

Pregledni znanstveni članak

UDK: 791.43:327.54

621.039:791.43

Primljeno: 13. travnja 2012.

*Jadranka Dujic Frlan\**

## **Nuklearna prijetnja prikazana u filmskom žanru znanstvene fantastike u hladnoratovskom razdoblju**

### *Sažetak*

Nuklearna sila razmjerno je nov fenomen. Sredinom dvadesetog stoljeća njezin se utjecaj na društvo očitovao u svim segmentima, pa tako i na području kulture, odnosno i na području filma. Najpoznatiji filmski žanr u kojem je prevladavao strah od nuklearne opasnosti i posljedica koje one mogu imati na cjelokupno čovječanstvo jest žanr znanstvene fantastike. Ako je istina da prava umjetnost oponaša stvarni život, onda to nije nigdje tako očito kao u umjetničkom svijetu američkoga filma. Bilo u kojoj formi, svaki aspekt američke kulture opisan je u filmu te tako zastupljen na „velikom platnu“ u drugoj polovini 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 intenzivnoga Hladnog rata. Sličnu praksu danas primjenjuju 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 filmskom umjetnošću, a film je, osim toga što je oblik zabave i izvor informacija, ujedno i najpopularniji oblik umjetnosti na svijetu. Prevlad i fenomen američkog filma nedvojbeno su bili prisutni u vrijeme intenzivnoga Hladnog rata, što se zadržalo i do danas. Filmovi odražavaju hladnoratovsku dinamiku i promjenu, te su u tom procesu filmovi hladnoratovskog razdoblja povijesni dokumenti koji govore o tome kako je

\* Dr. sc. Jadranka Dujic Frlan, voditeljica Odsjeka za kulturu u UO za prosvjetu, kulturu, šport i tehničku kulturu Zagrebačke županije, e-mail: jadradu@gmail.com

Hollywood odgovarao na pritiske i kako su filmovi odražavali društveni *milieu* u kojem su nastajali. Filmovi nisu nastali u društvenom vakuumu, već su u konačnici povezani s prevladavajućim mentalnim sklopom koji se u njima odražava. Jean-Michel Frodon kaže: „Kinematografija je umjetnost bilježenja, ne samo objekata već i vizualnih oblika i zvukova. Ona je i snimanje one izobličene stvarnosti koju proizvode snažne emocije“ (Schneider, 2004:389). U tom smislu filmovi znanstvene fantastike, čija je tematika nuklearna opasnost stvorena nastankom i nesmiljenom proizvodnjom te mogućom primjenom nuklearnog naoružanja, odražavaju strah i tjeskobu većine Amerikanaca u vremenu kada je nuklearna prijetnja bila osobito izražena. Aktualna i turbulentna razmišljanja i osjećaji utjecali su na američku kulturnu produkciju svih područja – vizualne umjetnosti, filma, drame, književnosti, popularnih oblika izražavanja poput televizije i beletristike, kao i popularno-znanstvenih žanrova. U tom kontekstu suprotnosti i neizvjesnosti tjeskoba je uz prevladavajuće teme te kulturno i umjetničko izražavanje postala „službena emocija našeg vremena“ (Schlesinger Jr, 1998:52) kako je svojedobno pisao Schlesinger. Na jednoj razini Amerikanci su iskušavali političku tjeskobu koja je ukazivala na krhkost slobode i napad totalitarizma; na drugoj razini rasprostranjena je bila društvena tjeskoba uzrokovana poslijeratnom transformacijom američkog života i razumijevanjem odricanja koje je bilo potrebno za postizanje obilja. Nuklearna prijetnja još je jedan svojevrsan oblik pritiska, a prilagodba takvoj stvarnosti nalazila je različite putove, od kojih su snimanje i prikazivanje filmova na temu opasnosti i posljedica koje bi mogla izazvati upotreba nuklearnog naoružanja samo jedan od oblika.

## Film i filmska umjetnost

Filmska industrija predstavlja način proizvodnje filmova na industrijski način, koja se u pravilu događa u moćnim proizvodnim središtima s velikim i dobro opremljenim studijima, primjereno obučenim osobljem i dobrom unutarnjom organizacijom rada, što su preduvjeti za proizvodnju brojnih komercijalnih filmova (Kavčić i Vrdlovec, 1999). Kad se o filmu govori kao o industriji, uglavnom se misli na „industriju zabave“, iako nisu sve kinematografije industrijske (primjerice amaterski film, eksperimentalni i sl.), no osim filmova proizvode se i 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 umjet-

nost, pa opet medij (Kavčić i Vrdlovec, 1999). On simbolizira pokret slike kao posebnu vrstu izražajnog sredstva. Film pridonosi popularizaciji književnih i kazališnih djela jer osim doslovnih adaptacija i ekranizacija poznatih djela na temelju najpoznatijih književnih predložaka nastaju i vrijedna filmska djela. Utjecaj filma na pisanu riječ zaista je snažan, što je još jedan dokaz da filmska slika u složenom procesu bitno utječe na oblikovanje svijesti u našem vremenu (Monaco, 2000:39-44). Općenito se smatra da film predstavlja izražavanje i prijenos poruka u komunikološkom smislu, a njegov ogroman potencijal upravo se nalazi na području promidžbe. Prema načinima prijenosa poruka i interakcije s masovnom publikom, film je jedno od najznačajnijih sredstava masovnoga komuniciranja, koje se obilno koristi za oblikovanje javnog mišljenja, iako se prema definicijama umjetnosti kao izražavanja pomoću vlastitog jezika doživljava kao umjetnost (Shatz, 1981:18). Jezik ovoga medija doista je specifičan: kao jezik prijenosnik poruka i kao umjetnička ideja. Služi se slikom, pokretom, zvukom, fotografijom, književnošću, suvremenom tehnologijom, te na taj način opstaje kao samostalno biće (Shatz, 1981:19). 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 posjeduje iznimnu sugestivnu moć (Thompson i Bordwell, 2003:324).

Filmska umjetnost snažno je utjecala na popularnu kulturu i društvo 20. 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 specifičan način.

## Važnost žanra u holivudskoj filmskoj produkciji

Filmski žanrovi definirani su kao „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“ (Filmska enciklopedija, 1990).

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, predočenih pretežito na narativno očekivane načine (Shatz, 1981:14). Poznatost i intrigantnost žanrovskoga svijeta privlači ljubitelje žanra novim filmovima o takvu svijetu, a proizvođače potiče da zadovolje tu potrebu. Pišući o tome, brojni autori kažu da su povijesno najistaknutiji žanrovi sljedeći: film strave, komedija, kriminalistički film, melodrama, mjuzikl, pustolovni film, vestern te znanstvenofantastični film. Neke se žanrove međusobno povezuje u viši razred nadžanra (fantastika, akcijski filmovi, filmovi napetosti), a u sklopu pojedinog žanra javljaju se podvrste koje se nazivaju podžanrovima ili žanrovskim ciklusima (Langford, 2005:1). Posebni se žanrovi često kombiniraju u žanrovske mješavine. S obzirom na navedeno, žanrovi su podložni stilskoj, recepcijsko-statusnoj, ali i tumačiteljskoj evoluciji. Žanrovski film jest film nastao u sklopu žanrovskog sustava, odnosno proizveden je u tradiciji nekog žanra, najavljena mu je žanrovska pripadnost, a gledatelj je prepoznaje i spremno očekuje takav tip filma (Neale, 2000:7). Postoje međutim i nežanrovski igrani filmovi, oni koji ne pripadaju danom žanrovskom sustavu (takvima se smatraju tipično umjetnički filmovi). Nežanrovski film jest: 1.) općenito, bilo koji film koji se ne da svesti na poznate žanrove ili na njihovu kombinaciju, 2.) igrani film koji narušava načela izlaganja temeljena na priči, te se zbog toga ne može povezati ni s kojim žanrom igranoga filma.<sup>1</sup>

Teorija žanra razvila se potkraj 1960-ih godina, u vrijeme neposredno nakon zlatne ere hollywoodskog filma (1930. – 1960.) tijekom koje su žanrovi postali prave institucije (Thompson i Bordwell, 2003:513). 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 (Neale, 2000:219). Brojnost žanrovskih teorija govori o kompleksnosti žanrova, a sve 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 jesu tumačenja obilježja zajedničkih filmovima određenog žanra, a različitih u filmovima drugog žanra te tumačenja podrijetla i funkcije zajedničkih obilježja.

Postoji popis uobičajenih žanrova o kojima se piše i razgovara. Marc Vernet, govoreći o žanru, navodi sljedeće: vestern, detektivski film, film strave, komediju te dramsku komediju, psihološku dramu, mjuzikl, gangsterski film, ratni film, biografski film (Vernet, 1978:13). 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.

<sup>1</sup> <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1213>

Žanr nije skup filmova, nego nadfilmska struktura, kako to shvaća Tom Ryall: „Žanrovi se mogu definirati kao sheme/oblici/stilovi/strukture koje nadilaze pojedina umjetnička djela, a nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita“ (Ryall, 1975). Na temelju navedenog, tema je ono što povezuje pojedine filmove, odnosno 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 ovisno o dužini trajanja te prema temi, što je pogodovalo prikazivačima. Nakon Prvog svjetskog rata filmska produkcija u nacionalnim kinematografijama bila je koncentrirana u malom broju studija, a normom je postala duljina trajanja pripovijedanja, što se može bliže definirati i kao pojava žanrovske kategorizacije u klasičnom smislu. Altman smatra da kristalizacija žanra svoje tragove ima u toj nomenklaturi, gdje se definiranje pojma kreće od zavisnog i modificirajućeg (primjerice vestern-melodrama) do samostalnog (vestern) (Altman, 1998:16-23). Sustav studija koji se u Europi, jednako kao i u SAD-u, razvio početkom dvadesetih godina, u određenoj je mjeri povezan 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 prvenstveno na analizi holivudskog 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 kojem 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, te općenito književne publike koja anticipira specifičnu vrstu zadovoljenja nastalog iz žanrovskog teksta koji je ispunjenje očekivanja svojstvenih tome žanru. Altman kaže: „Film utemeljen na žanrovskom filmu ne ovisi samo o redovnoj produkciji sličnih prepoznatljivih filmova i održavanju standardiziranog distribucijsko-prikazivačkog sustava, već isto tako o konstituiranju i održavanju stabilne, općenito kvalificirane publike, dovoljno obučene da u žanrovskom sustavu prepozna svojstvene oznake, publike kojoj je dovoljno bliska žanrovska shema za prikazivanje svojstvenih očekivanja i koja je dovoljno posvećena općim vrijednostima da podnese te čak uživa u žanrovskom filmu, u hirovitom, nasilnom ili razuzdanom ponašanju koje može biti neodobravano u «stvarnom životu»“ (Langford, 2005:11). Langford naglašava značenje publike jer publika je ta čija je prisutnost u ulozi sugovornika neophodno potrebna 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 (Langford, 2005:11).

Istraživanja američke filmske industrije, posebice Hollywooda, pokazala su da su pojedini žanrovi i sustav žanrovske produkcije u cjelini dio sustava za masovnu proizvodnju filmova u kojoj je produkcija regularizirana, pažljivo vođena, praćena i visoko centralizirana mašinerija za distribuciju i prikazivanje; a publika je dio uobičajenoga kretanja na razmjerno jednoličnom tržištu zabave, te zajedno tvore neformalnu vrstu općeg „ugovora“ (Thompson i Bordwell, 2003:513). Dobro poznata serija događaja koji su se nizali dvadesetak godina, počevši kasnih četrdesetih – uključujući zakonsku obvezu studija da prodaju kinodvorane, uspon televizije, opću transformaciju američkog načina života, gubitak kreativnih i osobnih sloboda kao rezultat protukomunističke kampanje, „lov na vještice“ te nastanak „crnih lista“ pedesetih godina – gotovo dovodi do sloma sustava filmske industrije (Thompson i Bordwell, 2003:515). U razdoblju od 1950. do 1960. godine Hollywood karakterizira povećanje disperzije i decentralizacije industrije u kojoj su agenti, zvijezde, redatelji i pisci radili s neovisnim producentima koji su pokretali vlastite projekte koncipirane izvan uobičajenih principa djelovanja dotadašnjeg Hollywooda. Uloga velikih studija u tom procesu koji su do kraja šezdesetih uglavnom bili preuzeti od strane velikih konglomerata, za koje je zabavna industrija bila samo jedan od mnogobrojnih drugih poslovnih resursa, uglavnom je bila ograničena na osiguravanje financija i distribucije. Tehničko i stručno osoblje zaposleno u sustavu studija, koje je svojim znanjem i radom znatno pridonijelo stilističkom kontinuitetu koji je pojedine studije učinio prepoznatljivima, i koje je produkciju svakog studija činilo posebnom, u tom je razdoblju u velikom broju bilo otpušteno. Nakon što je klasični holivudski sustav žanra nestao, filmski žanr postao je važan kako bi se jasno naglasile kreativne reference za nadolazeće filmaše „novog Hollywooda“, razdoblja koje je uslijedilo početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća (Langford, 2005:27).

Za razliku od najboljih europskih umjetničkih filmova koji se mogu interpretirati kao rezultat kreativnog stvaralaštva i talenta redatelja, holivudski filmovi od samog početka nastajali su pod snažnim utjecajem prevladavajućih žanrova koje su diktirali filmski studiji. Glavni holivudski filmski studiji funkcionirali su kao integralni sustav koji je kontrolirao filmsku produkciju, ali isto tako i distribuciju, što je jamčilo veliku gledanost i osiguravalo veliku zaradu. Sustav je utemeljen i oblikovan početkom dvadesetih, svoju najintenzivniju fazu doživio je četrdesetih, da bi pedesetih godina započela njegova dezintegracija, i to zahvaljujući zakonu prema kojem su se produkcija i distribucija razdvojile, te zahvaljujući jačanju drugih medija zabavne industrije, od kojih je najznačajnija televizija (Shatz, 1988).

Holivudski studiji imali su vlastite stilove i omiljene žanrove u kojima su se razlikovali jedni od drugih. Studio Warner Brothers karakteriziralo je razdoblje realizma

(tridesetih godina), zatim gangsterski filmovi, domaće melodrame, snažni mjuzikli; Universal je bio prepoznatljiv zbog atmosfere horor-filma; MGM zbog svojih veselih mjuzikla i spektakla (Neale, 2000:220). Otkad su najveći holivudski studiji počeli ponavljati reprodukciju filmova određenog tipa koji su postali popularni, holivudska kinematografija postala je primarno žanrovska, s popularnom formulom koja bi se ponavljala u ciklusima žanrova koji su se izmjenjivali oko središnjih društvenih sukoba, problema i briga koje su mučile publiku toga vremena.

Hollywood je preferirao žanrovski film jer to je bilo popularno, uobičajeno i jednostavno za reprodukciju. Studiji su bili organizirani poput tvornica u velikim hangarima, redovima baraka, skladištima, te se proizvodni proces dalje razvijao prema poznatoj formuli, slijedeći ekonomski imperativ kapitalističkoga načina proizvodnje u kojem je moguće maksimalizirati proizvodnju i profit tako da proizvodnja teče što brže i što jeftinije. Kako bi odgovorili na strahove, fantazije i želje publike, žanrovski filmovi bavili su se središnjim sukobima i problemima američkoga društva, nudeći umirujuća rješenja, uvjeravajući publiku da se svi problemi mogu riješiti unutar postojećih institucija. Holivudski žanrovski film nastojao je promicati 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 holivudska kinematografija bila fleksibilna da pojedinačne stavove i kritiku društva propusti kroz žanrovski sustav? Holivudski filmovi cijenili su razliku i varijacije unutar prihvaćenih granica i dopuštali ograničenu razinu otvorenosti za umjetničko izražavanje i društveni komentar. Filmaši poput Johna Forda, Franka Capre, Sama Fullera i Alfreda Hitchcocka koristili su žanrovski sustav kako bi artikulirali vlastite specifične umjetničke interese i vizije, nalazeći u žanru i sustavu studija podnesnu okosnicu za svoj rad (Neale, 2000:223). Drugi redatelji koji su težili umjetničkom izražavanju (Orson Welles) stalno su se sukobljavali s vlasnicima studija koji su se miješali u njihov rad, te su na kraju ili odustajali od snimanja filmova ili, manje ili više uspješno, tražili druge mogućnosti stvaranja. Žanrovski filmovi bili su sredstvo za osporavanje ideoloških normi, jednako kao i za njihovu promidžbu, te su kritizirali ideologiju, istovremeno joj dajući legitimitet. Krajem pedesetih godina sustav studija koji su stvarali žanrovske cikluse kao oblik produkcije raspao se, te se žanrovski sustav promijenio, otvarajući put novim tipovima filma. Mada je holivudski sustav na početku bio otvoren, novi režim produkcije jednako je podupirao žanrovsku kinematografiju, no želja za megaprofitom pretvorila je holivudsku kinematografiju u komercijalnu.

Između 1947. i 1962. godine glavni holivudski studiji proizvodili su približno 300 filmova godišnje (Shaw, 2007:158). Razmjerno malen broj tih filmova bio je izričito protukomunistički ili protusovjetski. Daleko veći broj njih davao je implicit-

nu ideološku potporu američkoj Vladi svojstvenim potvrđama individualizma, konsumerizma 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 gospodarske interese (Roffman i Purdy, 1981:297). 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 (engl. *science fiction* – SF) čine žanr koji koristi znanstvenu fantastiku koja govori o izvanzemaljskim oblicima života, zatim svjetovima izvanzemaljaca; putovanjima kroz vrijeme, te često koristi futurističke elemente kao što su svemirski brodovi, roboti ili druge tehnologije. Znanstvenofantastični 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 (Langford, 2005:182). Obiluju junacima, 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, često pak i u budućnosti. Kako navode razni autori, portretiraju opasnost i zloknobnost prirode znanja i vitalnih pitanja o prirodi čovječanstva i mjestu koje zauzima u cjelokupnoj shemi postojanja; strane i izvanredne mikroskopske organizme ili ogromne mutante nastale u svemiru ili stvorene od strane „ludih“ znanstvenika ili pak nastale kao rezultat nuklearnog djelovanja. Znanstvenofantastične priče često imaju proročansku poruku i smještene su u spekulativno vrijeme budućnosti. Izražavaju društvenu tjeskobu 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 promiču neki poseban oblik ili trend. Richard Hodgins kaže: „Znanstvena fantastika uključuje 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“ (Hodgens, 159:30). Ono što je za znanstvenu fantastiku bitno jest 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 na to je li znanost glavna teme ili nije. Pojam „znanstvena fantastika“ prvi je put upotrijebljen u devetnaestom stoljeću, ali utemeljen je tek kasnih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u američkim časopisima poput *Amazing Stories*, a posebice u časopisu *Science Wonder Stories* (Langford, 2005:184).

Svoju popularnost žanr znanstvene fantastike ostvario je kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina. Izražavao je sukobe i tjeskobu koji su pratili razvoj nuklearne moći i mogućnost ostvarenja međuplanetarnih putovanja. Zbog toga što je znanstvena fantastika povezana s posebnim kulturološkim sukobom, osobito s ograničenim mogućnostima ljudskog spoznavanja i znanstvenih istraživanja, znatno je manje fleksibilna (Shatz, 1981:31).

Interes gledatelja prema svemirskim putovanjima i novim tehnologijama početkom pedesetih godina bio je velik. Filmovi znanstvene fantastike, strave i fantastije doživjeli su procvat i prevladavali su u kinima početkom i sredinom pedesetih, kada je hladnoratovska paranoja bila u punom jeku, pa se to razdoblje često naziva desetljećem „filmskih čudovišta“ (engl. *monster movie*) (Langford, 2005:163), a opasnost od izvanzemaljaca izjednačavana je s opasnosti od komunista. Prvi u nizu dugačke serije znanstvenofantastičnih filmova o svemirskim putovanjima i drugim svjetovima bio je film redatelja Georga Pala *Destination Moon* (1950.), koji je dobio Oscara za najbolje specijalne efekte. Sljedeći hit pojavio se već iduće godine u režiji Roberta Wisea, *The Day the Earth Stood Still* (1950.). Taj je znanstvenofantastični triler klasični „atomski film“ 50-ih godina koji je nadahnuo mnoge filmove o invaziji izvanzemaljaca u nadolazećim desetljećima. Počinje spuštanjem svemirskog broda u Washington, a iz njega se pojavljuju izvanzemaljci praćeni robotom sposobnim za uništenje takvih razmjera kakve nitko ne može niti pojmiti. Pokušavši doći do svjetskih vođa i upozoriti ih na opasnost koja prijete Zemlji, izvanzemaljac Klaatu (Michael Rennie) doživljava poniženje. Klaatuove molbe za mir ozbiljno shvaćaju jedino mlada žena (Patricia Neal) i istaknuti znanstvenik (Sam Jaffe). Ostatak svijeta ne vjeruje mu 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 igra Keanu Reeves kao Klaatu. Ta je znanstvenofantastična drama pogodila u živac publiku svoga vremena, prestrašenu nuklearnim oružjem i sumnjičavu prema političarima. Počevši gotovo u dokumentarističkom stilu, film širi snažnu proturatnu poruku uz pomoć spektakularnih specijalnih efekata i dojmljivih likova. Više od običnog filma B-produkcije, to je prvi popularni znanstvenofantastični film za odrasle koji je nosio pravu poruku o humanosti (Schneider, 2004:270).

U filmu *When Worlds Collide* (1951.) redatelja Rudolpha Matea, koji obiluje specijalnim efektima za koje je dobio i Oscara, radnja teče ovako: unatoč brojnim upozorenjima znanstvenika da se Zemlji opasno približava drugi planet, Vlada odluči ne poduzimati nikakve korake, a kako bi izbjegla paniku. Industrijalci ipak odluče izgraditi divovski svemirski brod kako bi spasili nekolicinu probranih. Brojni plimni valovi i potresi razore čitave gradove, ostavljajući za sobom potpuno uništen planet. Byron Haskins originalno je adaptirao kulturnu novelu H. G. Wellsa o invaziji Marsovaca na Zemlju, prema čemu je onda 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 žanra znanstvene fantastike. Bio je jedan od prvih ljudi koji je u riječi pretočio možebitnu invaziju izvanzemaljaca još davne 1901. godine, kada se novela prvi puta pojavila na policama knjižara. Wellsov viktorijanski London zamijenjen je Amerikom pedesetih. Uvod u kojem saznajemo za dotadašnje pohode Marsovaca koji žare i pale svemirskim bespućima osvajajući planete, nastavlja se padanjem meteorita prvo po SAD-u, a zatim i drugdje po svijetu. Uskoro saznajemo kako je zapravo riječ o ljuskama iz kojih izlaze moćni izvanzemaljski strojevi čiji je cilj uništiti ljudsku rasu. Započinje pokret otpora pod vodstvom znanstvenika Clayтона Forrestera (Gene Barry). Neke scene borbe posuđene su iz videozapisa Drugoga svjetskog rata, dok prizori Londona razrušenog bombardiranjem nacista simuliraju posljedice napada izvanzemaljaca. Upravo su ti materijali pridonijeli autentičnosti i dodatno pojačali zastrašujući učinak, ali i podigli prašinu te izazvali kontroverze. *The War of the Worlds* jedan je od najistaknutijih predstavnika žanra znanstvene fantastike pedesetih, film koji krajnje ozbiljno, bez patetičnih prizora, prikazuje invaziju izvanzemaljaca (Yeffeth, 2005).

Prema rječniku *Oxford English Dictionary* riječ *alien* znači „strani“. Kasnije joj je dodano i značenje izvanzemaljskog bića, što je očito proširenje ideje o različitom, a vezano je za koncept da je *alien* utemeljen na ideji različitosti i definiciji graničnosti (Cartmell, Hunter, Kaye i Whelehan, 1999:3). Identitet oblika izvanzemaljaca 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 vanjskim, tako i unutarnjim suprotnostima (Cartmell, Hunter, Kaye i Whelehan, 1999:3).

*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 civilizaci-

je Krela, nekadašnjih stanovnika planeta, te eksperimentirajući s njihovim tehnološkim čudima, sve ih doveli u pogibelj. Ovaj kulturni znanstvenofantastični film među rijetkima je iz toga vremena koji je uživao veliku naklonost kritike, ponajprije stoga što uključuje sastavnice drame *Oluja W. Shakespearea*. Zadržavajući osnovnu narativnu postavku Shakespeareova djela, film tematizira suočavanje naivno vrljih astronauta sa zlom ljudskoga podrijetla – ono je naime materijalizacija sadržaja podsvijesti. Takva koncepcija izravno upućuje na freudovsku psihoanalizu, a ujedno upućuje i na implicitnu kritiku znanstvenika, držeći ih emocionalno nespremnima za nova otkrića. Prvi američki znanstvenofantastični film snimljen u boji i kinemaskopu, 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 toga filma koji je nadahnuo brojna kasnija djela spekulativnog žanra o tehnologiji koja je izmakla kontroli svojih korisnika (Schneider, 2004:326). Jedan od 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 izvanzemalcima. Zasnovan na romanu Jacka Finneyja, bavi se dramatiziranjem opasnosti društvenoga konformizma i prijetnjom invazije koja dopire izvana i iznutra, odnosno iz vlastite zajednice. Klasični triler o izvanzemalcima koji ljude omataju u čahure da bi zatim preuzeli njihova tijela moguće je tumačiti i s politički drugačijim predznakom, kao metaforu za razdoblje američke hladnoratovske paranoje. Preteča je mnogobrojnih filmova o replikantima i silama zla koje se nastanjuju u čovjeku. Podsjećajući na srednjovjekovne priče o ljudima opsjednutim demonima, posredno izražavajući strah od „crvene opasnosti“, Siegel je stvorio vrlo uspješan film (Shaw, 2007:50). Film *The Thing from Another World* (1951.) u režiji Christiana Nybyja film je o skupini znanstvenika i vojnika na Sjevernom polu koji otkrivaju brod s izvanzemalcem. Snimljen prema noveli urednika časopisa *Astounding Science Fiction* J. Campbella, film je klasik znanstvenofantastičnog žanra. Iako je režiju potpisao Nyby, montažer nekoliko filmova Howarda Hawksa, *The Thing* je film prepoznatljiva Hawksovog svijeta o maloj skupini profesionalaca u iznimnoj situaciji u kojoj jedino podređenost skupini osigurava opstanak. Iako ga mnogi smatraju odrazom 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 povremeno i napadan zbog ciničnog odnosa prema znanstvenom (Evans, 1998:120).

Sredinom pedesetih godina prijatna neprijatelja „iznutra“ upotpunjena je prijatna- ma neprijatelja „izvana“. Pod pritiskom cenzure i McCarthyjeve politike, Hollywood je usmjerio svoju pozornost od komunističke subverzije prema komunističkoj ekspanziji u čitavom svijetu. Tjeskoba 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 rat- nim filmovima). U filmovima kao što su *The Man from Planet X* (1951.) i *Invaders from Mars* (1953.) svijet je stalno suočen s invazijom izvanzemaljaca 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 izvanzemaljska verzija sovjetske opasnosti portretirana u američkoj popularnoj kulturi ranih pedesetih godina. I jedan i drugi film vrlo sofisticirano pre- nose hladnoratovsku poruku zahvaljujući dvojici priznatih hollywoodskih redatelja toga žanra i vrsnosti njihova rada. Kasnih pedesetih godina hladnoratovske napetosti malo su popustile. Sovjetski premijer Nikita Hruščov posjetio je 1959. godine SAD; pot- predsjednik SAD-a Richard Nixon prisustvovao je Moskovskom trgovačkom sajmu, a u tom razdoblju nuklearno naoružanje Amerike i Rusije sagledavano je više u kon- tekstu prijatne preživljavanju čitavoga čovječanstva. Filmovi o nuklearnoj opasnosti isticali su da prijatna nuklearnog rata nadilazi svaku ideologiju. Tjeskoba izazvana sveprisutnošću atomske bombe pojavljivala se u filmovima gotovo čitavo desetljeće i uvelike je izražavana u filmovima strave: posljedice zračenja, gigantska morska čudovišta (Langford, 2005:120) (primjerice u filmu *The Beast from 20000 Fanthoms* iz 1953., zatim mravi u filmu *Them!* iz 1954. pa skakavci u filmu *The Beginning of the End* iz 1957. godine). Pedesetih godina, kada 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 što su *Tarantula* (1955.), *The Black Scorpion* (1957.), *Begining 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 američki gradić gdje jezovita bića mogu biti uništena samo uz pomoć vojne sile. Sama su bića fascinantna jer, osim što su u svojoj pojavnosti zadivljujuće različita od ljudi, zapanjujuće su i njihove karakteris- tike. Promatrajući ih u tančine, publika im se istovremeno divi i strahuje od njih, čemu svakako pridonose i specijalni efekti te tehnologija. Neki od tih filma vrlo su eduka- tivni, primjerice film *Them!* u kojem entomolog vojnom osoblju prikazuje kratki film o prirodi stvorenja kojima se moraju suprotstaviti. Može se reći da film zapravo ima i dokumentarni karakter jer detaljno podučava o mravima, njihovim karakteristikama i vrstama. Korištenje insekata u filmovima predstavlja još jedan poseban strah toga raz-

doblja, osim straha od nuklearnih eksplozija. To je strah od porasta upotrebe sofisticiranih insekticida i sredstava za uništavanje gamadi poput DDT-a, smatra povjesničar William M. Tsutsui.<sup>2</sup>

Filmovi koji su opisivali život nakon nuklearnog holokausta također 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.). Paranoja od komunističke infiltracije koja je bila izražena u filmovima snimljenim pedesetih godina kasnije je zamijenjena zastrašivanjem zbog potencijalnoga globalnog uništenja.

Hladni rat intenzivirao se ponovno 1961. godine izgradnjom zida koji je podijelio Berlin te zatim Kubanskom krizom sljedeće godine. Ti su događaji još više izoštrili kritiku hladnoratovske politike i izazvali odgovor utjelovljen u dva nezaboravna, tipično hladnoratovska filma: *Fail-Safe* (1964.) Sidneyja Lumeta i *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worryng and Love the Bomb* (1964.) Stanleyja Kubricka (Evans, 1998:163). U oba filma američki bombarderi napadaju SSSR dok američki predsjednik sa svojim savjetničkim timom nastoji spriječiti da taj napad preraste u termonuklearni rat. Film koji se smatra jednom od najboljih proturatnih 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* pokazali su se kao pun pogodak. Kubrick je pokušao pokazati sličnost američke vojske i političara šezdesetih godina i nacista te time ukazati na apsurd nuklearnog rata. Film je donio pravo osvježenje među tadašnjim ratnim filmovima koji su glorificirali i podržavali američku vojsku i njezine postupke (Evans, 1998:163). Išao je toliko daleko da je ismijao čak i pojavu multinacionalnih tvrtki i njihov utjecaj na društvo, o čemu se šezdesetih godina još nije niti razmišljalo. Snimiti takav film šezdesetih bilo je vrlo hrabro, no nominiran je za četiri Oscara: za najbolji film, redatelja, glavnog glumca i najbolji adaptirani scenarij, premda nije osvojio ni jedan. Snimljen je 1964. godine, što je simptomatično jer se te iste godine redu nuklearnih sila pridružila i Kina, što je dodatno otežalo mirovna nastojanja i borbu za ukidanje ili ograničavanje razvoja i širenja nuklearnog oružja. Kako bi dobio na autentičnosti kao prikaz stvarnosti, 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 filma. Hladnoratovsko doba bilo je doba nesmiljene utrke u naoružanju i borbe za prevlast u svijetu. U tom kaosu običan čovjek samo je promatrač, objekt koji ne odlučuje o svojoj sudbini, već je prepušten skupini psihički opasnih osoba i nepred-

<sup>2</sup> <http://www.scienceandentertainmentexchange.org/blog/big-bugs-big-problems>

vidljivom računalu koji u svakom trenutku mogu razoriti svijet. Film često nazivan i samo *Dr. Strangelove* posebno je snažan, premda satiričan, pogled na američki strah od nuklearnog rata, koji se činio vrlo mogućim tijekom Kubanske krize.

Sadržaji filmova na tjeskobu koja je prevladavala odgovarali su korištenjem metafore i različitih žanrova. U slučaju nuklearne tehnologije, Hollywood je u postojeći sustav selektivno uključio i ostale teme prikladne da strah i tjeskobu publike usmjere ne dovodeći u pitanje mudrost Vladine politike. Potencijalna kritika istovremeno je izbjegnuta tako što je zadržan ideološki hladnoratovski okvir.

Opis nuklearne tehnologije i posljedice njezine primjene nastavljali su se pojavljivati na holivudskom filmu. Štoviše, slikovit prikaz vezan uz atomsku bombu i odabir prigodne problematike, njezine tehnologije, pojedinaca i institucija koje su ih nadzirale, zatim posljedice izazvane zračenjem te učinci na okoliš teme su koje su osobito bile prisutne u razdoblju između 1945. i 1963. godine. Uspjeh i utjecaj filmova ove tematike poklopili su se 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 porast osviještenosti i zabrinutosti zbog političkih i strateških stavova, odnosno implikacije politike međusobnog sigurnog uništenja.

Američki san doživio je promjenu jer ga je trebalo braniti politikom međusobnog sigurnog uništenja (*Mutual Assured Destruction* – MAD) naglašavanom povremenim vježbama civilne obrane. I sada je ponovno vidljivo ono što je naglašavao J. K. Galbraith, „Zapadnjak je uspio izbjeći siromaštvo koje je dugo bila njegova općeprihvaćena sudbina“ sve dok mu „nezemaljsko svijetlo i pregršt nuklearnih eksplozija nisu označili povratak konačnoga gubitka ako ih uopće preživi“. Čak ni za Galbraitha novo obilje i novi teror jednostavno se ne poklapaju s određenim povijesnim trenutkom, već kaže: „Oružje kulture koje podupire makroekonomsku stabilizaciju (...) ima duboko funkcionalnu ulogu u osiguravanju tehnologije.“ Otkako je tržišno vođena „ekonomija potrošne robe ograničena resursima koji su određeni istraživanjem i razvojem“, SAD je postao ovisan o „industriji oružja (potpomognutom) svim naporima na široko rasprostranjenoj skali“ (Galbraith, 1958:257). Kritičar Dwight Macdonald vidio je bombu „kao prirodni proizvod društva kakvo smo stvorili. To je lagan, normalan i neusiljen izraz *američkog načina života*, poput električnih ledomata ili hidrauličnih pumpi za automobile“ (Gilbert, 2001:108). Ugodan život i nezamisliva smrt postali su istovremeno jednako mogući.

Promjene ekonomske strukture holivudske industrije pridonijele su varijabilnosti u odabiru sadržaja filmova tih godina. Izravan pritisak Vlade putem državnih agencija određivao je preispitivanje etičkih implikacija u kontekstu hladnoratovske

retorike koja je isticala zabrinutost za nacionalnu sigurnost i glorificiranje vojnog establišmenta. Zahtjev tvorcima holivudskih filmova da se bave nuklearnom problematikom i novim tehnologijama na razumljiv, pristupačan i zanimljiv način za publiku, iskorištavajući tako njezin strah i tjeskobu u interesu profita, potaknuo je filmaše da razviju žanr znanstvene fantastike i da u njega uključe i ostale kulturne teme. Ti ostali elementi bili su prikladni da definiraju i daju značenje nuklearnom razdoblju, istovremeno otvarajući prostor za poglede proturječne 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 diktirao je neskriveni pritisak na Hollywood da iznađe suptilne načine da iskoristi zanimanje publike u stvaranju predodžbe o posljedicama nuklearnog programa. Filmaši su ustanovili da žanr znanstvene fantastike izaziva zanimanje kod publike, osobito 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 godina nastupilo je razdoblje u kojem je uglavnom prevladavala apatija javnosti prema filmovima nuklearne problematike, čemu je pridonijelo više različitih čimbenika. Politički aktivizam bio je više usmjeren na rješavanje unutarnjopolitičkih problema nego na razvoj nuklearnog oružja, za koji se činilo da je postao sastavni dio života (Chernu, 1989:156).

Hollywood se kao i uvijek prilagodio nastalim društvenim prilikama i gledateljima pružao ono što su tražili. Problematika nuklearne tehnologije ponovno je postala aktualna početkom sedamdesetih, usporedno s porastom korištenja nuklearne energije. Filmove koji su snimani u tom razdoblju karakteriziraju novi specijalni efekti i upotreba inovativne filmske tehnologije 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 zadirujuće bliska formula nakon filmova iz pedesetih, a osim novih tema rado su reproducirane i one stare vezane za razvoj nuklearne moći. Holivudska produkcija ponovno je ponudila 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 (Evans, 1998:173).

Početak sedamdesetih godina ponovno je aktualizirana tema nuklearnih sukoba u budućnosti; prikaz žalobnog okruženja uništenog nuklearnim razaranjem, u kojem su preživjeli potpuno transformirani, bilo doslovno, bilo samo simbolički, zapra-

vo je ostao neizmijenjen. Filmovi nastali u tom razdoblju jesu primjerice *The Omega Man* (1971.), u kojem se preostali nemutirani predstavnici ljudske vrste bore protiv malformiranih religijskih fanatika u razorenom gradu. Pesimistični film *Planet of the Apes* (1969.) bavi se konceptom transformacije ljudske vrste u postnuklearnom vremenu koje je dovedeno do ekstrema. Radnja filma smještena je u daleku budućnost, gdje prevladava primitivan oblik društvene zajednice, a ljudi su uvjerljivo nazadovali preobrazivši se u majmune koji obitavaju u pećinama.

U razdoblju nakon Vijetnamskog rata i Watergatea holivudski 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 pojačavala 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 godine karakterizira obnova hladnoratovske politike 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 pedesetih godina. Tipičan primjer televizijski je film *The Day After* (1983.), prvotno zamišljen tako da kritizira daljnji razvoj naoružanja, koji je privukao rekordan broj gledatelja te je opisan kao „najkontroverzniji film toga doba“ (Maltin, 1988:223). Uznemirujući film o posljedicama nastalim zbog devastirajuće atomske bombe u gradiću u istočnom Kansasu uspio je nadvladati medijske napade, a kritika Pentagona o njegovu pogrešnom prikazu učinaka zračenja kao posljedicu je imala povlačenje glavnih sponzora te otkazivanje prikazivanja na nekim televizijskim kanalima. Ta je televizijska drama ipak izražavala stav da će američki sustav preživjeti unatoč svekolikom uništenju, što je prikazano u scenama gdje vojno osoblje dijeli hranu i medicinske potrepštine ozračenoj populaciji.

Holivudski klasici znanstvenofantastičnog žanra iz pedesetih ponovno su postali aktualni osamdesetih godina, no iako 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 pod kontrolom držati znanstvenike i cjelokupni nuklearni obrambeni sustav. Istovremeno Hollywood počinje snimati filmove s uspješnom formulom o junački preživjelim pojedincima nakon nuklearne katastrofe; primjerice *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 triju država (SAD-a, Argentine i Njemačke) na području nuklearnih pokusa izazvale su paniku širom svijeta. Hladni rat još je bio u tijeku, a Sovjetski Savez jaka nuklearna sila, izravna prijetnja neprijatelju. Ranih osamdesetih panika i strah od nuklearnog naoružanja još su uvijek bili osjetni, tako da potka Cameronovog znanstvenofantastičnog 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 razvidno i u ovom filmu, u kojem je mnogobrojna ekipa suradnika uspjela svojom kreativnošću ponuditi nadu, sukobljavajući je strahu od nuklearnih pokusa. Tu nadahnjujuću nadu film uspijeva prenijeti na publiku, nadu koja ljudima omogućuje da se hrabro suoče s nuklearnom prijetnjom, baš kao što glavna junakinja na kraju filma hrabro ulazi u oluju. Osvrćući se na taj film, terminator se može promatrati i kao terorist, nimalo različit od pripadnika skupine al-Qaida. Teroristi današnjice zastrašujući su jer žrtvuju vlastiti život u ime terora i uništenja 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. Stoga terminator simbolizira današnjeg terorista koji je u svojem samožrtvujućem programiranju i nepopustljivoj fiksaciji usmjeren na nasilje, teror i najzad smrt.

Razlog odabira takvih tema holivudskih filmaša leži u činjenici da su nastojali prenijeti poseban i nov pogled na nuklearnu problematiku repliciranjem originalnih ideja nastalih ranih pedesetih godina, a kako bi nastavili tu problematiku gledateljima činiti bliskom, zbog same prirode holivudske produkcije i zbog utjecaja ideologije (Evans, 1998:175). Privlačnost 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 holivudskim filmovima ima još jednu konotaciju. Naime naglašava se da je nuklearni rat neizbježan, ali ga je moguće preživjeti, što stvara mogućnost nastanka novog uzbudljivog svijeta i novih društvenih mogućnosti. Upotreba nuklearnog povezana je s transmutacijom u obliku izravnog izlaganja ili neizravno kao preživljavanje nuklearne katastrofe. Sedamdesetih i osamdesetih godina filmovi poput Spielbergovih *Close Encounters of the Third Kind* (1977.) i *E. T.: The Extraterrestrial* (1982.) te Carpenterovog *Starman* (1982.) umjereno su optimistični prema izvanzemalcima, dok oni iz devedesetih izvanzemaljce 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 te upotreba nuklearnog arsenala činile su se mogućima. Isto tako, sumnja da je neka vrsta sukoba između politički nestabilne Rusije, koja je još uvijek raspolagala arsenalom, i Zapada moguća, korištena je kao izvrsna tema za prikazivanje tehnotrileru kao što su filmovi *The Sum of All Fears* (2002.) i *Chains of Command* (1993.).

Ideja nuklearnog rata općenito je izgubila svoje nekadašnje središnje mjesto u apokaliptičnoj imaginaciji, prepustivši mjesto strahovima druge vrste koji ni 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, primjerice 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 sličnu onoj u filmu Kevina Costnera *Waterworld* (1995.), koji opisuje promjene nastale zbog prekrivanja planeta vodom, a tu je i film Cormaca McCarthyja *The Road* (2009.). Glavna je misao tih filmova preživjeli junak suočen s izazovom ponovnog osvajanja prostora, civilizacijom koju treba obnoviti i upropaštenim okolišem zbog zračenja (Broderick, 1991:41). Bilo kako bilo, očigledno je da su najveći uspjeh postigli filmovi čija je tematika bila vezana za 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.), ali i uvijek popularnih zombija u filmovima *28 Days Later* (2002.), u trilogiji *Resident Evil* (2002.), *Land of the Dead* (2004.) ili pak u komičnom filmu *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (2006.).

Pojačano zanimanje za znanstvenu fantastiku kao izvor podizanja adrenalina kod publike devedesetih godina jednako se odrazio i na televizijske serije i filmove. Na malom ekranu počele su se prikazivati priče slične tematike koje su zatim trajale više sezona, poput serije *Star Trek: Voyager*, *Stargate: SG-1*, *Farscape*, *Andromeda* i *Starhunter*. U razdoblju između 1994. i 2000. godine zamjetan je broj visokobudžetnih filmova čija je radnja vezana uz svemir, poput filmova *Apollo 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 nastavci kulturnih filmova *Alien* (1997.), *Star Trek* (1994., 1996. i 1998.) te serije *Star Wars* (1999.). Prirodno, te filmske priče odražavale su različite ideje o tome tko se kome suprotstavlja u svemiru.

## Zaključak

Proučavajući filmove holivudske produkcije u razdoblju intenzivnoga Hladnog rata možemo uočiti kako se u njima ogleda hladnoratovska dinamika i kako se u njima prelamaju događanja koja su se odigravala na unutarnjopolitičkoj i međunarodnoj političkoj sceni. Kao povijesne dokumente jednog vremena, u holivudskim filmovima možemo iščitati način na koji su odražavali 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. Holivudski žanrovski filmovi u potpunosti su promicali takozvani američki san. Istovremeno su naglašavali potrebu očuvanja prihvatljivih društvenih normi i ostvarivanje prava putem državnih institucija kao zakonitih nositelja 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 takav je ostao i do danas, zrcalila su se hladnoratovska zbivanja i sukladno njima nametala određena pravila ponašanja i oblikovao način razmišljanja.

Svaki žanr u svojim specifičnostima odražava hladnoratovsko okruženje i atmosferu, kao i ponašanje sukladno takvim okolnostima u kojima se prikazuje i u potpunosti otkriva prevladavajući mentalni sklop, te njegov utjecaj na sve aspekte kako privatnog, tako 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 nadahnjuje mnoge pisce i scenariste da prikazuju moguće sukobe i tehnologije, odnosno prijetnje 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 nadahnjujući nastanak brojnih priča koje nas istovremeno i podučavaju i zabavljaju.

Danas smo suočeni s razdobljem duboke gospodarske krize, kada je slika vječnog, globalnog i nepobjedivog kapitalizma uzdrmana, odnosno njegove su vrijednosti doveđene 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 ne pretjerujemo ako kažemo da su u mnogim aspektima aktualnih događanja prisutne sjene prošlosti.

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

## Literatura

Altman, Rick, 1998: *Reusable Packaging: Generic Products 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. Srangegod: On the Symbolic Meaning of Nuclear Weapons*, University of South Carolina Press, Kalifornija

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

Hodgens, Richard, 1959: *Film Quarterly: A Brief Tragical History of the Science Fiction Film, Vol. 13*, University of California Press, Los Angeles

Kavčić, 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 Multime-*

dia, 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, *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Transaction Publishers, New Brunswick, NJ, 1998.

Schneider, Steven Jay, 2004: *1001 film koji svakako trebate pogledati*, Stanek d. o. o., Varaždin

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

1990: *Filmska enciklopedija*, svezak 2, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb

Vernet, Marc, 1978: Genre, u *Film Reader 3*, Northwestern University, Evanston IL: 13

Ryall, Tom, 1975: Teaching Through Genre, u *Screen Education*, No. 17, Oxford University Press, Oxford: 27-28

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

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

### *Summary*

Nuclear power is a relatively new phenomenon. In the 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 the second half of the last century on “big screen“. Although nuclear power is in fact deeply rooted in economic and political institutions of American society, the threat of nuclear war or the use of nuclear weapons was often used for short term political aims during the period of intensive Cold War. Similar practice is used today by some other players on global political stage.

*Key words:* nuclear power, science fiction, Cold War