



„SVAKA NOĆ SVE MRAČNIJA – TAMNIJA OD TAME“: EKOLOŠKA I DUHOVNA APOKALIPSA PUTA (2009)¹

Svaki dan je sivlji od prethodnog. Svaka noć sve mračnija – tamnija od tame. Iz nedelje u nedelju svet postaje sve hladniji, dok planeta polako umire. Nijedna životinja nije preživela. Usevi su odavno nestali.

Muškarac, Put (2009)

Adaptacija romana Kormaka Makartija *Put* (*The Road*, 2006) koju je uradio Džon Hilkout jedan je u nizu ekoapokaliptičnih filmova nastalih u Holivudu tokom poslednje decenije. Tu se pridružuje filmovima kao što su *Dan posle sutra* (*The Day After Tomorrow*, 2004), *Potomci* (*Children of Men*, 2006) i *Avatar* (2009). Moglo bi se reći da su ovi filmovi podjednako povezani sa turbulentnom geopolitičkom klimom prve decenije novog milenijuma kao što su *Invasija trećih bića* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) i *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1967) bili povezani sa hladnoratovskim ideologijama pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća. Ovaj tekst razmatra proliferaciju naučnofantastičnih filmova sa tako izraženim ekološkim fokusom kao odrazom preovlađujućih strahova u pogledu evidentnog pogoršavanja ekološkog stanja planete, uznemirenosti pred rapidnim opadanjem dostupnih resursa i straha da je društvo dostiglo ono što mnogi smatraju nekom vrstom ekološke i moralne tačke bez povratka. Džared Dajmond, autor knjige *Slom: kako se društva odlučuju za propast ili uspeh* (*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, 2005), napisao je:

Mnogi ljudi strahuju da je ekocid sada bacio u senku nuklearni rat i nove bolesti kao pretnju globalnoj civilizaciji. Ekološki problemi s kojima se danas suočavamo uključuju istih onih osam problema koji su podrivali društva u prošlosti, plus četiri nova: klimatske promene izazvane ljudskim faktorom, nagomilavanje toksičnih hemikalija u životnoj sredini, nestašice energije i potpuno korišćenje fotosintetskog kapaciteta Zemlje. Većina od ovih dvanaest pretnji će, kako se tvrdi, postati globalno kritična u narednih nekoliko decenija: ili ćemo rešiti te probleme do tada ili će problemi potkopati ne samo Somaliju već i društva Prvog sveta. (Diamond, 7)²

¹ Želeo bih da posvetim ovaj članak svom ocu Kevinu i svojim voljenim sinovima Harisonu i Vajatu.

² Ostalih osam kategorija koje Dajmond navodi jesu krčenje šuma i uništavanje staništa, problemi sa zemljom, upravljanje vodom, prekomerni lov, prekomerni ribolov, efekti uvedenih vrsta na autohtone vrste, rast ljudske populacije i povećan uticaj na ljudе po glavi stanovnika.

Makartijev i Hilkoutov narativ u *Putu* bavi se mnogim od ovih naročito oovremenih pitanja na brojne načine: prikazujući ne samo probleme klimatskih promena i nedostataka resursa već i iskorenjivanja čitavih vrsta i, na koncu, moguće istrebljenje same ljudske rase. Roman na kojem je baziran film postao je fenomen u izdavaštvu kada je objavljen 2006. godine, kritički i komercijalni behemot, što je kulminiralo time da je njegov autor Kormak Makart za njega dobio Pulicerovu nagradu za prozu. Ubrzo nakon objavljanja romana, Nik Veksler, koji je producirao filmove *Dragstor kauboј* (*Drugstore Cowboy*, 1989), *Rekvijem za san* (*Requiem for a Dream*, 2000) i *25. sat* (*The 25th Hour*, 2002), obezbedio je prava za film. Veksler je razumeo da će sumorna (reč koju, kao po ugovornoj obavezi, sadrži gotovo svaka kritika i romana i filma) i nekonvencionalna priroda materijala učiniti uspešnu adaptaciju teškom:

Bilo je drugih koji su iznosili ponude, ali one nisu bile velike, jer su se očigledno plašili materijala. To su vrlo mračne stvari. Knjiga mi je naprsto legla. Nisam imao pojma da će se tako zahuktati, da će se o njoj toliko razgovarati, da će dobiti Pulicera, biti predstavljena kod Opre. Od jednom sam mogao da uvidim da je ljudima vrlo dragocena, da postoji određeno poverenje javnosti u vezi s ovom knjigom. I osećali smo neverovatan pritisak da isporučimo film za koji bismo imali osećaj da je verno adaptiran. (cit. u Chiarella)

Veksler se obratio Džonu Hilkoutu, koji je režirao povoljno ocjenjeni film *Uslovi predaje* (*The Proposition*, 2005), poetični i nasilni australijski ruralni vestern nastao pod snažnim uticajem spisateljskih opusa Džozefa Konrada i samog Kormaka Makartija. Sa Vigom Mortensenom u ulozi neimenovanog Muškarca i Kodija Smit-Makfija kao Dečaka, snimanje filma otpočelo je u februaru 2008. sa skromnim budžetom od dvadeset miliona dolara.³ Snimanje je završeno u maju 2008, a vreme premijernog prikazivanja određeno je za novembar iste godine. Kada je taj datum došao i prošao, a od filma i dalje nije bilo ni traga ni glasa, zvanični izvori saopštili su da je razlog za to bila potreba da se finalizuju digitalni efekti i drugi postprodukcioni procesi. Međutim, mnogi su nagađali da u kompaniji „Vajnstin“ nisu znali šta tačno da rade s filmom koji će kasnije mnogi kritičari opisati kao „uzne-mirujući“ (Roddick, 33) i učestalo „užasavajući“ (Travers).⁴

U maju 2009, akcionalno orijentisani trejler brzog tempa izazvao je dalju bojazan da je Makartijev tmurni i elegični *Put* možda pretvoren u postapokaliptični akcioni film u maniru *Pobesnelog Maksi* (*Mad Max*, 1979) ili *Ja sam legenda* (*I Am Legend*, 2007). Trejler je takođe prikazivao tajfune, poplave i vulkan, izazivajući dalja nagađanja kako o prirodi filma

³ U poređenju sa dvesta miliona dolara za 2012, dvesta miliona dolara za *Terminator: Spasenje* (*Terminator Salvation*, 2009), pa čak i osamdeset miliona dolara za *Knjigu iskupljenja* (*The Book of Eli*, 2010). U stvari, naširoko se izveštavalo da je Denzel Vošington plaćen dvadeset miliona dolara za ulogu u potonjem filmu. Na nedavnoj projekciji, braća Hjuz, režiseri *Knjige iskupljenja*, dodali su: „Najskuplji specijalni efekat koji ćete videti na ekranu koštao je dvadeset miliona dolara, a njegovo ime je Denzel Vošington“ (Massawyrm).

⁴ Hilkout je kasnije prokomentarisao: „Nažalost, Vajnstinovi su bili preterano uzbuđeni i nisu slušali. Bili su preambiciozni. Divim se ambiciji, apsolutno“ (Nathan).



Fotografija 1: Neimenovani otac (Vigo Mortensen) i sin (Kodi Smit-Mekfi) razgledaju krš sveta na umoru (*Put*, 2009).

tako i tome da će uzrok apokalipse, koji ostaje kategorički neodređen u romanu, biti eksplicitno dramatizovan. Tom Kijarela iz časopisa *Esquire* bio je prisutan prilikom odabira trejlera:

Kada je Bob Vajnstin puštao te trejlere, svaki je preuzeimao ulogu prenošenja predvidivog luka priče sažetog u njegovu esenciju. Posedovali su brzinu koju sâm film – koji sam video pre nego što sam video trejlere – ne poseduje niti teži da poseduje urgentnost koja ostavlja utisak konstruisanosti. Muzika je adrenalinska i naglašena, postavljena tako da stvara absurdna očekivanja akcije od filma koji tiho izaziva brigu povodom relativne krhkosti nevidljivih puteljaka koji postoje između ljudi i onoga što im je neophodno.

Uprkos nekolicini pozitivnih kritika na Venecijanskom filmskom festivalu i, sudeći po izveštajima, jedanaestominutnim ovacijama,⁵ zamajac filma u SAD bio je zaustavljen šokantnom kritikom Toda Makartija iz časopisa *Variety*, koji ga je opisao kao „veoma, veoma daleko od onog filma koji je trebalo da bude“ i bez „ikakvog osećaja za tempo ili dramsku modulaciju“ (T. McCarthy, 29). Naposletku, bioskopska premijera filma 25. novembra 2009, čitavu godinu dana nakon prvobitno najavljenog datuma, bila je komercijalni promašaj, a kritički je naišla na u najmanju ruku pomešana mišljenja. U trenutku najšire distribucije, film je bio prikazivan u samo 396 bioskopskih sala, a tokom svog premijernog vikenda zaradio je tek milion i po dolara. Ubrzo nakon toga je isčezao, zaradivši manje od osam miliona

⁵ Videti: Hernandez.

dolara u SAD i ukupno petnaest miliona internacionalno. Film *Knjiga iskupljenja*, koji je obrađivao slične teme i koji je krenuo u bioskopsku distribuciju samo dva meseca kasnije, uspeo je da inkasira sto osamnaest miliona dolara internacionalno. Kad se podvukla crta, kritičari su bili oštro podeljeni: da li je ovo bila „ekstremno verna, uznemirujuća, ali duboko dirljiva adaptacija“ (Roddick, 33) ili „dugačka, suvoparna dosada“ (Hoberman) koja je ostala „obeshrabrujuće neuspela na svim poljima“ (T. McCarthy, 29)? Možda publika nije bila spremna da vidi tako nepopustljivo mračnu priču u tolikoj meri povezану са savremenim strahovima i strepnjama, možda i jedan od najbeskompromisnije deprimirajućih filmova u skorijem sećanju, koji bi mogao da stane rame uz rame s filmovima kao što su *Nepovratno* (*Irreversible*, 2002), *Lilja zauvek* (*Lilya 4-Ever*, 2002), *Rekvijem za san* i *Izmaglica* (*The Mist*, 2007). Put je potresna i inteligentna otvorena rana od filma u kojem traumatizovani i terorizovani otac i sin polako putuju kroz spaljeni i ogoljeni postapokaliptični pejzaž, živeći u neprestanom strahu od lutajućih bandi ubica i ljudoždera, gde silovanja i ubistva vrebaju iza svake okuke naslovnog puta.

Život na kraju vremena

A ja ti ozbiljno kažem, odvrati sudija. Da je Bog hteo da se meša u izopačenost čovečanstva, zar to dosad ne bi uradio? Vukovi sami trebe svoje čopore, čoveče. Koji drugi stvor to može? A zar ljudski rod nije i još grabljiviji? Svet je uređen tako da sve izraste i procveta i umre, ali u ljudskim poslovima nema jenjavanja, a podne njegovog izražavanja naznačava početak noći. Duh mu je iscrpljen na vrhuncu ostvarenosti. Meridjan mu je istovremeno i suton i veče. Voli igre? Pusti ga da se kocka. Ovo što ovde vidiš, ove ruševine po kojima lutaju divlja plemena, zar misliš da se to više neće ponoviti? Hoće. I opet. S drugim ljudima, drugim sinovima.

Makarti, *Krvavi Meridjan* (154)⁶

Najblže što film (kao i knjiga) priđe otkrivanju prirode kataklizmičnog događaja koji izaziva kraj sveta jeste u jednoj jedinoj neodređenoj rečenici koju u filmu Muškarac izgovara u sklopu svoje naracije: „Satovi su se zaustavili u jedan i sedamnaest. Široki zrak svestnosti i onda niz slabih potresa.“⁷ Ta neodređenost jedan je od majstorskih poteza Makar-

⁶ Navedeno prema: Makarti, Kormak. (2016). *Krvavi meridjan*. (Goran Kapetanović, prev.). Beograd: Dereta. (Prim. prev.)

⁷ Unutar filmske ekipe se žestoko raspravljalo o glasovnoj naraciji. Priča se da su Vigo Mortensen i Džon Hilkout u početku bili protiv te ideje, a Džo Penol i Nik Kejv bili su za. Penol je izjavio: „Prva stvar koju je [Kormak Makarti] rekao da mu se dopada u vezi s filmom jeste naracija. Ovo je već neko vreme izvor za prepašćenja. U početku sam želeo da napišem naraciju kako bih u potpunosti uhvatio Makartijev raskošni trepet, ali Hilkout to nije želeo. Zatim su, nakon što je snimljen, producenti želeli naraciju. Hilkout je nevoljno pristao, ali naša zvezda Vigo Mortensen bio je kategorički protiv. Nik Kejv, koji je radio muziku

tija i mnogi su je iskoristili kao osnovu za nagađanja u pogledu prirode incidenta. Premda postoje aluzije, kad se podvuče crta, oba teksta ostavljaju razlog kategorički neodređenim. „Zrak svetlosti“ i brojni potresi mogli bi da sugerisu bilo nuklearno bombardovanje bilo udar meteorita. I jedno i drugo deluje podjednako uverljivo imajući u vidu fizički ishod nekih deset godina kasnije, kada se veći deo filma odvija, i oba bi imala odjeka u temama razvijenim unutar narativa.⁸ Ako je katastrofa zaista nuklearna i, shodno tome, ako su je izazvali ljudi, onda je čovečanstvo konačno samo prouzrokovalo sopstveno uništenje, ostvarenje proročke misli Roberta Openhajmera, parafraze iz *Bavad Gite*: „Sada sam postao Smrt, uništitelj svetova.“ Ali ako je meteor udario Zemlju, arbitarna priroda devastacije jednako je opozitna i potcrtava nebitan status čovečanstva u univerzumu, zadajući udarac aragonitnim pretpostavkama da su ljudi bilo šta više od encefalizovanih majmuna u najboljem slučaju ili malignog virusa na licu Zemlje u najgorem.⁹ Nekoliko vodećih ekologa izveli su čovečanstvo/kancer analogiju: Dejvid M. Grejber izjavio je: „Negde usput, pre otprilike milijardu godina, možda pola milijarde – otkazali smo ugovor i postali kancer. Postali smo pošast samima sebi i Zemlji“ (Graber, 9). Neki odlaze i dalje, poput Vorena M. Herna, koji čak predlaže novi pojam za homosapijensa – homoeokofagus, od grčkog „oikos“, što znači dom/ekosistem, i „fagos“, što znači proždrljivac, time nas preimenujući u vrstu koja proždire sopstveni svet (Hern, 9–39).

Članak Dejvida Kušnera u časopisu *Rolling Stone* pokušao je da jednom zasvagda okonča debatu povodom Makartijeve inspiracije:

Nakon što je proverio poštu i sipao kafu, Makarti je oprezno krenuo [...] u kancelariju na uglu svog prijatelja Daga Ervina [naučnika i kustosa paleobiologije u Nacionalnom muzeju prirodne istorije Smitsonijan instituta u Vašingtonu]. Onda je počeo da se raspituje o apokalipsi. Posebno je želeo da zna o izumiranju – meteoritu iz krede i tercijara koji je zbrisao dinosauruse pre šezdeset pet miliona godina. [...] Ervin je ispričao Makartiju o mogućim posledicama smrtonosnog meteorita: razmeri opustošenja, kolapsu ekosistema, raspadanju ostataka razaranja i gasovima. Zatim je, jednog dana prošle godine, Ervin seo da čita rukopis Puta koji prikazuje mučno postapokaliptično putovanje oca i sina. Ervin se nasmejao – znači to je Makarti bio naumio, zaključio je.

za film, bio je za. U međuvremenu, Robert Dival, koji je bio možda i u najboljoj sceni u filmu, počeo je da improvizuje sopstveni izvanredni dijalog za koji su neki od nas mislili da bi mogao da bude dobar za naraciju“ (Penhall, 19).

⁸ Odakle Makartiju ideja za roman? Makarti je počeo da se pita kakva budućnost čeka njegovog dečaka kog je dobio u kasnim šezdesetim. „Stalno razmišljam o Džonu i o tome kakav će svet biti“, kaže on. „Biće to veoma problematično mesto.“ Jedne večeri, tokom putovanja u Teksas sa Džonom, Makarti je zamislio jedno baš takvo mesto. Dok je njegov sin spavao, Makarti je gledao kroz prozor svoje sobe i zamišljao vatru na brdu. Kasnije je odlučio da o tome napiše roman. Put je posvećen njegovom sinu (Kushner).

⁹ Pogledajte Pokret za dobrovoljno izumiranje ljudi, ili VHEM (*Voluntary Human Extinction Movement*) na <http://vhemt.org/>. Sledi moto grupe: „Postepeno izbacivanje ljudske rase dobrovoljnim prestankom razmnožavanja omogućice Zemljinoj biosferi da povrati zdravlje. Stanje gužve i nedostaci resursa će se poboljšati što nas bude manje.“

Ekološki fokus romana naveo je Džordža Monbiota, novinara i ekološkog aktivistu, da naglasi sledeće:

Pre nekoliko nedelja, pročitao sam ono što smatram za najvažniju knjigu o životnoj sredini ikada napisanu. To nije Tiho proleće, Malo je lepo ili čak Valden. Ne sadrži grafikone, tabele, činjenice, brojke, upozorenja, predviđanja, čak ni argumente. Niti sadrži ijednu zamornu rečenicu, po čemu se, nažalost, razlikuje od većine literature o životnoj sredini. To je roman, prvi put objavljen pre godinu dana, i on će promeniti način na koji vidite svet. (Monbiot, 29)

Uticaj knjige je bio toliki da je *Guardian* u januaru 2008. uvrstio Makartija na listu pod naslovom „Pedeset ljudi koji bi mogli da spasu planetu“.

Šta god bio uzrok katastrofe, krajnji rezultat je isti: krhki ekosistem planete je razoren, pepeo zaklanja sunce, što rezultira sve hladnjom klimom, sav biljni život je mrtav bez mogućnosti da ponovo izraste, sve životinje ubrzo umiru bez izvora hrane. Pejzaž je ogoljen i opustošen učestalim zemljotresima i požarima.¹⁰ Budući da nema obnovljivih izvora hrane, preostali ljudi prikupljaju ono malo resursa koji su i dalje dostupni i preživljavaju pomoću konzervi hrane koje sve ređe pronalaze u napuštenim zgradama. Preostalo je malo nade za ljudsku rasu jer kada potpuno nestane hrane, i ljudi će nestati, ostavljajući za sobom samo ruševine zgrada kao spomenike na grobu.¹¹

Nalik distopijskoj budućnosti *Potomaka*, svet *Puta* je neplodan, uglavnom lišen dece i time simbolički i doslovno bez perspektive. Oni koji su upoznati s romanom nimalo nisu bili iznenađeni time što su dve najužasnije scene iz knjige izbačene iz filma, obe vezane za decu: sekvenca u kojoj vidimo mrtvu bebu kako se peče na ražnju i još jedna u kojoj se prikazuje banda ljudozdera koja drži trudnice u zatočeništvu da bi se hranili njihovim bebama. Obe scene su verovatno procenjene kao jednostavno previše šokantne za filmsko prikazivanje, čak i za film kao što je *Put*.¹² Makarti i Hilkout ne žele da sugerisu, rekao bih, da bi se čovečnost zapadne civilizacije urušila usled tako kataklizmičnog čina već zapravo da se urušavanje događa upravo sada, što je misao koja odjekuje i u knjizi Morisa Bermana *Dark Ages America: The Final Phase of Empire* (2006). Berman je uz osporavanje sugerisao da je SAD u stalnom i opasnom stanju propadanja:

Jer ono što sada vidimo očigledne su karakteristike Zapada nakon pada Rima: trijumf religije nad razumom, atrofija obrazovanja i kritičkog mišljenja, integracija religije, države i aparata za mučenje – trojka koja je za Voltera predstavljala centralni užas sveta pre prosvetiteljstva. (Berman, 2)

¹⁰ Značajna razlika između filma i romana jeste u tome što u filmu ima znatno manje pepela. U knjizi se stalno bore da ga ne udahnu. I otac i sin su primorani da nose platenne ili profesionalne maske preko celog lica. Izbacivanje toga iz filma mogla je biti estetska, praktična ili budžetska odluka.

¹¹ Knjiga Alana Vajsmana *Svet bez nas* (*The World without Us*) razmatra moguću budućnost u kojoj ljudi ne postoje. „Suština je da svaka vrsta koja preterano rasteže svoju bazu resursa trpi pad populacije. Ograničavanje naše reprodukcije bilo bi prokletje teško, ali ograničavanje naših potrošačkih instinkta može biti još teže“ (Roberts).

¹² U komentariju Hilkout otkriva da je sekvenca sa bebom na ražnju snimljena, ali je isečena jer „nije funkcionalisala“.

Mnogi su pohitali da iznesu mišljenje da je uzrok kraja sveta nebitan, da je zapravo odnos oca i sina važan. Naravno, njihov odnos čini okosnicu narativa, ali je velika greška insinuirati da je kontekst nebitan. Tom Kijarela je u pravu kada tvrdi da „kakvu god aktuelnu agendu ljudi prikače na ovaj film – globalno zagrevanje, pad nacionalizma, opasnosti konzumerizma – to neće biti značajno. To uopšte nije vizija budućnosti. Ovo je vizija kraja.“ Ipak, film i knjiga su nedvosmisleno proizvod prve decenije novog milenijuma, što je Hilkout i potvrdio na pres-konferenciji na filmskom festivalu u Torontu: „To svakako ima neke veze sa decenijom Bušove administracije. [...] Tokom poslednje decenije bilo je mnogo straha u javnosti i 11. septembar je bio deo toga. Straha zbog životne sredine, straha zbog ekonomije, straha zbog mnogo čega [...] takvo okruženje trebalo je da potcrta ono što se dogodi kada strah prevlada“ (*Hillcoat, First Look*). Film je prožet novomilenijumskim strahovima i strepnjama i sadrži učestalu i namernu ikonografiju 11. septembra i uragana Katrina. Teglajn filma „U tenu, svet se promenio zauvek“, pozivao je s postera svojom implicitnom evokacijom 11. septembra i nekoliko kritika pominjalo je vezu narativa sa 11. septembrom, bilo direktno ili u prolazu: od sugestije Rodžera liberta da „evocira opštu bojazan post-9/11“ (Ebert) do *Christianity Today*-a, koji je opisao projekat kao „priču našeg doba, možda i najistinitije delo post-9/11 literature koje posedujemo. Budući da nam dolazi u mesecima jenjavanja ove turbulentne decenije, ova filmska adaptacija jeste sve ono što mora da bude i više od toga“ (McCracken). Džo Penol, scenarista filma, sugerisao je da je Makartijev opus sada relevantniji nego ikada ranije, jer „post-9/11, post-Katrina, post-Irak, obični Amerikanci konačno mogu da stvore predstavu sveta lišenog čovečanstva – svet kakav Makarti opisuje već decenijama“ (Penhall, 19).

Možda je baš boja filma, ili njen manjak, ono što postaje definišuće svojstvo njegovog mizanscena. Ukupan efekat koji ostavlja njegova isprana paleta jeste efekat raspada: svet *Puta* umire – napušteni neboderi se urušavaju, iz odbačenih bankomata izliva se na tlo nekad obožavani a sad beskorisni novac, mašine su zardale i pokvarene, a napuštena vozila preplavljuju pejzaž kao lešine. *Put* na kojem oni beskrajno putuju nekad je bio simbol ljudske civilizacije i napretka, ali je sad razoren i raspadan kao i društvo u kojem se zatiču. Postapokaliptični pejzaži zaista su upečatljivi: ogoljena okruženja su košmarna, ali istovremeno i prelepa na svoj ukleti način. U jednoj sekvenci prostrana šuma gori kilometrima oko njih, dokle god im pogled seže, a oni stoje paralizovano, hipnotizovani leptotom prizora, ukorenjeni na mestu.

Da bi se rekreiralo takvo okruženje, Hilkout je snimao na lokalitetima stvarnih katastrofa, što filmu pruža verodostojnost koju ne možemo pronaći u postapokaliptičnim prizorima nad kojima dominiraju kompjuterski efekti drugih modernih epova katastrofe kao što su 2012 i *Dan posle sutra*, filmovi koji se danas opisuju kao „pornografija katastrofe“: tekstovi koje karakteriše vojnersko zadovoljstvo koje gledaoci dobijaju posmatranjem globalnog uništenja.¹³ Hilkout je naglasio razliku između ovih estetskih pristupa i *Puta* kada je izjavio:

¹³ Videti: Corliss.

„Ono što je dirljivo i šokantno u vezi s Makartijevom knjigom jeste to što je toliko uverljiva. Dakle, želeli smo neku vrstu pojačanog realizma, za razliku od pristupa u *Pobesnelom Mak-su* koji se fokusira na visoki koncept i spektakl. Pokušavamo da izbegnemo klišee apokalipse i prikažemo ovo više nalik prirodnoj katastrofi“ (cit. u McGrath). Stoga se snimanje odvijalo prvenstveno na napuštenim kopovima uglja, rudnicima, auto-putevima, gradskim blokovima, mostovima u izgradnji i zabavnom parku uništenom u požaru, a ne na prostranim i skupim studijskim setovima.¹⁴ Hilkout takođe suptilno koristi postojeći snimljeni materijal stvarnih katastrofa koji integriše sa svojim, pri čemu uključuje čak i materijal uništenja Svetskog trgovinskog centra.¹⁵ Jedna posebno upečatljiva slika dva broda nasukana na auto-put, naizgled kilometrima od obale, zapravo je nastala u Nju Orleansu nakon uragana Katrina. Hilkout je rekao:

Kada prođu kroz grad, postoji snimak dva broda koji stoje na auto-putu koji izgleda kao vizuelni efekat. To je autentični IMAX snimak na 70 mm, snimljen nekoliko dana nakon Katrine. Morali smo da obradimo sliku, zaprljamo je, učinimo je toksičnjom, postavimo je u naš svet, ali ta mesta nije bilo teško pronaći. Već postoji više nego dovoljno devastacije u američkom pejzažu. (cit. u Chiarella)



Fotografija 2: Slike uragana Katrina preuređene za distopijski pejzaž budućnosti (*Put*, 2009).

Dva zardala trupa evociraju distopijski naučnofantastični ep *Stalker* (1979) Andreja Tarkovskog i vredi razmisiliti da li je Hilkout crcao inspiraciju iz melanholičnog raspoloženja i estetike filma Tarkovskog. Džonatan Romni je izjavio da kinematografija *Puta* evocira „zim-

¹⁴ Mark Forker, koordinator specijalnih efekata, izjavio je: „Uglavnom smo gledali prave katastrofe. Gledali bismo snimke uragana, katastrofe s izливanjem nafte, fotografije katastrofa u Černobilju i lokacijama drugih nuklearnih katastrofa, kao i u određenim oblastima u Indiji i Kini gde brodovi odlaze da umru“ (cit. u Clegg).

¹⁵ Prizori dima direktno sa snimka Kula bliznakinja mogu se naći na 08.16 na Blu-rej izdanju, gde se može videti kako dolazi iza drvoreda s leve strane ekrana u blizini kuće.

sku paletu koja ga čini onoliko bliskim vizuelnoj rigoroznosti Bele Tara ili *Stalkera* Tarkovskog koliko joj je ikada prišao moderni američki mejnstrim film" (Romney, 28). I *Put* i *Stalker* otkrivaju čovečanstvo u neumoljivom moralnom i duhovnom padu, a njihove svedene vizuelnosti ukazuju na ograničene izglede za opstanak ljudske rase. I jedan i drugi film iskazuju žaljenje zbog gubitka zajednice i vere, oba ističu darovito dete kao nadu za budućnost. Što je najvažnije, i u jednom i u drugom fizičko putovanje je manifestacija važnijeg emocijonalnog i duhovnog unutrašnjeg putovanja. Neko bi mogao da smatra da je svet *Puta* sličan jednoj džinovskoj Zoni, lokusu onoga čega se bojimo da ćemo biti, Delezov „neugledni prostor“.



Fotografija 3: Svi su postali beskućnici posle apokalipse.
Stari i mršavi otac gura razdrndana kolica kroz neprolaznu zimu (*Put*, 2009).

Obučen u štrockavu odeću, otac gura stara kolica iz samoposluge puna njihovih bednih stvari kroz beživotni pejzaž. Kolica su slika bogata poveznicama s uraganom Katrina i ne može a da ne sadrži implicitnu kritiku materijalizma i konzumerizma koji prožimaju i film i knjigu. U ovom postapokaliptičnom svetu svi su postali beskućnici, a koncept zajednice je naizgled zauvek izgubljen. Plan Muškarca je da ide na jug s ubogom nadom da će tamo biti toplija klima, a možda naiđu i na ostatke civilizacije, ali moguće je da je i svestan da je to pusta fantazija, iluzorno obećanje harmonične budućnosti koja ne postoji. On nosi ogroman teret održavanja svog sina u životu i pripremanja Dečaka za budućnost čiji on neće biti deo jer zna da umire i da nema još mnogo vremena.

Gledanje u budućnost

Misliš da dolazim iz drugog sveta, zar ne?

Muškarac, Put

Film počinje prizorima iz prošlosti – što će reći, gledaočeve sadašnjosti – jednim od nekolicine flešbekova umetnutih u film, koji pokazuju kakav je svet nekada bio za Muškarca, pre nego što se sve promenilo. Ove sekvene su kritikovane kao smetnja i kao preveliko skretanje sa staze originalnog romana, ali pomnom analizom nude vešto postavljene paralele između sadašnjosti i prošlosti. Oni naglašavaju šta je Muškarac – a time i ceo svet – izgubio, suprotstavljući idiličnu prošlost njegovoј košmarnoj sadašnjošti, formirajući trenodijski lament za onim što je nestalo i što se nikada neće vratiti. Snimljeni kamerom izbliza, prvi kadrovi filma prikazuju svet prirode: lišće i grane rascvetalog drveta, svetlo i prelepo cveće. Boje su živopisne i živahne, skoro da se prelivaju s ekrana. Dugo se zadržavamo na krupnom planu prelepne, neimenovane Žene (Šarliz Teron) dok se sramežljivo okreće od kamere. Muškarac nežno miluje rasnog smeđeg konja¹⁶ rukom na kojoj je upadljiva burma. Svetlo je mekano i onozemaljsko, pružajući sekvenci mističnu, svetleću auru koju značajno pojačava melanolicična muzika kompozitora Nika Kejva i Vorena Elisa, koja blago treperi u pozadini uz dijegetičke zvuke prirode. Hilkout u svojim *Beleškama o stilu* primećuje:

Flešbekovi u filmu učiniće da se sećanja čine više nalik sablasnim snovima nad kojima su nadvijeni i očevi duhovi i duhovi kolektivne američke prošlosti. Biće suptilno povišeni da bi se stvorio magični i utvarni kvalitet žalosti. Fokusiraće se na najobičnije stvari. [...] Ova snolika sećanja nakratko će raščiniti smrt koja je zadata, ali takođe, sa druge strane, naglasiti sve ono što je izgubljeno, naročito najmanje sitnice koje uzimamo zdravo za gotovo.

Prizori ciljano evociraju rad Vilijama Eglestona, pionira fotografije u boji 1970-ih, koji je fotografisao obične svakodnevne artefakte i stremio tome da otkrije čudesno u prizemnom. O Eglestonovom radu, Judora Velti rekla je: „Izvanredne, ubedljive, iskrene, lepe i bespotredne fotografije, sve imaju veze s kvalitetom naših života u tekućem svetu: one uspevaju u tome da nam pokažu teksturu sadašnjosti, kao presek drveta. [...] One se usredsređuju na običan svet. Ali nijedna tema nije punija implikacija od običnog sveta!“ (Welty, 21). Put postupa na sličan način prema svakodnevnim artefaktima koje svi uzimamo zdravo za gotovo, artefaktima koji nestaju ili menjaju značenje posle apokalipse. Polako se zatvaraju vrata sa komarnikom ostavljajući za sobom ovu prelapsarsku idilu, kao da se zatvaraju prema celom svetu, što će i učiniti.

Isti flešbek premešta se zatim na veče samog apokaliptičnog događaja. Nešto se desilo, a Muškarac i Žena nemo gledaju kroz prozor, općinjeni tim nečim, šta god to bilo. Dok se

¹⁶ Konj je božanska i sveta životinja za mnoge kulture i često simbol humanosti i čistote u naučnoj fantastici. Vidi *Solaris* (Tarkovski, 1972) i *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Scott, 1981).

spolja čuju krizi, razbuktala vatrica baca mrljavo svetlo na kožu Žene u poodmakloj trudnoći dok u neverici zuri kroz prozor. Ipak, kamera se u flešbekovima nikada ne pomera iz njihove kuće (osim jednom mnogo kasnije tokom filma) i nikada ne vidimo niti nam je rečeno kakva je tačno priroda događaja koji je izazvao kraj sveta. Čuvši zvuk tekuće vode koji dolazi iz kupatila, Žena pita: „Šta se dešava? Zašto se tuširaš?“ „Ne tuširam se“, glasi njegov odsutni odgovor. Jedna od jačih strana Hilkoutovog filma jeste njegova erotetična priroda, uporno odbijanje da objasni i potvrди dela likova, što je u oštrot suprotnosti s holivudskim filmom koji karakteriše narativ orijentisan prema cilju, definisan akcijom i reakcijom. Ovde Muškarac otkriva svoju pragmatičnu prirodu, kao što će učestalo činiti i tokom filma: on momentalno pušta slavinu da napuni kadu pre nego što voda bude isključena ili je nestane, ali taj rezon ostaje neizrečen.

Tekuća voda deluje kao zvučni most koji vodi iz sna do realnosti sadašnjosti Muškarca. Otac i sin spavaju pored vodopada, majke nigde nema. Muškarac nežno polaže ruku na grudi usnulog Dečaka da bi osetio da li diše, pre nego što stane pored sive, mutne vode koja u slapovima pada odozgo. Njegovo lice je u grču, nastalom jukstapozicijom njegovog nostalgičnog sveta snova i okrutne stvarnosti. Svojom raznolikom lepezom svojstava, voda i vatrica zauzimaju centralno mesto u vizuelnim motivima filma, kojima se preispituju pojmovi duhovnosti, roditeljstva, harmonije i pomirenja, a upravo su elementima vode i vatrica neraskidivo povezane čovečnosti Muškarca i Dečaka. Muškarac je skoro neprepoznatljiv: ispijen, sa bujnom bradom i upalim očima, ostario je ceo životni vek za deset godina koliko je prošlo – izgleda kao žrtva koncentracionog logora. Dok gleda preko ogoljenog pejzaža, umiruće šume škripe, ledeni veter briše, a zemlja se trese, glasno stenujući. Jarke boje flešbekova zamenjene su ispranom paletom smeđih i sivih tonova koje će dominirati sadašnjošću filma. Dečak se budi i zabrinuto doziva oca. „To je samo još jedan zemljotres“, kaže Muškarac. „Tu sam, baš tu.“ Naslov filma se materijalizuje: *Put*. Kasnije će Muškarac upozoriti sina na dobre snove poput onih koje sanja: „Kada sanjaš da se dešavaju loše stvari, to pokazuje da se još uvek boriš. Još si živ. Kada počneš da sanjaš o dobrim stvarima, tada treba da se zabrineš.“

U drugom flešbiku, Žena tiho svira klavir dok vatrica izazvana događajem i dalje gori sa druge strane njihovih naprslih prozora prekrivenih injem. Kuća im je dobro opskrbljena potrepštinama svake vrste: konzervama sa hranom, peškirima, svećama, vodom, knjigama i municipijom – još dokaza praktičnosti Muškarca. Kada joj odjednom pukne vodenjak, ona uzvikne: „O, ne. Ne. Ne moramo ovo da radimo. Ne želim ovo da radim.“ Kao da smatra da je pogrešno uneti novi život u svet koji umire. Kasnije, pre nego što sebi oduzme život, primetiće: „Moje srce je istrgnuto one noći kada se rodio.“ Njeno grlene urlikanje dok se porađa služi kao još jedan zvučni most ka sadašnjosti.¹⁷

¹⁷ Zvuk igra ključnu ulogu u oslikavanju sveta ovog filma koji se oseća u utrobi. U *Beleškama o stilu* Hilkout komentariše: „Zvuk će biti iskorišćen gde god to bude moguće – neobičan daleki zvuk udaranja ‘bul’ bubnjeva još je više uznemirujući ako se ne vide bubnjevi, pa čak ni bubenjari. Drveće pada, grane pucaju, tihu vriskovi iz daljine, pucnji iz daljine, oštri vetrovi, zvuk šumskog požara ili zemljotresa treba-

Kasnije, neki od flešbekova gube sjaj kako očaj njihovog položaja postaje sve očigledniji. Njihova kuća, nekada puna stvari, postala je prazna. Muž i žena se svađaju oko toga da li je samoubistvo jedina racionalna opcija u njihovoј situaciji. Ona zagovara samoubistvo, a on, uprkos svekolikoj patnji koja ih okružuje, želi da živi. Za nju je ta odluka jedina logična: kakav je ovo život? Ona kaže Muškarcu: „Pre ili kasnije će nas uhvatiti i ubiti. Silovaće me. Silovaće njega. Silovaće nas, ubiće nas i poječe nas, a ti odbijaš da se suočiš s tim. Radije bi sačekao da se to desi.“ Svoju odluku opravdava sledećim rečima: „Druge porodice to rade.“ Kasnije u sadašnjosti filma otac i sin naiđu na porodicu čiji su članovi izvršili samoubistvo. „Zašto?“, Dečak pita. „Znaš zašto“, glasi očev svedeni odgovor. Muškarac uverava suprugu u flešbeku: „Šta god je potrebno. Uradicu bilo šta. *Bilo šta.*“ Ali njegovo obećanje je šuplje i oboje su toga svesni: šta se može učiniti u takvom svetu gde su stereotipne predstave o herojstvu i „zauzimanju za sebe“ postale zastarele? Muškarac je veoma daleko od drugih, smelijih likova Viga Mortensena, poput Toma Stola iz *Nasilničke prošlosti* (*A History of Violence*, 2005), Nikolaja Lužina iz *Zakletve* (*Eastern Promises*, 2007) i Aragorna iz *Gospodara prstenova* (*The Lord of the Rings*, 2001–2003), koji su svi herojski branili svoje porodice (bile one biološke ili surrogat) od sila koje su htele da im učine nažao, mada su svi, kao i Muškarac, obeleženi traumom izazvanom nasiljem u svojoj prošlosti.

Majka želi da povede Dečaka sa sobom – što će reći, da zajedno izvrše samoubistvo – ali otac to ne može da dozvoli. Ona insinuirala je sebičan jer održava Dečaka u životu pored sebe i otac prepozna istinu u njenim rečima. Dečak jeste njegov razlog za život, bez njega bi bio izgubljen. Pre nego što ode, ona poslednji put okupa dečka kao majku, što pravi kontrapunkt kasnijoj sceni kada Muškarac biva prisiljen da inspirira mozak mrtvog ljudozdeca iz kose svog sina. Flešbek se završava iz vizure Muškarca, dok i majka i sin podižu pogled ka njemu. On ne može da im obezbedi ništa niti da ih zaštiti, pa se povlači pred njihovim prodornim pogledima. Majka nestaje u noći i nikada se ne vrati. Muškarac u svojoj naraciji razmišlja o tome: „Otišla je, i hladnoća toga bila je njen poslednji poklon [...] umrla je negde u tami [...] nema se šta drugo ispričati.“

Postoji opipljiv osećaj da prošlost teško opterećuje Muškarca i da nije u stanju da je prevaziđe, iako razume da stari načini više nisu relevantni za njihov opstanak i da je čak štetno za njih da se zadržavaju na prošlosti: moraju da se prilagode da bi preživeli u ovom novom svetu. On ih obojicu podseća: „Moramo da prestanemo da mislimo na nju“ – i u prenesenom smislu, na prošlost – ali to je lakše reći nego učiniti. Baca novčanik s njenom slikom i njihovom burmom, ali se u snovima vraća njoj i stvarima kakve su bile pre. U jednom od idiličnih flešbekova, muž i žena zajedno nežno sviraju klavir, isti klavir pored kojeg joj je pukao vodenjak. Kada kasnije u napuštenoj kući naiđe na klavir, od tuge pada na kolena. Da li će se takva muzika ikada ponovo čuti?

Io bi da pomognu da se kolonizuju čula i maksimizuje verodostojnost – osećaće se stvarno jer zvuči stvarno.“

Ostaje u nedoumici da li treba da uči Dečaka o onakvom svetu kakav je bio pre ili da to potpuno ostavi iza sebe. Kada naiđu na kuću u kojoj je Muškarac nekada živeo kao dete, pokazuje Dečaku gde je kačio ukrasne čarape i postavlja jelku, ali za Dečaka ništa od toga nema smisla jer on ne zna za takve stvari. To je život koji on nikada neće imati, jer šta god da uradi Muškarac, ne može ga pružiti svom sinu. Muškarac s ljubavlju namešta jastuke na kauču i gladi ih onako kao što je nekada činila njegova majka pre mnogo godina. On čak seda pred pokvarenim televizorom, nostalgična fantazija domaćinstva je nestala zauvek, mrtva kao i ptice koje su nekada letele nebom i ribe koje su nekada plivale rekama. Čak i Dečak zna da nešto nije u redu s ponašanjem njegovog oca i kaže: „Mislim da ne bi trebalo ovo da radimo.“ Dok čeka napolju, Dečak vidi drugo dete, dečaka poput sebe, ali u tom trenutku u narativu ne možemo biti sigurni da li je to halucinacija posle duže traume koju je doživeo ili manifestacija njegove žarke želje da ponovo bude deo porodice.

Saznajemo da je Muškarac ranije učio Dečaka da čita i piše, ali su preovladale praktičnije potrebe: kako procediti prljavu vodu da bi postala pitka, kako pronaći jestive insekte i kako proveriti konzerviranu hranu na botulizam. Umesto da uči Dečaka streljaštvu, što nije moguće zbog ograničene municije, primoran je da ga uči kako da koristi pištoli da bi izvršio samoubistvo ako se za to ukaže potreba. Kada naiđu na zlokobni znak na kojem стоји „Gle, krvna dolina“ (*Jeremija* 19: 6), Dečak ne može da ga pročita, a Muškarčev uzdah ukazuje na to da je možda tako na kraju i najbolje: čemu čitanje u ovakovom svetu?¹⁸ Ipak, otac čita svom sinu, naročito priče o hrabrim junacima, iako žive u svetu u kome su takve priče o moralu uglavnom besmislice. Dečak pokušava da dovede u vezu svet u kome živi s onim u pričama, ali one potiču iz kulture i civilizacije koja mu je podjednako strana koliko i antička Grčka ili Rim.

Kada otac naiđe na konzervu koka-kole u zadnjem delu zardžalog starog automata za piće, on je daje sinu, znajući da je to možda poslednja konzerva koka-kole na svetu. „Šta je to?“, pita Dečak. Imajući u vidu globalnu sveprisutnost tog brenda, koje to dete iz dvadeset prvog veka ne bi prepoznalo konzervu koka-kole? Ima li prizora koji bi bolje otkrio kolaps korporativnog kapitalizma od te sjajne crvene konzerve koja je postala tako legendaran simbol američkog kulturnog i ekonomskog imperijalizma? Ričard Kjusel je insistirao na tome da „nijedan komercijalni proizvod nije tako temeljno deo identiteta Amerike kao koka-kola. Jedan zvaničnik kompanije nazvao je koka-kolu ‘najameričkom stvari u Americi’“ (Kuisel, 52). Ipak, u svetu *Puta*, „kokakolonizacija“ i *Pax American-a*, koji su nekada delovali neizbežno, odavno su nestali. Dečak insistira da konzervu podeli s ocem, a on nevoljno to i učini. To je takođe melanholični ukus prošlosti kojoj Dečak nikad neće pripadati.¹⁹

¹⁸ Čitanje postaje istaknuta karakteristika u *Knjizi iskupljenja*, koja se vrti oko poslednjeg primerka *Bible*-je za koji se zna. Oni koji umeju da čitaju, izumiru, jer se ta veština nikada nije učila posle apokalipse. Jedan lik traži *Bibliju* kako bi je koristio za kontrolu stanovništva. Drugi nastoji da sačuva nju i vrednosti sadržane u njoj.

¹⁹ „Pitali smo se kako da snimimo nezaboravnu koka-kola scenu iz knjige (kada dečak i njegov otac pro-nađu poslednju preostalu konzervu koka-kole u automatu, dečak je nikada ranije nije probao), jer je



Fotografija 4: Uvek koka-kola: dečak dobija melanholični ukus prošlosti koju nikada neće spoznati (*Put*, 2009).

Međutim, u njihovom svetu pojavila se druga vrsta kapitalizma. Pustoši su naseljene bandama drumskih razbojnika, pljačkašima i kultovima krvi koji lutaju po ruralnim predešlima, od kojih je većina pribegla kanibalizmu da bi preživela, budući da su ljudi jedini izvor svežeg mesa. Tiho brundanje motora budi Muškarca iz jednog od njegovih snova, u trenutku kada se prljavi kamion pomalja iz mraka tunela. Oni beže, kao što čine tokom većeg dela filma, udaljavajući se od bilo kakvog ljudskog kontakta – toliko je dubok taj strah svojstven *Putu*. Član bande (Garet Dilahant) ih vidi i ponudi im pomoći: „Zašto ne uđete u kamion i uzmete nešto za jelo?“ Ali Muškarac zna šta su oni i čime se bave. Kada član bande zgrabi Dečaka, otac puca s namerom da ubije i prosipa mozak ljudoždera po sinu. Oni beže i skrivaju se, dok ih do duboko u noć progoni ostatak grupe. Kada se vrate po ono što je ostalo od kolica, vide ostatke čoveka kojeg su ubili. Od njega nije ostalo skoro ništa budući da ga je pojela njegova banda.

Kasnije nailaze na dobro očuvanu vilu sa belom tarabom. Izgleda izrazito neprirodno s obzirom na ono što su videli i kroz šta su prošli. Dok ulaze unutra i istražuju, kamera se zadržava na gomili obuće koju otac ne vidi, koja namerno evocira često viđene prizore cipe-

bilo neophodno da se nabavi korporativno odobrenje. Zvaničan odgovor glasio je da porodični brenđovi ne žele nikakvu asocijaciju sa kanibalizmom! Takođe, „Koka-kola“ ima politiku da nikada ne dozvoljava da njihov proizvod bude prikazan u filmu s ocenom R. Morali smo da snimamo scenu iznova i iznova sa raznim bezalkoholnim pićima, uključujući koka-kolu, u nadi da će se neko od njih predomisliti. Tada je Vigo prihvatio izazov i direktno kontaktirao izvršnog direktora „Koka-kole“ zaduženog za tu odluku – i dobio odobrenje koje nam je bilo potrebno“ (Hillcoat, *The Road: John Hillcoat's Diary*).

la, naočara i zuba koje su žrtve Holokausta ostavile u Aušvicu i Birkenauu, što je neizbrisivo vizualizovano u filmu *Noć i magla* (*Nuit et Brouillard*, 1955) Alana Renea. Svet Puta sličan je logoru smrti. Oni žive u hobsovskom svetu, „sami, bedni, gadni, brutalni i kratki“ (Hobbes, xiii). U podrumu pronalaze zatočene ljude u mraku, kako ih užgajaju i jedu polako, komad po komad. Ovo je antropofagizam iz nužde, ljudska bića kao resurs poslednjeg pribeništa kao u filmovima *Zeleno sunce* (*Soylent Green*, 1973) i *Izgladneli* (*Ravenous*, 1999), a ne ironični i živahni kanibalizam filmova *Kad jaganjci utihnu* (*Silence of the Lambs*, 1991) i *Američki psiho* (*American Psycho*, 2000). Ljudsko društvo se urušilo, otkrivajući da je civilizacija samo tanka prevlaka koja prikriva niske ljudske instinkte koji kipe pod površinom. Dovedeni do očajanja, ljudi se vraćaju na svoje najosnovnije, životinske nagone, čime je, kako je Makartti napisao, „napokon razotkrivena krhkost svega“ (24).²⁰

Nositi vatru

Ponekad dečaku pričam stare priče o hrabrosti i pravdi – koliko god teško bilo da ih se setim. Sve što znam jeste da je dete moj analog, i ako on nije reč Božja, onda Bog nikada nije progovorio.

Muškarac, Put

Religiozne aluzije tematski i vizuelno prožimaju film: Dečak je čvrsto uspostavljen unutar široko realističnog okvira narativa kao neka vrsta kvazimesijanske figure koja bi mogla, ali i ne bi morala da bude, božanska, figurativno ili bukvalno. Njegov otac i drugi likovi nazivaju ga bogom ili anđelom prečesto da bi to bila slučajnost. Kada se otac požali Dečaku da je on taj (otac) koji mora o svemu da se brine, Dečak mu se suprotstavi: „Ja sam taj.“ Potentne ali i dvoosmislene reči koje lebde nad filmom duže od trenutka u kom su izrečene. Dečak predstavlja ono malo nade što je preostalo za budućnost, tako naivan, nevin i optimističan, što često frustrira oca. Čovečnost i savesnost Dečaka razvijaju se kroz film u oštrom kontrastu sa sve jačom očevom odlučnošću da zaštitи sina po svaku cenu, što ga s vremenom čini sve nemilosrdnijim i samim tim sve manje u dodiru sa svojom čovečnošću i „dobrim momcima“ o kojima uporno nastavlja da čita Dečaku. Dečak odbija da pridrži njihov pištolj kada mu otac naredi, a kad je na to prisiljen, drži ga raširenih dlanova, kao da je posredi neki vanzemaljski artefakt ili zarazan predmet. Njemu je stalo do onih na koje naiđu na svom putu, daje njihovu dragocenu hranu strancima, čak se i pita da li je ispravno jesti hranu koju nađu, budući da je nekad pripadala drugima. Hilkout i Makarti se kroz Dečaka pitaju šta znači preživeti ako pri tome izgubimo ono što znači istinski biti čovek? Kako narativ napreduje, Dečak postepeno postaje moralni barometar filma i pred sam kraj promeće se u dominantnu figuru u odnosu otac-sin. Apokaliptični filmovi često su se okretali religioznom simbolizmu i mesijanskim karakterizacijama da bi pružili osećaj nade ili

²⁰ Navedeno prema: Makarti, Kormak. (2016). *Put*. (Danilo Lučić, prev.). Beograd: Kontrast izdavaštvo. (Prim. prev.)

naglasili religiozne aspekte narativa: likovi kao što su Klaatu u *Danu kad je Zemlja stala* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), Maks Rokatanski u *Pobesenelom Maksi 2* (*Mad Max 2*, 1981), Džejms Kol u *Dvanaest majmuna* (*Twelve Monkeys*, 1995) i Neo u *Matriksu* (*The Matrix*, 1999).²¹

Otat stalno govori Dečaku da oni „nose vatrū“ – to jest, koncept da treba ostati moralan u društvu u kojem je moral erodirao. Sam pojam, naravno, ima eksplisitne veze s religioznim verovanjem, posebno sa hrišćanskim verom (Isus je rekao: „Ja sam svetlost sveta“ [*Jovan 8: 12*]), i povezan je s nizom vizuelnih referenci na gral koje prožimaju film, što je još naglašenije u knjizi. Premda nikada nije eksplisitno objašnjeno šta znači „nositi vatrū“, to postaje njihov razlog za nastavak života. Vigo Mortensen je na Međunarodnom filmskom festivalu u Torontu ponudio humanističku, ali jedinstveno uverljivu definiciju: „Mi imamo višu svrhu. ‘Nositi vatrū’ znači biti čovek, bez obzira na to koliko toga ti je oduzeto, određeni etički standard.“²² Ovo je učestali narativni motiv u Makartijevom delu. I originalni roman i film *Ovo nije zemlja za starce* (*No Country for Old Men*, 2007) završavaju se odlukom Eda Toma Bela (Tomi Li Džons) da se povuče iz policije, razočaran svojim učinkom kao predstavnikom reda i mira i sopstvenom nesposobnošću da uhvati posebno brutalnog psihopatu. U završnom monologu filma on prepričava san o svom davno preminulom ocu:

Ali u drugom smo obojica bili u nekom prohujalom vremenu i bila je noć a ja sam jahao konja po noći. Jahao sam kroz planinski klanac. Bilo je hladno i bilo je snega na zemlji a on je projahao pokraj mene i terao dalje. Ništa nije rekao. Samo je projahao i bio je ognut čebetom i glava mu je bila klonula i kako je prolazio video sam da nosi vatrū u rogu, kao što se nekad činilo, a rog sam video zbog svetlosti unutar njega. Svetlost boje mesečine. I u snu sam znao da jaše dalje i da se sprema da negde u čitavoj toj tami i hladnoći zapali vatrū i znao sam da će me kad god da stig-nem čekati tamо. I tad sam se probudio. (294)²³

Doslovna i simbolička tama sna Eda Toma Bela suštinski reflektuje svet *Puta* i odnos otac-sin koji se nalazi u središtu njegovog narativa. U snu, čini se, Bel je razočarao svog oca i nije uspeo da opravlja odgovornost koja mu je poverena – da li njegov otac projaše mimo njega klonule glave iz sramote, ka tami (zlo) koja donosi svetlo (nada)? Uprkos tome, otac ga je i dalje čekao, bez obzira na to da li je uspeo ili nije. Ipak, u Belovom snu ova toplina je prolazna iluzija, i on se budi, baš kao što se Muškarac svaki put prene iz snova tokom celog trajanja *Puta*.²⁴

Stav filma naspram religije je komplikovan i možda je i najbolje ispoljen u sceni susreta sa starcem obučenim u prnje i s cipelama od kartona koji je sugestivno nazvan Ilaj i koga

²¹ Inicijali J. C. (Džon Kol / John Cole) nisu slučajnost u *Dvanaest majmuna*, kao ni u slučaju Džona Kofija (John Coffey) u *Zelenoj milji* (1999) ili Džona Konora (John Connor) u *Terminatoru 2: Sudnji dan* (1991).

²² Konferencija za novinare za film *Put*, Međunarodni filmski festival u Torontu, 1. septembar 2009.

²³ Navedeno prema: Makarti, Kormak. (2019). *Ovo nije zemlja za starce*. (Vuk Šećerović, prev.). Beograd: Kontrast izdavaštvo. (Prim. prev.)

²⁴ U tom pogledu *Put* je takođe sličan filmu Franka Darabonta *Izmaglica* u kojem otac nastoji da zaštitи sina nakon apokaliptičnog događaja. Vrhunac filma je kada otac oduzima život sopstvenom sinu, da bi se ubrzo nakon toga magla razišla.

igra gotovo neprepoznatljivi Robert Dival.²⁵ Muškarac ostaje na oprezu, sumnjujući u to da je Ilaj plaćenik drumske bande. Razumljivo, ne želi da podeli ono malo hrane koja im je ostala, ali dečak insistira. Dok sede oko vatre, Ilajeve oči iza koprene katarakte daju mu onozemaljski šmek, a njihova konverzacija zadržava se na eshatološkim temama. „Kada sam video tog dečaka, mislio sam da sam umro i da je on anđeo“, kaže Ilaj. Muškarac odgovara: „On jeste anđeo, za mene je on Bog.“ Ali Ilaj izjavljuje: „Ako tamo gore postoji Bog, on bi nam do sada okrenuo leđa. Ko god je stvorio čovečanstvo, ovde ga neće naći.“²⁶ Ilaj otkriva da je i on nekada bio otac, ali ne može da se natera da priča o tome. On se odvojio od prošlosti da bi obuzdao bol na način na koji to Muškarac nikada nije bio u stanju da učini. Da li je Ilaj odraz onoga što bi se desilo sa Muškarcem bez njegovog sina? Dečak želi da Ilaj putuje s njima, ali Muškarac to ne dozvoljava, iako je jasno da će starac umreti bez njihove pomoći. Ubrzo nakon toga, njihove stvari bivaju ukradene, ali otac pronalazi lopova i insistira da se skine go, praktično ga ostavljujući da umre, uprkos suzama i negodovanju Dečaka. Očev osećaj morala iskriviljen je njegovom željom da održi Dečaka u životu bez obzira na sve, a njegova trauma i očaj su ga dehumanizovali. Jasna manihejska dihotomija između dobra i zla postala je nejasna, Hilkout komentariše: „Vidite kako moralni kompas ovog dobrog čoveka počinje da klizi“ (cit. u Romney, 29).

Kada se konačno dokopaju okeana, otkrivaju da je siv i beživotan kao i okoliš kroz koji su putovali. Muškarac nije u stanju da nastavi dalje i kolabira zbog svoje prolongirane bolesti i inficirane rane od strele koju je ranije pretrpeo. Prethodno se zapitao: „Možeš li da to učiniš kada dođe vreme?“ Što će reći, da li će biti u stanju da ubije Dečaka, svetlo svog života, da bi ga poštedeo patnje i bola ovog sveta? Kada dođe vreme, otkriva da nije u stanju, ne u tom trenutku kad nekakav slabašni osećaj nade i dalje postoji. Kakve nade? Nade koja ima uporište u čestitosti i nevinosti od kojih je satkan njegov sin. To je svetlo i vatrica koja ne može biti ugušena njegovom rukom. Ranije je Dečak, što je bilo znamenito, pronašao bubicu u staroj kartonskoj kutiji, prvu živu životinju u celom filmu. Ko ju je tamo stavio? Kako je moguće da je živa? Za divno čudo, ona odleće. Da li to znači da bi druga stvorenja takođe mogla da preostanu? Na samrtnom odru, otac kaže Dečaku da i posle njegove smrti nastavi da razgovara s njim, u vidu nekakve molitve, i da će, ako dovoljno pažljivo sluša,

²⁵ Ne mogu a da ne primetim sličnosti između ovog lika i istoimenog glavnog lika u Knjizi *iskupljenja* kog igra Denzel Vošington. Imaju isto ime, obojica su okorele latalice, obojica imaju duhovne naklonosti i obojica su barem delimično slepi. Oni su duhovne latalice poput Lajbovica u *Kantikulumu za Lajbovića*, apokaliptičnom romanu Voltera M. Milera ml. iz 1959. godine.

²⁶ Ilajev dijalog evocira Hilkoutov prethodni film, *Uslovi predaje* (2005), bogato simboličan vestern koji se oslanja na Makartija i Konrada u svom prikazu odmetnika po imenu Čarli Berns (Gaj Pirs) koji ima zadatku da ubije svog demonskog starijeg brata kako bi spasao život mlađem bratu. Kao i Put, pun je biblijskih aluzija i slika. Upitan da li veruje u Boga, ekscentrični lovac na glave Dželon Lemb (Džon Hert) odgovara: „Dragi Bože, sine, ne, ne verujem. Bio sam, u minulim danima, vernik. Ali, avaj, došao sam u ovu mučnu zemlju i Bog je iz mene prosto... ispario. Hajde da promenimo zdravicu, gospodine. Za Boža koji nas je zaboravio.“ Mlađi brat Artur Berns (Deni Hjuston) figura je nalik Kurcu, koji sugerise nešto što je sastavni deo Puta: „Ljubav. Ljubav je ključ. Ljubav i porodica. Jer šta su noć i dan, sunce, mesec, zvezde, bez ljubavi i onih koje volite oko sebe? Šta može biti praznije nego umreti sam, nevoljen?“



Fotografija 5: Očevi očaj i odlučnost da sina održi u životu po svaku cenu utiču na njihovu vezu (*Put*, 2009).

čuti svog oca. „Moje celo srce pripada tebi”, kaže Dečaku u trenutku svoje konačne smrti i ostavlja svoje jedino dete samo na putu.

Kraj filma dodatno naglašava mesijanski status Dečaka. Dok stoji pored tela svog oca, prilazi mu čovek (Gaj Pirs), u knjizi i na špici filma identifikovan kao „Veteran”. Dečak je podozriv i drži pištolj onako kako ga je otac prethodno naučio. U njemu se nalazi jedan jedini preostali metak. Veteran zove svoju porodicu da se približe: ženu, dečaka, devojčicu i psa. Neverovatno, ali radi se o detetu koje je Dečak prethodno video ispred Muškarčeve stare kuće a možda i o psu kojeg je čuo kako laje dok su se on i njegov otac krili u podrumu. Dečak pita čoveka da li „nosi vatrnu”? Da li bi ovo mogla biti porodica za kojom je Dečak žudeo? Hilkout je taj susret predstavio dvosmisleno: oni su porodica, oni imaju psa koji nije pojeden. Za Veterana bi se reklo da je očvrsnuo i pripremljen (ima oružje i ručno pravljenu municiju), i oni dozvoljavaju Dečaku da zadrži pištolj. Ali, čovek nema palčeve, što ukazuje na nešto mutno u njegovoj prošlosti, a majčin intenzitet deluje neobično.²⁷ Duhovni prizvuci odještuju u njenoj izjavi: „Već te dugo pratimo.“ Ipak, postoji nada za budućnost, ma koliko ma-

²⁷ Nedostajući palčevi imaju biblijsku asocijaciju, kao i onu praktičnu, gde su uklonjeni kao kazna za greh. U knjizi Makarti nagoveštava da su tako kažnjavani lopovi. Ali u *Sudijama 1: 17* stoji: „Sedamdeset careva odsečenih palaca u ruku i u nogu kupiše šta beše pod mojim stolom. Kako sam činio, tako mi plati Bog“ (*Knjiga o sudijama 1: 7*).

la, i čini se da je otac bio u pravu što je pustio Dečaka. Nažalost, Hilkout je osporio dvosmislenja tumačenja kraja filma u svom komentariju snimljenom za DVD/Blu-rej izdanje filma:

U ovom društvenom tkivu postoje i drugi ljudi koji su odlučili da se ne spuste najniže i pribegnu kanibalizmu. Trebalo bi, nadam se, da bude jasno da je nežnost načina na koji majka dodiruje Dečakov obraz i razgovor koji se doslovno ponovo uzima iz knjige, pokazuje da je reč o porodicu nalik njegovoj i upravo u tome je i nada.

Roman se završava rečenicom dvosmislenog gramatičkog vremena o Dečaku koji nastavlja da razgovara s ocem, što možda ukazuje na to da je zaista preživeo neko vreme nakon završetka narativa. Ona glasi: „Pokušao je da razgovara sa Bogom, ali najbolje mu je bilo da razgovara sa svojim ocem i pričao je sa njim i nije zaboravio“ (*Put*, 195). Ali, poslednji trenuci i knjige i filma gledaju u prošlost, a ne u budućnost:



Fotografija 6: lako otac umire i budućnost zemlje je neizvesna, dok Dečak nastavlja da „nosi vatru“, neki privid nade i dalje ostaje (*Put*, 2009).

Nekada je bilo pastrmki u planinskim potocima. Mogle su se videti u jutarnjoj struji, kako im bele ivice peraja lagano trepere u vodi. Mirisale su na mahovinu kada biste ih uzeli u ruke. Glatke i mišićave i okretne. Na njihovim leđima nalazile su se vjugave šare koje su bile mape sveta u nastanku. Mape i laviginti. Onoga što se više nije moglo sastaviti. Što se nije moglo odmah stvoriti. U dubokim klisurama gde su živele, sve stvari su bile starije od čoveka i penušile su o tajnama. (Put, 306–307)

Preko odjavne špice filma, Hilkout rekreira ovaj završetak filmskim sredstvima. Mogu se čuti glasovi uz zvuke životinja i prirode, zvuci koju su pretežno odsutni u filmu i sadržani jedino u flešbekovima. To je trenodijiski lament nad svime onim što je već izgubljeno u svetu *Puta* i podsetnik na sve ono što uzimamo zdravo za gotovo u našem vremenu.²⁸

Tog vikenda kada je krenuo u bioskopsku distribuciju u novembru 2009, publika je odveć ignorisala *Put*, dajući prioritet sanitizovanim pričama i fantazijama koje potvrđuju plenitost života kao što su *Mrtav ugao* (*The Blind Side*, 2009) ili *Sumrak saga: Mlad mesec* (*The Twilight Saga: New Moon*, 2009), pa čak i veoma različitoj interpretaciji ekoapokalipse – 2012 (2009) Rolanda Emeriha. Emerihov film daleko je od istinske distopije *Puta* i prikazuje čovečanstvo koje se ujedinjuje u vremenu krize, čime podržava jedan od suštinskih mitova koje *Put* teži da ospori. Film 2012 završava se, kao i skoro svi naučnofantastični narativi o apokalipsi, ne s krajem sveta već s novim početkom za ljudsku rasu, kao da je apokalipsa bila ništa više do pravovremena prilika za psihološko i ekološko prolećno spremanje. *Put* ne nudi takva laka razrešenja niti šablonske prilike za iskupljenje i možda je to razlog zašto u godinama koje dolaze može da dostigne status jednog od najsnažnijih i najpronicljivijih naučnofantastičnih filmova prve decenije novog milenijuma.

Literatura:

- Berman, Morris. *Dark Ages America: The Final Phase of Empire*. New York: Norton, 2006. Štampano izdanje. Massawyrm [Robert C. Cargill]. "Massawyrm Loves the Post Apocalyptic Samurai Goodness of *The Book of Eli*". *Ain't it Cool News.com*. Ain't It Cool News, 15. januar 2010. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Chiarella, Tom. "The Road Is the Most Important Movie of the Year". *Esquire.com*. Esquire, 12. maj 2009. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Clegg, Jessica. "Mark Forster VFX Supervisor for DIVE, on Crafting *The Road's* Photoreal Apocalypse: A Seamless Blend of CG and Cinematography". *Studioboard.com*. Studio Daily, 15. decembar 2009. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Corliss, Richard. "2012: End-of-World Disaster Porn". *Time.com*. Time, 12. novembar 2009. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Diamond, Jared. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Survive*. London: Penguin, 2005. Štampano izdanie.
- Ebert, Roger. Rev. of *The Road*, dir. John Hillcoat. *Rogerebert.com*. Roger Ebert, 24. novembar 2009. Pristupljeno 10. oktobra 2011.
- Graber, David M. Prikaz Bill McKibben's *The End of Nature*, *Los Angeles Times Book Review* 22. oktobar 1989: 9. Štampano izdanje.

²⁸ Film *Potomci* završava se na potpuno isti način, ali nastoji da postigne krajnje suprotan efekat. Film se završava notom nade – rođenjem nove bebe, mogućnost ponovnog naseljavanja Zemlje je izvodljiva.

- 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 (jesen 1990): 9–39. Štampano izdanje.
- Hernandez, Eugene. "Viggo Mortensen". *Indiewire.com*. Indiewire, 7. septembar 2009. Pristupljeno 14. oktobra 2011.
- Hillcoat, John. "First Look: *The Road*". *Usatoday.com*. USA Today, 6. avgust 2008. Pristupljeno 13. oktobra 2011.
- Hillcoat, John. "The Road: John Hillcoat's Diary". *Telegraph.co.uk*. Telegraph, 4. januar 2010. Pristupljeno 13. oktobra 2011.
- Hillcoat, John. *Style Notes and Director's Commentary. The Road*. Icon Home Entertainment, 2010. Film.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. 1660. London: Longman, 2008. Štampano izdanje.
- Hoberman, Jim. "Viggo Mortensen's *The Road* Takes Path of Least Resistance". *VillageVoice.com*. The Village Voice, 24. novembar 2009. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Kuisel, Richard. *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*. Berkeley: U of California P, 1993. Štampano izdanje.
- Kushner, David. "Cormac McCarthy's Apocalypse". *RollingStone.com*. Rolling Stone, 27. decembar 2007. Pristupljeno 11. oktobra 2013.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. London: Random House, 2010. Štampano izdanje.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. London: Picador, 2007. Štampano izdanje.
- McCarthy, Todd. Prikaz filma *The Road*, rež. John Hillcoat. *Variety* 3. septembar 2009: 29, 36. Štampano izdanje.
- McCracken, Bert. Prikaz filma *The Road*. *Christianity Today* 25. novembar 2005. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- McGrath, Charles. "At World's End: Honing a Father-Son Dynamic". Prikaz filma *The Road*, rež. John Hillcoat. *Nytimes.com*. New York Times, 27. maj 2008.
- Monbiot, George. "Civilisation Ends with a Shutdown of Human Concern. Are We There Already?" *Guardian* 30. oktobar 2007: 29. Štampano izdanje.
- Nathan, Ian. "Aftershock." *Empire* Jan. 2010: 106–109. Štampano izdanje.
- Penhall, Joe. "Last Man Standing: What Cormac McCarthy Made of My Adaptation of *The Road*". *Guardian* 5. januar 2009: 19. Štampano izdanje.
- Roberts, Callum. "Discussion between Callum Roberts and Alan Weisman". Book World Live. *WashingtonPost.com*. Washington Post Company, 31. juli 2007. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Roddick, Nick. Prikaz filma *The Road*, rež. John Hillcoat. *Evening Standard* 4. septembar 2009: 33. Štampano izdanje.
- Romney, Jonathan. "The Waste Land". *Sight and Sound* 20.2 (februar 2010): 28–29. Štampano izdanje.
- Travers, Peter. Prikaz filma *The Road*, rež. John Hillcoat. *RollingStone.com*. Rolling Stone, 25. novembar 2009. Pristupljeno 11. oktobra 2011.
- Weisman, Alan. *The World without Us*. London: Virgin, 2008. Štampano izdanje.
- Welty, Eudora. *Occasions*. Jackson: U of Mississippi P, 2009. Štampano izdanje.

(S engleskog preveo **Igor Stanojević**)