

Primož Krašovec

Novi obrazi v lokomotivi

Snowpiercer (2013) je novi film Joon-ho Bonga in prvi film, s katerim se je ta »drugi Korejec« prebil v holivudski *mainstream*. Drugi Korejec zato, ker je nekako vedno v senci »prvega«, bolj znanega Chan-wook Parka, ki se je prav tako pred kratkim prebil v Holivud s *Krvnimi skrivnostmi* (Stoker, 2013), najbolj znan pa je po svoji uspešnici *Stari* (Oldeuboy/Oldboy, 2003), medtem ko je najbolj znan Bongov predhodni film *Gostitelj* (Gwoemul/The Host, 2006). Sam sem na *Gostitelja* naletel po naključju oziroma iz radovednosti na nekem LIFFu – saj je edini način, da se na takšni masovki izogneš neželenu *minglanju*, ta, da se držiš vzhodno-azijskih ekstravaganc – in bil takoj navdušen: film o mutantski pošti, ki ni apokaliptičen, temveč duhovit in nevsiljivo družbeno kritičen hkrati; odbit korejski humor; vrhunsko koreografirani akcijski prizori, v katerih v glavnih vlogah med drugimi nastopa srednješolska prvakinja v lokostrelstvu; izjemni posebni učinki, ki hkrati niso kičasti ... Skratka, kombinacija vsega najboljšega, kar ponuja novi korejski film in s čimer je poživil žanre (detektivko, triler, grozljivko, film katastrofe), ki so v Holivudu že davno odmrli oziroma živijo posmrtno življenje ravno z reciklažami in uvozom vzhodnoazijskih filmov in režiserjev.

Snowpiercer se umešča v žanr, ki je sicer značilno ameriški (postapokaliptični triler), a v katerem so ameriški filmi še slabši kot sicer (kar pa ne omejuje njihove hiperprodukcije, rejtingov ali tržnega uspeha). S tem ne mislim le hiperkomercialne bede, kot so *Dan po jutrišnjem* (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich), 2012 (2009, Roland Emmerich), *Dan neodvisnosti* (Independence Day, 1996, Roland Emmerich), Svetovna vojna Z (World War Z, 2013, Marc Forster) in podobni, temveč tudi nekoliko manj slabe,

a še vedno pomanjkljive izdelke, kot so denimo filmi iz serije *Igre lakote* (The Hunger Games, 2012–) ali *Elizij* (Elysium, 2013, Neill Blomkamp). Če bi bil le še eden v vrsti sicer ne povsem slabih postapokaliptičnih filmov – oziroma filmov, ki – glede na »konkurenco« v svojem žanru – delujejo relativno dobri prav zato, ker so drugi tako slabi, in ne zato, ker bi bili dejansko dobri – *Snowpiercer* ne bi bil nič posebnega. A vseeno to je oziroma dobro izpolnjuje vlogo vsebinskega in formalnega presežka, ki ga Holivud sicer ni sposoben avtonomno proizvesti, a lahko, zaradi svoje komercialne premoči, za ta namen izkorišča vzhodnoazijsko filmsko produkcijo.

Razlika med običajnimi holivudskimi postapokaliptičnimi smetmi in nekaj filmi v zadnjih letih, ki sicer ne ravno upravičeno veljajo za presežke (kot omenjena *Elizij* in *Igre lakote*) je ta, da drugi ne prikazujejo (ali ne le) naravne, temveč družbeno katastrofo – podobo distopične prihodnosti, v kateri so bogati ostro prostorsko ločeni od navadnih ljudi in živijo povsem drugačno, vzporedno življenje, polno luksuza, medtem ko vsi ostali životarijo v futurističnih getih. Družbeno kritična (oziroma politična) poanta takšnih filmov je, da izostrijo, privedejo do konca ter projicirajo v prihodnost današnje razredne razlike in neenakosti ter s tem naredijo vidne zametke distopične prihodnosti, ki obstajajo v sedanjosti.

A s tem prej kot razkrivajo, mistificirajo razredna razmerja v kapitalističnih družbah. **Namreč, razredi v kapitalizmu ravno niso kaste (in tudi ne kaste v embrionalnem stanju, ki naj bi pretile, da se razvijejo v distopijo, kot jo prikazujejo omenjeni filmi) in najpomembnejša zgodovinska posebnost kapitalizma je, da se razredna dominacija izvaja neosebno, objektivno,**



»**strukturno**«. Razredna dominacija ni zarota vladajočih, temveč jo producira objektivna vladavina zakona vrednosti, ki mu kapitalisti niso podvrženi nič manj kot delavci (četudi so materialno na veliko boljšem). Ker razredi niso s tradicijo, z avtoriteto in nasiljem vzdrževane kaste ali stanovi, temveč učinki neosebnih, objektivnih imperativov trga in konkurence, to omogoča tudi relativno »socialno mobilnost« – razredna pripadnost v kapitalizmu ni usoda (čeprav sam obstoj razredne delitve in antagonizma je). Posamezen delavec sicer lahko uspe in se prelevi v podjetnika in posamezen podjetnik lahko propade in je degradiran v navadnega delavca, a to ne le da ne ogroža razrednosti kapitalistične družbe, temveč jo šele omogoča.

Omenjeni distopični filmi tako niso – čeprav se včasih tako razumejo – družbeno kritična svarila pred prihodnostjo kapitalizma, če se stvari ne bodo spremenile, če bo neenakost še naprej naraščala itn., temveč fantastične futuristične zamisli *kastne*, se pravi postkapitalistične, a tudi ne komunistične družbe.

Snowpiercer se na prvi pogled umešča v to linijo filmov. Dogaja se v prihodnosti, kjer je združenje vlad, da bi preprečilo svetovno segrevanje, v ozračje spustilo neko snov, ki pa je imela nasprotno učinke – ves svet je zamrznil in edini, ki so preživeli to katastrofo, so potniki in osebje na futurističnem vlaku, ki v neskončnost kroži po mrtvem, zaledenem svetu. 18 let po katastrofi je družbena ureditev na vlaku, na katerem so zbrani vsi preostanki človeštva, strogo kastna in hierarhična. Režeži so natrpani v umazane zadnje vagon brez oken, kjer so deležni le komaj užitnih proteinskih ploščic kot nadomestka hrane. Malo naprej živi in dela tehnično osebje, ki se ukvarja z vzdrževanjem vlaka, še naprej pa aristokracija, ki je deležna vseh užitkov in luksuza predkatastrofične civilizacije. V čisto prvem vagonu živi strojevodja Wilford, ki je hkrati arhitekt in izumitelj vlaka ter vrhovni poveljnik celotne kompozicije.

Osnovni zaplet filma je revolucija, ki jo sproži karizmatični voditelj revežev Curtis. Po dolgi, napeti in krvavi poti skozi vlak, v katerem mu uspe poraziti sile reda, se na koncu v prvem vagonu znajde iz oči v oči z Wilfordom. Ta uporniku razodene, da je bila celotna revolucija pravzaprav že od začetka njegov načrt – ker so viri hrane in vode ter prostor na vlaku omejeni, je potrebno, tako Wilford, občasno zredčiti populacijo. In ker je neposredno odkrito pobijanje odvečnih ljudi nepraktično, saj lahko sproži permanentno kastno vojno in nepoglasljiv resentment med reveži, je najučinkoviteje, če reveži umirajo prostovoljno, v boju, za katerega mislijo, da je osvobodilen. Wilford je zato podžigal revolucijo s pomočjo dvojnih agentov ter pošiljanjem enigmatičnih sporočil, ki so Curtisa vodila na revolucionarni poti.

A revolucija je uspešnejša, kot sta pričakovala tako Wilford kot Curtis. Namesto načrtovanega pokola revolucionarjev nekje na sredini vlaka (kjer se stražarji reda v dolgem tunelu zanašajo na opremo za nočno gledanje, a jih revolucionarji ukanijo tako, da si prometejsko priskrbijo bakle ter zmagajo v bitki) se Curtis na koncu prebije do same lokomotive. Tam mu Wilford pojasni stanje stvari ter mu ponudi, da ga, starega in izčrpanega, kot mlad, ambiciozen in sposoben, zamenja na mestu strojevodje.

Do te točke povsem na koncu je *Snowpiercer* še v »mejah normale« distopičnega Holivuda in edini presežek filma predstavljajo vrhunsko koreografirani bojni prizori, nekičasti, a izjemni posebni učinki, nadpovprečna igra ter značilno bongovsko odbiti liki in prizori (denimo ko plavalasa učiteljica uči aristokratske otroke na nacistično domovinsko vzgojo spominjajoče pesmice). A ta presežek je še vedno kvantitativen – resnični »kvalitativni preskok« se zgodi šele na samem koncu filma.

Medtem ko bi se klasični holivudski film v tem žanru verjetno končal tako, da bi Curtis ubil Wilforda in nato zagnal vlak na novo, osvobodil reveže in bolj egalitarno razdelil dobrine na vlaku (ki bi tako namesto ciničnega in krutega gospodarja dobil dobrega in milostnega) ter namesto neokastne ureditve uvedel kapitalizem, kjer posamezniku mesto na vlaku pripada po delavnosti, podjetnosti in zaslugah ter ne več po vstopnici (kar je bila osnova predhodne družbene segregacije – vsak je moral ostati na vagonu, za katerega vstopnico je imel), Curtis, potem ko ugotovi, da je Wilford začel izrabljene dele motorja nadomeščati z majhnimi otroki, kljub temu da ve, da bo ta gesta ustavila vlak in s tem ubila večino njegovih preostalih prebivalcev, vtakne roko v kolesje motorja, da bi iz njega rešil otroka. Obenem pa ekscentrični strokovnjak za varnost, ki ga je Curtis pobral spotoma na svoji revolucionarni poti, razstrelji vrata, ki vodijo ven iz vlaka. Na koncu preživita le dva – mlado dekle in majhen otrok – ter se negotovo, a svobodno (saj je svoboda, za razliko od varnosti, udobja in reda vedno negotova) napotita v zaledenel svet zunaj vlaka.

Če tako *Snowpiercer* kot njegovo razmerje do drugih filmov tega žanra beremo retroaktivno, od konca k začetku, lahko vidimo, da *Elizij* in podobni ne le zgrešijo poanto kapitalizma in njegove (filmske in siceršnje) kritike, temveč da predstavljajo (morda nehoteno in nenačrtovano – v ideološki produkciji motiv ne igra ključne vloge) lateralno apologijo kapitalizma. **Tudi če junaku ali junakinji na koncu uspe streti kastno družbo prihodnosti, s tem le ponovno uvede kapitalizem in »pozitivno selekcijo« namesto rigidnih, hereditarnih družbenih delitev. Holivudska imaginacija se konča tam, kjer bi se morala kritika kapitalizma šele začeti.** Ekscesna neenakost, pred katero svarijo, tam ni problematična zato, ker je učinek kapitalizma, temveč zato, ker bi domnevno lahko do konca potencirana vodila ven iz kapitalizma, v distopično kastno družbo.

Snowpiercer je veliko manj naiven in zato politično toliko zanimivejši film. Vlak, v katerem živi preostanek človeštva, se ne pretvarja, da je distopična simulacija kapitalizma prihodnosti, v kateri so sedanje neenakosti prignane do konca. Na vlaku ni produkcije presežne

vrednosti, akumulacije kapitala in najemanja mezdnih delavcev, ne obstajata niti denar in tržna menjava, saj ima aristokracija vse, kar potrebuje in česar si želi, na dosegu roke, medtem ko so reveži povsem izključeni ter odrinjeni od družbenega življenja in materialnih dobrin (razen proteinskih ploščic) na vlaku. Na vlaku ni kapitalistične produkcije, temveč le vzdrževanje, ohranjanje obstoječih stopenj potrošnje ob danih virih in industrijskih zmogljivostih. Pravzaprav gre za malthusovsko situacijo, kjer populacija narašča hitreje kot razpoložljivi viri na danem prostoru, in je torej Wilford le značilni viktorijanski mizantrop, ki bi v 19. stoletju nedvomno dobil častni doktorat iz turobne znanosti politične ekonomije. Stranska politična bodica filma *Snowpiercer* je tako usmerjena proti današnjemu ekološkemu umu, in to ne le z duhovitim obratom na začetku, ko boj proti svetovnemu segrevanju sproži svetovno zaledenitev, temveč proti osnovnemu načelu »ekološke zavesti«, ki je malthusovska – ljudi je preveč (ob danih naravnih virih) in hočejo preveč, preveč smo materialistični, živeti moramo skromno in nekako reducirati svoje število ... Wilford, ki vlak označi za sebi lasten ekosistem, je le dosleden ekolog; zmanjšanje števila populacije je sicer umazan posel, a nekdo ga mora opraviti.

A to ni glavna kritična ost filma. Vlak lahko beremo tudi kot priporočilo ne notranjega družbenega ustroja kapitalizma, temveč tega, da na ljudi, ki v njem živijo, deluje kot objektivna nujnost, kot nekaj nujnega, neizogibnega in večnega, kjer je edina možnost svobode sprijaznjenost s to nujnostjo. V tej perspektivi je Wilford ne le ekolog, temveč nekaj še veliko bolj zavrženega: oče naroda, »državotvorni« politik, tisti, ki v nasprotju z zaletavimi in idealističnimi revolucionarji ve, kaj je objektivna nujnost in kako se po njej ravnati. V tej situaciji je Curtisova gesta edino možno dejanje tistega, ki želi biti v situaciji objektivne nujnosti subjekt – ne misleč na posledice (za družbo, javno dobro, »nacionalni interes«) žrtvuje sebe, da bi ustavil vlak in s tem ukinil »jeklene zakone zgodovine«. V tem je *Snowpiercer* dejansko politično subverziven, saj pokaže, da rešitev ni namestitve novih obratov v lokomotivo, temveč iztirjenje vlaka samega.

