

Милан Томашевић

Етнографски институт САНУ

milan.tomasevic@ei.sanu.ac.rs

Значење разарања Одређење и контекстуализација филма катастрофе*

Филм катастрофе представља једну од најдуготрајнијих жанровских форми, која углавном измиче аналитичкој пажњи, одређена као лака летња забава. Како би био схваћен као важан културни документ епоха у којима се појављивао као значајан жанр, неопходно је упознати се са његовим општим одређењем, формулом и конвенцијама. Такође, неопходно је понудити једно од могућих схватања извора његове популарности, која се у циклусима обнавља из деценије у деценију. Рад нуди одређење филма катастрофе, његове конвенције и формулу, а упућује и на схватање његовог значаја као облика есхатолошких преокупација културе у којој живимо.

Кључне речи:

филм
катастрофе,
жанр,
формула,
конвенције,
секуларна
апокалипса.

Чини се да филм катастрофе представља израз есхатолошких преокупација савременог секуларног света, који није заборавио да размишља о крају сопственог постојања. Ослањајући се на диспензационалистичко-премиленијалистичка тумачења апокалиптичних текстова, нарочито на секвенце које се баве пророкованим разарањима и деструкцијом у визијама Великог страдања из *Откривења светог Јована Богослова*, филм катастрофе изражава дубоку узнемиреност аутора и публике услед изазова које пред њих ставља живот у савременом свету. Невоље које пред данашњу културу и друштво постављају климатске промене, терористичке организације, економске кризе, космичке појаве, нуклеарни акциденти и бројни други процеси, феномени и људи, проналазе своје пандане и екранизације у жанру који веома дуго заокупља машту филмске публике, али и продуцената, као веома плодоносан производ корпоративног Холивуда, блокбастер стваралаца који бескрајно зарађују на летњим хитовима.

* Овај текст је резултат рада на пројекту Културно наслеђе и идентитет, бр. 177026. Етнографског института САНУ, који је у целини финансиран од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС.

Оно чему се надам пишући рад јесте да ће филм катастрофе бити представљен као занимљив, ако не као важан културни артефакт доба у коме живимо. Гајим уверење да је филм катастрофе успевао да рефлектује доминантне дискурсе, анксиозности и преокупације које су дефинисале друштвено-културне и политичке контексте у деценијама за нама. Поигравање наративним елементима и друштвеним окружењем у коме се филмови катастрофе одвијају пружа врло погодну позицију за преиспитивање артикулисања норми, вредности, идеологија, али и страхова, узнемирености, надања и жеља које се могу препознати у различитим културним контекстима. Пројекције, конструкције и деконструкције идентитета врло су једноставно уочљиве у оквиру филмова катастрофе, и због тога их треба сматрати веома корисним културним артефактом, из кога је могуће прочитати читав низ значајних информација о епохи, друштву, култури и човеку уопште.

Основна идеја овог рада јесте да преиспита устаљено мишљење да је филм катастрофе само плод жеље публике за спектакуларним призорима разарања и израз морбидне фасцинације деструкцијом на којој продуценти зарађују огроман новац. Наиме, желео бих да истакнем „читање“ филма катастрофе као израза есхатолошких преокупација у номинално секуларном свету, односно као савремену манифестацију „апокалиптичне имагинације“ аутора и публике. Због тога је неопходно нешто детаљније подсетити на постојећа схватања самог жанра као средства којим се пружају информације о различитим дискурсима и контекстима у којима филмови бивају стварани, гледани, популарни или одбачени. Такође, желим да представим формулу, односно конвенције које су утврдили Сузан Зонтаг и Морис Јаковар, а која још увек поседује аналитичку вредност и може нам помоћи у размишљању о сваком појединачном остварењу читавог жанра.

1. Теоријски концепти – жанр, формула и жанр филма катастрофе

1. а) Жанр, формула, конвенције и инвенције

Жанр представља мрежу тема, наратива и специфичних иконографских образаца који су током времена искристалисани, који су почели да бивају лако препознатљиви подражавајући очекивања публике (Schatz 2003, 94). Жанровски филм представља стециште различитих интереса који обухватају намере, жеље и поруке аутора, схватања и тежње публике, али и амбиције великих студија и индустрије забаве који су од њега створили робу, производ који не би требало да изневери своје потрошаче и финансијере.

Жанровски филм представља крајњи производ историје кинематографије и знања која су сабирана кроз њу. Он је комерцијални производ који кроз понављање и мале варијације преноси познате приче препознатљивих ликова у готово увек сличним ситуацијама заправо „охрабрујући“ очекивања и позната

искуства публике (Grant 2003, xv). Искуства публике имају кључну важност у успеху жанровског филма. Кавелти тврди да жанровски филм кроз сопствене структурне моделе отелотворује универзалне обрасце живота, спајајући културне манифестације митских архетипова са преокупацијама сваког специфичног културног контекста (Cawelti 1969, 387). Жанр представља системски оквир очекивања и конвенција које циркулишу између индустрије забаве, самих наратива и публике. Он је заправо процес регулације, структурирања и означавања, који функционише унутар институција комерцијалне кинематографије (Waller 1987, 5).

У једној од раних анализи Џудит Хес Рајт упутила нас је на веома значајну димензију филма, истичући један аспект жанра који је још увек врло актуелан. Покушавајући да одговори на питање: *шта жанровски филм ради*, Хес Рајт је отшкринула врата суштине мултифункционалности савременог филма као робе, производа, али и идеолошког оруђа. Није наодмет пренети њено схватање онако како га је она сама изразила:

„Мислим да можемо сагледати шта је жанровски филм испитујући шта он чини. Ти филмови су постали успешни зато што привремено олакшавају страхове настале препознавањем друштвених и политичких сукоба; они помажу у „обесхрабривању“ акција које би могле да уследе због нагомилавања притиска самог живота који настају уз такве конфликте. Жанровски филм ствара задовољење пре но акцију, штету и страх пре него револт. Он служи интересима владајуће класе помажући у одржавању непромењеног стања „мажући очи“ угњетеним групама, које су због сопствене неорганизованости уплашене акције и због тога су вољне да прихвате апсурдна решења економских и друштвених сукоба која нуди жанровски филм. Када се вратимо компликованости друштва у коме живимо, ти конфликти потврђују сами себе, тако да се враћамо жанровском филму као сигурној и лакој утеси – одатле њихова популарност.“ (Hess Wright 2003, 42) (*прев. аут.*)

Говорећи о жанровском филму као средству којим владајућа класа одржава сопствене позиције моћи, Хес Рајт се свакако ослања на Франкфуртску школу анализе масовне културе (Strinati 2004, 47 – 48) и недвосмислено разоткрива важне аспекте значаја и значења савременог филма. По њеном схватању, жанровски филм помаже у очувању постојећег политичког поретка тако што охрабрује гледаоце у њиховом бекству у фантазију уместо да их окуражи у акцији против неповољних околности у којима се налазе.

Сузан Зонтаг је такође гајила дубоко неповерење према жанровском филму. Тврдећи да савремени свет живи између претње две подједнако застрашујуће судбине, истрајне баналности и незамисливог страха, она је жанровски филм схватала као „сервирану фантазију“ популарне уметности, која људима омогућава да изађу на крај са та два екстрема савременог живота (Sontag 1965, 42). Са једне стране, сврха те фантазије налази се у измештању ван неподношљиве

једноличности живота и скретању пажње са терора. По њеном схватању, сличном мишљењу Хес Рајтове, жанровски филм омогућава бекство у егзотично опасне ситуације, којима је увек гарантован *happy end*. Са друге стране, жанровски филм представља као нормалне иначе потпуно неподношљиве ствари, навикавајући нас тако на њих. У првом случају, фантазија и жанр улепшавају свет, док га у другом неутралишу. Свакако, приступ који заступају Хес Рајт и Зонтагова звучи примамљиво свакоме ко би хтео да се „устреми" на индустрију забаве и Холивуд као симбол глобалног капитализма. Међутим, ми морамо бити нешто обазривији. Иако су такве критике сасвим оправдане, оне осветљавају само један од аспеката које жанр и жанровски филм садрже у себи.

За разлику од Хес Рајтове и Зонтагове, Џон Кавелти не потенцира негативне аспекте жанровског филма. Кавелти истиче значај жанра као места на коме се преплићу различити интереси и тежње, како оних који их стварају и продају, тако и оних који их гледају, који у њима проналазе извесно задовољство, али и значајне поруке. Он тврди да је суштински корен широке популарности жанра скривен у његовој способности да обједини значајно различите културолошке и уметничке интересе и напоре. По његовом схватању, формуле и жанровски наративи нису популарни због тога што репрезентују неку посебну идеологију, митски образац или психолошке процесе, већ зато што велики број интереса уређују у ефективан поредак и матрицу, кроз размештање представа, тема и симбола који имају високу важност у оквиру историјске епохе и културног контекста у којима настају (Cawelti, 1974, 4).

Кавелтијев приступ жанру и жанровском филму развија се кроз анализу формула, односно структуре конвенција које се непрестано понављају и које заправо манифестују потребе и жеље, али и узнемиреност и напетости читавог друштва током одређеног историјског периода. Можемо рећи да су жанровски филмови за Кавелтија „двоструко огледало“ друштва у коме настају, у коме су популарни, прихваћени, па чак и пожељни. Они рефлектују стање у друштву, као што друштво пројектује своја очекивања у жанровски филм. Кавелти своју анализу ослања на схватање мита Нортропа Фраја (Cawelti 1969, 387), па чак и Малиновског (Schatz 2003, 96), који га посматрају као средство којим се појединац и друштво служе како би овековечили, потврдили и афирмисали друштвене и личне вредности и норме, односно идентитете заједнице и појединца. Прецизирајући фину разлику између мита и жанра на нивоу њихове општости и ширине публике којој се обраћају, Кавелти истиче да жанровски филм неретко драматизује антагонизме који владају у друштву рефлектујући их кроз „мреже претпоставки“ и заједнички поглед на свет који морају делити аутор и публика (Cawelti 1969, 387-388). Тај сплет намера аутора и очекивања публике он представља као конвенције, структурне елементе који су од раније познати гледаоцу – попут уобичајених заплета, стереотипизованих ликова, познатих метафора и прихваћених схватања (384). Кавелти заправо нуди једну дефиницију жанра, говорећи о наративним конвенцијама и формулама:

„Формуле можемо дефинисати као принцип одабира одређених заплета, ликова и окружења, који поседују, уз основну наративну структуру, димензију колективног ритуала, игре и сна.“ (390) (*прев. аут.*)

По његовом схватању, разумевање начина на који су поједине формуле структуриране омогућава њихово поређење, а самим тим и бољи увид у културе које их користе. Обрасци тема и симбола који се појављују у значајном броју дела, односно формуле које су популарне у одређеном контексту, пружају могућност да се ближе анализирају основни назори и норме, који имају своју важност и утицај на то како људи из одређеног периода и културе бирају вредности, симболе и акције, како их уређују конструишући сопствене идентитете.

Формуле рефлектују основне ставове група које их стварају и које уживају у њима, а промене у тим обрасцима упућују на промене код публике и аутора наратива, односно на промене у ширем друштвеном окружењу (Cawelti 1974, 7-8). Те промене Кавелти описује као инвенције, везујући их за способност аутора да у формулу уведе нове ликове, идеје, или литерарна средства, односно средства филмског језика (Cawelti 1969, 384-385). За разлику од конвенција формула, које за циљ имају очување континуитета вредности, инвенције омогућавају нове увиде скрећући пажњу на новонастале околности. Како тврди Кавелти, конвенције помажу одржавању стабилности културног система, док инвенције помажу при пружању одговора на промене нудећи нам нове информације о свету, сведочећи о променама које настају у култури и друштву (385).

Попут Кавелтија, приступ жанру који осветљава комплексније друштвене односе од оних које су истицале Џудит Хес Рајт и Сузан Зонтаг има и Жан Лу Бурже, који тврди да ескапизам, за којим ти филмови неретко посежу, заправо често бива врло оштра критика реалности и тренутног стања у коме се друштво налази (Bourget 2003, 52). По његовом схватању, светови које стварају жанровски филмови позивају гледаоце на рекапитулацију оног света у коме живе, указујући на недостатке савремене културе и политике укупног поретка. Говорећи о имплицитним значењима којима су жанровски филмови увек богати, Бурже напомиње да они дозвољавају својим ауторима да поставе крајње непријатно питање: мора ли друштво бити баш такво какво јесте (58).

Мултифункционалност жанра и његова способност да у исто време буде средство којим владајуће структуре пројектују своје назоре и пожељне modele понашања и мишљења, његова спремност да се мења са жељама и схватањима публике, као и плодност тла на коме могу „цветати“ субверзивне поруке аутора стварају од жанровског филма далеко комплексније средство популарне културе но што се на први поглед чини. Жанровски филм, популарни филм или блокбастер, не мора нужно бити успаванка маса, лоша сладуњава фантазија или лака биоскопска забава. Међутим, наша способност „читања“ тих филмова и потрага за имплицитним значењима неретко је спутана стереотипима, олаким одбацивањем, понекад и чистим снобизмом који нас ограничава, па тако и

осујеђује у препознавању намера, жеља и порива безбројних актера који су укључени у стварање једног филма. Не морамо волети жанровски филм, не морамо га чак ни ценити да бисмо могли да пробамо да га разумемо, да барем завиримо иза свега онога што подразумева његово стварање, успех или потпуну пропаст на биоскопским благајнама.

Анализа жанра, формуле, конвенција или инвенције, односно основне структуре на коју је постављен филм, отварају нам врата једног ширег разумевања и интерпретације – најпре интенција аутора и рецепције публике, а тек потом сагледавања ширег друштвеног контекста у коме тај филм настаје, бива продат и гледан и, најзад, схваћен на одређене начине. Иако је корисно посматрати га као својеврстан „ситан вез“ у који су уткане најразличитије културне категорије, са друге стране, не бисмо смели ни да га преценимо. Можда баш због тога и није лоше посматрати жанровски филм управо као неки савремени мит, па чак и ритуал у коме учествујемо, али смо заборавили шта он тачно значи. Чини се да је жанровски филм постао навика, културни артефакт којим се користимо „вековима“ уназад у тој мери да га сматрамо саставним делом стварности коју не преиспитујемо и којој смо се повиновали.

1. б) Жанр филма катастрофе и „замена теза”

Жанр катастрофе представља скуп филмова који се баве деструкцијом огромних размера која се одвија, али и покушајима да се то континуирано разарање преживи. Катастрофе које се описују најчешће су покренуте природним, земаљским и ванземаљским непогодама, људском похлепом и глупошћу или бивају плод натприродне интервенције и гнева божанстава. Стандардна формула жанра бави се великом групом архетипских ликова затечених у веома опасној ситуацији, која потреса припаднике читавог друштвеног спектра. Филмови катастрофе углавном најпре спектакуларно приказују само разарање, а потом прате једног јунака или више њих у покушају да надвладају последице катастрофе и невољу у којој су се нашли. Важна особина филма катастрофе јесте његово често преплитање са другим жанровима, али не треба сваки филм који у себи садржи деструкцију сматрати и филмом катастрофе.

Током протеклог века, у јавном дискурсу дошло је до поистовећивања „апокалиптичног“ и „катастрофалног“, који свакако немају директне везе. Заправо, у популарној култури усталило се схватање филма катастрофе као „апокалиптичног филма“, и неопходно је разјаснити ту забуну. Наиме, популарно схватање „апокалиптичног“ настало је поистовећивањем читавог текста *Откривења* са одломцима и представама попут Печата, Труба или Чаша гнева, односно Великог страдања, које налик на блокбастер серијале описују катастрофе, разарања и невоље које ће задесити читаво човечанство непосредно пре Миленијума и Страшног суда. Савремену представу *Апокалипсе Јованове* далеко више дефинишу Јахачи, Пелен и Армагедон од сазнања или разоткривања тајне, па макар се она односила и на застрашујући сценарио

будућности. Разлоге поистовећивања „апокалиптичног“ и „катастрофалног“, односно „замену“ знања разарањем, могуће је потражити у вишевековној пракси Цркве да сопствене позиције моћи одржава претњима Страшним судом, Огњеним језером, Лажним пророком и другим мотивима из *Откривења*, који су постали саставни део популарне културе закупљајући машту људи. Константним присуством у одгајању верника, најсликовитије есхатолошке идеје постале су важни елементи бројних ванцрквених наратива, који су стварани из најразличитијих побуда добијајући различите облике и значења. Такође, „државне апокалипсе“, односно светски ратови, као глобалне катастрофе које су за собом оставиле небројене злочине и незамислива разарања, урезале су незацеливе ожиљке у ткиво читаве цивилизације, носећи са собом сву тежину песимистичке конотације есхатологије. Историја употребе мотива, ликова и представа из *Апокалипсе* у најразличитијим контекстима, као и реално искуство, нарочито искуство XX века, засенили су пророчку, па тако и сазнајну димензију последње књиге Библије и као најупечатљивији симбол читавог текста истакли печурку над Хирошимом, односно „лепоту ужаса“ нуклеарног разарања. Читава *Апокалипса* постала је синоним Великог страдања описаног у тој књизи, и као таква ушла је у колоквијални речник. Сливовитост представа и разбуктала машта верника скрајнули су значење текста које је он имао у свом изворном контексту као посланица у очекивању озбиљних проблема у односу са државом, тј. са Римским царством.

Међутим, оно што је за нас у овом тренутку ипак важније од примереног или непримереног поистовећивања „апокалиптичног“ и „катастрофалног“ јесте концепт „секуларне апокалипсе“, који је настао из спајања та два појма трансформишући изворно значење апокалиптицизма. Истицање „апокалиптичног“, које се поистовећује са Великим страдањем у жанру филма катастрофе, упућује нас заправо на доминантне анксиозности и преокупације културног контекста и епохе у којима настаје. Слично као што је у *Откривењу* стављен нагласак на однос према Риму и култу императора, савремени филм катастрофе, у зависности од деценије у којој је сниман, сведочи о доминантним глобалним проблемима, јавним дискурсима, локалним назорима, границама идентитета и културним нормама публице која их конзумира, тј. гледа. Да кажемо то једноставније и прецизније: тематика разарања говори о одређеном контексту тако што га повезује са савременим проблемима, феноменима и процесима који закупљају пажњу аутора и публице ван биоскопских сала. Поистовећивање Великог страдања и Глобалног загревања можда најбоље описује облик и дубину веза апокалиптичне књижевности и филма катастрофе. По схватању Конрада Освалта, популарна култура преузела је религијске концепте и секуларизовала их за савремену филмску публику редефинишући њихове представе, али задржавајући им значење (Oswalt 1998). Чини се да сасвим слободно можемо рећи да секуларна апокалипса, односно филм катастрофе, представља огледало XX века, ако не већ историје цивилизације Запада у последњих неколико векова за нама.

Оно што суштински спаја религијске апокалиптичне текстове и филм катастрофе, односно секуларне апокалипсе, свакако јесте њихов однос према крају садашњег начина постојања (Bendle 2005). Жеља за променом, потпуном трансформацијом или обновом приближавају религијске и секуларне наративе у њиховом заједничком настојању да свету и људима „утоле“ жеђ за смислом, за свеобухватном представом живота која их убеђује да њихово постојање није у потпуности испразно. Апокалипсе уопште, једнако као и филм катастрофе, настоје да „обогаће“ постојеће стање ствари, пружајући им значај у укупном егзистенцијалном поретку. Чини се да је барем за један део популарности секуларних апокалипси, односно филмова катастрофе, одговоран управо *happy end* сличан ономе који се налази у *Откривењу* и обећању о стварању Новог Јерусалима. Поштујући конвенције жанра, филм катастрофе никада не убија наду својих гледалаца. Без обзира на размере разарања и мука којима су јунаци изложени, они увек добијају другу шансу, прилику да поредак, систем и норме успоставе у њиховој „изворној чистоти“ и значењу. То готово ритуално понављање представа страдања и пружање заслужене награде може изгледати као некаква успаванка о којој је говорила Хес Рајт, али истовремено може имати и значајне компензаторске функције у секуларном свету, који никако није заборавио да размишља о крају сопственог постојања. Филм катастрофе нуди симулацију друштвене трансформације, исто као што својим гледаоцима пружа представу свеукупног постојања које се мора наставити.

Мик Бродерик истиче да се филм катастрофе, као својом централном темом, бави искључиво преживљавањем, а не деструкцијом, без обзира на то колико она спектакуларно била приказана (Broderick 1993). Пратећи промене кроз које је формула филма катастрофе прошла, Бродерик закључује да се читав жанр ослања на већ постојеће есхатолошке представе и митолошке мотиве у изградњи наратива који су посвећени обнови живота. По његовом схватању, испод спектакла филма катастрофе крије се јудео-хришћански „месијански херој“ у борби против демонских сила Антихриста, који успева да ослободи сопствену заједницу и на тај начин омогући обнову друштва и заједничког живота.

Блиско Бродериковом гледишту, Освалт (Oswalt 1998) тврди да филм катастрофе изокреће традиционално схватање апокалипсе и фокусира се на људску способност да се избегне крај света и надвлада космичка катаклизма. Секуларне апокалипсе описују катастрофе које су најчешће плод људске глупости или похлепе, померајући тако улогу иницијатора девастације са демона и натприродних бића на човека. Међутим, секуларна апокалипса исто тако као решење свих проблема истиче управо тог човека који је у обавези да спаси заједницу, очува или обнови систем и планету, да одржи само постојање. Заправо, филм катастрофе интерпретира есхатолошке концепте у складу са савременим страховима и пројекцијама злослутних очекивања. По схватању Освалта, савремени филм катастрофе уместо сукоба Добра и Зла говори о Глобалном загревању или инвазијама ванземаљаца (Oswalt 1998). Могли бисмо да кажемо да филм катастрофе, замењујући улоге богова, демона и људи,

представља секуларну есхатологију и мит који слави људску способност да се надвладају најтежа искушења која пред човечанство ставља сама Природа у свим својим манифестацијама.

Филм катастрофе у исто време може бити забаван, наиван, шаблонски баналан, али исто тако и цинично бритак у својој критици друштва и културе у којој настаје. Разарање важних симбола цивилизације, иконичних зграда и споменика сведочи о константном дијалогу жанра катастрофе са својим друштвеним окружењем и културним контекстом кроз који аутори тих филмова најчешће шаљу јасне поруке. Он неретко преиспитује моралне кодове, међуљудске односе, идеале и вредности који се сматрају непромењивим, а то му свакако додатно даје на значају као културном артефакту свога доба. Са друге стране, решења која филм катастрофе нуди и која готово да промовише често наилазе на оштру критику као конзервативна и традиционалистичка, односно бивају посматрана као неговање мита о „златном добу“ које треба да се успостави након коначног разарања, а то га смешта у средиште вечних политичких дебата. Валоризацију филма катастрофе треба оставити сваком од гледалаца понаособ. Међутим, формулу тог жанра треба узети крајње озбиљно, пошто се у њеним конвенцијама и инвенцијама скривају различита, важна и неважна значења и намере са којима се морамо изборити уколико желимо да разумемо оно што је популарно, што је прихваћено, пожељно, неприхватљиво или одбачено.

Оно што можда најсликовитије спаја *end times* наративе, апокалиптичну књижевност и филм катастрофе, јесте и преношење важних порука кроз имагинаријум ужаса и представе деструкције. По принципу ефикасног шока и застрашујућих визија, те поруке треба да звуче што ургентније без обзира на то да ли се радило о вечном леду Рагнарока, о проклетству постојања у Огњеном језеру, празнини Великог раздирања, или пак о ефекту стаклене баште, а то је нешто на шта свакако морамо обратити пажњу.

2. Филм катастрофе – карактеристике и формула

2. а) Одређење филма катастрофе

Већ је речено да филм катастрофе представља авантуру током које јунак покушава да преживи пустошење различитих природних или натприродних појава и околности. Основне карактеристике филма катастрофе представљају спектакуларне сцене разарања широких размера, лик хероја који настоји да надвлада новонастале околности и при томе спасе сопствену породицу, као и обавезни *happy end*, односно тријумф јунака који надилази све недаће са којима се сусреће. Филм катастрофе такође карактерише присуство великог броја ликова укључених у различите подзаплете, као и обавезно смештање радње у савремени контекст. Он заправо инсистира на иманентним кризама и невољама које погађају највећи део планете, али постоји значајан број дела која обрађују историјске трагедије и епске наративе. Посебно значајну

особину филма катастрофе представља наглашена иконографија деструкције, односно настојање да се разарање симболично значајних објеката и споменика представи што упечатљивије и спектакуларније. Најчешће се приказује разарање препознатљивих зграда широм света, а углавном страдају Њујорк, Вашингтон, Париз, Лондон и Рим, односно објекти и споменици који представљају важне државне и међународне институције. Развој технологије и напредак који је током последње две деценије остварен на пољу специјалних ефеката подигли су тај имагинаријум катаклизме и приказе деструкције на тако висок ниво да је поједине филмове било неопходно прерађивати у пост-продукцији због повлачења паралела са стварним догађајима.¹

Најпознатији примери жанра из читаве историје кинематографије јесу: *Collision and Shipwreck at Sea* (1898), *Saved from Titanic* (1912), *Intolerance* (1916), па чак и *Metropolis* (1927), *Deluge* (1933), *San Francisco* (1936), као и *The Hurricane* (1937), *War of the Worlds* (1953), *Invasion of the Body Snatchers* (1956) и *On the Beach* (1959). *Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *The Last Man on Earth* (1964), *The Last Voyage* (1960), *Fail – Safe* (1964) и *The Day the Earth Caught Fire* (1961), *Airport* (1970), *The Poseidon Adventure* (1972), *Earthquake* и *The Towering Inferno* (1974), *The Cassandra Crossing* (1976), *Black Sunday* (1977) и *Meteor* (1979). Свакако, нама су најпознатији филмови који су снимани током последње деценије протеклог века: *Terminator: Judgment Day* (1991), *Apollo 13* (1995), *Outbreak* (1995), *Twister* (1996), *Volcano* (1997), *Dante's Peak* (1997), *Deep Impact* (1998), *Armageddon* (1998) и *Godzilla* (1998), док је читав жанр своју кулминацију доживео у филмовима *Independence Day* (1996) и *Titanic* (1997). Нови миленијум обележила су остварења попут следећих: *The Sum of All Fears* (2002), *The Core* (2003), *The Day After Tomorrow* (2004) и *Sunshine* (2007), *28 Days Later* (2002), *28 Weeks Later* (2007) и *Doomsday* (2008), *The Omega Code* (1999), *Left Behind* (2001), *2012* (2009), *Knowing* (2009) и *Meteor Apocalypse* (2009), *Red Eye* (2005), *Flight Plan* (2005), *United 93* (2006), *Flight 93* (2006) и *World Trade Center* (2006) (Thompson 2007).

Озбиљност и важност филма катастрофе у контексту схватања његове формуле као рефлексije друштвених анксиозности, културних и политичких преокупација епохе издваја га од других жанрова који заузимају важна места у плановима великих продуцентских кућа и студија. Секуларна апокалипса, тј. холивудски филм катастрофе, баштини дугу традицију миленијалистичких тумачења протестантске Америке. Евангелистичка схватања *Откривења* и есхатолошка пророчанстава везана за Велико страдање и Армагедонску битку дубоко су уткани у ткиво америчке популарне културе, а филмови катастрофе представљају само најспектакуларнији израз тог присуства. Стиче се утисак да је извор популарности читавог жанра могуће потражити у том „миленијалистичком

1. Озбиљне критике претрпео је филм *Meteor*, који је снимљен још седамдесетих година XX века, у коме је приказано разарање Светског трговинског центра. Са друге стране, филм *Sum of All Fears*, чије је снимање завршено непосредно пре терористичких напада 11. септембра 2001. године, прошао је кроз значајну монтажу, иако је већ био спреман за премијеру.

етосу“, који дубоко оцртава обресе америчке културе у последњих век и по за нама, нарочито након Великог буђења из друге половине XIX века. Преокупације есхатологијом, крајем света и постојећег начина живота, преузетих из јудео-хришћанске апокалиптичне књижевности, прелиле су се у популарну културу кроз моћ и присуство Холивуда широм света, а страдање Титаника, инвазије ванземаљаца, разарања градова и деградација планете никада нису остављени без значајног идеолошко-моралистичког подтекста, без обзира на то да ли се радило о класним односима на броду, професионалним антагонизмима, службеним тајнама или знацима Христовог поновног доласка.

Свој процват је филм катастрофе доживео у пост-вијетнамској ери седамдесетих година, када се наново појавио у биоскопима као одговор великих холивудских студија на нарастајућу кризу кроз коју је пролазило америчко друштво (Doll 2008, 427–430). Филм катастрофе тог периода бавио се заправо промоцијом традиционалних вредности Америке, која је као хероје желела да види обичне људе који успевају да се изборе са застрашујућим проблемима, хаваријама, несрећама и катаклизмама, нарочито онда када би они успевали да се изборе за спас сопствених породица, постајући готово месијански предводници читаве заједнице (427–430). Пружајући одговор бунтовном „Новом Холивуду“ Алтмана, Богдановича, Скорсезеа, Пекинпоа и других, филм катастрофе је представљао израз жеља генерације конзервативних ратника из Другог светског рата за обновом друштва након разарања и дубоких подела које су захватиле све поре система након пораза у Вијетнаму, афере Вотергејт, расних немира и нарастајуће рецесије.

Већ неколико пута је речено да кроз анализу и представе катастрофа које се обрађују у филмовима различитих епоха можемо схватити доминантне узнемирености, теме или проблеме са којима се друштво суочавало у датом периоду. Екранизације посвећене Титанику из друге деценије XX века, авангардне деконструкције поратног света двадесетих или ванземаљске инвазије макартистичке Америке у страху од комунизма, бивају једнако сликовите као и друштвени пресеци у авионима и на бродовима турбулентних седамдесетих. Сматрам да пост-апокалиптични херој осамдесетих година сведочи о својеврсном протесту против „јапијевске културе кокаинске потрошње“, која је запљуснула енглеско говорно подручје од Сиднеја, преко Лос Анђелеса и Њујорка, до Лондона, као што природне катаклизме, ерупције вулкана и дивљања олуја из деведесетих година сведоче о успесима Green Peace-а и његових акција које су кулминирале кампањама против Глобалног загревања на прелому миленијума.

2. 6) Формула и конвенције филма катастрофе

Формулом филма катастрофе бавили су се Сузан Зонтаг и Морис Јаковар. Зонтагова је анализирала филм научне фантастике сниман педесетих и шездесетих година прошлог века у раду „The Imagination of Disaster“ из 1965. године, док се Јаковар бавио конкретно филмом катастрофе, који је већ био

прилично дефинисан, у раду „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“, оригинално објављеном 1977. године.

Иако су радови писани у размаку од десетак година, чини се јасним да се формула жанра није нарочито променила ни до данас, с тиме да је Јаковар понудио нешто детаљнију и прецизнију анализу од Зонтагове. То нас упућује на схватање постојеће формуле филма катастрофе као продуцентски врло плодноне, али и прихваћене од стране различитих генерација публике.

Анализирајући научно-фантастични филм педесетих и шездесетих година, Сузан Зонтаг је издвојила „предвидиве форме“, односно конвенције жанра које се могу сматрати елементима формуле филма катастрофе (Sontag 1965, 42-43).

По њеном схватању, доминантан модел сценарија по коме се одвијају филмови жанра има пет фаза: 1. У првој фази филма описује се долазак антагонисте, односно појава чудовишта или слетање ванземаљских бића на планету, чега је сведок искључиво један појединац, углавном научник на излету. Херој је најчешће интелигентни особењак, који није у браку и коме заправо нико не верује; 2. Надаље ипак долази до потврде сведочанстава хероја, али сада она говоре о разарањима и деструкцији која настаје након конфликта између антагонисте и власти, коју најчешће представља локална полиција, која пак бива масакрирана после неуспешног покушаја да разреши ситуацију; 3. Након сазнања о сукобу и нарастајућем разарању, у престоници државе одвија се конференција која окупља научнике, представнике цивилне власти и војске, који прате предавање хероја, након чега долази до проглашења ванредног стања. Такође, пристиже све више информација о деструкцији, док се представници различитих држава света окупљају како би предузели заједничку акцију. Свакако, све међудржавне напетости и сукоби престају како би се пружио адекватан одговор на нарастајућу опасност и потенцијалну катаклизму. Ова фаза заправо описује процес прикупљања информација о противнику, међународни договор и састављање плана на основу кога ће противник бити уништен; 4. Извештаји о разарањима постају све алармантнији, а предмет херојевих симпатија или неки члан његове породице запада у директну опасност из које излази на једвите јаде. Организује се масиван контранапад војних снага, које употребљавају све расположиво наоружање, али он пропада уз огромне људске жртве. Деструкција се интензивира, а разарање почиње да се претвара у јасно и систематско истребљивање. Градови се евакуишу, са обавезним нагласком на стварању гужве коју регулише полиција, тврдећи да је неопходно да људи остану смирени и да је „све у реду“; 5. Напокон, након одржавања додатних конференција, долази се до сазнања да противник мора бити некако рањив када се у средиште наратива поново враћа херој, који је до тада експериментисао и тражио решење проблема. Последња стратегија читаве планете ослања се на предлог јунака и укључује употребу моћног, али још увек непровереног оружја, захтевајући поверење од свих док се судбина планете ставља на коцку. Долази до одбројавања, енормне експлозије и пораза непријатеља, ванземаљаца или чудовишта. Наступају колективна катарза и међусобно честитање, док херој и његова симпатија најзад

износе сопствена осећања и љубе се. Међутим, остаје слутња и питање да ли је непријатељ заиста поражен.

Шири, нешто комплекснији и обухватнији ситем елемената конвенције формуле филма катастрофе представио је Морис Јаковар (Yacowar 2003, 284-292). Он је издвојио читавих шеснаест карактеристика:

1. Савременост катастрофе има веома велику важност за жанр. Осим када се ради о екранизацијама митолошких наратива или историјских трагедија, катастрофе увек прете модерном друштву, односно свету у коме живе савременици филма;
2. Иконографија катастрофе појављују се спорадично кроз читав филм, са неколико доминантних приказа екстремне деструкције градова и важних архитектонских симбола, али филм катастрофе, подједнако као и представе разарања, карактеришу атмосфера претње, узнемирености и страха;
3. Кроз одабир ликова приказује се социјални пресек заједнице, чиме се инсистира на томе да је угрожено читаво друштво, а не само појединац или група;
4. Такође, филм катастрофе често драматизује класне сукобе, где се неретко појављују богати финансијери или завереници који настоје да заташкају праве изворе катастрофе, у страху за своје пројекте или профит;
5. Као чест мотив појављује се и значајно ослањање на срећу, односно коцкање са судбином и будућношћу;
6. Неретко су у филмовима катастрофе носиоци радње припадници искључиво једне породице, која настоји да се спасе и одржи на окупу;
7. Значајан мотив је и изолација, одсеченост од света из кога би помоћ можда и могла да стигне. Изолација у филмовима катастрофе заправо подвлачи људску беспомоћност у суочавању са опасностима које им прете из природе;
8. Изолација у којој се група налази бива додатно погоршана различитим конфликтима који тињају међу појединцима. Инсистирајући на међуљудским сукобима, жанр заправо подвлачи њихову баналност пред стварним опасностима, потенцирајући неопходност смирености и сарадње;
9. Жанр катастрофе се јасно ослања на дихотомију природе и културе, осликавајући неке од најгорих људских особина које воде дубоким раздорима. Заправо, технологија се неретко представља као извор катастрофе и добија улогу целата цивилизације, која је то и „заслужила“;
10. Важан лик филмова катастрофе представља специјалиста или барем аматер са конкретним знањима, који заједници објашњава стварне размере и потенцијал разарања;
11. Улога религије се занемарује или се пародира, нарочито у филмовима који се баве ванземаљским инвазијама. Међутим, често се користе религијски наративи, нарочито старозаветни пророчки одломци и делови из апокалиптичних текстова;
12. Свакако, са катастрофом се распадају и сви друштвени системи. Разоткрива се корумпираност политичара, Црква је одсутна или ирелевантна, полиција је неспособна или неповерљива, а као решење проблема неретко се појављује сама природа која у себи садржи лек;
13. Херој је најчешће интелигентан појединац, али без нарочито специјализованих знања;
14. Такође, у филмовима катастрофе увек постоји романтичан заплет, који стоји као важан мотив потцртавања разлике између алтруизма и себичности, а романа за време катастрофе акцентује врлине људске емотивности;
15. Филмови катастрофе често праве алузије на

савремене догађаје везане за популарну културу, политику и друштво уопште; 16. Напокон, често се ствара осећање задовољења универзалне правде тако што негативни ликови страдају на начин за који је могуће помислити да је адекватан њиховим неделима. Осећање да је неко добио оно што заслужује има веома велику важност за читав жанр.

Стабилност формуле која се понавља од оригиналног *War of the Worlds* до његових римејк пандана *Independence Day* и *War of the Worlds* из 2005. године, односно њихова популарност, сведоче о важности жанра филма катастрофе као значајног комуникацијског канала. Читав жанр представља средство којим се преносе важне поруке, а то треба да нас упуту ка њиховој анализи, интерпретацији и вредновању. Морамо се бавити тим кодовима, како због нас самих тако и због генерација које долазе, јер те поруке са собом носе одређене и јасне погледе на свет.

Закључак

Филм катастрофе заиста представља израз есхатолошких преокупација номинално секуларног света и плод апокалиптичне имагинације аутора и публике. Савремени свет, оптерећен еколошком девастацијом и исцрпљивањем тешко обновљивих ресурса планете, искасапљен искуствима светских и бројних регионалних ратова, зачаран теоријама завере о пренасељавању Земље и стешњен цикличним економским кризама, живи у константној анксиозности пред садашњицом коју једва може да поднесе, али и пред будућношћу коју тешко може и да замисли. Свакако, бројне генерације пре наше сматрале су да живе у „последњим временим“, очекујући скори смак света, али он никако да се догоди. То непрестано очекивање да се „нешто деси“, да се ствари промене на било који начин, представља извор „апокалиптичне имагинације“, која углавном буја од разарања под утицајем представа *Апокалипсе*, док све „озбиљније заборављамо“ да је неопходно да се променимо ми сами, а не свет око нас. Разарање симбола цивилизације, које гледамо разгорачених очију, представља „ритуализацију незадовољства“ кроз коју доживљавамо катарзу у којој се остварују наше жеље, да бисмо се након тога вратили том истом свету и утонули у његове симболе, системе и норме које нас мељу. Неопходно је сложити се са Хес Рајтовом и Зонтаговом у схватању идеолошке сањарије жанровског филма, али је нужно наставити са постављањем питања које је поставио Бурже: да ли свет мора бити овакав какав јесте.

Најзад, уколико се вратимо Кавелтијевом схватању жанра као месту које окупља различите интересе, можемо закључити да филм катастрофе остварује жеље обичних људи, оних који маштају о трансформацији поретка и задовољењу универзалне правде, да представља „шарену лажу“ система који на симболички начин нуди својеврстан интерегнум својим поданицима, који се након биоскопске пројекције враћају сопственим радним местима, као што представља и остварење незаситих прохтева за профитом читаве индустрије

забаве. Филм катастрофе окупља безбројне интересе тако што допушта остваривање незамисливог и неприхватљивог, удовољавајући нашој жељи да знамо „шта би било, кад би било“. Пошто смо углавном свесни како је све почело, сви исто тако желимо да знамо и како ће се све завршити. Напокон, чини се да је основна особеност филма катастрофе ипак пружање наде и вере у људску способност да се савладају демонски изазови и искушења која пред човечанство стављају бројни „непријатељи“. Пружити уверење да има смисла издржати, да има смисла борити се, да има смисла бити посвећен.

Литература:

- Bendle, Mervyn F. 2005. „The Apocalyptic Imagination and Popular Culture“. *Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 11,
<http://www.usask.ca/relst/jrpc/art11-apocalypticimagination.html>
 Accessed Jun 15, 2011.
- Bourget, Jean – Loup. 2003. „Social Implications in the Hollywood Genres“. у *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, 51 – 59. Austin: University of Texas Press.
- Broderick, Mick „Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster“. *Science Fiction Studies*, No. 61, Vol. 20, (1993).
- Cawelti, John G. 1974. „Myth, Symbol, And Formula“. *Journal of Popular Culture*, Vol. VIII, Issue 1, 1 – 9.
- Cawelti, John G. 1969. „The Concept of Formula in the Study of Popular Literature“. *The Journal of Popular Culture*, Vol. III, Issue 3, 381 – 390.
- Doll, Susan. 2008. „Appendix A – Disaster movie“, у *Disasters, Accidents, and Crisis in American History – A Reference Guide to the Nation's Most Catastrophic Events* ed. Ballard C. Campbell, New York: Facts on File Inc.
- Grant, Barry Keith. ed. 2003. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.
- Hess Wright, Judith. 2003. „Genre Films and the Status Quo“. у *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, (24 – 50). Austin: University of Texas Press.
- Oswalt, Conrad. 1998. „Visions of The End – Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film“. *Journal of Religion and Film*, Vol. 2, No. 1.
<http://www.unomaha.edu/jrf/OswaltC.htm>
 Accessed Jun 15, 2011.
- Schatz, Thomas. 2003. „The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study“. у *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, (92 – 102). Austin: University of Texas Press.
- Sontag, Susan. 1965. „The Imagination of Disaster“. *Against Interpretation*.
- Strinati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Thompson, Kirsten Moan. 2007. *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the*

- Millennium*". New York: State University of New York Press.
- Waller, Gregory A. 1987. „Re – Placing “The Day after”“. *Cinema Journal*, Vol. 26, No. 3, 3 – 20.
- Yacowar, Maurice. 2003. „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“. у *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, (227 – 295). Austin: University of Texas Press.

Milan Tomašević

The Meaning of Destruction – Definition and Contextualization of Disaster Movies

The disaster movie is one of the most persistent genres in cinematography, but it constantly escapes our attention because it is presented as “easy summer fun”. If we want to understand it as a cultural document of an epoch in which the genre is important and popular, we need to come up with a definition, formula and conventions of a disaster movie. Also, we must propose one of many possible comprehensions of its popularity and religious heritage.

The paper uses definitions of genre, conventions and formulae in the attempt to show a way of using popular narratives in the transmission of a world view. Using a narrative structure gives us a glimpse into the deeper cultural, social and political context in which the disaster movie is created, popular or rejected. The paper discusses disaster movies as cultural artifacts, as a ritual we are practicing without remembering its purpose.

Also, paper is examining identifying apocalyptic and catastrophic as an product of interposition of Apocalypse to Johan and Great Tribulation. Using apocalyptic literature, *end times* narratives and disaster movies, the paper shows the fruitfulness of destruction representations and imaginariu of terror. Using fear and shock, the messages of disaster movies seems more urgent and relevant. Through the ideas of Susan Sontag and Maurice Yacowar, the paper presents a way for analyzing the contemporary disaster movie. Conventions and formulae of disaster movies help us to understand the way modern cinematography is used for cultural and political means.

The popularity of disaster movies can be seen as a form of “ritualization of discontent” wherein the viewers experience some sort of catharsis. Also, disaster movie gathers different interests and actualizes thirstness for transformation of order or achieving justice.

Key words:

Disaster movie, genre, formula, convention, socio – cultural context, "secular apocalypse".