

FILMOVI KATASTROFE S POČETKA 21. VEKA I NJIHOVI NEVOLJNI (SLUČAJNI) JUNACI

Apstrakt

U radu se analiziraju tri filma s početka 21. veka koji se, pored drugih žanrovskih određenja, mogu svrstati u filmove katastrofe: Potomci (Children of Men, r.: Alfonso Cuarón / Alfonso Cuarón, 2006), Domaćin (The Host / Gwoemul, r.: Bong Jun-ho / Bong Joon-ho, 2006) i Na rubu vremena (Edge of Tomorrow, r.: Dag Lajman / Doug Liman, 2014). Razmatranje je usmereno na njihovo pozicioniranje u okviru teoretizacije filmova katastrofe, te analizu njihovih glavnih junaka, koji, kako se u radu predlaže, pokazuju posebnosti u odnosu na žanrovska određenja i ustaljene funkcije junaka (Vladimir Prop / Владимир Яковлевич Пропн, Džozef Kembel / Joseph Campbell). Cilj ovog istraživanja je da osvetli specifičnosti tri filma iz dva ugla. Jedan je aspekt građenja junaka-heroja koji spasavaju svet, u ovom slučaju likova koji odstupaju od ustaljene formule u mitovima, bajkama i filmovima o superherojima time što „slučajno“ ili po nuždi postaju spasioci ili zaštitnici čovečanstva, bez kapaciteta za takve podvige ili želje za tim. Drugi razmatrani aspekt predstavljaju specifičnosti koncepcija katastrofe u tri podžanra (distopija – katastrofa prouzrokovana neobjašnjenom biološkom pojavom, dodatno produbljena pandemijom virusa i globalnim političko-ekonomskim krizama; film o napadu čudovišta; film o invaziji vanzemaljaca na Zemlju), odnosno kako su ove specifičnosti prikazane na filmu s početka 21. veka.

Ključne reči

film katastrofe, nevoljni (slučajni) junak, Potomci (Children of Men), Domaćin (The Host / Gwoemul), Na rubu vremena (Edge of Tomorrow)

1 biljana.mitrovic@fdu.bg.ac.rs; ORCID iD 0000-0002-9369-8967

Globalne i lokalne društveno-političke krize u kojima živimo posljednjih desetak godina, od kojih se neke protežu i na više decenija: ratovi, pandemije, migracije, ekološke i ekonomske krize, nepoverenje u institucije svih vrsta, nepouzdanost medijskog obaveštavanja, konstantna egzistencijalna neizvesnost itd., nužno otvaraju pitanja pozicije i mogućnosti pojedinca u delovanju, kako u privatnom okruženju tako i u društvu, te (ne)mogućnosti uticaja na sopstvene životne okolnosti, lokalne društvene, pa i svetske tokove. Ne ulazeći u razmatranje odnosa aktuelne stvarnosti i filmske umetnosti, ovako posmatran *duh vremena* tek je povod za promišljanja o filmovima katastrofe i njihovim junacima s početka 21. veka da bi se utvrdile osobenosti kako katastrofa tako i njihovih heroja u vreme kada je stvarnost najavljujivala savremene vrtloge kriza. Ovakav motiv istraživanja odredio je u svom radu i Milan Tomašević konstatujući da „kroz analizu i predstave katastrofa koje se obrađuju u filmovima različitih epoha možemo shvatiti dominantne uznemirenosti, teme ili probleme s kojima se društvo suočavalo u datom periodu.“ (Tomašević 2014: 209).

Tri filma koja su ovde predmet analize odabrana su prema kriterijumima žanrovskih određenja, vremena nastanka, a pre svega izbora i načina građenja junaka koji će imati odlučujuću ulogu u spasavanju sopstvenog života, svoje porodice i sveta – običnih ljudi, bez nadljudskih moći, prosečnih ili čak ispodprosečnih fizičkih, mentalnih ili karakternih kvaliteta, „gurnutih“ u centar razaranja. Ovi filmovi su žanrovski raznovrsni, a katastrofa je samo jedno od njihovih određenja: *Potomci (Children of Men)*, r.: Alfonso Cuarón / Alfonso Cuarón, 2006) akcioni je film sa elementima (melo)drame smešten u distopično okruženje sada više ne tako daleke 2027. godine, *Domaćin (The Host / Gwoemul)*, r.: Bong Jun-ho / Bong Joon-ho, 2006) prvenstveno je film o čudovištu i društvena satira tragikomičnog tona, dok je *Na rubu vremena (Edge of Tomorrow)*, r.: Dag Lajman / Doug Liman, 2014) naučno-fantastični film o najezdi vanzemaljaca kojim provejava komičan ton.²

Teorijski okvir ove analize predstavlja određenje filma katastrofe, te tumačenja pozicije junaka-heroja koji spasava svet ili čini veliko delo³.

2 U ovom periodu nastaju i drugi filmovi koji bi ispunjavali predviđeni žanrovski „profil“ ili bi se uklopili u postavljeni okvir rada o predviđanju globalnih katastrofa, ali po nekom od kriterijuma – pre svega nepostojanju nevoljnog / slučajnog junaka, ne odgovaraju predviđenim kriterijumima. To se pre svega odnosi na film *Zaraza (Contagion)*, r. Stiven Soderberg / Steven Soderbergh, 2011), koji u velikoj meri odgovara događajima koji su se desili tokom pandemije virusa COVID 19, ali ovaj film u fokusu nema slučajnog/nekompetentnog spasioca sveta.

3 Istorija književnosti i istorija filma obiluju junacima (od Homerovih epova, preko Šekspirovih drama, do vesterna, dela epske fantastike i filmova o superherojima) koji nisu voljni da prihvate

Film katastrofe – žanr i tumačenja

Teoretizacija filmova katastrofe obuhvata umetnička (filmska i književnoteorijska) razmatranja, kao i kulturološke analize, u ovom slučaju neodvojive jedne od drugih. U domaćim akademskim okvirima teorijskim razmatranjima filmovima katastrofe i (post)apokalipse iz antropološke perspektive bavili su se Milan Tomašević (2014) i Ana Banić Grubišić (2018). Njihova razmatranja daju detaljan pregled, analizu i tumačenje literature u ovoj oblasti, na koje se oslanja i naš rad, koji, međutim, ima druge ciljeve i ambicije.

Na početku, treba imati u vidu razgraničenje pojma apokalipse i katastrofe, koji se ponekad koriste kao sinonimi. Naime, dok apokalipsa predstavlja apsolutni kraj sveta ili društva, čija je paradigma biblijski tekst *Otkrivenja svetoga Jovana Bogoslova*, umetnički žanr katastrofe bavi se razaranjima velikih razmera (lokalnih i globalnih), najčešće opisujući i aktivnosti sprečavanja, suzbijanja ili pukog preživljavanja ovih događaja. Katastrofe su najčešće izazvane prirodnim uzrocima (razne nepogode, ekološki problemi, međuplanetarni incidenti, poput udara meteora, pomračenja Sunca itd.), ljudskim delovanjem (namernim ili slučajnim), aktivnostima vanzemaljaca, božjom voljom ili drugim natprirodnim uzrocima (koji ne moraju biti objašnjeni ili definisani). Filmovi katastrofe pružaju slike destrukcije, reakcije različitih žanrovski standardizovanih likova i grupa, te pokušaje pojedinaca ili grupa likova da katastrofu zaustavi ili sanira njene posledice. (videti Tomašević 2014: 204–206 i Banić Grubišić 2018: 82–85).

Za našu analizu važno je pomenuti i zapažanja Mika Broderika (Mick Broderick 1993), koji kao glavnog lika filma katastrofe identifikuje tip biblijskog mesijanskog izabavatelja koji spasava zajednicu i obezbeđuje opstanak društva, kao i Konrada Osvalta (Conrad Oswald 1998), koji naglašava razliku između prikaza razaranja apokalipse i fokusa filma katastrofe na ljudskoj mogućnosti da nadvlada destrukciju i spreči kraj sveta (iako je često upravo čovek uzrok nastajanja krize i razaranja).

ulogu spasioca društva ili sveta, kao i likovima koji su „moralno sivi“, odnosno onih koji poseduju fizičku snagu i spretnost, borbenu veštinu ili nadmoćno znanje i opremu za herojska dela, ali su njihovi motivi za takvo delovanje ili etički problematični ili su nezainteresovani za ove podvige. Istovremeno, njihov moralni profil u drugim oblastima delovanja često ima negativne karakteristike. Na sve ove likove može se primeniti termini nevoljnih ili slučajnih junaka. Izbor studije slučaja u ovom radu specifičan je po tome što junaci nisu ni voljom ni sposobnostima predodređeni niti „opremljeni“ za podvige.

Uzimajući u obzir konvencije prikaza nastanka i razvoja razaranja i delovanja društva i konkretnih junaka koji katastrofu razrešavaju, dolazi se do žanrovskih formula ovih filmova, koje su identifikovali Suzan Sontag (Susan Sontag) u tekstu „The Imagination of Disaster“ (1965) i Moris Jakovar (Maurice Yacowar) u analizi „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“ (1977).

Sontag (1965) identifikuje pet faza prikaza katastrofe, koji se, svedeno, mogu predstaviti na sledeći način:

1. Pojava neprijatelja-pretnje (uključujući čudovišta, vanzemaljce itd.). Svedok ovog događaja je obično usamljeni pojedinac u koga drugi ljudi nemaju poverenja.
2. Potvrda iskaza svedoka dolazi kroz razaranja, koja nadležne društvene institucije (policija) ne uspevaju da zaustave.
3. U glavnom gradu organizuje se sastanak naučnika, vojske i vodećih političkih zvaničnika. Heroj daje tumačenja i uputstva, koristeći mape. Međunarodni sukobi prestaju radi saradnje u rešavanju krize, dok vesti na različitim jezicima prenose situaciju, a proglašeno je stanje opšte opasnosti.
4. Nastavljaju se razaranja, kao i (bezuspešne) međunarodne odbrambene akcije. Prikazuju se scene panike, evakuacije, velikih gubitaka, dok je i junakova voljena osoba u opasnosti.
5. Posle dodatnih savetovanja, traži se slaba tačka neprijatelja i u poslednjem trenutku dolazi se do rešenja, obično novog, još neisprobanog oružja (supermoći). Posle napetog iščekivanja, neprijatelj je pobeđen, a heroj se (ponovo) susreće sa voljenom osobom. Na kraju ostaje neizvesnost da li je neprijatelj potpuno pobeđen.

Moris Jakovar izložio je detaljniji spisak konvencija filma katastrofe. Dok se Sontag fokusira na elemente zapleta, glavnog lika, te prikaz zajednice i društva, Jakovar uzima u obzir širi zahvat motiva (Yacowar 2003, 284–292):

1. Osim u slučaju istorijskih ili mitoloških narativa, katastrofe se dešavaju u vremenu i prostoru bliskom gledaocu (što prati savremena scenografija i kostimi).
2. Glavne karakteristike su osećaj strepnje, straha i pretnje, bez tipičnih ikonografskih elemenata (kao što je to slučaj u drugim žanrovima). Obavezna je scena uništenja, koja je prilagođena tipu opasnosti.
3. Likovi predstavljaju ceo socijalni milje, pokazujući da je cela zajednica, ili čak celo čovečanstvo u opasnosti.
4. Klasne (materijalne, akademske) razlike su naglašene, gde grupe prate svoje interese (npr. ignorišući ili prikrivajući izvore ili posledice katastrofe).

5. Koristi se motiv oslanjanja na sreću (bacanje novčića, prepuštanje slučaju toka događaja, „kockanje“ sa budućnošću).
6. Fokus može biti na članovima jedne porodice koja pokušava da se sačuva tokom katastrofe.
7. Prisutna je izolacija, bez pomoći iz spoljnog sveta, čime se podvlači bezizlaznost situacije.
8. Izolacija grupe dodatno se pogoršava međuljudskim konfliktima unutar zajednice. Na ovaj način naglašava se važnost zajedništva i saradnje, kao i banalnost ličnih sukoba.
9. Tehnologija i eksperimenti su izvor katastrofe, kultura donosi različite vrste „prestupa“ nad prirodom.
10. Jedan od glavnih likova je naučnik, stručnjak ili entuzijasta za određeno polje, koji ima uvid u uzroke, obim i način rešavanja katastrofe.
11. Uloga religije ili njenih predstavnika (sveštenika) nije naglašena ili je parodirana; religija ne pruža spas od aktuelne katastrofe, iako se koriste citati i paralele sa religijskim prikazima katastrofa.
12. Raspad i nepoverenje prema društvenim institucijama (korumpirani političari, neefikasna ili pasivna policija, vojska strada) – što ostavlja prostor za delovanje prirode (u kontrastu sa društvom), kao nezavisnu delatnu silu.
13. Heroj-spasilac je inteligentna i sposobna osoba, ali nema stručna znanja koja se odnose na konkretan problem.
14. Gotovo obavezan element je romantični zaplet, kao jedan od motiva delovanja i istraživanja, ali i sukoba između individualnih interesa i zajedništva, konačno akcentujući važnost ljudskih emocija i međusobnog povezivanja.
15. Važnost u odnosu na savremeni trenutak – kontekstualizacija sa savremenim događajima ili motivima – društveno-političkim ili iz sfere (popularne) kulture.
16. Krajnji ishod podrazumeva ispunjenje „poetske“ pravde i zaslužene kazne (za negativne likove, pre svega) zbog nedela učinjenih tokom trajanja katastrofe.

Kembelov put heroja i Propove funkcije u bajci

Teorijskim pristupom razvoju i delovanju junaka – heroja koji izrastaju u pojedinca koji čini podvige odnosno spasava pojedince i svet, bavili su se Vladimir Prop (Владимир Яковлевич Пропп, 1928/1982) i Džozef Kembel (Joseph Campbell, 1949/2023). Oba autora pružaju uvide u strukturu i značaj priča o herojima, ali se njihovi pristupi razlikuju po obimu, metodologiji i kulturnoj orijentaciji. Propova *Morfologija bajke* naglašava strukturnu

analizu narodnih priča, dok Kembel u knjizi *Heroj sa hiljadu lica* nudi širi, univerzalniji okvir za razumevanje psiholoških i duhovnih dimenzija narativa o herojima u različitim kulturama. Propova *Morfologija* fokusirana je posebno na strukturu i narativne elemente bajki, naročito ruskih. Njegova analiza raščlanjuje uloge i funkcije likova u ovim pričama na skup funkcija ili motiva, dok Kembelov rad predlaže ideju „monomita“ ili „putovanja heroja“, predstavljajući univerzalni obrazac koji se nalazi u osnovi svih priča o herojima u različitim kulturama i vremenskim periodima. Propova analiza je prvenstveno strukturalna, fokusira se na formalne elemente narativa i uloge likova u njemu, dok se Kembel bavi psihološkim i duhovnim aspektima razvoja junaka kroz iskušenja i izazove, ispitujući herojevo putovanje kao metaforu za lični napredak i usavršavanje, transformaciju i prosvetljenje. Ova dva pristupa mogu se odrediti i kroz dihotomiju kulturne specifičnosti naspram univerzalnosti: Propov rad je baziran na proučavanju ruskih narodnih priča i time je kulturološki specifičniji. Kembelovo „putovanje heroja“ ukazuje na univerzalni arhetip koji prevazilazi kulturne granice.

Kembel svoju „Pustolovinu heroja“ deli na tri poglavlja, uočavajući zatim u njima manje celine: 1. odlazak (zov pustolovine, odupiranje zovu, natprirodna pomoć, prelazak prvog praga, kitova utroba), 2. inicijacija (put iskušenja, susret s boginjom, žena kao iskušiteljica, izmirenje sa ocem, apoteoza, najviši dar) i 3. povratak (odbijanje povratka, magični beg, pomoć spolja, prelaženje praga povratka, gospodar dva sveta, sloboda da se živi).

Propova analiza indentifikuje 31 funkciju, koje obuhvataju: početnu situaciju, udaljavanje od kuće, izricanje zabrane, kršenje zabrane, protivnik pokušava da se obavesti (nešto traži), protivnik dobija obaveštenje o žrtvi, protivnik pokušava da prevari žrtvu, žrtva je prevarena, protivnik nanosi štetu članu porodice/nedostatak kod člana porodice; nesreća se saopštava, junak se šalje na zadatak; početak suprotstavljanja; junak napušta kuću; iskušavanje junaka, priprema za zadobijanje čarobnog sredstva; reakcija na postupke darivaoca; sticanje čarobnog sredstva; stizanje junaka na mesto gde se nalazi predmet koji traži; borba junaka s protivnikom; obeležavanje/žigosanje junaka; protivnik biva pobeđen; otklanja se početna nevolja ili nedostatak; junak se vraća; junaka progone; junak se spasava od potere; junak stiže neprepoznat kući ili u drugu zemlju; junak postavlja neosnovane zahteve; junaku se zadaje težak zadatak; zadatak se rešava; junaka prepoznaju; lažni junak/protivnik biva otkriven; junak dobija nov izgled; neprijatelj biva kažnjen; junak se ženi ili stupa na carski presto.

Analiza filmova

Potomci

Film je ekranizacija istomenog romana autora P. D. Džejmsa (P. D. James) objavljenog 1992. godine, čija je radnja smeštena u 2027. godinu. Odlike adaptacije prevazilaze predmet i obim ovog rada, pa je na ovom mestu dovoljno naglasiti da adaptacija ne prati potpuno sve elemente romana, ali predstavlja glavne linije zapleta i likove. Film se može okarakterisati kao zbirka postmodernih praksi citatnosti, komentara, ženetovskih palimpsestskih slojeva, koji iako prete da postanu sami sebi svrha i da film preopterete vizuelno i značenjski, prema našem sudu uspeavaju da balansiraju na ivici narativne svrhovitosti i estetske opravdanosti. U filmu prepoznavamo ikonografiju albuma „Animals“ benda *Pink Floyd*, gde sâm album obrađuje teme propadanja društva i stanja u svetu; Mikelandelovu *Pijetu*, koja se više puta pojavljuje kao simbol nepojmljivog roditeljskog bola; babica Mirijam (Pam Ferris), ponavlja stihove poeme T. S. Eliota *Šuplji ljudi*: „Ovako svetu dođe kraj / Ne s tutnjem već sa cviljenjem“ (prepev Ivana V. Lalića) / „This is the way the world ends. / Not with a bang but a whimper“, podržavajući sliku propasti i beznadežnosti situacije; lik Džespera Palmera (Jasper Palmer), koji tumači Majkl Kejn (Michael Caine) aludira izgledom i idejama na Džona Lenona; glavni junak Teo (Clive Owen) prvi put vidi Ki (Clare-Hope Ashitey) – prvu trudnicu na svetu posle 18 godina od rođenja poslednje bebe – u štali, među domaćim životinjama, što je direktna aluzija na Bibliju. Ova grupa citata zapravo je omaž, sećanje, nostalgija za kulturnim artefaktima sveta koji nestaje, sveta u kome se osamnaest godina iz nepoznatih razloga nije rodilo nijedno dete, a pandemija respiratornog virusa odnela veliki broj dečjih života, dok se javlja i iskra očekivanja da će svet ipak opstati. Svet bez dece je svet bez nade i budućnosti, svet letargije u kome besne migrantska kriza, ratovi, pandemije, opresivni zakoni, zatvaranje granica, surovo sprovođenje policijske sile, verski fundamentalizam, nezainteresovanost, bahatost i nadmenost najmlađe generacije (koja ima preko 18 godina), okrenute isključivo digitalnom okruženju, te drastično raslojavanje bogatih i onih koji nemaju ništa – svet koji neprijatno podseća na današnjicu i sada pre izgleda kao akcentovana i potcrtana stvarnost no kao distopijska fikcija.

Kuaron svet priče postavlja istovremeno s predstavljanjem glavnog lika, budućeg junaka – Tea, letargičnog birokrate, razočaranog bivšeg aktiviste sklonog piću, koji je u vrtlogu propasti civilizacije izgubio dete, a zatim se razveo od žene, običnog čoveka lišenog nade, koji predstavlja propast srednje, gra-

đanske klase. Film počinje u trenutku kada su prirodne katastrofe već prošle, ali se koriste formule filma katastrofe, poput prenosa migrantske krize i građanskih sukoba na vestima (među kojima je i ubistvo najmlađeg stanovnika planete, koji ima status poznate ličnosti), nesposobnosti i nadmenosti vlasti u rešavanju situacije, scena nadletanja helikoptera i oružanih dejstava. Dugačka akciona scena puta kroz zonu sukoba, snimljena je nalik na video-igre pucanja iz trećeg lica ili dokumentarne filmove, sa krvlju na objektivu kamere (o Kuaronovom rediteljskom pristupu snimanju akcionih scena videti u Dinello 2019: 42–56).

Na put heroja – mogućeg donošenja nade svetu – Teo kreće kroz inicijaciju, na poziv svoje bivše žene Džulijan (Julianne Moore), koja je smisao svog života našla u aktivističkoj borbi, u tome da pomogne u evakuaciji, kako će Teo naknadno shvatiti, trudne devojkice afričkog porekla. Bebin otac nije poznat ni budućoj majci (još jedna biblijska referenca), dok se različite aktivističke frakcije (i terorističke, mada je u takvom odnosu /ne/ moći teško odrediti šta je aktivizam, a šta terorizam), raslojene u okviru Džulijanine grupe, bore za to kome će Ki i njena beba, budućnost sveta, pripasti. Kratko se ponovo sastajući sa ženom i dodeljenim mu zadatkom zaštite budućnosti sveta – Ki i njene bebe, Teo doživljava inicijaciju ponovnog postojanja porodice, ili bar načina da se njenom nestanku dâ smisao. Teo treba da stekne sredstvo za postizanje cilja, propusnicu za izvođenje Ki na „slobodnu teritoriju“ (za koju se i ne zna da li zaista postoji) naučne grupe Human Project, smeštene na Atlantiku, do koje put vodi brodom simboličnog imena „Tomorrow“. Put do „magičnog predmeta“ (propusnice) vodi kroz posetu pomagaču – bogatom rođaku kolekcionararu umetnina iz „starog sveta“ (od Mikelandelovog „Davida“ do svinje sa omota albuma *Pink Flojda*). S pomagačem, babicom Mirjam (koja se tokom zadatka žrtvuje za spas Ki i bebe) Teo kreće na zadatak, a posle smrti drugog pomagača – Džespera, koji im nudi zaklon u svom eskapističkom, idiličnom domu zabačenom u prirodi, Tea i Ki put vodi kroz migrantski geto-logor (reminiscencija na Holokaust), ratnu zonu u kojoj su, poput geopolitičke Nojeve barke, okupljene migrantske grupe muslimana, Rusa, drugih Slovena i Roma (neretko se u pozadini čuju i jezici bivše Jugoslavije). Geto postaje ratna zona bombardovanja i pucnjave britanskih snaga bezbednosti, migrantskih i lokalnih aktivističkih i terorističkih grupa. Ki se porađa usred oružanih dejstava, a Teo, bez ikakvih sposobnosti u rukovanju oružjem ili zaštiti (u jednom trenutku čak i bez cipela na nogama), uspeva da je provede do mora, na kome, veslajući, nailaze na brod koji traže. Brod „Tomorrow“ je u magli, u kojoj se ne može razabrati da li je zaista u pitanju prijateljski nastrojena posada – sutrašnjica, koja Teu ne donosi definitivno olakšanje ni smirenje.

On umire od zadobijenih rana, ali je njegov put heroja završen, doduše bez povratka u zajednicu, koje više i nema, heroj je osuđen da ostane u prostoru limine, ipak dosegnuvši duhovnu i moralnu nadoknadu za gubitak sopstvene porodice i prijatelja kroz zaštitu potencijalne budućnosti čovečanstva.

Domaćin

Pre no što će dobiti Oskara za film *Parazit* (*Parasite*, 2019), korejski reditelj Bong Jun-ho istakao se serijom monumentalnih filmskih ostvarenja, među kojima se ističu *Sećanja na ubistvo* (*Memories of a Murder*, 2003) i *Domaćin* (*The Host*). Naslovi filmova *Parazit* i *Domaćin* povezani su u značenju, mada ne odražavaju druge intertekstualne odnose, osim, angažovanja glumačke postave – Song Kang-ho tumači jednog od glavnih likova u većem broju filmova Bong Jun-hoa. Dok parazit u naslovu filma aludira na društvenu pojavu, domaćin se odnosi na organizam (čudovišta) u kome se razvija (nepostojeća) biološka zaraza, koja se ukazuje kao društveno-psihološka epidemija paranoje i zamene teza: vlast se bori protiv virusa umesto protiv čudovišta, koristi otrovni gas na ljudima radi suzbijanja virusa i demonstiranja, umesto da deluje protiv čudovišta.

Bong je film o čudovištu smestio u savremeni Seul, uz autorski pečat – kritiku društva u fonu crne komedije i burleske. Čudovište i njegovo uništavanje grada samo su povod i metafora za društvenu kritiku, a konvencije filma katastrofe prepliću se sa širokom slikom korejskog društva (birokratskog aparata, rigidnog medijskog obaveštavanja o katastrofi, neefikasnog i nestručnog zdravstvenog sistema, studentskih demonstracija, hrabrih pojedinaca koji stradaju). U prologu, koji je omaž likovima zlih naučnika, pokazuje se nastanak čudovišta – rečnog mutanta nastalog usled prosipanja otrovnih hemikalija u reku koja teče kroz glavni grad. Teorije zavere i način izveštavanja koji slede okruženje su u kome na scenu stupa glavni – kolektivni lik porodice rasprostranjenog korejskog prezimena – Park. Parkovi žive u prikolici koja služi i kao prodavnica brze hrane i slatkiša, od koje se izdržavaju, a porodicu čine Park Hee-bong (glumi ga Byun Hee-bong) – otac i deda porodice, zatim nezaposleni sin Park Nam-il (glumi ga Park Hae-il) – večiti student i učesnik svih protesta, ćerka Park Nam-joo (glumi je Bae Doona) – reprezentativka u streličarstvu (korejski nacionalni sport) i treći sin Park Gang-du (igra ga Song Kang-ho), koji je, kao i otac, skromnih intelektualnih sposobnosti i koji ima ćerku Park Hyun-seo (igra je Go Ah-sung) – inteligentnu i odgovornu učenicu, koja uprkos svom predadolescentskom uzrastu pokazuje više praktičnih

sposobnosti od ostatka porodice, okupljajući ih i na neki način se brinući o njima. Čudovište koje izlazi iz reke, kao svoj plen u podvodno sklonište (kanalizacione tunele) odvodi upravo devojčicu, a porodica postaje kolektivni junak, ujedinjen u naporu da vrati svog jedinog nasljednika.

Put kojim disfunkcionalna i na svaki način nekompetentna porodica izrasta u junaka vodi vijugavim putem na kome Bong, kao i u svojim drugim ostvarenjima, bespoštedno markira stereotipe i mane korejskog (i ne samo korejskog) društva, koristeći burlesku, crnu komediju i prepoznatljive slepstik elemente. Parkovi moraju da pobegnu iz karantina (nesposobna vlast pojavu čudovišta objašnjava kao zarazu virusom, zbog koje su svi koji su bili u blizini čudovišta smešteni u karantin velike sportske hale, ujedno pretvorene u memorijalni centar za žrtve čudovišta/zaraze), da prošvercuju oca devojčice iz bolnice, gde se nad njim vrše problematične medicinske procedure (jer lekari ne znaju kako – a ni zašto – da ga zbrinu), da prebrode trovanje gasom kojim policija rasteruje demonstrante, te da ubiju čudovište / nađu devojčicu. Na ovom putu (heroja), njihovi pomagači čine milje korejskog društva – od profitera u kriznim situacijama, od kojih za veliku svotu novca porodica iznajmljuje kombi, preko kolega većitog studenta – demonstranata i beskućnika, potvrđujući ženetovsku tvrdnju da je komično zapravo tragično viđeno s druge strane. Dinamične, tragikomične scene smenjuju se s horor scenama jeze u kojima zarobljena devojčica uspeva da preživi i održi u životu od sebe još mlađeg dečaka-beskućnika, prebacujući tako fokus na zatočenog junaka-žrtvu.

Čudovište na kraju biva savladano zajedničkom akcijom članova porodice i njihovih pomagača – zapaljenom strelom koju iz luka marke svetski renomiranog korejskog proizvođača streličarske opreme *Win-Win* ispaljuje ćerka-streličarka, ali devojčica nije doživela spasavanje. Njenim žrtvovanjem, međutim, biva spasen dečak-beskućnik, kog porodica Park zatim usvaja.

Na rubu vremena

Osam godina nakon *Potomaka* i *Domaćina* nastaje film *Na rubu vremena*, čiji je reditelj Dag Lajman već stekao slavu i iskustvo prethodnim akcionim filmovima *Bornov identitet* (*The Bourne Identity*, 2002) i *Gospodin i gospođa Smit* (*Mr. & Mrs. Smith*, 2005). Ovaj film je izbegao da bude još jedan film o najezdi vanzemaljskih čudovišta (ovoga puta, dodatno neobično, radi se o kopnenoj invaziji koja je uništila Evroaziju), subvertirajući žanr i ustaljene uloge glavnog glumca – Tom Kruz (Tom Cruise), u to vreme već proslavljen

u ulozi svemogućeg akcionog heroja u franšizi *Nemoguća misija*, igra nesposobnog nadmenog birokratu – kukavicu u vojnom činu majora Vilijama Kejdža, koji iz Amerike dolazi u Britaniju, poslednje uporište fronta (koji se nalazi na francuskoj obali) protiv ofanzive vanzemaljaca. Zbog svoje nadmenosti biva ražalovan i poslat kao običan vojnik, „topovsko meso“, na front, najpre na stereotipne pripreme s drugim likovima, otpadnicima od društva. U prvoj akciji na frontu (smeštenom na poprište krvave bitke u Prvom svetском ratu – Verdenu) neslavno gine, srećući u poslednjem trenutku lepu ženu (koja u tom trenutku nije po formuli bajke pomagač, već iskusan vojnik, sposoban, za razliku od Kejdža, da preživi rovovsku klanicu fronta – narednicu Ritu Vrataski (Emily Blunt), koja je zbog svojih ratnih zasluga nazvana Verdenski Anđeo (reminiscencija na Jovanku Orleanku). U magičnom obrtu, Kejdž zadobija neku vrstu besmrtnosti – mogućnost da se svaki put kad pogine ponovo probudi na početku svog puta (heroja) – na pripremama za odlazak na front. Sledeći mehaniku video-igara, gde pogibija lika vraća na neku od prethodnih tačaka narativa, s koje mora iznova da usavrši svoje veštine, dinamiku i redosled izvođenja akcija, uvežbavajući se i napredujući u tome, čime obezbeđuje i dalji prolaz kroz priču, Kejdž od nesposobnog, trapavog, nesimpatičnog kukavice – pomoćnika kome je narednica Vrataski mentor, postaje njen saborac, a zatim i spasilac sveta, kada zajedno eliminišu glavno vanzemaljsko čudovište skriveno u estetizovanom prostoru razorenog Pariza, u podzemnom prostoru ispod potopljene staklene piramide Luvra.

U filmu se koriste brojni elementi filma katastrofe (televizijske vesti sa fronta i slike razaranja, vojne konsultacije nad mapama bojišta, ujedinjenje političara i država u borbi sa nadmoćnijim neprijateljem) i koraci na razvojnom putu heroja: od brojnih pomagača, serije zadataka u kojima se zadobijaju sposobnosti i magična sredstva (od kojih je glavna sposobnost manipulacije vremenom, koja dovodi do poništavanja smrti, te znanja iz budućnosti/prošlosti o daljim koracima protivnika). Interesantna je unikatnost ovog natprirodnog svojstva, slučajno stečenog iz „krvi“ ubijenog protivnika – kada ga Rita Vrataski izgubi, Kejdž ga zadobije, što menja odnos moći, koja u njegovom slučaju mora biti mentorski nadgledana (preklapanje uloga-funkcija žene kao davaoca znanja, odnosno pomagača – romantičnog povezivanja i ratnika-uzora).

Zaključak

Sva tri filma, u zavisnosti od prepleta žanrova koje koriste, obuhvatili su i subvertirali, svaki na svoj način, odlike i ključne tačke filma katastrofe, koriste-

ći ustaljene formule razvojnog puta junaka i elemenata priče na nekanonski način.

Nevoljni, slučajni junaci ovih filmova, letargični, nesposobni ili čak s namerom antipatični, prolaze put na kome postaju motivisani spasioci sveta/zajednice, što doprinosi odmaku od konvencija žanra. Svetovi priča, zemlje pogođene katastrofom, u prva dva primera (distopijska budućnost i realnost sa naučnofantastičnim elementom) preslikavaju svet u kome živimo ili podsećaju na njega, s poigravanjem uslovom „šta bi bilo kad bi...“. *Potomci* i *Domaćin*, osim godine prvog prikazivanja, dele ambiciju detaljne analize i kritike društva, dok se *Na rubu vremena* poigrava žanrovskim formulama i razrađuje moguće pozicije/funkcije junaka ratnih i akcionih filmova, te dekonstruiše podžanr filmova katastrofe o napadu vanzemaljaca.

Bilo da nose ton melanholije, satire ili komedije, ovi filmovi pokazuju, svaki na svoj način, i duh vremena sveta u kome svako može (i mora) postati heroj, odgovoran za sudbinu svojih bližnjih i čovečanstva. Epilozi globalnih i lokalnih katastrofa koje su usledile u realnosti nakon što su ovi filmovi snimljeni pokazaće da li su u stvarnosti i u umetnosti nadalje održive snage i vera u herojske podvige koji će stvaran svet (i svetove priča) učiniti boljim.

Literatura

- Banić Grubišić, Ana (2018) *Filmovi na temu postapokalipse : antropološki ogleđi*. Beograd: Univerzitet, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za istraživanje popularne kulture i folklor.
- Broderick, Mick (1993) „Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster“. *Science Fiction Studies*, No. 61, Vol. 20, pp. 362–382.
- Dinello, Dan (2019) *Children of Men* (Constellations). Liverpool: Liverpool University Press.
- Kembel, Džozef (2023) *Heroj sa hiljadu lica*. Prevod Branislav Kovačević. Beograd: Zlatno runo.
- Oswald, Conrad (1998) „Visions of The End – Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film“. *Journal of Religion and Film*, Vol. 2, No. 1. Article 4, dostupno na: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol2/iss1/4> [Pristupljeno 8. februara 2024].
- Prop, Vladimir (1982) *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Sontag, Susan. 1965. „The Imagination of Disaster“, *Commentary* (october issue) 42–48., dostupno na: <https://www.commentary.org/articles/>

susan-sontag/the-imagination-of-disaster/ [Pristupljeno 8. februara 2024].

- Tomašević, Milan (2014) „Značenje razaranja. Određenje i kontekstualizacija filma katastrofe“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, Etnografski institut SANU, 1, LXII, str. 199–214. DOI: 10.2298/GEI1401199T.
- Yacowar, Maurice (2003) „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“ in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, pp. 227–295.

DISASTER MOVIES FROM THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY AND THEIR UNWILLING (ACCIDENTAL) HEROES

Abstract

This paper analyzes three films from the early 21st century that, among other genre classifications, can be categorized as disaster films: Children of Men (dir. Alfonso Cuarón, 2006), The Host (Gwoemul, dir. Bong Joon-ho, 2006), and Edge of Tomorrow (dir. Doug Liman, 2014). The analysis focuses on positioning these films within the theoretical framework of disaster films and examining their main heroes, who, as suggested in the paper, exhibit unique characteristics compared to traditional genre definitions and established heroic functions (Vladimir Propp, Joseph Campbell). The aim of this paper is to illuminate the specific features of these three films from two perspectives. The first is the creation of heroes—characters who save the world not through inherent capability but by “accident” or necessity, deviating from the established formulas in myths, fairy tales, and superhero films. The second perspective examines the specifics of the concept of disaster in three subgenres: dystopia (a disaster caused by an unexplained biological phenomenon, further complicated by a virus pandemic and global political-economic crises), monster discovery, and alien invasion. The analysis explores how these elements are depicted in films from the early 21st century.

Keywords

disaster movie, unwilling (accidental) hero, Children of Men, The Host / Gwoemul, Edge of Tomorrow

Примљено: 1. априла 2024.
Прихваћено: 25. априла 2024.