



## „СВАКА НОЋ СВЕ МРАЧНИЈА – ТАМНИЈА ОД ТАМЕ“: ЕКОЛОШКА И ДУХОВНА АПОКАЛИПСА ПУТА (2009)<sup>1</sup>

*Сваки дан је сивљи од претходног. Свака ноћ све мрачнија – тамнија од таме. Из недеље у недељу свеви постaje све хладнији, док планета полако умире. Ниједна животиња није преживела. Усеви су одавно нестали.*

Мушкарац, Пути (2009)

Адаптација романа Кормака Макартија Пути (*The Road*, 2006) коју је урадио Џон Хилкоут један је у низу екоапокалиптичних филмова насталих у Холивуду током последње деценије. Ту се придружује филмовима као што су *Дан после сутра* (*The Day After Tomorrow*, 2004), *Поштомци* (*Children of Men*, 2006) и *Аватар* (2009). Могло би се рећи да су ови филмови подједнако повезани са турбулентном геополитичком климом прве деценије новог миленијума као што су *Инвазија трупних бића* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) и *Ноћ живих мртваца* (*Night of the Living Dead*, 1967) били повезани са хладноратовским идеологијама педесетих и шездесетих година прошлог столећа. Овај текст разматра пролиферацију научнофантастичних филмова са тако израженим еколошким фокусом као одразом преовлађујућих страхова у погледу евидентног погоршавања еколошког стања планете, узнемирености пред рапидним опадањем доступних ресурса и страха да је друштво достигло оно што многи сматрају неком врстом еколошке и моралне тачке без повратка. Царед Дајмонд, аутор књиге *Слом: како се друштва одлучују за пројас или усих* (*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, 2005), написао је:

*Многи људи страхују да је екоцид сада бацио у сенку нуклеарни рат и нове болести као претњу глобалној цивилизацији. Еколошки проблеми с којима се данас суочавамо укључују истих оних осам проблема који су додиривали друштва у прошлости, илус четри нова: климатске промене изазване људским фактором, нагомиланање токсичних хемикалија у животној средини, несташнице енергије и пошитоно коришћење фосфорних хемикалија Земље. Већина од ових дванаест претњи ће, како се тврди, постати глобално криична у наредних неколико деценија: или ћемо решити те проблеме до сада или ће проблеми постојати не само Сомалију већ и друштва Првог свега. (Diamond, 7)<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Желео бих да посветим овај чланак свом оцу Кевину и својим вољеним синовима Харисону и Вајату.

<sup>2</sup> Осталих осам категорија које Дајмонд наводи јесу крчење шума и уништавање станишта, проблеми са земљом, управљање водом, прекомерни лов, прекомерни риболов, ефекти уведених врста на аутохтоне врсте, раст људске популације и повећан утицај на људе по глави становника.

Макартијев и Хилкоутов наратив у *Пуџу* бави се многим од ових нарочито ововремених питања на бројне начине: приказујући не само проблеме климатских промена и недостатака ресурса већ и искорењивања читавих врста и, на концу, могуће истребљење саме људске расе. Роман на којем је базиран филм постао је феномен у издаваштву када је објављен 2006. године, критички и комерцијални бехемот, што је кулминирало тиме да је његов аутор Кормак Макарти за њега добио Пулицерову награду за прозу. Убрзо након објављивања романа, Ник Векслер, који је продуцирао филмове *Драјстџор каубој* (*Drugstore Cowboy*, 1989), *Реквијем за сан* (*Requiem for a Dream*, 2000) и *25. сај* (*The 25th Hour*, 2002), обезбедио је права за филм. Векслер је разумео да ће суморна (реч коју, као по уговорној обавези, садржи готово свака критика и романа и филма) и неконвенционална природа материјала учинити успешну адаптацију тешком:

*Било је других који су износили ѿонуде, али оне нису биле велике, јер су се очигледно ѿлашили мајџеријала. То су врло мрачне сџвари. Књија ми је најѿросџо лејла. Нисам имао ѿојма да ће се џако захукџаџи, да ће се о џој џолико разѿвараџи, да ће добџиџи Пулицера, биџи ѿреџтављена ког Оѿре. Огједном сам мојао да „увидим да је џудима врло граѿоцена, да ѿосџојо одређено ѿверење јавносџи у вези с овом књијом. И осеђали смо неверовајџан ѿриџисак да исѿоручимо филм за који бисмо имали осеђај да је верно агаџџиран.* (цит. у Chiarella)

Векслер се обратио Џону Хилкоуту, који је режирао повољно оцењени филм *Услови ѿрегаје* (*The Proposition*, 2005), поетични и насилни аустралијски рурални вестерн настао под снажним утицајем списатељских опуса Џозефа Конрада и самог Кормака Макартија. Са Вигом Мортенсеном у улози неименованог Мушкарца и Кодија Смит-Макфија као Дечака, снимање филма отпочело је у фебруару 2008. са скромним буџетом од двадесет милиона долара.<sup>3</sup> Снимање је завршено у мају 2008, а време премијерног приказивања одређено је за новембар исте године. Када је тај датум дошао и прошао, а од филма и даље није било ни трага ни гласа, званични извори саопштили су да је разлог за то била потреба да се финализују дигитални ефекти и други постпродукциони процеси. Међутим, многи су нагађали да у компанији „Вајнстин“ нису знали шта тачно да раде с филмом који ће касније многи критичари описати као „узнемирујући“ (Roddick, 33) и учестало „ужасавајући“ (Travers).<sup>4</sup>

У мају 2009, акционо оријентисани трејлер брзог темпа изазвао је даљу бојазан да је Макартијев тмурни и елегични *Пуџ* можда претворен у постапокалиптични акциони филм у маниру *Побеснелој Макса* (*Mad Max*, 1979) или *Ја сам лејенда* (*I Am Legend*, 2007). Трејлер је такође приказивао тајфуне, поплаве и вулкан, изазивајући даља нагађања

<sup>3</sup> У поређењу са двеста милиона долара за 2012, двеста милиона долара за *Терминаџор: Сџасење* (*Terminator Salvation*, 2009), па чак и осамдесет милиона долара за *Књију искуџења* (*The Book of Eli*, 2010). У ствари, нашироко се извештавало да је Дензел Вошингтон плаћен двадесет милиона долара за улогу у потоњем филму. На недавној пројекцији, браћа Хјуз, режисери *Књије искуџења*, додали су: „Најскупљи специјални ефекат који ћете видети на екрану коштао је двадесет милиона долара, а његово име је Дензел Вошингтон“ (Massawurm).

<sup>4</sup> Хилкоут је касније прокоментарисао: „Нажалост, Вајнстинови су били претерано узбуђени и нису слушали. Били су преамбициозни. Дивим се амбицији, апсолутно“ (Nathan).



Фотографија 1: Неименовани отац (Виго Мортенсен) и син (Коди Смит-Мекфи) разгледају крш света на умору (Луш, 2009).

како о природи филма тако и томе да ће узрок апокалипсе, који остаје категорички неодређен у роману, бити експлицитно драматизован. Том Кијарела из часописа *Esquire* био је присутан приликом одабира трејлера:

*Када је Боб Вајнстџин пуштао те трејлере, сваки је преузимао улогу преношења предвидивој лука приче сажетој у његову есенцију. Посеговали су брзину коју сам филм – који сам видео пре него што сам видео трејлере – не поседује нићи тежи да поседује уренихноста која оставља утисак конструктивности. Музика је адреналинска и напалена, представљена тако да ствара айсурдна очекивања акције од филма који тихо изазива бригу поводом релативне крхкости невидљивих пушељака који постоје између људи и онога што им је неопходно.*

Упркос неколицини позитивних критика на Венецијанском филмском фестивалу и, судећи по извештајима, једанаестоминутним овацијама,<sup>5</sup> замајац филма у САД био је заустављен шокантном критиком Тода Макартија из часописа *Variety*, који га је описао као „веома, веома далеко од оног филма који је требало да буде“ и без „икаког осећаја за темпо или драмску модулацију“ (Т. McCarthy, 29). Напослетку, биоскопска премијера филма 25. новембра 2009, читаву годину дана након првобитно најављеног датума, била је комерцијални промашај, а критички је наишла на у најмању руку помешана мишљења. У тренутку најшире дистрибуције, филм је био приказиван у само 396 биоскопских сала, а током свог премијерног викенда зарадио је тек милион и по

<sup>5</sup> Видети: Hernandez.

долара. Убрзо након тога је ишчезао, зарадивши мање од осам милиона долара у САД и укупно петнаест милиона интернационално. Филм *Књиџа искуиђења*, који је обрађивао сличне теме и који је кренуо у биоскопску дистрибуцију само два месеца касније, успео је да инкасира сто осамнаест милиона долара интернационално. Кад се подвукла црта, критичари су били оштро подељени: да ли је ово била „екстремно верна, узнемирујућа, али дубоко дирљива адаптација“ (Roddick, 33) или „дугачка, сувопарна досада“ (Hoberman) која је остала „обесхрабрујуће неуспела на свим пољима“ (Т. McCarthy, 29)? Можда публика није била спремна да види тако непопустљиво мрачну причу у толикој мери повезану са савременим страховима и стрепњама, можда и један од најбескомпромисније депримирајућих филмова у скоријем сећању, који би могао да стане раме уз раме с филмовима као што су *Неповратно* (*Irreversible*, 2002), *Лиља заувек* (*Lilya 4-Ever*, 2002), *Реквијем за сан и Измаилица* (*The Mist*, 2007). Пуш је потребна и интелигентна отворена рана од филма у којем трауматизовани и тероризовани отац и син полако путују кроз спаљени и огољени постапокалиптични пејзаж, живећи у непрестаном страху од лутајућих банди убица и људождера, где силовања и убиства вребају иза сваке окуке насловног пута.

### Живот на крају времена

*А ја ти озбиљно кажем, одврати судија. Да је Бој хтео да се меша у изолаченост човечанства, зар ти досад не би урадио? Вукови сами шребе своје чојоре, човече. Који груји створ ти може? А зар људски род није и још прабљивији? Свеи је уређен тако да све израсије и процвети и умре, али у људским пословима нема јењавања, а подне његовој изражавања значава почешак ноћи. Дух му је исцрпљен на врхунцу осиварености. Меридијан му је истовремено и сушон и вече. Воли ире? Пустии ја да се коцка. Ово штио овде видиш, ове рушевине по којима луијају дивља племена, зар мислиш да се ти више неће поновити? Хоће. И оиеш. С груиим људима, груиим синовима.*

Макарти, *Крвави Меридијан* (154)<sup>6</sup>

Најближе што филм (као и књиџа) приђе откривању природе катаклизмичног догађаја који изазива крај света јесте у једној јединој неодређеној реченици коју у филму Мушарац изговара у склопу своје нарације: „Сатови су се зауставили у један и седамнаест. Широки зрак светлости и онда низ слабих потреса.“<sup>7</sup> Та неодређеност један је

<sup>6</sup> Наведено према: Макарти, Кормак. (2016). *Крвави меридијан*. (Горан Капетановић, прев.). Београд: Дерета. (Прим. прев.)

<sup>7</sup> Унутар филмске екипе се жестоко расправљало о гласовној нарацији. Прича се да су Виго Мортенсен и Џон Хилкоут у почетку били против те идеје, а Џо Пенол и Ник Кејв били су за. Пенол је изјавио: „Прва ствар коју је [Кормак Макарти] рекао да му се допада у вези с филмом јесте нарација. Ово је већ неко време извор запрепашћења. У почетку сам желео да напишем нарацију како бих у потпуности ухватио Макартијев раскошни трепет, али Хилкоут то није желео. Затим су, након што је снимљен, продуценти желели нарацију. Хилкоут је невољно пристао, али наша звезда Виго Мор-

од мајсторских потеза Макартија и многи су је искористили као основу за нагађања у погледу природе инцидента. Премда постоје алузије, кад се подвуче црта, оба текста остављају разлог категорички неодређеним. „Зрак светлости“ и бројни потреси могли би да сугеришу било нуклеарно бомбардовање било удар метеорита. И једно и друго делује подједнако уверљиво имајући у виду физички исход неких десет година касније, када се већи део филма одвија, и оба би имала одјека у темама развијеним унутар наратива.<sup>8</sup> Ако је катастрофа заиста нуклеарна и, сходно томе, ако су је изазвали људи, онда је човечанство коначно само проузроковало сопствено уништење, остварење пророчке мисли Роберта Опенхајмера, парафраза из *Bavag Гиџе*: „Сада сам постао Смрт, уништитељ светова.“ Али ако је метеор ударио Земљу, арбитарна природа девастације једнако је опозитна и потцртава небитан статус човечанства у универзуму, задајући ударац арогантним претпоставкама да су људи било шта више од енцефализованих мајмуна у најбољем случају или малигног вируса на лицу Земље у најгорем.<sup>9</sup> Неколико водећих еколога извели су човечанство/канцер аналогију: Дејвид М. Грејбер изјавио је: „Негде успут, пре отприлике милијарду година, можда пола милијарде – отказали смо уговор и постали канцер. Постали смо пошаст самима себи и Земљи“ (Graber, 9). Неки одлазе и даље, попут Ворена М. Херна, који чак предлаже нови појам за хомосапијенса – хомоекофагус, од грчког „оикос“, што значи дом/екосистем, и „фагос“, што значи прождрљивац, тиме нас преименујући у врсту која прождире сопствени свет (Hern, 9–39).

Чланак Дејвида Кушнера у часопису *Rolling Stone* покушао је да једном засвагда оконча дебату поводом Макартијеве инспирације:

*Након што је проверио поштом и сипао кафу, Макарти је ојрезно кренуо [...] у канцеларију на улуу свој пријатеља Даја Ервина [научника и културолога палеобиологије у Националном музеју природне историје Смитсонјан инститиутиа у Вашингтону]. Онда је почео да се расипује о апокалипси. Посебно је желео да зна о изумирању – метеорићу из креде и штерцијара који је збрисао диносаурусе пре шездесет милиона година. [...] Ервин је испричао Макартију о моћним последицама смртоносној метеорићу: размери опустошења, колапсу екосистема, распадању остатака разарања и тасовима. Затим је, једног дана прошле године, Ервин сео да чита рукопис Пута који приказује мучно постапокалиптично путовање оца и сина. Ервин се насмејао – значи што је Макарти био науцио, закључио је.*

тенсен био је категорички против. Ник Кејв, који је радио музику за филм, био је за. У међувремену, Роберт Дивал, који је био можда и у најбољој сцени у филму, почео је да импровизује сопствени изванредни дијалог за који су неки од нас мислили да би могао да буде добар за нарацију“ (Penhall, 19).

<sup>8</sup> Одакле Макартију идеја за роман? Макарти је почео да се пита каква будућност чека његовог дечака ког је добио у касним шездесетим. „Стално размишљам о Џону и о томе какав ће свет бити“, каже он. „Биће то веома проблематично место.“ Једне вечери, током путовања у Тексас са Џоном, Макарти је замислио једно баш такво место. Док је његов син спавао, Макарти је гледао кроз прозор своје собе и замишљао ватру на брду. Касније је одлучио да о томе напише роман. *Луш* је посвећен његовом сину (Kushner).

<sup>9</sup> Погледајте Покрет за добровољно изумирање људи, или VHEM (*Voluntary Human Extinction Movement*) на <http://vhemt.org/>. Следи мото групе: „Постепено избацивање људске расе добровољним престанком размножавања омогућиће Земљиној биосфери да поврати здравље. Стање гужве и недостаци ресурса ће се побољшати што нас буде мање.“

Еколошки фокус романа навео је Џорџа Монбиота, новинара и еколошког активисту, да нагласи следеће:

*Пре неколико недеља, прочиташао сам оно што сам тражио за најважнију књижу о живој средини икада написану. То није Тихо пролеће, Мало је лепо или чак Валден. Не садржи графиконе, табеле, чињенице, бројке, ујозорења, предвиђања, чак ни аргументе. Није садржи иједну заморну реченицу, јоо чему се, нажалост, разликује од већине литературе о живој средини. То је роман, први пут објављен пре јодину дана, и он ће променити начин на који видимо свет. (Monbiot, 29)*

Утицај књиге је био толики да је *Guardian* у јануару 2008. уврстио Макартија на листу под насловом „Педесет људи који би могли да спасу планету“.

Шта год био узрок катастрофе, крајњи резултат је исти: крхки екосистем планете је разорен, пепео заклања сунце, што резултира све хладнијом климом, сав биљни живот је мртав без могућности да поново израсте, све животиње убрзо умиру без извора хране. Пејзаж је огољен и опустошен учесталим земљотресима и пожарима.<sup>10</sup> Будући да нема обновљивих извора хране, преостали људи прикупљају оно мало ресурса који су и даље доступни и преживљавају помоћу конзерви хране које све ређе проналазе у напуштеним зградама. Преостало је мало наде за људску расу јер када потпуно нестане хране, и људи ће нестати, остављајући за собом само рушевине зграда као споменике на гробу.<sup>11</sup>

Налик дистопијској будућности *Пошмомака*, свет *Пуша* је неплодан, углавном лишен деце и тиме симболички и дословно без перспективе. Они који су упознати с романом нимало нису били изненађени тиме што су две најужасније сцене из књиге избачене из филма, обе везане за децу: секвенца у којој видимо мртву бебу како се пече на ражњу и још једна у којој се приказује банда људождера која држи труднице у заточеништву да би се хранили њиховим бебама. Обе сцене су вероватно процењене као једноставно превише шокантне за филмско приказивање, чак и за филм као што је *Пуш*.<sup>12</sup> Макарти и Хилкоут не желе да сугеришу, рекао бих, да би се човечност западне цивилизације урушила услед тако катаклизмичног чина већ заправо да се урушавање догађа управо сада, што је мисао која одјекује и у књизи Мориса Бермана *Dark Ages America: The Final Phase of Empire* (2006). Берман је уз оспоравање сугерисао да је САД у сталном и опасном стању пропадања:

---

<sup>10</sup> Значајна разлика између филма и романа јесте у томе што у филму има знатно мање пепела. У књизи се стално боре да га не удахну. И отац и син су приморани да носе платнене или професионалне маске преко целог лица. Избацивање тога из филма могла је бити естетска, практична или буџетска одлука.

<sup>11</sup> Књига Алана Вајсмана *Свет без нас (The World without Us)* разматра могућу будућност у којој људи не постоје. „Суштина је да свака врста која претерано растеже своју базу ресурса трпи пад популације. Ограничавање наше репродукције било би проклето тешко, али ограничавање наших потрошачких инстинкта може бити још теже“ (Roberts).

<sup>12</sup> У коментарију Хилкоут открива да је секвенца са бебом на ражњу снимљена, али је исечена јер „није функционисала“.



*Јер оно што сада видимо очигледне су карактеристике Зајада након пада Рима: шријумф религије над разумом, атрофија образовања и криичкој мишљења, интeра-ција религије, државе и апарата за мучење – шројка која је за Волтера представља централни ужас света пре просветиљства. (Berman, 2)*

Многи су похитали да изнесу мишљење да је узрок краја света небитан, да је заправо однос оца и сина важан. Наравно, њихов однос чини окосницу наратива, али је велика грешка инсинуирати да је контекст небитан. Том Кијарела је у праву када тврди да „каква год актуелну агенду људи прикаче на овај филм – глобално загревање, пад национализма, опасности конзумеризма – то неће бити значајно. То уопште није визија будућности. Ово је визија краја.“ Ипак, филм и књига су недвосмислено производ прве деценије новог миленијума, што је Хилкоут и потврдио на прес-конференцији на филмском фестивалу у Торонту: „То свакако има неке везе са деценијом Бушове администрације. [...] Током последње деценије било је много страха у јавности и 11. септембар је био део тога. Страх због животне средине, страха због економије, страха због много чега [...] такво окружење требало је да потцрта оно што се догоди када страх превлада“ (Hillcoat, *First Look*). Филм је прожет новомиленијумским страховима и стрепњама и садржи учесталу и намерну иконографију 11. септембра и урагана Катрина. Теглајн филма „У трену, свет се променио заувек“, позивао је с постера својом имплицитном евокацијом 11. септембра и неколико критика помињало је везу наратива са 11. септембром, било директно или у пролазу: од сугестије Роџера Иберта да „евоцира општу бојазан пост-9/11“ (Ebert) до *Christianity Today*-а, који је описао пројекат као „причу нашег доба, можда и најистинитије дело пост-9/11 литературе које поседујемо. Будући да нам долази у месецима јењавања ове турбулентне деценије, ова филмска адаптација јесте све оно што мора да буде и више од тога“ (McCracken). Џо Пенол, сценариста филма, сугерисао је да је Макартијев опус сада релевантнији него икада раније, јер „пост-9/11, пост-Катрина, пост-Ирак, обични Американци коначно могу да створе представу света лишеног човечанства – свет какав Макарти описује већ деценијама“ (Penhall, 19).

Можда је баш боја филма, или њен мањак, оно што постаје дефинишуће својство његовог мизансцена. Укупан ефекат који оставља његова испрана палета јесте ефекат распада: свет *Луија* умире – напуштени небодери се урушавају, из одбачених банкомата излива се на тло некад обожавани а сад бескорисни новац, машине су зарђале и покварене, а напуштена возила преплављују пејзаж као лешине. *Луи* на којем они бескрајно путују некад је био симбол људске цивилизације и напретка, али је сад разорен и распаднут као и друштво у којем се затичу. Постапокалиптични пејзажи заиста су упечатљиви: огољена окружења су кошмарна, али истовремено и прелепа на свој уклетни начин. У једној секвенци пространа шума гори километрима око њих, докле год им поглед сеже, а они стоје парализовано, хипнотизовани лепотом призора, укореењени на месту.

Да би се рекреирало такво окружење, Хилкоут је снимао на локалитетима стварних катастрофа, што филму пружа веродостојност коју не можемо пронаћи у постапокалиптичним приказима над којима доминирају компјутерски ефекти других модерних епова катастрофе као што су *2012* и *Дан после сушра*, филмови који се данас описују

као „порнографија катастрофе“: текстови које карактерише воајерско задовољство које гледаоци добијају посматрањем глобалног уништења.<sup>13</sup> Хилкоут је нагласио разлику између ових естетских приступа и *Пуша* када је изјавио: „Оно што је дирљиво и шокантно у вези с Макартијевом књигом јесте то што је толико уверљива. Дакле, желели смо неку врсту појачаног реализма, за разлику од приступа у *Побеснелом Макс*у који се фокусира на високи концепт и спектакл. Покушавамо да избегнемо клише апокалипсе и прикажемо ово више налик природној катастрофи“ (цит. у McGrath). Стога се снимање одвијало првенствено на напуштеним коповима угља, рудницима, ауто-путевима, градским блоковима, мостовима у изградњи и забавном парку уништеном у пожару, а не на пространим и скупим студијским сетовима.<sup>14</sup> Хилкоут такође суптилно користи постојећи снимљени материјал стварних катастрофа који интегрише са својим, при чему укључује чак и материјал уништења Светског трговинског центра.<sup>15</sup> Једна посебно упечатљива слика два брода насукана на ауто-пут, наизглед километрима од обале, заправо је настала у Њу Орлеансу након урагана Катрина. Хилкоут је рекао:

*Када прођу кроз праг, постоји снимак два брода који стоје на ауто-пути који изгледа као визуелни ефекат. То је аутентични IMAX снимак на 70 мм, снимљен неколико дана након Катрине. Морали смо да обрадимо слику, зајрљамо је, учинимо је шоксичнијом, поставимо је у наш свет, али шта мешија није било тешко пронаћи. Већ постоји више него довољно девастације у америчком језику. (цит. у Chiarella)*



Фотографија 2: Сlike урагана Катрина преуређене за дистопијски пејзаж будућности (Пуш, 2009).

<sup>13</sup> Видети: Corliss.

<sup>14</sup> Марк Форкер, координатор специјалних ефеката, изјавио је: „Углавном смо гледали праве катастрофе. Гледали бисмо снимке урагана, катастрофе с изливањем нафте, фотографије катастрофа у Чернобилу и локацијама других нуклеарних катастрофа, као и у одређеним областима у Индији и Кини где бродови одлазе да умру“ (цит. у Slegg).

<sup>15</sup> Призори дима директно са снимка Кула близнакиња могу се наћи на 08.16 на Блу-реј издању, где се може видети како долази иза дрвореда с леве стране екрана у близини куће.



Два зарђала трупа евоцирају дистопијски научнофантастични еп *Сџалкер* (1979) Андреја Тарковског и вреди размислити да ли је Хилкоут црпао инспирацију из меланхоличног расположења и естетике филма Тарковског. Џонатан Ромни је изјавио да кинематографија *Луџа* евоцира „зимску палету која га чини онолико блиским визуелној ригорозности Беле Тара или *Сџалкера* Тарковског колико јој је икада пришао модерни амерички мејнстрим филм“ (Romney, 28). И *Луџ* и *Сџалкер* откривају човечанство у неумољивом моралном и духовном паду, а њихове сведене визуелности указују на ограничене изгледе за опстанак људске расе. И један и други филм исказују жаљење због губитка заједнице и вере, оба истичу даровито дете као наду за будућност. Што је најважније, и у једном и у другом физичко путовање је манифестација важнијег емоционалног и духовног унутрашњег путовања. Неко би могао да сматра да је свет *Луџа* сличан једној циновској Зони, локусу онога чега се бојимо да ћемо бити, Делезов „неугледни простор“.



Фотографија 3: Сви су постали бескућници после апокалипсе.  
Стари и мршави отац гура раздрндана колица кроз непролазну зиму (*Луџ*, 2009).

Обучен у штрокаву одећу, отац гура стара колица из самопослуге пуна њихових бедних ствари кроз беживотни пејзаж. Колица су слика богата повезницама с ураганом Катрина и не може а да не садржи имплицитну критику материјализма и конзумеризма који прожимају и филм и књигу. У овом постапокалиптичном свету сви су постали бескућници, а концепт заједнице је наизглед заувек изгубљен. План Мушкарца је да иде на југ с убогом надом да ће тамо бити топлија клима, а можда наићу и на остатке цивилизације, али могуће је да је и свестан да је то пуста фантазија, илузорно обећање хармоничне будућности која не постоји. Он носи огроман терет одржавања свог сина у животу и припремања Дечака за будућност чији он неће бити део јер зна да умире и да нема још много времена.

## Гледање у будућност

*Мислиш да долазим из другој свећи, зар не?  
Мушкарац, Луи*

Филм почиње призорима из прошлости – што ће рећи, гледаоачеве садашњости – једним од неколицине флешбекова уметнутих у филм, који показују какав је свет некада био за Мушкараца, пре него што се све променило. Ове секвенце су критиковане као сметња и као превелико скретање са стазе оригиналног романа, али помном анализом нуде вешто постављене паралеле између садашњости и прошлости. Они наглашавају шта је Мушкарац – а тиме и цео свет – изгубио, супротстављајући идиличну прошлост његовој кошмарној садашњости, формирајући тренодијски ламент за оним што је нестало и што се никада неће вратити. Снимљени камером изблиза, први кадрови филма приказују свет природе: лишће и гране расцветалог дрвета, светло и прелепо цвеће. Боје су живописне и живахне, скоро да се преливају с екрана. Дуго се задржавамо на крупном плану прелепе, неименоване Жене (Шарлиз Терон) док се срамежљиво окреће од камере. Мушкарац нежно милује расног смеђег коња<sup>16</sup> руком на којој је упадљива бурма. Светло је мекано и ономезалско, пружајући секвенци мистичну, светлећу ауру коју значајно појачава меланхолична музика композитора Ника Кејва и Ворена Елиса, која благо трепери у позадини уз дијегетичке звуке природе. Хилкоут у својим *Белешкама о стиљу* примећује:

*Флешбекови у филму учиниће да се сећања чине више налик сабласним сновима над којима су надијени и очеви духови и духови колективне америчке прошлости. Биће суштински повишени да би се створио маични и ушварни квалитет жалости. Фокусираће се на најобичније ствари. [...] Ова снолика сећања на крају ће рашчисти смир која је задата, али иакође, са друге стране, најласије све оно што је изубљено, нарочито најмање стичнице које узимамо здраво за њихово.*

Призори циљано евоцирају рад Вилијама Еглестона, пионира фотографије у боји 1970-их, који је фотографисао обичне свакодневне артефакте и стремио томе да открије чудесно у приземном. О Еглестоновом раду, Лудора Велти рекла је: „Изванредне, убедљиве, искрене, лепе и беспштедне фотографије, све имају везе с квалитетом наших живота у текућем свету: оне успевају у томе да нам покажу текстуру садашњости, као пресек дрвета. [...] Оне се усредсређују на обичан свет. Али *ниједна тема* није пунија импликација од обичног света!“ (Welly, 21). Луи поступа на сличан начин према свакодневним артефактима које сви узимамо здраво за готово, артефактима који нестају или мењају значење после апокалипсе. Полако се затварају врата са комарником остављајући за собом ову прелапсарску идилу, као да се затварају према целом свету, што ће и учинити.

Исти флешбек премешта се затим на вече самог апокалиптичног догађаја. *Нешто* се десило, а Мушкарац и Жена немо гледају кроз прозор, опчињени тим нечим, шта

<sup>16</sup> Коњ је божанска и света животиња за многе културе и често симбол хуманости и чистоте у научној фантастици. Види *Соларис* (Тарковски, 1972) и *Истребљивач* (*Blade Runner*, Scott, 1981).

год то било. Док се споља чују крици, разбуктала ватра баца мрљаво светло на кожу Жене у поодмаклој трудноћи док у неверици зури кроз прозор. Ипак, камера се у флешбековима никада не помера из њихове куће (осим једном много касније током филма) и никада не видимо нити нам је речено каква је тачно природа догађаја који је изазвао крај света. Чувши звук текуће воде који долази из купатила, Жена пита: „Шта се дешава? Зашто се тушираш?“ „Не туширам се“, гласи његов одсутни одговор. Једна од јачих страна Хилкоутовог филма јесте његова еротетична природа, упорно одбијање да објасни и потврди дела ликова, што је у оштрој супротности с холивудским филмом који карактерише наратив оријентисан према циљу, дефинисан акцијом и реакцијом. Овде Мушкарац открива своју прагматичну природу, као што ће учестало чинити и током филма: он моментално пушта славину да напуни каду пре него што вода буде искључена или је нестане, али тај резон остаје неизречен.

Текућа вода делује као звучни мост који води из сна до реалности садашњости Мушкараца. Отац и син спавају поред водопада, мајке нигде нема. Мушкарац нежно полага руку на груди уснулог Дечака да би осетио да ли дише, пре него што стане поред сиве, мутне воде која у слаповима пада одозго. Његово лице је у грчу, насталом јукстапозицијом његовог носталгичног света снова и окуртне стварности. Својом разноликом лепезом својстава, вода и ватра заузимају централно место у визуелним мотивима филма, којима се преиспитују појмови духовности, родитељства, хармоније и помирења, а управо су елементима воде и ватре нераскидиво повезане човечности Мушкараца и Дечака. Мушкарац је скоро непрепознатљив: испијен, са бујном брадом и упалим очима, остарио је цео животни век за десет година колико је прошло – изгледа као жртва концентрационог логора. Док гледа преко огољеног пејзажа, умируће шуме шкрипе, ледени ветар брише, а земља се тресе, гласно стењући. Јарке боје флешбекова замењене су испраном палетом смеђих и сивих тонова које ће доминирати садашњошћу филма. Дечак се буди и забринуто дозива оца. „То је само још један земљотрес“, каже Мушкарац. „Ту сам, баш ту.“ Наслов филма се материјализује: *Пуш*. Касније ће Мушкарац упозорити сина на добре снове попут оних које сања: „Када сањаш да се дешавају лоше ствари, то показује да се још увек бориш. Још си жив. Када почнеш да сањаш о добрим стварима, тада треба да се забринеш.“

У другом флешбеку, Жена тихо свира клавир док ватра изазвана догађајем и даље гори са друге стране њихових напрслих прозора прекривених ињем. Кућа им је добро опскрбљена потрепштинама сваке врсте: конзервама са храном, пешкирима, свећама, водом, књигама и муницијом – још доказа практичности Мушкараца. Када јој одједном пукне водењак, она узвикне: „О, не. Не. Не морамо ово да радимо. Не желим ово да радим.“ Као да сматра да је погрешно унети нови живот у свет који умире. Касније, пре него што себи одузме живот, приметитиће: „Моје срце је истргнуто оне ноћи када се родио.“ Њено грлено урликање док се порађа служи као још један звучни мост ка садашњости.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Звук игра кључну улогу у осликавању света овог филма који се осећа у утроби. У *Белешкама о сџилу* Хилкоут коментарише: „Звук ће бити искоришћен где год то буде могуће – необичан далеки звук ударања 'бул' бубњева још је више узнемирујући ако се не виде бубњеви, па чак ни бубњари. Дрвеће пада, гране пуцају, тихи врискови из даљине, пуцњи из даљине, оштри ветрови,

Касније, неки од флешбекова губе сјај како очај њиховог положаја постаје све очигледнији. Њихова кућа, некада пуна ствари, постала је празна. Муж и жена се свађају око тога да ли је самоубиство једина рационална опција у њиховој ситуацији. Она заговара самоубиство, а он, упркос свеколикој патњи која их окружује, жели да живи. За њу је та одлука једина логична: какав је ово живот? Она каже Мушкарцу: „Пре или касније ће нас ухватити и убити. Силоваће ме. Силоваће њега. Силоваће нас, убиће нас и појешће нас, а ти одбијаш да се суочиш с тим. Радије би сачекао да се то деси.“ Своју одлуку оправдава следећим речима: „Друге породице то раде.“ Касније у садашњости филма отац и син наиђу на породицу чији су чланови извршили самоубиство. „Зашто?“, Дечак пита. „Знаш зашто“, гласи очев сведени одговор. Мушкарац уверава супругу у флешбеку: „Шта год је потребно. Урадићу било шта. *Било шта*.“ Али његово обећање је шупље и обоје су тога свесни: шта се може учинити у таквом свету где су стереотипне представе о херојству и „заузимању за себе“ постале застареле? Мушкарац је веома далеко од других, смелијих ликова Вига Мортенсена, попут Тома Стола из *Насилничке прошлости* (*A History of Violence*, 2005), Николаја Лужина из *Заклеће* (*Eastern Promises*, 2007) и Арагорна из *Госпогара Ђрсиенова* (*The Lord of the Rings*, 2001–2003), који су сви херојски бранили своје породице (биле оне биолошке или сурогат) од сила које су хтеле да им учине нажао, мада су сви, као и Мушкарац, обележени траумом изазваном насиљем у својој прошлости.

Мајка жели да поведе Дечака са собом – што ће рећи, да заједно изврше самоубиство – али отац то не може да дозволи. Она инсинуира да је себичан јер одржава Дечака у животу поред себе и отац препозна истину у њеним речима. Дечак *јесће* његов разлог за живот, без њега би био изгубљен. Пре него што оде, она последњи пут окупа дечка као мајка, што прави контрапункт каснијој сцени када Мушкарац бива присиљен да испира мозак мртвог људождера из косе свог сина. Флешбек се завршава из визуре Мушкарца, док и мајка и син подижу поглед ка њему. Он не може да им обезбеди ништа нити да их заштити, па се повлачи пред њиховим продорним погледима. Мајка нестаје у ноћи и никада се не врати. Мушкарац у својој нарацији размишља о томе: „Отишла је, и хладноћа тога била је њен последњи поклон [...] умрла је негде у тами [...] нема се шта друго испричати.“

Постоји опипљив осећај да прошлост тешко оптерећује Мушкарца и да није у стању да је превазиђе, иако разуме да стари начини више нису релевантни за њихов опстанак и да је чак штетно за њих да се задржавају на прошлости: морају да се прилагоде да би преживели у овом новом свету. Он их обојицу подсећа: „Морамо да престанемо да мислимо на њу“ – и у пренесеном смислу, на прошлост – али то је лакше рећи него учинити. Баца новчаник с њеном сликом и њиховом бурмом, али се у сновима враћа њој и стварима какве су биле пре. У једном од идиличних флешбекова, муж и жена заједно нежно свирају клавир, исти клавир поред којег јој је пукао водењак. Када касније у напуштеној кући наиђе на клавир, од туге пада на колена. Да ли ће се таква музика икада поново чути?

---

звук шумског пожара или земљотреса требало би да помогну да се колонизују чула и максимизује веродостојност – осећаће се стварно јер звучи стварно.“

Остаје у недоумици да ли треба да учи Дечака о онаквом свету какав је био пре или да то потпуно остави иза себе. Када наиђу на кућу у којој је Мушкарац некада живео као дете, показује Дечаку где је качио украсне чарапе и постављао јелку, али за Дечака ништа од тога нема смисла јер он не зна за такве ствари. То је живот који он никада неће имати, јер шта год да уради Мушкарац, не може га пружити свом сину. Мушкарац с љубављу намешта јастуке на каучу и глади их онако као што је некада чинила његова мајка пре много година. Он чак седа пред покварени телевизор, носталгична фантазија домаћинства је нестала заувек, мртва као и птице које су некада летеле небом и рибе које су некада пливале рекама. Чак и Дечак зна да нешто није у реду с понашањем његовог оца и каже: „Мислим да не би требало ово да радимо.“ Док чека напољу, Дечак види друго дете, дечака попут себе, али у том тренутку у наративу не можемо бити сигурни да ли је то халуцинација после дуже трауме коју је доживео или манифестација његове жарке жеље да поново буде део породице.

Сазнајемо да је Мушкарац раније учио Дечака да чита и пише, али су преовладале практичније потребе: како процедити прљаву воду да би постала питка, како пронаћи јестиве инсекте и како проверити конзервирану храну на ботулизам. Уместо да учи Дечака стрељаштву, што није могуће због ограничене муниције, приморан је да га учи како да користи пиштољ да би извршио самоубиство ако се за то укаже потреба. Када наиђу на злокобни знак на којем стоји „Гле, крвна долина“ (*Јеремија* 19: 6), Дечак не може да га прочита, а Мушкарчев уздах указује на то да је можда тако на крају и најбоље: чему читање у оваквом свету?<sup>18</sup> Ипак, отац чита свом сину, нарочито приче о храбрим јунацима, иако живе у свету у коме су такве приче о моралу углавном бесмислице. Дечак покушава да доведе у везу свет у коме живи с оним у причама, али оне потичу из културе и цивилизације која му је подједнако страна колико и античка Грчка или Рим.

Када отац наиђе на конзерву кока-коле у задњем делу зарђалог старог аутомата за пиће, он је даје сину, знајући да је то можда последња конзерва кока-коле на свету. „Шта је то?“, пита Дечак. Имајући у виду глобалну свеprisутност тог брэнда, које то дете из двадесет првог века не би препознало конзерву кока-коле? Има ли призора који би боље открио колапс корпоративног капитализма од те сјајне црвене конзерве која је постала тако легендаран симбол америчког културног и економског империјализма? Ричард Кјусел је инсистирао на томе да „ниједан комерцијални производ није тако темељно део идентитета Америке као кока-кола. Један званичник компаније назвао је кока-колу 'најамеричком ствари у Америци'“ (Kuisel, 52). Ипак, у свету *Пуџа*, „кокаколонизација“ и *Pax American*-а, који су некада деловали неизбежно, одавно су нестали. Дечак инсистира да конзерву подели с оцем, а он невољно то и учини. То је такође меланхолични укус прошлости којој Дечак никад неће припадати.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Читање постаје истакнута карактеристика у *Књизи искуљења*, која се врти око последњег примерка *Библије* за који се зна. Они који умеју да читају, изумиру, јер се та вештина никада није учила после апокалипсе. Један лик тражи *Библију* како би је користио за контролу становништва. Други настоји да сачува њу и вредности садржане у њој.

<sup>19</sup> „Питали смо се како да снимимо незаборавну кока-кола сцену из књиге (када дечак и његов отац пронађу последњу преосталу конзерву кока-коле у аутомату, дечак је никада раније није



Фотографија 4: Увек кока-кола: дечак добија меланхолични укус прошлости коју никада неће спознати (Луџи, 2009).

Међутим, у њиховом свету појавила се друга врста капитализма. Пустоши су насељене бандама друмских разбојника, пљачкашима и култовима крви који лутају по руралним пределима, од којих је већина прибегла канибализму да би преживела, будући да су људи једини извор свежег меса. Тихо брундање мотора буди Мушкараца из једног од његових снова, у тренутку када се прљави камион помаља из мрака тунела. Они беже, као што чине током већег дела филма, удаљавајући се од било каквог људског контакта – толико је дубок тај страх својствен Луџи. Члан банде (Гарет Дилахант) их види и понуди им помоћ: „Зашто не уђете у камион и узмете нешто за јело?“ Али Мушкарац зна шта су они и чиме се баве. Када члан банде зграби Дечака, отац пуца с намером да убије и просипа мозак људождера по сину. Они беже и скривају се, док их до дубоко у ноћ прогони остатак групе. Када се врате по оно што је остало од колица, виде остатке човека којег су убили. Од њега није остало скоро ништа будући да га је појела његова банда.

Касније наилазе на добро очувану вилу са белом тарабом. Изгледа изразито неприродно с обзиром на оно што су видели и кроз шта су прошли. Док улазе унутра и истражују, камера се задржава на гомили обуће коју отац не види, која намерно евоцира

---

пробао), јер је било неопходно да се набави корпоративно одобрење. Званичан одговор гласио је да породични брендови не желе никакву асоцијацију са канибализмом! Такође, „Кока-кола“ има политику да никада не дозвољава да њихов производ буде приказан у филму с оценом R. Морали смо да снимамо сцену изнова и изнова са разним безалкохолним пићима, укључујући кока-колу, у нади да ће се неко од њих предомислити. Тада је Виго прихватио изазов и директно контактирао извршног директора „Кока-коле“ задуженог за ту одлуку – и добио одобрење које нам је било потребно“ (Hillcoat, *“The Road: John Hillcoat’s Diary”*).



често виђене призоре ципела, наочара и зуба које су жртве Холокауста оставиле у Аушвицу и Биркенауу, што је неизбрисиво визуализовано у филму *Ноћ и мајла* (*Nuit et Brouillard*, 1955) Алана Ренеа. Свет *Луџа* сличан је логору смрти. Они живе у хобсовском свету, „сами, бедни, гадни, брутални и кратки“ (Hobbes, xiii). У подруму проналазе заточене људе у мраку, како их узгајају и једу полако, комад по комад. Ово је антропофагизам из нужде, људска бића као ресурс последњег прибежишта као у филмовима *Зелено сунце* (*Soylent Green*, 1973) и *Изјлагнели* (*Ravenous*, 1999), а не иронични и живахни канибализам филмова *Ког јајањци уџихну* (*Silence of the Lambs*, 1991) и *Амерички џихо* (*American Psycho*, 2000). Људско друштво се урушило, откривајући да је цивилизација само танка превлака која прикрива ниске људске инстинкте који кипе под површином. Доведени до очајања, људи се враћају на своје најосновније, животињске нагоне, чиме је, како је Макарти написао, „напокон разоткривена крхкост свега“ (24).<sup>20</sup>

### Носити ватру

*Понекад гечачу џричам сџаре џриче о храбросџи и џравди  
– колико џод џешко било да их се сеџим. Све џиџо знам јесџе  
да је геџе мој налоџ, и ако он није реч Божја, онда Боџ никада  
није џроџоворио.*

Мушкарац, *Луџ*

Религиозне алузије тематски и визуелно прожимају филм: Дечак је чврсто успостављен унутар широко реалистичног оквира наратива као нека врста квазимесијанске фигуре која би могла, али и не би морала да буде, божанска, фигуративно или буквално. Његов отац и други ликови називају га богом или анђелом пречесто да би то била случајност. Када се отац пожали Дечачу да је он тај (отац) који мора о свему да се брине, Дечак му се супротстави: „Ја сам џџај.“ Потентне али и двосмислене речи које лебде над филмом дуже од тренутка у ком су изречене. Дечак представља оно мало наде што је преостало за будућност, тако наиван, невин и оптимистичан, што често фрустрира оца. Човечност и савесност Дечача развијају се кроз филм у оштром контрасту са све јачом очевом одлучношћу да заштити сина по сваку цену, што га с временом чини све немилосрднијим и самим тим све мање у додиру са својом човечношћу и „добрим момцима“ о којима упорно наставља да чита Дечачу. Дечак одбија да придржи њихов пиштољ када му отац нареди, а кад је на то присиљен, држи га раширених дланова, као да је посредни неки ванземаљски артефакт или заразан предмет. Њему је стало до оних на које нађу на свом путу, даје њихову драгоцену храну странцима, чак се и пита да ли је исправно јести храну коју нађу, будући да је некад припадала другима. Хилкоут и Макарти се кроз Дечача питају шта значи преживети ако при томе изгубимо оно што значи истински бити човек? Како наратив напредује, Дечак постепено постаје морални барометар филма и пред сам крај промеће се у доминантну фигуру у односу отац-син. Апокалиптични филмови често су се окретали религиозном симболизму и

<sup>20</sup> Наведено према: Макарти, Кормак. (2016). *Луџ*. (Данило Лучић, прев.). Београд: Контраст издаваштво. (Прим. џрев.)

месијанским карактеризацијама да би пружили осећај наде или нагласили религиозне аспекте наратива: ликови као што су Клаату у *Дану каг је Земља сџала* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), Макс Рокатански у *Побесенелом Максу 2* (*Mad Max 2*, 1981), Џејмс Кол у *Дванаесџ мајмуна* (*Twelve Monkeys*, 1995) и Нео у *Маџриксу* (*The Matrix*, 1999).<sup>21</sup>

Отац стално говори Дечаку да они „носе ватру“ – то јест, концепт да треба остати моралан у друштву у којем је морал еродирао. Сам појам, наравно, има експлицитне везе с религиозним веровањем, посебно са хришћанском вером (Исус је рекао: „Ја сам светлост света“ [*Јован* 8: 12]), и повезан је с низом визуелних референци на грал које прожимају филм, што је још наглашеније у књизи. Премда никада није експлицитно објашњено шта значи „носити ватру“, то постаје њихов разлог за наставак живота. Виго Мортенсен је на Међународном филмском фестивалу у Торонту понудио хуманистичкију, али јединствено уверљиву дефиницију: „Ми имамо вишу сврху. Носити ватру“ значи бити човек, без обзира на то колико тога ти је одузето, одређени етички стандард.“<sup>22</sup> Ово је учестали наративни мотив у Макартијевом делу. И оригинални роман и филм *Ово није земља за сџарце* (*No Country for Old Men*, 2007) завршавају се одлуком Еда Тома Бела (Томи Ли Џонс) да се повуче из полиције, разочаран својим учинком као представником реда и мира и сопственом неспособношћу да ухвати посебно бруталног психопату. У завршном монологу филма он препричава сан о свом давно преминулом оцу:

*Али у друјом смо обојица били у неком ѓрохујалом времену и била је ноћ а ја сам јахао коња ѓо ноћи. Јахао сам кроз ѓланински кланац. Било је хладно и било је снећа на земљи а он је ѓројахао ѓо крај мене и ѓерао даље. Нишџа није рекао. Само је ѓројахао и био је ојрнуџ ѓебџом и плава му је била клонула и како је ѓролазио видео сам да носи ваџру у роју, као шџо се некад чинило, а рој сам видео збој свеџлосџи унуџар њеја. Свеџлосџ боје месечине. И у сну сам знао да јаше даље и да се сѓрема да неѓде у чѓџавој шѓој ѓами и хладноџи заѓа-ли ваџру и знао сам да ће ме кад ѓод да сѓијнем чекаџи ѓамо. И ѓаг сам се ѓробудио. (294)<sup>23</sup>*

Дословна и симболичка тама сна Еда Тома Бела суштински рефлектује свет *Луџа* и однос отац-син који се налази у средишту његовог наратива. У сну, чини се, Бел је разочарао свог оца и није успео да оправда одговорност која му је поверена – да ли његов отац пројаше мимо њега клонуле главе из срамоте, ка таме (зло) која доноси светло (нада)? Упркос томе, отац га је и даље чекао, без обзира на то да ли је успео или није. Ипак, у Беловом сну ова топлина је пролазна илузија, и он се буди, баш као што се Мушкарац сваки пут прене из снова током целог трајања *Луџа*.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Иницијали Ј. С. (Џон Кол / *John Cole*) нису случајност у *Дванаесџ мајмуна*, као ни у случају Џона Кофија (*John Coffey*) у *Зеленој миљи* (1999) или Џона Конора (*John Connor*) у *Терминаџору 2: Судњи дан* (1991).

<sup>22</sup> Конференција за новинаре за филм *Луџ*, Међународни филмски фестивал у Торонту, 1. септембар 2009.

<sup>23</sup> Наведено према: Макарти, Кормак. (2019). *Ово није земља за сџарце*. (Вук Шећеровић, прев.). Београд: Контраст издаваштво. (Прим. ѓрев.)

<sup>24</sup> У том погледу *Луџ* је такође сличан филму Франка Дарабонта *Измаџлица* у којем отац настоји да заштити сина након апокалиптичног догађаја. Врхунац филма је када отац одузима живот сопственом сину, да би се убрзо након тога магла разишла.

Став филма наспрам религије је компликован и можда је и најбоље испољен у сцени сусрета са старцем обученим у прње и с ципелама од картона који је сугестивно назван Илај и кога игра готово непрепознатљиви Роберт Дивал.<sup>25</sup> Мушкарац остаје на опрезу, сумњајући у то да је Илај плаћеник друмске банде. Разумљиво, не жели да подели оно мало хране која им је остала, али дечак инсистира. Док седе око ватре, Илајеве очи иза копрене катаракте дају му оноземаљски шмек, а њихова конверзација задржава се на есхатолошким темама. „Када сам видео тог дечака, мислио сам да сам умро и да је он анђеол“, каже Илај. Мушкарац одговара: „Он јесте анђеол, за мене је он Бог.“ Али Илај изјављује: „Ако тамо горе постоји Бог, он би нам до сада окренуо леђа. Ко год је створио човечанство, овде га неће наћи.“<sup>26</sup> Илај открива да је и он некада био отац, али не може да се натера да прича о томе. Он се одвојио од прошлости да би обуздао бол на начин на који то Мушкарац никада није био у стању да учини. Да ли је Илај одраз онога што би се десило са Мушкарцем без његовог сина? Дечак жели да Илај путује с њима, али Мушкарац то не дозвољава, иако је јасно да ће старац умрети без њихове помоћи. Убрзо након тога, њихове ствари бивају украдене, али отац проналази лопова и инсистира да се скине го, практично га остављајући да умре, упркос сузама и негодовању Дечака. Очев осећај морала искривљен је његовом жељом да одржи Дечака у животу без обзира на све, а његова траума и очај су га дехуманизовали. Јасна манихејска дихотомија између добра и зла постала је нејасна, Хилкоут коментарише: „Видите како морални компас овог доброг човека почиње да клизи“ (цит. у Romney, 29).

Када се коначно докопају океана, откривају да је сив и беживотан као и околиш кроз који су путовали. Мушкарац није у стању да настави даље и колабира због своје пролонгиране болести и инфициране ране од стреле коју је раније претрпео. Претходно се запитао: „Можеш ли да то учиниш када дође време?“ Што ће рећи, да ли ће бити у стању да убије Дечака, светло свог живота, да би га поштедео патње и бола овог света? Када дође време, открива да није у стању, не у том тренутку кад некакав слабашни осећај наде и даље постоји. Какве наде? Наде која има упориште у честитости и невиности од којих је саткан његов син. То је светло и ватра која не може бити угушена његовом руком. Раније је Дечак, што је било знаменито, пронашао бубицу у старој картонској кутији, прву живу животињу у целом филму. Ко ју је тамо ставио? Како је могуће

---

<sup>25</sup> Не могу а да не приметим сличности између овог лика и истоименог главног лика у *Књижи искушљења* ког игра Дензел Вошингтон. Имају исто име, обојица су окореле луталице, обојица имају духовне наклоности и обојица су барем делимично слепи. Они су духовне луталице попут Лајбовица у *Канџикулуму за Лајбовица*, апокалиптичном роману Волтера М. Милера мл. из 1959. године.

<sup>26</sup> Илајев дијалог евоцира Хилкоутов претходни филм, *Услови њерегаје* (2005), богато симболичан вестерн који се ослања на Макартија и Конрада у свом приказу одметника по имену Чарли Бернс (Гај Пирс) који има задатак да убије свог демонског старијег брата како би спасао живот млађем брату. Као и *Луџи*, пун је библијских алузија и слика. Упитан да ли верује у Бога, ексцентрични ловац на главе Џелон Лемб (Џон Херт) одговара: „Драги Боже, сине, не, не верујем. Био сам, у минулим данима, верник. Али, авај, дошао сам у ову мучну земљу и Бог је из мене просто... испарио. Хајде да променимо здравицу, господине. За Бога који нас је заборавио.“ Млађи брат Артур Бернс (Дени Хјустон) фигура је налик Курцу, који сугерише нешто што је саставни део *Луџи*: „Љубав. Љубав је кључ. Љубав и породица. Јер шта су ноћ и дан, сунце, месец, звезде, без љубави и оних које волите око себе? Шта може бити празније него умрети сам, невољен?“



Фотографија 5: Очеви очај и одлучност да сина одржи у животу по сваку цену утичу на њихову везу (Луџи, 2009).

да је жива? За дивно чудо, она одлеће. Да ли то значи да би друга створења такође могла да преостану? На самртном одру, отац каже Дечаку да и после његове смрти настави да разговара с њим, у виду некакве молитве, и да ће, ако довољно пажљиво слуша, чути свог оца. „Моје цело срце припада теби“, каже Дечаку у тренутку своје коначне смрти и оставља своје једино дете само на путу.

Крај филма додатно наглашава месијански статус Дечака. Док стоји поред тела свог оца, прилази му човек (Гај Пирс), у књизи и на шпици филма идентификован као „Ветеран“. Дечак је подозрив и држи пиштољ онако како га је отац претходно научио. У њему се налази један једини преостали метак. Ветеран зове своју породицу да се приближе: жену, дечака, девојчицу и пса. Невероватно, али ради се о детету које је Дечак претходно видео испред Мушкарчеве старе куће а можда и о псу којег је чуо како лаје док су се он и његов отац крили у подруму. Дечак пита човека да ли „носи ватру“? Да ли би ово могла бити породица за којом је Дечак жудео? Хилкоут је тај сусрет представио двосмислено: они су породица, они имају пса који није поједен. За Ветерана би се рекло да је очврснуо и припремљен (има оружје и ручно прављену муницију), и они дозвољавају Дечаку да задржи пиштољ. Али, човек нема палчеве, што указује на нешто мутно у његовој прошлости, а мајчин интензитет делује необично.<sup>27</sup> Духовни привзу-

<sup>27</sup> Недостајући палчеви имају библијску асоцијацију, као и ону практичну, где су уклоњени као казна за грех. У књизи Макарти наговештава да су тако кажњавани лопови. Али у *Судијама* 1: 17 стоји: „Седамдесет царева одсечених палаца у руку и у ногу купише шта беше под мојим столом. Како сам чинио, тако ми плати Бог“ (*Књига о судијама* 1: 7).

ци одјекују у њеној изјави: „Већ те дуго *прай*мо.“ Ипак, постоји нада за будућност, ма колико мала, и чини се да је отац био у праву што је пустио Дечака. Нажалост, Хилкоут је оспорио двосмислена тумачења краја филма у свом коментарију снимљеном за DVD/Блу-реј издање филма:

*У овом друшћивеном шћиву постоје и групи људи који су одлучили да се не сћусће најниже и шћрибеину канибализму. Требало би, надам се, да буде јасно да је нежносћ начина на који мајка додирује Дечаков образ и разјовор који се дословно шћоново узима из књиге, шћоказује да је реч о шћородици налик њејовој и ушћраво у шћоме је и нада.*

Роман се завршава реченицом двосмисленог граматичког времена о Дечаку који наставља да разговара с оцем, што можда указује на то да је заиста преживео неко време након завршетка наратива. Она гласи: „Покушао је да разговара са Богом, али најбоље му је било да разговара са својим оцем и причао је са њим и није заборавио“ (Лушћ, 195). Али, последњи тренуци и књиге и филма гледају у прошлост, а не у будућност:



Фотографија 6: Иако отац умире и будућност земље је неизвесна, док Дечак наставља да „носи ватру“, неки привид наде и даље остаје (Лушћ, 2009).

Некада је било њасџрмки у њланинским њоџоцима. Моїле су се видеџи у јуџарњој сџруји, како им беле ивице њераја лаїано џрејере у води. Мирисале су на маховину када бисџе их узели у руке. Глаџке и миџиџаве и окрејџне. На њиховим леџима налазиле су се вијујаве шаре које су биле маїе свејџа у насџанку. Маїе и лавиринџи. Оноја џиџо се више није моїло сасџавиџи. џџо се није моїло одмах сџвориџи. У дубоким клисурама їде су живеле, све сџвари су биле сџарије од човека и њевуџиле су о џајнама. (Луџ, 306–307)

Преко одјавне шпице филма, Хилкоут рекреира овај завршетак филмским средствима. Могу се чути гласови уз звуке животиња и природе, звуци коју су претежно одсутни у филму и садржани једино у флешбековима. То је тренодијски ламент над свиме оним што је већ изгубљено у свету *Луџа* и подсетник на све оно што узимамо здраво за готово у нашем времену.<sup>28</sup>

Тог викенда када је кренуо у биоскопску дистрибуцију у новембру 2009, публика је одвећ игнорисала *Луџ*, дајући приоритет санитизованим причама и фантазијама које потврђују племенитост живота као што су *Мрџав ујао* (*The Blind Side*, 2009) или *Сумрак саја: Млад месец* (*The Twilight Saga: New Moon*, 2009), па чак и веома различитој интерпретацији екоапокалипсе – 2012 (2009) Роланда Емериха. Емерихов филм далеко је од истинске дистопије *Луџа* и приказује човечанство које се уједињује у времену кризе, чиме подржава један од суштинских митова које *Луџ* тежи да оспори. Филм 2012 завршава се, као и скоро сви научнофантастични наративи о апокалипси, не с крајем света већ с новим почетком за људску расу, као да је апокалипса била ништа више до правовремена прилика за психолошко и еколошко пролећно спремање. *Луџ* не нуди таква лака разрешења нити шаблонске прилике за искупљење и можда је то разлог зашто у годинама које долазе може да достигне статус једног од најснажнијих и најпроницљивијих научнофантастичних филмова прве деценије новог миленијума.

### Литература:

- Berman, Morris. *Dark Ages America: The Final Phase of Empire*. New York: Norton, 2006. Штампано издање.
- Massawyrn [Robert C. Cargill]. "Massawyrn Loves the Post Apocalyptic Samurai Goodness of *The Book of Eli*". *Ain't It Cool News.com*. Ain't It Cool News, 15. јануар 2010. Приступљено 11. октобра 2011.
- Chiarella, Tom. "The Road Is the Most Important Movie of the Year". *Esquire.com*. Esquire, 12. мај 2009. Приступљено 11. октобра 2011.
- Clegg, Jessica. "Mark Forker VFX Supervisor for DIVE, on Crafting *The Road's* Photoreal Apocalypse: A Seamless Blend of CG and Cinematography". *Studiодaily.com*. Studio Daily, 15. децембар 2009. Приступљено 11. октобра 2011.
- Corliss, Richard. "2012: End-of-World Disaster Porn". *Time.com*. Time, 12. новембар 2009. Приступљено 11. октобра 2011.
- Diamond, Jared. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Survive*. London: Penguin, 2005. Штампано издање.
- Ebert, Roger. Rev. of *The Road*, dir. John Hillcoat. *Rogerebert.com*. Roger Ebert, 24. новембар 2009. Приступљено 10. октобра 2011.

<sup>28</sup> Филм *Поџомци* завршава се на потпуно исти начин, али настоји да постигне крајње супротан ефекат. Филм се завршава нотом наде – рођењем нове бебе, могућност поновног насељавања Земље је изводљива.



- Graber, David M. Приказ Bill McKibben's *The End of Nature*, *Los Angeles Times Book Review* 22. октобар 1989: 9. Штампано издање.
- Hern, Warren M. "Why Are There So Many of Us? Description and Diagnosis of a Planetary Ecopathological Process". *Population and Environment: A Journal of Interdisciplinary Studies* 12.1 (јесен 1990): 9–39. Штампано издање.
- Hernandez, Eugene. "Viggo Mortensen". *Indiewire.com*. Indiewire, 7. септембар 2009. Приступљено 14. октобра 2011.
- Hillcoat, John. "First Look: *The Road*". *Usatoday.com*. USA Today, 6. август 2008. Приступљено 13. октобра 2011.
- Hillcoat, John. "*The Road*: John Hillcoat's Diary". *Telegraph.co.uk*. Telegraph, 4. јануар 2010. Приступљено 13. октобра 2011.
- Hillcoat, John. *Style Notes and Director's Commentary. The Road*. Icon Home Entertainment, 2010. Film.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. 1660. London: Longman, 2008. Штампано издање.
- Hoberman, Jim. "Viggo Mortensen's *The Road* Takes Path of Least Resistance". *VillageVoice.com*. The Village Voice, 24. новембар 2009. Приступљено 11. октобра 2011.
- Kuisel, Richard. *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*. Berkeley: U of California P, 1993. Штампано издање.
- Kushner, David. "Cormac McCarthy's Apocalypse". *RollingStone.com*. Rolling Stone, 27. децембар 2007. Приступљено 11. октобра 2013.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. London: Random House, 2010. Штампано издање.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. London: Picador, 2007. Штампано издање.
- McCarthy, Todd. Приказ филма *The Road*, реж. John Hillcoat. *Variety* 3. септембар 2009: 29, 36. Штампано издање.
- McCracken, Bert. Приказ филма *The Road*. *Christianity Today* 25. новембар 2005. Приступљено 11. октобра 2011.
- McGrath, Charles. "At World's End: Honing a Father-Son Dynamic". Приказ филма *The Road*, реж. John Hillcoat. *Nytimes.com*. New York Times, 27. мај 2008.
- Monbiot, George. "Civilisation Ends with a Shutdown of Human Concern. Are We There Already?" *Guardian* 30. октобар 2007: 29. Штампано издање.
- Nathan, Ian. "Aftershock." *Empire* Jan. 2010: 106–109. Штампано издање.
- Penhall, Joe. "Last Man Standing: What Cormac McCarthy Made of My Adaptation of *The Road*". *Guardian* 5. јануар 2009: 19. Штампано издање.
- Roberts, Callum. "Discussion between Callum Roberts and Alan Weisman". Book World Live. *WashingtonPost.com*. Washington Post Company, 31. јули 2007. Приступљено 11. октобра 2011.
- Roddick, Nick. Приказ филма *The Road*, реж. John Hillcoat. *Evening Standard* 4. септембар 2009: 33. Штампано издање.
- Romney, Jonathan. "The Waste Land". *Sight and Sound* 20.2 (фебруар 2010): 28–29. Штампано издање.
- Travers, Peter. Приказ филма *The Road*, реж. John Hillcoat. *RollingStone.com*. Rolling Stone, 25. новембар 2009. Приступљено 11. октобра 2011.
- Weisman, Alan. *The World without Us*. London: Virgin, 2008. Штампано издање.
- Welty, Eudora. *Occasions*. Jackson: U of Mississippi P, 2009. Штампано издање.

(С енглеској њеревео **Иџор Сџџанојевуџ**)