražavaju svoje ideje putem kamere, naziva se filmska umjetnost, a film je osim što je oblik zabave i izvor informacija, ujedno i najpopularniji oblik umjetnosti na svijetu. Dominacija i fenomen američkog filma nedvojbeno su bili prisutni u vrijeme intenzivnog hladnog rata, što se zadržalo i do danas. Filmovi reflektiraju hladnoratovsku dinamiku i promjenu, te su u tom procesu filmovi hladnoratovskog razdoblja povijesni dokumenti koji govore o tome kako je Hollywood odgovarao na pritiske i kako su filmovi odražavali društveni *milieu* u kojem su nastali. Filmovi nisu nastali u društvenom vakuumu već su u konačnici povezani s prevladavajućim mentalnim sklopom koji se preko njih odražava. Jean-Michel Frodon kaže: "Kinematografija je umjetnost bilježenja, ne samo bilježenja objekata već i vizualnih oblika i zvukova. Ona je također i snimanje one izobličene stvarnosti koju proizvode snažne emocije".¹ U tom smislu filmovi znanstvene fantastike, čija tematika je nuklearna opasnost stvorena nastankom i nesmiljenom proizvodnjom te mogućom primjenom nuklearnog naoružanja, odražavaju strah i tjeskobu većine Amerikanaca u vrijeme kada je nuklearna prijetnja bila naročito izražena. Aktualna i turbulentna razmišljanja i osjećaji utjecali su na američku kulturnu produkciju svih

¹ Steven Jay Schneider: *1001 film koji svakako trebete pogledati*, Varždin, 2004., str. 398.

područja – vizualne umjetnosti, filma, drame, literature, popularnih oblika izražavanja poput televizije i beletristike, te popularno znanstvenih žanrova. U tom kontekstu suprotnosti i neizvjesnosti, tjeskoba je pored dominantnih tema i kulturnom i umjetničkom izražavanju postala "službena emocija našeg vremena"², kako je svojedobno pisao Schlesinger. Na jednoj razini Amerikanci su iskušavali političku anksioznost koja je ukazivala na krhkost slobode i napad totalitarizma; na drugoj razini, rasprostranjena je bila društvena anksioznost uzrokovana poslijeratnom transformacijom američkog života i razumijevanjem koliko je odricanja potrebno za postizanje obilja. Nuklearna prijetnja još je jedan svojevrsan oblik pritiska, a prilagodba takvoj stvarnosti nalazila je različite putove, od kojih je snimanje i prikazivanje filmova na temu opasnosti i posljedica koje bi mogla izazvati upotreba nuklearnog naoružanja, samo jedan od njih.

Film i filmska umjetnost

Filmska industrija je način proizvodnje filmova na industrijski način, koja se u pravilu događa u moćnim proizvodnim središtima s velikim i dobro opremljenim studijima, primjereno educiranim osobljem i dobrom unutaršnjom organizacijom rada, što su preduvjeti za proizvodnju brojnih komercijalnih filmova.³ Kad se o filmu govori kao o industriji, uglavnom se misli na "industriju zabave", iako nisu sve kinematografije industrijske (napr. amaterski film, eksperimentalni i sl.), no osim filmova proizvode se drugi popratni proizvodi koji spadaju u područje zabave.

Kao jedno od sredstava masovne kulture i masovnih sredstava komuniciranja, film je sinteza svih umjetnosti, eklekticizam i sinkretizam, u početku medij, potom umjetnost, pa opet medij.⁴ On simbolizira pokret slike kao posebnu vrstu izražajnog sredstva. Film pridonosi popularizaciji književnih i kazališnih djela, jer osim doslovnih adaptacija i ekranizacija poznatih djela nastaju i vrijedna filmska djela, na bazi najpoznatijih književnih predložaka. Jak je utjecaj filma na pisanu riječ, što je još jedan dokaz da filmska slika preko veoma složenog procesa bitno utječe na oblikovanje svijesti u našem vremenu.⁵ Općenito se smatra da film predstavlja izražavanje i prijenos poruka u komunikološkom smislu, a njegov ogroman potencijal upravo se nalazi u području promidžbe. Prema načinima transfera poruka i interakciji s masovnom publikom, film je jedno od najznačajnijih sredstava masovnog

² Arthur Schlesinger Jr: *The Vital Center: The Politics of Freedom*, New Brunswick, 1998., str. 52.

³ Bojan Kavčić, Zdenko Vrdklovec: *Filmski leksikon*, Ljubljana, 1999., str. 215.

⁴ Isto, str. 45.48.

⁵ James Monaco: *How to Read a Film*, Oxford University Press, Oxford, 2000., str. 39-44.

komuniciranja, koje se obilno koristi za oblikovanje javnog mišljenja, iako se prema definicijama umjetnosti kao izražavanja pomoću vlastitog jezika, tretira kao umjetnost.⁶ Jezik ovog medija je specifičan: kao prijenosnika poruka i kao umjetničkih ideja. Služi se slikom, pokretom, zvukom, fotografijom, literaturom, suvremenom tehnologijom, te na taj način derivira kao samostalno biće.⁷ Film kao tradicionalni masovni medij promatramo kao sredstvo masovnog priopćavanja u kojem se uvijek iznosi određeni svjetonazor, stav prema životu i pojavama (što je područje izučavanja sociologije i psihologije filma), te on posjeduje iznimnu sugestivnu moć.⁸

Filmska umjetnost snažno je utjecala na popularnu kulturu i društvo 20-tog stoljeća, a poznavanje filmskog jezika bespogovorno spada u temelje suvremene kulture. Brojni su aspekti tog izražajnog sredstva koje koristi elemente raznih umjetnosti, a postaje autentičan medij samo onda kada uspijeva nadići preuzete elemente i progovoriti na svoj specifičan način.

Važnost žanra u hollywoodskoj filmskoj produkciji

Filmski žanrovi su "prirodne vrste unutar igranog (dodajmo fabulističkog) filma; pretežito se spontano formiraju i intuitivno razabiru, i to na temelju proširene gledalačke receptivnosti za određene teme i načine njihova predočavanja, te proizvodnog nastojanja da se ta receptivnost zadovolji i razradi. Ovo proizvodno nastojanje potaknuto je u prvom redu težnjom za što boljom socijalizacijom filmskih djela i njihova doživljavanja, odnosno težnjom za što prikladnijom i djelotvornijom društvenom regulacijom i proizvodnje i recepcije."⁹

Žanr čine posebne podvrste igranog filma, proizvodno i doživljajno vrlo uhodane kroz duže povijesno razdoblje. Filmovi u sklopu pojedinog žanra dočaravaju neki očekivano poseban tip svijeta, u njemu poznate tipove ambijenata, zapleta i likova, predloženih pretežito na narativno očekivane načine.¹⁰ Poznatost i intrigantnost žanrovskoga svijeta privlači ljubitelje žanra novim filmovima o takvu svijetu, a proizvođače potiče da zadovolje tu potrebu. Brojni autori pišući o tome kažu da povijesno najistaknutiji žanrovi jesu: film strave, komedija, kriminalistički film, melodrama, mjuzikl, pustolovni film, vestern, znanstveno fantastični film. Neke se žanrove međusobno povezuje u viši razred nadžanra (fantastika, akcijski

⁶ Thomas Shatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, 1981., str. 18-19.

⁷ Isto.

⁸ Kristin Thompson, David Bordwell: *Film History; An Introduction*, New York, 2003., str. 324.

⁹ Filmska enciklopedija, Zagreb, 1990., vol 2.

¹⁰ Thomas Shatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, 1981., str. 14-15.

filmovi, filmovi napetosti), a u sklopu pojedinog žanra javljaju se podvrste koje se nazivaju podžanrovi ili žanrovski ciklusi.¹¹ Posebni se žanrovi često kombiniraju u žanrovske mješavine. Obzirom na navedeno žanrovi su podložni stilskoj, recepcijsko-statusnoj, ali i tumačiteljskoj evoluciji. Žanrovski film je takav film koji je nastao u sklopu žanrovskog sustava, odnosno proizveden je u tradiciji nekog žanra, najavljena mu je žanrovska pripadnost, a gledatelj je prepoznaje i pripremljeno očekuje takav tip filma.¹² Postoje, međutim, i nežanrovski igrani filmovi, oni koji ne pripadaju danom žanrovskom sustavu (takvima se smatraju tipično umjetnički filmovi). Nežanrovski film je: 1. općenito, bilo koji film koji se ne da svesti na poznate žanrove, ili na neku njihovu kombinaciju. 2. igrani film koji narušava načela izlaganja temeljena na priči, te se zbog toga ne može povezati ni s kojim igranofilmskim žanrom.¹³

Teorija žanra razvila se potkraj 60-ih u vrijeme neposredno nakon zlatne ere hollywoodskog filma (1930-1960) tijekom koje su žanrovi postali prave institucije.¹⁴ Svaka kompanija bila je specijalizirana za dva ili tri žanra, a svaki je žanr imao posebne scenariste, redatelje, svoje studije i zanate, specijalizirane upravo za njegove potrebe.¹⁵ Brojnost žanrovskih teorija govori o kompleksnosti žanrova, a sve teorije se slažu u tome da su žanrovskim filmovima zajedničke neke ponavljane tipske karakteristike (pri čemu ih većina podrazumijeva značajke vezane uz sadržajnu, tematsku ili prizornu razinu filma), te da proizvodnja i gledanje takvih filmova ima čak tradicijske korijene. Ono što ih razlikuje su tumačenja koja su to obilježja zajednička filmovima određenog žanra, a različita u filmovima drugog žanra, te u tumačenju podrijetla i funkcije zajedničkih obilježja.

Postoji popis uobičajenih žanrova o kojima se piše i razgovara. Marc Vernet kad govori o žanru navodi sljedeće: vestern, detektivski film, flm strave, komediju; te dramsku komediju, psihološku dramu, mjuzikl, gangsterski film, ratni film, biografski film.¹⁶ Povjesničar John L. Fell u svojoj knjizi *A History of Film*, u odjeljku o hollywoodskim žanrovima nabraja pak sljedeće: mjuzikl, kriminalistički (gangsterski) film, detektivski, horor, vestern, "ženski film", a prije toga spominje i komediju.

Žanr nije skup filmova, nego nad-filmska struktura, kako to shvaća Tom Ryall: "Žanrovi se mogu definirati kao sheme/oblici/stilovi/strukture koje nadilaze pojedina umjetnička djela, a

¹¹ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 1.

¹² Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London, 2000., str. 7.

¹³ <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1213>

¹⁴ Kristin Thompson, David Bordwell: *Film History: An Introduction*, New York, 2003., str. 513-515.

¹⁵ Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London, 2000., str. 219.

¹⁶ Marc Vernet: *Genre, Film Reader 3*, February 1978., str. 13.

nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita".¹⁷ Na temelju navedenog, tema je ono što povezuje pojedine filmove, tj. ona je temeljno jedinstvo motiva sadržanih u nekom filmu.

Mnogi prikazi koji govore o žanru slažu se da je označavanju žanrova prethodila organizirana žanrovska produkcija u samim počecima kinematografije, kada su distributeri klasificirali filmove zavisno o dužini trajanja, te po temi što je pogodovalo prikazivačima. Nakon Prvog svjetskog rata filmska produkcija u nacionalnim kinematografijama bila je koncentrirana u malom broju studija i normom je postala duljina trajanja pripovijedanja, što se može bliže definirati i kao pojava žanrovske kategorizacije u klasičnom smislu. Altman sugerira da kristalizacija žanra ima svoje tragove u toj nomenklaturi gdje se definiranje pojma kreće od zavisnog i modificirajućeg (napr. western melodrama) do samostalnog (napr. western).¹⁸ Sustav studija koji se razvio u Europi jednako kao i u SAD-u početkom dvadesetih godina, u određenoj mjeri povezan je i s nastankom žanra, ali za najveću svjetsku filmsku industriju toga doba (američku), žanr je bio od temeljnog značenja. Mnoge teorije filmskog žanra temelje se primarno na analizi hollywoodskog sustava filmskih studija. Suvremene teorije priznaju argument Toma Ryalla da razmatranje žanra uključuje autorski tekst koji je koncipiran tako da je njegovo značenje važno za prepoznavanje uloge koju ima za publiku kao kupca za koju je određeni filmski žanr namijenjen. Takav model podrazumijeva žanr kao interakcijski proces između producenata koji su razvili oblik žanra kako bi kapitalizirali prethodno ostvarenu popularnost pojedinih vrsta filmova, uvijek imajući na umu racionalizaciju i učinkovitost; i općenito književnu publiku koja anticipira specifičnu vrstu zadovoljenja nastalog iz žanrovske teksta koji je ispunjenje očekivanja svojstvenih tom žanru. Altman kaže: "Film utemeljen na žanrovskom filmu ne ovisi samo o redovnoj produkciji sličnih prepoznatljivih filmova i održavanjem standardiziranog distribucijsko/prikazivačkog sustava, već isto tako na konstituiranju i održavanju stabilne, općenito kvalificirane publike, dovoljno obučene o žanrovskom sustavu da prepozna svojstvene oznake, kojoj je dovoljno bliska žanrovska shema za prikazivanje svojstvenih očekivanja, i dovoljno posvećena općim vrijednostima da podnese i čak uživa u žanrovskom filmu u hirovitom, nasilnom ili razuzdanom ponašanju koje može biti neodobravano u "stvarnom životu".¹⁹ Langford naglašava značenje publike, jer publika je ta čija je prisutnost neophodno potrebna kao

¹⁷ Tom Ryall: *Teaching Through Genre, Screen Education, No. 17, 1975.*

¹⁸ Rick Altman: *Reusable Packaging: Generic Product and the Recycling Process*, Los Angeles, 1998., str. 16-23.

¹⁹ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 11., R. Altman: *Cinema and Genre* in G. Novell-Smith: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, str. 276-85.

sugovornika u generičkom procesu. U praksi općenito nedostaje jasna evidencija o povijesnom oblikovanju, što zahtijeva široku projekciju i nediferenciranu ulogu teksta (ili radije značenja pripisanog tekstu) gdje se zapravo govori o implikaciji žanrovskog teksta.²⁰

Istraživanja američke filmske industrije, posebno Hollywooda pokazala su da su pojedini žanrovi i sustav žanrovske produkcije u cjelini dio sustava za masovnu proizvodnju filmova u kojoj je regularizirana produkcija, pažljivo vođena, praćena i visoko centralizirana mašinerija za distribuciju i prikazivanje; a publika je dio uobičajenog kretanja na relativno jednoličnom tržištu zabave, te zajedno tvore neformalnu vrstu općeg "ugovora".²¹ Dobro poznata serija događaja koji su se nizali dvadesetak godina, počevši kasnih četrdesetih - uključujući zakonsku obvezu studija da prodaju kino dvorane, uspon televizije, opća transformacija američkog načina života; gubitak kreativnih i osobnih sloboda kao rezultata antikomunističke kampanje, *lova na vještice* i nastanak *crnih lista* pedesetih godina – doveli su gotovo do sloma sustava filmske industrije.²² U razdoblju od 1950-60. godine Hollywood je karakteriziralo povećanje disperzije i decentralizacije industrije u kojoj su agenti, zvijezde, redatelji i pisci radili s nezavisnim producentima koji su pokretali vlastite projekte koncipirane izvan uobičajenijih principa djelovanja dotadašnjeg Hollywooda. Uloga velikih studija u tom procesu koji su do kraja šezdesetih uglavnom bili preuzeti od velikih konglomerata, za koje je zabavna industrija bila samo jedan od mnogobrojnih drugih poslovnih resursa, uglavnom je bila ograničena na osiguravanje financija i distribucije. Veliki broj tehničkog i stručnog osoblja zaposlenog u sustavu studija, koje je svojim znanjem i radom puno doprinijelo stilističkom kontinuitetu po kojem su pojedini studiji bili prepoznatljiviji, i koje je produkciju svakog studija činilo posebnom, u tom razdoblju bilo je otpušteno. Nakon što je klasični hollywoodski sustav žanra nestao, filmski žanr postao je važan kako bi se eksplicitno naglasile kreativne reference za nadolazeće filmaše "Novog Hollywooda", razdoblja koje je nastupilo početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća.²³

Za razliku od najboljih europskih umjetničkih filmova koji se mogu interpretirati kao rezultat kreativnog stvaralaštva i talenta redatelja, hollywoodski filmovi od samog početka nastajali su pod snažnim utjecajem prevladavajućih žanrova koje su diktirali filmski studiji. Glavni hollywoodski filmski studiji funkcionirali su kao integralni sustav koji je kontrolirao filmsku produkciju, ali isto tako i distribuciju, što je garantiralo veliku gledanost i osiguravalo veliku

²⁰ Isto.

²¹ Kristin Thompson, David Bordwell: *Film History; An Introduction*, New York, 2003., str. 513-515.

²² Isto.

²³ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 27.

zaradu. Sustav je utemeljen i oblikovan početkom dvadesetih, svoju najintenzivniju fazu imao je četrdesetih, da bi pedestih započela njegova dezintegracija, zahvaljujući zakonu po kojem su se razdvojila produkcija i distribucija, te jačanju drugih medija zabavne industrije od kojih je najznačajnija televizija.²⁴

Hollywoodski studiji imali su vlastiti stil i omiljeni žanr po kojem su se razlikovali jedni od drugih. *Warner Brothers* je bio poznat po razdoblju realizma (tridesetih), gangsterskim filmovima, domaćim melodramama, snažnim mjuziklima; *Universal* je bio čuven po atmosferi horor filma; *MGM* po svojim veselim mjuziklima i spektaklima.²⁵ Od kad su najveći hollywoodski studiji ponavljali reprodukciju filmova određenog tipa koji su postali popularni, hollywoodska kinematografija postala je primarno žanrovska u kojoj je popularna formula ponavljana u ciklusima žanrova koji su se izmjenivali oko središnjih društvenih konflikata, problema i briga koje su mučile publiku tog vremena.

Hollywood je preferirao žanrovski film, jer je to bilo popularno, uobičajeno i jednostavno za reprodukciju. Studiji su bili organizirani poput tvornica u velikim hangarima, redovima baraka, skladištima, te se dalje proizvodni proces razvijao po poznatoj formuli, slijedeći ekonomski imperativ kapitalističkog načina proizvodnje u kojem je moguće maksimizirati proizvodnju i profit, tako da proizvodnja teče što brže i što jeftinije. Kako bi odговорili na strahove, fantazije, želje publike, žanrovski filmovi bavili su se središnjim konfliktima i problemima američkog društva, nudeći umirujuća rješenja, uvjeravajući publiku da se svi problemi mogu riješiti unutar postojećih institucija. Hollywoodski žanrovski film nastojao je promovirati američki san i prevladavajuće mitove i ideologije, a američke vrijednosti i institucije bile su osnovne, ispravne, dobrohotne i korisne za društvo u cjelini.

Koliko je hollywoodska kinematografija bila fleksibilna da dopusti pojedinačne stavove i kritiku društva kroz žanrovski sustav? Hollywoodski filmovi cijenili su razliku i varijacije unutar prihvaćenih granica i dozvoljavali ograničenu razinu otvorenosti za umjetničko izražavanje i društveni komentar. Filmaši poput John Forda, Francka Capre, Sama Fullera i Alfreda Hitchcocka koristili su žanrovski sustav da artikuliraju vlastite specifične umjetničke interese i vizije, nalazeći u žanru i sustavu studija podesnu okosnicu za svoj rad.²⁶ Drugi redatelji koji su težili umjetničkom izražavanju (napr. Orson Welles) stalno su se sukobljavali sa vlasnicima studija koji su se miješali u njihov rad, te su na kraju ili odustajali od snimanja filmova, ili mane ili više uspješno, tražili druge mogućnosti stvaranja. Žanrovski su filmovi

²⁴ Thomas Schatz: *The Genius of the System*, New York, 1988.

²⁵ Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London, 2000., str. 220-225.

²⁶ Isto.

bili sredstvo za osporavanje ideoloških normi jednako kao i za njihovu promidžbu, te su kritizirali ideologiju jednako kao što su joj davali i legitimitet. Krajem pedesetih godina, sustav studija koji su stvarali žanrovske cikluse kao oblik produkcije se raspao, te se žanrovski sustav promijenio, otvarajući put novim tipovima filma. Mada je hollywoodski sustav na početku bio otvoren, novi režim produkcije jednako je podupirao žanrovsku kinematografiju, no želja za megaprofitom pretvorila je hollywoodsku kinematografiju u komercijalnu.

Između 1947. i 1962. godine glavni hollywoodski studiji proizveli su približno oko 300 filmova godišnje.²⁷ Relativno malen broj tih filmova bio je eksplicitno antikomunistički ili antisovjetski. Daleko veći broj davao je implicitnu ideološku potporu američkoj Vladi kroz svojstvenu potvrdu individualizma, konzumerizma i domoljublja. Mnogi filmovi izražavali su drugu tamnu stranu američkog obiteljskog života, učinkovito podupirući hladnoratovski konsenzus, sugerirajući da izrazito osobni odnosi mogu prevladati šire društvene, političke i ekonomske interese.²⁸ Proizvodnja filmova u svrhu ohrabrenja publike da bdije nad očuvanjem nacionalnih vrijednosti u hladnoratovsko vrijeme, za Hollywood nije bio lak zadatak. Za vrijeme prve faze hladnog rata, postojeći konzervativizam američke filmske industrije ojačan je velikom količinom vanjskih i unutarnjih pritisaka političke i ekonomske prirode.

Žanr znanstvene fantastike

Filmovi znanstvene fantastike (science fiction - SF) čine žanr koji koristi znanstvenu fantastiku koja govori o vanzemaljskim oblicima života; zatim svjetovima vanzemaljaca; putovanjima kroz vrijeme; te često koristi futurističke elemente kao što su svemirski brodovi, roboti ili druge tehnologije. Znanstveno fantastični filmovi često se koriste kako bi se prikazala politička ili društvena stvarnost, te kako bi se istražila filozofska pitanja koja su u mnogim slučajevima u prenesenom značenju predstavljena u filmovima.²⁹ Obiluju herojima, udaljenim planetima, fantastičnim mjestima, neobjašnjivim silama. Mnogi od tih filmova prikazuju putovanja kroz vrijeme ili fantastičnu vožnju koja se odvija ili na Zemlji ili u svemiru ili pak često u budućnosti. Kako navode razni autori, portretiraju opasnost i zlokobnost prirode znanja i vitalnih pitanja o prirodi čovječanstva i mjestu koje zauzima u

²⁷ Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh, 2007., str. 158., Freeman Lincoln: *The Comeback of the Movies*, in Balio, *Industry*, str. 377.

²⁸ Peter Roffman, Jim Purdy: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression in the Fifties*, Bloomington IN, 1981., str. 297.

²⁹ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 182.

cjelokupnoj shemi postojanja; strane i izvanredne mikroskopske organizme ili ogromne mutante nastale u svemiru ili stvorene od „ludih“ znanstvenika ili pak nastale kao rezultat nuklearnog djelovanja. Često znanstveno fantastične priče imaju proročansku prirodu i smještene su u spekulativno vrijeme budućnosti. Izražavaju društvenu anksioznost prema tehnologiji i daju prognoze o utjecaju tehnologije i promjeni okoliša u suvremenom društvu. Brojne su definicije znanstvene fantastike. Neke su normativne i isključive, oblikovane tako da razlikuju "dobu" i "lošu" znanstvenu fantastiku ili da promoviraju neki poseban oblik ili trend. Richard Hodgins kaže: "Znanstvena fantastika involvira ekstrapoliranu ili izmišljenu znanost ili izmišljenu upotrebu znanstvenih mogućnosti ili jednostavno može biti fikcija smještena u budućnost, odnosno može predstavljati neke radikalne pretpostavke o sadašnjosti ili prošlosti".³⁰ Ono što je bitno kod znanstvene fantastike je to da je znanost, zamišljena ili stvarna, uvijek u funkciji motivacije za prirodu zamišljenog svijeta, njegovih stanovnika i događaja koji se unutar njega zbivaju, bez obzira je li znanost sama glavna teme ili ne. Kao pojam "znanstvena fantastika" prvi put je upotrijebljen u devetnaestom stoljeću, ali utemeljen je tek kasnih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u američkim časopisima poput *Amazing Stories*, a posebno u *Science Wonder Stories*.³¹

Svoju veliku popularnost žanr znanstvene fantastike ostvario je kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina. Izražavao je konflikte i anksioznost koji su pratili razvoj atomske moći i mogućnost ostvarenja međuplanetarnih putovanja. Zbog toga što je znanstvena fantastika povezana s posebnim kulturološkim konfliktom, posebno s ograničenim mogućnostima ljudskog spoznavanja i znanstvenih istraživanja, znatno je manje fleksibilna.³²

Interes gledatelja prema svemirskim putovanjima i novim tehnologijama početkom pedesetih bio je velik. Filmovi znanstvene fantastike, strave i fantazije doživjeli su procvat i dominirali su kinima ranih i sredinom pedesetih kada je hladnoratovska paranoja bila u punom jeku, pa se to razdoblje često naziva desetljećem "filmskih čudovišta" (*monster movie*)³³, a opasnost od vanzemaljaca izjednačavana je s opasnošću od komunista. Prvi u nizu dugačke serije znanstveno fantastičnih filmova o svemirskim putovanjima i drugim svjetovima bio je film redatelja Georga Pala *Destinatin Moon* (1950) koji je dobio Oscara za najbolje specijalne efekte. Sljedeći popularan hit pojavio se već iduće godine u režiji Roberta Wisea *The Day the Earth Stood Still* (1950). Ovaj znanstvenofantastični triler je klasični "atomski film" 50-ih

³⁰ Richard Hodgins: *Film Quarterly: A Brief Tragical History of the Science Fiction Film*, Vol. 13., University of California Press, 1959., str. 30.

³¹ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 184.

³² Thomas Shatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, 1981., str. 31.

³³ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 163.

godina koji je inspirirao mnoge filmove o invaziji vanzemaljaca u narednim desetljećima. Počinje spuštanjem svemirskog broda u Washington D. C., a iz njega se pojavljuju vanzemaljci praćeni robotom sposobnim za destrukciju razmjera kojeg nitko ne može niti pojmiti. Pokušavši doći do svjetskih vođa i upozoriti ih na opasnost koja prijete Zemlji, vanzemaljac Klaatu (Michael Rennie) doživljava poniženje. Klaatuove molbe za mir ozbiljno shvaćaju jedino mlada žena (Patricia Neal) i eminentni znanstvenik (Sam Jaffe). Ostatak svijeta mu ne vjeruje te uzvraća strahom i nasiljem. Kako vrijeme istječe, Klaatu je prisiljen pokazati svoje zapanjujuće moći u razarajućoj demonstraciji koja će čovječanstvo naučiti lekciju koju će pamtiti godinama. Film je doživio *remake* 2008. godine u režiji Scotta Derricksona, a glavnu ulogu ima Keanu Reeves kao Klaatu. Ova znanstvenofantastična drama pogodila je u živac publiku svoga doba, prestrašenu nuklearnim oružjem i sumnjičavu prema političarima. Počevši gotovo u dokumentarističkom stilu, taj film širi snažnu antiratnu poruku uz pomoć spektakularnih specijalnih efekata i dojmljivih likova. Više od običnoga filma B-produkcije, to je prvi popularni znanstvenofantastični film za odrasle koji je nosio pravu poruku o humanosti.³⁴

U filmu *When Worlds Collide* (1951) redatelja Rudolpha Matea, koji obiluje specijalnim efektima za koje je dobio Oscara, radnja ide ovako: unatoč brojnim upozorenjima znanstvenika da se Zemlji opasno približava drugi planet, Vlada odluči ne poduzimati nikakve korake, kako bi izbjegla paniku. Industrijalci ipak odluče izgraditi divovski svemirski brod kako bi ipak spasili nekolicinu probranih. Brojni plimni valovi i potresi razore čitave gradove, ostavljajući za sobom potpuno devastiranu planetu. Byron Haskins je napravio originalnu adaptaciju kultne novele H. G. Wellsa o invaziji Marsovaca na Zemlju po čemu je snimljen film *The War of the Worlds* (1952). Novelist H. G. Wells bio je istaknuti pisac, vizionar čija su djela pobuđivala maštu, ali istovremeno unosila strah i nespokoj svojom često crnom tematikom. Wells se smatra jednim od pokretača SF žanra. Bio je jedan od prvih ljudi koji je u riječi pretočio možebitnu invaziju vanzemaljaca davne 1901. godine kada se ova novela po prvi puta pojavila na policama knjižara. Wellsov viktorijanski London zamijenjen je Amerikom pedesetih. Uvod u kojem saznajemo za dosadašnje pohode Marsovaca koji žare i pale svemirskim bespućima osvajajući planete, nastavlja se padanjem meteorita prvo po SAD-u, a zatim i drugdje u svijetu. Uskoro saznajemo kako je zapravo riječ o ljuskama iz kojih izlaze moćni *alienski* strojevi čiji je cilj uništiti ljudsku rasu. Započinje pokret otpora pod vodstvom znanstvenika Claytona Forrester (Gene Barry). Neke scene borbe posuđene su

³⁴ Steven Jay Schneider: *1001 film koji svakako trebate pogledati*, Varaždin, 2004., str. 270.

iz video zapisa Drugog svjetskog rata, dok prizori Londona razrušenog bombardiranjem nacista simuliraju posljedice napada vanzemaljaca. Upravo su ti materijali pridonijeli autentičnosti i dodatno pojačali zastrašujući efekt, ali i podigli veliku buku te izazvali kontroverze. *The War of the Worlds* jedan je od najistaknutijih predstavnika SF žanra pedesetih, film koji krajnje ozbiljno prikazuje invaziju vanzemaljaca bez patetičnih prizora.³⁵ Prema *Oxford English Dictionary* riječ *alien* znači strani. Kasnije joj je dodano i značenje vanzemaljskog bića što je očito proširenje ideje o različitom, a vezano na koncept da je *alien* utemeljen na ideji različitosti i definiciji graničnosti.³⁶ Identitet oblika vanzemaljaca može označavati i identitet politike, te u tom kontekstu podsjeća da različitost i otuđenje mogu biti stanje ne samo imaginarnog bića, već i svih onih koji su na neki način isključeni iz društvene zajednice. U tom smislu tematika *aliena* izražava kako različite kulture u različitim razdobljima određuju kolektivni i individualni identitet, kako kroz vanjske tako i kroz unutarnje suprotnosti.³⁷

Forbidden Planet (1956) u režiji Freda M. Wilcoxa film je o spasiteljskoj misiji sa Zemlje koja dolazi na planet *Altair IV* otkriti preživjele s prethodne misije. Na planetu pronalaze dr. Morbiusa i njegovu kćer Altairu, koji su iskoristili znanje nestale civilizacije Krela, nekadašnjih stanovnika planeta, te petljajući s njihovim tehnološkim čudima, dovodi ih sve u pogibelj. Kulturni znanstvenofantastični film, među rijetkima tog doba koji je uživao veliku naklonost kritike, ponajprije stoga što transponira sastavnice drame *Oluja* W. Shakespearea. Zadržavajući osnovnu narativnu postavku Shakespeareova djela, film tematizira suočavanje naivno vrljih astronauta sa zlom ljudskog podrijetla – ono je naime materijalizacija sadržaja podsvijesti. Takva koncepcija izravno aludira na frejdovsku psihoanalizu, a ujedno upućuje na implicitnu kritiku znanstvenika smatrajući ih emocionalno nespremima za nova otkrića. Prvi američki znanstvenofantastični film snimljen u boji i sinemaskopu, slikovno bogat, osobito scenografski, uz upečatljivu glazbenu podlogu – inovativnu elektronsku glazbu, odlikuje se spojem bajkovitosti, pustolovine i znanstvene fantastike kakav je razvidan i u Wilcoxovu ranijem filmu. Izuzetno dobri efekti i zapanjujući podzemni kompleks Krela spadaju među vrline ovog filma, na koji su se mnogi ugledali i koji je inspirirao brojna kasnija djela spekulativnog žanra o tehnologiji koja je izmakla kontroli svojih korisnika.³⁸ Jedan od

³⁵ Glenn Yeffeth: *The War of the Worlds: Fresh Perspectives on the H. G. Wells Classic*, Dallas, 2005.

³⁶ Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Heidi Kaye, Imelda Whelehan: *Alien Identities: Exploring Difference in Film and Fiction*, London, 1999., str. 3.

³⁷ Isto.

³⁸ Steven Jay Schneider: *1001 film koji svakako trebate pogledati*, Varaždin, 2004., str. 326.

najuspjelijih filmova znanstvene fantastike *Invasion of the Body Snatchers* (1956) dotad najuspjeliji film redatelja Dona Siegela, istodobno funkcionira i kao ambivalentna alegorija hladnog rata i kao priča o užasnim vanzemalcima. Zasnovan na romanu Jacka Finneya bavi se dramatiziranjem opasnosti društvenog konformizma i prijetnjom invazije koja dopire izvana i iznutra, odnosno iz vlastite zajednice. Klasični triler o vanzemalcima koji ljude omataju u čahure da bi zatim preuzeli njihova tijela moguće je tumačiti i s politički drukčijim predznakom, kao metaforu na razdoblje američke hladnoratovske paranoje. Preteča je mnogobrojnih filmova o replikantima i silama zla koje se nastanjuju u čovjeku. Podsjećajući na srednjovjekovne priče o ljudima opsjednutima demonima, posredno izražavajući strah od *crvene opasnosti*, Siegel je ostvario vrlo uspješan film.³⁹ Film *The Thing from Another World* (1951) u režiji Christiana Nybya je film o skupini znanstvenika i vojnika na sjevernom polu koji otkrivaju brod s vanzemalcem. Snimljen prema noveli urednika časopisa *Astounding Science Fiction* J. Campbella, film je klasik znanstveno-fantastičnog žanra. Iako je režiju potpisao Nyby, montažer nekoliko filmova Havarda Hawksa, *The Thing* je film prepoznatljiva Hawksovskog svijeta o maloj skupini profesionalaca u iznimnoj situaciji u kojoj jedino podređenost grupi osigurava opstanak. Po mnogima odraz staromodnog odnosa prema čudovišnom zlu koje napada skupinu, film nedvojbeno pripada duhu pedesetih iskazujući rastući strah od nepoznatog u svemiru koji nas okružuje, karakterističan za američke znanstvenofantastične filmove toga doba (što se tumačilo i kao alegorija straha od komunizma). Film je sporadično napadan zbog ciničnog odnosa prema znanstvenom.⁴⁰

Sredinom pedesetih prijetnja neprijatelja "iznutra" upotpunjena je prijetnjama neprijatelja "izvana". Pod pritiskom cenzure i McCarthyjeve politike, Hollywood je usmjerio svoju pozornost od komunističke subverzije prema komunističkoj ekspanziji u čitavom svijetu. Anksioznost koja je stalno rasla zbog suprotstavljenosti Istoka i Zapada, a koja je mogla eruptirati trećim svjetskim ratom, bila je izražena u svim žanrovima hollywoodskih filmova, no najsnažnije se ipak odražavala u znanstvenoj fantastici (i ratnim filmovima). U filmovima kao što su *The Man from Planet X* (1951) i *Invaders from Mars* (1953) svijet je stalno suočen s invazijom vanzemaljaca koji nemilosrdno osvajaju nove planete zbog kolonizacije ili uništenja. To je isto tako izvrsno prikazano u filmovima *The Thing from Another World* (1951) i *The Invasion of the Body Snatchers* (1956) gdje je vanzemaljska verzija sovjetske opasnosti portretirana u američkoj popularnoj kulturi ranih pedesetih. I jedan i drugi film vrlo

³⁹ Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh, 2007., str. 50.

⁴⁰ Joyce A Evans: *Celluloid Mushroom Clouds - Hollywood and the Atomic Bomb*, Colorado, 1998., str. 120.

sofisticirano prenose hladnoratovsku poruku zahvaljujući dvojici hollywoodskih priznatih redatelja ovog žanra i vrsnosti njihovog rada. Kasnih pedesetih hladnoratovske tenzije malo su popustile. Sovjetski premijer Nikita Hruščov posjetio je 1959. godine SAD; potpredsjednik SAD-a Richard Nixon prisustvovao je Moskovskom trgovačkom sajmu, a u tom razdoblju nuklearno naoružanje Amerike i Rusije sagledavano je više u kontekstu prijeteće preživljavanja čitavog čovječanstva. Filmovi o nuklearnoj opasnosti isticali su da prijeteća nuklearnog rata nadilazi svaku ideologiju. Tjeskoba izazvana sveprisutnošću atomske bombe pojavljivala se u filmovima skoro čitavo desetljeće i uvelike je izražavana u filmovima strave: efekti radijacije, gigantska morska čudovišta⁴¹ napr. u filmu *The Beast from 20000 Fathoms* (1953), zatim mravi u filmu *Them!* (1954), pa skakavci u filmu *The Beginning of the End* (1957). U pedesetima u kojima je žanr znanstvene fantastike ujedno doživio svoj vrhunac i najveći procvat, prikazivanje ogromnih insekata predimenzoniranih očiju i ticala bila je omiljena tema filmaša. Počevši filmom *Them!* (1954), radnja filmova kao *Tarantula* (1955), *The Black Scorpion* (1957), *Beginning of the End* (1957), *The Monster That Challenged the World* (1957), *Deadly Mantis* (1957), *Earth v. The Spider* (1958) i *Wasp Woman* (1959) smještena je u mali američki gradić gdje jezovita bića mogu biti uništena samo uz pomoć vojne sile. Sama bića su fascinantna, jer osim što su zadivljujuće različita od ljudi u svojoj pojavnosti, zapanjujuće su i njihove karakteristike. Promatrajući ih u tančine publika im se istovremno divi i strahuje od njih, čemu svakako doprinose i specijalni efekti i tehnologija. Neki od ovih filmova su i vrlo edukativni napr. film *Them!* u kojem entomolog prikazuje vojnom osoblju kratak film o prirodi stvorenja kojima se moraju suprotstaviti. Može se reći da film zapravo ima i dokumentarni karakter, jer detaljno instruirao o mravima, njihovim karakteristikama i vrstama. Korištenje insekata u filmovima predstavlja još jedan poseban strah tog razdoblja osim straha od nuklearnih eksplozija. To je strah od porasta upotrebe sofisticiranih insekticida i sredstava za uništavanje gamadi poput DDT-ja, smatra povjesničar William M. Tsutsui.⁴²

Filmovi koji su opisivali život nakon nuklearnog holokausta isto tako nisu bili bez političkih implikacija: *Day the World Ended* (1956) ili oni koji su prikazivali katastrofu do koje je došlo pogreškom *The World, the Flesh, and the Devil* (1959).⁴³ Paranoja od komunističke infiltracije koja je bila izražena u filmovima snimljenim pedesetih, kasnije je zamijenjena zastrašivanjem zbog potencijalnog globalnog uništenja.

⁴¹ Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005., str. 170-172.

⁴² <http://www.scienceandentertainmentexchange.org/blog/big-bugs-big-problems>

⁴³ Isto.

Hladni rat intenzivirao se ponovo 1961. godine izgradnjom zida koji je podijelio Berlin, pa zatim Kubanskom krizom sljedeće godine. Ovi događaji još više su izoštrili kriticism hladnoratovske politike i izazvali odgovor utjelovljen u dva nezaboravna tipično hladnoratovska filma: Sidney Lumetovom *Fail-Safe* (1964) i Stanley Kubrickovom *Dr. Strangelove Or: How I Learned to Stop Worryng and Love the Bomb* (1964).⁴⁴ U oba filma američki bombarderi napadaju SSSR dok američki predsjednik sa svojim savjetničkim timom nastoji spriječiti da taj napad eskalira u termonuklearni rat. Film koji se smatra jednom od najboljih antiratnih komedija temelji se na knjizi *Red Alert* Petera Bryanta, no [Kubrick](#) je radnji odlučio promijeniti ton i napisao scenarij za političku satiru. Crni humor, neobične situacije i odlična glumačka ekipa, te izbor Petera Sellersa u trostrukoj ulozi u filmu *Dr. Strangelove Or: How I Learned to Stop Worryng and Love the Bomb* pokazao se punim pogotkom. Kubrick je pokušao pokazati sličnost američke vojske i političara šezdesetih godina sa nacistima i time ukazati na apsurd nuklearnog rata. Film je donio pravo osvježenje među tadašnjim ratnim filmovima koji su glorificirali i podržavali američku vojsku i njene postupke.⁴⁵ Išao je toliko daleko da je čak ismijavao i pojavu multinacionalnih tvrtki i njihovog utjecaja u društvu, o čemu se šezdesetih još nije ni razmišljalo. Snimiti ovakav film šezdesetih godina bilo je vrlo hrabro, no nominiran je za četiri Oscara: za najbolji film, redatelja, glavnog glumca i najbolji adaptirani scenarij, ali nije osvojio niti jednog. Snimljen je 1964. godine što je simptomatično, jer se te iste godine u red nuklearnih sila pridružila i Kina što je još dodatno otežalo mirovna nastojanja i borbu za ukidanje ili ograničavanje razvoja i širenja atomskog oružja. Kako bi dobio na autentičnosti kao prikaz stvarnosti, ali i kroz viđenje autora, film je snimljen u crno-bijeloj tehnici, što samo još pojačava dojam, jer nedostatak boje gledatelja više upućuje na samu radnju i dijaloge koji su poanta samoga filma. Hladnoratovsko doba je doba nesmiljene utrke u naoružanju i borbe za prevlast u svijetu. U tom kaosu običan čovjek je samo promatrač i objekt koji ne odlučuje o svojoj sudbini već je prepušten grupi psihički opasnih osoba i nepredvidljivom računalu koji u svakom trenutku mogu razoriti svijet. Ovaj film često nazivan i samo *Dr. Strangelove* je posebno snažan, premda satiričan, pogled na američki strah od nuklearnog rata, koji se činio vrlo mogućim tijekom Kubanske krize.

Sadržaji filmova su na tjeskobu koja je prevladavala odgovarali na način da su koristili metaforu, putem različitih žanrova. U slučaju nuklearne tehnologije, Hollywood je u postojeći

⁴⁴ Joyce A Evans: *Celluloid Mushroom Clouds - Hollywood and the Atomic Bomb*, Colorado, 1998., str. 163.

⁴⁵ Isto.

sustav selektivno inkorporirao ostale teme prikladne da strah i tjeskobu publike usmjere ne dovodeći u pitanje mudrost Vladine politike. Istovremeno eventualna kritika je izbjegnuta tako što je zadržan ideološki hladnoratovski okvir.

Opis nuklearne tehnologije i posljedica njezine primjene nastavljala se pojavljivati na hollywoodskom filmu. Štoviše, slikovit prikaz vezan uz atomsku bombu i odabir prigodne problematike, njene tehnologije, pojedinaca i institucija koje su ih nadzirale, zatim efekti izazvani zračenjem i posljedice na okoliš, teme su koje su naročito bile prisutne u razdoblju i 1945. do 1963. godine. Uspjeh i utjecaj filmova ove tematike koincidirao je s ostalim društvenim pitanjima kao što su značajne tehnološke prednosti nuklearne fuzije i satelitske tehnologije; politički događaji (Korejski rat i programi testiranja nuklearnog naoružanja), te porastom osviješćenosti i zabrinutosti zbog političkih i strateških stavova, odnosno implikacija politike međusobnog sigurnog uništenja.

Američki san doživio je promjenu na način da ga je trebalo braniti politikom međusobnog sigurnog uništenja (*Mutual Assured Destruction* – MAD) naglašavanom periodičnim vježbama civilne obrane. Ovdje je vidljivo ponovno ono što je naglašavao J. K. Galbraith "Zapadnjak je uspio izbjeći siromaštvo koje je dugo bila njegova općeprihvaćena sudbina" sve dok mu "nezemaljsko svijetlo pregršt nuklearnih eksplozija nije označilo povratak konačnog gubitka ako .. ih uopće preživi". Niti za Galbraitha novo obilje i novi teror jednostavno ne koincidira s određenim povijesnim trenutkom, već kaže: "oružje kulture koje podupire makroekonomsku stabilizaciju ... ima duboko funkcionalnu ulogu u osiguravanju tehnologije". Od kada je tržišno vođena "ekonomija potrošne robe ograničena resursima koji su određeni istraživanjem i razvojem" SAD su postale ovisne o "industriji oružja (potpomognutim) svim naporima na široko rasprostranjenoj skali".⁴⁶ Kritičar Dwight Mcdonald vidio je bombu "kao prirodni proizvod društva kakvog smo stvorili. To je lagan, normalan i neusiljen izraz *američkog načina života* poput električnih ledomata, ili hidromatičnih pumpi za automobile".⁴⁷ Ugodan život i nezamisliva smrt postali su istovremeno jednako mogućí.

Promjene ekonomske strukture hollywoodske industrije doprinjele su varijabilnosti u odabiru sadržaja filmova tih godina. Izravan pritisak Vlade kroz državne agencije određivao je preispitivanje etičkih implikacija u kontekstu hladnoratovske retorike koja je isticala zabrinutost za nacionalnu sigurnost i glorificiranje vojnog establišmenta. Zahtjev tvorcima

⁴⁶ J. K. Galbraith: *The Affluent Society*, New York, (1958), 1998. str. 257.

⁴⁷ James Gilbert: *Rethinking Cold War Culture*, Washington D.C., 2001., *How New York Stole the Idea of Modern Art*, str. 108.

hollywoodskih filmova da se bave nuklearnom problematikom i novim tehnologijama na razumljiv, pristupačan i zanimljiv način za publiku, iskorištavajući tako njen strah i tjeskobu u interesu profita, potakao je filmaše da razviju žanr znanstvene fantastike i da u ovaj žanr inkorporiraju i ostale kulturne teme. Ti ostali elementi bili su prikladni da definiraju i daju značenje atomskom dobu istovremeno otvarajući prostor za poglede kontradiktorne ili različite službenom stavu državne administracije. Dok su prvi pokušaji eksploatacije nuklearne problematike na filmu uključivali mješavinu stalnog ponavljanja službene državne politike i preispitivanja etičkih implikacija razvoja nuklearnog programa, hladni rat je diktirao neskriveni pritisak na Hollywood da iznađe suptilne načine da iskoriti zanimanje publike u stvaranju predodžbe o posljedicama nuklearnog programa. Filmaši su ustanovili da žanr znanstvene fantastike izaziva zanimanje kod publike, posebno zbog opisa transmutacijskih karakteristika povezanih sa zračenjem, što izaziva strah od odgovora prirode na nasilje nad njom. Krajem pedesetih zanimanje javnosti zaokupile su druge teme, pa su one i u ovom žanru zamijenile nuklearnu problematiku.

Do početka sedamdesetih nastupilo je razdoblje u kojem je uglavnom prevladavala apatija javnosti spram filmova nuklearne problematike, čemu je doprinjelo više različitih faktora. Politički aktivizam bio je više usmeren na rješavanje unutarnjopolitičkih problema nego na razvoj nuklearnog naoružanja, za koji se činilo da je postao sastavni dio života.⁴⁸

Hollywood se kao i uvijek prilagodio nastalim društvenim prilikama i pružao gledateljima ono što su tražili. Problematika nuklearne tehnologije ponovno je postala aktualna početkom sedamdesetih usporedno s porastom korištenja atomske energije. Filmove koji su snimani u tom razdoblju karakteriziraju novi specijalni efekti i uporaba inovativne filmske tehnologije i u skladu sa zahtjevima televizije. Strah od mutacija, neizbježnog nuklearnog rata u budućnosti koji je moguće preživjeti, te junacima koji će stvoriti novi svijet, postala je zadivljujuće bliska formula nakon filmova iz pedesetih, a osim novih tema rado su reproducirane i one stare vezane na razvoj nuklearne moći. Hollywoodska produkcija ponudila je ponovno filmove s tematikom mutiranih insekata i ljudskih bića u filmovima poput *The Swarm* (1978), *Slithis* (1975) i *Night of the Lepus* (1972) koji su bili vrlo slični svojim prethodnicima, ponovno upozoravajući publiku na moguće nesretne posljedice razvoja nuklearne tehnologije i ljudskog miješanja u tajne prirode.⁴⁹

Početak sedamdesetih isto tako ponovo je aktualizirana tema nuklearne konfrontacije u budućnosti, kada je prikaz žalobnog okružja uništenog nuklearnim razaranjem, u kojem su

⁴⁸ Ira Chernus: *Dr. Strangelove: On the Symbolic Meaning of Nuclear Weapons*, California, 1989. str. 156.

⁴⁹ Joyce A Evans: *Celluloid Mushroom Clouds - Hollywood and the Atomic Bomb*, Colorado, 1998., str. 173.

preživjeli potpuno transformirani, bilo doslovno ili samo simbolički, zapravo ostao neizmijenjen. Filmovi nastali u tom razdoblju su *The Omega Man* (1971) u kojem se preostali nemutirani predstavnici ljudske vrste bore protiv malformiranih religioznih fanatika u razorenom gradu. Pesimistični film *Planet of the Apes* (1969) bavi se konceptom transformacije ljudske vrste u poslije nuklearnom dobu koji je doveden do ekstrema. Radnja filma je smještena u daleku budućnost, gdje je prevladao primitivan oblik društvene zajednice, a ljudi su uvjerljivo nazadovali preobrazivši se u majmune koji obitavaju u pećinama.

U razdoblju nakon Vijetnamskog rata i Watergate afere, hollywoodski filmovi portretiraju kulturološko razočaranje u vojnu, političku i svekoliku korupciju, te ponovno preispituju ljudske slabosti onih koji upravljaju nuklearnim arsenalom. Zabrinutost zbog moguće nesreće izazvane ljudskom pogreškom, pojačavalo je sumnju u stručnost kako vojnog tako i civilnog osoblja, što je razvidno u filmovima *Stronger Than the Sun* (1977), *Red Alert* (1977) i *The Uranium Conspiracy* (1978) dok se u filmu *The China Syndrome* (1979) izražava sumnja u mogućnost prikrivanja i zataškavanja nuklearnih nesreća od strane Vlade i medija.

Osamdesete karakterizira obnova hladnoratovske agende u službenoj Vladinoj retorici i ponovni naglasak na razvoju naoružanja, te isticanju Sovjetskog Saveza kao glavnog neprijatelja. Ponovno je Hollywood prikazivao nuklearni rat i njegove posljedice, ali unutar granica nastalih prikazivanjem u pedesetima. Tipičan primjer je televizijski film *The Day After* (1983), prvotno osmišljen tako da kritizira daljnji razvoj naoružanja, koja je privukao rekordan broj gledatelja te opisan kao „najkontroverzniji film tog doba“.⁵⁰ Uznemirujući film o posljedicima nastalim devastirajućom nuklearnom bombom u malom gradiću u istočnom Kansasu, uspio je nadvladati medijske napade, a kritika Pentagona o njegovom pogrešnom prikazu posljedica radijacije imala je za posljedicu povlačenje glavnih sponzora, te otkazivanje prikazivanja na nekim tv kanalima. Ova televizijska drama ipak je izražavala stav da će američki sustav preživjeti unatoč svekolikog uništenja, što je prikazano u scenama gdje vojno osoblje distribuira hranu i medicinske potrepštine ozračenoj populaciji.

Hollywoodski klasici znanstvenofantastičnog žanra iz pedesetih ponovno su postali aktualni osamdesetih, no iako su snimljeni u novom ruhu, zadržali su svoju osnovnu poruku naglašavajući i dalje strah od invazije i transformacije. Snimani su i novi filmovi poput filma *Wargames* (1983) glorificirajući vojni establišment koji je sposoban držati pod kontrolom znanstvenike i cjelokupni nuklearni obrambeni sustav. Istovremeno Hollywood je počeo

⁵⁰ Leonard Maltin: *TV Movie and Video Guide*, New York, 1988, str. 223.

snimati filmove s uspješnom formulom herojski preživjelih pojedinaca nakon nuklearne katastrofe kao što su filmovi *Aftermath* (1980), *DefCon 4* (1983), *The Survivor* (1988), *The Terminator* (1984), *Future Hunters* (1985) i *Mad Max* (1979) koji aludiraju na globalne posljedice nuklearne katastrofe, prikazujući budućnost i život na Zemlji kao novi početak. Kada se 1983. godine počeo snimati film Jamesa Camerona *The Terminator* (1984), aktivnosti tri države (SAD, Argentine i Njemačke) na području nuklearnih pokusa izazvale su paniku širom svijeta. Hladni rat je još bio u tijeku, a Sovjetski Savez je kao jaka nuklearna sila, bio izravna prijetnja neprijatelju. Ranih osamdesetih panika i strah od nuklearnog naoružanja još uvijek su bili osjetni, tako da potka Cameronovog znanstveno fantastičnog filma nije bila iznenađujuća. Film je zadivljujući i vrlo popularan umjetnički medij u današnjem svijetu. On je istovremeno svojevrsan *melting pot* raznih ideja, vrlina, razumijevanja i emocija, jedna vrsta timskog rada, što je evidentno i u ovom filmu, u kojem je brojna ekipa suradnika uspjela svojom kreativnošću ponuditi nadu, konfrontirajući je strahu od nuklearnih pokusa. Ovu inspirativnu nadu film uspijeva prenijeti na publiku, nadu koja dopušta ljudima da se hrabro suoče s nuklearnom prijetnjom, baš kao i što glavna junakinja na kraju filma hrabro ulazi u oluju. Osvrćući se na ovaj film, terminator se može promatrati i kao terorist, nimalo različit od pripadnika skupine al-Qaeda. Ono što je zastrašujuće kod terorista današnjice je da žrtvuju vlastiti život u ime terora i destrukcije neprijatelja. Terminator je istovrsno biće – sazdan od krvi i mesa, no u stanju je bezosjećajno osakatiti sebe u nastojanju da dovrši svoju ubilačku misiju, i upravo je to ono što zastrašuje. Po tome, terminator simbolizira današnjeg terorista koji je u svom samožrtvujućem programiranju i nepopustljivoj fiksaciji usmjeren na nasilje, teror i najzad smrt.

Razlog odabira ovih tema hollywoodskih filmaša je u činjenici da su nastojali prenijeti poseban i nov pogled na nuklearnu problematiku repliciranjem originalnih ideja nastalih u ranim pedesetima kako bi nastavili tu problematiku gledateljima činiti bliskom, zbog same prirode hollywoodske produkcije i zbog utjecaja ideologije.⁵¹ Privlačnost ove teme širokom krugu publike značila je stjecanje profita primjenom uspješne formule, uz poneke inovacije u stilu i formatu, no uz već standardno uspješan scenarij.

Prikazivanje nuklearnog doba u hollywoodskim filmovima ima još jednu konotaciju. Naime, naglašava se da je nuklearni rat neizbježan, ali ga je moguće preživjeti, što stvara mogućnost nastanka novog uzbuđljivog svijeta i novih društvenih mogućnosti. Upotreba nuklearnog povezana je s transmutacijom kroz izravno izlaganje ili indirektno kroz preživljavanje

⁵¹ Joyce A Evans: *Celluloid Mushroom Clouds - Hollywood and the Atomic Bomb*, Colorado, 1998., str. 175.

nuklearne katastrofe. U sedamdesetima i osamdesetima u filmovima poput Spielbergovih *Close Encounters of the Third Kind* (1977) i *E. T.: The Extraterrestrial* (1982) i Carpenterovog *Starman* (1982) koji su umjereno optimistični prema vanzemalcima, oni u devedesetima vanzemaljce poistovjećuju s nehumanim čudovištima koje treba uništiti.

Završetkom hladnog rata razmišljanja o globalnom uništenju koje bi mogao uzrokovati sukob između SAD- a i SSSR-a, činila su se zastarjelima, no mogućnost izbijanja nekog oblika sukoba i upotreba nuklearnog arsenala činila se moguća. Isto tako sumnja da je moguća neka vrsta konfrontacije između politički nestabilne Rusije, koja je još uvijek raspolagala arsenalom, i Zapada korištena je kao izvrsna tema za prikazivanje tehno-trilera kao što su filmovi *The Sum of All Fears* (2002) i *Chains of Command* (1993).

Ideja nuklearnog rata općenito je izgubila ranije središnje mjesto u apokaliptičnoj imaginaciji prepustivši mjesto strahovima drugačije vrste koji i prije nisu bili isključeni, no sada su se njihovi obrisi mnogo jasnije nazirali. Sredinom devedesetih u filmovima se pojavila opsesija moguće razarajuće pošasti poput širenja smrtonosnih virusa i nemani koji će uništiti ljudsku rasu kao u filmovima *The Hot Zone* (1994) i *Jurassic Park* (1993). Isto tako i druge filmske priče predstavljale su situacije bez mnogo objašnjenja. Filmska verzija romana Davida Brinea *The Postman* (1997) daje nejasnu viziju budućnosti svijeta slično kao i u filmu Kevina Costnera *Waterworld* (1995) koji opisuje promjene nastale zbog prekrivanja planeta vodom, te film Cormaca McCarthyja *The Road* (2009). Glavna misao ovih filmova je preživjeli junak suočen s izazovom ponovnog osvajanja prostora, civilizacijom koju treba obnoviti i upropaštenim okolišem zbog radijacije.⁵² Kakogod, evidentno je da su najveći uspjeh postigli filmovi čija tematika je vezana na probleme današnjice, poput uništenja okoliša, globalnog zatopljenja u filmu *The Day After Tomorrow* (2004) ili izmišljenih opasnosti kao što su nestvarna bića ili vlastita tehnologija koja se otela kontroli u filmu *The Matrix* (2004) ili uvijek popularnih zombija u filmovima *28 Days Later* (2002), trilogiji *Resident Evil* (2002), *Land of the Dead* (2004) ili komičnom *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (2006).

Povećani interes za znanstvenu fantastiku kao izvor podizanja adrenalina kod publike u devedesetima jednako se odrazio i na televizijske serije i filmove. Na malom ekranu počele su se prikazivati priče ove tematike koje su zatim trajale više sezona, poput serije *Star Trek: Voyager*, *Stargate: SG-1*, *Farscape*, *Andromeda* i *Strahunter*. U razdoblju između 1994. i 2000. godine zamjetan je broj visokobudžetnih filmova čija radnja je vezana uz svemir poput

⁵² Mick Broderick: *Nuclear Movies*, 1991., str. 45

Apolla 13 (1995), *Independence Day* (1996), *The Fifth Element* (1997), *Contact* (1997), *Event Horizon* (1997), *RocketMan* (1997), *Starship Troopers* (1997), *Lost in Space* (1998), *Deep Impact* (1998), *Armageddon* (1998), *Soldier* (1998), *Wing Commander* (1999), *Supernova* (2000), *Pitch Black* (2000), *Mission to Mars* (2000), *Titan A.E.* (2000), *Space Cowboys* (2000) i *Red Planet* (2000), kao i nastavak kulturnih *Alien* (1997), *Star Trek* (1994, 1996 i 1998), te serije *Star Wars* (1999). Prirodno ove filmske priče odražavale su različite ideje o tome tko se kome suprotstavlja u svemiru.

Zaključak

Proučavajući filmove hollywoodske produkcije u razdoblju intenzivnog hladnog rata možemo uočiti kako se u njima ogleda hladnoratovska dinamika i kako se kroz njih prelamaju događanja koja su se odigravala na unutarnjopolitičkoj i međunarodnoj političkoj sceni. Kao kroz povijesne dokumente jednog vremena, kroz hollywoodske filmove možemo iščitati način na koji su održavali društveni *milieu* u kojem su stvoreni kao i ponašanje Hollywooda, odnosno način na koji se najjača filmska industrija toga doba, nosila s raznim oblicima pritisaka koji su na nju vršeni. Hollywoodski žanrovski filmovi u potpunosti su promovirali *američki san*. Istovremeno su naglašavali potrebu očuvanja prihvatljivih društvenih normi i ostvarivanje prava kroz državne institucije kao legalne nositelje moći i autoriteta. Američke vrijednosti i institucije bile su osnovne, ispravne i korisne za društvo u cjelini. Kroz film kao izrazito popularan medij tog razdoblja, a ostao je to i do danas, zrcalila su se hladnoratovska zbivanja i sukladno njima nametala određena pravila ponašanja i oblikovao način mišljenja. Svaki žanr kroz svoje specifičnosti odražava hladnoratovsko okruženje i atmosferu, te ponašanje sukladno takvim okolnostima kroz koje se prikazuje i u potpunosti otkriva prevladavajući mentalni sklop, te njegov utjecaj na sve aspekte i privatnog i društvenog života.

Padom Berlinskog zida prije dvadesetak godina okončan je hladni rat, te je time istovremeno nestala prijetnja nuklearnog sukoba između dvije suprotstavljene sile. Svijet više nije suočen s prijetnjom epskog sukoba između kapitalizma i komunizma, odnosno demokracije i totalitarizma, ali znanstvena fantastika i dalje inspirira mnoge pisce i scenariste da prikazuju mogući sukob i tehnologije koji su prijetnja svijetu. Dok je jedan zid pao označavajući kraj jednog razdoblja, ujedno se počeo dizati novi, simbolizirajući novo razdoblje s mnogo različitih opasnosti koje svoj začetak imaju u onom prethodnom, nesumnjivo inspirirajući nastanak brojnih priča koje nas istovremeno i podučavaju i zabavljaju.

Danas smo suočeni s razdobljem duboke ekonomske krize kada je slika vječnog, globalnog i nepobjedivog kapitalizma uzdrmana, odnosno njegove su vrijednosti dovedene u pitanje, kada se govori o „socijalizmu 21. stoljeća“, a protuvladini pokreti jačaju u svijetu. U međuvremenu Rusija osnažuje svoje ambiciozne planove istraživanja i razvoja svemirskih programa. Sigurno je da se ne može govoriti o nekom novom hladnom ratu današnjice, no nije pretjerivanje ako kažemo da su u mnogim aspektima aktualnih događanja prisutne sjene prošlosti.

Bez obzira da li u filmovima smrtonosna radijacija izbija iz odbčenog nuklearnog otpada ili iz podzemnih programa nuklearnih testiranja, osnovna misao im je zajednička. Hollywood je kao i uvijek pronašao inventivan način da stare teme i formule preoblikuje tako da ponovo budu aktualne i zanimljive.

Summary

Nuclear power is relatively new phenomenon. In mid-twentieth century its impact on society was manifested in all aspects of life including culture, and particularly film. The most notable film genre in which the fear of nuclear threat and its possible consequences on entire humanity dominated is the science fiction genre. If it is true that genuine art imitates real life, there is no place where this is more obvious than in art world of American film. In any form, every aspect of American culture was described in films, and represented in second half of last century on „big screen“. Although nuclear power is in fact deeply rooted in economic and political institutions of American society, threat of nuclear war or use of nuclear weapons was often used for short term political aims during period of intensive Cold War. Similar practice is used today by some other players on global political stage.

Keywords: nuclear power, science fiction, Cold War

Jadranka Dujić Frlan

Literatura:

Altman, Rick (1998): *Reusable Packaging: Generic Product and the Recycling Process*,

Barkley, Los Angeles

Broderic, Mick (1992): *Nuclear Movies: A Critical Analysis and Filmography of*

International Feature Length Films Dealing With Experimentation, Aliens, Terrorism,

Holocaust, McFarland & Co Inc Pub.; Jefferson NC

- Cartmell, Deborah ; Hunter, I.Q.; Kaye, Heidi; Whelehan, Imelda (1999): *Alien Identities: Exploring Difference in Film and Fiction*, Pluto Press, London
- Chernus, Ira (1989): *Dr. Strangegod: On the Symbolic Meaning of Nuclear Weapons*, University of South Carolina Press, California
- Evans, Joyce A. (1998): *Celluloid Mushroom Clouds - Hollywood and the Atomic Bomb*, Westview Press, Colorado
- Galbraith, John K. (1958): *The Affluent Society*, Houghton Mifflin, Boston
- Gilbert, James (2001): *Rethinking Cold War Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Hodgens, Richard (1959): *Film Quarterly: A Brief Tragical History of the Science Fiction Film, Vol. 13.*, University of California Press, Los Angeles
- Kavčič, B.; Vrdklovec, Z.(1999): *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana
- Langford, Barry (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press Ltd., Edinburgh
- Maltin, Leonard (1988): *TV Movie and Video Guide*, Signet, New York
- Mikić, Krešimir (2001): *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb
- Neale, Steve (2000, 2005): *Genre and Hollywood*, Routledge, London
- Monaco, James (2000): *How to Read a Film, The World of Movies, Media and Multimedia*, Oxford University Press, Oxford
- Roffman, Peter; Purdy, Jim (1981): *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington IN
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Random House, New York
- Schlesinger Jr., Arthur (1998): *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Transaction Publishers, New Brunswick, NJ
- Schneider, Steven Jay (2004): *1001 film koji svakako trebate pogledati*, Stanek d.o.o., Varždin
- Shaw, Tony (2007): *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Thompson, K., Bordwell, D. (2003): *Film History: An Introduction*, Mc Grawe, New York
- Yeffeth, Glenn (2005): *The War of the Worlds: Fresh Perspectives on the H. G. Wells Classic*, Barbarella Books, Dallas
- Filmska enciklopedija*, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1990., vol. 2.
- Film Reader 3*, February 1978., Marc Vernet: Genre, str. 13.

Screen Education, No. 17., Tom Ryall: Teaching Through Genre, 1975.

Filmski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Nežanrovski film, prikazano na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1213>, učitano 18. travnja 2012. godine

The Science and Entertainment Exchange, Janani Subramanian: *Big Bugs, Big Problem*, prikazano na <http://www.scienceandentertainmentexchange.org/blog/big-bugs-big-problems>, učitano 19. travnja 2012.