

Piotr Urbanowicz
(Uniwersytet Jagielloński)

W CIENIU RADIACJI. SEKSUALIZACJE BOMBY ATOMOWEJ
W KULTURZE POPULARNEJ LAT 40. I 50.
W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Rita Hayworth po roli w filmie *Gilda* (1946) staje się naczelną seksbombą Ameryki. Jej wizerunek wraz z imieniem tytułowej postaci zostają namalowane na bombie, którą w tym samym roku zdetonowano na atolu Bikini na Oceanie Spokojnym. Cztery dni po testach atomowych francuski designer Louis Réard nazywa swój nowo zaprojektowany kostium bikini¹. Przymiotnik „atomowy” staje się w przemyśle reklamowym synonimem seksualnej atrakcyjności oraz znakiem jakości najlepszych produktów. Magazyn „Life” określił Lindę Christians mianem anatomicznej bomby². W latach 50. popularne stają się takie utwory jak *Thirteen Women* Billa Haleya i *Comets*, w której między innymi śpiewają o świecie po katastrofie, gdzie na jednego mężczyznę przypada wiele kobiet. W *Atom Bomb Baby* The Five Stars bomba atomowa, tak jak w przypadku pragnienia, jest czymś poza racjonalnym osądem, ale również obietnicą maksymalnego spełnienia.

Nie trudno się więc dziwić Stanleyowi Kubrickowi, który w swoim filmie *Doktor Strangelove, lub jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (1964) ironicznie wykrzywił związek popędu seksualnego i atomu. Kubrick słusznie zauważył, że seksualizowanie bomby ma wymiar kompensacyjny. Tytułowy szalony doktor, który w momencie kryzysu ostatecznie przekonuje prezydenta Stanów Zjednoczonych do zrzuconiu bomby na terytorium ZSRR, zostaje przedstawiony jako impotent. Pilot bombowca, zrzucając bombę atomową, zakłada swój kowbojski kapelusz, dosiada ją i ujeżdża. Amerykański reżyser odnosi się krytycznie do retoryki, która z bomby czyniła obiekt seksualny i przesądzała o erotycznych pobudkach stojących za technologią.

Niniejszy artykuł jest próbą scharakteryzowania owej seksualnej retoryki, a także kontekstów społecznych i politycznych, które legitymizowały jej powstawanie i stosowanie. Na przykładzie artykułów prasowych oraz filmów z lat 50. postaram się wykazać skomplikowany układ czynników, który determinował ową retorykę. Poddam analizie film *Wyszedłem za kosmicznego potwora* (*I Married a Monster from Outer Space*) (1958). Opowiada on o skutkach kontaktu z obcą

¹ Zob. Thomas G. Cole, *(The) Bikini: Embodying the Bomb*, „Genders” 2011, nr 53, online: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-254403943/the-bikini-embodying-the-bomb> [dostęp 15.09.2016].

² Cyndy Hendershot, *Paranoia, the Bomb and the 1950's Science-Fiction Films*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1999, s. 91.

materią. W zawołowany sposób sugeruje, jakoby niesamowita przemiana bohaterów była konsekwencją napromieniowania. Skupię się na jednym z aspektów funkcjonowania bomby atomowej w dyskursie tamtych lat, tj. na problemie promieniowania, które zaprzętało myśli Amerykanów, napawało ich lękiem – co znajdowało odbicie w popularnych gatunkach filmowych.

Badanie kina tego okresu może odsłonić zarówno efekt propagandowy rządu, który cenzurował wszelkie doniesienia o chorobie popromiennej, ale także pozwala prześledzić, jaką formę metaforyzacji przyjmowały obawy społeczne. Sposób wyrażania tych obaw nie był obojętny dla dyskursu. Tym bardziej, jeśli w większości filmowych fabuł, bohaterowie zmagają się z problemem seksualności. Ta natomiast stała się obsesją lat powojennych, tak w wymiarze mieszanego wizerunków kobiet i broni jądrowej, jak swoistego modelowania relacji damsko-męskich. Wszystkie takie zjawiska występowały z konieczności stworzenia nowego modelu pożycia małżeńskiego w obliczu problemów tożsamościowych i psychologicznych, jakie zarówno w kobietach, jak i mężczyznach wywołała II wojna światowa. Początkowo broń jądrowa została przyjęta z wielkim entuzjazmem, co świetnie widać na przykładzie doniesień prasowych niektórych reporterów, napawała jednak społeczeństwo obawą przed niewyobrażalną destrukcją. Ta tendencja narastała od końca lat 40., kiedy to do wiadomości publicznej dotarło, że Rosjanie przeprowadzili udane eksperymenty jądrowe. Seksualizowanie bomby – czynienie z niej bohatera kultury popularnej oraz kliszy oddającej ogólnie pojętą maksymalizację i absolutyzację – uzupełniało się z doniesieniami na temat jej kastrującego wpływu. Seksbomba prezentowała maksimum natychmiastowego spełnienia, ale kryła także *femme fatale* zdolną całkowicie zniszczyć mężczyzn. Dokładnie tak jak bohaterka filmu *Gilda*.

Obraz mężczyzny, który staje naprzeciw obcego, konkurując *de facto* o rękę ukochanej, to w filmach science fiction z lat 50. motyw klasyczny. Swoją skrajną, normatywną formę uzyskuje na plakatach reklamujących filmy. Niemal zawsze występuje na nich obcy porywający kobietę oraz mężczyzna dążący do nie tyle odbicia partnerki z rąk wroga, ile raczej do tego, by zachować w miarę spokojną i godną postawę wobec zagrożenia. Filmy te są więc szczególną formą reakcji kulturowej na problemy spowodowane napięciem atomowym i innymi społecznymi uwarunkowaniami, umniejszającymi rolę mężczyzn w społeczeństwie. Zachwiany tradycyjny porządek płciowy wymagał nowych form kompensacji. Science fiction zachęcało mężczyzn do mierzenia się z nawiedzającym ich omenem – cokolwiek by on nie reprezentował – w walce o dobro narodu. To natomiast można pojmować jako sukces reprodukcji, ogólnie pojętą asymilację w społeczeństwie, przeciwdziałanie infiltracji komunistycznej, normalizację stosunków płciowych. Dzięki temu mężczyzna legitymizuje swoją płodność.

Cyndy Hendershot w swojej analizie kina science fiction wymienia dwie funkcje seksualizacji bomby atomowej. Po pierwsze służyły zastąpieniu czegoś niewyobrażalnego znajomym i oswojonym kontekstem seksualnym. Po drugie pozwalały przeżywać indywidualne problemy na tle seksualnym jako doświadczenie kolektywne poprzez wpisanie go w paranoiczny scenariusz lęku przed obcym³. Pierwsza teza przypomina klasyczne już rozpoznanie Susan Sontag⁴, że filmy

³ Zob. ibidem, s. 92.

⁴ Susan Sontag, *Katastrofa w wyobrażeniu*, przeł. Anna Skucińska, w: Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2012.

science fiction dostarczają instrumentarium do wyobrażenia sobie rzeczy z ludzkiego punktu widzenia niepojętej – natychmiastowej anihilacji. Im prostsza struktura oraz banalnieszy konflikt w filmie, tym łatwiej opętani lękiem widzowie mogą sobie poradzić z napięciem polityczno-społecznym, które rosło od zakończenia wojny konsekwentnie aż do czasu kryzysu kubańskiego (w tym właśnie momencie Sontag pisała swój tekst). Druga teza Hendershot domaga się rozwinięcia. Zawężając metodologię do psychoanalizy, Hendershot pomija dyskursywne uwikłanie atomowych narracji oraz polityczności poszczególnych retoryk używanych do opisanie bomby. Nie zwraca również uwagi na performatywny wymiar tej seksualnej gry, która dokonywała się w latach 50. na ekranach popularnych kin.

Na dyskursywny charakter narracji dotyczących atomu zwracał uwagę David Seed, przywołując słowa Jacquesa Derridy: „[...] polityczna retoryka stwarza polityczną aktywność”⁵. Uwikłanie działania w dyskurs jest podstawowym założeniem dla oddania znaczenia analizy poszczególnych filmowych i dziennikarskich narracji. Zdaniem Seeda, „Od samego początku bomba atomowa stanowiła radykalne wyzwanie dla możliwości jej opisanie, **wyzwanie dla języka jako takiego**”⁶. W przeciwieństwie do Hendershot zauważa on istotny aspekt tych narracji. Nie są one wyłącznie subiektywną projekcją, ale motywują i modelują działanie podejmowane w rzeczywistości.

Badacz analizuje język Williama L. Laurence’a – dziennikarza „New York Timesa”, który przyjął zaproszenie generała Leslie R. Grovesa – dyrektora projektu Manhattan, aby odwiedzić wojskowy campus w Nowym Meksyku. Laurence porównywał energię atomową do uniwersalnych sił natury, którą, niczym Prometeusz, ówczesni naukowcy wydzierają bogom i przekazują dobroliwie ludzkości. Poprzez odwołanie do mitologicznych motywów dziennikarz tworzy wizerunek bomby atomowej jako akt narodzin nowego rozdziału historii, kiedy to człowiek, a dokładniej Amerykanie, przejmują pełną kontrolę nad ziemskim światem. Będąc świadkiem testów jądrowych, opisywał błysk jak „biblijny opis kreacji świata”⁷, porównywał grzmoty do „odgłosu dzwonów przebijających mroki, brzmiące, jakby dochodziły znad chmur”⁸, natomiast błysk wybuchu nazywał nowym świtem. Mitologiczny początek miał swoje propagandowe znaczenie. Był boskim darem.

Rola Laurence’a była kluczowa dla formowania symboli związanych z bombą atomową, przede wszystkim grzyba atomowego (*mushroom cloud*). Do jego dyskursywnych osiągnięć należy również dodać seksualizację bomby atomowej⁹. W artykule poświęconym zrzuconiu bomby na Nagasaki tak relacjonował formowanie się grzyba atomowego:

Oniemiali oglądaliśmy, jak rósł w górę niczym meteor, który zamiast spadać z przestrzeni kosmicznej, wznosi się z ziemi ku białym chmurom, stając się przy tym czymś żywym. To nie był dłuższy dym, mgła albo też chmura ognia. To było coś żywego, nowy gatunek zrodzony na naszych oczach.

W kilka sekund nadrobił miliony lat ewolucji, formując postać ogromnego słupa totemicznego, którego fundament rozciągał się na długości 3 mil, zmniejszając się stopniowo mniej więcej o milę u wierzchołka. Jego dno było brązowe, jego środek bursztynowy, a góra biała.

⁵ David Seed, *Under the Shadow. The Atomic Bomb and Cold War Narratives*, Kent: The Kent State University Press 2013, s. 2.

⁶ Ibidem, s. 24 (podkreślenie – P.U.).

⁷ Ibidem, s. 26.

⁸ Ibidem.

⁹ Zob. ibidem, s. 28.

[...] Wierchołek grzyba był nawet bardziej żywy niż jego filar, gotując się i kipiąc w białej furii kremowej piany [sic!], skwiercząc [sizzling] zwrócony ku górze, aby następnie opaść w kierunku ziemi, tysiąc gejzerów skumulowanych w jedno.

Zmagał się z tą furią żywiołów jak jakieś stworzenie w akcie zrywania okowów. W kilka sekund urwał się ze swojej ogromnej łądygi i poleciał ku górze z olbrzymią prędkością, z pędem, który wyniósł go w stratosferę na wysokość około sześciuset tysięcy stóp¹⁰.

Widać w tym opisie kilka charakterystycznych cech w kontekście kolejnych wyobrażeń, jakich dostarczają filmy science fiction. Po pierwsze, że wyzwolona przez bombę energia formuje coś na kształt nowego życia. Potwora, który zerwał się z kajdan, aby pustoszyć i niszczyć. Wynalezienie bomby jest porównywane z odkryciem jakiegoś nowego gatunku, co nie pozostaje bez konsekwencji dla filmów z lat 50. Łatwiej w tym kontekście zrozumieć klasyczny motyw fabularny, czyli inwazję obcych na ziemię. Uosabiali oni bombę atomową, niejednokrotnie dokonując kompletnej anihilacji, posługując się przy tym bronią, która jednoznacznie wskazuje na bombę atomową (ogniste kule, chmury czarnego dymu, laser emitujący bliżej nieokreślone promienie itp.).

Po drugie, opis tętni metaforami seksualnymi. W połączeniu z zabiegiem animizacji tworzy wizerunek potwora, którego energia wynika z pierwotnego popędu, a który zrodzony w tym quasi-biblijnym akcie zstępuje na ziemię, by zmienić historię ludzi i świata. Nie pozostaje to bez znaczenia dla filmowych fabuł, których twórcy prześcigali się w kreowaniu kolejnych monstrów, nadając im właściwości potężnej siły, ale także pewnej słabości do ludzkich kobiet...

Warto dodać kolejne istotne wyobrażenie, które uzupełniały mitologię Laurence'a. Zwrócił na nie uwagę Richard Tanter. Podobnie jak Seed opisuje propagandowy aspekt dziennikarstwa Laurence'a, ale dodaje do niego wiele innych relacji z tamtego czasu. Cytuje między innymi Williama „Billa” Lawrence'a, który miał opisywać doświadczenie wizyty w zniszczonej Hiroszynie w ten sposób: „Wizyta w Hiroszynie jest doświadczeniem gdzie wstrząsające i straszne widoki ustępują tym niesamowitym. Tutaj znajduje się ostateczny dowód na to, ile **mechaniczny i naukowy geniusz Ameryki** potrafił osiągnąć w wojnie”¹¹.

Tanter referuje pewien rys prasy tamtego czasu, która odpowiadała na rządowe zapotrzebowania. W centrum uwagi eksponowano siłę i potęgę Stanów Zjednoczonych, które dążą do szybkiego rozwiązania konfliktu zbrojnego. W cieniu tej polityki pozostawały ofiary ataku. Nawet jeśli o nich mówiono, to wyłącznie po to, aby podkreślić siłę uderzenia, które spadło na Japończyków. Ale, z punktu widzenia późniejszych narracji filmowych, istotne jest także to, że obraz holocaustu „był przedstawiany jako esencjonalnie technologiczny, lub bardziej dokładnie, bez udziału człowieka”¹². Ta ponadnaturalna siła, którą wyzwolono za pomocą najnowszych technologii, istniała niejako sama z siebie. Taka mitologia ułatwiała uniknięcie odpowiedzialności za skutki bombardowań. Dementowano więc wszelkie doniesienia o przedłużających się cierpieniach, a przede wszystkim o skutkach ubocznych wybuchu, którym było skażenie radioaktywne.

¹⁰ William L. Laurence, *Atomic Bomb on Nagasaki*, „New York Times” z 9 września 1945, online: <https://chnm.gmu.edu/courses/122/hiro/laurence.htm> [dostęp 10.09.2016].

¹¹ Richard Tanter, *Voice and Silence in the First Nuclear War: Wilfred Burchett and Hiroshima*, „The Asia-Pacific Journal” 2005, t. 3, z. 3, online: <http://apjpf.org/Richard-Tanter/2066/article.html> [dostęp 20.09.2016] (podkreślenie – P.U.).

¹² Ibidem.

Strach przed sterylnością jako skutkiem promieniowania był dość powszechny w społeczeństwie amerykańskim i narastał wraz z rozwijaną w mediach dyskusją dotyczącą doniesień z Japonii. Nie był to oczywiście temat nowy. Jak wskazywał Spencer R. Weart, już od początku XX wieku, kiedy najpierw odkryto promienie X, nazwane potem promieniami Röntgena, a potem rad i stwierdzono pewne jego zdrowotne właściwości, z jednej strony spekulowano o bezpłodności, które te nowe środki powodują, z drugiej traktowano je jako panaceum. Energia jądrowa wypełniła miejsce w gotowym scenariuszu, który społeczeństwo amerykańskie zaprojektowało dużo wcześniej¹³.

Doniesienia z Japonii budziły duże obawy. Dlatego rząd amerykański starał się cenzurować informacje na temat choroby popromiennej. Może o tym świadczyć historia Petera Burchetta, który jako pierwszy po zrzuconiu bomby na Hiroszimę relacjonował stan miasta i obrażenia ofiar. Swój artykuł w „Daily Express” z 6 września 1945 r. zatytułował *The Atomic Plague*. Nie wiedząc dokładnie, z czym ma do czynienia, potwierdzał bezradność japońskich lekarzy, którzy nie potrafili leczyć pacjentów dotkniętych promieniowaniem. Delegatura amerykańskich oficjeli, w tym wojskowych, dementowała te doniesienia na zwołanej na następny dzień konferencji prasowej. Obecny na niej Burchett po tym, jak dopytywał naukowców o to, co faktycznie widział, miał usłyszeć w odpowiedzi: „Obawiam się, że padł pan ofiarą japońskiej propagandy”¹⁴.

Następne kroki władz były dość oczywiste. Sprzyjający amerykańskiej propagandzie reporterzy dementowali doniesienia Burchetta. Kilka dni po jego artykule William L. Laurence opublikował w „New York Times” reportaż z odwiedzin w bazie wojskowej w Nowym Meksyku pod znanym tytułem *U.S. Bomb Site Belies Tokyo Tales*. Dziennikarza w podziw wprawiły bezpieczeństwo i siła polityki atomowej oraz otwartość władz w celu przeciwstawienia się japońskiej propagandzie. W artykule Laurence przedstawia stanowisko generała Leslie Grovesa, który stanowczo zaprzeczał istnieniu zjawiska radiacji¹⁵.

Strach przed sterylizacją odpowiadał lękowi przed powrotem do domu. Pod koniec wojny w armii służyło około 30 milionów mężczyzn, z czego aż 10 milionów znajdowało się na różnych frontach świata. Obawom, jakie towarzyszyły społeczeństwu oczekującemu na demobilizację, przyjrzał się Mike Chopra-Gant. Przeglądając ówczesną prasę, wymienia te najczęściej się powtarzające: brutalizacja życia codziennego, homoseksualizm oraz trudności z asymilacją pod wpływem stresu pourazowego¹⁶. Do tego wszystkiego dochodziła niepewność ekonomiczna, ponieważ powrót do pracy takiej liczby ludzi z konieczności musiał zachwiać systemem gospodarczym (który pod nieobecność żołnierzy niespodziewanie radził sobie bardzo dobrze i zanotował tendencję zwyżkową).

Niepewność skuteczności aklimatyzacji wymuszała zmianę pojęcia męskości. Badacz analizuje popularne gatunki filmowe: komedie, musicale, ale także drama-

¹³ Zob. Spencer R. Weart, *Nuclear Fear: A History of Images*, Cambridge: Harvard University Press 1988, s. 3–76.

¹⁴ Richard Tanter, *Voice and Silence*.

¹⁵ Zob. William L. Laurence, *U.S. Bomb Site Belies Tokyo Tales*, „New York Times” z 12.08.1945, online: https://cdn1.nyt.com/packages/pdf/science/20071030_MANHATTAN_GRAPHIC/sept12_1945.pdf [dostęp 20.09.2016].

¹⁶ Zob. Mike Chopra-Gant, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London–New York: I. B. Tauris Publishers 2006, s. 95.

ty, by uchwycić kulturową tendencję zmierzającą w kierunku negocjacji tożsamości. Powołując się na takich teoretyków jak Judith Butler oraz Ervin Goffman, analizuje, jak w filmach tych proponowano nową wizję męskiej tożsamości. Równolegle do artykułów prasowych kino sugerowało, aby zwiększyć rolę instytucji prorodzinnych, takich jak szkoła, kościół itp., kładąc nacisk na proces socjalizacji. Chopra-Gant nazywa to „przeświadczeniem o tym, że męska tożsamość nie jest esencjonalna, lecz może być performatywnie kształtowana”¹⁷.

Odwołując się do Goffmana, badacz stara się uchwycić znaczenie zmiany stroju i rekwizytów, które w filmach powojennych, takich jak np. *Where Do We Go from Here* (1945) *Best Years of Our Lives* (1946) czy *Two Years Before the Mast* (1946), dość starannie akcentowano (i które zazwyczaj stawały się źródłem fabularnego konfliktu). Zrzucenie munduru szło w parze ze zmianą stylu życia. Stawało się gwarantem przemiany bohatera. Ale pokazywało także, że „wojna to maskarada”¹⁸. W kontekście filmu, który chciałbym tutaj przeanalizować, jest to bardzo istotne.

W *Wyszłam za kosmicznego potwora* obcy pojawiają się na Ziemi na skutek tajemniczej choroby, która nawiedziła ich planetę w odległej galaktyce. Choroba ta pozbawia populację osobników żeńskich. Pozostali przy życiu przybywają na Ziemię, aby opanować ciała samotnych mężczyzn i związać się z ludzkimi kobietami, aby zapewnić ciągłość swojego gatunku.

Pierwszą ofiarą staje się główny bohater filmu Bill. Tak jak w kolejnych atakach, mężczyzna zostaje otoczony czarną chmurą emitowaną przez obcego. W ten sposób jego ciało zostaje porwane przez kosmitów i następnie staje się kostiumem dla obcego. Następnego dnia bierze ślub z Marge. Małżeństwo nie układa się młodej parze. Marge jest zrozpaczona wyniosłością i apatią swojego męża. Bill wydaje się jej nieobecny i nerwowy. Do tego dochodzą problemy z zajściem w ciążę i to właśnie one stanowią załączek konfliktu, który popycha bohaterkę do śledzenia męża w nocy. Przerażona odkrywa statek kosmitów w niedalekim lesie oraz staje się świadkiem tego, jak z ciała jej męża wychodzi obcy.

Gdy Marge bezskutecznie szuka pomocy, dowiadujemy się, że inwazja obcych posunęła się szybko do przodu. Szef policji i lokalni stróże prawa zostali opanowani przez kosmitów. Dokonują kolejnych porwań, obezwładniając ofiary, otaczając ich kłębem czarnego dymu i przejmując tym samym ich ciała. Miasto zostaje zablokowane, pocztę kontrolują kosmici i nie ma realnej możliwości ucieczki.

Motyw opanowania ciała przez obcego, który kieruje ukochanym Marge, jest z punktu widzenia analizy Chopry-Ganta przetworzonym motywem maskarady. W domu pojawia się ktoś obcy, ktoś, kto zapewne był żołnierzem, i jego trauma powoduje, że jest apatyczny. Scenę, w której Marge próbuje napisać list do matki, żaląc się, że Bill nie jest tym mężczyzną, którego pokochała, można złożyć na karb problemów psychicznych jej męża. Film rozładowuje to napięcie, wskazując na kosmiczne źródła apatii Billa.

Obcy są nadzy, ale nie posiadają żadnych rysów płciowych. Nie jest to nagość atrakcyjna, lecz przeciwnie – niepokojąca. Moim zdaniem, odnosi się do drugiej strony konfliktu – do rannych i zabitych, których zdeformowane, nagie ciała mąciły sielankowość normatywnych amerykańskich małżeństw.

¹⁷ Ibidem, s. 96.

¹⁸ Ibidem, s. 100.

Thomas Cole argumentował, że podczas drugiej wojny światowej po raz pierwszy na taką skalę w wiadomościach pojawiły się nagie ciała. Materiały wizualne z frontów, przedstawiające cywilne ofiary bombardowań, ofiary Holocaustu, sprawiły, że nagość stała się z jednej strony bardziej powszechna, z drugiej była kojarzona ze śmiercią. Została także silniej powiązana z technologią – jako że masowe mordy były pokłosiem sprawnie zorganizowanych maszyn wojennych. Jak pisze Cole, „W czasie drugiej wojny światowej nagie ciało stało się centralnym obrazem, pozostałością i przypomnieniem [*rem(a)inder*] naukowego i skrupulatnego dynamo śmierci”¹⁹ (zwracam uwagę na grę słów Cole’a, gdzie materialne ciało jest źródłem kulturowego niepokoju).

Ciało stało się pewną kulturową pozostałością przypominającą o ofiarach poparzeń, promieniowania i sterylizacji – bolesnej triady skutków zrzućenia bomb na Hiroszimę i Nagasaki, która tym się różniła od orgiastycznego przedstawienia wybuchu, że jej skutki trwają dalej w czasie, przynosząc zamiast śmierci długą i powolną męczarnię. W 1951 r., czyli po zakończeniu amerykańskiej okupacji, do mediów docierają pierwsze zdjęcia poparzeń spowodowanych wybuchem bomby²⁰. Ofiary pokazywała deformacje swojego ciała, tzw. bliznowce (keloidy). W skrajnych wypadkach zajmowały one większość ciała.

Wygląd obcych nawiązuje do zabliźnionych i zdeformowanych ciał ofiar bomby atomowej. Kosmici w filmie mają zdeformowane dłonie oraz twarze. Ich żyły i ścięgna wystają na zewnątrz, jakby byli obdarci ze skóry. Blizny pokrywają całe ich ciała. Ponadto ich organizmy świecą, zupełnie jak w przypadku skażenia promieniotwórczego. W apokaliptycznym scenariuszu przybywają do Stanów Zjednoczonych, aby, pozbawieni możliwości reprodukcji we własnym gronie, wziąć w zamian amerykańskie kobiety za żony.

Tajemniczą chorobę można więc rozumieć jako skrywaną przed Amerykanami chorobę popromienną. W czasach prezydenta Eisenhowera i szturmu jego kampanii społecznej *Atoms for Peace* atom miał zyskać – w sensie gospodarczym i propagandowym – pozytywne zastosowania. Odtąd energia miała służyć gospodarstwu domowemu w formie na przykład odkurzaczy, kuchenek i lodówek. Jak wskazywałem wcześniej, dementowano doniesienia o skutkach choroby popromiennej, choć materiały prasowe wywoływały raz za razem burze. Amerykanie przeczuwali negatywne skutki energii atomowej, choć na poziomie debaty publicznej te obawy nie mogły z powodów formalnych dojść do głosu. Na tę dwuznaczność zwracali uwagę niemal wszyscy badacze tego okresu w historii kultury Stanów Zjednoczonych. Jak pisał Donald. E. Morse:

Frywolny optymizm lat 50., który zakładał stworzenie nuklearnego odkurzacza i taniej, nieograniczonej energii elektrycznej, był skutkiem polityki atomowej, ale przede wszystkim trzeźwych ostrzeżeń obrazujących nuklearną anihilację i mutację. [...] Triumf technologiczny w robotycznym domu okaże się pozorny, jeśli ten dom wyparuje²¹.

¹⁹ Thomas G. Cole, *(The) Bikini*.

²⁰ Richard Tanter, *Voice and Silence*.

²¹ Donald. E. Morse, *Sterile Men and Nuclear-Powered Vacuum Cleaners: The Atomic Bomb and Atomic Energy in 1950s American Science Fiction*, w: *The Anatomy of Science-Fiction*, red. Donald E. Morse, Newcastle: Cambridge Scholars Press 2006, s. 90.

Strach i nadzieje związane z polityką jądrową spajały się w jeden amalgamat i wyznaczały sposoby nazywania i przedstawiania bomby atomowej. Dotyczy to także podejścia do ofiar broni jądrowej. Z jednej strony byli to obcy, z drugiej ludzie, za cierpienie i choroby których odpowiada także częściowo społeczeństwo amerykańskie.

W filmie opanowani przez obcych mężczyźni rozpoznają się wzajemnie po znaku, który potrafią wywołać na swoją twarz. Wygląda to tak, jakby wizerunek obcego przebiegał przez oblicza człowieka. W produkcji tego rodzaju obrazów nanoszono jedną z klisz (zabliźnionej twarzy obcego) na kliszę filmową. Efekt jest taki, że ów znak wygląda jak pojawiające się na twarzy człowieka piętno przypominające blizny. Tak jakby w materialny sposób uwidaczniała się na twarzach amerykańskich mężczyzn pewna kulturowa pozostałość po nierozliczonych krzywdach wyrządzonych Japończykom.

Mieszkańcy miasta nie są w stanie odróżnić ludzi od obcych. Dopiero wraz z rozwojem akcji dowiadujemy się, że kosmici stronią od ludzkich używek – nie piją alkoholu i nie palą cygar. Punktem zwrotnym jest nieudana reanimacja jednego z nich. Opanowany przez obcych kolega Billa – Sam topi się podczas wycieczki, ale umiera dopiero wtedy, kiedy lekarz podaje mu tlen. Ten sam doktor w finałowej scenie filmu, dzięki obserwacjom Marge, gromadzi grupę ludzi, która atakuje statek. Kryterium oceny i podziału obcy–człowiek to ludzkie słabości. Kosmici byli wyniośli, silni i apatyczni. Ostoja amerykańskości okazuje się przeciętność i umiłowanie rozrywkowego stylu życia. W kontekście analizy Chopry-Ganta daje to powód do wysunięcia tezy, że film radzi sobie z problemem asymilacji mężczyzn w społeczeństwie, proponując paniom domu, aby nie plewiły złych nawyków swoich mężów.

W oczywisty sposób mamy tutaj do czynienia także z seksualizacją obcego. Schemat jednak o tyle się komplikuje, że jest to znajomy–obcy, mąż, który uczy się na nowo pewnych uczuć i sposobów, jak sobie z nimi radzić. Dotknięty chorobą popromienną nie może dać swojej żonie dzieci – i być może w kluczu socjologicznym takie wyjaśnienie stoi za jego nerwowością i agresywnością wobec żony. Niczym widmo wracają również obrazy deformacji ciała i choroby popromiennej, skutki wojny, a dokładniej bomby atomowej.

Podsumowując te rozważania, chciałbym jeszcze raz podkreślić, że seksualizacja bomby atomowej była, po pierwsze, poręcznym chwytem retorycznym, który czynił z niej obiekt abstrakcyjny, a przez to umożliwiał krytykę niewygodnych faktów ze strony amerykańskich władz. Przełożył się w następstwie na seksualizację obcego, stworzenia, które symbolizowało bombę atomową. Po drugie, odpowiadał na strach przed seksualnością w świetle powojennych traum i społecznych przemian poprzez przerzucanie winy na obcych. Po trzecie, łączył się ze strachem przed bombą atomową, a dokładniej przed skutkami promieniowania. Przeciwnie do entuzjazmu Laurence’a bomba atomowa była w latach 50. przedstawiana nie jako świt ludzkości, lecz jej zmierzch. Uniemożliwiała bowiem reprodukcję i skazywała pozostałą przy życiu ludzkość na trwanie w emocjonalnej pustce.

IN THE SHADOW OF RADIATION. SEXUALIZATION OF AN ATOMIC BOMB
IN POPULAR CULTURE OF THE 1940S AND THE 1950S IN THE UNITED STATES

Summary

The aim of the article is to present a phenomenon of the sexualization of an atomic bomb in the popular culture of the 1940s and the 1950s in the United States. On the basis of sociological and cultural studies, the author lists the functions of this phenomenon. Furthermore, he uses the examples of press reports and popular cinema to indicate that the sexualization of the atomic bomb resulted from fear of sterilization and assimilation of soldiers coming back from the front. The analysis concerns the film *I Married a Monster from Outer Space* (1958). The author proves that science fiction films conceptualize social concerns, and accustom the viewers with atomic tension by means of appropriate narratives.

Trans. Izabela Ślusarek