

Piotr Urbanowicz

## INWAZJA JAKO METAFORA. KINO SCIENCE-FICTION A PROBLEMY SPOŁECZEŃSTWA AMERYKAŃSKIEGO OKRESU ZIMNEJ WOJNY

Katedra Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

### I

W niniejszym artykule postaram się przybliżyć na przykładzie dwóch wybranych filmów: *Najeźdźców z Marsa* oraz *Przybysza z kosmosu* (oba z 1953 roku) sposób, w jaki kino atomowe odpowiadało na społeczne lęki. Wybrane przykłady są reprezentatywne dla kina science-fiction lat pięćdziesiątych ze względu na ich mocne osadzenie w propagandzie rządowej. Zanim przejdę do właściwej analizy filmów, pragnę jednak omówić pewne zasady konstruowania społeczeństwa w oparciu o ideologiczne strategie normalizujące.

Lata pięćdziesiąte były okresem dynamicznego rozwoju amerykańskiego kina science-fiction. Postęp technologiczny w dziedzinie zbrojeń, którego konsekwencją było zrzucenie bomby atomowej na Hiroshimę i Nagasaki, otworzył przed kinem katastroficznym i science-fiction zupełnie nowe możliwości. Użycie broni jądrowej przez Stany Zjednoczone dostarczyło kinu nowych metafor, za pomocą których w narracjach science-fiction doszły do głosu ówczesne lęki społeczne. Kino zagospodarowało je, używając, jak pisze Jerome Shapiro, tradycyjnej opowieści o apokalipsie: „kino bomby atomowej (*Atomic Bomb Cinema*) stanowi najnowszy przejaw antycznej tradycji dotyczącej apokalipsy i możliwości jej przetrwania”<sup>1</sup>. Nowe kino odniosło sukces, ponieważ w czasach pomyślnej koniunktury gospodarczej wiele nowo powstających studiów filmowych masowo podejmowało się realizacji kina science-fiction. Im bardziej producenci eksploatowali społeczne lęki, tym łatwiej znajdowali widzów dla swoich filmów. Ciągły niepokój odczuwany przez amerykańskie społeczeństwo lat pięćdziesiątych nie jest, jak uważa Shapiro, wyjątkowy. Strach jest cykliczny, narasta podczas zagrożenia konfliktem i szybko ustępuje wraz z rozwiązaniem politycznym. Na marginesie swoich rozważań badacz znajduje analogię mię-

---

<sup>1</sup> J. Shapiro, *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, New York 2002, s. 10.

dzy kinem a psychoanalizą. Te dwa wielkie wynalazki pierwszej połowy XX wieku, zrodzone w epoce modernizmu, używały „tradycyjnych struktur narracyjnych”<sup>2</sup> do opisywania zjawisk wcześniej niespotykanych. Oznacza to, że jak psychoanaliza, tak również kino wykorzystywały strukturę mitów i legend znanych ludzkości od początku dziejów, aby wytłumaczyć niezwykle wydarzenia swojej epoki.

Jerome’a Shapiro można ustawić niejako w opozycji do Susan Sontag, która w swoim słynnym eseju z 1965 roku, opisywała sytuację napięcia „atomowego” jako z niczym niedający się porównać historyczny fenomen. Pomimo wszelkich różnic na poziomie sposobu prowadzenia argumentacji, badacze tych łączy jedno: w podobny sposób piszą o reprezentacjach lęku. To, co Shapiro nazywa „tradycyjną strukturą narracyjną”, odnosząc scenariusze „kina atomowego” do opowieści znanych ludzkości od wieków, Sontag nazywa po prostu „banalnością”. Według niej film science-fiction to rodzaj „nieadekwatnej odpowiedzi”<sup>3</sup> w obliczu ogromnej siły, która w jednej chwili może doprowadzić do zagłady ludzkości. Sontag inaczej niż Shapiro nazywa pewne nieadekwatne schematy, ale również ocenia je jako zupełnie chybione w misji uświadamiania społeczeństwa o zagrożeniach. Porównując oba stanowiska, można dostrzec analogię także w podejściu do znaczenia omawianego medium w wyrażaniu obaw i lęków związanych z zagrożeniem jądrowym. O sugestywności jego oddziaływania na publiczność pisze Sontag w następujący sposób: „oglądając film, uczestniczymy [...] w fantazji przeżywania własnej śmierci – a nawet więcej: wymierania miast, zagłady całej ludzkości”<sup>4</sup>. Badaczka twierdzi, że produkcje science-fiction potrafią „znormalizować zjawiska, które są psychicznie nie do przyjęcia”<sup>5</sup>. „Kino atomowe” ze względu na swoją obrazową sugestywność nadaje kształt temu, co niewyobrażalne. Filmowe narracje, które Sontag dokładnie analizuje, niosą dla widza pocieszenie i nadzieję, że zagłada nie nadejdzie – między innymi dzięki odwadze zwykłych ludzi i odpowiedniemu przygotowaniu armii Stanów Zjednoczonych. Tego rodzaju pocieszenie, jak pisze Sontag, jest banalne i nieadekwatne do skali zagrożenia. Badaczka nie zauważa jednak innej funkcji tego typu twórczości science-fiction. Wykorzystuje ona powtarzalne schematy konstruowania akcji i budowania napięcia, o czym świadczy około pięćset filmów nakręconych między 1948 a 1962 rokiem<sup>6</sup>. Te stałe rozwiązania fabularne stały się narzędziem normalizującym nie tylko wyobraźnię, lecz także zachowania codzienne. Pisze o tym Jerome Shapiro:

Idee, które tworzą kulturę, wpływają także na codzienne praktyki [...]. Są również odpowiedzialne, poprzez długą i heterogeniczną historię kulturowego treningu zmysłów, za tworzenie połączeń między naszymi gruczołami, mięśniami i systemem nerwowym

<sup>2</sup> Ibidem, s. 4

<sup>3</sup> S. Sontag, *Katastrofa w wyobrażeniu*, tłum. A. Skucińska [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 299.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 283

<sup>5</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>6</sup> Por. V. O’Donnel, *Science-fiction and Cold War Anxiety* [w:] Peter Lev, *Transforming the screen 1950–1959*, New York 2003, s. 169.

[...]. Kręcenie filmów, chodzenie na nie do kina, czy recenzowanie ich, każde tego typu działanie, ustanawia charakterystyczny zestaw praktyk<sup>7</sup>.

Na poparcie tego twierdzenia można podać kilka przykładów. Po pierwsze, w filmach science-fiction z lat pięćdziesiątych dostrzec można pewne ogólne zasady wzorowego zachowania w momencie zagrożenia lub inwazji. Dyktowały one to, jak należy się komunikować, identyfikować podejrzane symptomy, informować o nich władze i tak dalej. Wiele spośród tych zachowań znajduje analogiczne odpowiedniki w atomowej polityce społecznej – czy to w filmach propagandowych, jak choćby w słynnym *Duck and cover* (1951, określane też czasem jako *Bert the Turtle*), czy też publikowanych masowo podręcznikach do obrony cywilnej. Filmy, których bohaterami są dzieci, takie jak omawiani w dalszej części pracy *Najeźdźcy z Marsa* (1953), propagują zachowania łudząco podobne do kanonu zachowań dyktowanego podczas zagrożenia atakiem nuklearnym.

Po drugie, aby zwiększyć czujność Amerykanów i wzbudzić ich podejrzliwość wobec wszelkich niezwykłych zjawisk, które mogą zaobserwować w swoim otoczeniu, należy przedstawić obywatelom definicję i zakres „normalności”. Ustanowiono w tym celu określony model rodziny oraz wzorce kobiecości i męskości z zachowaniem tradycyjnego podziału ról płciowych. Tę funkcję pełni, moim zdaniem, obecny w każdym filmie tamtej epoki schemat rywalizacji o kobietę między obcym a amerykańskim bohaterem. Zauważali to nie tylko krytycy, jak wspomniana już Susan Sontag, ale także recenzenci z codziennych gazet, jak choćby ten, który po jednej z premier science-fiction w latach pięćdziesiątych pisał w *Los Angeles Times*: „Każdy szanujący się film grozy musi posiadać trzy elementy: potwora – najlepiej zrodzonego w wyniku mutacji atomowej, ładną dziewczynę i przystojnego faceta”<sup>8</sup>. Schemat ten literalnie odwzorowują zresztą plakaty do filmów science-fiction. W „kinie atomowym” konstituują się rdzeń amerykańskich wartości, nie tylko po to, aby śledzić i tępić inność jako potencjalne zagrożenie, choćby przed komunistyczną infiltracją, lecz także dla uprawnienia roszczeń Amerykanów do posiadania monopolu na posługiwanie się bombą atomową. Powróć do tej kwestii w kolejnej części artykułu.

Po trzecie, filmy science-fiction ustanawiają pewien rodzaj optyki, która w momencie katastrofy narzuca określony ogląd tego wydarzenia. Możemy to zaobserwować nie tylko w kinie lat pięćdziesiątych, lecz także na przykładzie współczesnym. Melvin Matthews uważa, że sposób relacjonowania ataku na World Trade Center, a także działania podjęte zaraz po nim przypominały scenariusz filmu science-fiction. Zamach z 11 września był od dawna przewidywaną i oczekiwaną katastrofą, którą zapowiadały filmy w połowie wieku<sup>9</sup>. Matthews pisze również o panice, która w kulturze popularnej znalazła wyraz w absurdalnej wręcz formie:

<sup>7</sup> J. Shapiro, op. cit., s. 15.

<sup>8</sup> V. O'Donnell, op. cit., s. 192.

<sup>9</sup> Por. M. Matthews, *1950s Science Fiction Films and 9/11: Hostile Aliens, Hollywood, and Today's News*, New York 2007, s. 5.

W świecie po 11 września [...] w czasopiśmie „Men’s Health” zaprezentowano mężczyznom „25 najlepszych sposobów” ochrony rodziny, zalecając, między innymi, utrzymywanie dobrych relacji z krewnymi oraz unikanie otyłości, ponieważ „wysportowany mężczyzna szybciej ewakuuje rodzinę z płonącego budynku”<sup>10</sup>.

Zespół praktyk rozpowszechnianych przez popularne czasopismo służy propagowaniu tych samych wartości, którym hołdowało kino lat pięćdziesiątych. Wtedy również tworzono wizerunki bohaterów o nienagannej aparycji i manierach, gotowych w każdej chwili do ewakuacji czy też ratowania kobiet przed agresją obcych. Pod tym względem film *Inwazja na USA (Invasion U.S.A.)* z 1952 roku w reżyserii Alfreda Greena można uznać za prototypowy. Opowiada on o inwazji na Stany Zjednoczone przez armię Związku Radzieckiego. Twórcy filmu wykorzystują schemat konfrontacji cywilizowanego świata nienagannych manier i dobrych obyczajów ze światem barbarzyństwa i prymitywnej żądzy posiadania. Kiedy radziecki żołnierz oznajmia jednej z bohaterek „Now you are my woman!”, jej narzeczony staje w jej obronie i zostaje zastrzelony, a kobieta rzuca się z okna. Scena tego symbolicznego gwałtu ustanawiała kanon zachowań godnych prawdziwych Amerykanów.

Pożywką dla amerykańskiego kina science-fiction tamtych lat był szok, jaki Amerykanie przeżyli w 1949 roku, gdy Rosjanie po raz pierwszy zdetonowali bombę atomową. Przez cztery lata Stany Zjednoczone świętowały zwycięstwo w drugiej wojnie światowej jako największa potęga militarna i ekonomiczna. Gwarantem utrzymywania statusu supermocarstwa było zachowanie w tajemnicy sposobu produkcji bomby atomowej. Amerykanie byli pełni zachwyty nad możliwościami tej nowej broni, której, jak wierzyli, zawdzięczali szybkie zakończenie konfliktu z Japończykami. Jak pokazała recepcja *Hiroshimy* Johna Herseya<sup>11</sup> – filmu dokumentującego zniszczenia japońskich miast – obywatele USA potęgą, którą stworzyli, z jednej strony przerażała, ale z drugiej napawała dumą. Świetnie ilustruje to tekst popularnej piosenki z 1946 roku zespołu Buchanan Brothers pod tytułem *Atomic Power*<sup>12</sup>, w której śpiewają między innymi:

Atomic power, atomic power  
It was given by the mighty hand of God  
Hiroshima, Nagasaki paid a big price for their sins,  
When scorched from the face of earth their battles could not win  
[...]

Tekst tej piosenki zawiera przekonanie o przewodniej roli USA jako strażnika międzynarodowego ładu oraz tego, że zdecydował o tym sam Bóg, dając Amerykanom prawo do wymierzania innym narodom zasłużonej kary za ich grzechy. Tę

<sup>10</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>11</sup> Paul Boyer pisze, że po premierze filmu, reżyser otrzymał tysiące listów od wstrząśniętych ludzi. Por. P. Boyer, *Nuclear Themes in American Culture, 1945 to the Present* [w:] *The Atomic Bomb and American Society. New Perspectives*, red. R. B. Mariner, G. K. Piehler, Tennessee 2009, s. 5.

<sup>12</sup> Por. ibidem, s. 5.

atmosferę podsyczał sam prezydent Truman, który pod wpływem swoich doradców twierdził, że Stany Zjednoczone zdołają utrzymać monopol na budowę broni atomowej przez kolejne dwadzieścia lat:

Prezydent podzielał pogląd Grovesa [Leslie Richarda – koordynatora projektu Manhattan z ramienia armii], że Sowieciom brak zasobów technologicznych i intelektualnych, żeby zbudować broń jądrową [...]. Truman mówił o tym na zorganizowanej w trybie pilnym konferencji prasowej [...]. Zapewnił, że nie podzieli się z żadnym krajem „atomową tajemnicą” [...]. Kilka tygodni później przyrzekł utrzymywać amerykański monopol atomowy, jak święte mienie, dopóki świat pracujący na rzecz pokoju nie osiągnie stanu idealnego<sup>13</sup>.

Polityka prezydenta Trumana doprowadziła do swoistego „nuklearnego Apartheidu”, który według Shane’a Maddocka wytyczył kierunek polityki zagranicznej USA bezpośrednio po drugiej wojnie światowej. Charakterystyczne dla tego okresu było zjawisko, które Maddock nazywa „poczuciem wyjątkowości” (*exceptionalism*), czyli „rozpowszechnione przekonanie Amerykanów, że tylko oni mają wiedzę, odwagę i intelekt, aby posiadać broń jądrową i używać jej”<sup>14</sup>. Bomba atomowa była, jak wydawało się administracji Trumana, kartą przetargową w dziedzinie polityki zagranicznej. Dawała również gwarancję bezpieczeństwa państwowego. Tym bardziej starano się unikać wszelkich doniesień medialnych o negatywnych skutkach użycia tej broni. Cenzurowano fotografie<sup>15</sup> (szczególnie z okupowanej Japonii), a w filmach dokumentalnych używano wyłącznie zdjęć zburzonych budynków, nigdy zaś ofiar ludzi (jak we wspomnianej *Hiroshimie* Herseya<sup>16</sup>).

Zupełnym zaskoczeniem dla władz i społeczeństwa stały się testy atomowe przeprowadzone przez Rosjan w 1949 roku. Mit atomowej hegemonii, budowany przez Trumana, legł w gruzach i władza musiała zmienić kierunek polityki. Nie tylko podjęto decyzję o budowie bomby wodorowej, ale także wymyślono na nowo politykę społeczną. Po Trumanie zajął się tym Eisenhower, który wprowadził program „przyjaznego atomu” oraz program obrony cywilnej. Stany Zjednoczone działały także na polu międzynarodowym, formułując apel o nierozprzestrzenianiu broni atomowej, który Maddock uważa za ukoronowanie nuklearnego Apartheidu:

Zachód rzekomo potrafi zarządzać uzbrojeniem nuklearnym z rozumą i zachowa umiar w jego stosowaniu podczas kryzysu. Ale reszta świata, zwłaszcza jego nie-biała część, nie poradzi sobie z taką bronią. W innym kontekście [...] Eisenhower przestrzegął przeciwko handlowaniu „bronią palną z Indianami”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> S. Maddock, *Ideology and U.S. Nuclear Nonproliferation Policy since 1945* [w:] *The Atomic Bomb and American Society. New Perspectives*, red. R. B. Mariner, G. K. Piehler, Tennessee 2009, s. 124.

<sup>14</sup> S. Maddock, *Nuclear Apartheid. The Quest for American Atomic Supremacy from World War II to the Present*, Chapel Hill 2010, s. 4.

<sup>15</sup> Zob. Ibidem, s. 3.

<sup>16</sup> P. Boyer, op. cit., s. 4.

<sup>17</sup> S. Maddock, *Ideology...*, s. 131.

Próba uspokojenia społeczeństwa amerykańskiego nie powiodła się. Lęki społeczne narastały, a później przerodziły się wręcz w stan „nuklearnego odrętwienia” (*nuclear numbing*). Wobec zagrożenia wybuchem termojądrowym, który unicestwia wszystko w promieniu 20 kilometrów, zapewnienia Davida Lilienthala (przewodniczącego Komisji ds. Energii Atomowej) o leczniczym wpływie atomu ludzki organizm oraz sam tytuł podręcznika do obrony cywilnej: *You Can Survive an Atomic Bomb*<sup>18</sup> brzmiały paradoksalnie czy wręcz „nieadekwatnie”, jak pisała Sontag.

## II

W kolejnej części mojego artykułu chciałbym poddać analizie dwa filmy z roku 1953: *Najeźdźcy z Marsa* (*Invaders from Mars*) oraz *Przybysz z kosmosu* (*Robot Monster*) pod kątem ich powiązań z kontekstem historycznym zimnej wojny. Stan „nuklearnego odrętwienia”, o którym pisał Paul Boyer, w innym miejscu Cyndy Hendershot nazywa bezpośrednio „paranoją”. Dowodzi, że wyobrażenia na temat zagrożeń zimnej wojny dla przeciętnego Amerykanina nosiły charakter trwałego systemu przekonań, który cechuje raczej paranoików<sup>19</sup> niż osoby cierpiące na napadowe stany lękowe (jak pisał Jerome Shapiro). System ten był totalny, kierowano się paranoiczną logiką, co oznacza, że potrafiąco przekonująco wytłumaczyć każde nowe, zaskakujące lub też zwyczajnie nieaprobowane zjawisko za pomocą teorii o ingerencji obcych w tkankę zdrowego amerykańskiego życia. Paranoiczna logika, która podtrzymywała ten system wyobrażeń, usprawiedliwiała także eksperymenty, egzekucje czy też tworzenie czarnych list (*blacklisting*).

Wybrałem filmy *Najeźdźcy z Marsa* oraz *Przybysz z kosmosu*, ponieważ wiąże je ten sam motyw: dziecku śni się inwazja kosmitów na Ziemię. Wszystkie niesamowite wydarzenia w filmie są zamknięte w ramie snu. Dzięki temu motywacja bohaterów znajduje swoje wytłumaczenie w logice onirycznej. Śnione wydarzenia są jedynie iluzją, lecz wpływają one później na postrzeganie rzeczywistości. W powyższych produkcjach wyobrażony scenariusz zagłady Ameryki stanowi efekt przesunięcia do rzeczywistości onirycznej lub wytworzonej w stanie hipnozy, jak we wspomnianej *Inwazji na USA*. Finałowy chwyt polega na przeniesieniu zagrożenia hipotetycznego z rzeczywistości snu do rzeczywistości realnej. Tym samym film kierował do publiczności kinowej komunikat, który można by porównać do tego z klasycznego filmu pod tytułem *Cos* (*The Thing*): „Watch the sky! Everywhere! Keep looking, keep watching the sky!”. Sądzę, że w odniesieniu do powszechnie panującego „nuklearnego odrętwienia” oraz takiej polityki władz, która z zagrożenia atomowego uczyniła narzędzie sprawowania kontroli społecznej, film science-fiction w latach pięćdziesiątych stał się remedium dla powszechnie panującej paranoi. Oglądanie nieba staje się zachowaniem paranoicznym, które film komentuje i krytykuje jako pochodną nieracjonalnych obaw i odpowiadającej im polityki władz.

<sup>18</sup> Zob. P. Boyer, op. cit., s. 6.

<sup>19</sup> Por. C. Hendershot, *Paranoia, the Bomb and the 1950's Science-Fiction Films*, Ohio 1999, s. 9.

Od sceny obserwacji nieba rozpoczyna się film *Najeźdźcy z Marsa* w reżyserii Williama Menziesa. Syn naukowca, Jimmy, wstaje specjalnie w nocy, aby obejrzeć przez swój teleskop Wenus. Na prośbę troskliwej matki chłopiec wraca do łóżka, lecz około godziny czwartej budzi go hałas, który w pierwszej chwili bierze za odgłosy burzy. Tymczasem okazuje się, że w małym, spokojnym miasteczku, tuż pod domem, w którym mieszka chłopiec, wylądowali obcy, rozpoczynając inwazję na Ziemię.

Pierwszą ofiarą obcych pada ojciec Jimmy'ego, naukowiec pracujący nad tajnym projektem, o szczegółach którego nie może rozmawiać nawet z rodziną. Ojciec staje się szorstki, nieobecny, zafrasowany swoimi tajemnicami; jest agresywny wobec chłopca i opryskliwy wobec żony. Kochający ojciec staje się tyranem. Wezwani do zbadania sprawy policjanci padają ofiarą Marsjan, którzy, jak się okazuje później, wciągają swoje ofiary pod powierzchnię ziemi. Wkrótce ginie również dziewczynka z sąsiedztwa. Marsjanie mają dobrze zorganizowane podziemie i uderzają w strategiczne cele – rodziny, których ojcowie pracują nad projektami jądrowymi.

Tak zarysowana fabuła tematyzuje obawy amerykańskiego społeczeństwa przed konsekwencjami wykradzenia tajemnicy broni jądrowej. Jak pisze Maddock: „Przejawem amerykańskiej »wyjątkowości« było powszechne przekonanie, że Związek Radziecki mógł posiadać wiedzę na temat budowy broni atomowej tylko wtedy, gdy wykradł ją USA”<sup>20</sup>. Mało tego, ukrywanie się obcych pod powierzchnią Ziemi metaforycznie przestrzegało przed utajoną obecnością komunistów w społeczeństwie amerykańskim, jednocześnie obrazując wysoki poziom ich organizacji. Na atak szczególnie narażone były prowincje, gdzie poziom edukacji był niższy, a kontrola państwa mniej rygorystyczna. Ponadto potwierdzenie w filmie znajdują teorie głoszące udział w komunistycznym spisku osób wysoko postawionych, takich jak szef miejscowej policji, funkcjonariusze publiczni lub urzędnicy. Słuszne okazuje się również przypuszczenie, że osoby, których nikt nie posądziłby o sabotaż, potrafią działać niczym zawodowi tajni agenci (na przykład mała dziewczynka z sąsiedztwa podpalająca swój własny dom). Film umacnia jednak wiarę w to, że każdy „zarażony” obcą ideologią (która zaślepia i każe dążyć do zniszczenia Ameryki) nosi na sobie jakiś stygmat. W przypadku tego filmu jest to czerwona blizna na karku, przypominająca znak X.

Twórcy filmu pokazali również, że aby sterować Amerykanami, Marsjanie wykorzystują zaawansowaną technologię służącą praniu mózgu. Wszczepiają swoim ofiarom elektroniczne urządzenia. Kontrolę nad wszystkimi zainfekowanymi w ten sposób jednostkami sprawuje najwyższy postawiony w hierarchii obcy. Wobec takiej przewagi na miejsce zostają wezwane siły zbrojne, które po odbiciu więzionej lekarki ostatecznie wysadzają w powietrze statek kosmiczny Marsjan.

Ze snu wybudza Jimmy'ego wybuch. Na chwilę przed jego przebudzeniem oglądamy nakręconą w ekspresjonistycznym stylu scenę streszczającą całą fabułę w formie retrospekcji: widzimy twarz uciekającego chłopca i obrazy z filmu. Cała ta opowieść jeszcze raz pokazywana jest w skrócie, co może sugerować, że jest to subiektywna, stworzona przez paranoiczną psychikę Jimmy'ego projekcja jego własnych lęków.

<sup>20</sup> S. Maddock, *Nuclear...*, s. 5.

Gdy chłopiec budzi się we własnym pokoju, upewnia się, że rodzice nadal go kochają i nie zamienili się w obcych, po czym kładzie się spać. Ze snu, tak jak na początku, o godzinie czwartej wyrывa go odgłos burzy. Gdy Jimmy podchodzi do okna, widzi rozświetlony statek kosmiczny, lądujący na Ziemi.

Poprzez to powtórzenie objawia się paranoja, ponieważ realne wydarzenie znajduje wytlumaczenie w scenariuszu, który przed chwilą przyśnił się chłopcu. Paranoja Jimmy'ego polega na logicznym podporządkowaniu się urojeniom. Dyktują mu one odpowiednie zachowanie, gdy w miasteczku pojawiają się obcy. Zamiast poprosić ojca, aby rano sam zbadał tę sprawę – co wedle tego paranoicznego scenariusza oznaczałoby utratę obojga rodziców i piekło wojny – chłopiec powinien natychmiast zaalarmować wojsko, które skutecznie unieszkodliwi przybyszów z innej planety. W filmie *Najeźdźcy z Marsa* zawiera się większość obaw Amerykanów, naprzeciw którym wychodziła fantastyka naukowa: „filmy science-fiction z lat pięćdziesiątych przeważnie w sposób alegoryczny opowiadały o pladze komunizmu, metodach kontroli umysłu, inwazji lub utracie tożsamości”<sup>21</sup>.

Zupełnie inaczej problemy te podejmuje *Przybysz z kosmosu* w reżyserii Phila Tuckera. Głównym bohaterem jest mały chłopiec, Johnny, którego ciekawią statki kosmiczne i praca naukowców badających pobliską jaskinię. Zmęczony po całym dniu wrażeń zasypia i wtedy rozpoczyna się właściwa akcja osadzona w świecie postapokaliptycznym. Bohaterowie są ubrani w futurystyczne stroje i już na początku dowiadujemy się, że są ostatnimi ludźmi na Ziemi. Robo-potwór (Robot Monster) jest przybyszem z obcej planety, który ma za zadanie skolonizować Ziemię. Dysponuje on tajemniczą bronią emitującą promieniowanie i zdążył już wymordować całą ludzkość z wyjątkiem szóstki ocalałych. Archeolog badający przed chwilą jaskinię we śnie chłopca okazuje się naukowcem-geniuszem, który wynalazł serum chroniące przed promieniami Robo-potwora. Obcy odkrywa tajemnicę serum, dlatego musi jak najszybciej zlokalizować ostatnią ludzką osadę, zrezygnować ze śmiertelnej broni i zabić ocalałych siłą własnych mięśni. Na pierwszym planie pojawia się wątek miłości, na drodze której, zgodnie z filmowym schematem, staje potwór, porywając piękną Alice. Wtedy następuje jednak nieoczekiwany zwrot akcji, ponieważ dziewczyna rozbudza typowo ludzkie namiętności w nieczułym dotąd robocie. Przybysz z kosmosu przeciwstawia się swojemu władcy, z którym utrzymuje ciągły kontakt, odmawia zabicia Alice i proponuje pojednanie z ocalałą ludzkością. Zostaje zabity za niesubordynację przez swojego zwierzchnika.

Podobnie jak w *Najeźdźcach z Marsa* film domyka scena obudzenia się chłopca przed jaskinią. Kiedy dochodzi do siebie, uświadamia sobie, że to, co przeżył, było tylko snem. Genialny naukowiec jest archeologiem badającym skamieniałości, zaś jaskinia okazała się fascynującym źródłem zmyślonej opowieści o zamieszkującym ją Robo-potworze. Kiedy jednak wszyscy zebrani oddalają się, z jaskini wyłania się potwór. Victoria O'Donnel w następujący sposób tłumaczy sens tego chwytu: „Kiedy bohaterowi udaje się wyeliminować zagrożenie, odradza się stary porządek, któremu

<sup>21</sup> V. O'Donnel, op. cit., s. 172.



towarzyszy jednak ostrzeżenie dotyczące przyszłości<sup>22</sup>. To ostrzeżenie może być rozumiane podwójnie. Podaje widzom komunikat, że zagrożenie jest bliskie i należy mieć się na baczności. Nie można jednak wykluczyć, że w obu filmach zakończenie stanowi komentarz do paranoicznego lęku Amerykanów przed wojną światów.

Nie bez przyczyny *Przybysz z kosmosu* rozgrywa się przede wszystkim w pustynnych krajobrazach. Jak pisze O'Donnel obszary pustynne wybierano do kręcenia zdjęć z dwóch powodów: ze względu na niskie koszty (co dla budżetu filmu klasy B ma znaczenie decydujące), ale także dlatego, że powszechnie kojarzono pustynię z testami atomowymi. Uzbrojenie obcego przewyższa zdolności obronne Stanów Zjednoczonych, co odzwierciedlało ówczesne domniemania na temat mocy arsenału bojowego Związku Radzieckiego. Nie wiadomo, jak zakwalifikować samą postać potwora. Czy jest on alegorycznym przedstawieniem komunisty – jak kontrolowany przez Marsjan ojciec Jimmy'ego w *Najeźdźcach z Marsa*? Podobnie jak on mówi powoli, jakby mechanicznie, jest opryskliwy, chłodny i pozbawiony ludzkich odruchów. Jego jedyna ludzka cecha to pociąg seksualny, który jednak, podobnie jak w *Inwazji na USA*, stanowi raczej dla widzów oznakę barbarzyństwa.

Ro-man (którego grał aktor w kostiumie goryla z hełmem astronauty, pod którym, zamiast głowy widać było czaszkę) łączył w sobie trzy porządki, które w klasycznych filmach science-fiction zazwyczaj starannie od siebie oddzielano. Jak sugeruje tytuł, obcy jest jednocześnie robotem oraz potworem, łączy tym samym rodowód mechaniczny z organicznym. Nie wiadomo więc do końca, czy został skonstruowany, czy zrodzony. Pustynia oraz pojawiający się w filmie temat promieniowania mogą sugerować, że jak w innych filmach z lat pięćdziesiątych (*Them!*, *Tarantula*, *The Fly*), Ro-man narodził się w wyniku oddziaływania silnego promieniowania na organizm żywy, który uległ mutacji. Czaszka, widoczna na plakacie, a nieekspozowana w filmie, może nadawać tej postaci ludzkie rysy – tym bardziej, że ocaleni z zagłady bohaterowie konsekwentnie zwracają się do potwora „Ro-man” („Robo-człowieku”). Robot-Monster wydaje się więc bliżej nieokreślonym symbolem technologicznej zagłady ludzkości, która postępuje także w wymiarze moralnym. Obcy to zarazem narzędzie unicestwienia gatunku ludzkiego oraz forma postczłowieka, który zastąpi człowieka po apokalipsie. Jest chyba w zamierzeniu twórców połączeniem dwóch skrajności: mechaniczności i zwierzęcości, cech, które w pewnym stopniu przypisywano Sowietaom.

Kolejnym odniesieniem do kontekstu zimnej wojny są śmiertelnie groźne, bliżej niezidentyfikowane promienie używane przez obcego. Promieniowanie było powodem lęku już pod koniec XIX wieku, kiedy to Roentgen odkrył promienie X, nazwane później od jego nazwiska promieniami rentgenowskimi. Obawa przed promieniowaniem powróciła wraz z pracami nad projektem Manhattan, kiedy do wiadomości publicznej podano informację o degradacji fauny i flory w okolicach poligonów jądrowych. Promieniowanie, jak podawano, mogło być źródłem nieprzewidzianych mutacji, które prowadziły do chorób i dysfunkcji – w tym przede wszystkim do

<sup>22</sup> Ibidem, s. 180.

impotencji. Obawy te stanowiły odpowiednik syndromu traumy powojennej, która dotykała żołnierzy powracających z frontu, negatywnie wpływając na ich życie rodzinne i pożycie seksualne. Jak pisze Cyndy Hendershot,

William L. Laurence, rzecznik prasowy projektu Manhattan, twierdził że wielu mieszkańców Los Alamos wierzyło, że sekretny projekt polegał na wynalezieniu „promieni śmierci”. Obawiano się przede wszystkim męskiej kastracji w wyniku zbyt długiej ekspozycji na promieniowanie [...], która może spowodować zmniejszenie pociągu seksualnego i zdolności reprodukcji<sup>23</sup>.

W tym kontekście swoje wytłumaczenie znajdują wątki romansowe w filmach science-fiction. Walka bohatera i obcego o kobietę wynikała zatem bezpośrednio z lęku przed negatywnym wpływem radioaktywnego promieniowania na męskie siły vitalne.

Podobną wymowę ma klasyczny film science-fiction z tego okresu, *Człowiek, który się nieprawdopodobnie zmniejsza* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) opowiadający historię mężczyzny, który uległ silnemu promieniowaniu radioaktywnemu po wybuchu bomby atomowej na Pacyfiku. W efekcie mężczyzna z każdym dniem zmniejszał się, co nie tylko utrudniało mu egzystencję, ale także obniżało jego pozycję społeczną. Jak można się domyślić, wpłynęło to negatywnie na jego relacje z kobietami, prowadząc do zamiany ról. Zmniejszający się mężczyzna przestał być partnerem, a stał się raczej dzieckiem, którym trzeba się opiekować, lub po prostu lalką i zabawką (znamienna w tym sensie jest scena, w której bohater wprowadza się do domku dla lalek). Fizyczne pomniejszenie ma też znaczenie metaforyczne. Degradacji ulegają także możliwości obrony obywateli w obliczu konfliktu jądrowego, zdolności obronne państwa, potencjał żołnierza w wojnie nowego typu, pozycja mężczyzny w społeczeństwie i jego pewność siebie. Amerykanie są jak dzieci uwikłane w konflikt, którego do końca nie rozumieją i którego nie potrafią rozstrzygnąć na swoją korzyść. Uważam, że zastosowaną tutaj metaforę pomniejszenia odnaleźć można także we wcześniej analizowanych filmach. Jeśli w ten sposób potraktować ramę narracyjną *Najeźdźców z Marsa* i *Przybysza z kosmosu*, zauważymy, że filmy te pokazują nikły wpływ obywateli Stanów Zjednoczonych na sposób prowadzenia polityki atomowej: Amerykanie są jak dzieci, które obserwują niebo, podejmują nieporadne działania i nic nie mogą wskórać bez pomocy armii.

Podsumowując, filmy science-fiction w latach pięćdziesiątych wyznaczały granice obcości, cementując w ten sposób tradycyjny porządek społeczny. Nie do końca jednak zgadzam się ze stwierdzeniem Susan Sontag, że „filmowa fantastyka naukowa nie zawiera żadnej krytyki społecznej, nawet zawoalowanej – na przykład krytyki panujących w społeczeństwie warunków prowadzących do dehumanizacji, którą przypisuje się tu po prostu wpływowi obcego”<sup>24</sup>. Jawną krytykę społeczeństwa podejmują przecież takie filmy jak *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*) z 1951 roku. Główny bohater, Klaatu, przedstawiciel obcych, przestrzega

<sup>23</sup> C. Hendershot, op. cit., ss. 14–15.

<sup>24</sup> S. Sontag, op. cit., s. 297.

Ziemię, że jej mieszkańcy ściągną na siebie zagładę ze strony innych cywilizacji, jeśli nie zrezygnują z udziału w szaleńczym wyścigu zbrojeń. Film przedstawia szkodliwe oddziaływanie mediów, kondycję amerykańskiego społeczeństwa oraz krótkowzroczność amerykańskich sił zbrojnych. Jest jawną krytyką organizacji amerykańskiego społeczeństwa i – mimo prężnego działania propagandy – nieprzygotowania Amerykanów do obrony swojego kraju. Jak starałem się wykazać, także w innych filmach, takich jak omówione przykłady: *Najeźdźcy z Marsa* oraz *Przybysz z kosmosu*, występują metaforyczne elementy krytyki społecznej. Wbrew przeświadczeniu niektórych badaczy o banalnej strukturze narracji ówczesnych produkcji, niektóre rozwiązania fabularne mogą stanowić polemiczny komentarz do sytuacji polityczno-społecznej. Ich krytyczny potencjał może występować w tak, wydawałoby się, nieznaczących elementach, jak na przykład rama narracyjna w postaci snu dziecka. W przeciwieństwie więc do traktowania gatunku science-fiction w kinie wyłącznie jako medium prezentowania najnowszych odkryć technologicznych, starałem się wydobyć na jaw polityczne aspekty tego rodzaju kina, które z jednej strony wspiera, a z drugiej krytykuje mechanizmy propagandowe.

#### BIBLIOGRAFIA

- Boyer P., *Nuclear Themes in American Culture, 1945 to the Present* [w:] *The Atomic Bomb and American Society. New Perspectives*, red. R. B. Mariner, G. K. Piehler, Tennessee 2009.
- Hendershot C., *Paranoia, the Bomb and the 1950's Science-Fiction Films*, Ohio 1999.
- Maddock S., *Nuclear Apartheid. The Quest for American Atomic Supremacy from World War II to the Present*, Chapel Hill 2010.
- Maddock S., *Ideology and U.S. Nuclear Nonproliferation Policy since 1945* [w:] *The Atomic Bomb and American Society. New Perspectives*, red. R. B. Mariner, G. K. Piehler, Tennessee 2009.
- Matthews M., *1950s Science Fiction Films and 9/11: Hostile Aliens, Hollywood, and Today's News*, New York 2007.
- O'Donnel V., *Science-fiction and Cold War Anxiety* [w:] Peter Lev, *Transforming the screen 1950–1959*, New York 2003.
- Shapiro J., *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, New York 2002.
- Sontag S., *Katastrofa w wyobrażeniu*, przeł. A. Skucińska [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.

## SUMMARY

### INVASION AS METAPHOR. SCIENCE-FICTION CINEMA AND AMERICAN SOCIAL PROBLEMS IN THE COLD WAR ERA

This essay raises the issue of the representation of the atomic bomb anxiety in the science-fiction movies in the 1950s. This study uses a framework of the anxiety states in American society, which emerged at the beginning of the Cold War. I analyze two movies: *Invaders from Mars* (1953) directed by William Menzies and *Robot Monster* (1953) directed by Phil Tucker. As I want to show, these films depict and comment on the American fear of nuclear warfare, representing it in the guise of confrontation with the Aliens. In particular scenes I identify stereotypes, which the American society created about the Soviets and the nuclear threat. I consider a critical approach of these movies to the political and social situation of 1950s, as opposed to other scholars, who misjudge the science-fiction stories calling them secondary, banal and naive. On the one hand, the science-fiction cinema alleviated the anxiety of the audience, showing every time that Americans defeat the Aliens. Thus science-fiction movies became a channel of governmental propaganda. On the other hand, these movies diagnose paranoia incumbent in the society. Thus, I take issue with Susan Sontag's argument that "there is absolutely no social criticism, of even the most implicit kind, in science fiction films". I contend that science-fiction movies recognize and comment on the situation of the American society, envisaged as a child dreaming about its own power, but unable to protect the country.