

»Pozor! Vrata se zapirajo!«

Ruski filmi katastrofe

Natalija Majsova

Za ruske razmere visokoproračunska (9,000.000 USD) uspešnica *Metro* (2013) režiserja Antona Megerdičeva je Moskvi podarila prvi poklon iz žanra filmov katastrofe, postsovjetski ruski kinematografiji pa prvi primerek te kategorije. Obe – tako metropola kot ruska filmska industrija – lahko tako več kot dve desetletji po razpadu Sovjetske zveze vendarle samozavestno odključata še eno polje na nenapisanem seznamu standardov, ki so ga dolžni izpolnjevati tisti, ki si prizadevajo za veljavo in ugled v mednarodni areni, naj bo ta politična, ekonomska ali kulturna. Dosežek se sprva res lahko zaldi razmeroma trivialen, v obdobju nelagodja in kriz, ki kličejo k preizpraševanju umestnosti lovljenja zahodnih standardov, pa za marsikoga celo nekako smešen. In vendar: film, eksplicitno promoviran kot »prvi ruski film katastrofe«, je pri domačem občinstvu požel številne naklonjene odzive in kritike, ki se nanašajo tako na njegovo unikatnost kot na spodobno ustrežanje kanonom žanra filma katastrofe. (Izraz se v Holivudu začne uporabljati v 30. letih 20. stoletja [ang. *disaster film*]. V 70. letih, ko je zanimanje za žanr po nekaj desetletjih relativnega zatišja znova naraslo, se začne uporabljati nekoliko amerikaniziran izraz *disaster movie*. Gre sicer za sopomenki.) Na prvi pogled resda obrabljena in prazna trditev, ki pa kljub temu v svoji dvojni zverženosti ponuja izjemno produktiven okvir za branje *Metroja*.



Nekaj besed o žanru v ruskem filmu

Metro – zgodbo o nesreči na moskovski podzemni železnici, ki jo po dolgem in mukotrpnem tavanju po poplavljenem blodnjaku podzemnih tunelov preživi šest naključnih potnikov istega nesrečnega vagona – so snemali, posneli, oglaševali in predvajali kot žanrski film; kot več kot zgleden primerek sodobne ruske kinematografske produkcije. Zglednost se tu nanaša predvsem na prispevek dela k utrjevanju ugleda politično neproblematične, optimistične in – s stališča razvedrila iščočega obiskovalca kinodvoran – gledljive ruske kinematografije. Takih primerkov je namreč po mnenju tako pomenljivega deleža občinstva kot političnih oblikovalcev kulturno razvedrilnih smernic premalo tako v zmedeno melanholičnih 90. letih 20. stoletja kot v prvem desetletju tekočega. V prvem primeru zaradi vsesplošne nezmožnosti optimističnega soočenja z razpadom Sovjetske zveze ter pomanjkanja političnih smernic, v drugem pa zaradi razmeroma jasne politične zahteve po vzpostavitvi domačega, ruskega žanrskega sistema, podobnega holivudskemu, na eni strani in večinoma klavnih poskusov preslikave tujega modela brez ustreznih prilagoditev domačemu kontekstu na drugi.

Do občutnih sprememb je prišlo v zadnjih nekaj letih. Sodobna (postsovjetska) ruska kinematografija je nekoliko zmedeno podedovala zgodovino raznolike, veličastne in občasno srhljive sovjetske zgodbe – tiste o formalistično navdahnjeni avantgardi pred 2. svetovno vojno; o stalinističnem diktatu, ki je igro in igrivost kinematografskih zmožnosti, pa tudi žanrsko kolesje užitka podredil oz. utopil v socialistično realističnih zgodbah; o odjugi in glasnosti – obdobjih malih zgodb in pijanske komedije; o velikem Drugem cenzure. Po drugi strani pa je vendarle vzniknila na ruševinah te zgodbe, pod pritiskom njene veličine in z željo po samouveljavitvi ter iskanju lastne trajektorije, lastne postimperialne sedanosti in sistema koordinat – žanrskih konvencij.

Iskanja so najprej prinesla paletu in zametke tradicije ruskega art filma, ki je danes verjetno tudi najbolj prepoznaven del ruske kinematografije v tujini, ne pa tudi najbolj priljubljen doma. Rusko občinstvo je namreč, če naj vsaj nekaj merodajnosti pripišemo presoji ruskih filmskih recenzentov in blogerjev, pozdravilo tudi oblikovanje bolj utečenih narativnih vzorcev

in drugih, npr. vizualnih in glasbenih značilnosti konkretnih žanrov. Teh duhov nedavne preteklosti in pritiska nenadoma pomnoženih zgodovin dozdevno ne želijo zanikati: med prvimi občinstvu všečnimi ruskimi filmi 21. stoletja¹ prednjačijo zgodovinske epopeje (npr. *Mongol* [2007, Sergej Bodrov]), t. i. doku- in vojne drame, navadno utrjujoče občutke veličine in enotnosti ruske zgodovine. Sledijo akcijske kriminalke, za njimi pa se pojavijo lahkotne komedije po holivudskem vzorcu (npr. *Piter FM* [2006, Oksana Bičkova]), a z »rusko specifikom«. V zadnjem desetletju se je ponovno razcvetela tudi znanstvena fantastika (npr. *Naseljeni otok* [Obitaemij ostrov, 2008, Fedor Bondarčuk], *Nočna in Dnevna straža* [Nočnoj/Dnevnoj dozor, 2004/2006, Timur Bekmambetov]), ki koketira bodisi s fantastiko bodisi sovjetsko preteklostjo in tedanja vesoljsko utopijo.

Če poškilimo k očitni vzornici in tekmi ZDA, ugotovimo, da bi na zelniku bodisi zgodovinske epopeje bodisi znanstvene fantastike lahko pričakovali tudi pojav filma, ki bi ga lahko tematsko uvrstili v žanr filma katastrofe. Ker pa je ruska kinematografija nanj vendarle morala počakati do tekočega leta, sprejet pa je bil, kot smo poudarili v uvodu, z velikim zanimanjem in s pozornostjo, si ne bo odveč pogledati, zakaj. Kaj je posebnega na žanru filma katastrofe; zakaj v dobi postmodernega površnega mešanja slogov in naracij kot žanr sploh še vztraja?

Katastrofa ne sme biti katastrofalna!

Resnici na ljubo bi se takoj po tem vprašanju lahko vprašali, kako smiselno je sploh še govoriti o trdnih žanrskih kategorijah in kaj k razpravam o posamičnih filmih te sploh prispevajo. Vprašanje ni odveč in ne igra zaman pomembne vloge v filmskoteoretskih razpravah vsaj od 60. let 20. stoletja bodisi v navezavi na željo po pregledni taksonomiji filmov, v želji potegniti ločnico med t. i. avtorskim in komercialnim filmom, v prizadevanjih iskati določene ustaljene narativne vzorce ali ikonografije bodisi v želji osvetliti razmerje med filmom, ideologijo in avtonomnostjo gledalca bodisi, ne nazadnje, v poskusih čim pregledneje in čim bolj koherentno osvetliti segmente zgodovine določenih filmografij.

Na tem mestu se k vprašanju žanra

1 Sklicujemo se na lestvice in recenzije, objavljene na spletnih straneh kino-teatr.ru in kinopoisk.ru.

obračamo »od spodaj«: od vprašanja konkretnega filma, ki je izšel označen kot »film katastrofe« in bil, sodeč po odzivih kritikov in laične javnosti, ocenjen predvsem v kontekstu tega žanra. Zato se zdi smiselno in tvorno žanr obravnavati v duhu provizorične definicije Steva Neala (1980, 19), in sicer kot »sistem orientacij, pričakovanj in konvencij, ki krožijo med industrijo, tekstom in subjektom«. Namreč, številne primerjave filma s holivudskimi filmi katastrofe, pa tudi dozdevna obsedenost kritikov s tem, da ga predstavljajo in hvalijo predvsem kot dostojen primerek žanra – kar je, milo rečeno, zanimivo glede na to, da se obenem predstavlja kot pionirski primerek žanra ruskega filma katastrofe – kažejo, da so prav pričakovanja oziroma proces izpogajanja pričakovanj, ki poteka med gledalci, tekstom in filmsko industrijo, za uspeh in oceno izdelka ključnega pomena. Pričakovanja, ki so najbolj izstopala v ocenah in recenzijah *Metroja*, so se sicer nanašala na nekaj kategorij: dovršenost snemalne tehnike, rabe posebnih učinkov in tekoče, holivudske naracije, primernost fabule, ustreznost izbire igralske zasedbe in prepričljivost vlog in igre ter realističnost dogajanja.

Pomenljivo – in za film katastrofe kot žanr najbrž spodbudno – je, da se parametri žanra, kot so ga zastavili ocenjevalci, v osnovi ne razlikujejo preveč od tistih, ki jih, izhajajoč iz induktivne metode, kot ključne značilnosti filmov katastrofe navajajo zahodni analitiki. Ti se v osnovi strinjajo, da je za filme katastrofe ključna diegetska središčnost teme – vsesplošne katastrofe, ki zasenči ali vsaj nepreklicno, neizpodbitno vpliva na vse ostale, stranske narativne linije. Filme katastrofe nato delijo glede na njen vir: naravni *forces majeure*; nesreča v prometu; nepričakovani »obisk« iz vesolja; človeška napaka ali malomarnost; odpoved tehnologije. *Metro*, kjer osnovo narativnega loka tvori poplava na moskovski



Metro



Metro

podzemni železnici, do katere pride zaradi slabo vzdrževanega sistema in slabega funkcioniranja človeškega »sistema« – malomarnosti oskrbovalcev podzemne – tema dvema kriterijema nedvomno zadosti. Nesreča, ki ohromi podzemno železnico, skupino naključno izbranih ljudi pahne v usodno pohajkovanje po tunelih moskovske podzemne pajčevine v iskanju izhoda, bežanju pred deročimi vodami in vlakom, ki ga le-te poganjajo. Uvodni opis nakazuje, da film zadosti tudi ostalim kriterijem, ki jih je najbolj koncizno povzel Nick Roddick (1980): nezgoda mora biti namreč nepričakovana, vseobsegajoča in ne sme izbirati žrtev. Najugodnejše za »učinkovit«, všečen film katastrofe je poleg tega, da zajame čim širši nabor posameznikov iz različnih družbenih slojev, ki se nato skupaj borijo za rešitev dozdevno brezizhodne situacije.

Nadalje, katastrofalnost katastrofe tiči v tem, da je slednja vsaj dozdevno ahistorična: ni odvisna od določene konstelacije političnoekonomskih kart. Doleti lahko vsakogar ne glede na čas, kraj ali socialni status. Še nadrobneje osnovne značilnosti holivudskih filmov katastrofe secira Maurice Yacowar, ki jim določi celo 16 temeljnih konvencij: poleg naštetih šestih tako na primer oriše najpogostejše atribute glavnega junaka (zmes pragmatičnosti, odločnosti in obvladanja določene specifične – navadno naravoslovne – veščine); obvezno vsaj eno romantično stransko sled fabule; duhovne, pogosteje kot eksplicitno religiozne podtone idr. značilnosti, ki pa v bistvu vse prispevajo k utrjevanju osnovne formule: film katastrofe je žanr, ki za razliko od znanstvene fantastike operira v mejah »miseljivega«, »mogočega«;

ustroj obstoječe družbe postavi pod vprašaj, a le zato, da bi ga na koncu spet potrdil in s tem v temelju tudi utrdil.

Postaja na obzorju

Izhajajoč iz ugotovitev Roddicka, Yacowarja, pa tudi Susan Sontag, ki se je imaginariju katastrofalnega leta 1965 posvetila v spisu o ZF holivudskem filmu, se lahko vprašamo – kakšen je sistem, ki ga preizpraša, nato pa vendarle potrdi *Metro*? S kom in čim lahko sočustvuje gledalec? V kakšnem smislu ta film učinkuje podobno kot na ameriškega gledalca učinkujejo dela kot *2012* (2009, Roland Emmerich), *Dan pojutrišnjem* (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich) ...?

Nekaj osnovnih odgovorov nudi fabula, ki je precej bolj razvejana od razmeroma asketskega sižēja – nesreče vlaka, reševanja in rešitve šestih srečnih ponesrečencev. Zgodba se namreč začne odvijati veliko prej in v drugačni luči: sprva dobimo vpogled v osebno dramo nekega zdravnika, ki s hčerko prvošolko čaka, da se žena – lepa, uspešna in nekoliko zdolgočasena poslovna ženska – vrne s službene poti. Zdravnik namreč sluti, da ga žena vara, obenem pa ji iz same srčne dobrote želi pustiti proste roke pri odločanju o usodi njunega zakona. Rahlo zmeden torej želi pametno, a razvajeno edinko kot vsako jutro peljati v šolo, splet okoliščin pa ju prisili, da se na pot namesto z avtom odpravita s podzemno. Do postaje se prebijeta skozi meglo živčnega, brbotajočega, preobremenjenega mesta, polnega površnih in neprijaznih delavcev in birokratov. Ne vesta, da administrator postaje, kamor sta namenjena, ta čas odslovi starejšega inšpektorja, ki – po

naključju trezen – z obhoda tunelov prinese sporočilo, da na podzemni zaudarja po »čudni« vodi. »Čudna« je zato, se inšpektor – nič več trezen – spomni kasneje, prepozno, ker zaudarja po reki. V resnici gre za vodo, ki v podzemno zaradi napake v sistemu vdre iz reke Moskve. Voda medtem že ohromi promet in prekucne vagon z zdravnikom, njegovo hčerko, pa tudi – naključno – ljubimcem njegove žene. Preživijo še smešen, debel in neroden uradnik z aktovko, polno maminih sendvičev, z alkoholizmom prijateljujoča gospa nižjega srednjega razreda, mladenič in njemu všečno ter, kot se izkaže nekoliko kasneje, prikupno astmatično dekle. In mala, neblogljena psička.

Šesterica se – s psom, ki skozi film zamenja vsa možna naročja – poda na pot iskanja izhoda. Uro in pol spremlja gledalec njihove dileme, prepire, prizadevanja ugledati luč in kako se vedno znova napol utaplja v hladni vodi. Spremlja tudi kaos na površju: nekompetentne novinarje, ki se borijo za to, kdo bo ažurneje, pa ne nujno tudi točneje, poročal o nesreči; histerijo zdravnikove žene, ki kmalu ugotovi, da sta na ponesrečenem vlaku najverjetneje tudi njena hči in mož ter se vse jasneje zaveda, da zakona ni pripravljena izdati v imenu novorojene strasti; osramočeno in prestrašeno administracijo moskovske podzemne železnice, ki ne ve, kako je do nesreče prišlo in kaj ji je sedaj storiti. Suspenz prekine naključje: prav ko ponesrečencem uspe tik pod površjem, izpod kanalizacijske odprtine sredi prometne ceste uloviti signal in poklicati na pomoč, jih usliši brigada reševalcev, ki odprtino odpre. Zdravnikova hči steče k mami, trojica se – mož in žena še ne ponovno zaljubljena, a že skorajda ljubeča drug do drugega – vkrcava v avtomobil reševalcev, s seboj pa seveda vzame psa. Konec spremlja pop-rock skladba znane ruske zasedbe Bi-2 z zgovornim naslovom (in besedilom) *Molitev*.

Kaos, ljubezen, otrok

Fabula, naj poudarimo še enkrat, seveda zanimanje za film – poleg unikatnosti dela kot primerka ruskega filma katastrofe – pojasni zgolj delno: njena življenjskost in relativna ahistoričnost morda prispevata k gledalčevi zmožnosti sočustvovanja, njena zapletenost in nastavki, ki jih daje za glamurozno rabo posebnih učinkov, pa k spektakularnosti izdelka. Vsaj enako pomembni pa sta, kot se zdi iz odzivov medi-

jev in posameznikov, tehnična dovršenost – t. j. gladka, tekoča pripoved, zgovorni vizualni učinki, npr. bučeče, grozeče vode, niediegetska glasba, ki poudarja najbolj dramatične in melodramatične trenutke – in izbira igralcev ter vlog. Slednji, tudi v skladu z orisanim holivudskim kanonom, v filmu *Metro* stavita na razmeroma široko paleto starosti (ca. 7–55 let), poklicev (študent, zdravnik, poslovnež, uradnik, dozdevno brezposelna, otrok in pes), socialnih slojev, predvsem pa na izjemno stereotipnost likov. Otrok je razvajan, neposredno pameten in nedolžen, zdravnik – dober po srcu, četudi morda malo nepraktičen; poslovnež ciničen, alkoholičarka pravična in dobra po srcu, debelušen uradnik pa poln kompleksov, a prijazen. Nadalje, ženska – zdravnikova žena in poslovneževa ljubica – je lepa, z dolgočasna, a hitro predramljena, ko se v nevarnosti znajde njena hči. Administracija je nesposobna, zmedena in anahronistična, Moskva v celoti pa hektičen sistem, ki deluje le čudežno.

Prav v teh podrobnostih gre verjetno iskati specifiko filma in razloge za to, da je bil med domačim občinstvom sprejet tako zelo pozitivno. Blockbuster, sneman v Samari² po motivih istoimenskega romana ruskega pisatelja Dmitrija Safonova, predstavlja Moskvo, z njo pa v določeni meri nekaj najbolj akutnih problemov, ki pestijo tako rusko kinematografijo kot, širše, družbo. Tragedija, ki se ima zgoditi v filmu, namreč

2 Moskvska podzemna za snemanje ni dala dovoljenja, na podzemni v beloruskem Minsku pa je tik pred začetkom snemanja odjeknila eksplozija, zaradi česar se je snemalna ekipa odločila za Samaro.

sledi iz nenavadne mešanice slepega zaupanja v sisteme, ki ne delujejo, in malomarnosti posameznikov, ki so vtakne v tovrstne sisteme ter v njih vztrajajo. Vztrajajo pa v njih lahko ravno zato, ker sistemi, ki ne delujejo več, pa vendarle nekako še vedno prinašajo zelene rezultate, navidezno – funkcionirajo. Tezo, da bodo »nekako delovali« še naprej, potrjuje tudi konec filma.

S tem seveda ne povemo še nič o razliki med holivudsko katastrofo in katastrofo v Moskvi: v obeh primerih gre dozdevno v končni fazi za odpoved sistemov. Pa vendarle obstaja, kot se zdi, ključna razlika: če holivudski blockbuster, posebej tisti, ki gradi na odpovedi sistema ali napaki posameznika, npr. *Letališče* (Airport, 1970, George Seaton, Henry Hathaway), *Pozejdonova avantura* (The Poseidon Adventure, 1972, Ronald Neame, Irwin Allen), na koncu povrne zaupanje v možnost ponovne vzpostavitve delovanja sistema, za *Metro* to ne drži. Tu nedelovanje sistema in malomarnost posameznika ne le sovpadeta, ampak sovpadata sistematično in konec nikakor ne obeta, da se bo v tem oziru karkoli radikalno spremenilo. Drama je torej inkorporirana v sistem in nikakor ni nekaj, kar bi sistem zrušilo.

Precedens?

Metro so oglaševali kot prvi ruski in drugi (po filmu *Posadka* [Ekipaž, 1980, Aleksandr Mitta]) sovjetski film katastrofe – precedens, znanilec preboja v ruski kinematografiji. Dejstvu, da gre za prvi klasični film katastrofe ruske proizvodnje, lahko pritrdimo. Ne moremo pa prikimati trditvi, da je sovjetska kinematografija proizvedla le eno delo tega žanra.

Res je, da je *Posadka*, sovjetska različica ameriškega *Letališča* z zelo podobnim sižejem, morda najbolj prepoznaven film katastrofe, nikakor pa ni edini: v času obstoja Sovjetske zveze so jih posneli približno 30. Neprimerljivo manj, kot v Holivudu, pa vendar precej (za primerjavo, po vseh merilih tematsko priljubljenih filmov o vesoljskih osvajanjih so proizvedli 42). A če se vrnemo h katastrofam: največ sovjetskih nesreč je bilo morske oziroma ladijske narave, nekaj je bilo letalskih, približno tretjina pa je imela opraviti z vlaki; sovjetski gledalci so si lahko ogledali tudi nekaj filmov o posledicah jedrskih katastrof (ena od njih v ZDA), enega o prihodu zlobnih Nezemljanov, enega o nesreči na vesoljski postaji, nekaj viharjev, par potresov in par nesreč v rudnikih in na gradbiščih. Največ filmov katastrofe je res prišlo na ekrane v času Gorbačovove perestrojke in politike *glasnosti*, prvi pa so se pojavili takoj po koncu 2. svetovne vojne. Vprašanje, ki bi si ga na tem mestu lahko zastavili, torej ni, zakaj je morala ruska kinematografija na prvo uspešno katastrofo čakati tako dolgo, marveč zakaj *Metro* oglašujejo kot nekaj veliko bolj unikatnega, kot se zdi, da je.

Enoznačnega odgovora gotovo ni mogoče dati. Delno gre za marketinško potezo, v določeni meri pa verjetno tudi – kot smo prikazati v zgornji kontekstualizaciji – za emancipatorni potencial filma, ki katastrofe ne povnanja, odgovornosti zanj ne odtuji oz. prenaša na zunanje vzroke, marveč jo pogumno in premočrtno prikaže kot del sistema, kot njegov neodtujljiv del.

Literatura

Neale, Steve: *Genre*. London: BFI, 1980.
 Roddick, Nick: Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies. V: *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800–1976*, ur. David Bradby, Louis James in Bernard Sharratt. Cambridge: CUP, 1980, str. 243–270.
 Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. V: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Delta, 1966, str. 208–225.
 Yacowar, Maurice: The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre. V: *The Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003, str. 276–300.



Metro
 Pour une catastrophe
 1947.