

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Ana Banić Grubišić

**SOCIJALNE ANTIUTOPIJE U ANGLOSAKSONSKOJ
FILMSKOJ PRODUKCIJI OD SREDINE XX VEKA**

doktorska disertacija

Beograd, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Ana Banić Grubišić

**SOCIAL ANTIUTOPIAS IN THE ANGLOSAXON FILM
PRODUCTION SINCE THE MID 20TH CENTURY**

PhD dissertation

Belgrade, 2014

Mentor:

dr Dragana Antonijevi , redovni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

lanovi komisije:

dr Dragana Antonijevi , redovni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Ivan Kova evi , redovni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Bojan Žiki , redovni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Ljiljana Gavrilovi , nau ni savetnik, Etnografski institut SANU

dr Sr an Radovi , nau ni saradnik, Etnografski institut SANU

Datum odbrane:

SOCIJALNE ANTIUTOPIJE U ANGLOSAKSONSKOJ FILMSKOJ PRODUKCIJI OD SREDINE XX VEKA

Apstrakt: Predmet istraživanja ove disertacije predstavljaju imaginarne distopije budu nosti koje su prikazane u filmovima na temu postapokalipse. Osnovno obeležje ovih filmova nau ne fantastike jeste da se u njima prikazuje mogu i svet posle kraja sveta do koga je došlo usled neke katastrofe globalnih razmera. Radnja postapokalipti nog filma odvija se u bližoj ili daljoj budu nosti i prati život onih koji su preživeli katastrofu. U postkatakizmi noj budu nosti dolazi do radikalne transformacije postoje ih politi kih, društvenih i kulturnih struktura. Fiktivni postapokalipti ni svet u velikom broju filmova ovog (pod)žanra naseljavaju relativno mala, zatvorena „društva“ koja se prikazuju kao izolovane zajednice koje po svojoj strukturi nalikuju na društva koja su kulturni antropolozi u prošlosti istraživali, odnosno koja su nekada važilla za „tipi an“ predmet analize u antropologiji. Analiza se sastoji od šest studija slu aja – u radu se razmatraju zna enja kulturnih predstava o (is)hrani, materijalnom nasle u, urbanom okruženju, kao i o tome na koji na in su zamišljeni socijalni odnosi u postkatakizmi nim društvima prikazanim u ovim filmovima. U skladu sa antropološkim pristupom istraživanju dugometražnih igranih filmova, filmovi na temu postapokalipse posmatraju se kao savremeni mitovi u kojima se izražavaju i istražuju klju ne kulturne kontradikcije, odnosno u kojima nam se nude imaginarne rezolucije preovla uju ih sociokulturnih tenzija od Drugog svetskog rata do danas. Cilj ovog rada jeste da pokaže šta nam antropološka analiza filmskih narativa postapokalipse može re i o društvu/kulturi koja ih je proizvela, o imaginaciji epohe i sociokulturnim i ideološkim promenama koje su se dešavale tokom druge polovine XX veka.

Klju ne re i: antropologija popularne kulture, filmovi na temu postapokalipse, distopija, budu nost

Nau na oblast: etnologija i antropologija

Uža nau na oblast: antropologija popularne kulture; antropologija filma

UDK: 316.42:791.221.71]:39

SOCIAL ANTIUTOPIAS IN THE ANGLOSAXON FILM PRODUCTION SINCE THE MID 20TH CENTURY

Abstract: The research subject of this dissertation is comprised of imaginary dystopias of the future presented in movies about the post-apocalypse. The basic trait of these science fiction films is that they display a possible world after a doomsday which occurred due to a global catastrophe. The action takes place in the nearer or farther future and follows the lives of those who survived the end of the world. In the post-cataclysmic future extant political, social and cultural structures are radically transformed. In most films of the (sub)genre the fictional post-apocalyptic world is peopled by relatively small, closed “societies” which are shown as isolated communities which are structurally similar to societies explored by cultural anthropologists in the past, and which were once typical fare for anthropological study. The analysis consists of six case studies – the dissertation considers the meanings of cultural ideas about food, material heritage, urban environments, as well as how social relations in these post-apocalyptic societies are imagined within these films. In accordance with the anthropological approach to studying feature live-action films, movies about the post-apocalypse are viewed as contemporary myths which express and explore key cultural contradictions and offer imaginary resolutions to cultural tensions from the Second World War onward. The aim of this dissertation is to show what the anthropological analysis of film narratives on the post-apocalypse can tell us about the society/culture which produced them, about the imagination of the era and about the sociocultural and ideological changes which occurred during the second half of the XX century.

Key words: anthropology of popular culture, movies about the post-apocalypse, dystopia, future

Field of study: ethnology and anthropology

Subfield of study: anthropology popular culture; anthropology of film

UDC: 316.42:791.221.71]:39

SADRŽAJ

I UVOD	1
1.1. Antropološko proučavanje popularne kulture na primeru žanra naučne fantastike	11
1.2. Antropološki pristup medijima – okvir za antropologiju popularnog filma	34
II ANALIZA	53
2.2. Opšte karakteristike filmova (i romana) na temu postapokalipse	53
2.3. Predstave o (is)hrani u filmovima na temu postapokalipse	67
2.4. Kulturno nasleđe u postapokaliptičnim vizijama budućnosti	87
2.5. Slika grada u filmovima postapokalipse	100
2.6. Političko i društveno uređenje u filmovima na temu postapokalipse	112
2.7. Brak i porodica u filmovima na temu postapokalipse	128
2.8. Ljubav u doba postapokalipse – na čini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta	168
2.9. Predstave o seksu u filmovima na temu postapokalipse	187
2.10. Filmovi na temu postapokalipse kao brikolaž mitova	205
III ZAKLJUČAK	214
LITERATURA	220
FILMOGRAFIJA	240
INTERNET IZVORI	242

*The sun has fallen down
And the billboards are all leering
And the flags are all dead at the top of their poles.*
(Godspeed You! Black Emperor)

mojoj mami

I

UVOD

Gledanje filmova nesumnjivo predstavlja jedan od najpopularnijih i najčešćih oblika zabave. Milioni ljudi svakodnevno sanjaju svoje holivudske snove, gledaju, slušaju, pričaju i prepričavaju filmske priče¹. Tokom proteklih nekoliko decenija filmske priče koje se bave temom katastrofe globalnih razmera koja dovodi do potpunog ili delimičnog uništenja poznatog sveta neprestano nas podsećaju na moguće pesimističke scenarije budućnosti ljudskog društva. Priče o uništenju i ponovnom stvaranju/„obnavljanju“ sveta postoje u religiji, mitologiji i folkloru brojnih naroda (v. Elijade 1998), a svoj moderni izraz u savremenoj, zapadnoj kulturi nalaze u brojnim književnim i filmskim delima na temu postapokalipse. Od sredine prošlog veka, ta nije od bacanja atomske bombe na Hirošimu i Nagasaki i završetka Drugog svetskog rata, popularna kultura „opsednuta“ je uništenjem sveta i civilizacije. Fascinacija idejom kako će doći do kraja sveta kao i spekulacije šta će biti nakon kraja neiscrpna su tema mnogih stripova, popularnih romana, filmova, video igara, kao i internet diskusionih foruma i veb stranica.

Predmet proučavanja doktorske disertacije su imaginarna buduća društva kakva su prikazana u filmovima na temu postapokalipse. Za razliku od filmova katastrofe/apokalipse koji su do sada bili predmet brojnih proučavanja u okviru različitih društveno-humanističkih disciplina (Keane 2006, Sanders 2009, Martens 2003, Dixon, 2003, Quarantelli 1980) filmovi postapokalipse razmatrani su uglavnom „uzgred“ i to u kontekstu ovih prvih. Novina izabrane teme ogleda se u tome da su prikazi postkataklizmičnih svetova u dosadašnjoj akademskoj literaturi tumačeni isključivo na osnovu popularnih naučnofantastičnih romana i kratkih priča (Yoke 1987, Rabkin et al. 1983, Ognjanovi 2010), i neretko se zadržavali samo na nivou deskripcije postkataklizmičnih društava. Filmovi kao medij i kao specifičan umetnički i estetski način izražavanja ne mogu biti predmet analize, drugim rečima ne mogu se podrobnije baviti karakteristikama/specifičnostima filma kao medijuma, niti njegovom „estetskom“ dimenzijom budući da to nije neposredni predmet proučavanja antropologije, već sadržajem poruke koja nam je posredovana filmom, njenim značenjem i ideološkim implikacijama.

Osnovno obeležje ovih naučnofantastičnih filmova jeste da se u njima prikazuju/zamišljaju mogući budućni svetovi *posle kraja* sveta. To je zapravo samo kraj sveta

¹ Naravno, igrani, komercijalni filmovi nisu samo puka zabava slobodnog vremena, kao što uostalom ni jedna priča nije samo priča, bez da ne vrši neku značajnu kulturnu funkciju.

kakvog smo do sada poznavali/u kome smo živeli i do njega je došlo usled neke katastrofe globalnih razmera – nuklearni rat, pandemije smrtonosnih virusa, globalno zagrevanje, iscrpljenje resursa itd. U ve ini popularnih postapokalipti nih narativa „kraj sveta“ ozna va samo kraj na ina života, stavova, kraj pre ašnjeg sistema verovanja i vrednosti, a ne stvarno uništenje planete ili ove anstva (jer tada, naravno, ne bi bilo ni filmske pri e/zapleta). Zapravo, cilj uništenja sveta je stvaranje novog sveta koji je uvek u odnosu zavisnosti sa prethodnim, uništenim svetom i ije tuma enje, to jest presudna procena nastaje pore enjem novog sveta sa uništenim svetom (v. Rabkin 1983; Wolfe 1983). Osnovna namera u ovom istraživanju je da istražim na ine kako su zamišljeni modeli postapokalipti nih zajednica i socijalnih odnosa unutar njih. Polazim od teze da postapokalipti ni film predstavlja medij za fikcijsko oblikovanje odre enih tenzija, potisnutih društvenih i kulturnih problema i strahova. Ispitivanjem produkcije filmova na temu postapokalipse u dijahronijskoj perspektivi u odnosu na društveni i kulturni kontekst perioda u kome su nastali, interesuje me koji su mogu i strahovi i zebnje u vezi budu nosti postoje eg društva prenošeni u formi postapokalipti nog filma.

Cilj ovog rada jeste da pokaže šta nam antropološka analiza pomenutih proizvoda popularne kulture može re i o društvu/kulturi koja ih je proizvela, o imaginaciji epohe i sociokulturnim i ideološkim promenama koje su se dešavale tokom druge polovine XX veka, i da time potkrepi stav po kome komercijalni dugometražni filmovi, kao oblik prezentacije kulturnih i ideoloških koncepata, predstavljaju relevantno polje antropološkog interesovanja. Potom, budu i da filmovi postapokalipse pripadaju nau nofantasti nom žanru, pružaju nam se mogu nosti za izvo enje svojevrsnih misaonih eksperimenata u polju antropologije, budu i da ova dela predstavljaju odli an „teren“ za proveru hipoteti kih scenarija kojim se predvi aju budu nosti ljudskih društava kao i virtuelnu laboratoriju za preispitivanje antropoloških teorija i hipoteza (Jakimovska i Jakimovski 2010, 69). Vremenski okvir radnje filmova koji su predmet analize nudi nam i priliku da kroz razmatranje ekranizovanih predstava o budu im društvima doprinesemo da se antropologija „otrgne“ od tempocentrizma koji ju je tokom razvoja/istorije discipline pratio i uostalom bio joj svojstven – interes za prošlost i etnografsku sadašnjost (v. Collins 2003) i da pokažemo kako promišljanje budu nosti nije i ne treba da bude izvan antropološkog delokruga.

Teorijski okvir i metodi istraživanja

Širi teorijski okvir od koga polazim jeste antropologija popularne kulture odnosno antropologija popularnog filma. Budu i da postoji više odredjenja šta je sve (i šta nije) popularna kultura – da li je to kultura koja dolazi „odozdo“ ona koju stvara narod to jest folk kultura, sve ono što je popularno ili sve ono što nije „visoka“ kultura (v. Storey 2009), ja u ovom istraživanju pod popularnom kulturom podrazumevati komercijalnu kulturu namenjenju masovnoj potrošnji bez obzira koliko je dato delo (u ovom slučaju film) bilo ili jeste popularno. Polazim od teze da artefakti popularne kulture odražavaju ali i oblikuju verovanja, vrednosti, želje i strahove publike (Nachbar and Lause 1992). Antropološka perspektiva istraživanja popularne kulture prema Žiki u „podrazumeva da ćemo se određenim delom baviti samo onda kada je komunicirano, kada postoji deljena kulturna saglasnost o značenju poruke koju prenosi, kada delo nastavi svoj život u kulturno deljenom semantičkom prostoru odnosno kada se formira njegovo javno značenje“ (Žiki 2010, 32). Važne karakteristike popularne kulture su imitativnost, repetitivnost i otpornost na promenu, drugim rečima uspešna formula se ne menja. Formula, koju je kao analitičkom oruđe pri analizi žanrova popularne kulture uveo Kavelti označava „konvencionalni sistem za strukturisanje kulturnih proizvoda“ (Cawelti 2006, 187). Naime, Kavelti je smatrao da svi kulturni proizvodi odnosno „umetnički“ dela sadrže dve vrste elemenata – konvencije i invencije. Konvencije su oni elementi koji su unapred poznati i autoru i publici poput zapleta, stereotipiziranih likova, poznatih metafora – one potvrđuju kontinuitet vrednosti i pomažu da se održi stabilnost kulture, dok su invencije jedinstveno zamišljeni elementi to jest novi tipovi likova, ideja, lingvističkih formi (isto, 186). Formule su prema Kaveltiju kulturno i vremenski specifične, tako da dolazi do važnih razlika u formulama kada se „prenose“ iz jedne kulture u drugu ili iz jednog određenog vremenskog perioda u sledeći (isto, 188). Dakle, narativne konvencije koje se koriste pri strukturisanju formula njihovih „tekstova“ (vestern romani/filmovi, detektivski romani/filmovi, ljubavi i itd. unutar kojih mogu postojati različite formule u zavisnosti od vremena nastanka) odnose se na vreme, mesto (okruženje), tip heroja i zlikovaca, vrstu zapleta, kostim itd. Na primer, kada je reč o postapokaliptičnim filmovima nastalim u osamdesetim godinama XX veka konvencionalni elementi koji čine njihovu formulu su postkataklizm na budućnost, opustošeno okruženje (pustinja), „usamljeni heroj“ (outsajder), borba oko resursa, odeća koja je ili odrpana ili zasnovana na „punk“ estetici itd.

Popularna kultura, a uz nju i popularni/komercijalni film je bio (a delimično i danas jeste) „teren“ na koji su antropolozi retko i nerado „odlazili“ (v. Dickey 1997, Osorio 2005, Weakland 1995). Antropološki interes za popularne filmove javlja se za vreme Drugog svetskog rata u okviru projekta posvećenog istraživanju savremenih kultura na Univerzitetu Kolambija. Posle ovog po etnog interesa, sve do kraja osamdesetih, odnosno do početka devedesetih godina dvadesetog veka nisu uopšte sprovedene antropološke analize igranih komercijalnih filmova (Sutton and Wogan 2010). Antropolozi zainteresovani za proučavanje igranog dugometražnog filma posmatrali su filmove kao svojevrsne „kulturne dokumente“ i nastojali su da utvrde kakva je veza filma sa njihovim kulturnim izvorima, šta je njihova kulturna funkcija i uticaj, da li i kako filmovi „rasvetljaju“ opšte kulturne obrasce itd. Teza koja se provlači kroz sva antropološka pisanja o popularnom „fiktivnom“ filmu glasi da oni u savremenim društvima po svojoj prirodi i kulturnom značenju predstavljaju analogiju sa tradicionalnim pričaма, mitovima, i ritualima u „primitivnim“ društvima (Weakland 1995). Drugim rečima, prema Voganu i Suttonu, holivudsko pričaма pričaма nije ništa drugo do moderni, Zapadni pandan tradicionalnim pričaма koje su antropolozi prikupljali u nezapadnim društvima (Sutton and Wogan 2010, 2). U savremenim antropološkim analizama popularnih filmova prevladava gledišta po kojima su „filmovi savremeni mitovi u kojima se izražavaju i istražuju ključne kulturne kontradikcije“ odnosno u kojima nam se „nude“ „imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija“ (v. npr. Traube 1989; Drummond 1995; Krasniewicz 2006; Sutton and Wogan 2010). Stoga nije potrebno dalje objašnjavati ili opravdati (premda je i danas, iako su antropolozi poodavno „došli kući“, to ostaje) zašto su igrani filmovi pogodni (i korisni) kao polje antropološkog istraživanja, ili kako je to svojevremeno Li Drummond zapisao „komercijalizam popularnih filmova i njihova duboka ukorenjenost u ekonomiji i ideologiji (američkog) života čine ih vrednim za kritički interes kulturne antropologije.“ (Drummond 1996, 19).

Analiza se sastoji od šest studija slučaja – u radu se razmatraju značenja kulturnih predstava o (is)hrani, materijalnom i nematerijalnom kulturnom nasleđu, urbanom okruženju, kao i o tome na koji način su zamišljeni socijalni odnosi u postkataklizmičnim društvima prikazanim u ovim filmovima (političko i društveno uređenje u postapokalipsi, zamišljanje braka i porodice, predstave o ljubavi i seksualnim odnosima u budućnosti). Izdvojene pojave u postapokalipsičnim društvima tumačene su uz pomoć antropološke, sociološke,

mitološke/folkloristi ke literature. Budu i da su ova društva/zajednice u svojoj strukturi identični na svojevremeno „tipični“ predmetu analize u antropologiji – malim, zatvorenim društvima – po pravilu se prikazuju kao izolovane zajednice, kulturni izolati na kojima je moguće testirati teorijsko-metodološki aparat antropologije, nastao još od njenih institucionalnih zahteva. Osnovna metodološka hipoteza da je na primere postkataklizmičnih zajednica moguće primeniti klasične antropološke metode, bila je u radu dopunjena je analizom mitoloških diskursa. Iz antropologije popularne kulture bila je preuzeta i primenjena koncepti formule i formativnosti žanrovskih konvencija u filmskim narativima koji se tretirani kao vrsta savremenih mitova. Potom se pristupiti analizi sadržaja i poruka koju prenose ovi žanrovski narativi, dok se poruke biti kontekstualizovane unutar sociokulturnih, ideoloških i političkih okvira koji su uticali na proizvodnju tih filmova i koji su oblikovali njihovu ideološku pozadinu.

Predstavljanje grafičke i opšta slika društava postapokalipse

Istraživačka grupa za doktorski rad čine dugometražni komercijalni filmovi postapokalipse koji su odabrani na osnovu dva kriterijuma. Osnovni kriterijum pri odabiru bio je da to budu filmovi anglosaksonske produkcije snimljeni u vremenskom periodu od 1950. do danas. Drugi kriterijum izbora istraživačke grupe je da u analizu nisu uvršteni filmovi na temu postapokalipse u kojima je fokus na „nadnaravnom“, tj. likovi nisu ljudska bića već zombiji, roboti, vanzemaljci, udovišta. Takođe, iz analize su izuzeti i svi oni filmovi koji predstavljaju parodiju na postapokaliptične narative. Filmovi na temu postapokalipse predstavljaju podžanr naučne fantastike i u bliskoj su vezi, iako različit od filmova apokalipse. Filmovi apokalipse prikazuju *pretnje* daljem opstanku čovečanstva kao vrste, odnosno postojanju Zemlje kao planete koja je u stanju da podrži ljudski život (Mitchell 2001, xi). Da bi se određeni film klasifikovao kao postapokaliptičan, događaj koji prethodi uništenju čovečanstva nije predstavljen u filmskoj priči već se podrazumeva da se desio i radnja postapokaliptičnog filma prati život onih koji su *preživeli* katastrofu.

U širem korpusu filmova uvršteno je četrdeset filmova koji predstavljaju grupu za analizu, pri čemu je svaka specifična tema postapokalipse zahtevala užu izbor filmova koji se na nju neposrednije odnose. Filmovi koji čine analitičku grupu u ovom radu su:

- The Day the World Ended („Dan kada se svet završio“), 1955., red. Roger Corman
- The World, The Flesh and The Devil („Svet, meso i đavo“), 1959., red. Randal MacDougall
- The Day of the Triffids („Dan trifida“), 1962., red. Steve Sekely
- Panic in Year Zero! („Panika u nultoj godini!“), 1962., red. Ray Milland
- The Bed-Sitting Room („Kau soba“), 1969., red. Richard Lester
- No Blade of Grass („Nema vlati trave“), 1970., red. Cornel Wilde
- Glen and Randa („Glen i Randa“), 1971., red. Jim McBride
- Zero Population Growth („Nulti rast populacije“), 1972., red. Michael Campus
- Soylent Green („Zeleni Sojlent“), 1973., red. Richard Fleischer
- A Boy and His Dog („Dečak i njegov pas“), 1975., red. L.Q. Jones
- The Ultimate Warrior („Ultimativni ratnik“), 1975., red. Robert Clouse
- Logan’s Run („Loganovo bekstvo“), 1976., red. Michael Anderson
- Damnation Alley („Aleja prokletstva“), 1977., red. Jack Smight
- Escape From New York („Bekstvo iz Njujorka“), 1981., red. John Carpenter
- Mad Max 2 – The Road Warrior („Pobesneli Maks 2 – drumski ratnik“), 1981., red. George Miller
- Blade Runner („Istrebljiva“), 1982., red. Ridley Scott
- Mad Max 3 – Beyond Thunderdome („Pobesneli Maks 3 – pod kupolom groma“), 1985., red. George Miller
- The Quiet Earth („Tiha Zemlja“), 1985., red. Geoff Murphy
- Brazil (“Brazil”), 1985., red. Terry Gilliam
- America 3000 („Amerika 3000“), 1986., red. David Engelbach
- Steel Dawn („Čeli na zora“), 1987., red. Lance Hool
- Cherry 2000 („Čeri 2000“), 1987., red. Steve De Jarnatt
- Phoenix the Warrior („Feniks ratnica“), 1988., red. Robert Hayes
- Desert Warrior („Pustinjski ratnik“), 1988., red. Jim Goldman
- The Salute of the Jugger/The Blood of Heroes („Krv heroja“), 1989., red. David Webb Peoples

- Waterworld („Vodeni svet“), 1995., red. Kevin Reynolds
- Twelve Monkeys (“Dvanaest majmuna”), 1995., red. Terry Gilliam
- The Postman („Poštar“), 1997., red. Kevin Costner
- A.I. Artificial Intelligence („Vešta ka inteligencija“), 2001., red. Steven Spielberg
- Equilibrium („Ekvilibrijum“), 2002., red. Kurt Wimmer
- The Island („Ostrvo“), 2005., red. Michael Bay
- Children of Men („Deca ove anstva“), 2006., red. Alfonso Cuarón
- I Am Legend („Ja sam legenda“), 2007., red. Francis Lawrence
- City of Ember („Grad ilibara“), 2008., red. Gil Kenan
- The Road („Put“), 2009., red. John Hillcoat
- Book of Eli („Knjiga iskupljenja“), 2010., red. Albert Hughes
- The Hunger Games („Igre gladi“), 2012., red. Gary Ross
- Snowpiercer („Ledolomac“), 2013., red. Joon-ho Bong
- The Colony („Kolonija“), 2013., red. Jeff Renfroe
- Divergent („Druga ija“), 2014. red. Neil Burger

Razlog zbog ega je kao izvor gra e za razmatranje postkataklizmi nih budu ih društava uzet film, a ne popularni roman leži u prostoj injenici da su filmovi masovni mediji komunikacije pravljeni za široku publiku (Weakland 1995) i da e stoga jedan film dopreti do više ljudi nego što bi to bio slu aj sa romanom, kao i da su to *kolektivni* proizvodi koji koriste postoje e kulturne koncepte, konvencije i narativne formule svojstvene popularnoj kulturi (v. Cawelti 1976, Žiki 2010) dok romani neretko predstavljaju delo (i „pogled“/stav) jednog autora koji svojom imaginacijom i invencijom ima slobodu da odstupa od uobi ajenih (opšteprihvajenih) sociokulturnih koncepata i narativnih konvencija (iako je njegovo pisanje naravno oblikovano vremenom i mestom u kome delo nastaje). To naravno ne zna i da popularni roman odnosno tzv. žanr književnost nije i ne može da bude relevantno polje antropoloških prouavanja ve da antropologiju prevashodno interesuju „zajedni ka, deljena zna enja koja su komunicirana delom“ (Žiki 2006). Ono što je bitno napomenuti je da su upravo popularni romani takozvane „postholokaust fikcije“ iz pedesetih godina prošlog veka

doprineli popularnosti podžanra postapokalipse i mnogi od razmatranih filmova zapravo predstavljaju manje ili više uspešnu ekranizaciju tih romana.

Opšta slika društava postapokalipse

Filmovi na temu postapokalipse opisuju tmurni, opustošeni, nasilni svet posle globalne katastrofe, naseljen ljudima svedenim na osnovne instinkte i traganje za zadovoljenjem elementarnih potreba, uz stalno prisutan strah od drugih preživelih. Jednom re ju, oni prikazuju okruženje koje odlikuje kolaps socijalne „infrastrukture“ i koji time predstavlja plodono tlo za survivalisti ke fantazije. Radnja ovih filmova smeštena je u mra nu budu nost i prati život onih koji su preživeli katastrofu. Osnovna karakteristika postapokalipti nih narativa jeste da su ispri ani evolucionisti kim jezikom. Naime, kako je prikazano u velikom broju ovih filmova, u budu nosti se posle apokalipse odvija svojevrsna regresija – iz civilizacije u „primitivno“ i/ili „varvarsko stanje. Ljudi koji su preživeli kataklizmu su navodno toliko „nazadovali“ da njihova kultura ne poznaje umetnost i književnost, tehnologija kojom raspolažu je rudimentarna a tip ekonomije koji se prikazuje je primitivna ekonomija ograni ena na trampu/razmenu osnovnih dobara i zadovoljavanje elementarnih potreba. Uz to, po pravilu dolazi i do pojave novih socijalnih struktura koje zamenjuju one „starog“ sveta (nama poznatog) – formiraju se „nove“ religijske i politi ke grupe, novi sportovi i na ini „zabave“, novi rituali. Neki od oblika vladavine koji u ovim filmovima preovla uju su anarhija, gerontokratija, komunisti ko društvo ili despotizam. Kao što emo videti, svi ovi modeli društava svoje ishodište imaju u postoje im (stvarnim ili imaginarnim) i kroz istoriju ve poznatim primerima, što samo govori u prilog tome da „nau na fantastika kada govori o budu nosti zapravo govori o društvu koje je sada i ovde“ (Gavrilovi 2008). Svet budu nosti nakon apokalipse je u ovim filmovima prikazan kao nasilni/agresivni svet. U takvom svetu preživeli se bore za hranu i vodu, drugim re ima, to je svet „hobsovskih“ ljudi koji se nalaze u stanju „rata svakog oveka protiv svakog drugog“ (Hobbes 2004, 91). Društva koja su nastala posle kataklizme se zamišljaju gotovo na isti na in kako su se zamišljale i prvobitne zajednice (npr. gledište da su sva primitivna društva u svojoj suštini ratni ka društva v. Klastar 1977). Postkataklizmi ni svet u velikom broju filmova ovog (pod)žanra naseljavaju relativno mala, zatvorena „društva“ koja se prikazuju kao izolovane zajednice koje po svojoj strukturi nalikuju na društva koja su kulturni antropolozi u prošlosti istraživali, odnosno koja su nekada važilla za „tipi an“ predmet analize u

antropologiji – „antropologija/etnologija kao nauka koja se bavi proučavanjem primitivnih naroda“ ili „naroda bez pisma“ (v. Pavković 1967). Postapokaliptično okruženje se u najkraćem može opisati kao ekološka pustoš – to su beskonačne pustinje uglavnom bez vegetacije (npr. „Book of Eli“, „Desert Warrior“, „A Boy and his Dog“ i „The Postman“), površine prekrivene vodom („Waterworld“) ili distopični podzemni gradovi („City of Ember“). U ovim filmovima se obično prikazuje sukob između dva tipa društva – s jedne strane je zajednica onih koji se upinju da prežive ili da ponovo izgrade društvo/civilizaciju nalik na izgubljenu/uništenu civilizaciju starog sveta i s druge strane novoformirane bande (drumski ili morski razbojnici ili paravojne formacije) koje im to onemogućavaju. Glavni cilj vođa bandi jeste da kontrolišu preostale resurse koji su neophodni za preživljavanje u postapokaliptičnom okruženju, odnosno da se nametnu kao nova „vlast“ u novom svetu posle kataklizme. Pitanja koje ovi filmovi neprestano naglašavaju jeste da li su zakoni odnosno postojanje „društvenog ugovora“ ono jedino što nas razdvaja od divljaštva? Šta se dešava sa društvom kada dođe do sloma političkog poretka, i kako te promene utiču na promene u društvenoj organizaciji?

Značaj istraživanja

Ovi filmovi su zanimljivi za kulturnu antropologiju iz nekoliko razloga. Prvi razlog je njihova pomenuta popularnost kao i njihova kasnija potencijalna „upotrebljivost“ koja nije ograničena na sam čin gledanja filma/ova kao nečega što svi mi manje-više radimo u trenucima slobodnog vremena. Prema rečima Luiz Krasnevi „filmovi nas ‘snabdeavaju’ likovima, scenarijima, simbolima, metaforama i zapletima koji strukturiraju i uokviruju naivne ideje na koje mi mislimo o našem svakodnevnom postojanju” (Krasniewicz 2006, 9). Filmovi su tako simbolični konstrukti, sistemi simbola koji pomažu ljudima da misle, osećaju i deluju – “movies contain the claims people make about themselves, about the ways they imagine themselves to be”² (isto, 10). Poput ostalih popularno-kulturnih formi namenjenih masovnoj potrošnji, ovi filmovi odražavaju i u isto vreme oblikuju verovanja, vrednosti, želje i strahove njihove publike. S tim u vezi njihov “život” se ne završava odjavnom špicom na bioskopskom platnu (ili ekranu televizora/kompjutera) već filmske priče bivaju nanovo korišćene u svakodnevnom životu njihovih gledalaca – upotrebljivi/značajni dijalozi iz filmova u kojima su izraženi važni kulturni i ideološki koncepti često se citiraju u najrazličitijim

² „Filmovi sadrže izjave koje ljudi stvaraju o sebi, o naivnim idejama na koje zamišljaju sebe“

situacijama predstavljaju i globalno razumljive reference³. Upravo ta zajednička, deljena znaenja koja se distribuiraju delom, kako je Žiki istakao, jesu preduslov antropološke analize popularne kulture (Žiki 2010).

Slede i razlog je što tematsku okosnicu ovih filmova i ni oduvek aktuelna tema predviđanja i/ili spekulacija o budućnosti. Popularni (post)apokaliptični narativi o uništenju sveta i civilizacije nisu samo predmet “opsesije” savremenog društva. Oni u izvesnom smislu predstavljaju svojevrsni nastavak/nadovezivanje na raniji folklorni i mitološki materijal⁴ prisutan u kulturama širom sveta, jer zamišljanje katastrofe, kako je to istakla Sontag, predstavlja jednu od najstarijih tema umetnosti (Sontag 1965). Ovaj bezvremeni i donekle univerzalni interes za budućnost i događaje sa katastrofi i njenim posledicama, koji je svoj odraz isprva našao u folkloru i eshatološkim tekstovima različitih religija/religijskih sistema masovno je raširen/ izražen i u proizvodima savremene komercijalne kulture. Popularna kultura je danas preplavljena apokaliptičnim slikama i narativima, piše Bendl (Bendle 2005). U mnogim filmovima, popularnim romanima, stripovima, video-igrama obrađuje se ideja kako će do i do kraja sveta i spekulira se šta će se dogoditi nakon tog kraja. Otkrivajući “smak sveta” je vest koja se redovno pojavljuje u dnevnoj štampi i u televizijskim emisijama, bez velike razlike da li su oni tabloidnog ili informativnog karaktera. Veliki broj dokumentarnih emisija na kablovskim/satelitskim programima (National Geographic, Discovery, History, Explorer) posvećen je proročanstvima drevnih civilizacija (npr. nekadašnja popularnost televizijskih emisija o majanskom kalendaru i 2012 godini), te mogu im katastrofalnim posledicama ekološko-klimatskih promena ili ishodima naučnih projekata i eksperimenata. Takođe, na internetu postoje brojne veb stranice i diskusioni forumi koji su usko specijalizovani za apokaliptične i postapokaliptične teme.⁵ Uzevši u obzir ovu svojevrsnu „pomamu“ za predskazanjima i preplavljenost medijskih sadržaja diskusijama, vestima, otkrivanjima, hipotetičkim scenarijima i razmišljanjima o mogućim budućnostima, i imaju i u vidu da smo kao ljudska bića jednako i u isto vreme okrenuti i ka prošlosti i ka budućnosti sasvim je logično da se antropologija, pored već iskazanog interesa za „kulturu sećanja“, podrobnije pozabavi i popularno-kulturnim vizijama budućih dana.

³ npr. kada je reč o filmovima pomenutim u ovom radu “Soylent Green is people” ili “I’m here only for the gasoline”.

⁴ Istorijski presek priča o uništenju i ponovnom stvaranju/“obnavljanju” sveta u mitologiji i folkloru brojnih naroda v. npr. u Eljadi 1998.

⁵ Sadržaj ovih veb stranica je veoma raznovrstan – od verskih propovedi, preko diskusija na temu „šta biste uradili da vas napadnu zombiji?“ ili „šta biste obezbedili ili sačuvali za potencijalnu katastrofu ni događaj?“ do Internet prodavnica koje nude pakete godišnjih zalih namirnica i ostale robe potrebne za preživljavanje smaka sveta.

1.1. Antropološko proučavanje popularne kulture na primeru žanra naučne fantastike

U ovom delu rada ukratko predstaviti dosadašnje pristupe istraživanju popularne kulture u okviru društveno-humanističkih nauka, to jest prikaza u u kratkim crtama najuticajnijih teorijskih stanovišta i metodološke postupke kada je o proučavanju popularne kulture reč.⁶ Posebna pažnja biće posvećena Kaveltijevom konceptu formule, koja se zbog svoje primenljivosti pokazala kao korisno analitičko oruđe pri analizi žanrova popularne kulture. U ovom kratkom pregledu nije mi namera da obuhvatim celokupnu istoriju proučavanja ovog „mladog“ akademskog polja („popular culture studies“) ili predmeta istraživanja, već da postojeće pristupe i definicije popularne kulture upotrebim kao slikoviti primer onoga šta u najvećoj meri nije (jedini) predmet interesovanja antropologije popularne kulture⁷. Jedna od nevolja sa popularnom kulturom jeste problem „klizavog terena“ na kojem se sam pojam nameće onog momenta kada pokušamo da ga definišemo. Zajednička karakteristika velikog broja tekstova koji se na ovaj ili onaj način bave popularnom kulturom je činjenica da je dve trećine napisanog posvećeno ili istorijatu proučavanja ili uglavnom bezuspešnim pokušajima da se popularna kultura definiše. Kako je to svojevremeno lepo rekao Storey – „popularna kultura se uvek definiše, implicitno ili eksplicitno, u kontrastu sa drugim konceptualnim kategorijama: folk kulturom, masovnom kulturom, dominantnom kulturom, kulturom radničke klase itd.“ (Storey 2009, 1). Iz tog razloga, ovaj autor smatra da je popularna kultura jedna prazna konceptualna kategorija, koja se može puniti različitim i često konfliktinim značenjima, u zavisnosti od konteksta upotrebe (isto). Popularnu kulturu shvatam kao istraživačku granu, bez razlike da li je u pitanju japanski strip izdat u malom tiražu, muzički album koji potpisuje Grand produkcija, kulturna televizijska serija, kasetna

⁶ Detaljni opis dosadašnjih teorijskih pristupa proučavanju popularne kulture prevazilazi okvire ovog uvodnog poglavlja – za opširnije preglede ovog polja istraživanja v. Strinati 1995; Storey 2003; Storey 2009; Mukerji 1991; Torrey 2008; Torrey 2011 itd.

⁷ To naravno ne znači da Adorno, Hol, Gramsci, Ang, Hebdidž, Altiser, Bart, Lakan, Vilijams i mnogi drugi/nisu, svojim teorijskim promišljanjima i uvidima, zadužili, da se tako izrazim, istraživačko polje popularne kulture i društveno-humanističke nauke uopšte, ali je pitanje gde bi nas pojedine striktno primenjene teorije i oprobani metodološki postupci, na kraju analize „odvele i/ili dovele“, ako uopšte i možemo u potpunosti da ih primenimo. Drugim rečima, Vil Rajt je strukturalnu analizu uspešno primenio na analizu vestern filmova (v. Wright 1975), ali da li je istu takvu analizu korak po korak moguće primeniti i na tako različiti korpus filmova koji se popularno nazivaju filmovima na temu postapokalipse? Verovatno možemo, ali samo u slučaju da „lukavo“ odaberemo nekolicinu onih filmova za koje unapred pretpostavljamo da se potvrđuju naše pretpostavljene tvrdnje.

muzičke grupe na čiji koncert dođe tridesetak fanova, holivudski blokbuster ili ženski roman koji se prodaje po trafikama. Estetski kriterijumi ili stepen popularnosti datog dela nisu od značaja u antropološkom bavljenju popularnom kulturom. Tako je, predmet antropološkog proučavanja nisu artefakti ili predstave, sami po sebi, već kulturna komunikacija koja se ostvaruje njima (Žikić 2010c, 21). Drugim rečima, ono što zanima antropologiju, prema Žikiću, su „zajednička, deljena značenja: stvaralac i njegova publika treba da dele izvesnu kulturnu tradiciju, slično okruženje materijalnih činjenica i sličan simbolički sistem da bismo mogli da govorimo o javnom aspektu komuniciranog značenja“ (Žikić 2006, 28). Instanciranje na komunikaciji omogućava prevazilaženje „formalne nemogućnosti određivanja popularne kulture prisutne u drugim disciplinama“ jer kako Žikić zapaža „ne postoji jedinstvenost kulturnih oblika, karakterističnih samo za popularnu kulturu, niti njeno jedinstveno geografsko poreklo“ (Žikić 2010c, 27).

Nakon kratkog pregleda dosadašnjih određenja i pristupa popularnoj kulturi, ukazuje na specifičnosti antropološkog pristupa ovom polju istraživanja, pri čemu je žanrovsko stvaralaštvo, odnosno naučna fantastika, biti uzeto kao primer antropološkog proučavanja raznolikih i različitih formi popularne kulture. Potom se ukratko izložiti hronološki pregled istraživanja naučne fantastike u domaćoj etnoantropološkoj produkciji uz osvrt na odnos/vezu između antropologije i naučne fantastike.

Kratak pregled pristupa istraživanju popularne kulture

Dugi niz godina popularna kultura (tj. njene forme – muzički albumi, filmovi, stripovi, popularna književnost, jutjub klipovi itd.), izjednačavana najčešće sa zabavom i aktivnostima slobodnog vremena, važila je za neozbiljan predmet istraživačkog interesovanja. Takvo gledište ukorenjeno je u elitističkom shvatanju popularne kulture kao degradirane masovne kulture. Kako Storey navodi, rane definicije popularne kulture određivale su je ili kao „kvazimitsku, ruralnu, folk kulturu“ ili kao „degradiranu masovnu kulturu nove urbane, industrijske radničke klase“ (Storey 2003, 1).

1. Teorije masovne kulture

Prvi uticajni teoretik koji je zagovarao izjednačavanje popularne kulture sa masovnom kulturom i njeno vrednosno suprostavljanje elitnoj, visokoj kulturi, bio je poznati engleski pesnik i kulturni kritičar Metju Arnold. U eseju „Kultura i anarhija“, objavljenom u drugoj polovini XIX veka, Arnold definiše kulturu kao „traganje za našim potpunim savršenstvom kroz saznanje, u svemu što nas se najviše tiče, najboljeg što je mišljeno i kazano u svetu“ (Arnold 2008, 38). On je smatrao da neuke mase radnika, inferiorne klase kako ih je nazvao, dovode do unižavanja kulture i anarhije, i time je jasno uspostavio distinkciju između tzv. „više“ i „niže“ kulture. Slede i autor koji je, na tragu Metju Arnolda, doprineo popularizaciji gledišta prema kojem je komercijalna masovna kultura ta koja razara pravu kulturu je engleski književni kritičar Frenk Livis. Livis se zalagao za povratak „autentičnim kulturnim vrednostima“ i smatrao je da je „kultura oduvek bila privilegija manjine“ (Livis 2009, 44). On je tvrdio da se pod naletom nove bezvredne komercijalne kulture u kojoj uživaju neobrazovane mase, kultura manjine, koja u sebi sažima „najfinija ljudska iskustva prošlosti“, našla u krizi. Američki novinar i književni kritičar Dvajt Mekdonald je sledeći uticajni teoretik koji je komercijalnu masovnu kulturu ocenio kao nižerazrednu zabavu neukih. U eseju „Teorija masovne kulture“ Mekdonald sa o iglednim prezirom piše da je osnovno svojstvo masovne kulture to što je ona „isključivo i direktno roba za masovnu potrošnju, kao žvaka i guma“ (Mekdonald 2008, 52). Prema ovom autoru, masovna kultura je karakteristična za moderno doba i ona nastaje kao „parazitska, kancerозна izraslina na visokoj kulturi“ (isto). Mekdonald masovnu kulturu posmatra kao sredstvo homogenizacije usmereno ka uništavanju svih postojećih vrednosti, njeni sadržaji su jednom rečju loši, oni su jeftini i vulgarni zbog čega dovode do zaglupljivanja masa potrošača.

2. Frankfurtska škola

Sledeći uticajni teorijski pristup, i možemo reći i jedan od prvih teorijski zaista „uobličenih“ pristupa istraživanju popularne kulture, je pristup koji su razvili pripadnici tzv. Frankfurtske škole, teoretičari marksističke orijentacije koji su u svojim delima kritikovali moderni kapitalizam i masovnu kulturu. Najistaknutiji predstavnici ove škole su bili Teodor Adorno, Maks Horkhajmer i Herbert Markuze. Prema Strinati, pomenuti predstavnici Frankfurtske škole „postavili su temelje proučavanju popularne kulture“ i bez razumevanja njihovih teorijskih uvida, ma koliko oni bili danas osporavani i prevaziđeni, „veoma je teško razumeti istraživanje popularne kulture u celini“ (Strinati 1995, 46). Ovakav stav autorke

može se delimično objasniti reakcijom koju su njihove teorije o kulturnoj industriji i pasivnoj publici kasnije izazvale kod predstavnika tzv. britanskih studija kulture, koji su u svojim analizama konačno osporili koncept pasivne publike i istakli aktivnu ulogu koju ona ima. Za teoretičare Frankfurtske škole, Marksova teorija o robnom fetišizmu predstavljala je temelj na kojem je izgrađen koncept industrije kulture – „robni fetišizam je osnova teorije o tome kako kulturne forme poput popularne muzike mogu da osiguraju kontinuitet ekonomske, političke i ideološke dominacije kapitalizma“ (isto, 50). Prema njima, „teorija robnog fetišizma je prisutna u uverenju da robe svih vrsta postaju dostupnije i da sve više ovladavaju svešću ljudi“ (Guri 2011, 37). Oni su istakli razliku između „lažnih“ i „stvarnih“ potreba ljudi, zasnovanu na pretpostavci da ljudi imaju istinske, stvarne potrebe koje se ogledaju u tome da budu kreativni, nezavisni i autonomni, da žele da žive slobodno i da samostalno razmišljaju. Međutim, u modernom kapitalizmu se stvarne potrebe ne mogu ostvariti jer sistem nameće lažne potrebe koje su veštački stvorene proizvodnjom i jedino mogu biti zadovoljene potrošnjom i to na račun nezadovoljenih stvarnih potreba (isto). Industrija kulture odgovorna je za stvaranje i zadovoljenje lažnih i obuzdavanje stvarnih potreba. Postupkom neprestanog proizvodnje nepregledne količine roba, koje ujedno i stvaraju i ispunjavaju lažne potrebe, radnička klasa je pacifizovana i više ne predstavlja opasnost za stabilnost i kontinuitet kapitalizma, i ona biva u potpunosti inkorporirana u kapitalistički sistem (isto, 38). Ovi autori zaključuju da industrija kulture time, što utiče na svest publike/masa manipulativnim uslovanjem želje za lažnim potrebama, oblikuje njihove ukuse (isto, 39).

3. Studije kulture

„Transdisciplinarno“ polje studija kulture je, kako to uviđa Žiki, „trenutno najsveobuhvatniji istraživački pristup popularnoj kulturi“ (Žiki 2012, 327). Autori koji pišu pod okriljem studija kulture spajaju različite metodologije i teme različitih disciplina – od lingvistike, preko književne kritike, antropologije, politikologije, filozofije, psihologije itd. Kultura se u okviru teorijske orijentacije studija kulture, prema Jeleni Gorjevi, sagledava kao „dinamična, heterogena, promenljiva, i ona ne postoji kao izolovana oblast, nezavisna u odnosu na dinamiku društvenog, psihološkog, ekonomskog, političkog, emotivnog i imaginarnog života ljudi“ (Gorjevi 2008, 11). Pomenuta autorka ističe da se studije kulture prevashodno interesuju za savremeni svet visokorazvijenog kapitalizma i da se kultura u okviru ove perspektive shvata kao onaj aspekt društvenog života u kojem se ostvaruje proces

proizvodnje značenja (isto, 13). Nasuprot teorijama masovne kulture i stavovima teoretičara Frankfurtske škole, autori koji su pisali pod okriljem studija kulture zagovarali su antielitizam zasnovan na uverenju da ljudi koji konzumiraju popularnu kulturu i uživaju u njoj, nisu „kulturni idioti“, pasivna masa potrošača (isto, 16). Kako piše Torve, jedna od karakteristika ovih studija je „angažovanost i političnost kao krajnji cilj svih teorijskih i istraživačkih poduhvata“ (isto, 18), budući da su „Torve osnivač⁸ ovih studija bili levičari, privrženi marksizmu i komunizmu. Zastupa se stanovište da se odnosi mogu i nalaze u osnovi svih formi kulture i da je svaki aspekt kulture u odnosu „duboke zavisnosti od društveno-ekonomskih odnosa, ideologije i političkih interesa“. Torve ističe da je cilj studija kulture zalaganje za manjine, marginalne grupe i marginalne diskurse, što uključuje rasne, klasne, rodne odnose, odnose između centra i periferije, Zapada i drugih, i da je zbog toga njihovo istraživanje usmereno na „analizu najrazličitijih načina na osnovu kojih se marginalizacija ostvaruje simboličkim ili diskurzivnim sredstvima na nivou kulture“ (isto). Pravci koji su posebno inspirisali teorijsku orijentaciju studija kultura su neomarksizam, strukturalizam, semiologija, poststrukturalizam i postmoderna teorija. Prema Torve, moguće je izdvojiti dva perioda, odnosno dva dominantna diskursa koja razvijaju studije kulture – prvi se oslanja na marksističku tradiciju sa otvorenim političkim ciljevima i kritikom institucija sistema sa fokusom na odnos kulture blokadom i podršenih/marginalizovanih kultura⁹, dok je drugi obeležen prihvatanjem poststrukturalizma i postmodernizma, gde se kao osnovna tema postavlja problem razlike (isto, 19). Tekstualni pristup studija kulture „ideja o mogućnosti tumačenja kulture kao teksta“ oblikovan je pod uticajem strukturalizma i semiologije. Prema Torve, tekstualni pristup podrazumeva da se svaka pojava u savremenom društvu može

⁸ Centar za proučavanje savremene kulture Univerziteta u Birmingemu koji je 1964. godine osnovao Richard Hogart predstavlja institucionalni „početak“ studija kulture. Centar je bio usmeren na proučavanje razvoja savremene kulture i njene veze sa društvom i socijalnim promenama (npr. sociologija literature i umetnosti; studije o sistemima vrednosti i vrednovanja – film, televizija, radio, štampa, strip, jezik oglasa i reklame, popularna muzika; istorijske i filozofske osnove debata o kulturi i društvu itd.)

⁹ S tim u vezi, za studije kulture posebno su značajni teorijski uvidi Luja Altišera i Antonija Gramšija. Altišerov koncept ideologije jedan je od centralnih pojmova studija kulture kojim se objašnjavaju društveni mehanizmi u pozadini određenog pogleda na svet (Torve 2008, 20). Altišer je smatrao da se ideologija zasniva na predstavama, mitovima, slikama, idejama i da utiče na društveno formiranje ljudi. Ideologija, prema njemu, predstavlja pogled na svet vladajuće klase kao prirodan i samim tim ni jedna klasa ne može da vlada državom ukoliko ne vlada i njenim državnim aparatima. Ove forme se stvaraju u praksama i proizvodima masovnih medija, religije, porodice, kulturne industrije, obrazovanja itd. Ime ideologija kontruiše i stvara različite subjekte i njihov način života, mišljenja i ponašanja (Altišer 2008, 143). Pojam hegemonije Antonija Gramšija omogućava da se objasni način na koji podršene grupe prihvataju kulturu upakovanu u ideološke obrasce, pri čemu ne doživljavaju interese blokadom i isključivo kao pritisak već kao prirodno stanje stvari kojem se sami prilagođavaju. Taj proces prilagođavanja podrazumeva i otpor, različite vidove suprostavljanja zvanih nominalnim poretkom. Prema Torve, studije kulture se koncentrišu na način na koji se ostvaruje otpor, odnosno na to kako se poruke zvanične kulture dekodiraju i čitaju prema kulturnim predispozicijama i društvenom položaju različitih grupa (Torve 2008, 20).

tuma iti kao nabijena simboli kim zna enjima, to jest „svaka kulturna praksa je vezana za proizvodnju nekog zna enja“ (isto, 21). Zna enje nikada nije fiksirano i definitivno ve je polisemi no, i ono uvek zavisi od interpretacija procesa itanja, drugim re ima nijedan kulturni tekst ne postoji po sebi ve samo u odnosu na one kojima se obra a ili koji ga koriste (isto). Upravo je sklonost ka tekstualizaciji kao osnovnom interpretativnom postupku i pomenuta ideološka zasnovanost studija kulture predstavljala glavni predmet antropološke kritike ovog pristupa (v. Žiki 2012, 327). Kako su pojedini autori zapazili, osnovna razlika izme u antropologije i popularne kulture jeste u tome što antropologija ne deli politiku utemeljenost/“angažovanost“ studija kulture, ali isto tako, kako Žiki isti e, „smatra samu politiku jednako legitimnim delom svog predmetnog inventara, kao i popularnu kulturu ili bilo koju drugu oblast ljudskog organizovanja i delanja“ (isto, 328).

4. Studije popularne kulture – Univerzitet Bouling Grin

Pristup ameri kih nau nika okupljenih oko delatnosti univerziteta Bouling Grin (Rej Braun, Rasel Naj, Maršal Fišvik itd.) predstavlja jednu, da tako kažem, zapostavljenu „školu mišljenja“, barem kada su evropske studije kulture u pitanju. Naime, pregledni lanci/knjige koje se bave prikazivanjem istraživanja popularne kulture kroz istoriju ne pominju rad ovih ameri kih istraživa a ak ni u fusnotama (npr. Strinati 1995; Storey 2003; Storey 2009; Mukerji 1991). Ključna figura za razvoj ameri kih studija popularne kulture bio je ameri ki folklorista Rej Braun – on je sa saradnicima pokrenuo najpoznatiji akademski asopis koji se bavi ovom oblaš u „Journal of Popular Culture“ 1967., slede e godine je ustanovio „Centar za prou avanje popularne kulture“ i nešto kasnije „Asocijaciju za prou avanje popularne kulture“, a 1972. osnovao je Odeljenje popularne kulture na Univerzitetu Bouling Grin u Ohaju, jedini akademski program takve vrste u svetu (v. Hoppenstand 1999). Njegova namera je bila da istraži i zabeleži folklor svakodnevnog Amerike, to jest popularnu kulturu svakodnevnog života. Braun istraživanje popularne kulture smatra „apdejtovanom“ verzijom ameri ke folkloristike¹⁰, a samu popularnu kulturu definiše kao „one elemente kulture koje

¹⁰ Drugi autori koji su razmatrali odnos popularne kulture i folkora, iako nisu osporavali mogućnost mešanja i preplitanja popularne kulture i folkora, kao i injenicu da nešto što je nekada bilo folklor postane popularna kultura i obratno, uglavnom su se protivili shvatanju da je popularnu kulturu mogu e izjedna iti sa folklorom. Na primer, Lorens Levin tvrdi da popularna kultura nije folklor, ali smatra da treba istražiti do koje mere popularna kultura funkcioniše na na ine sli ne folk kulturi, kao i to da li predstavlja formu folkloru za ljude koji žive u urbanim industrijskim društvima (Levine 1992). Piter Navarez i Martin Laba, tako e razlikuju popularnu

svakodnevno koristi većina ljudi“ i napominje da je „za moderni svet popularna kultura je isto što i folk kultura za nepismeni svet“ (isto, 44). Popularnu kulturu, dakle, ne čine samo zabava i aktivnosti slobodnog vremena, niti su to samo oni elementi koji se prenose masovnim medijima. Za Brauna, popularna kultura je sistem stavova, obrazaca ponašanja, verovanja, i ukusa, odnosno čine je zabava, ikone, rituali i radnje koje oblikuju svakodnevni život datog društva (isto). U zborniku „Popular Culture: Theory and Methodology“ (Hinds, Motz and Nelson 2006) koji je objavljen u okviru edicije postvremene delu Rej Brauna, Lorens Minc, kao predstavnik „treće generacije Bouling Grin škole“, u jednom metodološkom tekstu razmatra pitanja produkcije, distribucije, potrošnje, teme, estetiku i kulturne kontekste popularne kulture. Prema Mincu, u početnom stadijumu istraživanja neophodno je razmotriti pitanja produkcije, distribucije i potrošnje artefakata popularne kulture, zatim potrebno je ustanoviti koje teme možemo da identifikujemo u datom tekstu i/ili artefaktu popularne kulture i na kraju, utvrditi na koji način možemo da povežemo dati artefakt popularne kulture sa društvom/kulturom u kojoj on nastaje (Mintz 2006).

5. Džon Kavelti i koncept formule

Za istraživanje popularne kulture posebno je značajan koncept formule koju je kao analitičko oruđe predložio američki naučnik, profesor engleskog jezika i književnosti Džon Kavelti. Za razliku ranih istraživanja koja su sprovodili Bouling Grin „pioniri“, koja su neretko bila zasnovana na pukoj deskripciji, odnosno kojima je nedostajao analitički metod, Kaveltijeva formula pokazala se izuzetno korisnom pri analizi žanrova popularne kulture (v. Antonijevići 2012; Kneževići 2008).

Prema Kaveltiju, formula označava „konvencionalni sistem za strukturisanje kulturnih proizvoda“ (Cawelti 2006, 187). Formula predstavlja način na koji kultura povezuje mitske arhetipove i sopstvene preokupacije i potrebe u narativnu formu. Kavelti ističe da svi kulturni proizvodi odnosno „umetnički“ dela sadrže dve vrste elemenata – konvencije i invencije. Konvencije su oni elementi koji su unapred poznati i autoru i publici poput zapleta,

kulturu od folklora zbog načina na koji se prenosi, ali ne i po „tipu“ potrošača ili po njenom sadržaju. Prema ovim autorima, popularnu kulturu čine kulturni događaji koji su prenošeni tehnološkim medijima, i gde se komunikacija odvija u masovnim društvenim kontekstima. Kontekst izvođenja popularne kulture obično karakteriše značajna prostorna i društvena distanca između izvođača i publike, što nije slučaj u folklornoj komunikaciji gde je akcenat na bliskom kontaktu (Navarez and Laba 1986).

stereotipiziranih likova, poznatih metafora – one potvrđuju kontinuitet vrednosti i pomažu da se održi stabilnost kulture, dok su invencije jedinstveno zamišljeni elementi to jest novi tipovi likova, ideja, lingvističkih formi (isto, 186). Formule su prema Kaveltiju kulturno i vremenski specifične, tako da dolazi do važnih razlika u formulama kada se „prenose“ iz jedne kulture u drugu ili iz jednog određenog vremenskog perioda u sledeći (isto, 188).

Kavelti definiše književnu formulu¹¹ kao strukturu narativa ili dramsku konvenciju koja je upotrebljena u velikom broju pojedinačnih dela (Cavelti 1976, 5). Koncept formule, kako je Kavelti određuje, predstavlja na generalizacije karakteristika velike grupe pojedinačnih radova iz određenih kulturnih materijala i arhetipskih obrazaca pri čemu (isto, 7). On smatra da je formula prevashodno korisna kao na stvaranja istorijskih i kulturnih zaključaka o kolektivnim fantazijama koje dele velike grupe ljudi i identifikovanja razlika u ovim fantazijama od jedne kulture (ili vremenskog perioda) do druge. Kavelti polazi od shvatanja da su formule kulturni proizvodi koji pretpostavljeno imaju neku vrstu uticaja na kulturu zato što postaju konvencionalni na ini predstavljanja i povezivanja određenih slika, simbola, tema i mitova (isto, 20). Prema njemu, „proces kroz koji se formule razvijaju, menjaju i kreću put drugim formulama predstavlja vrstu kulturne evolucije koja preživljava kroz selekciju publike“ (isto).

Formula je kombinacija ili sinteza određenog broja specifičnih kulturnih konvencija sa jednom više univerzalnom formom pri čemu ili arhetipom (oblikom pri čemu). Kavelti smatra da je formula slična tradicionalnom shvatanju žanra u književnosti i zapaža da postoji određena konfuzija u vezi termina formula i žanr, budući da se oni ponekad koriste da označe istu stvar. Na primer, kako piše Kavelti, mnogi filmski kritičari i teoretičari koriste termin “popularni žanr“ da označe književne tipove kao što su vestern ili detektivska priča, što je identično onome što on naziva formulom. Prema njemu, nema velike razlike da li na nešto referišemo kao na formulu ili kao na popularni žanr. U vezi sa ovim slučajevima, formulama i obrazac može postojati određeni vremenski period pre nego što ga njegovi kreatori i publika shvate kao žanr – na

¹¹ Kavelti napominje da postoje dve uobičajene upotrebe termina formula u književnosti – prva, podrazumeva konvencionalni na tretiranje neke određene stvari ili osobe, takve konvencije su obično specifične za određenu kulturu i vremenski period, i izvan specifičnog konteksta nemaju isto značenje; i druga, uobičajena književna upotreba termina formula upućuje na šire, uopštene tipove zapleta, to su tzv. „sigurni zapleti“, obrasci koji nisu nužno ograničeni na specifičnu kulturu ili vremenski period (isto, 5-6). Drugim rečima, to su „gotovo univerzalni“ tipovi priča koje su popularne kako u različitim kulturama tako i u različitim vremenima, oni predstavljaju svojevrsno otelotvorenje arhetipskih oblika priča.

primer vestern formula je već bila jasno definisana u XIX veku, ali je tek u XX veku vestern počeo da se posmatra kao distinktivni književni i filmski žanr (isto, 8).

Prema Kaveltiju, razlog zašto su formule konstruisane na taj način je jednostavan – određene arhetipske priče posebno ispunjavaju ljudsku potrebu za uživanjem i eskapizmom. Ipak, on naglašava da je potrebno zadovoljiti određene predušlove da bi ovi obrasci „radili“ – oni moraju da budu otelotvoreni u likovima, okruženjima i situacijama koji imaju odgovarajuća značenja za kulturu koja ih proizvodi. Kavelti rečeno objašnjava time da mi pogledno ne možemo da napišemo uspešnu avanturističku priču o tipu socijalnog karaktera kojeg naša kultura ne zamišlja u herojskom svetlu, zbog toga i nema mnogo priča u kojima je glavni junak vodoinstalatser, na primer (isto, 6).

Dva centralna aspekta formula njihova struktura su njihova esencijalna standardizacija i njihova primarna usmerenost na potrebe eskapizma i relaksacije (isto, 8). Kavelti smatra da ukoliko ne bi postojao nekakav oblik standardizacije, umetnička komunikacija ne bi ni bila moguća. Prema ovom autoru, dobro uspostavljene konvencionalne strukture imaju suštinski značaj za stvaranje formula književnosti i reflektuju interese publike, kreatora i distributera (isto, 9). Kavelti zaključuje da publika nalazi zadovoljenje i bazičnu emotivnu sigurnost u poznatim oblicima – prethodno iskustvo sa određenom formulom upućuje publiku na to šta da očekuje u novim pojedinačnim primerima, povećavajući kapacitet za razumevanje i uživanje u detaljima datog dela (isto). Za kreatore (pisce, reditelje, scenariste, strip-crtare), formula omogućava načine za brzo i efikasno stvaranje novih dela, jer je jedan uspešan rad inspirisati brojne imitacije u cilju stvaranja profita.

Kavelti ističe da fundamentalni formula ni imperativ čini „intenziviranje nekog iskustva“. Budući da zadovoljstvo i efektivnost pojedinačnog formula nog dela zavisi od pojačanja/ zaoštavanja poznatog iskustva, formula stvara svoj sopstveni svet koji nam postaje poznat, to jest, blizak ponavljanjem (isto, 10). Mi učimo na ovaj način kako da doživimo dati imaginarni svet, bez potrebe da ga neprestano poredimo sa našim sopstvenim iskustvom. Zbog toga je, po Kaveltiju, formula na književnost najprikladniji ventil za doživljavanje eskapizma i opuštanja (isto).

Kavelti napominje, da bi određena formula bila delo od bilo kakvog kvaliteta ili interesa, pojedinačna verzija formule mora da poseduje neke jedinstvene ili specijalne karakteristike, ali te karakteristike moraju da budu usmerene ka ispunjenju konvencionalne forme (isto, 10). Svaka formula poseduje sopstveni set ograničenja koji determinišu koje vrste novih i jedinstvenih elemenata su mogući bez deformisanja formule do tačke raspadanja (isto,

10). Kavelti ukazuje na dve posebne umetničke veštine koje dobri pisci formula poseduju: sposobnost da daju novu vitalnost stereotipima i kapacitet da izmisle nove zaplete ili okruženje u okviru granica formule (isto, 11). Kavelti smatra da je vrsta jedinstvenosti zapleta i okruženja koja je odgovarajuća za strukturu formule analogna umetnoj vrednosti vitalizacije stereotipa. Uspešna formula je jedinstvena onda kada pored zadovoljstva koje je inherentno u konvencionalnoj strukturi, donese novi element u formulu ili izrazi ličnu stvaralačku. Ako takvi elementi takođe postanu široko popularni oni mogu da postanu široko imitirani stereotipi, i osnova za nove verzije formule ili čak nova formula (isto, 12).

Druga važna karakteristika formulae u književnosti, prema Kaveltiju, je dominantni uticaj eskapizma i zabave. On smatra da je naš kapacitet da koristimo našu imaginaciju da bi konstruisali alternativne svetove u koje možemo da na trenutak pobegnemo centralna ljudska karakteristika (isto, 13). Svet formule se može opisati kao arhetipski obrazac priče koja je otelotvorena u slikama, simbolima, temama i mitovima određene kulture (isto, 16). Oblikovan imperativima iskustva eskapizma, ovi formulae svetovi su konstrukcije koje se mogu opisati kao moralne fantazije koje sadrže jedan imaginarni svet u kojem publika može da doživi maksimum uzbuđenja a da se pri tome ne suoči sa osećajem nesigurnosti i opasnosti koje nosi takav oblik uzbuđenja u stvarnosti (isto, 16).

Šta se onda može reći o kulturnoj funkciji formulae u književnosti? Kavelti smatra da možemo da pretpostavimo da formule postaju kolektivni kulturni proizvodi zato što uspešno artikulišu obrazac fantazije koji je barem donekle prihvatljiv ako ne i preferiran od strane kulturnih grupa koje u njima uživaju. Formule omogućavaju članovima grupe da dele iste fantazije. Literalni obrasci koji ne obavljaju ovu funkciju ne postaju formule. Kada stavovi grupe prođu kroz određene promene, javljaju se nove formule i postojeće formule razvijaju nove teme i simbole iz razloga što su formulae priče kreirane i distribuirane skoro u potpunosti u svetlu komercijalne eksploatacije. Zbog toga, dozvoljavaju i određeni nivo inercije u tom procesu, produkcija formulae je većinom zavisna od odgovora publike. Postojeće formule obično se razvijaju u odnosu na nove interese publike – kao primer ovog procesa Kavelti navodi popularnost koju je u prošlosti imala nova vrsta crna i orijentisanog akciono-avanturističkog filma među urbanom publikom (isto, 34).

Kavelti iznosi četiri hipoteze koje objašnjavaju odnos između formulae u književnosti i kulture koja formulu proizvodi i u njoj uživa (isto, 35).

1. Formule afirmišu postojeće interese i stavove prezentovanjem imaginarnog sveta koji se oblikuje u skladu sa ovim interesima i stavovima. Na primer, vesterni i detektivske

pri e afirmišu stav da istinska pravda zavisi od pojedinca pre nego od zakona, pokazuju i „bespomnost i nedovoljnost mašinerije zakona da se suprostavi zlu i anarhiji“. Tim potvrivanjem postoje ih definicija sveta, formule nam pomažu da se održi postoje i konsenzus o prirodi realnosti i moralnosti. Zbog toga je jedan od bitnih aspekata strukture formule, prema Kaveltiju, upravo ovaj proces potvrivanja odre enih konvencionalnih gledišta (isto, 35).

2. Formula rešava, tj. uklanja tenzije i dvosmislenosti koje proizilaze iz konfliktnih interesa razli itih grupa unutar kulture ili od dvosmislenih stavova o odre enim vrednostima. Radnja formule e nastojati da se odmakne od izražavanja tenzije te vrste ka jednoj harmonizaciji ovih konflikata. Kavelti ponovo kao primer navodi vestern, akcija legitimisanog nasilja ne samo da afirmiše ideologiju individualizma, ve tako e razrešava tenzije izme u anarhije individualistih impulsa i javnih ideala zakona i reda, prave i od nasilja koje ini pojedinac ultimativnu odbranu zajednice protiv prete eg haosa i anarhije (isto, 35).

3. Formule omogu avaju publici da istraži u fantaziji granicu izme u dozvoljenog i zabranjenog, i da iskusi na oprezan i kontrolisan na in mogu nost prelaženja ove granice. To je prema Kaveltiju, funkcija zlikovaca u formulai nim strukturama – da izraze, istraže i napokon odbiju one radnje koje su zabranjene ali koje zbog odre enih drugih kulturnih obrazaca, se ine veoma izazovnim (isto, 35). Formula pri e dozvoljavaju pojedincu da se prepusti svojoj znatiželji vezanoj za takve radnje, bez da ugrozi kulturne obrasce koji ih „zabranjuju“ (isto, 36).

4. Književne formule u estvuju u procesu asimilovanja promena u vrednostima ka tradicionalnim imaginativnim konstruktima. Na primer, vesterni su prošli kroz mnoge promene u vrednostima, poput razli itog predstavljanja Indijanaca i pionira u razli itim vremenskim periodima, ali je ve ina osnovne strukture formule i njena imaginativna vizija zna enja Zapada ostala nepromenjena. Njihovim kapacitetom da asimiluju nova zna enja kao što su ova, književne formule olakšavaju tranziciju izme u starih i novih na ina izražavanja vrednosti i ideala, i time doprinose kulturnom kontinuitetu (isto, 36). Kavelti napominje da je predložena analiza glavnih na ina na koje se formule odnose prema procesima kulture u suštini spekulativna, ali da uprkos tome ona ipak nudi odre ene eksplikativne hipoteze koje je mogu e testirati i u analizi formulai ne književnosti i u istraživanjima na ina na koje se kreatori i publika odnose prema tim formulama (tu posebno misli na istraživanja u okviru disciplina socijalne psihologije ili masovnih komunikacija).

Antropološki pristup popularnoj kulturi

Krajem tridesetih godina prošlog veka sa terenskim istraživanjima holivudske industrije koje je sprovedla Hortens Paudermeijer i sa analizom popularnih filmova i romana u okviru projekta „Kultura na distanci“ u SAD započinje antropološko proučavanje savremene, komercijalne kulture. Prema Žikiću, antropološki interes za proučavanje popularne kulture vezuje se za period kada je „antropologija počela da se vraćati kući“, to jest da usmerava sopstveni istraživački interes ka savremenim, tehnološko razvijenim društvima, prvo industrijskim a onda i postindustrijskim“ (Žikić 2010, 28). Istraživačka perspektiva koju Žikić zagovara pri antropološkom pristupu popularnoj kulturi orijentisana je ka kulturnoj komunikaciji – „bavljenje umetnošću u ili popularnom kulturom, iz antropološke perspektive podrazumeva usredsređivanje na komunikaciju koja se ostvaruje njome“ (Žikić 2010c, 22). Ovaj autor smatra da je komunikacija koja zanima antropologiju „kontekstualno određena i uređena“. Ono što je važno napomenuti je da taj „kontekst nikada nije delo samo po sebi, već društveni i kulturni okvir u kojem je ono nastalo“ (isto, 23). Prema ovom autoru, antropološko tumačenje konteksta podrazumeva „poznavanje društvenih, istorijskih, ekonomskih, kulturnih, vrednosnih, normativnih, religijskih činjenica svojstvenih sredini u kojoj je nastalo neko delo“ (Žikić 2010c, 23). Na drugom mestu, Žikić piše, da se iz antropološke perspektive kontekst locira određenjem sociokulturnog prostora i/ili vremena u kojem se vrši istraživanje, ili određenjem društvene/kulturne grupe koja predstavlja referentni okvir problematizacije neke teme (Žikić 2012, 330). Razumevanje veze između poruke sadržane u nekom delu i konteksta u kojoj je nastala predstavlja prvi korak u tumačenju (nad)kulturne komunikacije. Ovaj autor smatra da se takvim pristupom izbegavaju „tekstualizacija“ proučavanih fenomena, i napominje da je za tumačenje celokupne komunikacije koja se obavlja delom potrebno poznavati i deliti konvencije koje nastaju u nadkulturnim semantičkim poljima, kakva su, na primer, žanrovska književnost ili film (isto, 337). Umetnička dela ili dela popularne kulture, dakle nisu predmet antropoloških istraživanja sama po sebi (Žikić 2010c, 24). Žikić ističe da njima treba pristupiti kao „eksplanatornom materijalu za razmatranje u određenom tematskom okviru“ i kao primer navodi proučavanje naučne fantastike i kulturnog identiteta i istraživačku usmerenost na kulturnu komunikaciju koja se ostvaruje tim delima, a koja se sagledava u odgovarajućem sociokulturnom kontekstu (isto).

Odre enje žanra nau ne fantastike i antropološki pristup žanrovskom stvaralaštvu

Bez obzira što bi se ve ina ljudi (bilo da su ljubitelji ovog žanra ili ne) složila da se žanr nau ne fantastike lako prepoznaje i odre uje, sam termin, kako zapaža Roberts – „nije lako definisati“ (Roberts 2000, 1). Ve ina ljudi bi se složila da su romani nau ne fantastike pri e koje po ivaju na zamišljenoj ili fantasti noj premisi, da su to narativi o budu im društvima, susretima sa stvorenjima iz drugog sveta, ili o putovanjima u svemiru ili kroz vreme, na primer. Ukratko, rekli bismo da je osnovna karakteristika nau ne fantastike kao žanra njen fiktivni svet koji se razlikuje od sveta/ realnosti u kojoj živimo. Drugim re ima, nau na fantastika se na prvi pogled ini kao jedna sasvim jasna i precizno ome ena žanrovska produkcija. Prema Robertsu, problem nastaje onog trenutka kada treba da specifikujemo na in na koji je nau na fantastika razli ita, odnosno, kako smatra ovaj autor do izvesnog neslaganja dolazi onda kada treba da preciziramo tu razli itost svojstvenu nau noj fantastici u odnosu na druge imaginativne i fantasti ne književnosti. Upravo iz tog razloga, pojedini teoreti ari i književni kriti ari su podlegli pojednostavljenim objašnjenjima, te su nau nu fantastiku definisali u okviru puke tautologije – „nau na fantastika je ono što se reklamira kao nau na fantastika“, „nau na fantastika je ono na šta pokažemo kada to kažemo“, ili „nau na fantastika je sve ono što se objavljuje kao nau na fantastika“ itd (isto, 2). Roberts zatim ukazuje da ni jednostavna definicija koja je predložena u „Oksfordskom re niku engleskog jezika“ ne ini odre enje SF-a manje problemati nim – „to je imaginativna fikcija koja je zasnovana na postuliranim nau nim otkri ima ili spektakularnim promenama okruženja, i ija je radnja esto smeštena u budu nost ili na druge planete, ili uklju uje putovanje kroz svemir ili kroz vreme“ (isto, 3). Ova bazi na definicija upu uje nas na shvatanje da se nau na fantastika od realisti ne fikcije razlikuje po tome što je to imaginativna fikcija, te da je ona zasnovana na razlikovanju svetova opisanih u datim delima i sveta u kome živimo. Kako prime uje Roberts, nisu sve imaginativne fikcije nau na fantastika – bajke, na primer, tako e karakteriše razlika izme u sveta opisanog u pri i i sveta u kome živimo, ali to nije dovoljno da bi se podvele pod nau nu fantastiku. Prema Robertsu, jedna od klju nih karakteristika nau ne fantastike je materijalna, fizi ka racionalizacija, pre nego natprirodna ili arbitrarna (isto, 5). Ovaj autor napominje da su tri definicije nau ne fantastike izvršile veoma veliki uticaj u oblikovanju nau ne fantastike kao predmeta akademskog istraživanja – to su

definicije koje su predložili Darko Suvin, Robert Šols i Demijen Broderik¹² (isto, 7). Najuticajnija definicija nau ne fantastike je ona koju je 1979. godine predložio poznati teoretik Darko Suvin. Suvin definiše nau ne fantastiku kao „književnu vrstu koja je zasnovana na prožimanju za udnosti i spoznajnosti, iji je glavni formalni zahtev eksplicitni imaginativni okvir (prisustvo u osnovi različitih likova ili konteksta zbivanja) koji je alternativan autorovoj empirijskoj svakodnevnici“ (Suvin 2009, 41). Ovaj autor smatra da se nau ne fantastika razlikuje od „normalne“ književnosti upravo zbog prisustva za udnosti, a od fantastike, mita ili bajke zbog prisustva spoznajnosti. Ta odrednja i razgraničenja u se razlike u strukturi prikazanog sveta – konvencija za udnog sveta ije se zakonitosti i struktura ne poklapaju sa onim empirijske svakodnevice. Prema Suvinu, specifičnost nau nofantasti ne spoznajnosti određuje njene kulturne funkcije (isto, 43).

Modelovanje nau nofantastičnih svetova može biti posredno i neposredno. Neposredno modelovanje polazi od određenih spoznajnih hipoteza i ideja – koje mogu biti vrlo malo verovatne ali nikada ne mogu biti logičko-filozofske nemogućnosti (isto). Ovakav način zamišljanja nau nofantastičnih svetova podrazumeva futurološka predviđanja, i zasniva se na ekstrapolaciji. Suvin smatra da je ovaj tip nau ne fantastike nije ništa više do „podsticaj za razmišljanje pomoću zaokruženih živih slika, pomoću fabule koja je usresrećena na međuljudske odnose u novom i drugom vremenu futurološkom okviru“ (isto, 44). S druge strane, posredno modelovanje u nau nofantastici ne podrazumeva ekstrapolaciju već analogiju – likovi ne moraju da budu sveskoliki niti lokalitet geomorfana. U posredno modelovanom svetu nau ne fantastike, predmeti i odnosi nisu logičko-filozofski nemogući ili međusobno protivni. Ovakvo modelovanje uključuje analogije, svojevrsnu ekstrapolaciju unazad – „modelovanje zemaljske prošlosti od etnološke, preko biološke do geološke, to su okviri sveta kojima dominiraju dinosauri, ljudske preistorije, varvarska, feudalna i slična carstva u planetarnim ili galaktičkim razmerama“ (isto, 45). Prema Suvinu, svetovi nau ne fantastike protežu se od futurološkog ekstrapoliranja gde se otkriva spoznajna uverljivost, kako u pretpostavkama tako i u zaključcima, do posrednog modelovanja koje se oslanja na antropološke, biološke, pa sve do filozofskih analogija (isto, 46).

¹² Robert Šols naglašava metaforičku crtu nau ne fantastike i definiše je kao „bilo koju fikciju koja nam nudi svet jasno i radikalno odvojen od onog nama poznatog, ali koji istovremeno konfrontira taj poznati svet sa nekim kognitivnim načinom“ (isto, 10). Prema Demijenu Broderiku, „nau ne fantastika predstavlja način pripovedanja u kulturi koja prolazi epistemološke promene implicitne u porastu i prevazilaženju tehnološko-industrijskih modela produkcije, distribucije i potrošnje“ (isto, 12). Drugim rečima, prema ovom autoru, nau ne fantastika je kulturni fenomen koji posebno dobro reflektuje vremena velike kulturne i tehnološke promene u savremenom trenutku (isto, 13).

Suvin smatra da je *differentia specifica* nau ne fantastike *novum* – „nau na fantastika se razlikuje po tome što je preovlađuju i element naracije fikcijski *novum* (novina, inovacija) čiju ispravnost potvrđuje spoznajna logika“ (isto, 72).

Kako zapaža Roberts, balansiranje između nau i fantastike i spoznajnosti, odnosno kontinuiteti i diskontinuiteti nau nofantastičkog teksta postaju indeks uspešnosti datog dela, i to balansiranje je izvedeno kroz *novum* (Roberts 2000, 16). Novumi nau nofantastičkog sveta koji ga razlikuju od poznatog sveta realistične fikcije se obično oslanjaju na prilično uzak spektar tema i situacija – predmeti, teme i zapleti dela koje je kategorizovano kao SF obuhvataju svemirske brodove, međuplanetarna putovanja, vanzemaljce i susret sa vanzemalcima, mehaničke robote, genetski inženjering, biološke robote, kompjutere, naprednu tehnologiju, virtuelnu realnost, putovanje kroz vreme, alternativne istorije, futurističke utopije ili distopije (isto, 14).

Roberts napominje da je nau na fantastika simbolični žanr, žanr u kojem *novum* deluje kao simbolična manifestacija nekoga što ga posebno povezuje sa svetom u kome živimo. Prema ovom autoru, ključna funkcija SF novuma je reprezentacija susreta sa različitim, sa drugim i drugačijim (isto, 25). Iz tog razloga, Roberts smatra da srž nau ne fantastike čini susret sa drugačijim, da se taj „susret“ artikuliše kroz *novum*, konceptualno ili materijalno otelotvorenje različitosti i da je to jezik u kojoj SF tekstovi ispoljavaju razliku između zamišljenog sveta i realnog sveta u kome živimo (isto, 28). Zbog toga nam, kako piše ovaj autor, dela nau ne fantastike nude mogućnost za istraživanje različitosti – „ona omogućavaju simboličnu gramatiku za artikulisanje perspektiva inače marginalizovanih diskursa rase, roda i alternativnih ideologija, i upravo to predstavlja progresivni ili radikalni potencijal nau ne fantastike“ (isto). Drugim rečima, pitanje nau ne fantastike je, prema Robertsu, pitanje o marginalnim iskustvima kodiranim kroz diskurse materijalnog simbolizma, odnosno na taj način se dozvoljavaju simbolične ekspresije o tome šta znači biti žensko, druge boje kože ili na neki drugi način marginalizovani pojedinac (isto, 30).

Roberts, dakle, smatra da je vrednost nau ne fantastike kao simboličnog žanra u njenoj usmerenosti ka različitosti i drugačijem – „SF tekstovi nam omogućavaju da istražimo pitanja različitosti, otvaraju nam nove mogućnosti i nagone nas na razmišljanje, jer efektivno adresiraju pitanja koja su definisala doba u kojem živimo – pitanja tehnologije, roda, rase i istorije (isto, 183).

Žikić insistira na tome da antropologija ne određuje nau nu fantastiku ili bilo koje drugo žanrovsko stvaralaštvo onako kao što to čine književna ili filmska teorija (Žikić 2010,

20). Prema Žiki u, antropološko proučavanje žanrova nije ništa drugo do bavljenje određenim kulturnim artefaktima, karakterističnim za društvo i kulturu u kojoj su nastali. Žanru se pristupa kao bilo kojem drugom kulturnom artefaktu, odnosno kao nečemu što se kulturno proizvodi i koristi u okviru određenog sociokulturnog konteksta, odnosno onome što dati kontekst determiniše (isto). Antropologija posmatra žanr kao kulturnu komunikaciju i ono što se istražuje jesu kulturni koncepti koji se komuniciraju njima (isto, 21). Oni kako piše Žiki, „predstavljaju kulturne simboličke sisteme, na slici ananasa koji točine i neki drugi kulturni artefakti, koji se konceptualno upotrebljavaju u kulturnoj komunikaciji, poput odeće, roda, preduzetništva ili predstava o telu, a stoje u direktnoj vezi sa onim normama koje društvo i kultura smatraju posebno značajnim i evaluativno ih ističu, bilo da podržavaju vrednosni predznak tih normi ili mu protivreže“ (isto). Antropologija nastoji da otkrije koji su koncepti posredovani kulturnom komunikacijom određenom žanrovskom formom (isto, 22). Prema Žiki u, antropološko viđenje kulture kao komunikacije, kao što je već istaknuto, „usredsređuje se na poruku, njen kontekst, te na njene pošiljaoca i primaoca, što znači i da komunikacijski kanal nije analitički bitan sam po sebi“ (isto, 28). Za antropološki pristup žanrovima nije od značaja putem koje komunikacijske forme se obavlja kulturna komunikacija, drugim rečima, nije bitno da li se ona odvija putem snimljene slike ili odštampane reči. Žiki smatra da se takvo proučavanje zasniva na ideji deljene prirode kulturne komunikacije, to jest u istraživanju se polazi od činjenice da oni koji oblikuju informaciju koja se prenosi na taj način moraju da dele njen kod sa onima kojima je ta informacija namenjena (isto). Individualno umetničko delo samo po sebi nije predmet antropološke analize, antropologija se ne bavi time šta je umetnik nameravao da saopšti publici, već onim „kako javnost shvata tu poruku, i samim tim kako data komunikacija postaje deo kulturnog inventara određene zajednice“ (isto). Način koji književni ili filmski teoretiari određuju neki žanr i njegove formalne okvire nije od značaja za antropološki pristup istraživanju žanrovskog stvaralaštva. S tim u vezi, Žiki zaključuje:

„ukoliko se oslobodimo toga da posmatramo žanr van njegovih pretpostavljenih formalnih okvira, možemo da se usredimo na suočavanje sa njegovim sadržinskim elementima, tj. sa onim što nam i omogućava da ga identifikujemo kao žanr. Granice jesu relativno nejasne u formalnom smislu, no to da li Bog postoji ili ne, potpuno je irelevantno ukoliko želimo da proučavamo neku religijsku grupu (Žiki 2006, 28).

Proučavanje naučne fantastike u domaćoj etnologiji/antropologiji

Prvi naučni rad o naučnoj fantastici u domaćoj etnologiji i antropologiji objavljen je pre više od dve decenije. Ljiljana Gavrilović u pionirskom radu „Naučna fantastika mitologija tehnološkog društva“ (Gavrilović 1986) razmatra osnovne elemente koji čine suštinu žanrovske odrednice SF-a i zaključuje da je naučna fantastika preuzela funkciju mitologije savremenog tehnološkog društva zbog toga što nastoji da razreši osnovne strahove savremenog doba koji su prouzrokovani naglim razvojem nauke i tehnologije i promenama socijalnih odnosa koji taj razvoj prate (isto, 61-62). Koliko je meni poznato, sledeći antropološki tekst objavljen je tačno dvadeset godina kasnije. Reč je o radu Bojana Žikića „Strah i ludilo: prolegomena za antropološko proučavanje savremene žanr-književnosti“ (Žikić 2006). U ovom tekstu, Žikić na primeru stvaralaštva Poe, Dika, Lavkrafta i Kinga razmatra motiv prostorno/vremenskog/stvarnosnog izmeštanja i objašnjava antropološki pristup žanrovskoj književnosti koji polazi od pretpostavke da predmet istraživanja u prvom redu karakteriše postojanje zajedničkih komunikativnih resursa, odnosno da je reč o zajedničkim, deljenim značenjima utkanim u dato žanrovsko delo, značenjima koja dele kako stvaralac tog dela tako i njegova publika. Zlatko Knežević u radu „Kako nas vreme gazi: vremenska dimenzija u formulama“ (Knežević 2008) primenjuje Kaveltijev koncept formule na žanr naučne fantastike, konkretno na tri naučno-fantastične serije i u analizi izdvaja tri elementa koji čine formulu SF serija – svemir kao konačna granica, radnja koja se dešava u svemirskom brodu i figura kapetana broda kao glavnog junaka serije. Ivan Čorović se u monografiji „Antropologija naučne fantastike: tradicija u žanrovskoj književnosti“ (Čorović 2009) bavio domaćim naučno-fantastičnim stvaralaštvom i upotrebom tradicijskih motiva u ovim delima od kraja sedamdesetih godina prošlog veka do danas. Čorović ova dela tumači u odnosu na sociokulturni milje datog perioda koji karakteriše proces revitalizacije tradicije kao i upotreba određenih tradicijskih elemenata izvan njihovog konteksta da bi se postigli različiti ciljevi. Zbornik radova „Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i kulturni identiteti“ (Žikić 2010) nastao je kao rezultat istoimenog naučnog skupa koji je održan 2009. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu, u organizaciji Odeljenja za etnologiju i antropologiju i Centra za etnološka i antropološka istraživanja. Prema reči urednika zbornika, ovaj naučni skup je bio zamišljen kao analitički susret diskursa etnologije i antropologije sa diskursom naučne fantastike, uglavnom iz antropološke perspektive (isto, 5).

Radovi u ovom zborniku obrađuju različite teme i motive prisutne u delima naučne fantastike, pri čemu je posebna pažnja posvećena konstrukciji (kulturnog) identiteta u datim delima – analizira se individualni i kolektivni identitet kao relaciono svojstvo ljudi i tužna (Žikić 2010), odnos ljudi i robota kao odnos gospodara i robova (Gavrilović 2010), razmatra se pitanje na koji način književnost naučne fantastike može postati antropološki misaoni eksperiment (Jakimovska i Jakimovski 2010), analizira se motiv katastrofe u Balardovim romanima (Ognjanović 2010), promišlja se refleksija konstrukcije i konstituisanja tehnoloških sistema i njihovih obećanja u delima naučne fantastike (Knežević 2010), zatim svemir kao američki imperijalni prostor (Ribić 2010), potom na koji način se nacionalni heroji iz mitologije/istorije predstavljaju u okviru domaće naučne fantastike (Čorović 2010), na koji način se rod predstavlja u diskursu naučne fantastike (Nenić 2010) itd. Čini se da se produkcija radova koji se iz antropološke perspektive bave delima naučne fantastike uvećala nakon održavanja pomenutog naučnog skupa i izdavanja istoimenog zbornika radova. U svakom slučaju još uvek je prerano reći, mada u tome ima izvesne istine, da je naučni skup „Naš svet, drugi svetovi“ na izvestan način konačno legitimisao naučnu fantastiku kao predmet istraživanja domaće antropologije, bez obzira što su autori koji u poslednjih četiri godine pišu o ovoj temi manje-više isti oni koji su učestvovali na pomenutom skupu. Iste godine objavljen je članak Bojana Žikića „Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta“ (Žikić 2010b), teorijski veoma značajan rad budući da se u njemu diskutuje na koji način bi trebalo antropološki pristupiti analizi žanrovskog stvaralaštva. Ljiljana Gavrilović je izdavanjem monografije „Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji“ (Gavrilović 2011) ustoličila „antropologiju izmišljenih svetova“ kao legitiman predmet proučavanja u domaćoj antropologiji. Ova autorka se bavi naučnim nofantastičnim i fantazijskim narativima, takozvanim izmišljenim/zamišljenim svetovima za koje smatra da odražavaju uverenja, strahove, nade, vrednosti, konstrukcije i predubeđenja koja oblikuju ponašanja ljudi u stvarnom svetu i njihovo viđenje sveta u kome žive. U ovoj studiji Gavrilović razmatra promene u odnosu prema nauci i tehnologiji tokom protekla dva veka i upoređuje predstave o nauci u medijima i u naučnim nofantastičnim narativima, analizira kulturnu i fizičku geografiju naučnim nofantastičnim i fantastičnim svetovima, zatim promišlja nasleđe romantizma u fantazijskoj literaturi, razmatra književne radove Ursule Legvin i uticaj koja je ova književnica imala na američko društvo, kao i sličnosti antropologije i naučne fantastike. Dragana Antonijević se u radu „Sanjaju li klonovi ljubav? Predstave o klonovima u popularnoj kulturi“ (Antonijević 2012) bavi filmskim predstavama fenomena reproduktivnog

kloniranja ljudskih bića i analizira različite upotrebe motiva klona u odabranim filmovima, kao i mitske obrasce koji se vezuju za temu kloniranja. Bojan Žikić u radu „Poboljšanje tela i telesna zadovoljstva u naučnoj fantastici“ (Žikić 2012) razmatra motiv povezivanja predstava o društvu budućnosti sa predstavama o otkriću budućnosti koji je zasnovan na ideji da poboljšano društvo budućnosti podrazumeva poboljšanje bioloških i fizioloških karakteristika otkrića, odnosno poboljšanje ljudskog tela. Autor smatra da takvo društvo treba posmatrati kao društvo dokolice iz čega proizilazi da je svrha raznovrsnih poboljšanja tela likova koji se prikazuju u delima naučne fantastike što veća prilagodljivost dokonom na kraju života, odnosno okrenutost sebi i telesnim zadovoljstvima. Konačno, u okviru edicije „Nova srpska antropologija“ objavljen je zbornik „Antropologija naučne fantastike“ u kojem su na jednom mestu prikupljeni radovi srpskih antropologa o naučnoj fantastici (Kovačević i Gavrilović 2013).

Odnos antropologije i naučne fantastike

Odnos, to jest veza, između antropologije i naučne fantastike bio je predmet diskusije u nekoliko antropoloških radova (Samuel 1978; Kovačević 2009; Žikić 2010; Žikić 2010b; Jakimovska i Jakimovski 2010; Gavrilović 2011). Ono što je zajedničko autorima koji su se bavili ovom konkretnom temom jeste insistiranje na sličnosti između datog žanra i antropološke discipline, zatim posmatranje dela naučne fantastike kao svojevrsne laboratorije za ispitivanje antropoloških koncepata i hipoteza, isticanje procesa konstrukcije kulturnih identiteta kao zajedničkog imenitelja naučne fantastike i antropologije, i viđenje naučne fantastike kao korisnog oruđa u nastavi antropologije.

U jednom od prvih akademskih radova posvećenih odnosu antropologije i naučne fantastike naglašava se da je kulturna antropologija izvršila veliki uticaj na modernu naučnu fantastiku (Samuel 1978). Prema Semjuelu, jedan od faktora koji su uticali na veću zastupljenost antropoloških tema u delima naučne fantastike u prvom redu predstavlja porast broja antropoloških odeljenja i kurseva u SAD nakon Drugog svetskog rata¹³, odnosno, ovaj autor pretpostavlja da su generacije SF pisaca rođeni nakon tridesetih godina prošlog veka na ovaj ili na onaj način bili „upoznati“ sa antropološkim teorijama i konceptima u okviru

¹³ Kako Semjuel navodi broj antropoloških departmana na američkim univerzitetima porastao je sa oko 5 koliko ih je bilo 1900. godine, na približno 50 u 1940. godini, do oko 300 u 1976. godini (Samuel 1978, 4).

njihovog formalnog akademskog obrazovanja. Iz tog razloga, antropološka nau na fantastika je u prošlosti prema njemu bila ograničena na perspektive američke kulturne antropologije, i to one koju su oblikovale Margaret Mid i Rut Benedikt. Susret sa Drugim, kao jedna od ključnih antropoloških tema, je kroz istoriju nau ne fantastike tretiran na različite načine. Semjuel piše da su dela nau ne fantastike iz tridesetih i četrdesetih godina XX veka posvećivala malo ili nimalo pažnje socijalnim ili kulturnim aspektima vanzemaljskog života (isto, 6). Takav način prikazivanja promenio se u pedesetim i šezdesetim godinama prošlog veka, kada ti nejasni vanzemaljski svetovi počinju da se opisuju kao alternativne ljudske kulture/ društva koja poseduju sopstvene socijalne strukture, srodničke sisteme, običaje i verovanja (isto). Unutar imaginarnih nau nofantastičnih svetova kultura je, kako piše Semjuel, vremenom postala važna, i brojni pisci su tada u konvencijama nau ne fantastike prepoznali pogodno tlo i potencijal za društveni komentar i kritiku. Ovaj zaokret i fokus na kulturi doveo je do toga da se pisci nau ne fantastike okreću ka etnografiji kao pomoćnom sredstvu pri stvaranju njihovih izmišljenih kultura. Najpoznatiji primer korišćenja etnografije, to jest etnografskih opisa u konstrukciji nau nofantastičnih svetova svakako predstavljaju dela Kerke Alfreda Krebera Ursule Legvin¹⁴.

Prema Semjuelu, pitanje uloge društvenih nauka u nau noj fantastici prvi put je razmatrano 1968. godine u jednom tekstu koji se pojavio u „Meunarodnoj enciklopediji društvenih nauka“. Sills je skovala termin „društvena nau na fantastika“ koji se odnosi na „prihode koje iz aktuelne društvene nauke ekstrapoliraju koncepte kako bi predvidele ili spekulisale o budućem obliku društva“ (Sills 1968, 474 prema Samuel 1978).

Veoma ilustrativan primer mogućih tema kojima se društvena nau na fantastika bavi jesu kratke SF priče prikupljene u dva zbornika koja su izdata početkom sedamdesetih godina prošlog veka – „Antropologija kroz nau nu fantastiku“ (Mason, Greenberg and Warrick 1974) i „Sociologija kroz nau nu fantastiku“ (Milstead et al. 1974). Već u uvodniku zbornika „Antropologija kroz nau nu fantastiku“ predložava nam se da je uticaj antropoloških tema u nau nu fantastiku sasvim logičan i očekivaju izbor budućih:

„antropologija proučava ponašanje čovečanstva u celini i njen osnovni cilj jeste da razume mnoga lica čoveka. Nau na fantastika deli svoj predmet proučavanja sa antropologijom. Nau na fantastika je književnost

¹⁴ Semjuel ističe sličnost u prikazivanju kulture ljudi Getana u romanu „Leva ruka tame“ sa kulturom nativnog stanovništva severozapadne obale Amerike, zatim u romanu „Svet se kaže šuma“ ovaj autor primećuje sličnost u značenju snova na planeti Atše sa opisom uloge snova u kulturi Temiara iz Malezije itd (Samuel 1978).

oveka u budu nosti, dok je antropologija nauka o ovekome – u prošlosti, sadašnjosti i budu nosti. Zbog toga je jedino prirodno da se nauka na fantastiku koristi kao kanal za istraživanje antropoloških ideja“ (Mason, Greenberg and Warrick 1974, ix).

Citirani pasus iako predlaže donekle pojednostavljeno i zastarelo viđenje „antropologije kao ovekologije“ implicitno ukazuje na bitne zajedničke karakteristike antropologije i nauke o fantastici. Taj zajednički imenitelj, odnosno nit koja prožima deljeni predmet proučavanja, jeste usmerenost na razliku/ različitost budu i nauka na fantastiku izmišljanjem drugačijih svetova i stvorenja zapravo zagovara razumevanje drugačijeg i Drugog. Kako urednici ovog zbornika napominju, pored „traženja zajedničkih odlika bivanja ovekome“, druga spona ključna za antropologiju i SF-a jeste „razumevanje unutrašnje strukture ljudskog društva na komparativnoj osnovi“, tj. prema rečenici ima urednika, nauka na fantastiku pruža „širok raspon zamišljenih/izmišljenih društava za poređenje i upravo u ovim delovima „mnoge nove društvene strukture mogu da se isprobaju“. Kriterijum odabira kratkih SF priča koje se nalaze u zborniku, autori obrazlažu na sledeći način – u zbornik su uvrštene one priče koje najbolje otelotvoruju osnovne antropološke koncepte, teorije i probleme koji su obimno obuhvaćeni uvodnim kursom iz antropologije“. Ovaj zbornik se stoga može posmatrati kao svojevrsno pedagoško oruđe čija je namera da studente, ali i širu javnost upozna sa osnovnim antropološkim konceptima i idejama. Na primer, prva poglavlja su posvećena fizičkoj antropologiji, pitanjima o ljudskoj prirodi i biološkoj različitosti, sledeća poglavlja se bave sa tradicionalnim temama kulturne antropologije – prirodom kulture, strukturom društva i funkcijama ideoloških sistema, kulturnim kontaktom i promenom itd.

Čorović ukazuje na činjenicu da se može uspostaviti određena analogija između istorije antropologije i istorije nauke o fantastici – „istorijski razvoj antropologije kao nauke i nauke o fantastici i književnog žanra išao je dosta sličnim tokom“ (Čorović 2009, 9). Ovaj autor zapaža da se na osnovu preovlađujućih motiva u delovima nauke o fantastici s kraja XIX i početka XX veka može zaključiti da su se osnovna pitanja koja su postavljana u ovim delovima kretala u okvirima debata kao što su odnosi između rasa, nasleđivanje suprotstavljeno prirodnom okruženju, evolucija sociopolitičkih sistema i razvoj religije (isto, 10). Takav izbor tema, kako primećuje Čorović, odgovara temama koje su u to vreme zaokupljale i antropološke autore, kao i da ovakav odabir tema govori o tome da se nauka na fantastiku poput antropologije formirala kao žanr koji u prvom redu govori o Drugima (isto). Druga zanimljiva

paralela izme u nau ne fantastike i antropologije, prema or evi u, ti e se prakse da se u odre enim vremenskim razmacima objavljuje smrt datog književnog žanra, odnosno discipline (isto, 12). Kako napominje ovaj autor, kraj nau ne fantastike je do sada proglašavan više puta, a takvu praksu objašnjava nastojanjem da se nau na fantastika, koja je dugo vremena posmatrana kao nižerazredna literatura, kona no izjedna i sa takozvanom književnoš u glavnog toka (isto).

Gavrilovi tako e ukazuje na sli nosti nau ne fantastike i antropologije, i napominje da su se i nau na fantastika i antropologija

„od samog po etka bavile Drugima, odnosno nama i granicama onoga što smatramo nama. Potpuno je nebitno da li se kao granica postavlja granica Zemlje/ ove anstva suprostavljenog svim razli itim vrstama vanzemaljaca, ili se kao granica uzima pripadnost evropskoj/ hriš anskoj/ tehnološkoj kulturi, suprostavljena primitivnim/ nehriš anskim/ netehnološkim kulturama – suština ostaje ista: definišemo nas i ispitujemo/ opisujemo naš odnos prema drugima (Gavrilovi 2011, 128-129).

Prema Gavrilovi , upravo je ta injenica da „šta god mi ispitivali uvek se bavimo sobom“ klju na spona izme u antropologije i nau ne fantastike. Autorka dalje isti e da je najo iglednija veza izme u antropologije i nau ne fantastike upotreba istih tema i motiva, koje SF preuzima od antropologije. Naime, veliki broj SF pisaca koristi folklorne i mitološke teme u konstrukciji svojih pri a, odnosno, svetova. Tako e, pojedini pisci svoje zamišljene svetove uobli avaju kao antropološke izveštaje sa terena (isto, 130). Gavrilovi smatra da je druga zna ajna veza izme u nau nofantasti ne književnosti i antropologije u deljenju zajedni kih ciljeva koji se ti u „neprestane težnje za promenom sveta“ (isto, 132). Naime, prema ovoj autorki, iako je zadatak antropologije da razume kako odre ene kulture funkcionišu, njen krajnji cilj je zapravo promena društva/ kulture u skladu sa pretpostavljenim idealom socijalnih odnosa (isto). Prema Gavrilovi i antropološki tekstovi i tekstovi nau ne fantastike govore o istoj stvari – o mogu em uzajamnom me ukulturnom razumevanju (isto). Takvog je gledišta i Semjuel, koji ukazuje na injenicu da pri e nau ne fantastike neretko relativizuju vrednosti naše sopstvene kulture i da one mogu predstavljati svojevrsan ventil za ispoljavanje neslaganja u vezi odre enih kulturnih pravila našeg društva, zbog ega zaklju uje

da su pojedini pisci nau ne fantastike bili naši antropološki saveznici u dugoj borbi protiv etnocentrizma (Samuel 1978, 9). Gavrilovi zaslugu svojevrstne antropologizacije žanra pripisuje Ursuli Legvin (Gavrilovi 2011, 104) i napominje da su njeni romani doprineli usvajanju nekih primarno antropoloških teza u najširoj populaciji što je bitno uticalo na promenu javnog diskursa (isto). Drugim re ima, multikulturalizam je otkriven u delima Ursule Legvin decenijama pre nego što je postao pomodna re u društvenoj teoriji (isto, 111).

Jakimovska i Jakimovski isti u da je „nau na fantastika kao žanr savršeno pogodna u smislu dopune stvarnom izvo enju eksperimenata u antropologiji“ (Jakimovska i Jakimovski 2010, 65). Ukratko, dela nau ne fantastike mogu biti (i u mnogim slu ajevima i jesu) virtualne laboratorije za preispitivanje vladaju ih antropoloških teorija premeštaju i aktuelne teorijske probleme na teritoriju misaonog eksperimenta (isto, 66). Žiki tako e smatra da nau na fantastika pruža gotovo laboratorijske uslove za antropološka istraživanja, u prvom redu za ispitivanje na ina na koji se konstruišu identiteti, sa namerom da jednu grupu/ zajednicu razdvoje od neke druge na kulturnom kognitivnom nivou (Žiki 2010b, 191). Jakimovska i Jakimovski napominju da se u delima nau ne fantastike postavljaju i razra uju klju na antropološka pitanja poput pitanja odre enja ljudskog, uloge prilago avanja u ljudskoj evoluciji, razvoju društvenih grupa i uspostavljanja kompleksnih društava, razumevanja drugih kulturnih sistema i odnosa ljudi prema univerzumu (isto, 65). Iz tog razloga, prema ovim autorima, nau na fantastika nije samo metodološko oru e koje služi u istraživa ke svrhe, ve i korisna osnova za razmatranje antropoloških problema, kao i pogodno sredstvo u nastavi antropologije (isto, 71).

2.2. Antropološki pristup medijima – okvir za antropologiju popularnog filma

Neosporan je značaj i centralno mesto koje masovni mediji imaju u svakodnevnom životu ljudi. Ne samo da znatan deo našeg slobodnog vremena provodimo u gledanju i štampu, surfanju i Internetom, slušajući i radio, ili gledajući i filmove i televizijske emisije, već nam u estvovanju u pomenutim aktivnostima pruža nove prostore za identifikaciju, oblikuje naš pogled na svet, utiče na formiranje naših političkih gledišta, i pruža poželjnim/nepoželjnim modelima ponašanja... U izvesnom smislu, medijska kultura jeste preovlađujuć i oblik kulture u savremenom društvu (Kelner 2004, 6), i na osnovu njenih sadržaja mnogi ljudi formiraju svoja shvatanja o klasi, etničkoj pripadnosti ili rasi, nacionalnosti, seksualnosti, o „nama“ i „njima“ (isto, 5). Masovni mediji su ušli u svaku poru savremenog života, holivudski filmovi ili muzički video spotovi sa MTV-a deo su globalne kulture današnjice, u kojoj jednako u estvujemo bilo da živimo u Leskovcu, Luzijani ili Lusaki i zbog toga nije potrebno posebno objašnjavati (ili opravdavati) interes antropologije za produkciju, cirkulaciju ili 'potrošnju' masovnih medija, kako bi se to od uvodnog poglavlja verovatno očekivalo.

U poslednje vreme svedoci smo svakodnevnog „rađanja“/„nastajanja“ brojnih antropologija. Na antropološkim odeljenjima širom sveta u ponudi su kursevi poput antropologije muzike, antropologije filma, antropologije Interneta, antropologije popularne kulture.¹⁵ Ove „različite“ i naizgled „nove“ antropologije oivičene samim predmetom proučavanja nisu ništa drugo do „stara“ sociokulturna antropologija čiji je fokus na savremenom trenutku, odnosno u kojoj se proučavaju savremeni društveni i kulturni procesi i u vezi savremene konstrukcije identiteta. Istovremeno, sve ove navedene antropologije bi se mnoge i drugačije, odnosno sveobuhvatnije odrediti i imenovati – kao antropologija medija, budući da se sve one, na ovaj ili na onaj način, bave komunikacijom. Antropologija medija se tako kao polje proučavanja može razlamati i rastakati u nedogled (naravno, u zavisnosti koliko 'inkluzivno' definišemo medije i da li u tom imenovanju zanemarujemo prefiks „masovni“), i dovesti nas u nepotrebnu dilemu da li se istraživačko polje koje nas interesuje/kojim se bavimo određuje kao antropologija popularne kulture/antropologija

¹⁵ Iako je to važno disciplinarno pitanje, ja u ovom poglavlju neću u potpunosti razmatrati da li „potreba“ za još jednom antropologijom „neke vrste“ predstavlja odraz potvrđivanja identiteta discipline za koju se ne tako davno govorilo da je u krizi (v. Bošković 2010, 122-124) i da li ta potreba proizilazi iz stanja u kojem se antropologija nalazi u odnosu na druge naučne discipline koje se bave istim predmetom istraživanja?

masovnih medija/antropologija (popularnog) filma? Upravo ta „li na“ dilema kako da nazovem oblast mog istraživa kog interesovanja navela me je da se detaljnije zainteresujem za samu istoriju antropološkog prouavanja masovnih medija.

Namera mi je da pokažem da su antropolozi istraživali medije i pre poslednje četvrtine XX veka, perioda koji se u literaturi predstavlja kao „prekretnica“ i označava poetak interesovanja za svakodnevni život u urbanim sredinama, kada dolazi do rekonceptualizacije antropologije i etnografskog terenskog istraživanja (v. Ginsburg 2005; Bošković 2010, Ivanović 2005).

Cilj ovog poglavlja je da se ukaže u čemu se sastoji specifičan antropološki pristup medijima, kao i pokušaj da se označe moguće prednosti i doprinosi antropološkog prouavanja medija u odnosu na druge društvene i humanističke discipline.

U određenom smislu, u ovom delu rada će biti predstavljena jedna nepotpuna istorija antropologije medija jer se tiče samo onih autora koji su pisali na engleskom jeziku¹⁶, to jest, kratak pregled antropološkog bavljenja medijima dat je na osnovu dostupne literature¹⁷. U prvom delu ovog poglavlja ukratko će prikazati različite pristupe prouavanja masovnih medija u okviru društveno-humanističkih disciplina uz osvrt na pitanja i probleme kojima su se antropolozi zainteresovani za medije bavili. U drugom delu rada biće dat hronološki pregled značajnijih istraživanja dugometražnih popularnih filmova iz antropološkog ugla, odnosno, prikaza u kako su antropolozi od četrdesetih godina prošlog veka do danas tumačili i analizirali popularne filmove. Rani antropološki interes za popularne filmove javlja se za vreme Drugog svetskog rata u okviru projekta posvećenog istraživanju savremenih kultura na Univerzitetu Kolumbija pod rukovodstvom Margaret Mid. Masovni mediji (romani, filmovi, radio programi) poslužili su kao „rezervni“ izvor za prouavanje onih društava/kultura koja su zbog ratnih okolnosti bila nepristupačna za direktnu opservaciju. Ova rana antropološka

¹⁶ Srpska etno-antropološka zajednica masovnim medijima (i popularnom kulturom uopšte) se intenzivnije bavi od dvehiljaditih godina. Mediji su u tim studijama posmatrani uglavnom kao izvor za prouavanje ili objašnjavanje nekog drugog fenomena, iako nisu retke ni studije koje se bave analizom samog medijskog teksta ili se blisko dotiču pitanja medijskih publika, recepcija medijskih poruka, medijskih rituala, formiranja novih oblika zajednica usled razvoja komunikacionih tehnologija i njima specifičnih oblika folkloru itd. (v. Pavićević 2010, Erdei 2008, Antonijević 2006; Antonijević 2008; Antonijević 2012; Radojčić 2009, Žakula 2012, Žikić 2007; Žikić 2010; Žikić 2012; Gavrilović 2004, Kovačević 2006, Trifunović 2008; Trifunović 2009; Trifunović 2010; Ristivojević 2012; Milosavljević 2008; Milosavljević 2010a; Milosavljević 2010b; Krstić 2009a; Krstić 2009b; Kulenović 2011; Bani Grubišić 2012 itd).

¹⁷ Rečeno, naravno nije pokušaj da se ogradi od mogućih rupa/propusta u ovom poglavlju, a koje pisanje o istoriji jedne poddiscipline u „svetskim“ okvirima neminovno nosi ako se piše iz pozicije studentkinje antropologije koja živi i radi u Srbiji (ograničena dostupnost akademskih baza, nepostojanje dolaženja do štampanih monografija bitnih za temu itd.) Za bibliografiju radova do kraja osamdesetih upotrebljava se tekst Mark Allen Peterson, *Anthropology of the Mass Media pre-1988* (2005) koji se nalazi na stranici EASA Media Anthropology http://www.media-anthropology.net/peterson_mediaanthrobiblio.pdf.

itanja filma bila su zasnovana na danas napuštenim paradigmama tzv. studija nacionalnog karaktera odnosno u okviru tzv. škole „Kultura i li nost“. Posle ovog po etnog interesa, sve do kraja osamdesetih, odnosno, do po etka devedesetih godina dvadesetog veka nisu uopšte sprovo ene antropološke analize igranih komercijalnih filmova.

a) Istraživanje medija u društvenim naukama

Prou avanje savremenih medija, nasuprot prou avanju medija kroz istoriju ove anstva (npr. usmene kulture, pe insko slikarstvo, pozorište, gradski vika i i sli no) – pojavilo se uporedo s razvojem savremenih masovnih medija, kao prethodnica stvaranju discipline nazvane „studije medija“ (Brigs i Kobli 2005, 9-10). Razli ite discipline bavile su se novonastaju im medijima, sli no kao i danas kada su mediji predmet izu avanja itavog niza disciplina, kao što su sociologija, politi ke nauke, ekonomija, psihologija, studije kulture, studije komunikacije, kibernetika, geografija, istorija i antropologija. Prema ur i , dva najvažnija nau na pitanja u dosadašnjim istraživanjima masovnih medija bila su kako mediji uti u na ljude i na koji na in ljudi koriste ono što im mediji pružaju (ur i 2004, 29). Po etkom tridesetih godina XX veka ameri ki psiholozi i sociolozi su pod uticajem teorija bihevioristi ke psihologije i teorije društvene kontrole u industrijskim društvima težili da 'premere' sadržaje i efekte masovnih medija. Osnovna pretpostavka ovog istraživa kog pristupa bila je da masovni mediji imaju veliki i odlu uju i uticaj na bespomo nu publiku koja je shvatana kao jedna homogena masa pasivnih primalaca medijskih poruka (isto, 30-31). Slede i uticajan pristup masovnim medijima razvio se etrdesetih godina (tako e u SAD) pod uticajem funkcionalizma. U ovom istraživa kom pravcu nazvanom „koriš enje i zadovoljenje potreba“ („uses and gratification“) polazilo se od ideje da mediji u stvari zadovoljavaju odre ene potrebe publike i da publika ciljno orijentisana bira ta no odre ene medijske proizvode i na in na koji ih koristi u svakodnevnom životu (isto, 31-32). U Evropi su se tridesetih (i kasnije etrdesetih godina u SAD) masovni mediji kriti ki istraživali u okviru Frankfurtske škole za društvena istraživanja¹⁸. Adorno i Horkhajmer uveli su termin „kulturna industrija“ da bi ozna ili proces industrijalizacije u masovnoj proizvodnji kulture kojim su ukazali na opsesivni karakter masovne kulture koji dovodi do pasivizacije, forsiranja

¹⁸ Teodor Adorno i Maks Horkhajmer 1931. godine u Nema koj osnivaju Frankfurtski institut za društvena istraživanja. Adorno e zbog pritiska nacizma nekoliko godine kasnije oti i u Oksford, a 1939. godine prebe i u SAD gde e u Njujorku njegov Institut nastaviti sa radom.

eskapizma, a sve u cilju održanja kapitalisti kog poretka (Adorno i Horkhajmer 2008, 67). Stav Frankfurtske škole bio je da je celokupna masovna kultura ideološki obojena i nižerazrednog kvaliteta, te da ona dovodi do 'zaglupljivanja' publike koja je shva ena kao pasivna masa potroša a. Preovla uju i koncept pasivne publike ospori e autori britanskih studija kulture (or evi 2008). Naime, do velike promene u na inu shvatanja odnosa medija i publike dolazi sedamdesetih godina kada Stjuart Hol piše „Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu“ (v. Hol 2008). Pomenuto delo se smatra jednim od prelomnih ta aka u prou avanjima medija jer odstupa od lineranog tuma enja odnosa izme u pošiljalaca i primalaca medijskih poruka i shvatanja publike kao homogene mase pasivnih konzumenata. Prema Holu publika dekodira ili interpretira zna enja na razli ite na ine – publika može da prihvati dominantan hegemonijski kod, tj. da prihvati sliku stvarnosti koju mediji stvaraju, ali tako e može tu sliku i da preispituje ili da se suprostavlja zna enjima koja joj se nude (isto, 275-276). Upravo je ovaj zaokret ka recepciji, aktivnom prisvajanju medijskih tekstova predstavljao polaznu ta ku za antropološke pristupe (Askew 2002, 5).

b) Skrivena istorija antropologije medija

Bilo da itamo antropološki tekst o medijima koji je pisan 1993., 1997., ili 2005. godine, pro ita emo kako je antropologija (masovnih) medija novo polje prou avanja koje se javlja u poslednjih nekoliko godina (Spitulnik 1993; Dickey 1997; Coman 2005). Na primer, ameri ka antropološkinja Debra Spitulnik zapisala je 1993. godine da „još uvek ne postoji antropologija masovnih medija“ (Spitulnik 1993, 293), a dve decenije kasnije rumunski antropolog Mihai Komen piše da medijska antropologija još nije dovoljno prepoznata kao subdisciplina antropologije (Coman 2005). Savremeni autori koji su se iz antropološke perspektive bavili medijima naglašavali su „novinu“ te grane sociokulturne antropologije i ukazivali na injenicu da su antropolozi kasnije no nau nici iz drugih društvenih i humanisti kih disciplina pokazali interes za masovne medije, i kao osnovni razlog navodili to što je antropologija bila odre ena i percipirana kao nauka o Drugom, o egzotom, o udaljenom, o tradicionalnom... Prema Ginzburgovoj, antropolozi su u prošlosti „masovne medije uglavnom posmatrali kao remetila ki faktor, kao nešto što kvari male nezapadne

zajednice“¹⁹ (Ginsburg 1994, 136), te da su dugo godina „masovni mediji bili skoro pa tabu tema, tema koja je suviše 'mirisala' na zapadnu modernost u odnosu na antropološku oblast proučavanja koja je poistovetivana sa tradicijom, sa nezapadnim i sa vitalnošću u lokalnog (Ginsburg et al. 2002, 3). Pojava/nastanak antropologije medija vezuje se za različite periode, ali uglavnom prevlađuje gledište da antropologija medija nastaje kao poddisciplina antropologije u osamdesetim godinama prošlog veka. Na primer, Fej Ginsburg pojavu antropologije medija vezuje za 1988. godinu kada je objavljen prvi broj časopisa „Public Culture“²⁰ (Ginsburg 2005, 18), dok je prema Petersonu 1985. godina bila presudna za povećano interesovanje antropologa za masovne medije (Peterson 2003, 26).

Tek po etkom dvehiljaditih objavljuju se na engleskom jeziku zbornici radova koji se iz antropološkog ugla bave medijima i u kojima se identifikuju osnovni koncepti, teorije i metode ove poddiscipline. To su „Media Worlds: Anthropology on New Terrain“ (Ginsburg et al. 2002), „The Anthropology of Media: A Reader“ (Askew and Wilk 2002) i „Media Anthropology“ (2005). U radovima koji u pomenute zbornike prisutno je nastojanje da se antropologija medija predstavi kao legitimna poddisciplina antropologije, drugim rečima oni su pisani sa jasnim ciljem da promovišu identitet ovog polja proučavanja, kao i da ponude primere savremenog istraživanja.

Krajem 2004. godine u okviru Evropske asocijacije socijalnih antropologa osnovana je Mreža medijske antropologije (EASA Media Anthropology Network <http://www.media-anthropology.net>) sa ciljem da se 'održuje' međunarodna diskusija i saradnja između istraživača koji se bave antropologijom medija. Članovi mreže redovno komuniciraju putem imejl liste²¹, organizuju sastanke i radionice, virtuelne seminare i komentarišu akademske tekstove koji se nalaze na veb stranici Mreže i koji su dostupni za slobodno preuzimanje. Sadržaj veb stranice, od diskusija u okviru virtuelnih seminara do imejl prepiski, mogu da čitaju/preuzmu i ne-članovi, i upravo je to najveća vrednost ove Mreže – u ovom smislu da u 'realnom' vremenu pratimo formiranje jedne poddiscipline antropologije, različite na način na koje se polje definisalo u proteklih osam godina, razgovore „stvarnih“ ljudi koji govore o stvarnim problemima u okviru profesije/struke, 'rastereću' prepisku između antropološkinja i

¹⁹ Kao dobra ilustracija ove tvrdnje Ginsbergove može da posluži jedna karikatura koju je Geri Lerson objavio 1984. godine u The Far Side. Na toj karikaturi prikazani su pripadnici „zamišljenog“ plemena, oba eni u suknjice od lišća kako sakrivaju televizore, radio aparate i telefone jer su kroz prozor ugledali da dolaze antropolozi („Anthropologist. Anthropologist!“). Pomenuta karikaturu moguće je videti ili na zidu kabineta sekretara Odeljenja za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, ili na sledećoj veb stranici <http://www.scienceinseconds.com/blog/The-Funnies>.

²⁰ <http://publicculture.org/>

²¹ <http://www.media-anthropology.net/index.php/mailling-list>

antropologa koja nije sakrivena iza (ponekad) nerazumljivog akademskog jezika/re ni konstrukcija, jednom re ju možemo da pratimo 'ravnopravni' dijalog izme u studenata, istraživa a iz drugih disciplina i antropologa koji su tokom proteklih decenija stekli svetsku 'slavu' (u raznim diskusijama/prepiskama u estvovali su npr. Elizabet Bird, Džej Rubi, Sara Pink, Debra Spitulnik itd).

c) Mediji kao tema „savremenih“ antropoloških istraživanja

Ne postoji jedinstvena definicija antropologije medija, niti postoji jedinstveni naziv za ovu antropološku poddisciplinu. Razli ite fraze su koriš ene da bi se ozna ilo ovo istraživa ko polje – medijska antropologija, antropologija masovnih medija, antropologija masovnih komunikacija, antropologija kulture i medija (Coman and Rothenbuhler 2005, 13).

Diskusija koja se razvila izme u antropologa koji ve dugi niz godina istražuju masovne medije, vizuelne komunikacije i nove informacione tehnologije u okviru Internet seminara na stranici „EASA Anthropology Media Network“ pokazuje da zadovoljavaju i odgovor na pitanje „šta je antropologija medija“ ne može da bude o igledno objašnjenje da je to prosto antropološko bavljenje medijima.²² Autori koji su u estvovali u prepisci istakli su neophodnost definicije radi uspostavljanja legitimiteta poddiscipline, a samu antropologiju medija su odredili na razli ite na ine – kao etnografsko istraživanje upotrebe medija, kao prou avanje indigenih medija, kao neku vrstu proširenja 'dometa' vizuelne antropologije i antropologije vizuelnih komunikacija itd.

Sam termin antropologija medija, kako beleži Komen, skovan je 1969. godine na jednom sastanku koji je organizovala Ameri ka antropološka asocijacija (American Anthropological Association)²³ i termin je u po etku imao dvojako zna enje – predstavljao je obuhvatan naziv za istraživanja koja su prou avala strukturu, funkciju, proces i uticaj medijskih informacija, tehnologija i publike, i naziv za primenjenu granu antropologije koja se bavila popularizacijom discipline putem medija (Allen 1994, 2 prema Coman 2005a, 3). Komen dalje diskutuje o razlici izme u medijske antropologije („media anthropology“) i

²² Imejl prepiska „Discussion on the definition of media anthropology“ dostupna je na http://www.media-anthropology.net/discussion_ma_definition.pdf.

²³ Prema Silvermanovoj, iste te godine Antropologija SAD je zvani no prepoznata kao legitimna oblast prou avanja – Ameri ka antropološka asocijacija izdala je 1969. godine rezoluciju da su antropološka istraživanja savremenog društva Sjedinjenih Država do tada bila relativno zanemarena, ali da AAA sada priznaje legitimitet i zna aj takvih istraživanja i profesionalne obuke (Silverman 2007, 526).

antropologije medija/masovnih komunikacija („antropology of media/mass communication“) i zalaže se za korišćenje termina medijska antropologija. Prema ovom autoru „antropologija medija“ kao i ostale fraze poput 'antropologija X-a' [primeri koje autor navodi su antropologija sporta, turizma, obrazovanja, nasilja, gesta, se anja, kiberprostora] sugerišu samo jednu povremenu nauku u određenoj socijalnoj polji, bez zahtevanja da se uspostavi nova disciplina“ (isto, 14) dok naziv „medijska antropologija“ podrazumeva „žestoku afirmaciju identiteta i autonomije, jer kao i fizička, socijalna, politička, ekonomska i lingvistička antropologija, medijska antropologija sebe afirmiše kroz svoje ime i je identitet osiguran dobro definisanim predmetom i specifičnom konceptualnom leksikom“ (isto). Komen u razmatranju značenja medijske antropologije ide toliko daleko da tvrdi da „kulturna antropologija postmodernosti ne može da bude ništa drugo negoli medijska antropologija“ (isto, 18).

Komen i Rotenbuhler smatraju da antropologija medija nastaje iz antropologije modernih društava s jedne strane i kulturnog zaokreta u studijama medija s druge strane. Prema ovim autorima, antropologija medija skreće pažnju sa 'egzotičnog' na svakodnevno, i sa domorodačkog/indigenog na industrijsko, u isto vreme zadržavaju i metodološke i konceptualne faktore ranije antropološke tradicije (Coman and Rothenbuhler 2005, 1).

Prema Keli Esku „antropologija medija obuhvata etnografski informisane, istorijski zasnovane i kontekstualno osetljive analize na kojima ljudi koriste i shvataju medijske tehnologije (Askew 2002, 3).

Spitulnikova smatra da su masovni mediji u isto vreme i artefakti, i iskustva, i prakse i procesi (Spitulnik 1993, 293) i isto je da postoji više mogućih antropoloških pristupa masovnim medijima: kao institucijama, kao radnim prostorima, kao komunikacijskim praksama, kao kulturnim proizvodima, kao socijalnim aktivnostima, kao estetskim formama i kao istorijskim razviciima (isto).

Rotenbuhler naglašava da je medijska antropologija inderdisciplinarno polje istraživanja, mesto susreta između dve discipline – sociokulturne antropologije s jedne strane, i studija medija i komunikacije s druge (Rothenbuhler 2008, 1).

ileanski antropolog Osorio smatra da su masovni mediji mehanizam kroz koji se vrši difuzija kulture i daje jednu priliku uprošćenju definiciju antropologije medija – „antropologija masovnih medija je subdisciplina antropologije koja proučava na koje načine kultura oblikuje društvo kroz masovne medije (Osorio 2005, 36).

Antropološki pristup jednako istražuje i stvaranje/produkciju, i širenje/distribuciju i korišćenje/potrošnju medija na lokalnom, regionalnom, nacionalnom i na transnacionalnom nivou. Istraživačka pitanja koja interesuju antropologiju medija su, između ostalog, koja značenja ljudi konstruišu iz predstava i zvukova posredovanih masovnim medijima, koji novi oblici socijalne interakcije su omogućeni razvojem i 'dostupnošću' medijskih tehnologija, kakvu ulogu masovni mediji imaju u oblikovanju socijalnih odnosa i kolektivnih identiteta, kako ljudi koji su tokom istorije bili 'isključeni' iz medijske produkcije koriste medije da bi ostvarili političke i kulturne ciljeve, kako masovni mediji predstavljaju i oblikuju kulturne vrednosti unutar datog društva...

d) Doprinos antropologije studijama medija

Doprinos antropologije proučavanju medija sagledava se u svetlu njene metodologije – obavljanju etnografskog terenskog rada i usmerenosti pažnje na pojedince koji učestvuju u stvaranju i 'korišćenju' medija. Antropološke studije medija nastoje da opovrgnu postojeće 'stereotipe' o etnografiji medija kao o „jedva empirističkoj verziji istraživanja tržišta“ koja podrazumeva ispitivanje gledalaca televizije u njihovim dnevnim sobama o tome šta oni zaista misle o određenim programima, bez smeštanja njihovih medijskih praksi u šire strukture/kontekste i prepoznavanja njihove kompleksnosti (v. Ginsburg et al. 2002). Snaga antropologije leži u nenoj brizi za ljude i njihove proživljene prakse. Antropologija u prvi plan smešta ljude – koji fotografišu, slušaju radio, rade ispred i iza video kamere, i ispituje kako oni koriste ove tehnologije za njihove sopstvene kulturne, ekonomske i ideološke ciljeve (Askew 2002, 1). Vrednost antropološkog pristupa jeste u razumevanju medija kao jednog aspekta savremenog socijalnog života koji se ne razlikuje od prava, ekonomije, umetnosti ili religije – „antropolozi kategorički odbijaju uobičajenu tendenciju da tretiraju medije kao odvojene od socijalnog života i u etnografijama naglašavaju mehanizme u medijskim praksima i kulturnim sistemima mišljenja“ (isto, 10). U drugim disciplinama koje uključuju medije, etnografska istraživanja interpretativnih praksi publike su uglavnom primenjivana na televizijsku publiku u zapadnim kontekstima, te Spitulnikova naglašava da su antropolozi doprineli studijama medija time što su proučavali upotrebu novina, romana, radija, televizije, muzičkih snimaka u različitim društvima (Spitulnik 1993, 299). Istraživači i medija iz drugih disciplina oslanjaju se na antropološke teorije i metode onda kada se drugi naučni pristupi

društvu pokazu neadekvatnim ili nedovoljnim „nedovoljnost kvantitativnih i makrostudija medija dovodi do interesa za kvalitativne, etnografske pristupe (Hobart 2005, 26). Pored etnografije, istraživa i iz drugih disciplina nalaze inspiraciju i u 'starijim' antropološkim teorijama Tarnera, Dirkema, Elijadea, Levi-Strosa, za iju izvandisciplinarnu upotrebu, kako piše Rotenbuhler, nau nica iz polja studija komunikacija dobijaju kritike jer se te studije smatraju nesavremenim i prevazi enim (Rothenbuhler 2008, 9) – „istraživanja Hortenzije Paudermejker i njena studija o Holivudu verovatno deluju prevazi eno i kao nešto što nije vredno preporuke današnjem studentu antropologije, dok studentima studija komunikacije ta ista monografija deluje sveže, interesantno i inspirativno“ (isto, 12).

Antropolozi na novom „terenu“: antropološki pristup popularnom filmu

Antropološko interesovanje za popularni film može se na elno podeliti na dva hronološka perioda – na kasne edrdesete i rane pedesete godine XX veka, period koji su obeležila pionirska istraživanja Hortenzije Paudermejker, zatim Margaret Mid, Gregori Bejtsona i ostalih nau nika koji su radili pod okriljem istraživanja „Kultura na distanci“ pri Kolambija Univerzitetu, i na period posle osamdesetih godina XX veka kada u disciplinarnim okvirima dolazi do šireg interesovanja za masovne medije, a time i za dugometražni komercijalni film. Antropolozi „starije generacije“ posmatrali su dugometražne filmove kao svojevrsne „kulturne dokumente“ a njihova analiza je bila usmerena na pitanja poput toga šta je kulturna funkcija filмова i u emu se ogleda njihov uticaj na publiku, kakva je veza filмова sa njihovim kulturnim izvorima, da li i na koji na in filmovi 'rasvetljavaju' opšte kulturne obrasce itd. Teza koja se provla i kroz ta rana antropološka pisanja o komercijalnim dugometražnim filmovima glasi da oni u savremenim društvima po svojoj prirodi i kulturnom zna aju predstavljaju analogiju tradicionalnim pri ama, mitovima i ritualima u 'primitivnim' društvima (Weakland 1995). Ovakav pristup popularnom filmu po iva na ideji da oni predstavljaju deljeni skup kulturno zna ajnih i simboli kih pri a koje pružaju odgovore na važna kulturna pitanja. U antropološkim analizama popularnih filмова koje su ra ene od kraja osamdesetih godina do danas, preovla uje gledište po kome su filmovi savremeni mitovi u kojima se izražavaju klju ne kulturne kontradikcije, odnosno u kojima se „nude“ imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija (v. Traube 1989; Drummond 1996; Allison 2001; Battaglia 2001; Krasniewicz 2006; Sutton and Wogan 2009).

Antropološka analiza komercijalnih filmova kretala se u dva smera – tekstualna i tematska analiza pojedina nih filmova (ili grupe filmova) s jedne strane i analize recepcije filmskih ostvarenja to jest tzv. etnografije publike s druge. Posmatranje, to jest analiza filma kao teksta neizbežno obuhvata razmatranja u kojoj meri jedan film „reflektuje“ društvo ili kulturu koja ga je proizvela. Naime, jedno od pitanja koje je u društveno-humanisti kim analizama popularnih filmova izazvalo najve u pažnju (ali i neslaganje) istraživa a jeste da li filmovi odražavaju (reflektuju) društvo, da li predstavljaju nekakvo ogledalo društva, ta nije, da li oni kao popularna/ masovna umetnost mogu da „ponude“ zaklju ke ili uvide o vremenima njihovog nastanka (v. Jarvie 1978). Pojedini autori smatraju da ovo reflektionisti ko objašnjenje filmskog dela ipak treba shvatiti sa odre enom zadržkom. Pristup filmu kao odrazu dominantnih verovanja i vrednosti kulture koja ga je proizvela, prema Tarneru suviše je pojednostavljen – “metafora refleksije nije zadovoljavaju a... jer je izme u društva i ovog takozvanog ogledala umetnut itav skup konkurentnih i sukobljenih kulturnih, potkulturnih, industrijskih, i institucionalnih determinanti” (Turner 1999, 152). Kao i ostali mediji reprezentacije, smatra Tarner, film konstruiše i reprezentuje svoje predstave realnosti kodovima, konvencijama, mitovima i ideologijama svoje kulture kao i specifi nim ozna iteljskim praksama medijuma (isto). Odnos izme u odre ene kulture i filma kao njenog proizvoda mogu e je razumeti istovremenom primenom dva pristupa analize, kombinacijom tekstualnog i kontekstualnog pristupa. U tekstualnom pristupu fokus je na samom filmskom tekstu (bilo da je u pitanju jedan ili više filmova) iz koga se “ itaju” informacije o kulturnim funkcijama filma. Ovi tekstualni pristupi nastoje da otkriju specifi ne karakteristike filmskog teksta, zasnivaju i se na pretpostavci da kulturi pripada autorstvo teksta, tragaju i za mitovima ili ideologijama filmova u njihovim izvorima unutar kulture (isto, 153). Konekstualni pristup s druge strane fokusira se na procese kulturne produkcije i analizira kulturne, političke, institucionalne i industrijske determinante filmske industrije (isto, 154).

U ovom poglavlju najviše pažnje e biti posve eno ranim pionirskim pokušajima da se antropološkim konceptima i metodima pristupi prou avanju dugometražnog filma, prevashodno iz razloga što su ta istraživanja danas posle više od šezdeset godina gotovo potpuno zaboravljena i u odre enom smislu „odba ena“ kao prevazi ena i nerelevantna. To su u prvom redu istraživanja holivudske industrije koje je sprovela Hortens Paudermeijker i višegodišnji interdisciplinarni projekat „Istraživanje kultura na distanci“ pri Univerzitetu Kolambija koje su vodile Margaret Mid i Rut Benedikt.

a) Hortens Paudermeijker i istraživanje holivudske industrije

Istraživa ki interesi Hortens Paudermeijker (1900-1970)²⁴, u enice Malinovskog, po mnogo emu su bili ispred tadašnjeg vremena. Ona je, pored toga što je bila autorka jedne od prvih studija o holivudskoj industriji (Powdermaker 1950)²⁵ sproveda prvo antropološko istraživanje savremenih zajednica u SAD (Wolf 1971, 783) i bavila se popularnom kulturom, medijima i komunikacijom u vreme kada to nije bilo moderno – na primer, u okviru antropoloških seminara koje je držala na Berkliju analizirala je tekstove pesama Boba Dilana, Bitlsa i Leonarda Koena (Scheper-Hughes 1991, 458). Njeno interesovanje za kulturnu industriju Holivuda bilo je potpuno neuobi ajeno za antropologiju tog vremena – „glavni tok discipline je još uvek bio sumnji av prema bilo kakvom 'upadu' u moderna društva i svet popularnih filmova teško da je bio kandidat za ozbiljno antropološko istraživanje“ (Silverman 2007, 520). Prema pojedinim autorima, studija „Hollywood: The Dream Factory“, iako je doživela brojne kritike (kako u vreme kada je objavljena tako i danas) predstavlja jedinu etnografiju o ovoj ameri koj instituciji koja je ikada napisana (Cherneff 1991, 429). Esku ukazuje na izrazite paralele izme u zaklju aka Paudermeijkerove o mo i/uticaju koji filmovi holivudske industrije imaju na njihovu publiku i gledišta teoreti ara Frankfurtske škole (pre svega Adorna i Horkhajmera) koji, iako su o medijskoj produkciji pisali gotovo u isto vreme, nisu bili upoznati sa radom Hortens Paudermeijker (Askew 2002, 5).

Dodala bih da zna aj rada Paudermeijkerove nije bio samo u tome što je njen izbor odre ene istraživa ke oblasti bio „prvi“ u disciplini – pri pažljivom itanju njene monografije primeti emo da se ona u svojoj analizi blisko dotakla nekih tema i pitanja (koje, doduše, nije podrobnije razmatrala) na kojima su istraživa i iz drugih disciplina mnogo godina kasnije izgradili svoje akademske karijere – uo ila je važnost prou avanja publike, zna aj formula u stvaranju proizvoda popularne kulture, te kompleksni odnos izme u popularne i folk kulture. Ona se odlu ila da istražuje sopstvenu kulturu decenijama pre nego što su „antropolozi došli ku i“, a monografiju „Holywood: The Dream Factory“ pisala je u prvom licu i sa li nim osvrtom na probleme sa kojima se tokom istraživanja susretala u vreme kada antropološka 'ispovedna' proza nikome nije bila ni na pameti.

²⁴ Biografski podaci dostupni su na <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/powdbio.html> (poglavlje iz knjige „Women Anthropologists: Selected Biographies“, Sydel Silverman), tako e v. i Wolf 1971 ili temat posve en Hortenziji Paudermeijker asopisa „Journal of Anthropological Research“ 47(4) iz 1991. godine.

²⁵ Monografija „Holywood: The Dream Factory“ dostupna je u celosti na li noj Internet stranici vizuelnog antropologa Džeja Rubija <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/table.html>

Paudermejkerova filmovima pristupa kao institucijama savremenog društva i smatra da antropološki pristup filmovima treba u isto vreme da bude i funkcionalistički i istorijski. (Powdermaker 1947, 80-81). Institucije je, u skladu sa funkcionalističkom pristupom, posmatrala kao organizovani sistem ljudskih aktivnosti koje zadovoljavaju osnovne ljudske potrebe (isto). Ona naglašava da filmovi pored toga što predstavljaju vid zabave imaju brojne funkcije – bilo latentne ili manifestne, od kojih su najvažnije psihološke i obrazovne funkcije (isto). Velika popularnost filmova, prema ovoj autorki, stoga se može objasniti time što filmovi zadovoljavaju neke od „najdubljih potreba modernog ovekā – filmovi su gotove fantazije proizvedene na pokretnoj traci koje nude beg od anksioznosti i usamljenosti, udesna iskustva koja ne mogu da se dožive u svakodnevnim aktivnostima, u kojima se prikazuju rešenja problema i pružaju modeli socijalnih odnosa (Powdermaker 1950, 12-15).

Paudermejkerova je terenski rad u Holivudu obavljala od jula 1946. do avgusta 1947. godine. Za to vreme sprovela je preko 900 intervjua²⁶ sa producentima, rediteljima, glumcima, kameranima i drugim pojedincima koji su bili uključeni u proizvodnju filmova (isto, 5). Pored intervjua, građala i za istraživanje činili su različiti izvori – brojna dokumentacija Američke filmske asocijacije, oglasi, štampa i magazini itd (isto). Svakodnevno je odlazila na snimanja filmova da bi posmatrala kako se filmska ekipa ponaša tokom seta i redovno je posećivala sastanke filmskih udruženja i sindikata. Njen primarni interes bio je da istraži socijalnu organizaciju, odnosno socijalnu strukturu Holivuda, i da utvrdi na koji način ova važna institucija američkog društva funkcioniše, ne bi li tako bolje razumela samo društvo u kome je živela. Ona holivudsku industriju nije proučavala kao izolovani fenomen – već u svetlu njenog odnosa sa društvom kao celinom. Paudermejkerova polazi od hipoteze da socijalni sistem u kojem su filmovi napravljeni značajno utiče na njihov sadržaj i značenje (isto, 4). Socijalni sistem definiše kao „kompleksnu koordiniranu mrežu uzajamno prilagođenih obrazaca i ideja koji kontrolišu ili utiču na aktivnosti članova“ (isto). Ona nije analizirala sve aspekte proizvodnje filmova, već su njena istraživanja kao pitanja bila usmerena na one aspekte sistema produkcije (i pojedince) koji imaju najveći uticaj na filmove, i nalazi da su to pre svega istorijski i ekonomski faktori, unutrašnji 'tabui'/zakoni te međusobni odnosi ljudi kroz koje Holivud kao socijalni sistem funkcioniše (isto, 9).

²⁶ Paudermejkerova ove intervjue nije snimala niti ih je beležila, tek pošto bi se razgovor završio zapisivala ih je po sećanju.

b) Prou avanje kultura na distanci (Columbia University Research in Contemporary Cultures)

Analize filma, književnosti i drugih formi popularne kulture u okviru istraživanja „Kultura na distanci“ predstavljaju prete u studija medija i studija kulture²⁷ (Beeman 2000, xxviii). Prou avanje kultura na distanci („The Study of Culture at the Distance“²⁸) vezuje se za istraživa ki projekat pri Univerzitetu Kolambija koji su od 1947. do 1951. godine vodile Rut Benedikt, a nakon smrti Benediktove (1948.) Margaret Mid (Metraux 1980, 362). Cilj ovog interdisciplinarnog projekta u kome je u estvovalo više od 120 istraživa a bio je da se razviju metodi za prou avanje savremenih kultura/društava (istraživala su se slede a savremena društva/nacije: Kina, ehoslova ka, Sirija, Poljska, Francuska, Tajland, Italija, Nema ka, Velika Britanija, Rumunija). Kako je tokom i nakon završetka Drugog svetskog rata terensko istraživanje azijskih i evropskih društava bilo prakti no nemogu e, nau nici uklju eni u projekat su kao istraživa ku gra u koristili proizvode popularne/masovne kulture poput dugometražnih komercijalnih filmova i romana, koju su potom pri analizi kombinovali sa dubinskim intervjuima (i psihološkim testovima) koje su obavljali sa imigrantima/pripadnicima prou avanih društava koji su živeli u SAD.

Ova rana antropološka itanja filma bila su zasnovana na danas napuštenim paradigmama tzv. studija nacionalnog karaktera, odnosno u okviru tzv. škole Kulture i li nosti („Culture and Personality School“). Kako Boškovi isti e, odnos pojedinaca i društava u kojima žive je bio jedna od osnovnih preokupacija ovog pravca. Na nastanak škole „Kultura i li nost“ posebno je uticala psihoanaliza, odnosno, Frojdovi stavovi o odnosu pojedinaca i društva. Teoreti ari škole smatrali su da se li nost formira kroz socijalizaciju i da vaspitanje dece predstavlja jedan od klju nih momenata u razvoju pojedinca, te da razli ite kulture/društva proizvode razli ite tipove li nosti, koji se baziraju na specifi nim oblicima socijalizacije u ovim kulturama (Boškovi 2010, 74-75).

Kada je re o metodologiji tematske analize filmova u okviru projekta, prema Volfenštajnovoj trebalo je pokazati na koji na in su teme koje se u filmovima ponavljaju povezane sa varijablama razvojne psihologije, da bi se na toj osnovi izdvojile grupe filmova

²⁷ Bimen smatra da je Margaret Mid imala veliki uticaj na formiranje disciplinarnog polja studija kulture. Naime, Midova je tokom oktobra i novembra 1949. godine na Univerzitetu u Birmingemu održala seriju predavanja koja su se odnosila na istraživanja savremene/popularne kulture pod okriljem projekta Kultura na distanci (uveni Centar za istraživanje savremene kulture u Birmingemu osnovan je 1964. godine)

²⁸ Pored „the study of culture at the distance“ koriš eno je još nekoliko naziva za ovaj projekat – „the study of national character“, „the study of national culture“.

unutar date kulture koje bi se potom mogle porediti u različitim kulturama (Wolfenstein 2000, 293)²⁹.

Bejtsonova tematska analiza nacističkog propagandnog filma „Hitlerjunge Quex“ iz 1933. godine predstavlja najpoznatiji primer istraživanja dugometražnih filmova u okviru istraživanja projekta „Kulture na distanci“ (manji deo studije koja je prvi put objavljena 1944. preštampan je u Wolfenstein 2000, 331-347). Bejtson je ovim istraživanjem želeo da odgovori na pitanje „kakav tip ljudi su bili nacisti?“ Njegovo interesovanje je bilo usmereno na preplitanje tema u jednom dugometražnom filmu u kome je film kao celina shvaćen kao jedinstvena psihološka ili umetnička jedinica i svaki događaj na ekranu je posmatran u kontekstu filma kao celine (isto, 332). Bejtson je smatrao da u nekim i u svakom filmu (ili bilo koji drugi umetnički proizvod) govori o psihologiji onih koji su ga proizveli, i svoju filmsku analizu objašnjava sledećim rečima: „u analizi je film tretiran ne samo kao puki san pojedinca ili delo umetnosti već takođe i kao mit, i zbog toga u analizi možemo da primenimo istu onu vrstu analize koju antropolozi primenjuju na mitologiju primitivnih ili modernih naroda“ (isto, 333).

Džon Viklend, učenik Bejtsona i Midove³⁰ i učesnik projekta „Kulture na distanci“, nastavio je da se bavi analizom dugometražnih filmova nakon što je projekat pri Kolombiji završen. Pored detaljnih metodoloških smernica koje se odnose na tematsku analizu filmova (Weakland 1995) značajne su njegove analize kineskih komercijalnih filmova (Weakland 1966). Viklendovo istraživanje imalo je primenjeni karakter³¹ – objašnjavanje elemenata kineske kulture da bi se predvidele kineske reakcije na spoljnu politiku SAD i da bi se razumeo značaj izjava kineskih političkih vođa (Suton and Wogan 2009, 9). Njegovo istraživanje se bazira na analizi 17 kineskih komunističkih filmova koji pripadaju različitim filmskim žanrovima – adaptacije tradicionalne kineske opere, fantastije, drame i komedije (Weakland 1966, 478). On je u ovim filmovima koji su bili instrumenti političke propagande

²⁹ Sam proces analize filmskog sadržaja ova autorka je objasnila na sledeći način – „1. Imamo skup koncepata i propozicija iz razvojne psihologije koji se odnose na edipov kompleks; 2. Oni sigurno broje varijabli koji može biti ilustrovan u filmskom sadržaju (odnos između oca i sina); 3. Poseban način postupanja sa takvim varijablama u filmu konstituiše temu (figura oca koji napada figuru sina); 4. Takva tema se može tumačiti primenom predstava iz razvojne psihologije – mi formulišemo hipotezu o poreklu teme iz osnovnih psiholoških motiva – neprijateljstvo sina koje je projektovano na oca“ (Wolfenstein 2000, 295-296).

³⁰ Viklend nije završio zapravo ni doktorat iz antropologije jer se pod Bejtsonovim uticajem zainteresovao za proučavanje šizofrenije i alkoholizma, tako da se psihoterapija bitno oblast kojom se baviti do kraja njegovog života <http://www.nytimes.com/1995/07/16/obituaries/john-weakland-an-originator-of-family-therapy-is-dead-at-76.html>.

³¹ Kako beleže Saton i Vogan njegovu studiju „Chinese Political and Cultural Themes: A Study of Chinese Communist Films“ iz 1966., izdali su US Naval Ordnance Test Station i distribuirali je vojnim istraživačkim postrojenjima širom zemlje.

tragao za važnim socijalnim temama i predstavama koje su utkane u strukturu filmskog zapleta sa ciljem da podrže određeno sociopolitičko gledište. Viklend zaključuje da su političke teme u kineskim filmovima vešto upletene u šire kulturne teme poput teme porodice, pozicije žene u društvu, teme obrazovanja itd. Važna novina koju je Viklend uveo u antropološko proučavanje filmova bio je interes za pitanja koja su se ticala recepcije filmskog teksta. Naime, on je ove filmove gledao u društvu kineskih informanata (njegova žena je bila Kineskinja) i po završetku filma Viklend je sa njima razgovarao o uobičajenim filmskim temama.

c) Savremeni antropološki pristup popularnom dugometražnom filmu

Savremenu antropološku literaturu koja se bavi analizom komercijalnih dugometražnih filmova, koliko je meni poznato, čine svega tri monografije³² (Traube 1989; Drummond 1996; Sutton and Wogan 2009) i nekoliko članaka objavljenih u antropološkim časopisima (Traube 1989; Allison 2001; Battaglia 2001; Krasniewicz 2006). Zajednički imenitelj tog malog korpusa radova jeste usmerenost analize na sam medijski tekst bez ispitivanja procesa njihove produkcije i recepcije publike, i sagledavanje filmova kao modernih kulturnih mitova.

Prema Suttonu i Woganu, objavljivanjem knjige Elizabet Traub „Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies“ prekinuta je pauza u antropološkom ispitivanju filmova (Sutton and Wogan 2009, 10). Budući da meni ta studija nije bila dostupna, pristup Traubove prikaza u na osnovu jednog drugog njenog rada koji je objavljen iste godine. Traubova u tekstu „Secrets of Success in Postmodern Society“³³ razmatra filmove iz osamdesetih godina koji obrađuju temu mita o uspehu („self-made man“), odnosno koji se bave socijalnom mobilnošću u pojedinaca i kojima je struktura zapleta zasnovana na generacijskoj opoziciji između mladih i starih (Traube 1989, 273). Autorka pokazuje koji su to ideološki obrasci „Reganove ere“ našli svoje mesto u ovim filmovima. Traubova nastoji da kontekstualizuje relativnu popularnost ovih kinematografskih predstava o uspehu i da istraži šta ovi filmovi nude kao odgovore/rešenja na izražene kulturne tenzije tog

³² Knjiga Gordona Greja Cinema: A Visual Anthropology (2010.) se bavi dugometražnim filmovima (i to svega na nekoliko strana kinematografijom tzv. Trećeg sveta), ali nas njen naslov, odnosno antropologija u nazivu dela, može navesti na krivi zaključak da se u tom delu prikazuju antropološki pristupi filmu. Gordon se ne bavi ni etnografskim filmom niti vizuelnom antropologijom već najveći deo knjige čini „udžbenički“ pregled istorije kinematografije i teorija filma.

³³ Za kritiku analize v. Moffatt 1990.

perioda, prevashodno na one koje se ti u odnosa izme u individualizma i organizacije/kompanije. Prema autorki, fantazija utisnuta u ove filmske pri e o uspehu posebno je privla na za tadašnje (a i budu e) mlade radnike u kompanijama, jer ti filmovi upu uju na nade i anksioznosti omladine srednje klase i „’nagovaraju’ nas da se ’pomirimo’ sa sadašnjoš u, da živimo prema standardima korporativnog sveta birokratskih organizacija“ (isto, 295).

Li Dramond u studiji „American Dreamtime: Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity“ iz 1996. godine tako e polazi od problema kulturnih tenzija i kontradikcija koje su izražene kroz filmove kao mitove. Popularni filmovi su prema Dramondu glavni izvor moderne ameri ke mitologije (Drummond 1996, 8). Dramond smatra da popularni filmovi sadrže i prenose veliku dozu otu enosti i da bi to objasnio poziva se na Bejtsonov koncept šizmogenezisa – „reprezentacije nerazrešivih dilema koje leže u srcu kulturnih sistema i koje ine život podnošljivim samo prikrivanjem njegovih suštinskih nekoherentnosti“ (isto, 3). Dramond isti e da prepoznavanje „šizmogenih“ karakteristika savremene kulturne produkcije predstavlja samo prvi korak kulturne analize koja mora biti zasnovana na ozna avanju detalja odre ene kulturne produkcije koja se pojavljuje u odre eno vreme i u kojoj „uživaju“ odre eni ljudi (isto). Dramond teorijsko-metodološki okvir istraživanja filmova zasniva na strukturalizmu i semiotici, i analizira one filmove koji se bave odnosom izme u ljudi i tehnologije (serijal Ratovi zvezda), ljudi i životinja (Ajkula), ljudi i ne-ljudi (ET), odnosno one filmove koji postavljaju pitanje šta zna i biti ljudsko bi e/ ovek i koji „izazivaju“ uspostavljene identitetske granice.

Na tragu Dramondovih interesovanja za me uodnos ljudi i tehnologije, po etkom dvehiljaditih objavljena su dva antropološka rada iji je fokus na filmovima koji se bave biotehnologijama i odnosom izme u ljudi i mašina (Allison 2001; Battaglia 2001). Alisonova se bavi konceptualizacijom nasilja u medijima/proizvodima popularne kulture i u ameri kom društvu, odnosno unutar odre enog istorijskog trenutka. Ona razmatra filmove o nasilnim kiborzima (Robokap serijal) da bi pokazala proces fragmentacije identiteta u savremenom društvu budu i da ovi filmovi odražavaju postmoderni svet prelomljenih kolektivnih identiteta, svet protoka, migracije i deteritorijalizacije (Allison 2001, 241). Bata ija analizira filmove koji se bave klonovima/idejom ljudskog dvojnika (najviše pažnje je posve eno filmu Multiplicity) kontekstualizuju i filmsku analizu u savremene debate o novim genetskim tehnologijama. Bata ija tvrdi da filmovi o klonovima i replikantima predstavljaju „opipljivi dodatak kapaciteta da se destabilizuju socijalne paradigme i znanje o stvaraoocima“ (Battaglia

2001, 496) i da nas ovi filmovi pozivaju da ponovo uzmemo u razmatranje ideju granice izme u replikacije i reprodukcije i problematiku umnožavanja istosti (isto, 506).

Kresnevi eva u tekstu „Round up the Usual Suspect: Anthropology Goes to Movies“ tako e zagovara pristup popularnim filmovima kao kulturnim mitovima/ritualima, i smatra da je za antropološki pristup posebno važno da se istraže na ini na koje se filmovi „šire izvan ekrana“ da bi se potom integrisali u kulturu kroz govor, igra ke, i druge artefakte (Krasniewicz 2006, 11). Prema ovoj autorki, da bi filmovi uopšte bili zna ajni kao predmet interesovanja antropologa neophodno je da se oni bave uobi ajenim obrascima kulture koja uvek traži na ine da postavi/adresira svoja egzistencijalna pitanja (isto, 12). Ti obrasci su istrajne kategorije, kulturne teme, interpretativne strategije, integralni skup simbola i pogleda na svet koji lanovi datog društva smatraju normalnim i neutralnim. Kresnevi eva smatra da ako se filmovi ne bi odnosili na pomenute obrasce (makar i na kontradiktoran na in) da bismo mi imali manje razloga da ih gledamo i da ih koristimo. Autorka razmišlja o ovim kategorijama iz perspektive teorije metafore kognitivnog lingviste Dzordža Lakofa i filozofa Marka Džonsona. Ona smatra da treba posmatrati na ine na koje filmovi definišu, stvaraju i izazivaju ove kulturne kategorije uz pomo kojih razlikujemo ideje, predmete i iskustva. Prema Lakofu i Džonsonu, ne može se „oti i iza“ (get beyond) nau enih kategorija niti imati isto nekategorizovano i nekonceptualizovano iskustvo, mi ne možemo da izbegnemo kategorizovanje – ali možemo da pomeramo granice naših uspostavljenih kategorija da bi pokazali šta ih drži na okupu ili šta ih razdvaja (isto) i šta to naša kultura time pokušava da nam „kaže“. Prema ovim autorima ljudski konceptualni sistem je metafori ki i naši koncepti strukturiraju to što opažamo i kako se prema tome odnosimo bez obzira da li su u pitanju materijalni objekti, drugi ljudi, ili društvene ili kulturne ustanove (Lakoff and Johnson prema Žiki 2010, 27). Filmovi tako predstavljaju „bogate i žive demonstracije našeg kategorizovanja“ (Krasniewicz 2006, 13) koje prema Lakofu i Džonsonu podrazumeva grupisanje ideja i stvari oko prototipa – najboljeg primera kategorije. Autorka smatra da je jedan od klju nih razloga popularnosti nau no-fantasti nih i horor filmova u njihovom predstavljanju liminalnih stvari, onih koje se nalaze negde izme u i koje stoga „prete“ granicama kulturnog reda – naizmeni no izlaze i i ulaze i iz reda i haosa, unutar i izvan uspostavljenih kategorija.

Krasnevi eva na primeru prototipa majke u Hi kokovim „Pticama“ pokazuje kako mnogi filmovi upu uju na teško e pri definisanju nekih od naših najvažnijih kategorija kao

što je na primer srodstvo – u filmu su prikazani različiti tipovi majki koje se ne uklapaju u idealni tip majke (isto, 14).

U studiji „Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies“ (Suton and Wogan 2009) Saton i Wogan ispituju pojedina ne visokobudžetne filmove (The Godfather; Shark; Field of Dreams, 1989; The Big Lebowski 1998; The Village 2004) i razmatraju ih u vezi sa „klasnim“ antropološkim temama poput darivanja, konceptualizacija granica, egalitarnih društava, oralnosti i pisanja i 'poznavanja' Drugog. Saton i Wogan polaze od tekstualne analize filmskog sadržaja i tako e poput ranijih autora sagledavaju popularne filmove kao savremene mitove u kojima se izražavaju ključne kulturne kontradikcije, to jest koji nude imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija. Njihova namera jeste da otkriju skriveni simbolizam u datim filmovima i da pokažu kako se taj simbolizam odnosi na sociokulturne tenzije u američkom društvu (isto, 24). Studija Satona i Vogana predstavlja najbolji primer šta antropološka analiza dugometražnih komercijalnih filmova može da „ponudi“ ostalim disciplinama koje se bave proučavanjem filmova, i to ne samo u smislu „razumevanja“ filmova kao takvih, već jednog potpunijeg/šireg razumevanja „nas“/„naše“ kulture/društva koji smo te filmove u inili popularnim.

U ovom kratkom pregledu antropoloških pristupa masovnim medijima, namera mi je bila da skrenem pažnju na činjenicu da su se antropolozi bavili medijima decenijama pre nego što su osnovane naučne discipline kao što su studije medija ili studije kulture. Istraživanja Hortens Paudermeijker i autora okupljenih oko projekta „Kultura na distanci“ predstavljaju primer ranog antropološkog interesovanja za masovne medije i ne možemo ih odbaciti kao „prevaziene“ i „zastarele“ samo zato što su društvene i kulturne fenomene posmatrali u funkcionalističkom ili „psihološkom“ ključu. U antropološkom pristupu popularnom filmu pažnja je sa etnografije publike (pre)usmerena na sam filmski tekst i u odnosu na antropološka istraživanja drugih medijskih 'proizvoda'/formi dugometražni komercijalni filmovi su najmanje proučavani u okviru discipline. Zbog toga bih na kraju ovog odeljka, kao neku vrstu 'poziva' da se trenutno stanje promeni, citirala Satona i Vogana – „da li će antropolozi ikada pronaći društvo/kulturu koja troši toliko energije na mitove kao što to mi

inimo sa holivudskim filmovima – konstantno ih gledaju i i pri aju i o njima? (Suton and Wogan 2009, 2).

II ANALIZA

Opšte karakteristike filmova (i romana) na temu postapokalipse

U ovom poglavlju u, na primeru romana i filmova, predstaviti osnovne karakteristike (pod)žanra postapokalipse. Iako su predmet istraživanja ove disertacije filmovi na temu postapokalipse, ideja o „svetu nakon kraja sveta“ prvo se javila/ obrađivala u nauofantastičnoj književnosti, te možemo reći da ona predstavlja osnovu ovih filmova. Tako je, brojni filmovi ovog podžanra nastali su upravo kao ekranizacija popularnih romana postapokalipse (npr. filmovi „Ja sam legenda“, „Put“, „Nema vladi trave“, „Dan trifida“, „Grad ilibara“, „Poštar“). U prvom delu poglavlja ukratko se obrazlaže značenje termina postapokalipsa i katastrofa, zatim se predstavlja narativna struktura romana na temu postapokalipse, prikazuje kratak istorijski pregled snimljenih filmova i na kraju određuje formulu filma postapokalipse prema Kaveltijevoj metodi. Romani i filmovi na temu postapokalipse blisko su povezani sa ideologijom katastrofizma.

Kako je to istakao Valter, „katastrofizam je u modi“ – ekološka predviđanja katastrofa osvojila su medijski diskurs, a žanr apokalipse preplavio je popularnu kulturu (Valter, 2012). Katastrofizam koji nalaže da se držimo najgoreg scenarija za budućnost, postao je omiljeni termin u kulturnom i ideološkom kontekstu (isto, 5). Na svojim primerima, ova ideologija povezuje se sa sticanjem svesti o opasnosti od nuklearne zime u vezi sa upotrebom atomskog oružja, a danas katastrofizam stoji u tesnoj vezi sa ekologijom i opasnošću od katastrofa koje su izazvane neodgovornim delovanjem razvijenih društava (isto, 6). Strah od nuklearnog zračenja tokom sedamdesetih godina, otkriće klimatskih promena i fobija od industrijske katastrofe iz osamdesetih godina, sve su to znaci koji pothranjuju savremene strahove (isto, 24).

1. Postapokalipsa – terminološko određuje

Da bismo razumeli značenje termina postapokalipsa moramo prvo odrediti ono što joj prethodi – apokalipsu, to jest odgovoriti na pitanje šta se podrazumeva pod kataklizmom/

katastrofom globalnih razmera, budu i da su to događaji koji su u ovim filmovima (i romanima, stripovima, video igrama itd.) prethodili stvaranju novog sveta. Kako ćemo u daljem tekstu videti, najveći broj ovih filmova prikazuje društva koja nastaju nakon nuklearnog rata.

Termin Apokalipsa (grčki *apokalypsis* – otkriti ili objaviti) u hrišćanskoj tradiciji odnosi se na viziju kraja sveta kada će doći do konačne borbe između dobra i zla (poslednja knjiga Novog Zaveta, Knjiga Otkrovenja po Jovanu), tokom srednjeg veka termin je takođe označavao i bilo koje proročanstvo ili viziju vezanu za „konačni događaj“ (Stewart and Harding 1999, 286). Pojedini autori ističu da je upotreba termina „apokalipsa“ kao sinonima za katastrofu ili kataklizmu pogrešna (odnosno samo donekle tačna) jer se apokalipsa jednako odnosi i na kataklizmu i na milenijum (spasenje), patnju i trijumf, kaos i red, te da se naglasak na optimističnom ili pesimističnom aspektu apokalipse (kada govorimo o apokalipsi u mišljenju/retorici u književnosti) umnogome razlikuje u zavisnosti od istorijskih perioda u kojima su književna dela nastala – npr. u XX veku optimistični aspekt apokalipse – obeležje transformacije budućeg sveta je većinom „zamenjen“ vizijama uništenja, Strašnog suda (Chatfield 1988, 89-95).

U internet verziji rečnika Meriem Webster, kataklizma se definiše kao „nešto što izaziva veliku destrukciju i nasilje“, odnosno kao „događaj koji podrazumeva naglu promenu i rušenje“ a kao primeri kataklizme navode se poplave, zemljotresi i rat³⁴. U „Leksikonu stranih reči i izraza“ piše da odrednica kataklizma, koja vodi poreklo od grčkog reči za poplavu/potop obuhvata „učenje francuskog prirodnjaka Ž. Kivijea po kome su iznenadne velike kataklizme uništavale celokupan život na Zemlji, ali se on ponovo javljao u drugim oblicima; fig. prevrat, slom, propast (Vujaklija 1996, 396). U istom Leksikonu termin katastrofa je objašnjen kao „preokret, prevrat, obrt, presudan, odlučan trenutak; svaki odlučujući, naročito nesrećan obrt, težak, nesrećan događaj, propast“ (isto, 397).

Nik Bostrom i Milan Ćirković u zborniku „Rizici globalnih katastrofa“ (Bostrom i Ćirković 2011) razmatraju potencijalne rizike od globalnih katastrofa koje u budućnosti mogu da prete čovečanstvu (kao i one sa kojima se čovečanstvo sada suočava). Autori naglašavaju da ne postoji precizna definicija rizika globalne katastrofe, osim objašnjenja da je to „rizik koji potencijalno može ozbiljno naštetiti dobrobiti ljudi na globalnom nivou“³⁵. Prema

³⁴ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/cataclysm>

³⁵ Šta se, prema autorima, računa kao rizik globalne katastrofe? Autori smatraju da bi šteta morala biti ozbiljna a nivo globalni. Katastrofa koja odnese 10 000 žrtava ili nanese 10 milijardi dolara ekonomske štete (na primer, veliki zemljotres), ne kvalifikuje se kao globalna katastrofa. Katastrofa koja bi izazvala 10 miliona žrtava i 10

Bostromu i Irkovi u, veliki broj različitih događaja mogao bi da čini globalne katastrofe – „od vulkanskih erupcija do pandemijskih zaraza, od nuklearnih incidenata do svetskih tiranija, od naučnih eksperimenata izmaklih kontroli do klimatskih promena, i od kosmičkih hazarda do ekonomskog kolapsa“ (isto, 1). Navedene katastrofe predstavljaju moguće događaje koji su u ovim filmovima doveli do „apokalipse“ i prethodili stvaranju novog sveta.

Katastrofe se, dakle, obično poistovećuju sa određenim vrstama fizičkih faktora kao što su zemljotresi, eksplozije, poplave, požari itd. Međutim, kako zapažaju pojedini autori – na pitanje kako definisati katastrofu, to jest na koji način odrediti dimenzije katastrofe, nije nimalo lako odgovoriti. Američki sociolog katastrofe Quarantelli smatra da ono što konstituiše katastrofu nije primarno pitanje empirijskog određenja i ističe da su katastrofe uglavnom bile poistovećivane sa fizičkim faktorima, a da pažnju zapravo treba usmeriti na „društveni slom“ do kojeg dolazi usled fizičkih uticaja (Quarantelli 1985, 42-43). Prema ovom autoru katastrofe su suštinski socijalni fenomeni i u konceptualizaciji katastrofe fokus bi trebalo prebaciti sa fizičkog događaja na aspekte društvene situacije (isto, 44). Naglasak je na društvenom a ne na fizičkom aspektu katastrofe, to jest na „pretpostavljenim socijalnim konsekvencama fizičkih događaja“ (isto, 46), drugim rečima, akcenat je na činjenici da katastrofa može da dovede do svojevrsne „socijalne disorganizacije“. U okviru sociološkog pristupa katastrofa je definisana kao „događaj smešten u vremenu i prostoru, u kojem društvo, ili manji deo društva, prolazi kroz opasnosti i izlaže se gubitku članova i fizičkom razaranju, društvena struktura je takođe razorena i ispunjenje nekih od suštinskih funkcija društva su onemogućene“ (Fritz 1961 prema Quarantelli 1985). Dakle takođe ističe da su katastrofe u suštini socijalni fenomeni jer predstavljaju „neuspehe socijalnih sistema“ – neuspeh da fizička i socijalna infrastruktura zaštite ljude od uticaja koji prete njihovom boljitku (Dynes 1993). Isti autor smatra da katastrofe omogućavaju da razumemo „širinu i ograničenja socijalne promene“ i da kao takve „predstavljaju jedinstvene društvene laboratorije u kojima se socijalne transformacije odvijaju“. Katastrofa se zapravo određuje (to jest upoređuje) u

hiljada milijardi dolara ekonomskog gubitka (na primer, pandemija gripa), računava se kao globalna katastrofa čak i ukoliko je neki region u svetu izbegnu (Bostrom i Irkovi 2011, 2). Prema njima, rizici globalne katastrofe jesu egzistencijalni rizici, oni koji prete da izazovu istrebljenje inteligentnog života poreklom s planete Zemlje ili da trajno i drastično umanji kvalitet njegovog života (isto, 4). Bostrom i Irkovi kao primere globalnih katastrofa koje su se kroz istoriju desile navode: ustanak An Ši (756-763), Tajpinški ustanak (1851-1864), glad za Vreme velikog skoka unapred u Kini, Crnu smrt u Evropi, pandemiju Španske groznice, dva svetska rata, nacističke genocide, glad u britanskoj Indiji, Staljinov totalitarizam, desetkovanje starosedelaca američke populacije velikim boginjama i drugim bolestima koje su pratile dolazak evropskih kolonizatora (isto, 3).

odnosu na prethodno postojeće stanje „normalnosti“ – „katastrofe predstavljaju nagli, neekvivalentni slom u kontinuitetu događaja (u normalnoj situaciji, u normalnim vremenima) uz prisutnu težnju da se ponovo uspostavi prethodno, normalno stanje“ (Clausen et al. 1978, 62).

U okviru antropološke perspektive katastrofa se definiše kao „proces/događaj koji uključuje kombinaciju potencijalno destruktivnih faktora iz prirodnog ili tehnološkog okruženja i ljudsku populaciju u socijalno i tehnološki proizvedenim uslovima vunerabilnosti“ (Oliver-Smith 1996, 305). Kombinacija ovih elemenata dovodi do štete ili gubitka osnovnih socijalno organizacionih elemenata i fizičkih postrojenja zajednice do te da su suštinske funkcije društva prekinute ili uništene što dalje prouzrokuje socijalnu dezorganizaciju (isto).

Prema američkom antropologu Oliver-Smitu, katastrofe se dešavaju na „međuvezi“ društva, tehnologije i ekološkog okruženja, predstavljaju rezultat njihove interakcije i označavaju neuspeh društva da se uspešno adaptira na novonastale uslove (Oliver-Smith 1996, 303). Katastrofa se posmatra kao totalizujuć i događaj ili proces koji utiče na više aspekata života zajednice (isto, 304). Ovaj autor smatra da katastrofe podrazumevaju jedan kolektivitet prožimajućih procesa i događaja, društvenih, ekoloških, kulturnih, političkih, ekonomskih, fizičkih, tehnoloških, koji se odvijaju tokom određenog vremenskog perioda (Oliver-Smith 1998, 180). Prema Oliver-Smitu, katastrofe treba posmatrati kao neku vrstu „prirodne laboratorije“ jer katastrofi ni događaj dovodi do toga da se fundamentalne karakteristike društva i kulture ispolje u svojoj ogoljenosti, budući da prioriteti zajednice/društva bivaju redukovani na bazi ne socijalne, kulturne i materijalne „neophodnosti“ (Oliver-Smith 1996, 304).

Antropološki pristup istraživanju katastrofa je posebno usmeren na pitanje značaja koji katastrofe imaju u procesima društvene promene – „one predstavljaju važan faktor u društvenoj i kulturnoj promeni“ (isto, 312). Drugim rečima, katastrofe mogu da dovedu do smanjene (ili potpuno uništene) sposobnosti društva da nastavi da obezbeđuje potrebe članova, zbog čega dolazi do stvaranja novih mehanizama prilagođavanja a sve u cilju da bi pogodno društvo nastavilo da funkcioniše (isto).

Prema Oliver-Smitu bilo koje razumevanje definicije katastrofe mora da bude zasnovano na teorijskom pristupu koji je u mogućnosti da obuhvati mrežu odnosa koji povezuju društvo (organizaciju i veze između pojedinaca i grupa), okruženje (mrežu veza sa fizičkim svetom) i kulturu (vrednosti, norme, verovanja, stavove, znanje koje je vezano za tu organizaciju i te odnose) (Oliver-Smith 1998, 188).

2. Romani na temu postapokalipse i njihova narativna struktura

U literaturi se književnost koja se bavi postapokalipsom obično naziva „postholokaust fikcijom“. Tema postapokalipse predstavlja jednu od najpopularnijih tema naučne fantastike. Termin „postholokaust fikcija“ koristi se da označi one „prietelja se radnja odvija nakon katastrofe, bilo da su u pitanju prirodne katastrofe ili katastrofe koju su izazvali ljudi ili vanzemaljci“³⁶. Možemo reći da je ovaj podžanr star koliko i sama naučna fantastika. Naime, kao prvi značajni roman na temu postapokalipse obično se navodi drugi roman Meri Šeli „Poslednji vek“ (1826.) u kojem se prikazuju junakova lutanja i potraga za preživelim nakon što se globalna epidemija raširila celavom planetom.

U romanima postapokalipse koji nastaju u prvim decenijama XX veka katastrofa koja dovodi do kraja znane civilizacije je isključivo rezultat prirodnih faktora. Ovaj podžanr postaje izuzetno popularan nakon završetka Drugog svetskog rata i bacanja atomskih bombi Hirošimu i Nagasaki. Romane postapokalipse karakteriše veoma mračna atmosfera i ideja da su ljudi glavni krivci što se globalna katastrofa uopšte i dogodila. Vek je taj koji je jedino odgovoran za sopstveno samouništenje, tj. uništenje planete – kroz nuklearni, biološki i hemijski rat (romani iz četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka), odnosno kroz zagađenje planete, nekontrolisani rast populacije i razaranje zemljine ekosfere klimatskim promenama (od šezdesetih godina do danas).³⁷

Prema Sulivanu, dva romana su posebno značajna za definisanje granica ovog (pod)žanra naučne fantastike – roman Nevila Šuta „Na plaži“ iz 1957. godine i roman koji je napisao Pet Frenk „Avaj, Vavilon“ iz 1959. godine. Ovaj autor smatra da je gotovo celokupnu SF fikciju koja se bavi ovom temom moguće posmatrati kao optimističnu („Avaj, Vavilon“) ili kao pesimističnu u slučaju romana „Na plaži“ (Sullivan 1987, 37). Sullivan smatra da pomenuti romani predstavljaju standardnu perspektivu prikazivanja nuklearnog rata, i da su na osnovu ovih romana oblikovane sve ostale postnuklearne vizije u književnosti, televizijskim serijama i na filmu.

Prema Vulfu, popularnost postholokaust narativa može se objasniti prisutnim mitološkim temama koje prožimaju samu konceptualizaciju obnovljenog sveta (Wolfe 1987, 6). Ovaj autor skreće pažnju na „trostruki izvor mitske moći u ovom (pod)žanru“ – naime, u

³⁶ <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust>

³⁷ <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust>

ve ini postholokaust narativa prisutno je ponovno javljanje haosa, povratak prirodi i su eljavanje dijametralno suprotnih sistema vrednosti u finalnoj borbi za prevlast, a kao tre u, najvažniju mitsku funkciju postholokaust pri e Vulf navodi „preživljavanje“, to jest nastojanje da se ove anstvo i društvo ponovo izgrade.

Vulf smatra da ve ina pri a ove tematike koje se obi no nazivaju „postholokaust fikcijom“ (odnosno „pri ama o kraju sveta“), zapravo govore o suprotnom, o preživljavanju klju nih institucija (poput porodice npr.) i napominje da su dela koja se bave kompletnim uništenjem ove anstva ili planete retka, te da bi iz tog razloga bilo pravilnije takvi romane ozna iti kao pri e o delimi nom kraju sveta („almost the end of the world“), odnosno fikcijom o kraju ve eg dela sveta („end of most of the world“).

Prema Vulfu ve inu „romana postkataklizme“ odlikuje karakteristi na narativna formula koja se sastoji od pet elemenata, odnosno koju ini pet krupnih faza akcije: doživljaj ili otkri e kataklizme; putovanje kroz pustoš stvorenu kataklizmom; nastamba i uspostavljanje nove zajednice; ponovno javljanje divljine kao antagoniste i finalna borba u kojoj se odlu uje koje e vrednosti preovladati u novom svetu (Wolfe 1987, 8).

Prva faza radnje ozna ena kao „doživljaj ili otkri e kataklizme“ odnosi se na na in na koji glavni lik ili likovi otkrivaju da se kataklizma dogodila (on ili oni su u trenutku kada se dešava katastrofa izolovani od drugih i samim tim ne poseduju znanje o doga aju, ili indirektno i postepeno saznaju šta se dogodilo).

Druga faza ozna ena kao „putovanje kroz pustoš stvorenu kataklizmom“ predstavlja, prema Vulfu, jedan od najvažnijih elemenata u postholokaust fikciji. Funkcija takvih putovanja jeste da omogu e „pregled i potvrdu katastrofe“, kao i da doprinesu „pro iš enju beznadežnog stanja“ u kojem se nalazi glavni lik (isto, 10). Ova putovanja kroz postapokalipti nu pustoš su motivisana razli itim faktorima. Ponekad je posredi želja da se ujedine porodice koje su razdvojene zbog kataklizme ili je to putovanje motivisano glasinama o boljem društvu koje postoji negde izvan pustoši. Vulf isti e da se u skoro svim postholokaust romanima kao centralna motivacija putovanja javlja potraga za drugim preživelim ljudima sa kojima je mogu e uspostaviti novu zajednica. Kao veoma važan aspekt putovanja kroz pustoš, Vulf navodi „obe anje novog grani ara“ ili istraživanje novog i/ili obnovljenog sveta. Tako dolazi do ublaženja beznadežnosti razrušenog sveta, javlja se nada o mogu nosti obnove nakon kataklizme, kao i ose aj slobode koji poizilazi iz mogu nosti izbora gde i kako e neko živeti (isto, 11).

Treća faza odnosi se na formiranje stalnog staništa preživelih i uspostavljanje nove zajednice. Nakon putovanja kroz pustoš dolazi do uspostavljanja naseobine koja će biti osnova nove zajednice, a samim tim i osnova nove civilizacije. U najvažnijem broju slučajeva to su lokalizovane zajednice koje naseljavaju ograničene i zaštićene prostore nalik na „srednjovekovne tvrđave“. Po formiranju zajednice uspostavlja se novi društveni ugovor, javlja se potreba za autoritetom, kao i ponovno otkriće neophodnosti postojanja vojnih organizacija i oružja, bez obzira na opasnosti koje takve institucije nose (isto, 12).

Četvrta faza označava „ponovno javljanje divljine kao antagoniste“. Pod divljinom Vulf ne podrazumeva samo prirodno okruženje u kojem zajednica preživelih nakon kataklizme živi (zavisnost od vremenskih uslova, nabujala vegetacija, susret sa divljim životinjama, bolesti, uništenje puteva i električne energije itd), već ovaj autor smatra da se divljina takođe odnosi i na pojavu bandi preživelih koje se obično okreću divljaštvu i time prete stabilnosti novouspostavljenih „zajednica granarskog tipa“. Vulf piše da u mnogim postholokaust romanima prvi veliki izazov sa kojim se preživeli suočavaju nakon formiranja nove zajednice predstavlja „prevazilaženje zavisnosti od ostataka uništene civilizacije i razvitak agrikulture ekonomije“ (isto, 13). Ovaj autor ističe da se sa pojavom „divljine“ javlja i „divljaštvo“ koje se ispoljava kroz postupke pojedinaca ili grupe pojedinaca. Udruženi u predatorske bande oni lutaju postapokaliptičnim okruženjem i predstavljaju pretnju za stabilnost miroljubivih zajednica preživelih. Prema Vulfu, u ovim romanima takvi događaji ukazuju na neophodnost postojanja vojnog i policijskog autoriteta kao esencijalnog dela društvenog ugovora.

Peta faza odnosi se na „krajnju, odlučujuću bitku u kojoj se odlučuje koje će vrednosti preovladati u novom svetu“. U suštini to je opis borbe između dobra i zla koja je karakteristična za većinu postholokaust narativa (isto, 14). Do sukoba obično dolazi zbog ideoloških ili moralnih razlika između protagonista i njegovog suparnika, odnosno između miroljubivih zajednica i bandi pljačkaša. Kako Vulf piše, suparnici, to jest zlikovci u ovim romanima neretko su sadistički nastrojeni, smatraju da je „haos prirodno stanje svega“ i „opsesivno se drže ideje prirodne selekcije“ (isto, 14). Vulf zaključuje da se u postholokaust romanima kataklizma predstavlja kao „novo stvaranje“ koje podrazumeva uspostavljanje zajednice i izumevanje društvenog ugovora, nakon čega dolazi do pojave „divljine“ i „testiranja“ društvenog ugovora, da bi se na kraju odigrala finalna bitka u kojoj pobeđu željene vrednosti (isto, 19).

Kratak pregled istorijata (pod)žanra filmova na temu postapokalipse

Filmovi na temu postapokalipse pripadaju posebnom podžanru nau ne fantastike. Za razliku od filmova na temu apokalipse („film katastrofe“) koji opisuju pretnje daljem opstanku ove anstva kao vrste, odnosno postojanju Zemlje kao planete koja je u stanju da podrži ljudski život (Mitchell 2001, xi), u postapokalipti nim filmovima doga aj koji preti uništenju ove anstva nije predstavljen u filmskoj pri i – podrazumeva se da se kataklizma dogodila i radnja postapokalipti nog filma prati život onih koji su preživeli katastrofu. Prema Broderiku, vizije nuklearnog Armagedona ti u se pre svega preživljavanja – „od ranih post-Hirošima filmova iz etrdesetih koji su anticipirali globalni atomski konflikt, preko pri a upozorenja o efektima nuklearnog rata u pedesetim, ka herojskim mitovima apokalipse u osamdesetim, zaokret od zamišljanja katastrofe ka preživljavanju je o igledan“ (Broderick 1993, 362).

Po etkom pedesetih godina prošlog veka snimaju se prvi filmovi na temu postapokalipse. U ovom periodu kataklizma koja dovodi do „uništenja sveta“ je isklju ivo nuklearna katastrofa. Jedan od prvih filmova na temu postapokalipse je film „Pet“ iz 1951. godine³⁸. Nakon bacanja atomske bombe u itavom svetu preživelo je samo petoro ljudi (etiri muškaraca i jedna trudna žena). Do kraja filma trojica muškaraca, kao i tek ro ena beba, umiru od posledica radijacije, a dalja sudbina glavnih likova (koji treba da predstavljaju novog Adama i Evu) ostaje neizvesna. Druga zna ajnija osvarenja podžanra u ovom periodu su filmovi: „Žene u zato eništvu“ (1952.)³⁹, „Dan kada se svet završio“ (1955.)⁴⁰, „Svet, meso i avo“ (1959.)⁴¹, i film „Na plaži“ (1959.)⁴². Filmovi na temu postapokalipse iz pedesetih godina imaju nekoliko zajedni kih karakteristika. Apokalipsa se isklju ivo vezuje za lansiranje nuklearnih bombi i to su filmovi ija se radnja dešava u bliskoj budu nosti, neposredno nakon što se katastrofa dogodila⁴³. Ovi filmovi se pre svega bave pitanjem na koji na in se zajednica i pojedinci suo avaju sa posledicama nuklearne kataklizme, kao i organizacijom preživelih u takvom okruženju i konfliktima koji se javljaju unutar zajednice.

³⁸ „Five“, red. Arch Oboler.

³⁹ „Captive Women“, red. Stuart Gilmore.

⁴⁰ „The Day The World Ended“, red. Roger Corman.

⁴¹ „The World The Flesh and the Devil“, red. Ranald MacDougall.

⁴² „On the Beach“, red. Stanley Kramer.

⁴³ Izuzetak predstavlja film „Žene u zato eništvu“. Radnja ovog filma smeštena je u daleku budu nost, 1000 godina nakon kataklizme. Ovaj film je tako e i prvi film (pod)žanra koji se bavi temom povratka preživelih na ranije pretpostavljene stupnje istorijskog razvoja.

Za razliku od prethodne decenije, u filmovima na temu postapokalipse iz šezdesetih godina XX veka, prikazuju se razliiti uzroci koji dovode do „kraja sveta“ – nuklearni rat, virusi, zombiji itd. Nekoliko „kulturnih“ filmova ove tematike snimljeni su upravo tokom šezdesetih – prvi film iz popularnog serijala „Planeta majmuna“ (1968.)⁴⁴, Romerova zombi-apokalipsa „No živih mrtvaca“ (1968.)⁴⁵, filmske adaptacije kulturnih romana „Dan trifida“ (1962.)⁴⁶ i „Ja sam legenda“ (film „Poslednji ovek na Zemlji“, 1964.)⁴⁷. Osnovna karakteristika filmova na temu postapokalipse iz ovog perioda je da se po prvi put detaljnije bave prikazivanjem mutacije ljudskih bića ili biljaka nakon što se kataklizma dogodila (npr. „U godini 2289“⁴⁸, „Poslednji ovek na Zemlji“, „Dan trifida“, „Iza vremenske barijere“⁴⁹).

Tokom sedamdesetih godina nastaju neka od „najpoznatijih“ filmskih ostvarenja na temu postapokalipse – filmovi „Pobesneli Maks“ (1979.)⁵⁰, „Loganovo bekstvo“ (1976.)⁵¹, „Zeleni sojlent“ (1973.)⁵², „Deak i njegov pas“ (1975.)⁵³, „Aleja prokletstva“ (1977.)⁵⁴, „Nema vlati trave“ (1970.)⁵⁵, nekoliko nastavaka serijala „Planete majmuna“ („Ispod Planete majmuna“, 1970., „Beg sa Planete majmuna“, 1971., „Osvajanje Planete majmuna“ 1972., „Bitka za Planetu majmuna“, 1973.)⁵⁶, kao i prvi animirani film na ovu temu pod nazivom „arobjaci“ (1977.)⁵⁷. U filmovima ovog perioda nuklearni rat je i dalje preovlađujuća kataklizma koja dovodi do kraja sveta. Za razliku od filmova iz pedesetih i šezdesetih godina u kojima je fokus pri uglavnom bio na naporima zajednice i pojedinaca da prežive u novonastalom okruženju, okosnicu radnje većine filmova na temu postapokalipse iz sedamdesetih godina predstavlja borba između različitih grupa/ zajednica preživelih.

Osamdesete godine su period kada se snimaju klasici (pod)žanra – Karpenterov film „Bekstvo iz Njujorka“ (1981.)⁵⁸, drugi i treći nastavak trilogije „Pobesneli Maks“ („Drumski ratnik“ 1981.)⁵⁹ i „Pod kupolom groma“ (1985.)⁶⁰), filmovi koji se, u smislu ikonografije i

⁴⁴ „Planet of the Apes“, red. Franklin J. Schaffner.

⁴⁵ „Night of the Living Dead“, red. George A. Romero.

⁴⁶ „The Day of the Triffids“, red. Steve Sekely.

⁴⁷ „Last Man on Earth“, red. Ubaldo Ragona.

⁴⁸ „In the Year 2889“, red. Larry Buchanan.

⁴⁹ „Beyond the Time Barrier“, red. Edgar G. Ulmer.

⁵⁰ „Mad Max“, red. George Miller.

⁵¹ „Logan's Run“, red. Michael Anderson.

⁵² „Soylent Green“, red. Richard Fleischer.

⁵³ „A Boy And His Dog“, red. L.Q. Jones.

⁵⁴ „Damnation Alley“, red. Jack Smight.

⁵⁵ „No Blade of Grass“, red. Cornel Wilde.

⁵⁶ „Beneath the Planet of the Apes“, red. Ted Post; „Escape from the Planet of the Apes“, red. Don Taylor; „Conquest of the Planet of the Apes“ i „Battle for the Planet of the Apes“, red. J. Lee Thompson.

⁵⁷ „Wizards“, red. Ralph Bakshi.

⁵⁸ „Escape From New York“, red. John Carpenter.

⁵⁹ „Mad Max 2 – The Road Warrior“, red. George Miller.

zapleta radnje, izvršiti najve i uticaj na potonja filmska ostvarenja na temu postapokalipse⁶¹. Fokus se premešta sa zajednice/grupe/porodice na pojedinca koji pokušava da preživi u postapokalipti nom okruženju, glavni lik, heroj nije više otac koji nastoji da zaštiti svoju porodicu ve lualica i otpadnik „mekog srca“ u kožnoj jakni i izmama, junak koji više ne pomaže „svojima“ (svojoj porodici/zajednici) ve nepoznatim grupama preživelih koje sre e besciljno lutaju i po postapokalipti noj pustoši („ eli na zora“, 1987.⁶²; „Pustinjski ratnik“, 1988.⁶³). Osamdesete su godine kada su snimljeni neki od najpoznatijih filmova na temu distopije/antiutopije – „Istrebljiva “ (1982.)⁶⁴, „Brazil“ (1985.)⁶⁵, ekranizacija Orvelove „1984.“ (1984.)⁶⁶. Možemo re i da ovaj period predstavlja i vreme kada je snimljen najve i broj kulturnih filmova na temu postapokalipse B produkcije („No Komete“, 1984.⁶⁷; „Amerika 3000“, 1986.⁶⁸; „ eri 2000“, 1987⁶⁹.; „Pakao dolazi iz Frogtauna“, 1988.⁷⁰; „Feniks ratnica“, 1988.⁷¹ Itd.) Posledice nuklearnog rata su i dalje osnovna preokupacija scenarista i reditelja kako igranih tako i dokumentarnih filmova iz ovog perioda – kao dva najpopularnija možemo navesti ameri ki tv film „Dan posle“⁷² iz 1983. godine prikazuje užasne efekte koje bi nuklearni rat imao na društvo, i britanski dokumentarni film „Teme“⁷³ iz 1984. godine tako e govori o strahotama koje možemo o ekivati nakon nuklearnog rata.

Možemo re i da u devedesetim godinama, za razliku od prethodne decenije, nije snimljen ve i broj filmova ovog podžanra. Ipak, upravo u ovom periodu snimaju se prvi „blokbasteri“ sa temom postapokalipse – filmovi „Vodeni svet“ (1995.)⁷⁴, „Dvanaest majmuna“ (1995.)⁷⁵, „Poštar“ (1997.)⁷⁶, kao i prvi deo Matriks trilogije (1999.)⁷⁷. U ovim

⁶⁰ „Mad Max 3 – Beyond Thunderdome“, red. George Miller.

⁶¹ Možemo re i da film(ovi) o „Pobesnelom Maksu“ predstavljaju idejni temelj italijanske kinematografije na temu postapokalipse – to su filmovi snimljeni u osamdesetim godinama prošlog veka; „Anno 2020 - I gladiatori del futuro“/ „2020 Freedom Fighters“ (1982.); „Il Giustiziere della terra perduta“/ „Warrior of the Lost World – Mad Rider“ (1983.); „Gli sterminatori dell'anno 3000“/ „Exterminators of the Year 3000“ (1983.); „I nuovi barbari“/ Warriors of The Wasteland - The New Barbarians (1983.); „2019 - Dopo La Caduta Di New York“/ „2019: After the Fall of New York“ (1983.); „Rats - Notte di terrore“/ „Rats: Night of Terror“ (1984.).

⁶² „Steel Dawn“, red. Lance Hool.

⁶³ „Desert Warrior“, red. Jim Goldman.

⁶⁴ „Blade Runner“, red. Ridley Scott.

⁶⁵ „Brazil“, red. Terry Gilliam.

⁶⁶ „1984“, red. Michael Radford.

⁶⁷ „Night of the Comet“, red. Thom Eberhardt.

⁶⁸ „America 3000“, red. David Engelbach.

⁶⁹ „Cherry 2000“, red. Steve De Jarnatt

⁷⁰ „Hell Comes to Frogtown“, red. Donald G. Jackson.

⁷¹ „Phoenix the Warrior“, red. Robert Hayes.

⁷² „The Day After“, red. Nicholas Meyer.

⁷³ „Threads“, red. Mick Jackson.

⁷⁴ „Waterworld“, red. Kevin Reynolds.

⁷⁵ „Twelve Monkeys“, red. Terry Gilliam.

⁷⁶ „The Postman“, red. Kevin Costner.

filmovima glavne uloge tumače neki od najpoznatijih (i najplaćenijih) holivudskih glumaca današnjice (Kevin Kostner, Brad Pitt i Kianu Rives). Globalna kataklizma koja dovodi do kraja sveta nije više nuklearna katastrofa, već su to ekološke katastrofe poput globalnog zagrevanja („Vodeni svet“), pandemije veštački stvorenih smrtonosnih virusa („Dvanaest majmuna“), prirodne katastrofe kao što su udari meteora („Tank devojka“, 1995.⁷⁸), vladini eksperimenti koji su izmakli kontroli i prouzrokovali ekološku katastrofu – npr. film „Neonski grad“ (1991.)⁷⁹ ili su doveli do biološkog rata u kome izumire skoro celokupna populacija planete „Unutrašnja strava“ (1991.)⁸⁰.

Od dvehiljaditih godina do danas u filmovima ovog podžanra prikazana kataklizma koja dovodi do „kraja sveta“ rezultat je ili globalnog zagrevanja ili Trećeg svetskog rata (naravno, ukoliko iz ukupnog korpusa filmova koji su snimljeni u ovom periodu izuzmemo filmove koji prikazuju invazije vanzemaljaca i zombi apokalipsu). Ekološka kataklizma koja nastaje usled globalnog zagrevanja predstavljena je u filmovima „Veštačka inteligencija“ (2001.)⁸¹, „Ledolamac“ (2013.)⁸², „Kolonija“ (2013.)⁸³ itd. Treći svetski rat, koji je u najvećem broju slučajeva bio i nuklearni rat, doveo je do propasti znane civilizacije i distopijske budućnosti, kako nam je to prikazano u filmovima „Ekvilibrijum“ (2002.)⁸⁴, „Grad ilibara“ (2008.)⁸⁵, „Put“ (2009.)⁸⁶, „Knjiga iskupljenja“ (2010.)⁸⁷, „Druga priča“ (2014.)⁸⁸.

Formula filmova na temu postapokalipse

Primenjuju i Kaveltijev koncept formule u ovom delu rada nastojati da odredim osnovne elemente koji se kontinuirano javljaju u filmovima na temu postapokalipse, odnosno da ukažem na standardne konvencije ovih filmova. Kao što je već rečeno, koncept formule pokazao se kao veoma koristan u analizi proizvoda popularne kulture, jer kad uspešno

⁷⁷ „The Matrix“, red. the Wachowski Brothers.

⁷⁸ Tank Girl, red. Rachel Talalay.

⁷⁹ „Neon City“, red. Monte Markham.

⁸⁰ „The Terror Within“, red. Andrew Stevens.

⁸¹ „A.I. Artificial Intelligence“, red. Steven Spielberg.

⁸² „Snowpiercer“, red. Joon-ho Bong.

⁸³ „The Colony“, red. Jeff Renfroe.

⁸⁴ „Equilibrium“, red. Kurt Wimmer.

⁸⁵ „City of Ember“, red. Gil Kenan.

⁸⁶ „The Road“, red. John Hillcoat.

⁸⁷ „Book of Eli“, red. Albert Hughes.

⁸⁸ „Divergent“, red. Neil Burger.

definišemo određenu formulu mi smo, prema Kaveltiju, izolovali najmanje jednu osnovu temelja popularnosti velikog broja dela (Cawelti 1976, 21). Kada nešto postane naširoko uspešna formula, oigledno je da obrazac pri čemu ima neku specijalnu privlačnost i značaj u datoj kulturi. Služe li se formulom kao analitičkim oružjem mi možemo da objasnimo šta znači popularnost određenog dela, da razumemo zašto neke vrste priča postaju široko popularne formule dok druge to ne postaju, možemo da objasnimo uspeh pojedinačnih dela poređenjem sa drugim uspešnim delima, kroz proces definisanja onih elemenata ili obrazaca koji su zajednički brojnim popularnim filmovima ili bestsellerima.

U određivanju formule filmova postapokalipse koristi se predloženom analizom unutrašnje strukture formule koju je Kavelti primenio u određuju klasične detektivske priče – „formula klasične detektivske priče može se opisati kao konvencionalni način definisanja i razvoja određene vrste situacije ili situacija, obrazaca akcije ili razvoja ove situacije, određene grupe likova i odnosa između njih, i okruženja ili tipa okruženja koje je odgovarajuće za likove i akciju“ (isto, 80). Prema Kaveltiju obrazac formule čine osnovna situacija, zaplet i obrasci akcije, likovi i odnosi među njima, okolnosti i okolina.

– Osnovna situacija

U filmovima na temu postapokalipse događaj koji dovodi do „kraja sveta“ se desio u bližoj ili daljoj prošlosti, drugim rečima, sama globalna kataklizma se u datim filmovima ne prikazuje. Kao što znamo, takvim scenarijima se bavi „bratski“ (pod)žanr filmova apokalipse, to jest, filmova katastrofe. U filmu katastrofe apokalipsa je „sadašnjost“, događaj koji junaci pokušavaju da spreče. Nasuprot tome, u ovim filmovima „apokalipsa“ je najčešće prikazana kao daleka prošlost, ali se, u većini ovih filmova, protiv njenih razornih efekata junaci i dalje bore ne bi li preživeli. Kataklizma je opustošila zemlju, većina biljnog i životinjskog sveta je nestala. Ljudi su goli i bos i umiru od gladi. Apokaliptični događaji iz prošlosti, poput nuklearnog rata, širenja smrtonosnih virusa, globalnog zagrevanja i ostalih prirodnih katastrofa, doveli su do kolapsa celokupne socijalne infrastrukture u budućnosti. Države, vojske i vlade „starog sveta“ više ne postoje. Preživeli više nema ko da zaštiti osim njih samih. Situacija u kojoj se oni nalaze može se ukratko opisati poznatom frazom Herberta Spensera „survival of the fittest“. U najvećem broju ovih filmova, prikazani su imaginarni svetovi budućnosti gde se od jutra do mraka odvija puka borba za preživljavanje, i to je, može se reći, ujedno i osnovna situacija i osnovni zaplet ovih filmova. S druge strane, u jednom

broju ovih filmova, nakon apokalipse i „uništenja starog sveta“ prikazuje se nastanak novih društvenih uređenja, koja podrazumevaju totalitarističke sisteme vladavine. No, ni tako zamišljena društva nisu ništa bolja mesta za život u odnosu na ona društva postapokalipse – ona je osnovna karakteristika to da se nalaze u konstantnom ratnom stanju.

– Okolnosti i okolina

Radnja filmova na temu postapokalipse odvija se u tmurnoj budućnosti. Likovi postapokalipse žive ili u opustošenim predelima ili u razorenim i distopičnim gradovima. U najvećem broju filmova okruženje nakon globalne kataklizme je predstavljeno na prvi način, kao ekološka pustoš – prostori u kojima ljudi nakon apokalipse žive su predstavljeni kao nepregledne zagađene pustare. Boje u takvom svetu jednostavno ne postoje. Priroda je mrtva. Zelenila nema. Cveća nema. Prirodni izvori vode su zatrovani. Ikonografija postapokaliptičnog sveta gotovo uvek podrazumeva osiromašeno i uništeno okruženje – pustinje bez oaza i ogoljene crne šume, predele prekrivene raznim industrijskim otpadom i razrušene mostove, napuštene kuće i trulog i polomljenog nameštaja, puste autoputeve koji nigde ne vode. Kada je reč o filmovima u kojima se prikazuju tehnološki „naprednija“ društva, okolina je prikazana kao sterilna i beživotna. Ljudi koji u budućnosti nakon kataklizme i dalje imaju mogućnost da koriste „touchscreen“ tehnologiju žive zatvoreni u podzemnim gradovima i nikada nisu videli leptira. Ili jezero.

– Zaplet i akcija

Zaplet radnje ovih filmova je veoma jednostavan – glavni lik se bori da preživi u novom svetu i da povrati izgubljenu civilizaciju „starog sveta“. U suštini, u pitanju je borba između dobra i zla. Srž narativa većine ovih filmova je sukob oko preostalih/raspoloživih resursa između dve grupe zajednica – miroljubivih, sedeljskih zajednica i ratničkih, nomadskih zajednica preživelih koje ih pljačkaju, terorizuju i ubijaju. I u slučaju onih filmova postapokalipse u kojima se prikazuju društva koja nakon kataklizme nisu prošla proces nazadovanja u pretpostavljene ranije stupnje razvitka, junaci se bore protiv nametnutih i totalitarnih sistema vladavine. I u jednoj i u drugoj grupi filmova, krajnji cilj preživelih je da postanu slobodni. Radnja ovih filmova je često usmerena na potragu za jednim određenim geografskim lokalitetom i cilj preživelih je da do njega stignu. To mesto je nezagađeno predeo

u kojem je život ponovo moguć, to je lokalitet na kojem živi zajednica sličnih („dobrih ljudi“) i koje je oslobođeno opresije postapokaliptičnih bandi.

– Likovi i odnosi među njima

Kada je reč o karakterima, odnosno likovima filmova postapokalipse prva stvar koju ćemo uočiti je jasna podjela na pozitivne i negativne likove. U većini ovih filmova likovi su prikazani prilično crno-belo, u smislu da su oni predstavljeni ili kao suštinski dobri ili kao suštinski loši. Pozitivni likovi su svi oni preživeli koji čuvaju „izgubljene“ vrednosti „starog sveta“, oni su pripadnici miroljubivih zajednica preživelih koji pokušavaju da se odbrane od napada postapokaliptičnih bandi. Negativni likovi su vođe i pripadnici ratničkih, nomadskih skupina, postapokaliptičnih bandi. Oni ugnjetavaju preživjele iz drugih zajednica. Zajednička karakteristika vođa postapokaliptičnih zajednica jeste da su oni gotovo uvek predstavljeni kao inteligentni i veoma sposobni, kao ljudi koji poseduju viziju, njihovu sopstvenu zamisao o napretku (vođa Smokersa, vladarka Trgovišta, vođa Holnista, Karnegi) i kao oni koji zastupaju ideju da cilj ne bira sredstvo. Njihova druga zajednička karakteristika jeste da su svi oni pre apokalipse imali nizak socijalni status, odnosno profesionalni položaj, oni su radili obične, slabo plaćene manuelne poslove – radnik u fotokopirnici, konobarica itd, a događaj kataklizme im je omogućio uspinjanje na „društvenoj lestvici“ i zadobijanje moći. U slučaju filmova koji prikazuju distopične postapokaliptične gradove, dobri likovi su oni koji su se, shvativši da više ne mogu da budu „još jedan zavrtnj u mašini“, pobunili protiv onih naizgled nedodirljivih na poziciji moći i uspešnim činom pobune „izbavili“ i ostale.

Filmovi postapokalipse poseduju nekoliko zajedničkih karakteristika – kao što im i samo ime kaže – radnja se dešava u budućnosti nakon kataklizme, junaci se bore da prežive u novom svetu koji je uvek prikazan kao daleko gori od ovog u kojem sada i ovde živimo (budućnost da taj svet budućnosti karakteriše kolaps društvenog sistema, kao i gubitak slobode/ljudskih prava), oni nisu slobodni i pre ili kasnije dolaze u sukob sa onima koji nastoje da im nametnu vlast silom, njihov krajnji cilj je da pronađu i konačno stignu na mitsko mesto gde će slobodno živeti u zajednici sa istomišljenicima.

2.3. Predstave o (is)hrani u filmovima na temu postapokalipse

esto se može pročitati da su hrana i ishrana – iako u samom središtu ljudskog biološkog, kulturnog i društvenog života, neretko u prošlosti bili zanemareni predmet istraživanja u društveno-humanističkim naukama. Tako na primer, prema Cornevi, veina sociologa i antropologa koji se danas bave ovom temom „isti u paradoks koji proizlazi iz neslaganja između objektivne, životne relevantnosti i značajke hrane i drugorazrednog mesta koje je ona zauzimala u okviru naučnog interesovanja“ (Cornevi 2004, 14). Cornevi eva dalje piše da naučno interesovanje za hranu buja u mnogim pravcima tek od šezdesetih godina prošlog veka (isto, 15). To naravno nije sasvim tačno posebno ako se ima u vidu pionirski doprinos antropologije istraživanju (is)hrane. Interes za ovo područje jeste pojačan u poslednjih nekoliko decenija⁸⁹ i u bliskoj je vezi sa problemima i promenama vezanim za (is)hranu u savremenim društvima – zbog porasta različitih poremećaja u ishrani (anoreksija, gojaznost, bulimija), zbog razvoja novih tehnologija proizvodnje i prerade hrane i osnovanih ili ne „panika“ koje iste izazivaju (npr. genetski modifikovana hrana), zbog raste svesti o problemu gladi u svetu, zbog pitanja raspodele hrane i nejednakosti u njenom konzumiranju u zavisnosti od klase, pola, nacionalnosti itd.

Antropologija hrane i ishrane

Za razumevanje antropološkog karaktera teme ovog poglavlja potrebno je dati jedan kratak (i svakako nepotpun) istorijski i teorijski presek antropoloških istraživanja (is)hrane.

Istraživanje (is)hrane prisutno je u antropologiji još od njenih početaka, odnosno od ustoličenja antropologije kao akademske discipline u XIX veku (Mintz and Du Bois 2002; Messer 1984). Kao primer ranih antropoloških proučavanja (is)hrane može se navesti tekst američkog etnologa Gerika Malerija „Manners and Meals“ koji je objavljen u prvom broju

⁸⁹ Na primer danas se pored brojnih akademskih kurseva u vezi sa hranom, godišnjih skupova i konferencija, organizuju i razni studijski programi posvećeni proučavanju hrane i ishrane – na stranici „Asocijacije za proučavanje hrane i društva“ (ASFS) dat je popis postojećih akademskih programa na svim nivoima studija <http://www.food-culture.org/programs.php>. Pored pojedinačnih monografija koja obrađuju pitanja hrane i roda, hrane i migracija, hrane i religije, hrane i globalizacije ili hrane i turizma itd. napisane su i brojne studije koje sažimaju teorijske analize pristupa društvenim naukama ishrani, raznorazne enciklopedije hrane i istorije navika u ishrani itd. Pokrenuto je nekoliko tematskih časopisa koji se bave „društvenim životom“ hrane poput žurnala „Gastronomica“, „Petits Propos Culinaires“, „Food and Foodways“, „Digest: An Interdisciplinary Study of Food and Foodways“ itd.

asopisa „American Anthropologist“ (Mallery 1888) i u kome se u komparativno-istorijskoj perspektivi razmatraju ponašanja ljudi tokom obroka. Godinu dana kasnije (1889.) škotski semitista Vilijam Robertson Smit u studiji „Predavanja o religiji Semita“ („Lectures on the Religion of the Semites“) posvetio je jedno poglavlje hrani, tj. žrtvenim obrocima (Robertson Smith 1889). Robertson Smit je istraživao hranjenje kao poseban društveni čin i njegovi često citirani zaključci predstavljaju polazišta svakog razmatranja društvene važnosti zajedničkog obroka: „oni koji sede i jedu zajedno ujedinjeni su u svakom društvenom pogledu, oni koji ne jedu zajedno jedni drugima su stranci bez zajedništva u religiji i bez recipročnih socijalnih dužnosti“ (v. Minc 2005, 288; Mennel et al 1998, 129). U okviru pionirskih antropoloških radova o hrani, svakako treba pomenuti i Boasov rad o receptima Kwakijutl Indijanaca iz 1921. godine. Neke od zamerki koje se upućuju Boasovom pristupu, po Marleni Kej Dejts, ti u se ignorisanja mogu nastiti hrane da posluži kao komentar date kulture“ (Dates 2009, 25), te je stoga Boasovo podrobno opisivanje načina pripremanja mesa lososa kod Kwakijutla bilo samo detaljno dokumentovanje ove kulturne prakse u okviru sakupljanja opsežne građe o celokupnom životnom stilu te grupe (isto).

Uprkos ovim ranim nastojanjima da se zabeleže, opišu i u određenoj meri protumače običaji vezani uz (is)hranu, prema pojedinim autorima antropologija hrane biće prepoznata kao poddisciplina antropologije tek od tridesetih godina XX veka (Macbeth and MacClancy 2004, 2). Naime, po etkom tridesetih godina prošlog veka britanska antropološkinja Odri Riards je pod mentorstvom Malinovskog započela svoje terensko istraživanje o sistemima ishrane među Bembama u Zambiji. Riardsova je u funkcionalističkoj perspektivi ispitivala načine na koje nutricionističke potrebe determinišu odnose u društvu, pokazavši da glad predstavlja odlučujući faktor u ljudskim odnosima. Baveći se pitanjem kako su načini postupanja sa hranom izražavali i simbolizovali model društvenih odnosa, Riardsova je pokazala da aktivnosti vezane za pripremu hrane pospešuju i čine nužnom saradnju unutar grupe i igraju važnu ulogu u otkrivanju društvene strukture (Mennel et al 1998, 13). Po povratku sa terena 1932. godine objavila je knjigu „Hunger and Work in a Savage Tribe: A Functional Study of Nutrition among the Southern Bantu“. Njeno sledeće delo (koje karakteriše izvestan otklon od funkcionalizma Malinovskog⁹⁰) „Land, Labour, and Diet: An Economic Study of the Bemba Tribe“ iz 1939. godine. Sindi Minc je svrstao među najbolje monografije o antropologiji hrane, istakavši da ono i danas predstavlja primer i putokaz kako treba pisati o hrani iz antropološkog ugla (Mintz and Du Bois 2002, 101).

⁹⁰ http://classes.yale.edu/02-03/anth500a/projects/project_sites/01_margaretten/paper.htm

Antropološka istraživanja hrane u Sjedinjenim Američkim Državama za vreme Drugog svetskog rata bila su uglavnom „primenjenog karaktera“. Etrdesetih godina prošlog veka u SAD je osnovan Nacionalni istraživački savet komiteta za prehrambene navike (National Research Council Committee on Food Habits)⁹¹ ije su istaknute članice bile Margaret Mid (sekretarka komiteta) i Rut Benedikt. Komitet je okupljao vladine službenike i naučnike iz različitih oblasti (antropologija, sociologija, ekonomija, psihologija itd). Cilj istraživanja koje je komitet sprovodio bio je da se ispituju faktori koji su uticali na promenu navika u ishrani tokom ratnih vremena i s tim u vezi da se pronađe odgovor na pitanje kako su se promene u ishrani uticale na ostala područja američke kulture. Očekivani rezultat istraživanja sastojao se u izradi preporuka na osnovu kojih bi se poboljšao dijetetski obrazac u američkoj kulturi (Mead 1943, 20). Midova je smatrala da je za antropološko razmatranje problema ishrane u ratnim vremenima ključno da se aktivnosti povezane sa hranom smeste u njihov kulturni kontekst, kao i da se dođe do informacija o kulturnoj dinamici koja je prema Midovoj bila suštinska za društveno prihvatanje odnosno neprihvatanje određenih dijetetskih praksi. Posle rata Komitet je raspušten, i može se reći da u tom periodu i u SAD i u Britaniji opada interesovanje za pitanja hrane i ishrane (Macbeth and MacClancy 2004, 2).

„Debata“ između strukturalizma i kulturnog materijalizma obeležila je dalja proučavanja hrane u antropologiji i ona bi se mogla predstaviti razlikom između Levi-Strosovog stava da je „hrana dobra za mišljenje“ i stava Marvinia Harisa da je ona „pre svega dobra za jelo“. Za Levi-Strosa kuhinja određeno društva jeste jezik u kome ono nesvesno iskazuje svoju strukturu ili u kojoj otkriva svoje skrivene suprotnosti (Levi-Stros 1970, 175). Dok je Klod Levi-Stros nastojao da pronađe univerzalna značenja hrane koja su zajednička u svim kulturama, Meri Daglas nije tragala za univerzalnom, panhumanom (pre)kodiranom porukom u jeziku hrane (Douglas 1972, 62). Ona se u svom uticajnom članku „Deciphering a Meal“ bavila analizom tipičnog britanskog obroka (tj. uređenim sledovima obroka u odnosu na dan, nedelju, godinu) na primeru ishrane svoje porodice. Značenja obroka, prema Daglasovoj, jeste u sistemu ponavljajućih analogija – „svaki obrok nosi nešto od značenja drugih obroka, svaki obrok je strukturisan društvenim dogovorom koji strukturise druge...“ (isto, 69). Nasuprot strukturalističkom tumačenju gde je istraživački prioritet bio na značenju hrane i njenim mentalnim i simboličkim funkcijama i prema kome su kulturne konvencije te koje određuju šta jeste a šta nije hrana, Haris je smatrao da se u odabiru hrane

⁹¹ Integralni tekst izveštaja Komiteta za prehrambene navike pod nazivom „The Problem of Changing Food Habits: Report of the Committee on Food Habits 1941-1943“ dostupan je na veb stranici http://www.nap.edu/openbook.php?record_id=9566&page=1

vodimo njenom nutritivnom vrednošću i da biopsihološki, ekološki, demografski i politiko-ekonomski faktori imaju veliki uticaj na hranu koju jedna ljudska grupa konzumira ili proizvodi (Harris 1987, 58).

Antropološki pristup ili možda bolje reći i doprinos koji je antropologija dala proučavanju (is)hrane je u ideji da hrana, kao i verovanja i ponašanja u vezi sa hranom predstavljaju odraz na inačicu na koju kultura konceptualizuje fizičke, socijalne i kulturne univerzume (Long 2001).

Kada je reč o današnjoj domaćoj etno-antropološkoj produkciji, uz nekoliko izuzetaka, gotovo da i nema radova koji se bave ovom temom u savremenom kontekstu.⁹² To ne znači da se u prošlosti srpska etnologija nije bavila ishranom, već da je u odnosu na ostale kategorije materijalne kulture ishrana imala uglavnom marginalni karakter (Knežević 1997, 246) i da se na ovo poručje gledalo kao na 'zbirku recepata' – „većina radova bila je samo deskripcija o održavanju karakterističnih jela i pića uz davanje detaljnih objašnjenja o pripremanju jela.“ (Knežević, 1980, 3). S tim u vezi Mirjana Prošić-Dvorničić navodi da iako postoji velika količina etnografskih podataka o hrani, ishrani i običajima vezanim za jelo koji su sakupljeni širom Srbije od XIX veka do danas takav je pristup hrani bio „atomistički, deskriptivan i lišen teorijskih uvida“ (Prošić-Dvorničić 2005, 316).

Predstavljanje grafičke

Srebrica Knežević, isto je u svojim radovima posvećenim kulturi ishrane isticala da je „aktivno delovanje hrane kao kulturne kategorije na dnevno najlakše objasniti onda kada je ishrana deficitarna ili za vreme gladi“ (Knežević 1980; Knežević 1990, Knežević 1997). Tragom navedene tvrdnje Kneževićeve, u ovom poglavlju se neće baviti realnim (stvarnim/činjenim) nestašicama hrane i problemom gladi kroz istoriju ili u sadašnjem trenutku, već time kako su ovi problemi tretirani u popularnoj imaginaciji, odnosno kulturnim

⁹² Izuzetak predstavlja istraživanje Radojčićeve (2009.) koja je analizirala rubrike o hrani i kuhinji u srpskim štampanim medijima. Takođe, 2005. godine objavljene su dve sveske temata o hrani i ishrani časopisa Kultura pod nazivom „Kultura svaštojeda“ (Knežević 2005) koji u najvećem broju slučajeva prevodi stranih tekstova i svega nekoliko originalnih radova domaćih autora npr. Prošić-Dvorničić 2005; Čolak-Antić 2005. Čerović u radu „Hrana - priča našeg života - prilog studijama hrane i antropologiji ukusa“ razmatra antropološki relevantne domene istraživanja hrane kao što su mitološki, kulturni, ekonomski, estetski i politički aspekti ishrane (Čerović 2013).

predstavama o hrani prisutnim u delima popularne kulture. Gra u za ispitivanje ovih simboli kih predstava o hrani i ishrani ine dugometražni komercijalni filmovi na temu postapokalipse koji opisuju društva suo ena sa njenom sveopštom nestašicom. Kao što je ve pomenuto, radnja ovih filmskih pri a smeštena je u okruženje koje karakteriše slom celokupne društvene infrastrukture i u kome hrane u obliku prirodnih resursa nema. Razmatrani nau nofantasti ni filmovi prikazuju budu nost ove anstva nakon globalne kataklizme (u najve em broju filmova do katastrofe globalnih razmera dolazi zbog nuklearnog rata ili razli itih prirodnih katastrofa, naglog rasta populacije, iscrpljenja resursa, pandemija smrtonosnih virusa i tako dalje). Takva budu nost je predstavljena kao vreme opasnosti i nasilja, vreme neprestanog ratovanja i sukoba preživelih oko preostalih resursa u opustošenom okruženju. Drugim re ima, svet koji nastaje nakon „apokalipse“ predstavljen je kao jedan tmurni svet bez nade u bolje sutra. Zajednice preživelih se naj eš e prikazuju kao društva koja su, nakon globalne katastrofe koja je zadesila planetu, prošla kroz proces „deevolucije“. Civilizacija „starog sveta“ je uništena i preživeli su se „vratili“ na pretpostavljene stupnjeve evolutivnog razvitka, u „primitivno“ i/ili „varvarsko“ stanje. Pojam civilizacije kako je upotrebljavan i zamišljen u ovim filmovima je osamnaestovekovna ideja „civilizacije u jednini“, kao ne ega što predstavlja suprotnost ideji „varvarizma“ ili „primitivnosti“, gde je naravno sve ono što nije civilizacija jednostavno loše i opasno (v. Elijas 2001).

Iako u ovim filmovima hrana ne predstavlja okosnicu filmske pri e⁹³ može se re i da njen nedostatak predstavlja element koji je svojstven postapokalipti nom podžanru, pogotovo ako imamo u vidu da se u filmskim ostvarenjima koja pripadaju žanru nau ne fantastike hrana budu nosti gotovo uvek prikazuje kao opasna, i pre svega druga ija. Ishrana kao klju biološkog opstanka preživelih u ovakvom okruženju je ograni ena na ostatke konzervirane hrane, ili na ljudsko meso i na ostalu „nejestivu“ odnosno tabuisanu hranu (u slu ajevima u kojima je od katastrofi nog doga aja prošlo duže vremena). Razmatranjem na ina na koji hrana funkcioniše u filmovima koji prikazuju njenu sveopštu nestašicu, u mogu nosti smo da uvidimo da se upravo kroz odnos prema (is)hrani odražavaju i odnosi me u ljudima/preživelima.

U filmovima na temu postapokalipse su prikazani razli iti modeli ishrane koji se „ne uklapaju“ u odre enja jestivog i nejestivog, našeg nau enog i kulturom uslovljenog odgovora na pitanje „šta je, odnosno šta nije hrana?“. Drugim re ima, pitanje koje mene u ovom

⁹³ Opsežnu listu filmova u kojima je hrana „integralna filmskoj pri i“ vidi u Baron 2006, 24-25.

poglavlju interesuje jeste kako je kulturna kategorija (is)hrane *predstavljena i izazvana* u filmu postapokalipse?

Odabrani filmovi koji će biti predmet analize u ovom aspektu postapokalipse pripadaju anglosaksonskoj produkciji i snimljeni su u vremenskom periodu od 1970. do 2010. godine. To su filmovi “Zeleni Sojlent“ (Soilent Green, 1973.), “Dečak i njegov pas” (A Boy and His Dog 1975.), “Pobesneli Maks” (Mad Max II, 1981.), “Vodeni svet” (Waterworld, 1995.), “Poštar” (The Postman, 1997.), “Put” (The Road, 2009.) i “Knjiga iskupljenja” (Book of Eli, 2010.). Izabrani su prvenstveno na osnovu njihove popularnosti – bilo da se ona ogleda u kulturnom statusu koji su stekli tokom vremena, ili na osnovu prihoda koji su ostvarili emitovanjem.

Hrana i film – „dobra za gledanje”

Hrana kao element ili “oslonac” zapleta (ili pak samo kao estetsko sredstvo “do aravanja” scene) prisutna je u filmovima od najranijih vremena kinematografije. Od ere nemog filma pa do sve do današnjih dana likovi na pokretnim slikama jedu, seckaju, prže, grickaju, povraćaju, hrane druge, gladuju, kupuju, mešaju, okupljaju se radi zajedničkih obroka, te bi se čuvena⁹⁴ rečenica Kloda Levi-Strosa da je “hrana dobra ne samo za jedenje već i za mišljenje” mogla produžiti i konstatacijom da je hrana dobra i za gledanje. Tome u prilog naročito govori recentna popularnost tzv. “food genre-a” ili “food film-a”⁹⁵ u kome glavnu ulogu ima upravo hrana, tj. kulinarstvo. Hrana je, dakle, u ovim filmovima u centru zbivanja, kamera je često fokusirana na pripremanje ili služenje hrane, bilo da je pozadina filmske priče kuhinja restorana ili porodična trpezarija. Tematski su ovakvi filmovi, okvirno rečeno, često okrenuti rodnim pitanjima (žena majka koja kuva ili žena ljubavnica koja zavodi muškarca putem kulinarskih akonija, ili žena kuvarica koja se takmiči u pripremanju jela sa kuvarom u koga se naravno na kraju srećno zaljubljuje), ili ka potcrtavanju značaja hrane u ispoljavanju, konstruisanju, definisanju etničkog/nacionalnog identiteta u savremenim post/modernim uslovima. Još jedna od karakteristika “filmova o hrani” jeste da su glavni likovi neretko u ulozi kuvara (najčešće šefova kuhinje u restoranu) što je verovatno jednim

⁹⁴ Gotovo da nema ozbiljnije studije koja obrađuje društveni i kulturni značaj hrane (bilo u formi lanka ili knjige) a da se ne poziva na ovu Levi-Strosovu misao.

⁹⁵ Neki od najpopularnijih filmova ovog „podžanra u nastajanju“ su „Babette’s Feast“, „Eat Drink Man Woman“, „Like Water for Chocolate“, „Tampopo“, „No Reservations“, „Tortilla Soup“, „Soul Food“, „Mostly Martha“, „The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover“ itd.

delom rezultat povratnog uticaja današnje globalne medijske popularnosti televizijskih zvezda poput Gordona Remzija ili Džeimi Olivera koji kroje svakodnevne jelovnike publike širom sveta.

Odnos hrane i filma je relativno nov predmet akademskog interesovanja. Predstave hrane na malim ekranima tek u proteklih nekoliko decenija zaokupljaju “ozbiljniju” pažnju istraživača iz društvenih i humanističkih nauka, posebno u okviru studija kulture koje su sude i po količini objavljenih radova pokazale najviše interesovanja za ovu temu.⁹⁶ U radovima koji se tiču ovog fenomena se naglašava neophodnost interdisciplinarnog pristupa (oslanjanje na teorijske uvide različitih disciplina – od studija filma, antropologije, sociologije, preko semiotike, istorije itd.) u ispitivanju materijalnih i simboličkih reprezentacija hrane u filmovima da bi se uočila “uloga hrane u konstruisanju značenja i menjanju kompleksne prirode društvenih veza” (Ferry 2003, 1).

En Bauer u uvodniku zbornika “Reel Food” u kome su prikupljeni eseji koji obrađuju vezu hrane i filma ističe da su se filmski reditelji često okretali hrani da bi posredstvom nje preneli važne aspekte emocija likova i njihovih ličnosti i kulturnih identiteta, i da naša pažnja u tumačenju treba biti upravljena na raznolike načine na koje su etnički, religijski, seksualni i filozofski aspekti narativa komunicirani kroz hranu (Bower 2004, 1). Razlog ovog korišćenja hrane u vizuelnim medijima i umetnosti odnosno njene privlačnosti kao metafore leži u činjenici da je hrana uobičajeni, sastavni deo našeg sveta i naše svakodnevice. Upravo ova opštost i uobičajenost je ono što prema Bauerovoj omogućava hrani da funkcioniše na nivou evokacije, uvlače i nas u filmske likove, radnje i okruženje – “hrana je deo načina na koji nam filmovi već više od jednog veka govore ko smo mi, konstruišu i naše ekonomske i političke težnje, naš osećaj seksualnog, nacionalnog i etničkog identiteta, ispunjavaju i nam umove sa idejama o ljubavi i romansi, avanturi i hrabrosti, nadi i ožalošćenju...” (Bower 2004, 3).

Kada je o materijalnom svetu u delima kinematografije reč, Lukides i Fuller naglašavaju da su pitanja poput “da li”, “kada”, “gde” i “zašto” su određeni artefakti upotrebljeni ili zloupotrebljeni ključna za istraživanje materijalne kulture u filmu. Takođe, pomenuti autori smatraju da ćemo fokusiranjem na fizičke stvari koje čine univerzum filmova

⁹⁶Pri tome ne mislim da su hrana i film kao predmet proučavanja nekakvo vlasništvo autora koji pišu pod transdisciplinarnim kišobranom studija kulture već da su brojni istraživači koji su pisali o rečenom svoj pristup ovim medijskim tekstovima budući da su se bavili odnosima među, rodom, etnicitetom i hrane u filmu odredili kao takav.

– na konstante i promenljive, bolje razumeti određene sklonosti i prioritete materijalnog života u društvu koje je film proizvelo (Loukides and Fuller 1993, 3).

“Analiza čak i malog broja objekata unetih u organizam, nošenih, posedovanih, ili korišćenih u filmu ukazuje da konvencije filma reflektuju ali i iskrivljuju evoluciju (američkog društvenog života)” (isto, 4).

Hrana u naučno fantastičnom žanru – nelagodnost u ishrani i hrana koja izaziva strah

Hrana i prakse ishrane su, kako su pojedini autori pokazali, (od)uvek aktuelna tema obrade u naučno fantastičnoj književnosti i kinematografiji (v. Forster 2004; Watson Clafin 2004; Parasecoli 2008; Retzinger 2008; Božić-Šejić 2009). U Parasecolijevoj studiji „Ugrizi me – hrana i popularna kultura“ važno mesto (ako ne i najvažnije) zauzimaju analize naučno fantastičnih romana. On smatra da je analiziranje predstava o hrani upravo u ovom žanru doprineti boljem razumevanju relevantnosti koju hrana ima za stabilnost političkih i socijalnih struktura (Parasecoli 2008, 64). Hrana je u naučno fantastičnom žanru zamišljena kao liminalni kulturni simbol – između života i smrti, prirode i kulture, ljudi i ne-ljudi, tj. robota, kiborga, vanzemaljaca (Retzinger 2008).

Razmatranjem hrane koju ljudi jedu (ili ne jedu), na način na koji je pripremaju ili konzumiraju, izgledom i opremljenošću u kuhinji ili trpezariji u kojima oni obeduju dolazimo do jasnih uvida o kakvoj budućnosti ljudske vrste je u ovim delima rečeno. Hrana u naučno fantastičnom žanru jeste sve drugo osim obroka na koji smo navikli – hrana je kašičica udne boje, pilulica sa svim potrebnim sastojcima i dovoljno kalorija da nam zameni tri (ili pet) neophodnih dnevnih obroka, ili kreker koji nam sastojci nisu poznati. Izgleda da pre nego što smo se mi (ili javnost) zapitali „a šta se zaista nalazi u hrani koju jedemo?“ to „pitala“ i na isto pitanje davala odgovore dela naučno fantastične⁹⁷. Nelagoda koju oseamo u vezi s hranom budućnosti koja je izražena prikazom napretka nauke i tehnologije, svoje uporište uvek ima u strahovima i anksioznostima vezanim za hranu sadašnjosti.

U naučno fantastičnom žanru je u najvećoj meri problematizovan odnos hrane i prirode, hrane i ljudskog tela, i hrane i tehnologije. Većina autora koji su se ovom temom bavili uglavnom su

⁹⁷ Isto pitanje predstavlja i temu brojnih savremenih folklornih narativa poput urbanih legendi (v. Kovačević 2009).

prikaze hrane u nau noj fantastici tuma ili pre svega kao deo politickog i kulturnog komentara, kao vid oru a društvene kritike uperene ka ekološkoj nebrizi u sadašnjosti. Prema Recingeru, hrana je u nau no-fantastinim filmovima predstavljena na dva na ina – kao poznata hrana – „familiar food“ i kao nepoznata, udna hrana – „unfamiliar food“ (Retzinger 2008). U prvom slu aju, koji Recinger ilustruje scenom ishrane iz filma „Soylent Green“ – hrana predstavlja svet koji više ne postoji i time ona funkcioniše kao materijalna ekspresija nostalgije za prošloš u (isto, 372). U slu aju kada se u filmovima koristi nepoznata/ udna hrana funkcija njenog prikazivanja je u naglašavanju „stranosti“ i otu enosti budu nosti i ona tako predstavlja jasan signal da je budu nost udno i u mnogome promenjeno mesto (isto, 377).

Forsterova istie da postoje dve važne oblasti gde se studije hrane i nau na fantastika susre u – to su interes za tehnologiju i interes za (ljudsko) telo. Naime, i studije hrane i nau na fantastika su, svaka na svoj na in, izrazile zabrinutost za rastu i uticaj tehnologije na pojedinca i na društvo u celini – „u slu aju studija hrane to je pitanje masovne proizvodnje hrane, homogenizacije kuhinja kao što je faktor 'mekdonaldizacije' kao i pitanja koja se ti u na ina kako osigurati jednaku raspodelu hrane u slabije razvijenim zemljama“ (Forster 2004, 253). Nau na fantastika je, prema Forsterovoj, tako e obra ivala sli na pitanja koja se ti u „kontrolišu e i dominiraju e mo i industrijskih kompleksa i na ina na koji su težnja za profitom kompanije i korporativne ideologije postavljene ispred pravi nih i moralnih kodova pojedinca“ (isto). Forsterova zaklju uje da i u slu aju masovne industrijske proizvodnje hrane i u slu aju društva kojim dominiraju kompjuteri i tehnologija uvi amo kako su „veliki narativi o normalnosti, prirodnom moralu, i ljudskoj samilosti ispali naopako“⁹⁸ (isto).

Druga sli nost koju Forsterova pronalazi izme u studija hrane i nau ne fantastike jeste njihova relevantnost za pitanja tela i telesnosti. Autorka piše da hrana koju mi jedemo, hrana koju mi želimo da konzumiramo ili koju naše telo namerno odbija, ozna ava (barem u bogatom zapadnom svetu) mnogo više nego osnovne hranljive sastojke i energetske kalorije – ona je povezana sa društvenim statusom, primanjima i predstavom o telu i s tim u vezi Forsterova dalje naglašava da in kuvanja i in jela predstavljaju „na in kontrolisanja uticaja 'spoljašnjeg' sveta na unutrašnjost tela“ te da stoga odnos izme u hrane i tela zapravo govori o kontroli koja je ujedno i fizi ka i psihi ka. Autorka re eno dovodi u vezu sa idejom da se ve ina nau nofantastinih narativa zasniva na uticaju koji vanzemaljske sile ili napredak

⁹⁸ „the grand narratives of normality, natural morals, and human compassion have gone awry“

tehnologije imaju na krho ljudsko telo – „telo je u nau noj fantastici meta borbe kome se preti i iznutra i izvana“.

Kakva e hrana iiniti ishranu u nau nofantasti nim svetovima i kakav e odnos likovi graditi prema ishrani i izme u sebe zavisi od toga da li su ti budu i svetovi prikazi utopijskih ili distopijskih društava.

Modeli ishrane u postapokalipti nim društvima budu nosti

*Right now I'm hungry and I wanna get laid*⁹⁹

(A Boy and His Dog, 1975)

Prikazi hrane i ponašanja prilikom ishrane u filmovima ine se kao nešto toliko svakodnevno, uobi ajeno, podrazumevaju e i sveprisutno, da esto ne obra amo pažnju na simboli ku mo koju hrana ima u ovim delima – na ine na koje scene (is)hrane podupiru filmske pri e i odnose me u akterima. Kada sam prvi put gledala filmove koji e biti analizirani u ovom poglavlju nisam razmišljala o hrani, ak nisam ni prime ivala da su ovi filmovi zapravo krcati scenama (is)hrane. Naknadnim pregledavanjima¹⁰⁰ izdvojila sam nekoliko scena koje u imenovati i grupisati na slede i na in: scene potrage za hranom i/ili scene lova; scene pripreme hrane i obedovanja; scene ponude hranom, tj. scene u kojima je hrana izraz gostoprimstva ili zahvalnosti; scene u kojima je prikazana ishrana barem dvoje ljudi, tj. scene zajedni kog obedovanja. Na osnovu odabranih scena bi e izdvojene teme koje se ponavljaju. Tako e se u radu pokazati koje su to zajedni ke ideje vezane za hranu i ishranu konstantno prisutne u postapokalipti nim filmovima, a koje e potom biti interpretirane uz pomo antropoloških teorija koje se odnose na (is)hranu. To su u prvom redu zna aj mesa (i fenomen kanibalizma), zna aj zajedni kog obroka (društvenost, emocije i prisnost likova) i strah od druga ije hrane (tj. strah od promene).

⁹⁹ „Trenutno sam gladan i želim nešto da povalim“. Na po etku filma A Boy and His Dog ovu re enicu de ak Vik kaže njegovom psu Bladu, i ona veoma dobro opisuje postapokalipti ni svet esto sveden na primarne nagone, gde su glad za hranom i glad za seksom neretko pokreta i akcija filmskih protagonista

¹⁰⁰Filmove o kojima e biti re i u ovom poglavlju pogledala sam više puta. Moja „ponovljena etnografija“ omogu ila mi je da svakim novim gledanjem uo im nešto novo, nešto što mi pre nije „padalo na pamet“ što govori u prilog tome da film kao specifi an i kompleksan predmet obrade i gra e, kao etnografija obavljana iz fotelje zahteva tzv gusto/detaljno opisivanje („thick description“) u istom smislu kao što je to slu aj u „klasi nom“ etnografskom radu.

Ono što mene u ovom poglavlju prevashodno interesuje jesu na ini na koje prikazi postapokalipti ne (is)hrane prenose predstave o zamišljenim socijalnim odnosima u društvu budu nosti? Verujem da kulturna zna enja utkana u predstave o alternativnoj, budu oj (is)hrani, poruke koje su implicitno ili eksplicitno sadržane u ovim scenama, mogu doprineti razumevanju na ina na koje ljudi zamišljaju budu nost.

Kao što je ve pomenuto, filmove na temu postapokalipse karakteriše velika sli nost u narativnoj strukturi¹⁰¹ – oni sadrže sli ne elemente zapleta i motive. Iz tog razloga u ovom poglavlju nisu opisani pojedina ni sinopsisi datih filmova ve samo njihove sli nosti i zajedni ke karakteristike. Okruženje filmova na temu postapokalipse može se u najkra em opisati kao ekološka pustoš – to su beskona ne pustinje bez vegetacije (na primer filmovi „Book of Eli“, „The Road“, „Mad Max“, „A Boy and His Dog“ itd.), površine prekrivene vodom („Waterworld“), ili distopi ni prenaseljeni gradovi („Soylent Green“). Tip teritorije koju preživeli u novom svetu naseljavaju jesu, dakle, zaga eni predeli gde je životinjski i biljni svet skoro u potpunosti nestao (u nekim slu ajevima preostale životinje su mutirale i prilagodile su se novim uslovima života). Taj novi svet budu nosti posle katastrofe opisan je kao jedan nasilni i agresivni svet koga u najve em broju naseljavaju „hobsovski“ ili „instiktivisti ki“ shva eni ljudi (svedeni su na osnovne instinkte i traganje za zadovoljenjem osnovnih potreba). To je svet bez milosti, bez saose anja. U filmovima se prikazuje sukob izme u dva ili više tipova društava – s jedne strane je zajednica onih koji se upinju da prežive i da ponovo izgrade društvo/civilizaciju i s druge strane novoformirane bande (drumski ili ’morski’ razbojnici, ili paravojne formacije) koji im to onemogu avaju. Svet ovih filmova je izgra en tako da neizbežno priziva razmišljanje na temu odnosa prirode i kulture (i to shva enog na Levi-Strosovski ’na in’ – naspram kulture kao sistema pravila i normi nalazi se priroda) i ini se kao da opozicije koje se u ovim filmovima na delu služe da naglase ovu osnovnu/viševekovnu dihotomiju izme u prirode i kulture – divljina : civilizacija; neure enost : ure enost; nema pravila : ima pravila i oni koji jedu ljudsko meso : oni koji ne jedu ljudsko meso. in ishrane odnosno odabira potencijalne hrane (hrana uostalom i jeste ta koja je istovremeno i deo prirode i deo kulture) najbolje ilustruje ove suprotnosti prizivaju i klju nu opoziciju izme u nas (Mi) i njih (Drugi) koja se dalje predstavlja odnosom kultura : ne-kultura. U postapokalipti nom okruženju Drugi su prikazani kao oni koji jedu ljudsko

¹⁰¹ Prema Geriju Vulfu ve inu romana postkataklizme odlikuje karakteristi na narativna formula koja se sastoji od pet krupnih faza akcije: 1. doživljaj ili otkri e kataklizme; 2. putovanje kroz pustoš stvorenu kataklizmom; 3. nastamba i uspostavljanje nove zajednice; 4. ponovno javljanje divljine kao antagoniste i 5. krajnja odlu uju a bitka ili borba da se odlu i koje e vrednosti preovladati u novom svetu (Wolfe 1983).

meso, koji ne dele vrednosti i pravila starog, „ispravnog“ sveta, odnosno uništene civilizacije. Drugi su oni koji ne jedu istu hranu kao i Mi. Tehnologija kojom postapokalipti ne zajednice raspolažu je rudimentarna, a tip ekonomije koji se prikazuje je „primitivna“ ekonomija ograničena na trampu/razmenu osnovnih dobara i zadovoljavanje elementarnih potreba, odnosno u slučaju postapokalipti njih bandi na pljačku/otimanje kao sredstvo sticanja resursa. Umetnosti, književnosti i pismenosti u ovim društvima nema. Akteri postapokalipti njih filmova lutaju ovim tmurnim, zagađenim i opustošenim predelima i preživljavaju tako što love preostale životinje i tragaju za ostacima hrane i ostale robe u napuštenim kućama i automobilima koji su u višak potom trampe. Glavni junaci su najčešće predstavljani kao usamljeni heroji koji ne pripadaju niti svetu novoformiranih zajednica preživelih, niti svetu postapokalipti njih bandi razbojnika već predstavljaju svojevrstne medijatore između ova dva sveta.

Samim tim što je hrana, pored vazduha i vode, biološka nužnost ona čini najveće blago u postapokalipti nim svetovima budu nosti. Nestašica hrane i vode je, kao što je već rečeno, element koji je svojstven filmskim ostvarenjima ovog podžanra. Hrana i voda su retkost. Hrana je osnovni resurs oko koga se odvijaju sukobi u postapokalipti nom svetu. To je rat za resurse kojih nema dovoljno, kao što su, uostalom, i u „stvarnom životu“ svi ratovi u istoriji bili ratovi oko resursa. Hrana i voda su roba koja se razmenjuje ili češće silom otima.

Šta je sve hrana u postapokalipsi? Prikazana je uglavnom ona „hrana“ koja je u savremenim zapadnim društvima označena kao nejestiva, kao ne-hrana i time kao predmet gađenja (pri čemu kulturno određenje „nejestivosti“ pojedine hrane predstavlja gledište zapadnog sveta – npr. meso zmija/insekti se jedu u nekim ne-zapadnim kulturama). U takvom budućem svetu sve je jestivo – sve može da bude potencijalna hrana ako ima određenu nutritivnu vrednost – konzerve pseće hrane („Mad Max“), meso mutiranih životinja („Waterworld“), meso smrtonosnih gmizavaca („Mad Max“), meso kućnih ljubimaca („The Postman“), meso ljudskih bića („Book of Eli“, „A Boy and His Dog“, „The Road“, „Soylent Green“) itd. Na primer, kada u filmu „The Road“, otac i sin sretnu starca lutalicu i pitaju ga da li je jeo, on im odgovara: „Da, jeo sam. Jeo sam sve što se može naći“. Jede se sve jer bi se u protivnom umrlo od gladi. Ipak ovaj naglasak da sve može da bude potencijalna hrana služi i kao strategija da se naglasi navodno nepostojanje kulture koja bi odredila šta je jestivo, a šta nejestivo. U ovom postapokalipti nom svetu u najmanjoj meri ima tzv. „hrane prošlosti“, hrane „starog sveta“ odnosno onoga što je hrana naše sadašnjosti, i tu pre svega mislim na preostale konzerve različitih hrane.

U ovim filmovima vizuelni prikazi hrane (i vode) potcrtavaju njen značaj i njenu retkost. Hrana je gotovo uvek dre e e, naglašene boje u odnosu na ostatak bezbojnog pejzaža (npr. prikaz malenog crvenog paradajza u filmu „Waterworld“, crvenilo svežeg ljudskog mesa u filmu „The Road“, belina ispe enog ma kinog mesa u filmu „Book of Eli“, ili dre avo zeleni krekeri u filmu „Soylent Green“...).

U ovom delu rada u prikazati samo scene ishrane glavnih likova u filmovima (scene potrage za hranom i/ili scene lova; scene pripreme hrane i obedovanja; scene ponude hranom, tj. scene u kojima je hrana izraz gostoprimstva ili zahvalnosti; scene u kojima je prikazana ishrana barem dvoje ljudi, tj. scene zajedni kog obedovanja.), a u slede em potpoglavlju u se baviti drugom važnom karakteristikom ishrane u filmovima postapokalipse – pojavom ljudožderstva.

a) *scene potrage za hranom i/ili scene lova*

U postapokalipti nom svetu se do hrane dolazi na razli ite na ine – potragom, lovom, razmenom¹⁰² ili otimanjem. Proces nabavke hrane ni u jednom od ovih filmova nije jednostavan – za hranom se traga i tu potragu gotovo uvek prati odre ena opasnost.¹⁰³

Ve uvodna scena filma „Book of Eli“ odnosi se na potragu za hranom, ta nije lov – vidimo Elija koji se nalazi u gustoj, „spaljenoj“ šumi drve a ogoljenih krošnj, prizor kojem boju daje samo magla do arana nekakvim sablasnim tonom sepije. Zatim nam se prikazuje omalena ma ka koja jede stopalo preminulog oveka što leži na zemlji. Ma ka izgleda nekako bolesno, sa velikom glavom nesrazmernom mršavom telu smežurane kože bez krzna (što je verovatno posledica radijacije). Time nam se na samom po etku predava da je ovo svet radikalno druga iji od našeg – ma ke jedu ljude i ljudi jedu njih. Kao da to nije dovoljno, Eli doziva ma ku na na in na koji mi dozivamo naše ku ne ljubimce, da bi je, kako se ona približila, ubio strelom. Tada po prvi put u filmu vidimo boju – dre e e crvenu krv ma ke na mestu gde je probodena strelom. Eli hvata mrtvu ma ku za vrat i stavlja je u torbu. U ovoj

¹⁰² Do hrane i vode se esto dolazi razmenom, ili hrana predstavlja robu kojom se vrši trampa u zamenu za nešto drugo. Na primer, kada u filmu „A Boy and His Dog“ Vik želi da prisustvuje ne emu što li i na bioskopsku projekciju u pustinji na otvorenom kao ulaznicu nudi konzervu sardina (u stvari cvekle jer ne umeju da pro itaju etikete sa nazivima namirnica).

¹⁰³ Zbog sli nosti brojnih scena potrage za hranom i vodom koje su prikazane u filmovima na temu postapokalipse ne u ih ponaosob opisivati – jer to je ono što postapokalipti ni junaci zapravo i rade tokom itavog filma – traže hranu da bi preživeli.

sceni „prekora ene“ su dve stvari „naše“ civilizacije – jedenje tabuisanog mesa ma ke i jedenje ma ke kojoj smo se prvo obratili kao ku nom ljubimcu, daju i joj time individualnost i humanost.

b) scene pripreme hrane i obedovanja

Oni koji su preživeli katastrofu (likovi iji životi su prikazani u ovim filmovima) jedu kad god im se za to ukaže prilika – njihova ishrana nije vezana za doba dana ili za odre eno mesto. Oni obeduju gde stignu – na (pustinjskom) tlu, na palubi splava ili za stolom; jede se u razli itim položajima – stoje ki, u e i ili sede ki. Hrana se naj eš e jede prstima bez pribora – lomi se, kida ili liže. Posude iz kojih se jede ili u kojima se uva hrana su obi no rezultat dovijanja postapokalipti nih ljudi. Tako e, ništa se ne baca i sve je podložno „recikliranju“. U filmu „Waterworld“ na primer, Mariner je na svom splavu napravio spravu koja prera uje njegov urin u te nost pogodnu za pi e.

Jedna od upe atljivijih scena pripreme hrane i obedovanja u postapokalipti nim svetu je iz filma „Book of Eli“. Eli dolazi u jednu napuštenu ku u, tamo pali vatru i pe e ulovljenu ma ku na improvizovanom ražnju. U krupnom planu vidimo kako se e komade ma ijeg mesa, meso je naglašeno belo u odnosu na celokupni braon-mra ni ambijent. Boja hrane je ponovo akcentovana jer hrana simbolizuje život(nost) kojom postapokalipti na budu nost manjka. Postupanje sa hranom, odnosno na in obedovanja simbolizuje i nas kao ljudsku vrstu koja (ni)je posle apokalipse izgubila „kulturu“/civilizaciju – što e biti o igledno u slede em Elijevom postupku. Eli uživa u obroku, mljacka dok jede i liže prste te uzima malo vode iz uturice da bi oprao zube prstima. Iako jede potpuno „nepristojno“ (bez pribora – prstima) Eli pranjem zuba nakon obroka pokazuje da uva svoju „civilizovanost“. Zatim vidimo si ušnog miša koji izlazi iz rupe na zidu, Eli mu se e komad mesa pitaju i ga da li je gladan i kaže mu „Ovo je ma ka, svide e ti se“. U ovom postapokalipti nom svetu obrnutom naopa ke, obrnut je i lanac ishrane. Miš prihvata i jede ma ije meso. U ovoj sceni još jednom je potcrtana društvena mo hrane i potreba da se hrana podeli sa nekim pa makar to bio i miš.

b1) scene ponude hranom, tj. scene u kojima je hrana ili izraz gostoprimstva ili izraz zahvalnosti

Hrana se u postapokalipti nim filmovima samo u retkim situacijama deli sa drugima (pod drugima pre svega mislim na drugu grupu ljudi a ne na pojedince koji su povezani npr. krvnim srodstvom – otac i sin u filmu „The Road“ ili zajedni kom idejom/ciljem – Eli i Solara u filmu „Book of Eli“ ili Marier i Enolina starateljka u filmu „Waterworld“).

U filmu „The Postman“ hranom se izražava zahvalnost i postaje ravnopravnim članom grupe – kada bezimeni lažni poštar dolazi u jednu postapokalipti nu naseobinu (gradi Pajnvju sa 132 stanovnika) i isporu uje im davno zagubljena pisma, zajednica svoju zahvalnost izražava daruju i mu hranu. Ta nije kuvaju i mu supu. Prerušeni poštar sam sedi za stolom i jede supu dok svi ostali stanovnici stoje oko njega. Od tog trenutka poštar postaje članom njihove grupe – bori se sa njima protiv Holnista (paravojne formacije koja teroriše preživjele), postaje ljubavnik jedne žiteljke Pajnvjua... Darivanjem hrane i to kuvane hrane u vidu supe izgra uju se bliski socijalni odnosi – kuvano je, prema re ima Levi-Strosa, endokuhinja, spremljena za intimnu upotrebu i namenjena maloj zatvorenoj skupini (Levi-Stros 1970, 169).

b2) scene u kojima je prikazana ishrana barem dvoje ljudi, tj. scene zajedni kog obedovanja

Scene u kojima je prikazano zajedni ko obedovanje veoma su retke u ovim filmovima – to su obi no jedna do dve scene, i do zajedni kog obroka dolazi onda kada hrane ima više nego što je potrebno da sam pojedinac utoli svoju glad (re eno važi za sve filmove razmatrane u ovom radu osim za situacije gde su likovi u odre enoj bliskoj/ emotivnoj vezi od samog po etka filma jer delaju kao tim). Podela hrane, kako kaže Fišle, simbolizuje i garantuje društveni poredak (Fišle 2005, 274). Ovi zajedni ki obroci ozna avaju prekretnicu u odnosima me u preživjelima i oni se putem zajedni kog obedovanja zbližavaju. U filmu „Waterworld“, Mariner, devoj ica Enola i njena starateljka plove ka mitskom Kopnu (Dryland). Devoj ica i starateljka nisu jele nekoliko dana. Mariner harpunom i strujom lovi ogromnu mutiranu udovište-ribu ije velike odreske potom pe e na improvizovanom roštilju. To je prvi put da Mariner deli obrok sa svojim saputnicama. Devoj ica zadovoljno pevuši dok

jede i Mariner joj kao nekakvu vrstu delikatesa nudi prženo riblje oko. Posle tog zajedni kog obroka oni se zbližavaju – Mariner i Enolina starateljka postaju ljubavnici i Mariner u i Enolu da pliva.

U scenama zajedni kog obedovanja prisutan je i odre eni religiozni naboj koji do tog trenutka nije prikazan/obra ivan u filmskoj pri i. Naime, u ovim scenama zajedni ke ishrane esto obroku prethodi molitva. To se dešava kada je u pitanju „pravi“ obrok (obilniji nego što ina e jeste u postapokalipti noj svakodnevicu).

Na primer, kada u filmu „The Road“ otac i sin pronau atomsko sklonište prepuno najrazli itijih namirnica, sin pita oca „Da li je u redu da uzmemo sve ovo? Trebalo bi da im nekako zahvalimo.“ Pokušava da sklopi ruke i da se pomoli. Kaže „Hvala vam za supu i smoki od sira“.

Jedna od scena u filmu „Book of Eli“ (koja bi se mogla ozna iti i kao scena gostoprimstva) lepo ilustruje povezanost zajedni kog obedovanja, emotivne bliskosti i težnje da se zahvalnost za hranu izrazi molitvom Bogu. Kada je Eli stigao u Kalgarijev gradi i pokazao svoje ume e baratanja oružjem, Kalgari ga je pozvao da ostane i da se pridruži njegovoj bandi. Ponudio mu je sobu na spratu razrušenog bara da preno i. Eliju hranu donosi Solara (koju „dobija“ gratis na ra un ku e). Znaju i da je prihvatanje gostoprimstva u vidu prihvatanja hrane istovremeno i prihvatanje prijateljstva, Eli odlu uje da svoju ve eru podeli sa Solarom („možemo je podeliti kao što su stari to znali initi“). Solara s nogu grabi hranu. Eli se tome protivi, kaže joj da sa eka i da sedne. On stavlja nekakvu krpku kao stoljnak na sto. Traži da mu Solara pruži svoje ruke i izgovara molitvu. Od tog trenutka, iako stranci, Eli i Solara se zbližavaju i postaju prijatelji. Na in postupanja sa hranom ponovo proizvodi bliskost i predstavlja odraz civilizovanosti, ili možda bolje re eno „bivanja/postajanja civilizovanim“ putem zajedni kog obroka u svetu gde je hrana retkost. Zajedni ki obroci u ovim filmovima vra aju „red“ tamo gde ga nema – grade odnose bliskosti i saose anja me u likovima koji pokušavaju da prežive u haosu postapokalipti nog nasilja. Naglasak na zna aju zajedni kog obroka govori u prilog ideji da ovek nije samo životinja koja kuva ve i onaj koji jede sa drugima. Obroci nikada nisu samo pukozadovoljavanje bioloških potreba – „obroci su *kulturna mesta* gde se pojedinci socijalizuju u kompetentne i prikladne lanove grupe...to su svojevrzne arene za proizvodnju društvenosti, moralnosti i lokalnog razumevanja

sveta...oni služe u vršivanju veza koje pojačavaju društveni red¹⁰⁴ (Ochs and Shoet 2006, 35-36).

Postapokalipti ni strahovi i kanibalisti ke fantazije – da li je meso zaista najvrednija namirnica?

Scene hrane i ishrane u postapokalipti nim filmovima, više nego bilo šta drugo, ukazuju na značaj koji meso (i kao hrana i kao simbol) ima u savremenoj kulturi. Glad za hranom, tj. za mesom¹⁰⁵ u postapokalipti nom svetu zadovoljena je ishranom vrstama mesa koja su u zapadnoj kulturi označena kao tabuisana i ne ista. To je meso predatora/grabljivica, meso koje ih ljubimaca ili, budući da je rečeno svetu gde su životinje većinom izumrle, to je meso ljudskih bića (brojni filmovi postapokalipse koji u ovom radu nisu pomenuti bave se na ovaj ili na onaj način pojavom ljudožderstva u novom svetu „posle kraja sveta“¹⁰⁶).

Meso je, kako kaže Fišle, najpoželjnija i najtraženija namirnica – „mesu se pridaje značaj i vrednost apsolutne namirnice a njegova valorizacija u brojnim kulturama i tokom istorije predstavlja konstantu“ (Fišle 2005, 249-250). Britanski antropolog Nik Fiddes ističe da je za mnoge ljude¹⁰⁷ meso skoro sinonim za pravu hranu (Fiddes 2002, 15), to je najcjenjenija hrana i ona koja predstavlja središte obroka (Twigg prema Fiddes 2002, 13). Isto tako meso je u mnogim kulturama predmet brojnih zabrana vezanih za ishranu (v. Fessler and Navarrete 2003). Uprkos tome što meso ima status najprivlačnije namirnice, piše Fišle, meso je iznad svega vrsta hrane koje je u najvećoj meri uzrokom ambivalentnosti – meso istovremeno izaziva i želju i odbojnost, izaziva i apetit i gađenje (Fišle 2005, 253).

Kao što je već istaknuto, meso koje se konzumira u postapokalipsi je ono koje u zapadnom svetu pripada kulturnoj kategoriji nejestivog (iako je takvo meso zapravo jestivo i hranljivo). Prema Leachu, klasifikacija potencijalne hrane na jestivo i nejestivo je pitanje jezika i kulture, a ne prirode (Leach 1964, 31). Ovu ideju, Leach obrazlaže u eseju „Anthropological

¹⁰⁴ Ochs i Shoet dalje pišu da je upravo praksa deljenja hrane i zajedničkog obedovanja („commensality“) centralna za određivanje i održavanje porodice kao društvene jedinice, navode i primer da je u antičkoj Grčkoj termin „oikos“ čije je značenje porodica u bukvalnom prevodu značilo „oni koji se hrane zajedno“ (isto, 37).

¹⁰⁵ Fiddes navodi da se sve do otprilike XIV veka pojam meso odnosio na bilo koju vrstu hrane i da se tek vremenom opseg upotrebe pojma ograničio na značenje hrane životinjskog porekla (Fiddes 2002, 3).

¹⁰⁶ Ta lista bi se dodatno produžila ako bismo u podžanr postapokalipti nih filmova uvrstili i zombi postapokalipsu, ili pojavu mutiranih bića i vampira koji se hrane krvlju preživelih.

¹⁰⁷ Odnosno one ljude koje je on intervjuisao tokom prikupljanja gradiva za svoju doktorsku disertaciju o sociokulturnim aspektima jedenja mesa u Britaniji i SAD.

aspects of language: animal categories and verbal abuse“ u kome iznosi hipotezu da postoji korespodencija između u na ina na koje ljudska bi a kategoriju životinje u odnosu na jestivost i na ina na koji su ljudska bi a kategorizovana u odnosu na seksualne odnose (isto, 43). Li kontruiše šemu od tri seta verbalnih kategorija koji razdeljuju socijalni prostor u svetlu udaljenosti od ega. Prvi niz označava kategorije ženskih osoba u socijalnom svetu muškarca, drugi predstavlja kategorije prostora, a treći i niz kategorije životinja. To su sledeći nizovi: a) ego...sestra...ro aka...komšinica...strankinja; b) ego...ku a...farma...polje...udaljeno; c) ego...ljubimac...stoka...divlja ...divlje životinje (isto, 36-37). Prema Li u, dakle, postoji korespodencija između u sekvenci seksualnih odnosa – sestra (tabu incesta), ro aka (moguće predbra ne veze ali ne i brak), komšinice (moguće brak), strankinja (nemoguće brak) i sekvence jestivih odnosa. Englezi, piše Li, svrstavaju životinje u četiri osnovne klase u odnosu na udaljenost od ega, životinje koje su bliže egu su jestive, dok su one udaljene tabuisane – 1.) Životinje koje su veoma bliske – ku ni ljubimci, i koje su strogo nejestive; 2.) Životinje koje su pitome, ali ne veoma bliske – životinje sa farme, tj. domaće životinje koje su veoma jestive, ali samo ako su mlade ili kastrirane; 3.) Životinje koje žive u polju – divlja, koje su jestive u seksualno netaknutom obliku – „sexually intact form“ (i koje se ubijaju samo u određenim periodima godine i u odnosu na rituale lova) i 4.) Udaljene divlje životinje koje nisu predmet ljudske zaštite i koje su nejestive. U petu osnovnu kategoriju životinja, koja je prisutna u svim kategorijama, Li svrstava gamad/štetočine, i koja je zbog svoje sveprisutnosti izrazito tabuisana.

Fišle „odbijanje“ da jedemo određene vrste mesa objašnjava na sledeći način – određeno meso možemo jesti ili ga ne možemo jesti u zavisnosti koliko je (ili nije) životinja. Nije je meso u pitanju „bliska“ (ili pak sledeći) ljudima. Prema Fišleu, ljudi ne konzumiraju meso ku ni ljubimaca jer između u životinje i čoveka postoji afektivna bliskost – „životinja nam postaje ku ni ljubimac zahvaljujući činjenici da je sa nama u odnosu određene intimnosti koja konzumaciju čini nemogućom...inom identifikacije mi toj životinji dajemo individualnost i time je činio manje prikladnom za jelo“ (Fišle 2005, 255). U filmu „The Postman“, na primer, poštar odbija da pojede jelo napravljeno od mesa njegovog magarca Bila. Krajnja osveta skupine Holnista nije čin ubijanja poštarevog magarca, već priprema gulaša od njegovog mesa.¹⁰⁸ Kada je u pitanju (ne)jedenje mesa predatora ili grabljivica – udovišteriba u filmu „Waterworld“, ptica grabljivica i divlja mačka u filmu „Book of Eli“ itd, po

¹⁰⁸ Pored popularno-kulturnih/filmskih narativa, meso ku ni ljubimaca kao hrana prisutno je i u savremenim folklornim narativima poput urbanih legendi (npr. kineski restoran u kojem se priprema pas mušterije).

Fišleu to je zbog toga što su to životinje koje ni najmanje nisu bliske ljudima.¹⁰⁹ Ideja da mesa ovih životinja nisu hrana zasnovana je na principu inkorporacije, naime ako bismo pojeli neku odvratnu životinju to bi značilo da smo inkorporirali deo njenog karaktera (isto, 256).

Stranost i „druga ijust“ budu nosti u ovim filmovima izražena je putem hrane. Kolaps civilizacije posle kataklizme predstavljen nam je kroz hranu koju preživeli jedu, to jest koju su pošli da jedu. Hrana u ovim filmovima funkcioniše, dakle, kao metafora uz pomoć koje se prikazuje buduća i regresija ljudske civilizacije u pretpostavljene ranije stupnje razvoja. Zamisao „nestajanja civilizacije“ možda se najbolje ilustruje time što ljudsko meso postaje hrana. Hrana za koju je gotovo nezamislivo da se nađe na tanjiru Zapadne kuhinje¹¹⁰, čiji je in jedenja u isto vreme i „nenormalan“ i nemoralan.

Primeri ishrane ljudskim mesom u postapokaliptičnom svetu su brojni – Vik je svog psa Blada koji je bio na pomoru nahranio mesom svoje devojke Kile Džoun, tajanstvena supstanca od koje se prave zeleni sojlent krekeri i koji služe kao osnovna hrana stanovništva Njujorka su prerađeni ostaci mesa ljudi koji su prethodno podvrgnuti eutanaziji, postapokaliptične drumske bande vrebaju putnike namernike da bi ih silovali, ubili, a potom i pojeli. Najvažnija stvar koju otac želi da za svog života nauči i sina u filmu „The Road“ je kako da koristi pištolj kojim će izvršiti samoubistvo da ne bi postao hrana kanibalističkim bandama. Otac konstantno ponavlja sinu: „mi smo oni koji nose vatru“, što znači i „mi smo oni koji nikada ne bismo pojeli drugo ljudsko biće“.¹¹¹ Hrana je, kako ističe Longova, „oružje“ enkulturacije pojedinaca u društvena pravila i etos određene kulture jer je „znanje kako i šta jesti sinonim za postajanje civilizovanim“ (Long 2001, 235). (Ne)jedenje ljudskog mesa predstavlja jedan od osnovnih markera identiteta u postapokaliptičnom svetu. To je preduslov udruživanja/pripadanja. Na primer, kada dolazi do otaca u filmu „The Road“ umre otac, on nailazi na jednu porodicu i prva stvar koju ih pita je „Da li nosite vatru? Da li jedete ljude?“ ili kada Eli u filmu „Book of Eli“ dolazi u jedan gradić da bi obavio trampu, traže od njega da pokaže dlanove (da bi se utvrdilo da li jede ljudsko meso) na šta im on odgovara „Ja nisam jedan od njih“. Ljudsko meso kao hrana tako u ovim delima služi da se označi i granica između u redu

¹⁰⁹ Tako će tu spadaju i bube i „odvratni“ insekti – otac i sin u filmu „The Road“ peku na vatri pronađene insekte, a u filmu „12 Monkeys“ Brus Vilis jede bubu. Naravno ono što je „gadno“ za jelo u jednoj kulturi ne mora biti u nekoj drugoj već naprotiv može predstavljati pravu poslasticu (npr. hrskavi pečeni skakavci vrlo lako mogu biti ekvivalentnipsu).

¹¹⁰ I možda se iz tog razloga često i obrađuje u narativima popularne kulture ili u folkloru (bajka Ivica i Marica na primer).

¹¹¹ Scena koja me je najviše uznemirila (i zbog koje sam razmišljala da li da posle 36 minuta prestanem da gledam film) je ona kada otac i sin dolaze u jednu napuštenu kuću u dvorištu su sprave potrebne za spremanje ljudskog mesa. Oni ulaze u zaključani podrum te kuće i tamo nalaze ljude, gole i iznemogle koji čekaju na klanje i preklinju da im neko pomogne.

(civilizacije/kulture) i haosa (postapokalipti nog društva budu nosti), da se očrta suprotnost između nas (mi, ljudi, naši junaci i „dobri momci“) i drugih (oni, ne-ljudi, protivnici naših junaka i „loši momci“).

Ideja kanibalizma¹¹² u ovim filmovima služi upravo toj svrsi jer je kako isti je Goldman „kanibalizam je oduvek bio suštinski simbol Drugosti, metafora kulturne ksenofobije“ (Goldman 1999, 1) odnosno „ideja o Drugom kao kanibalu a ne sam in jedenja ljudskog mesa jeste univerzalni fenomen“ (Arens prema Goldman 1999, 13).

„Kao osnovni simbol ili označitelj 'varvarizma', kanibal je bio centralan za konstrukciju kulturnog Drugog i za prosvetiteljske ideje prefinjenosti, modernosti i zapadne civilizacije“ (Lindenbaum 2004, 477).

U postapokalipti nim filmovima (is)hrana je mnogo više od puke biološke potrebe, materije koja se žvaće i guta, ona nije samo neophodna za preživljavanje. Ishrana je, kao uostalom i u „stvarnom životu“, u filmovima postapokalipse korišćena kao marker identiteta – da se označavaju Drugi, oni koji nisu isti kao Mi (odnosno kao naši junaci), to jest kao sredstvo samoidentifikacije i pokazatelj pripadanja određenoj grupi. Hrana nije u ovim filmovima prikazana samo da bi određene scene (a samim tim i filmske priče) učinila uverljivijim. Na čini njenog konzumiranja veoma lepo preslikavaju pretpostavljene/zamišljene socijalne odnose u postapokalipti nom svetu – hrana se krade i otima, zbog hrane se ubija, a hranom se neretko i postaje. Moć društvenosti hrane postaje vidljiva onog trenutka kada se zajedni kim obedovanjem i podelom hrane makar na kratko vraća red u postapokalipti ni haos. Trenutak „emotivnog“ zbližavanja postapokalipti nih ljudi dešava se tokom obroka.

Ideje da je hrana kultura ili da je (is)hrana komunikacija – ma koliko zvučale kao truizam – materijalizuju se u postapokalipti nim filmovima.

¹¹² Detaljnije razmatranje antropofagijskih praksi prisutnih kroz istoriju i u različitim kulturama prevazilazi okvire zadate teme ovog rada, posebno ako se imaju u vidu različiti pristupi i objašnjenja kanibalizma unutar antropoloških teorija/pravaca kao i debate o (ne)postojanju kanibalizma koje su se pojavile nakon objavljivanja knjige „The Man-eating Myth“ Vilijama Arensa. U literaturi, kako navodi Širli Lindenbom, nalazimo na brojne primere, to jest pokušaje ustanovljavanja tipologije kanibalizma. Pored toga što postoje dokumentovani primeri survivalisti kog kanibalizma (kada se ljudsko meso konzumira u uslovima „umiranja od gladi“ – najpoznatiji primer je avionska nesreća koja se desila 1972. godine u Andima gde su da bi preživeli pripadnici urugvajskog ragbi tima jeli preminule članove) i kanibalizma kao psihopatologije (medijski izveštaji o slučajevima kada su pojedinci koji boluju od određene poremećaja ponašanja i psihoza konzumirali ljudsko meso) najpoznatiji su etnografski primeri tzv. ritualnog kanibalizma – endokanibalizma koji označava jedenje ljudskog mesa pripadnika svoje grupe i egzokanibalizma koji predstavlja jedenje mesa pripadnika neprijateljske grupe (Lindenbaum 2004, 477-478).

2.4. Kulturno nasleđe u postapokalipti nim vizijama budu nosti

U ovom poglavlju u prikazati zamišljene sakupljačke prakse u postapokalipti nim bandi i nematerijalno kulturno nasleđe postapokalipti nim zajednica na primeru četiri filma koji pripadaju ovom podžanru naučne fantastike. To su filmovi „Vodeni svet“ („Waterworld“, 1995, Kevin Reynolds), „Knjiga iskupljenja“ („Book of Eli“, 2010, Albert Hughes), „Poštar“ („The Postman“, 1997, Kevin Costner) i „Grad ilibara“ („City of Ember“, 2008, Gil Kenan).

Upravo kroz razmatranje nematerijalnog i materijalnog kulturnog nasleđa (i sa njim povezanih „sakupljačkih“ praksi) u filmovima na temu postapokalipse u mogu nosti smo da uvidimo/sagledamo kakav odnos mi pripisujemo postapokalipti nim zajednicama/ljudima prema prošlom/starom svetu, šta se u ovim filmovima prikazuje kao vredno čuvanja, nasleđivanje i pamćenje, na koji način se u razmatranim filmovima društvena moć povezuje sa kulturnim nasleđem, i na koji način se kulturno nasleđe instrumentalizuje za ostvarenje političkih ciljeva pojedinaca.

O kulturnom nasleđu

Autori koji su se bavili fenomenom kulturnog nasleđa esto su isticali problem njegove terminologije i definicije (v. Turnpenny 2004; Edson 2004; Kirshenblatt-Gimblett 2004; Bulatovi 2005; Ahmad 2006; Loulanski 2006; Graham and Howard 2008; Popadi 2010; Gavrilovi 2011). Naime, tokom proteklih decenija u različitim državama i u različitim istorijskim periodima korišćeni su različiti nazivi, kao i različite definicije, da se imenuje i odredi kulturno nasleđe – istorijski spomenik, kulturno dobro, baština itd.

Prema „Konvenciji o zaštiti svetskog kulturnog i prirodnog nasleđa“ koja je doneta na Generalnoj konferenciji UNESCO-a 1972. godine, pod kulturnim nasleđem podrazumevala se pre svega materijalna kultura – spomenici, grupe građevina i lokaliteti koji imaju istorijski, umetnički, naučni, estetski ili etnološki/antropološki značaj¹¹³. Donošenjem „Konvencije o zaštiti nematerijalnog kulturnog nasleđa“ 2003. godine, koncept kulturnog nasleđa proširen je i na nematerijalno kulturno nasleđe koje prema tekstu Konvencije obuhvata „prakse, predstave, izraze, znanje i veštine koje zajednice, grupe ili pojedinci prepoznaju kao deo

¹¹³ „UNESCO Convention Concerning the Protection of the World Cultural or Natural Heritage“, 1972. <http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>.

njihovog kulturnog nasleđa¹¹⁴. Kako se u Konvenciji dalje navodi, nematerijalno kulturno nasleđe prenosi se sa generacije na generaciju, predstavlja kolektivnu 'kreaciju' grupe/zajednice i uključuje usmene tradicije i izraze, jezik, izvođačke umetnosti, socijalne prakse, rituale, festivale, i tradicionalne zanate.

Predstavljanje građe

U filmu „The Postman“ prikazuje se „ponovna“ „izgradnja“ civilizacije uspostavljanjem poštanske službe. Nakon neodređenog rata (verovatno je u pitanju nuklearni rat) u Sjedinjenim Američkim Državama više ne postoji vlada i preživeli su osnovali nekoliko postapokaliptičkih gradova/naseobina. Vojska kojom komanduje general Betelhem poziva se na samouspostavljena nova pravila i teroriše zajednice preživelih. Čovek koji se lažno predstavlja kao poštar luta opustošenom Amerikom i raznosi izgubljena pisma da bi dobio hranu i sklonište. Izgradnjom sistema komunikacije ponovno se uspostavlja ono što se smatra željenim poretom, odnosno vraća se izgubljena „civilizacija“.

Radnja filma „The Book of Eli“ prati Elija koji luta opustošenom Amerikom sa ciljem da stigne na Zapad i tamo preda knjigu koju nosi u svom rancu već trideset godina (Bibliju). Dolazi u jedan gradić kojim vlada nasilni i opasni Karnegi i koji poziva Elija da se priključi njegovoj bandi. Karnegi želi Bibliju za sebe jer misli da će time imati veću moć nad preživelim. Eliju se pridružuje Solara i oni zajedno brane knjigu koja je „spasiti ovo anstvo“. Eli veruje da su bez „knjige“ postapokaliptički ljudi nazadovali u nepismene varvare, te da će opet poći da se ponašaju kao ljudi onda kada Biblija bude na sigurnom.

U filmu „Waterworld“ prikazana je budućnost u kojoj kopno više ne postoji – svet je prekriven beskrajnim okeanom. Usled globalnog zagrevanja polarne kape su se istopile i Zemlja je prekrivena vodom. Oni koji su preživeli plove morima, bore se za opstanak na trošnim splavovima i plutaju im gradovima-naseobinama Atolima i tragaju za mitskom utopijom Suvom zemljom – jedinim preostalim ostrvom. Preživeli su osnovali nekoliko zajednica. Smokersi koji žive na velikom tankeru su nasilna banda u potrazi za devojicom na čijim leđima je istetovirana mapa mitskog kopna, poslednjeg nepotopljenog utočišta na Zemlji. Drugi deo preživelih je osnovao grad na vodi (u pitanju je nekakva vrsta velikog splava) i bave se trgovinom. Glavni lik filma je Mariner, usamljeni (anti)heroj koji plovi

¹¹⁴ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>

morima i trampirima sa preživelim. Marinera koji je „druga iji“ ne prihvata ni jedna ni druga zajednica preživelih, smatraju ga „opasnim“ i „ne istim“ budu i da se njegovo telo prilagodilo izmenjenim prirodnim uslovima – on je ovek-riba (ima škrge i spojene prste na nogama). U takvom svetu gde kopno više ne postoji, Mariner kao „jedini od svoje vrste“ koji se putem mutacije uspešno prilagodio novom okruženju, ima najveću šansu da preživi. Tako je, on je i jedina osoba koja ima pristup ostacima potopljenog „starog sveta“ (ruševine naše/„poznate“ civilizacije nalaze se na morskom dnu).

Radnja filma „City of Ember“ dešava se u budućnosti posle apokalipse. Grupa naučnika stvorila je veštački podzemni grad pošto je došlo do kraja okeana. Preživeli nemaju znanje o tome da su nekada živeli na Zemlji, tj. iznad zemlje, da je došlo do kataklizme i da njihov grad predstavlja jednu vrstu naučnog eksperimenta. Predviđeno je da Grad ilibara i njegovi stanovnici tako žive dvesta godina. Nakon tog vremena vratiće se na površinu zemlje jer će tada život na Zemlji biti ponovo moguć. Upustva kako da napuste podzemni grad nalaze se u Kutiji koja se generacijama prenosila od jednog do drugog gradonačelnika. Međutim, Kutija biva izgubljena i pošto je prošlo mnogo više od predviđenih dvesta godina grad se raspada – generator za struju prestaje da radi, vodovodne cevi pucaju, zalihe hrane su se istrošile. Društvo koje dole živi slavi/obožava mitske Graditelje, sve je strogo hijerarhijski uređeno, svaki stanovnik grada ima svoj zadatak – deca kada dosegnu određene godine na svečanosti dobijaju, tj. izvlače poslove za koje će biti zaduženi. Dvoje tinejžera nalaze Kutiju koju su im preci ostavili u nasleđe a time i put do površine gde je život ponovo moguć.

Materijalno i nematerijalno nasleđe u postapokalipsi

a) Sakupljanje prakse „vođa“ – kabineti moći

Who controls the present controls the past

(George Orwell)

Svet posle apokalipse je svet oskudice. Zajednice preživelih poseduju veoma malo stvari/predmeta i ti predmeti su uglavnom oni koji su im potrebni za preživljavanje. Za razliku od „običnih“ ljudi, vođe postapokalipsi njih bandi su vlasnici „retkosti“ do kojih su došli

otimanjem/plja kom. Pljačka prilikom ratnih pohoda, kako napominje Marojevi, predstavljala je najraniji način formiranja umetničkih zbirki – „prvi pisani podaci o nekoj umetnoj zbirci sežu daleko u prošlost na Bliski istok u grad Suza gde se 1176. godine p.n.e spominje da Elamiti pljačkaju Vavilon i osvojeno blago donose u hram boga Inšišunaku, da bi se istakli kraljevski ratni uspesi i moć (Marojevi 1993, 19). Njihove sobe/prostorije u kojima „vođe“ borave mogu se zbog toga posmatrati kao privatni kabineti/zbirke u kojima su prikupljeni različiti „vredni“ predmeti (te „vrednosti“ predmeta su obično svesni samo njihovi „novi“ vlasnici/vođe). Prilikom dolaska u neku postapokaliptičnu naseobinu/grad koji su uspostavili preživeli, vođe postapokaliptičnih bandi biraju šta će od zajednice uzeti/oteti i to su, u najvećem broju slušajeva, knjige ili slike/fotografije.

Kako izgledaju i šta se sve nalazi u prostorijama u kojima borave vođe? To su prostorije u koje „običan“ svet nema pristup. Prostorije u kojima se nalaze predmeti čiju „vrednost“ „običan“ svet ne može u potpunosti da razume – postapokaliptični ljudi ne poznaju pismenost¹¹⁵ ili umetnost. Sadržaj ovih prostorija govori da su vođe bandi kultivisane/„kulturnije“ od ostalih preživelih, jer poseduju znanje o svetu pre kataklizme (na primer, kada nakon, vođa Smokersa pri napadu na Atol shvati da od Atoljana nema šta da uzme, on razočarano konstatuje – „primitivni divljaci“).

Prostorija u kojoj živi general Betelhelm, vođa postapokaliptične paravojne formacije pod imenom Holnisti, nalazi se na brdu/uzvišenju, tako da general sa prozora njegove sobe može da kontroliše/posmatra okruženje. Prostorija je opremljena antikvarnim nameštajem (ukrašeni mermerni sto, izrezbarene police i vitrine), na prozorima su „teške dvorske“ zavese. U sobi se nalazi pregršt različitih predmeta¹¹⁶ - uramljene slike (portreti), satovi, sve njaci, slikarski štafelaj, kristalno posuđe i šaše, kineska vaza, ogledalo, velika skulptura od žada, stare karte i mape.

Soba iz koje Karnegi izdaje naredjenja drumskim razbojnicima se takođe nalazi na „uzvišenju“ – na spratu bara, i budući da je „otvorena“ omogućava kontrolu/pregled dešavanja u baru (bar je centar života ovog grada – u baru stanovnici nabavljaju pijaću vodu jer Karnegi kontroliše jedini preostali izvor vode). U prostoriji se nalaze knjige (Karnegi sakuplja knjige jer veruje da ako pronađe Bibliju da će imati još veće moći, odnosno da će u vrstiti svoj položaj), sve njaci, mape i karte su na zidovima, sto i stolice su od „punog“

¹¹⁵ Izuzetak predstavlja film „Poštar“.

¹¹⁶ Zbog toga što su likovi u kadru pozadina je „blurovana“ tako da se ne razaznaju najjasnije svi predmeti koji u sobi nalaze postoje.

drveta. U njegovoj spava oji sobi nalaze se statue, globus, sve njaci, slike, zidni sat, mape i karte, antikvarna komoda, šah sa lepo izrezbarenim figurama.

akon, vo a Smokersa živi u starom tankeru. Na zidovima njegove sobe nalaze se uramljene slike – portreti kapetana Džo Hazelvuda koga akon naziva Sveti Džo i fotografije Zemlje kakva je nekad bila, kalendari, mape i geografske karte. akon sakuplja knjige i asopise – posebno one sa fotografijama kopna (kada kod Marinera na brodu otme primerak asopisa „Nacionalna geografija“ oduševljeno uzvikuje „ovo je udesno“).

Do sobe gradona elnika ilibara dolazi se kroz duga ki hodnik na ijim zidovima su oka eni portreti prethodnih gradona elnika. Zidovi gradona elnikove sobe ispunjeni su uramljenim slikama, na podu je lep tepih, na stolovima i komodama nalaze se lampe, u uglu je slikarski štafelaj, ogledalo.

Njihove sobe u kojima se nalaze svojevrzne male kolekcije su poput nekadašnjih zbirki evropskih vladara i plemića iz 16. veka koje su prikazivale njihovo bogastvo i moć (Gavrilovi 2011, 29). Ove prostorije u kojima vo e postapokalipti njih bandi borave i predmeti koji se u njima nalaze tako e oslikavaju prestiž i moć koju vo e poseduju/imaju u odnosu na zajednicu. Kako isti e Gavrilovi , za razliku od današnjih muzeja gde su moć i kontrola manje-više (bili) u rukama države/nacije, „u premodernim zbirkama predmeta moć je bila lična/individualna: moje stvari, moj svet, moj red, moja kontrola“. Zatvorenost tih privatnih zbirki označavala je moć koja je ne-diskutabilna i autoritet koji je zasnovan ili na položaju unutar socijalne stratifikacije ili na znanju (isto, 35). Ma koliko malobrojni bili predmeti koje vo e poseduju i čuvaju, oni predstavljaju svedočanstvo o prošlosti i znanje o prošlosti/svetu pre kataklizme, vo e tako drže „ključ“ istorije u njihovim rukama. Oni imaju ono što ostali preživeli nemaju upravo zato jer su vo e i jer „znaju“ šta da „traže“.

Na zidovima soba postapokalipti njih vo a oka ene su mape i geografske karte koje predstavljaju simbol njihovog stremljenja da vladaju celim postapokaliptičnim svetom. Ovim voćama je zajedničko to što svi oni imaju „viziju“, veruju u sopstvenu verziju „progres“ i žele da se „šire“ – da „grade“/uspostavljaju nove gradove. Na primer, akon kaže „mi smo Crkva ve nog rasta, nama je potrebno još prostora za još ljudi“ [za razliku od stanovnika Atola koji strogo kontrolišu natalitet]. Zato Kalgari želi Bibliju –

“odrastao sam uz nju i poznajem njenu moć. Ako je itaš, onda si i ti moćan. To nije samo j*****a knjiga. To je oružje. Oružje koje cilja ravno u srca i umove slabih i očajnih. Da e nam kontrolu nad njima.

Ako želimo da upravljamo sa više od jednog j*****g grada moramo je imati. Ljudi će dolaziti sa svih strana i činiti ta no ono što im kažemo ako reći dolaze iz knjige. Događalo se to pre, događalo se to ponovo. Samo nam je potrebna knjiga.“

Predmeti i znanje koje imaju ili žele da imaju u posedu (materijalno i/ili nematerijalno kulturno nasleđe) „pomažu“ im u njihovoj nameri da u potpunosti vladaju postapokaliptičnim svetom.¹¹⁷ Njihove sakupljane prakse, kao i mitske priče o kojima će kasnije biti reči, govore o politici koj upotrebi nasleđa.

Kao što i filmovi na temu postapokalipse prikazuju proces deevolucije nakon kataklizme, tako i sakupljanje i čuvanje predmeta iz prošlosti u privatnim „zbrkama“ u ova vremena označavaju evolutivnu stepenicu niže u odnosu na današnje muzeje – budući da su prvi muzeji bili rezultat preobražaja zbirke (razvoj muzeja kroz istoriju v. u Gob i Druge 2009, 15-34; Marojević 1993, 18-50).

b) Manipulacija „masom“ uz pomoć nematerijalnog kulturnog nasleđa – sećanja na Stari svet

U postapokaliptičnom svetu prisutni su različiti običaji, rituali i zakoni koji su prikazani sa namerom da označe prekid sa starim/našim/poznatim svetom, odnosno prikazani su sa namerom da publici izgledaju dovoljno „udaljeno“, „strano“, „strano“ i „egzotično“. Takvi običaji i rituali i narodni zakoni predstavljaju nematerijalno kulturno nasleđe koje je nastalo posle kataklizme, to je kulturno nasleđe postapokaliptičnog sveta i kao takvo ono nije povezano sa onim što mi smatramo nematerijalnim nasleđem. Iako navedeni primeri nesumnjivo čine nematerijalno kulturno nasleđe postapokaliptičnih zajednica i govore o vrednostima, idealima i normama grupe, ja ću najviše pažnju posvetiti verbalnom folkloru postapokalipse – „pričama“ koje izmeću u sebe pričaju preživeli – i to najviše onim pričama koje govore o tome šta je dovelo do kataklizme. Takve priče o razlozima zbog kojih se kataklizma dogodila i opis samog događaja, predstavljaju u stvari mitove o poretku postapokaliptičnih ljudi, tj. mitove o postanku postapokaliptičnog sveta. Preživeli ljude koji

¹¹⁷ Naravno ta se namera nikada ne ostvari jer tada ne bi bilo happy end-a

su naseljavali svet pre apokalipse nazivaju Stari („old people“) ili Narod starog veka („ancients“) ili Preci („ancestors“) ili Graditelji („builders“).

Jedan od motiva koji se često sreće u ovim narativima je motiv „prvobitnog greha“. Preci ili Stari su bili pohlepni, nemarni ili su uradili nešto loše i zbog toga su bili kažnjeni – „Stari su imali više nego što im je trebalo, nisu imali pojma šta je dragoceno, bacali su stvari za koje bi danas ubili“, „Narodi starog veka su učinili nešto strašno da uzrokuju svu ovu vodu, stotinama godina ranije“. U filmu „Knjiga iskupljenja“ kataklizma se naziva „bljesak“, u filmu „Poštar“ „poslednji veliki rat“, u „Vodenom svetu“ „potop“. Od „bljeska“, odnosno od „poslednjeg velikog rata“ i „potopa“ se računa vreme („prošlo je trideset zima od bljeska“, „vekovima ranije pre potopa“ itd). Priče o kataklizmi počinju sa „neki ljudi su govorili“, „starešine pričaju“. U filmu „Knjiga iskupljenja“ Eli objašnjava Solari šta se desilo tokom nuklearne katastrofe i kako je došlo do rata:

„nakon rata ljudi su se bavili pronalaženjem i uništenjem svega što vatra nije dohvatila. Neki ljudi su govorili da je knjiga razlog što se rat uopšte i dogodio. Rekli su da je rat probio rupu u nebu, verovatno sišla te priče, probio je rupu u nebu i Sunce je sišlo i spalilo sve. Sve i svakoga. Ako si bio srećan, iskopao si rupu i sakrio se na mestu poput ovoga ili u podzemlju. Većina ljudi nije imala sreće. I tako godinu dana kasnije smo pokušali izlaziti, lutali okolo ne znajući i šta ćemo činiti, samo pokušavajući pronaći mesto gde ćemo preživeti.“

U filmu „Vodeni svet“ stanovnici Atola i Smokersi veruju da je njihov svet nastao iz potopa, tako tokom jednog napada na Atol nakon propoveda „u početku Svevišnji rekao je 'neka bude voda' i nastala je mora. Stvorio je sve ono što znamo, Sunce, vazduh koji udišemo, stvorio je tako i ljude i ribe, a ne njihovu kombinaciju [misli na Marinera]. Nije se igrao evolucijom“.

Radnja filma „Vodeni svet“ u potpunosti je izgrađena na osnovu „mita o obe anoj zemlji“, to jest „mita o kopnu“/„mita o Suvoj zemlji“ („dryland“). U jednoj od poslednjih scena filma nakon pred zajednicom Smokersa drži govor koji započinje rečima:

„kopno nije samo naše odredište već i naša sudbina“. „Mi smo ljudi božije kreacije, pogledajte nas, pogledajte nas ovde danas, pitao sam

ga kako mogu na i to slavno mesto i on mi kaže 'dete e te voditi', instrument našeg spasenja, naše rešenje u divljini, naše svetlo u tami. Ona mi je pokazala put, i pre nego što je Sveti trenutak iza nas. Žrtvujmo jedan za starog Sveog Džoa [razbija flašu viskija, puca, masa je u ekstazi]“.

akon zna da to nije istina, i svojim najbližim saradnicima šapu e da e Smokerse „lagati još neko vreme a zatim e ve nešto smisliti“. akonov govor podse a na miting, na bilo koji politički govor o svetoj, našoj zemlji bila ona Palestina, Kosovo ili „Dryland“. Ta pri a o mitskom kopnu predstavlja njihov kontinuitet sa prošloš u i vezu sa budu noš u, i nije ništa drugo do politički mit u vremenu krize, manipulacija i intrumentalizacija kulturnog nasle a u cilju ostvarenja političkih ciljeva pojedinaca.

U filmu „Grad ilibara“ stanovnici podzemnog grada veruju da su njihov grad izgradili mitski Graditelji. Žitelji ovog grada ne znaju da se pre dva veka dogodila nuklearna katastrofa, niti da su Graditelji zapravo grupa naučnika koja je o ekivaju i kataklizmu namenski izgradila vešta ki grad i u njemu poput Nojeve barke naselila „odabrane primerke“ žena, muškaraca i dece. Znanje o prošlosti ilibaraca uva se u Kutiji koju generacijama nasle uju gradona elnici grada. ilibarci u isto vreme i slave/obožavaju Graditelje i krive ih za situaciju u kojoj se grad danas nalazi ali se s druge strane niko od njih protiv takvog sistema ne buni javno. Kada u gradu nestane struje, stanovnici kažu „Graditelji e ponovo do i i pokazati nam put“. Legende o Graditeljima ilibara svoj izraz su našle u pesmama, zakletvama i ritualima u kojima u estvuju stanovnici grada. Na primer, na Dan dodeljivanja, deca ilibara sa žutim maramama oko vrata, poput Titovih pionira na Dan Republike, recituju sa gradona elnikom slede u zakletvu:

„Kunemo se ve nom lojalnoš u našem gradu. Izjavljujemo našu beskrajnu zahvalnost Graditeljima koji su odabrali ovaj položaj sa najvećom pažnjom. Bujamo nad našom moćnom rekom koja te e. Cvetamo zahvaljuju i neograničenom kapacitetu našeg mog Generatorskog Generatora koji kuca u samom središtu nas kao veličanstveno srce. Izvan ilibara, tama je zauvek i svuda. Naša su jedina svetla u tamnom svetu.“

Oni poslušno veruju u dati mit i „dopuštaju“ da zarad navodnog opšteg dobra grada ilibara budu izmanipulisani njime, ne dovode u pitanje svakodnevne poslove i zaduženja koja se ti u održavanja grada koji se raspada, niti se bune zbog bahatosti gradona elnika koji zbog kontrole zaliha hrane sasvim ugodno živi. Protiv takvog sistema ustaju de ak i devoj ica koji na kraju nalaze izgubljenju Kutiju a time i putokaz do površine zemlje, znanje koje e omogu iti opstanak ostalih stanovnika ilibara.

Pri a o ilibarskoj Kutiji veoma lepo ilustruje uvrežena/rasprostranjena shvatanja kulturnog nasle a i s njim u vezi nacionalnog/kulturnog identiteta. Pomenuta Kutija je u središtu filmskog zapleta jer se u njoj nalazi upustvo kako da ilibarci napuste podzemni grad. Gradona elnici ilibara iako ne znaju za šta ona ta no služi brižljivo je uvaju kao najve u vrednost. U toj metalnoj kutiji koja izgleda kao sef i koju je mogu e otvoriti samo pomo u specijalnog klju a nalazi se odgovor i „spas“ koji je potreban stanovnicima ovog distopi nog grada. U njoj je sadržana istorija/njihova prošlost koju stanovnici grada ne poznaju, odnosno u njoj se nalazi odgovor na pitanje „Ko smo mi?“, tj. „Ko su ilibarci?“. Time se na simboli an na in potcrtava zna aj odnosa nacionalnog i kulturnog identiteta i nasle a. Da bi opstali/doživeli spasenje ilibarci u Kutiji treba da prona u odgovor „Ko su?“ i „Kuda treba da idu?“. U Kutiji koja se uva i nasle uje zapisano je da svi oni imaju isto poreklo, istu istinu i na kraju istu sudbinu (esencijalizacija ilibarskog identiteta). U Kutiji je znanje o njihovom poreklu, tu se nalaze njihovi „koreni“ kojih ilibarci nisu svesni. Zbog toga što oni žive u neznanju njihov grad propada kao i oni sami. Kada otvore Kutiju i saznaju „ko su“ jedino tada e se izbaviti. Skriveno zna enje (ideološke) poruke filma stoga se može opisati u jednoj (politi ki rabljenoj) re enici koju smo sa razli itih strana i u izmenjenim oblicima uli nebrojeno puta, a gotovo uvek kada se govori o nacionalnom identitetu i/ili „nacionalnom“ nasle u – „ako nismo svesni svojih korena ne možemo da opstanemo/idemo dalje“. Kutija ilibaraca predstavlja materijalizaciju popularne predstave o kulturnom nasle u/baštini koja se uva i brani – ona se nasle uje, ali je nasle uju samo odabrani – gradona elnici koji imaju mo /vlast i u ijim je rukama (pošto poseduju Kutiju) i prošlost i budu nost ilibaraca. Drugim re ima, Kutija se prenosi sa kolena na koleno i tako uva znanje o prošlosti koje je neophodno za budu nost, tj. sam opstanak stanovnika grada.

Navedene pri e koje opisuju doga aj kataklizme i koje se prenose generacijski „sa kolena na koleno“ predstavljaju „mit o postanku“ postapokalipti nog sveta, odnosno „mit o poreklu“ postapokalipti nih ljudi. U svim navedenim primerima na delu je instrumentalizacija kulturnog nasle a zarad politiki h ciljeva pojedinaca. Usmena tradicija postapokalipti nih

ljudi sastoji se tako od priča koja je funkcija sticanje moći i kontrole nad ljudima koji žive u tmurnom i opustošenom svetu nakon kataklizme.

c) Mesto i uloga muzeja u postapokalipsi

Na prvi pogled čini se prilično paradoksalno govoriti o muzejima u svetu u kome muzeji ne postoje, barem u onom smislu šta se danas pod institucijom muzeja podrazumeva. Ipak, jedna scena iz filma „Knjiga iskupljenja“ veoma lepo ilustruje pripisani značaj i ulogu muzeja u ovom svetu posle kraja sveta, kao i potrebu za „svedoštva“ prošlosti. Kao i u slučaju „kabineta moći“ koji se mogu posmatrati kao preteča današnjih muzeja, tako se i ovaj primer može povezati sa ranijim oblicima muzeja/razvojem muzeja kroz istoriju.

Eli i Solara stižu do konačnog odredišta na njihovom putu. Dolaze na ostrvo Alkatraz gde će Eli „predati“, odnosno izrecitovati Bibliju. Dočekuju ih čuvari sa puškama. Iza masivnih vrata nalazi se unutrašnjost Alkatraza, mesto gde se treba ponovo da se uspostavi civilizacija. Zidovi su u potpunosti ispunjeni policama. Sve je pretrpano knjigama i predmetima koji su tu poslagani bez nekog posebnog reda i smisla. Gitara, gramofon, statue, komoda-katalog (nalik „imeni-kim“ katalozima u biblioteci ili muzeju), globusi, slike, ručno rađena maketa broda, vaze, stara pisala mašina, slikarski štafelaj, filmska traka, fenjeri, afričke maske, ilimi, egipatski kipovi, fascikle za dokumentaciju, kino projektor, lampe, enciklopedija Britanika, stari telefon, statua glave jelena u drvetu, vitraž luster, mikroskop, afrički štit, kompjuter, Šekspirova dela, porculanske lutke, ploče (Mocart i Vagner), sekretarski sto, rog od neke životinje, karte i mape... Sedičev koji Elija i Solaru provodi kroz Alkatraz kaže – „na ovome smo radili dugo vremena“. Eli konstatuje da unutrašnjost Alkatraza „izgleda poput muzeja“. Sedičev mu odgovara „ovo je mnogo više od toga, ovo je mesto na kojem ćemo ponovo poći. Imamo štampariju koja će uskoro opet proraditi, ući ćemo ljude o svetu koji su izgubili, pomoći im da ga opet izgrade.“

Ovaj svojevrsni „muzej-biblioteka“ unutar Alkatraza predstavljen je kao temelj uspostavljanja/formiranja budućeg društva. Buduće društvo gradi se po uzoru na staro/izgubljeno društvo. U Alkatrazu se pre svega uvađaju znanje o „izgubljenom“ i „zaboravljenom“ i ovo mesto ima „kulturnu“ i obrazovnu funkciju – tamo će se ljudi podučavati (izučavati umetnost i književnost) i tamo će se sticati znanja o izgubljenom razdoblju i predmetima koji su se u prošlosti upotrebljavali. Muzej Alkatraz zbog toga se

može posmatrati kao verzija *mouseion*-a. Naime, u doba helenizma u Aleksandriji 290 godine p.n.e. pojavljuju se prvi muzeji (Marojevi 1993, 20). Mouseion nije sadržao umetni ku zbirku već je predstavljao kulturni i umetni ki centar – „Aleksandrijski muzej sakuplja knjige, minerale i prirodne retkosti, ima botani ki i zološki vrt, stimuliše itanje i društveni život, usmeren je prema izu avanju književnosti, istorije, astronomije, a ne poznaje umetni ke zbirke“ (isto).

Izgradnjom muzeja-biblioteke na ruševinama „civilizacije starog sveta“ (uz pomo predmeta za koje se smatra da je simbolizuju – a to su u jednakoj meri i gitara i afri ki štiti, i kino projektor i egipatska statua) postavljen je temelj za razvoj naizgled nove/budu e civilizacije, ime prošlost, sadašnjost i budu nost, kao uostalom i uvek kada je o fenomenu kulturnog nasle a re , postaju ispreplitani/me usobno zavisni. S druge strane, u Alkatrazu koji se može ozna iti i kao svojevrsna etnografska zbirka (zbog raznovrsnosti sakupljenih predmeta koji bi trebalo da govore o kulturi/civilizaciji starog sveta) se ipak ne nalaze predmeti koje postapokalipti ni ljudi upotrebljavaju u svakodnevnom životu – nema „sklepanih“ oru a ili oru a koje u postapokalipti nom svetu ima sasvim druga iju namenu (u odnosu na njihovu raniju upotrebu), nema nao ara i gas maski koje preživeli svakodnevno nose, nema njihove ružne ode e, nema improvizovanog labela od ma ijeg ulja itd., nema niti jednog predmeta koji govori o njihovom na inu života „danas“. Kako e sedi starac u iti budu e generacije o svetu koji su izgubili, ako ni ega nema da „posvedo i“ o tom periodu njihove istorije (posle apokalipse)? Prikazano shvatanje šta od predmeta „zaslužuje“ da se na e u postapokalipti nom muzeju podse a na praksu formiranja etnografskih zbirki u Srbiji gde se kriterijum izbora predmeta uglavnom zasnivao na njihovoj pretpostavljenoj „lepoti“ i/ili „starosti“. Kako piše Gavrilovi :

„svi ti predmeti su bili stvarnost koja zaista naj eš e nije ni lepa na onaj na in kako tradicionalne etnografske pa i druge muzejske izložbe pokušavaju da je predstave, iako nisu „lepi“ svi ti predmeti su inili svakodnevicu, te ih to ini vrednim smeštanja u okvire etnografskih zbirki, naravno ukoliko ne želimo da zaboravimo život koji smo živeli“ (Gavrilovi 2007, 76-77).

O emu e govoriti, kakvo e (kulturno) zna enje imati za budu e generacije sa uvane plo e ili filmske trake u svetu u kome ne postoji (niti ima izgleda da e u budu nosti

postojati) elektri na energija? Ti predmeti ostaju samo predmeti, forma ispražnjena od sadržaja.

Smeštanje muzeja unutar zidina Alkatraza, koji je do šezdesetih godina prošlog veka bio najuvaniji i najsigurniji zatvor u Sjedinjenim Američkim Državama, je veoma simbolično. Muzej se nalazi u zatvoru, odnosno sam muzej je zatvor, a samim tim i sigurno mesto za čuvanje predmeta. Iz zatvora ne može da se izaći i kada se u njega ulazi zvanim se stiče novi identitet (identitet kriminalca) i u određenoj meri „raskida“ sa prethodnim životom, što govori o predmetima koji se nalaze u muzejskim zbirkama. Naime, kako primećuje Gavrilovi :

„najveći broj predmeta koji se nalazi u zatvorenom muzejskoj zbirci, nikada više ne vidi svetlost dana – nikada se ne pokaže javnosti, niti se ikada više smesti u bilo kakav kontekst. Samim sklanjanjem u zbirku predmet se lišava „izvornog konteksta“, konteksta kulture u kojoj je nastao i/ili se upotrebljavao“ (Gavrilovi 2007, 115).

Za kraj ovog poglavlja o kulturnom nasleđu u filmovima na temu postapokalipse, istakla bih da je pravi značaj i vrednost ovih filmova u tome što oni sami po sebi jesu/biće (popularno) kulturno nasleđe savremenog sveta koje ćemo pohranjene u filmskim arhivima ostaviti budućim generacijama. Poput brojnih mitova različitih naroda/kultura koji obrađuju temu stvaranja i uništenja sveta, ovi filmovi predstavljaju svedočanstvo strahova i sociokulturnih tenzija savremenog trenutka, oni govore o kolektivnoj imaginaciji epohe i o prevladavajućem pogledu na svet njihove publike.

Pored otkrivenih poruka ovih filmova (kritika našeg odnosa prema prirodi – opustošena neplodna Zemlja i kataklizma do koje u velikom broju slučajeva dolazi zbog ljudskog faktora) njihova ((ne)skrivena) ideološka pozadina umnogome je zanimljivija. S jedne strane, naučnofantastične priče na temu katastrofe bude nadu jer posle apokalipse neće doći do kraja sveta i otkriveno svedočanstvo će uprkos svemu preživeti (v. Gavrilovi 2011, 21-38), ali s druge strane, kako nam se u ovim filmovima prikazuje, taj postapokaliptični svet neće biti najbolje mesto za život. Filmovi na temu postapokalipse govore o tome da je svet pre

katastrofe najbolji od svih mogu ih svetova (isto). U novom svetu posle kataklizme uništena je civilizacija – više ne postoji država niti administracija. Preživeli ubijaju za hranu i vodu, pljačkaju i terorizuju slabije, žive u stalnom strahu od drugih preživelih, a vlast je u rukama postapokaliptičkih bandi ili pojedinaca koji su je stekli nasleđivanjem/poreklom. Zbog toga bi se moglo reći da je u srži ovih filmova ideja o svemogućoj državi, ili kako je to daleke 1651. godine zapisao Tomas Hobbes “izvan granica država posvuda postoji rat svih protiv svih” jer “ljudi dok žive bez zajedničke vlasti koja ih drži u strahu, nalaze se u stanju koji zovemo rat” (Hobbes 2004). Ovi filmovi ne predviđaju uspešno postojanje drugog oblika društva, drugog organizovanja i drugog vladavine osim državne vlasti, suptilno ističu da bi slom postojećeg/poznatog političkog poretka/administracije imao loš ishod i time poručuju da ma koliko ovde i sada bilo loše da uvek može da bude i gore ukoliko država sa svojim državnim aparatom i zakonima ne bi postojala.

2.5. Slika grada u filmovima postapokalipse

Osnovni zadatak ovog odeljka je razmatranje predstava o gradovima budu nosti u filmovima postapokalipse. U filmovima postapokalipse globalna kataklizma koja se dešava u budu nosti dovodi do radikalne transformacije postoje ih političkih, društvenih i kulturnih struktura koje utiču na promenu „poznatog“ urbanog okruženja. Na osnovu kriterijuma tehnološkog razvoja imaginarnih budućih društava, u poglavlju se opisuju dva najčešća tipa grada budu nosti nakon apokalipse – futuristički grad napredne tehnologije i mali grad/naseobina nazadne tehnologije. Cilj poglavlja jeste da makar delimično odgovori na pitanje šta nam ove popularne kinematografske predstave o gradu budu nosti govore o našem odnosu prema gradu i gradskom životu uopšte.

Uvod – vizije grada budu nosti u popularnoj kulturi

Američki istoričar Robert Zecker uvodno poglavlje knjige „Metropolis – američki grad u popularnoj kulturi“ završava sledećim rečima „Grad, uzbuđljiv, prljav, opasan i neugledan, ne prestaje da bude glavna zvezda američkih maštarija i režnjanja, i glavni lik u najdužoj moralnoj igri koja i dalje traje“ (Zecker 2008, 14). Zaista, neosporan je značaj koji slika grada zauzima u brojnim delima popularne kulture – upećljive predstave grada/ova u raznim filmovima, televizijskim serijama, stripovima i romanima ne samo da imaju funkciju da radnju priče u bliskom i uverljivom veštinstvu zauzimaju centralno mesto u razvoju samog narativa. Najverovatnije ćemo zaboraviti dijaloge koje smo čuli u određenom filmu, pa čak i lica aktera ili detaljni zaplet, ali slika okruženja radnje i sama atmosfera koju ta slika doživljava ili priziva ostaje urezana dugo vremena pošto smo određeni film pogledali. Prva znanja o određenim svetskim gradovima stižu nam upravo kroz igrane filmove i serije i neretko kroz njih i formiramo prve utiske o tim mestima. Kinematografske predstave grada, dakle, nisu samo puko okruženje u kojem se odvija radnja nekog filma. One nam osvetljavaju na neke načine koje mi konceptualizujemo grad i socijalne odnose u njemu, služe kao svojevrsni putokazi mogući razmišljanja o gradu, ili predstavljaju odlične ilustracije za određene teorijske pristupe i istraživanja urbanog života. Na primer, vodeća američka antropološkinja u polju urbane antropologije Seta Lou je u tekstu „Teorijsko promišljanje grada“ (Low 2006) ukazala

na dvanaest dominantnih i teorijski važnih metafora i slika grada (etni ki grad, podeljeni grad, rodni grad, deindustrijalizovani grad, globalni grad, postmoderni grad, sveti grad itd). Da bi na što lakši na in objasnila, opisala i približila te slike i razli ita teorijska usmerenja i dosadašnja istraživanja grada, autorka se u nekoliko primera upravo pozvala na igrane filmove (v. npr. etni ki grad/film „Little Odessa“, 1994; deindustrijalizovani grad/ film „Roger and Me“, 1989; postmoderni grad/ „Pulp Fiction“, 1994).

Odnos grada i filma je s posebnom pažnjom razmatran u akademskoj literaturi koja se bavi tuma enjem ikonografije žanra nau ne fantastike (v. Beck 1979; Desser 1990; Gold 2001; Kitchin and Kneale 2001; Halper and Muzzio 2007). Prema Goldu, gradovi su tipi no okruženje za filmove nau ne fantastike (Gold 2001). Halper i Muzio napominju da je radnja skoro svih filmova (pod)žanra distopije smeštena u gradove (Halper and Muzzio 2007, 381). Dela nau ne fantastike zbog toga predstavljaju plodno tlo za istraživanje esto opre nih predstava o gradu i urbanom životu u popularnoj kulturi. Gold smatra da je jedna od karakteristika holivudskih filmova od dvadesetih godina prošlog veka na ovamo ta da su u njima gradovi predstavljeni kao prenaseljeni, klaustrofobi ni, mra ni i nasilni predeli. Grad je, prema re ima ovog autora, shvatan kao mravinjak i lavirint i upravo su takve predstave imale najve i uticaj na dela nau ne fantastike – „panorame prenaseljenih urbanih okruženja, mra nih gradskih ulica ili nestvarno visokih nebodera ubrzo su postala karakteristi na obeležja žanra“ (Gold 2001, 338). Na osnovu analize filmske produkcije nau ne fantastike tokom 75 godina, Gold je ustanovio dva klju na urbana prototipa koji se sre u u filmovima ovog žanra. Prvi tip predstave grada budu nosti u nau noj fantastici je ogromni grad sa izrazitom vertikalnom dimenzijom, a tipi an primer ovakvog predstavljanja je nemi film „Metropolis“ iz dvadesetih godina prošlog veka (isto, 339). Takvi prikazi su reflektovali uverenja ondašnje publike da veliki gradovi mogu biti podru ja zla i represije. Socijalni i politi ki protesti, kao i uspon ekološkog pokreta, prema Goldu, uticali su da se predstava vertikalnog grada budu nosti u filmovima nau ne fantastike ubrzo zameni predstavom grada crne budu nosti („future noir city“). Crni grad budu nosti je prikazivan kao mra ni grad neprekidne no i iji se stanovnici guše u industrijskom zaga enju (isto). I Halper i Muzijo smatraju da je fimski grad budu nosti dominantno distopijski – u filmovima preovla uju dve vrste distopije – jedna prikazuje gradove kao mesta haosa i nereda, dok druga opisuje gradove kao mesta rigidne i sveobuhvatne kontrole (Halper and Muzzio 2007, 380-381). Burk tako e isti e da su vizije zamišljenog grada budu nosti distopijske – „mnogi opisi ilustruju

fragmentaciju zajednice, porast tehnologija kontrole i opipljiv ose aj gubitka onoga što je nekad postojalo (Burke 2001, 115).

Deser smatra da nau na fantastika koristi savremena ili futuristi ka urbana okruženja sa ciljem sociopoliti kog komentara (Desser, 1990, 84). Reditelji filmova nau ne fantastike, piše Deser, koriste fizi ki prostor gradova u cilju naglašavanja društvenih briga i tenzija, da bi nazna ili razlike koje se ti u rase, prostora i klase kako u imaginarnom svetu filma tako i u stvarnim društvima u kojima ovi filmovi nastaju (isto). Na primeru brojnih filmova koji prikazuju gradove budu nosti ovaj autor pokazuje kako se uz pomo binarnih opozicija poput viskoko-nisko, unutra-izvan, red-nered, tehnologija-priroda isti u tematske opozicije poput muško-žensko, srednja klasa-radni ka klasa, mi-drugi, ljudi-neljudi (isto, 80-96).

Drugi autori ukazuju da zamišljanje budu nosti u delima nau ne fantastike ima opipljiv uticaj na urbano planiranje (Kitchin and Kneale 2001; Beck 1979). Kit in i Klin isti u da vizije gradova budu nosti u nau noj fantastici stvaraju zamišljenu javnu sferu ispunjenu nadama o urbanisti kom razvoju, svojevrsni kognitivni prostor razmišljanja o gradovima budu nosti koji urbanisti mogu iskoristiti pri budu em planiranju (Kitchin and Kneale 2001, 25). Kao ilustraciju re enog oni navode jedno javno urbanisti ko predavanje posve eno razvoju grada Los An elosa iz 1990. godine – tom prilikom su vode i urbanisti izrazili nadu da e jednog dana Los An elos izgledati isto onako kako je prikazan u kulturnom filmu „Istrebljiva “ (isto). Bek tako e smatra da filmovi nau ne fantastike izumevanjem alternativnih budu nosti urbanog pejzaža imaju veliki uticaj na evoluciju sadašnjeg grada (Beck 1979, 13).

Šta možemo da o ekujemo od budu nosti? U kakvom okruženju emo živeti? Kakva e biti budu nost grada kada svet kakav poznajemo prestane da postoji? Koje su osnovne odlike koje karakterišu grad koji nastaje nakon apokalipse? Samo su neka od pitanja koja se detaljno obra uju u filmovima na temu postapokalipse. U ovim filmovima javljaju se razli iti tipovi gradova i urbanog okruženja. U jednakoj meri zastupljeni su i stvarni, postoje i gradovi poput Njujorka, Los An elosa, Londona, ali i novi, izmišljeni gradovi. Ukoliko je radnja filma smeštena u stvarni grad, okruženje je esto prikazano kao uznemiruju e, opasno i kao mesto na kojem nije mogu e živeti „normalnim“ životom. Na primer, Njujork je prikazan kao razrušeni grad pustih ulica u kome živi samo jedan ovek (film „I Am Legend“, 2007), kao prenaseljeni zaga eni grad sa populacijom od preko 40 miliona stanovnika koja polako umire od gladi (film „Soylent Green“, 1973), kao bezbednosni zatvor (film „Escape from New York“, 1981) itd. Kada je re o nepostojim, za potrebe narativa izmišljenim gradovima, u

prvom redu to naseobine nastale na ruševinama stare civilizacije kao evolutivno „nazadni“ mali gradovi (filmovi „Waterworld“, 1995; „Mad Max: Beyond Thunderdome“, 1985; „The Postman“, 1997), zatim to su različite varijante podzemnog grada („A Boy and His Dog“ 1975; „Twelve Monkeys“, 1995; „City of Ember“, 2008) i futuristički zazidani gradovi („Logan's Run“, 1976).

Tipologija gradova u filmovima postapokalipse

Kao što je već u prethodnim poglavljima istaknuto, osnovno obeležje ovih naučnofantastičnih filmova jeste da se u njima prikazuje mogući svet *posle kraja* sveta. Naravno, „kraj sveta“ u ovim filmovima ne označava potpuno uništenje ove planete ili planeta, već je to pre kraj postojećeg, nama poznatog sveta. Filmovi na temu postapokalipse u najvećem broju slučajeva opisuju kolaps civilizacije nakon kataklizme i filmski zaplet usmeren je na borbu preživelih da ponovo izgrade civilizaciju po uzoru na uništenu. Okruženje u kojem se odvija radnja ovih filmova najčešće je prikazano kao svojevrsna ekološka pustoš – junaci ovih filmova koriste reč „vejestlend“ (eng. „wasteland“) da opišu negostoljubive predele postapokalipse. Preživeli naseljavaju beskonane pustinje bez vegetacije, površine prekrivene vodom ili žive u distopičnim prenaseljenim gradovima. Takvim zagađenim i opustošenim predelima gde je životinjski i biljni svet skoro u potpunosti nestao vladaju nasilne postapokaliptične bande i preživeli su u konstantnom strahu od drugih preživelih. Okosnicu radnje obično čini sukob između dva ili više tipova društava – zajednice onih koji se upinju da prežive i da ponovo izgrade društvo/civilizaciju i novoformiranih bandi (drumski ili 'morski' razbojnici, ili paravojne formacije) koji im to onemogućavaju. U ovim filmovima, u najvećem broju slučajeva, nakon apokalipse dolazi do svojevrsne regresije, ljudsko društvo „nazaduje“, prelazi iz civilizacije u jednu vrstu ili „varvarskog“ ili „primitivnog“ stanja. Tehnologija kojom postapokaliptične zajednice raspolažu je rudimentarna a tip ekonomije koji se prikazuje je „primitivna“ ekonomija ograničena na razmenu osnovnih dobara i zadovoljavanje elementarnih potreba, odnosno u slučaju postapokaliptičnih bandi na pljačku kao sredstvo sticanja resursa. Filmova na temu postapokalipse u kojima je prikazana tehnološka regresija nakon kataklizme i povratak na pretpostavljene ranije stupnjeve razvoja ima neuporedivo više nego onih koji budunost nakon globalne katastrofe opisuju kao svet napredne nauke i superiorne tehnologije. No, ni

takav svet budu nosti nije ništa bolje mesto za život. To je i dalje svet kontrole, ograničenja i straha. Svet u kome inteligentne mašine vladaju ljudima koji su svedeni na brojeve.

Kako u svim ovim filmovima kataklizma dovodi do radikalnih transformacija političkih, društvenih i kulturnih struktura „starog sveta“, samim tim dolazi do formiranja različitih „novih“ modela urbanog okruženja. Na osnovu kriterijuma tehnološkog razvoja budući društava nakon apokalipse moguće je ustanoviti dva najčešća tipa grada budu nosti koja se sreću u ovim filmovima. To su futuristički grad napredne tehnologije i mali grad/naseobina koju karakteriše „nazadna“ tehnologija. Drugi, pomoćni kriterijumi prema kojima bi se dalje mogli razvrstati postapokaliptični gradovi, odnosno njihovi podtipovi, jesu u prvom redu demografski i prostorni kriterijumi – brojnost zajednice preživelih koja naseljava određenu teritoriju, veličina te teritorije, otvorenost ili zatvorenost grada u smislu njegovih spoljašnjih granica itd. Još jedan kriterijum na osnovu koga bi se mogla ustanoviti tipologija imaginarnih gradova postapokalipse jeste pitanje političkog uređenja grada – ko rukovodi gradom? Da li je vlast u rukama jednog čoveka ili male grupe ljudi? Da li stanovnici grada ravnopravno učestvuju u donošenju važnih odluka koji se tiču opstanka i daljeg razvoja grada ili je u pitanju samovolja jednog čoveka?

1. Futuristički grad kao mesto straha i kontrole

1.1. Metropolita otvorenih granica

Mrežni Los Angeles 2019. godine je mesto radnje filma „Istrebljiva“ (Blade Runner, 1982.). Ovaj tehnološki napredni grad neverovatno visokih nebodera je mesto veštanstva i neprekidne kiše gde se stanovnici guše u industrijskom zagađenju. Razvoj industrije je u potpunosti uništio prirodu. Imajući sloj stanovništva naselio se na drugim „zdravim“ planetama, takozvanim „Spoljnim kolonijama“. Haotične i prenatrpane prljave ulice naseljavaju oni koji nisu mogli da priušte odlazak na izvanzemaljske kolonije. Imigranti i ostali „otpadnici“ vrzmaju se po gradu koji izgleda kao nekakva sumorna futuristička verzija kineske četvrti. Grad osvetljavaju šljašte i neonski bilbordi na kojima se reklamiraju Spoljne kolonije kao „zlatne zemlje novih prilika i pustolovina“. Vertikalna „podeljenost“ dominira gradom – dole na ulicama su bezimene i bezlične mase, siromašni imigranti, dok gore u visokim zgradama borave policajci i predstavnici Tajrel korporacije koja se bavi

proizvodnjom replikanata. Najviša zgrada je zgrada kompanije Tajrel sa preko 700 spratova koja arhitektonski podseća na piramide Maja. Do gornjeg grada gde živi privilegovani sloj stanovništva dolazi se automobilima-helikopterima ili liftovima sa kontrolisanim pristupom.

1.2. Zazidani grad zatvorenih granica

Radnja filma „Loganovo bekstvo“ (Logan’s Run, 1976.) dešava se u budućnosti, u 23. veku. Nakon ekološke kataklizme ljudi žive u zatvorenom futurističkom gradu kojim upravlja kompjuter. U ovom utopijskom gradu pod kupolama ljudi bezbrižno provode vreme u zabavi i uživanju, ne znajući da se u prošlosti dogodila kataklizma niti da se izvan njihovog ukopanog grada nalaze ostaci prethodne civilizacije. Centar grada, gde žive većina stanovnika, podseća na spoj unutrašnjosti tržnog centra i hotela – sve je blistavo, isto i podređeno hedonizmu. Dalje od centra, u izolovanom, mračnom i prljavom delu grada nalazi se zatvor. Prostor oko zatvora je gradski slum u kojem žive nasilna deca-beskućnici. Populacija grada se strogo kontroliše. Kompjuter u areni prilikom rituala „vrteške“ uništava lasterom svakoga ko navrši trideset godina. Ovom spektaklu u areni prisustvuju svi stanovnici grada. Većina građana indoktrinirano veruje u reinkarnaciju nakon rituala „vrteške“. Oni koji ne veruju u mogućnost ponovnog rođenja i koji pokušavaju da pobegnu iz grada i pronađu u mitsko Utopište označeni su kao „pobunjenici“ ili „begunci“. Za njima tragaju „sendmeni“, policajci koji neupitno izvršavaju naređenja kompjutera. Stanovnici grada nose jednobojnu odeću (nalik togama) i boja te odeće ukazuje na životnu starost. U gradu postoje tri klase – viša klasa (elita koju čine policajci), srednja klasa (većina stanovništva) i niža klasa (siromašna deca-beskućnici iz geta). U tipičnom antiutopijskom maniru stanovnici grada su brojevano imenovani – Logan 5, Džesika 6, Fransis 7. Policajac Logan 5 od kompjutera dobija zadatak da se uvrsti u grupu pobunjenika i pronađe mitsko utopije koje je u legendama pobunjenika predstavljeno kao obećana zemlja. Na kraju filma, kompjuter se samouništava što dovodi do raspadanja grada, preživeli nalaze izlaz i vraćaju se u „divljinu“ da ponovo izgrade civilizaciju.

2. Mali gradovi/naseobine nazadne tehnologije

Naselje Bartertaun je mesto radnje tre eg nastavka filma „Pobesneli Maks: pod kupolom groma“ („Mad Max: Beyond Thunderdome“, 1985.). Bartertaun (Trgovište) je mali utvr eni grad u pustinji koji je nastao nakon nuklearnog rata. Preživeli svakodnevno dolaze u ovo naselje da bi trgovali – razmenjivali različitu robu i usluge. Grad uvaju vojnici. Oni koji žele da u u Bartertaun prvo moraju da pro u prijavnicu – kažu razlog svog dolaska, pokažu šta imaju za trampu i oružje ostave na improvizovanom šalteru. Tada im se odobrava ulazak i odre uje vreme zadržavanja u gradu. Pored tržnice za razmenu dobara, u Bartertaunu postoji bordel, kafi i neka vrsta arene, tzv. „olujna kupola“ gde se ljudi javno bore na život i smrt dok publika ushi eno navija. Vladarka grada je žena po imenu Aunti (Tetkica). Ona je ovaj grad osnovala sa namerom da time ponovo uspostavi neki vid „civilizacije“ u postapokalipti noj pustinji – „gde je bila pustinja sada je grad, gde se plja kalo sada se trguje, gde je vladao o aj sada postoji nada, civilizacija, i sve u u initi da je zaštitim“. Aunti propisuje zakone i uz pomo vojske kontroliše sva dešavanja u gradu. Ona sa stanovnicima grada komunicira putem razglasa. Do njenih prostorija koje se jedino nalaze na uzvišenju i odakle ona ima pogled na itav grad vodi lift koji ru no pokre u stanovnici grada. Ona ne nadzire samo gradsku tržnicu ve i podzemni grad, koji je zapravo zatvor-fabrika za proizvodnju energije (energija se dobija preradom svinjskog izmeta). Zatvorenici-maturovima rukovodi Masterblaster (jedan patuljak i jedan snažan muškarac) koji ucenjuje Aunti sa povremenim prekidima dotoka energije u grad zbog ega ona želi da ga ubije i time postane jedina vladarka Bartertauna.

U filmu „Vodeni svet“ (Waterworld, 1995.) prikazana je budu nost nakon ekološke kataklizme prouzrokovane globalnim zagrevanjem. Kopno više ne postoji – svet je prekriven beskrajnim okeanom. Oni koji su preživeli plove morima, bore se za opstanak na trošnim splavovima i plutaju im gradovima-naseobinama Atolima i tragaju za mitskom utopijom Suvom zemljom – jedinim preostalim ostrvom. Preživeli su osnovali nekoliko zajednica. Smokersi koji žive na velikom tankeru su nasilna banda koja traga za devoj icom na ijim le ima je istetovirana mapa poslednjeg nepotopljenog uto išta na Zemlji. Drugi deo preživelih je osnovao utvr eni grad na vodi koji podse a na veliki splav. Na ovom izolovanom vešta kom „ostrvu“ Atoljani se bave trgovinom. Visoke zidine i kapiju Atola danono no uvaju stražari. Prenatrpami i prljavi vodeni grad nalazi se u stanju raspadanja, tehnologija kojom raspolazu je primitivna i na Atolu se sve reciklira (na primer od ljudske

kose prave kanape). Oblik vladavine na Atolu je gerontokratija – vrhovna vlast u gradu pripada Savetu staraca. Atol ima sopstvene zakone i Atoljani strogo poštuju propise i pravila koje Savet staraca nameće (npr. kontrola nataliteta). Ovaj vodeni grad je jedno netolerantno i ksenofobično društvo – kada radi trampe mutirani ovek-riba doplovi u grad, Savet staraca ga zatvara u improvizovanu eliju-kavez sa namerom da ga ubije jer predstavlja pretnju „ istoti“ zajednice.

Na samom početku filma „Poštar“ („The Postman“, 1997.) narator nam saopštava da je poslednji veliki grad nestao kada je on bio dete. Nakon rata došlo je do propasti znane civilizacije i u takvoj postkataklizmičnoj Americi ne postoji vlada, kao ni prešnja državne institucije. Zajednice preživelih grupisane su u ruralnim područjima SAD. Naselja koja su se formirala nakon kataklizme kontroliše i teroriše general Betelhelm, vođa postapokaliptične paravojne formacije pod nazivom Holnisti. Za razliku od ostalih filmova (pod)žanra postapokalipse u kojima se prikazuje regresija iz civilizacije u jednu vrstu varvarskog ili primitivnog stanja u filmu „Poštar“ kataklizma je preživele vratila u vreme pre industrijske revolucije. Ljudi žive u selima i malim gradovima koji su ograničeni drvenim bedemima. Bez jedinstvene vlade ova naselja funkcionišu kao male nezavisne države kojima rukovode lokalni šerifi, stanovništvo se bavi poljoprivredom i živi u stanju potpune izolovanosti. Jedina komunikacija koja postoji između naselja jeste usmena. Ipak, bez obzira na novonastale okolnosti, ljudi koji žive u ovakvim naseljima se međusobno pomažu, rade za dobrobit zajednice i srdačno se odnose jedni prema drugima. Naselje koje predstavlja mesto radnje ovog filma je gradić Pajnvju sa 132 stanovnika. Ulaz u naselje ograničen visokim zidom od drveta čuvaju stražari, ljudi žive u oronulim montažnim kućama, bave se obradom zemlje i zanatstvom i slobodno vreme svi zajedno provode u gradskoj kafani. U prikazu ovog gradića, zajednica stanovnika prikazana je kao jedna velika porodica. U ovom gradiću nema hijerarhije vlasti, lokalni šerif je samo brižni glas zajednice, ne postoje klasne ili etničke podele, svi su jednaki, sve rade zajedno i svako se brine o svakome. Osnovna karakteristika ovog naselja jeste vrsto ujedinjena zajednica koju odlikuje kultura solidarnosti i međusobnog ispomaganja. Takvu idiličnu sliku kvari jedino konstantni strah žitelja od generala Betelhema koji sva postapokaliptična naselja smatra svojim feudalnim posedom i s vremena na vreme ubira od žitelja hara. U Pajnvju dolazi bezimena lažni poštar koji tvrdi da je iz ponovo uspostavljenih Sjedinjenih Američkih Država. Da bi dobio hranu i sklonište on meštanima isporu čuje davno zagubljena pisma. Žitelji malog grada koji su isprva oprezni i sumnjivi prema strancu ubrzo ga prihvataju kao ravnopravnog člana njihove grupe i zajednički

snagama se bore protiv Holnista. Na kraju filma lažni poštari i udruženi stanovnici gradi a Pajnvju pobe uju tiraniju Holnista i polako, po evši od ponovnog uspostavljanja sistema komunikacije, obnavljaju uništenu „civilizaciju“.

Me utip - podzemni grad kao mesto kontrole

Pored ograničenih naselja, podzemni grad je najčešći tip grada u postapokalipsi. Filmovi ove gradove prikazuju i kao tehnološki razvijene i kao tehnološki nerazvijene. Nakon kataklizme život na Zemlji više nije moguć – priroda je u potpunosti uništena, planeta Zemlja se pretvorila u besplodnu pustinju, vazduh je zagađen (radijacija, smrtonosni virusi). Oni koji su preživeli katastrofu zbog toga nastavljaju da žive ispod površine zemlje formirajući i podzemne gradove. Podzemni grad, nastao po ugledu na uvećano atomsko sklonište, je samo naizgled mesto sigurnosti i normalnog života. Iako grad ispod zemlje jeste zaštitio preživele od posledica kataklizme, oni koji njime rukovode uspostavili su novi sistem kontrole i nadziranja i nametnuli stanovnicima brojna pravila.

Jedan od prvih prikaza podzemnih gradova u filmovima na temu postapokalipse je imaginarni grad Topeka iz kultnog filma „Dečak i njegov pas“ (A Boy and His Dog, 1975.). Nakon nuklearnog rata Zemlja se pretvorila u nepreglednu pustinju kojom lutaju razbojnici u potrazi za hranom, vodom i seksom. Drugi deo preživelih živi duboko ispod površine zemlje u gradu Topeka. Ovim podzemnim gradom koji nalikuju na ruralni američki gradi iz pedesetih rukovodi Komitet, gradsko veće u čijem su sastavu dva starija muškarca i jedna žena. Ukoliko stanovnici nisu poslušni, prekrše stroga pravila života u ovom podzemnom gradu ili na bilo koji način pokažu da ne poštuju vrhovni autoritet Komiteta, Komitet ih šalje na „farmu“, drugim rečima ubija ih. Lica stanovnika Topeke su prekrivena belom bojom sa izraženim crvenim rumenilom na obrazima, svi su identično obučeni, svi su u tivilu i uglačani. Sa razglasom se konstantno puštaju objave Komiteta, lekcije iz istorije i najave predstojećih kolektivnih dešavanja u gradu (poput Godišnjeg takmičenja u pravljenju zimnice). U takvo totalitarno društvo dolazi dečak-lutalica Vik koji je ceo svoj život proveo iznad površine bore i se da preživi. Stanovnici Topeke su razvili specifične metaboličke poremećaje zato što ve dugo vremena žive pod zemljom i celokupna muška populacija grada je sterilna. Iz tog razloga Komitet želi da iskoristi Vika u rasplodne svrhe. Na kraju filma Vik uspeva da

pobegne iz grada i nastavlja da sa svojim psom Bladom luta pustinjom u potrazi za ženama i hranom.

U filmu „Grad ilibara“ („City of Ember“, 2008.) stanovnici podzemnog grada veruju da su njihov grad izgradili mitski Graditelji. Žitelji ovog grada ne znaju da se pre dva veka dogodila nuklearna katastrofa, niti da su Graditelji zapravo grupa naučnika koja je otkrivajući i kataklizmu namenski izgradila veštački grad i u njemu poput Nojeve barke naselila „odabrane primerke“ žena, muškaraca i dece. Ilibarci u isto vreme i slave/obožavaju Graditelje i krive ih za situaciju u kojoj se grad danas nalazi ali se s druge strane niko od njih protiv takvog sistema ne buni javno. Ne postoji izlaz iz grada jer se putokaz kako do i do površine zemlje nalazi u kutiji koja je izgubljena. Kako vreme prolazi podzemni grad se polako raspada, generator za struju prestaje da radi, vodovodne cevi pucaju, zalihe hrane se smanjuju. Ilibarom upravlja gradonačelnik grada, jedini stanovnik ovog podzemnog utvrđenja koji živi u izobilju. Stanovnici ilibara su poslušni građani, ne bune se i svakodnevno obavljaju svoje poslove i zaduženja koja se tiču održavanja grada. Na kraju filma devojčica i dečak pronalaze izlaz iz grada i dospevaju na površinu Zemlje gde je život ponovo moguć.

Film „Dvanaest majmuna“ („Twelve Monkeys“, 1995.) se samo jednim delom dešava u budućnosti. U većem delu filma prikazana je sadašnjost, odnosno prošlost pre „apokalipse“. Veštački proizveden virus je usmrtio skoro celokupno stanovništvo Zemlje. Preživeli su napustili površinu Zemlje i život nastavili u podzemnom gradu. Opustošenom površinom vladaju divilje životinje. Džejms Kol, zatvorenik broj 87645, izdržava doživotnu robiju u podzemnom zatvoru koji se nalazi nekoliko spratova ispod zemlje. Kao i drugi zatvorenici, živi u maloj klaustrofobnoj izolaciji u kojoj je postavljena samo marama za ljučenje koja služi kao krevet. Grad je pod neprekidnim nadzorom i zatvorenici putem razgleda dobijaju potrebne informacije – kada počinje sat socijalizacije, kada izabrani zatvorenici izlaze na površinu... Grupa naučnika koja je izumela mašinu za putovanje kroz vreme šalje Džejmusa u prošlost da prikupi informacije o smrtonosnom virusu. Unutrašnjost podzemnog grada prikazana je tek u nekoliko scena – uglavnom su to slike prostorija zatvora i lavirinta podzemnih kanalizacionih cevi koje predstavljaju ulice ovog grada ispod zemlje.

Najčešće slike, ideje i teme koje prevladavaju u ovim gradovima su: distopijska budućnost (stanovništvo se imenuje brojevima, ono se nadzire i kontroliše i vlast je u rukama jednog čoveka ili manje grupe ljudi), postapokaliptične zajednice su predstavljene kao izolovana ostrva (sve su to gradovi-države i gradovi kao utvrđenja) i ideja bekstva iz grada kao oslobođenja.

U svim navedenim filmovima (osim filma „Istrebljiva“) grad je predstavljen kao izolovano, ograeno i utvr eno naselje. Takve slike grada budu nosti odgovaraju postojećem modelu stanovanja u sadašnjosti, takozvanim „ograenim zajednicama“ („gated communities“) koje su u poslednjih nekoliko decenija u odre enim delovima sveta postale veoma popularan na in stanovanja¹¹⁸. Urbani planeri Blejki i Snajder „ogra ene zajednice“ definišu kao „rezidencijalna podru ja sa ograni enim pristupom u privatizovanim javnim prostorima. To su bezbedna naselja ograna zidovima ili ogradama sa kontrolisanim ulazom i ime se spre ava 'upad' nestanovnika“ (Blakely and Snyder 1997, 2). Pomenuti urbanisti tvrde da je rastu i strah od budu nosti i širenje urbanog kriminala jedan od glavnih razloga velike popularnosti fenomena ozidanih gradova i ogra enih naselja u SAD. Na osnovu podataka koji su dobijeni prilikom etnografskih istraživanja ovakvih naselja, Seta Lou tako e smatra da fenomen ogra enih zajednica treba posmatrati u kontekstu urbanog straha jer „poput tvr ava, sa bedemima, kapijama i uvarima, ova naselja upisuju strah materijalno, ne samo metafori ki, stvaraju i tako pejzaž straha“ (Low 1997, 58). Utvr ena naselja se grade zarad ve e sigurnosti i ose aja bezbednosti stanovnika i ona predstavljaju svojevrsni „društveni bastion protiv degradacije urbanog socijalnog reda“ (Blakely and Snyder 1997, 3). Distopijske slike ovakvih naselja u holivudskim filmovima i romanima nau ne fantastike, prema Dejvisu, pokazuju da je savremena opsednutost bezbednoš u i sigurnoš u, koja ini srž ideje ogra enih naselja, kona no prevladala nade o urbanoj reformi i društvenoj integraciji (Davis 1992, 155). Isti autor smatra da izgradnja takvih naselja predstavlja uništavanje istinskog demokratskog urbanog prostora te mi danas živimo, kako piše Dejvis, u „gradovima tvr avama koji su brutalno podeljeni u 'utvr ene elije obilja' i 'mesta terora' gde policija kriminalizuje siromašne (isto). Kako u ogra enim naseljima po evši od ranih osamdesetih godina dominantno žive pripadnici više srednje klase i budu i da takva naselja predstavljaju jedan vid povla enja (u cilju obezbe ivanja sigurnosti) pred nadiru im kriminalom, strahom od imigranata i ostalim opaženim opasnostima gradskog života, mogu e je pretpostaviti da u filmu „Istrebljiva“ ne nailazimo na ovakvu formu naselja upravo zato jer je viša srednja klasa otišla iz grada koji je preplavljen imigrantima, a bezbednosnu ogradu preostalog povlaš enog stanovništva ini sama visina, odnosno pristup lete im automobilima i posebnim liftovima.

¹¹⁸ Na primer, krajem devedesetih godina prošlog veka u Americi je postojalo preko 20. 000 ogra enih rezidencijalnih naselja u kojima je živelo preko osam miliona ljudi (Blakely and Snyder 1997, 7).

Jedini pozitivni prikaz života u postapokalipti nom gradu je u filmu „Poštar. Gradi Pajnvju predstavljen je kao tipičan američki mali grad („small town“), odnosno njegova nameravana privlačnost crpi se iz popularne kulture, nostalgije, iz mitske slike malog grada, iz jedne valorizovane predstave o ujedinjenoj zajednici i idiličnoj pastoralnoj prošlosti.

Filmovi na temu postapokalipse pružaju značajne uvide u kolektivnu imaginaciju o budućnosti grada. Prikazuju i sumornu budućnost nakon katastrofe ovi filmovi akcentuju strahove i tenzije savremenog trenutka, pokazuju šta nas u sadašnjosti uznemiruje kada je razvoj grada budućnosti u pitanju. Preovlađujuća slika grada budućnosti u filmovima na temu postapokalipse je prilično mračna i uznemirujuća. Moglo bi se reći da je zajednički imenitelj kinematografskog prikazivanja ovih gradova futuristički pesimizam. Grad je mesto nasilja, nesputane agresije, mesto konrole, nadziranja i represije, prenatrpani i klaustrofobni prostor. Grad je zatvor. Zato se u pojedinim filmovima javlja ideja da se upravo u napuštanju grada nalazi jedini spas od opresivnosti („Loganovo bekstvo“, „Grad ilibara“ itd.), da će ljudi biti slobodni samo ako odu iz grada i otisnu se u nepredvidivu i nesigurnu divljinu. Ta ideja povratka prirodi ponovo akcentuje uvreženu staru opoziciju između sela i grada – selo izjednačeno sa prirodom označava sve ono što je dobro, to je mesto očuvanja „pravih“ „tradicionalnih“ vrednosti, dok grad označava sve ono što je loše – mesto udaljavanja i zaboravljanja suštinskih vrednosti. Jedna od osnovnih karakteristika zamišljanja grada posle apokalipse jeste da sve ove filmove prožima ideja grada kao utvrđenja. Kao što su i u stvarnom svetu utvrđenja i zidovi podignuti pred najezdom „drugih“ donošenjem strogih imigrantskih propisa, tako i u ovim filmskim predstavama podizanjem zidova i postavljanjem ograda grad treba odbraniti od stranaca i uljeza, od svih onih koji nisu članovi date zajednice, koji zbog toga nisu isti kao „mi“.

2.6. Politi ko i društveno ure enje u filmovima na temu postapokalipse

Uvod

Kao što je već pomenuto, u filmovima na temu postapokalipse prikazuje se potpuni kolaps društva – u bližoj ili daljoj budućnosti nakon kataklizme dolazi do raspada postojećih društvenih institucija. Zapravo, ono što nam se u ovim filmovima prikazuje jeste prestanak postojanja nama poznatog, savremenog postindustrijskog zapadnog društva. U najvećem broju slučajeva, globalna katastrofa dovodi do uništenja celokupne socijalne infrastrukture – vlade i države više ne postoje, nema vojske niti policije, ne postoji ni jedan funkcionalni mehanizam zaštite na koji preživeli mogu računati, ne postoje škole, muzeji, biblioteke niti verske ustanove, nema organizovane medicinske pomoći ili distribucije hrane. Preživeli su prepušteni sami sebi. Pored ovih „klasičnih“ filmskih prikaza postapokalipse, u određenom broju filmova predstavljena je i budućnost u kojoj se formira „novo“ sociopolitičko uređenje, no ni takva društva nisu ništa bolja mesta za život preživelih. Dakle, s jedne strane, u ovim filmovima opisuje se potpuni raspad „starog“ društvenog sistema, dok se s druge strane, prikazuje nastanak „novih“ društvenih uređenja koja se formiraju nakon apokalipse. S tim u vezi, imaginarna društva budućnosti kako su predstavljena u filmovima na temu postapokalipse na delno se mogu podeliti na zajednice haosa/anarhije i zajednice u kojima je došlo do izgradnje novih društvenih sistema – koji se zapravo zasnivaju na postojećim, odnosno kroz istoriju poznatim primerima. Pomenuta dva tipa društva koja nastaju nakon kataklizme na delno se mogu predstaviti kao „zajednice haosa i anarhije“ čija je osnovna karakteristika vladavina ogoljenog nasilja, to jest ratno stanje, i one zajednice uređenja koje po istorijski poznatim modelima koje karakteriše vladavina jednog vođe ili manje grupe ljudi nad preživelim (robovlasništvo, feudalizam, socijalizam).

Budući da se svet nakon apokalipse obično opisuje kao potpuni slom zakona i reda, kao svojevrsno „prirodno stanje“ u budućnosti u kojoj više ne postoji centralni autoritet, to jest država i njene institucije, u prvom delu ovog poglavlja prikazuje se kako se problem „prirodnog stanja“ i društvenog ugovora tretira u filmovima na temu postapokalipse, potom u opisati načine na koje se zamišljaju modeli budućnih društava u datim filmovima, i na kraju predstaviti najčešće elemente distopije koji se javljaju u odabranim filmovima, odnosno koji odlikuju prikazana postapokaliptična društva.

Društveni ugovor u postapokalipti nom svetu

Prirodno stanje predstavlja hipoteti ko stanje ove anstva pre formiranja države (Peri 2000, 150). Kako u ve ini ovih filmova doga aj globalne katastrofe prouzrokuje raspad celokupne infrastrukture društva i smešta preživle u takvo „prirodno stanje“, Kurtis smatra da književna (a samim tim i filmska) dela na temu postapokalipse nude odgovor na pitanje „na koji na in mi razmišljamo o stvaranju novog društvenog ugovora?“ (Curtis 2010, 2). Prema Kurtisu, ovi romani predstavljaju veoma korisnu gra u za savremena istraživanja prirodnog stanja, budu i da omogu avaju „opipljivi kontekst“ i „nude 'meso' za ina e hipoteti ka zamišljanja prirodnog stanja“ (isto, 4). Ovaj autor iz perspektive političke teorije analizira nekoliko romana na temu postapokalipse¹¹⁹ i promišlja ideje o prirodnom stanju i društvenom ugovoru da bi otkrio na ine na koje ovaj podžanr istovremeno postaje izvor naših strahova, ali i želje da po nemo iz po etka (isto, 12). Koriste i se romanima na temu postapokalipse kao istraživa kom gra om i teorijskim idejama Hobsa, Loka, Rusoa i drugih političkih filozofa, on ispituje razvoj zamišljenih postkataklizmi nih društava od prirodnog stanja do gra anskog društva.

Jedna od osnovnih karakteristika romana postapokalipse jeste da se ove pri e fokusiraju na samu ideju, to jest mogućnost „po injanja iz po etka“ – „ova dela nam govore o tome šta se dešava kada kraj sveta istovremeno postane i novi po etak“. Kako zapaža Kurtis, „po injanje iz po etka“ gotovo uvek nosi nadu o nadolaze em boljitku i pretpostavlja jedno isto stanje („blank state“), stanje u kojem se po inje od nule i koje zbog toga otvara brojne mogućnosti. Drugim re ima, to „po injanje iz po etka“ koje predstavlja centralni motiv ovih dela, prema Kurtisu „otvara prostor za razmišljanje o tome kako mi zaista želimo da živimo“ (isto, 6). Kako napominje ovaj autor, upravo je „po injanje iz po etka“ premisa koja se nalazi iza zamišljanja društvenog ugovora o prirodnom stanju, te zbog toga, ali i iz razloga što se u ovim romanima obra uju „ideje o ljudskoj prirodi i o željama koje motivišu ljudsko ponašanje“, ova dela nude mogućnost da se promisle dva ključna na ela ideje društvenog ugovora – ko je onaj ko ulazi u takav ugovor i šta je to što društveni ugovor treba da proizvede (isto, 3).

¹¹⁹ Romani koji su predmet njegove analize su „Put“ (Kormak Mekarti), „Na plaži“ (Nevil Šut), „Avaj, Vavilon“ (Pet Frenk), „Pri a o seja u“ (Oktavija Batler).

Kako piše Kurtis, teorijska promišljanja Hobsa, Loka i Rusoa o prirodnom stanju koja su obrazovala ideju društvenog ugovora kao ključnog pojma moderne političke filozofije, i dalje oblikuju savremeno političko mišljenje o postojanju legitimne vlade zasnovane na pristanku onih kojima se vlada (isto, 4). Kao što je već istaknuto, ovaj autor smatra da romani postapokalipse političkoj filozofiji pružaju svojevrsni prozor u određeno razumevanje društvenog ugovora iz razloga što:

„Nasilje i destrukcija sveta stvaraju prirodno stanje. Sve hijerarhije, zakoni i sistemi organizovanja ljudi su uništeni. Na preživele se gleda kao na bića koja su otrgnuta od ograničenja nametnutih od strane društva i ovi romani nam otkrivaju argumente o potencijalu ljudskog divljaštva. Ipak, kaos kraja donosi šansu za novi poretak. Taj novi poretak obezbeđuje prostor za istraživanje i ispitivanje svega onoga što je prethodno uzimano zdravo za gotovo – političkih aranžmana, rodničkih normi i socijalnih praksi (isto, 7).

Prema ovom autoru, književna dela na temu postapokalipse ispituju samu ideju prirodnog stanja i vrstu ugovora koji nastaje iz takvog stanja i pokazuju nam šta je ono čega se plašimo i šta želimo, na koji način planiramo da suzbijemo te strahove i razumemo te želje, i kako nam život u zajednici može pomoći da dostignemo te ciljeve. Naime, u većini ovih romana (a i filmova) nakon kataklizme novoformirane postapokaliptičke bande nastavljaju destrukciju započetu kataklizmom i teroristu miroljubive grupe preživelih. Jedini način da se te sedelačke grupe preživelih zaštite i suprostave nasilju nomadskih razbojnika jeste da se udruže i formiraju veću zajednicu. Prema Kurtisu, tipični postapokaliptični roman koristi pretnju stabilnosti i bezbednosti zajednice preživelih ne bi li se zbog toga uvrstile njihove veze i oni udružili u više samosvesni organizovani sistem (isto, 8). Na kraju je većina zajednica formirana iz čega proizilazi da preživeli najzad mogu da se suprostave bandama. I upravo se iz takve zajednice država i vlast ponovo uzdižu.

Kako primećuje ovaj autor, brojni romani na temu postapokalipse oslanjaju se na Hobsova teorijska stanovišta – prirodno stanje, prema Hobsu, podrazumeva jedan brutalni i nasilni život, i jedini način da život postane bolji jeste da se postigne sporazum o tome ko će biti odgovoran, to jest ko će biti vođa (isto, 8). U manjoj meri, prema Kurtisu, ova dela takođe prate teorijska gledišta Loka i Rusoa o društvenom ugovoru i ljudskom stvaranju vlade.

Kurtis napominje da su moderni politički filozofi konstruisali ideju prirodnog stanja da bi naglasili da je legitimnost države zasnovana na saglasnosti onih kojima se vlada, odnosno na njihovom dobrovoljnom pristanku (isto, 9). Jedini način da se promišlja njena legitimnost, prema ovom autoru, jeste da se zamisli vreme i mesto kada nije bilo vlade. Antičkim i srednjovekovnim političkim filozofima su smatrali da je država prirodna – da ljudska bića poseduju prirodnu sklonost ka udruživanju ili kako je to Aristotel davno istakao da je „čovjek po svojoj prirodi političko biće životinja“. Ljudsko biće je po Aristotelu određeno kao „zoon politicon“ što znači da je ono u suštini član nekog organizovanog društva, odnosno nekog političkog „grada-države“ – ona nisu slučajno, usled izvesnih okolnosti, nego po svojoj suštini, po onome što jesu – građani (Herš 1998, 55). Moderni politički filozofi koji su doveli u pitanje legitimnost države kao ideje koristili su ideju o prirodnom stanju kao potporu tvrdnje da je država ljudski konstrukt i da ona nikako nije prirodna. Tako je vlada označena kao vešta konstrukcija zasnovana na želji ljudi koji žive u prirodnom stanju da napuste takvu situaciju (Curtis 2010, 9).

Kurtis ističe da je sama ideja društvenog ugovora koja se pojavljuje iz dogovora ljudi koji žive u prirodnom stanju centralna za naš savremeni politički život. Prema Kurtisu, dobrovoljni pristanak predstavlja jedino legitimno načelo udruživanja za one ljude koji žive zajedno ukoliko oni veruju da nema prirodnog autoriteta. Hobs, Lok i Ruso su smatrali da je u prošlosti postojalo pretpolitičko vreme kada nije bilo takvog autoriteta. Postojanje političkog autoriteta proizilazi iz aktivne odluke ljudi da žive zajedno, da se odreknu nekih prirodnih prava koja slede iz života u svetu anarhije i stvore novu vrstu institucije – vladu (isto, 10).

Kako piše Peri, Tomas Hobs je prirodno stanje pre formiranja države zamislio kao „oruđe potrebno da se pokaže da u ljudima postoje snažne antidruštvene snage, i da se omogući racionalan osnov za jedan snažan vladajući entitet – državu, kako bi se držala pod kontrolom agresivna i društveno štetna ljudska priroda“ (Peri 2000, 150-151). Hobsova teorija vladavine bila je zasnovana na sukobima koje izaziva nesavršena ljudska priroda. Prema njemu ljudska bića su „stvorenja kojima vladaju neobuzdane strasti“. Hobs je verovao da su ljudi po prirodi sebi ni, gramziv, zavidljiv, nepoverljiv i podmukli, kao i da suparništvo i svadba, a ne saradnja, karakterišu ljudske odnose (isto, 149). Ljudska bića koja su po „svojoj prirodi“ sklona suparništvu koriste nasilje kako bi „postali gospodari ljudi, žena, dece, imovine i drugih ljudi“. Pojedinci se u prirodnom stanju svadaju i ratuju jedni protiv drugih, svako je prepušten na milost i nemilost drugih. Bez jednog vladajućeg autoriteta koji bi nametnuo red, svako mora da se oslanja na sopstvenu snagu kako bi se zaštitio od drugih.

Hobs je prirodno stanje zamislio kao stanje „borbe i haosa“, kao stanje u kome bi bilo društvo kada ne bi postojala država kao jedna viša sila koja će obuzdati ovekovne prirodne sklonosti. Prirodno stanje je stanje „rata svakog protiv svakog“ jer ne postoji vlast da donosi i sprovodi zakone (isto, 151). Prema Hobsu jedini način da se prekine taj ciklus nasilja i nemira jeste da se snaga ljudi prenese na jednog oveka (ili na jedan skup ljudi) koji će moći i da svede sve njihove volje na jednu volju, a to mnoštvo ljudi ujedinjeno u jednoj ličnosti predstavlja državu (isto, 152). Vladar prema Hobsu mora da ima vrhovnu ili neograničenu moć ili će društvo propasti i anarhija prirodne države će se vratiti (isto, 153). On je tvrdio da je nasledna apsolutna monarhija najbolji oblik vladavine, smatrajući da samo neograničena vlast suverena može da obuzda ljudske strasti koje prete društvenom poretku raspadom (isto, 155).

Poput Hobsa, i Džon Lok je koristio pretpostavljeno stanje ove anstava pre stvaranja države kao osnovu razvoja svojih stavova o ljudskoj prirodi i svoje političke filozofije (isto, 158). I jedan i drugi autor su smatrali da država postoji kako bi obezbedila mir, sigurnost i blagostanje svojim građanima (isto, 161). Međutim, za razliku od Hobsa, Lok je tvrdio da je pojedinac u osnovi dobar i razuman (isto, 156). Lok je odbacio Hobsovu apsolutistiku državu i zagovarao je ustavnu vladu, u kojoj moć vlasti proističe iz pristanka onih nad kojima se vlada, a državna vlast je ograničena sporazumom. Peri napominje da u osnovi Lokove koncepcije države leži uverenje da ljudi poseduju sposobnost za razum i slobodu (isto, 162). On je odbacio Hobsovo mišljenje da apsolutna vlast može da ispravi nedostatke prirodnog stanja, zalagao se za ograničenu vladu, vladavinu zakona, zaštitu osnovnih ljudskih prava i pravo na otpor despotskoj sili (isto). Za Loka prirodno stanje nije bilo Hobsovski „rat svih protiv svih“, jer su prema njemu ljudska bića po svojoj prirodi racionalna i pokreću ih osećanja moralne obaveze, te su samim tim u stanju da prevaziđu u sebi nestoj i priznaju i poštuju dostojanstvo drugih ljudi (isto, 158). Prema Loku, u prirodnom stanju se pojedinci rađaju slobodni, razumni i jednaki, i zbog toga jedan ovek ne treba da bude potčinjen drugom oveku. Drugim rečima, u prirodnom stanju se od svih pojedinaca zahteva da ne nanose zlo drugima (isto, 159). Lokova vlada nije apsolutna i despotska vlast, jer takva politička organizacija ne bi težila da zaštiti prirodna prava pojedinca, što i jeste, kako Lok smatra, razlog postojanja političkog društva (isto, 160).

Kao i Lok, i Žan Žak Ruso je odbacivao Hobsovo gledište da je pojedinac po prirodi brutalan i nasilan, i da je svako po prirodi neprijatelj svakome drugome (isto, 191). Ruso je tvrdio da su ljudska bića po prirodi dobra. U prirodnom stanju su, prema njemu, postojale male razlike između pojedinaca i takvi ljudi su bili moralno superiorniji – „prirodni ovek,

pojedinaac pre stvaranja gra anskog društva, bio je superiorniji od civilizovanog oveka – imao je više samilosti za patnje oveka“ (isto, 190). Država je za Rusoa označava neku vrstu ropstva jer je nepovratno uništila prirodnu slobodu koja je postojala pre formiranja gra anskog društva (isto, 192).

Kako isti e Kurtis, koncept prirodnog stanja omoguava kontra argument na tvrdnju da smo po prirodi politički bića i da vlada predstavlja prirodnu instituciju, nudi mehanizam da se ljudi sagledavaju onakvima kakvi jesu, izvan konvencija veštački stvorenih društvenih veza, i pruža mogućnost da ljudi razmotre u kojem tipu vladavine oni zapravo odabiraju da žive (Curtis 2010, 10). Ovaj autor zaključuje da su navedeni razlozi od suštinskog značaja za opravdavanje demokratije, političke jednakosti, i fluidnog sistema prava i razumevanja pravde koja potcrtava većinu savremene političke misli (isto). Promišljanje društvenog ugovora znači i promišljanje same ideje straha – ega se plašimo i kako bezbednost treba da izgleda (isto, 13). Kurtis zbog toga smatra da postapokaliptična fikcija obezbeđuje osnovu za ponovno promišljanje uslova pod kojima ljudi žive i time predstavlja odgovor na život u prirodnom stanju. U romanima na temu postapokalipse opisuje se život u kojem nema centralnog autoriteta i iz tog razloga ovu književnost možemo posmatrati kao korisnu građu za istraživanje zamišljanja osnovnih motivacija ljudskih bića, kao i impulsa koji ih vode želji da žive zajedno (isto, 10).

U velikom broju slučajeva, ovi filmovi u oslikavanju zamišljenog pretpolitičkog stanja u budućnosti nakon apokalipse slede Hobsova stanovišta o ljudskoj prirodi i prirodnom stanju. Kako nakon kataklizme najčešće više ne postoji država koja bi „držala ljude u strahu i obuzdala njihovu nesavršenu ljudsku prirodu“ preživeli se okreću ratovanju i nasilju. Oni ubijaju, siluju i jedu druge preživele (npr. filmovi „Kolonija“, „Put“, „Dečak i njegov pas“, „Knjiga iskupljenja“, „Aleja prokletstva“, „Pobesneli Maks“, „Nema vlati trave“ itd.). Jedini način da preživeli prežive u takvom svetu na duže staze, to jest da osiguraju sebi sigurnost u jednom nesigurnom i opasnom svetu, je da se udruže i tako zajednički snagama pobede neprijateljske sile haosa i anarhije, te da na kraju formiraju društvo (državu) po uzoru na staro, uništeno društvo pre kataklizme (tj. isto onakvo društvo u kojem mi danas živimo). Može se reći, da se u određenom smislu, slike haosa i nasilja u ovim filmovima upotrebljavaju ne bi li se opravdao tradicionalni autoritet države, odnosno da bi se istaklo da je za „preživljavanje“ oveanstva ipak neophodno postojanje jedne vrhovne vlasti. Čak i u onim filmovima u kojima se prikazuje formiranje novog društvenog, odnosno državnog ureenja nakon apokalipse, pretpostavlja se da ono postoji ne bi li se zauzdala nesavršena

ljudska priroda, koja bi bez postojanja centralnog autoriteta ponovo ova anstvo odvela u stanje haosa i destrukcije (npr. filmovi „Pustinjski ratnik“, „Ekvilibrijum“). Za razliku od romana na temu postapokalipse (v. Curtis 2010), u ovim filmovima nema primera zamišljanja prirodnog stanja po modelu Loka ili Rusoa.

Modeli društvenog ure enja u filmovima na temu postapokalipse

Filmovi na temu postapokalipse prikazuju potpuni raspad „starog“ društvenog sistema i nastanak „novih“ društvenih ure enja koja se formiraju nakon kataklizme. Postapokalipti na društva na elno se mogu podeliti na zajednice haosa/anarhije i zajednice u kojima je došlo do izgradnje novih društvenih sistema. Osnovna karakteristika „zajednica haosa i anarhije“ je vladavina ogoljenog nasilja i stanje neprekidnog rata, dok je osnovno obeležje „zajednica u kojima je došlo do izgradnje novih društvenih sistema“ to što su ure ene po uzoru na istorijski poznate modele, kao i sistem vlasti koji podrazumeva vladavinu jednog oveka ili manje grupe ljudi nad preživelim.

1. Potpuni raspad društvenog sistema i vladavina ogoljenog nasilja (rat) – zajednice haosa i anarhije

Zajednice haosa i anarhije ine odmetnute bande, grupe pojedinaca ili pojedinci koji lutaju opustošenim predelima posrapokalipse. lanovi tih zajednica su isklju ivo okrenuti ratovanju, ubijanju, silovanju i plja kanju, jednom re ju, usmereni su na terorisanje drugih preživelih. U ovim filmovima takvim grupacijama nije posve ena ve a pažnja, u smislu da je njihov na in života podrobnije prikazan ili opisan u filmskoj pri i – svrha njihovog prikazivanja je da se do araju opasnosti u novom svetu koji nastaje nakon apokalipse. Na osnovu šturih filmskih prikaza delovanja lanova ovih zajednica mi ne možemo da zaključimo kakav sistem socijalne organizacije u tim zajednicama postoji i da li u ovim „labavim“ grupacijama postoji neko ko bi predstavljao centralni autoritet, to jest ko bi bio njihov vo a. U filmu „De ak i njegov pas“ to su one grupe preživelih koje žive iznad zemlje, u pustinji. U filmu „Amerika 3000“ takve zajednice ine oni „divlji“ muškarci koji, kako nam narator u filmu kaže „žive kao životinje“. U filmu „Nema vlati trave“ to su silovatelji i plja kaši na motorciklima. U filmu „Put“ to su grupe kanibala koji vrebaju putnike

namernike. Ukratko, to su oni pojedinci ili grupacije koje onemogu avaju miroljubivim, sedela kim zajednicama preživelih da ponovo uspostave izgubljenu civilizaciju u budu nosti nakon apokalipse.

2. Novi društveni sistemi formirani po uzoru na stare – vladavina nad ljudima (robovlasništvo, feudalizam, socijalizam)

Postapokalipti ne zajednice u kojima je došlo do formiranja novog društvenog ure enja, odnosno u kojima, za razliku od prvih, postoji bilo kakav oblik socijalne organizacije, su u ovim filmovima predstavljene po uzoru na postoje e istorijske epohe u razvoju društva – robovlasništvo, feudalizam i socijalizam. Naravno, to ne zna i da su primeri društvenih ure enja budu nosti u ovim filmovima predstavljeni kao nekakvi „ isti oblici“, ve bi se pre moglo re i da scenaristi i reditelji filmova na temu postapokalipse iz istorije preuzumaju odre ene odgovaraju e elemente pomenutih društveno-ekonomskih formacija ne bi li što bolje do arali da budu i svet koji nastaje nakon apokalipse može biti mnogo gori od sveta u kojem danas živimo. Kao što je ve istaknuto, jedna od osnovnih idejnih karakteristika velikog broja filmova na temu postapokalipse je povratak na ranije stupnje istorijskog razvitka. Nakon kataklizme preživelo ove anstvo se naj eš e „vra a unazad“ u doba divljaštva/varvarstva ili u srednji vek.

Od etrdeset filmova koji ine gra u za analizu, jedini film u kojem je eksplicitno prikazano robovlasni ko društveno ure enje je film „Amerika 3000“. Nakon što je prošlo više od 900 godina od nuklearnog rata, svetom su zavladae žene-ratnice nalik mitskim Amazonkama. Muškarci im služe kao robovi, one ih hvataju i zarobljavaju, uglavnom ih koriste kao radnu snagu, a odre eni zarobljenici postaju i seksualno roblje. Primere izrabljivanja preživelih na ovaj ili na onaj na in sre emo i u drugim filmovima – ljudi koji su preživeli kataklizmu u najve em broju slu ajeva nisu slobodni pojedinci. Feudalizam se kao inspiracija budu eg oblika društvenog ure enja javlja u nekoliko filmova. Akcenat je na obavezi miroljubivih zajednica preživelih da odre eni deo svojih prihoda/plodova njihovog rada pod prisilom daju drugome, odnosno re je o odnosu samoproklamovanog zemljoposjednika i preživelih koji su hteli-ne hteli pod njegovom vlaš u. U filmu „Poštar“ nakon što je nuklearni rat desetkovao svetsku populaciju, Sjedinjene Ameri ke Države kao takve više ne postoje, ne postoji vlada niti državne institucije. U takvom okruženju general

Betlehem osniva paravojsnu formaciju pod nazivom Holnisti, on i njegovi vojnici vladaju preostalim postapokaliptičnim naseobinama i zastrašene zajednice preživelih su u obavezi da mu „daruju“ hranu, materijalne vrednosti, mlade zdrave muškarce koji će postati njegovi vojnici, žene, uopšte, od članova postapokaliptičnih zajednica se očekuje da mu daju sve što on zatraži. Ukoliko se stanovnici tih naselja suprostave generalovim narednjima ili željama, njegovi vojnici ih ubijaju. Na primer, u jednoj sceni, kada se jedan žitelj gradi a Pejnvju ne očekivano suprostavi želji generala da mu ovaj „podari“ svoju ženu, general pre nego što ga ubije kaže: „tip vlasti koji imamo ovde je takozvani feudalni sistem, kao u srednjem veku, plemići i vazali, to smo mi i ja“. U filmu „Eli na zoru“ miroljubivi stanovnici naselja Meridijan, oaze koja se nalazi u pustinji, su pod vlašću oveka pod imenom Demnil, koji, kako sam za sebe kaže, „predstavlja zakon u ovoj dolini“. Demnil smatra da je dolina njegovo vlasništvo, da plodna zemlja pripada njemu (stanovnici Meridijana su poljoprivrednici koji obrađuju zemlju) i zbog toga on „želi zemlju“, odnosno novootkrivene izvore vode jer „ko kontroliše vodu, kontroliše i dolinu“. I u filmu „Vodeni svet“ nalazimo primer takve prisilne obaveze davanja (odnosno otimanja) – miroljubiva zajednica preživelih Atoljana „dužna je“ da daje „plodove svoga rada“ Dekonu, vođi bande Smokersa. U ovim filmovima retki su primeri postapokaliptičnih zajednica koje ono što privređuju zadržavaju za sebe. U filmu „Poslednji ratnik“ prikazana je zajednica preživelih koja gaji povrće na krovu jedne zgrade za sopstvene potrebe. Sve što uzgajaju je vlasništvo zajednice. Ova zajednica na prvi pogled podseća na nekakvu hipi komunu, svi su naizgled jednaki, a „prvi među jednakima“ je Baron, njihov vođa. U ovoj idiličnoj zajednici ubrzo dolazi do razdora. Naime, članovi zajednice se okreću protiv Barona jer je on ispred interesa zajednice postavio lične ciljeve – želju da zaštiti hibridno seme, kao i njegovu trudnu kćerku i nerođeno unuka.

U zamišljanju budućih društava koja nastaju nakon apokalipse scenaristi i reditelji ovih filmova su bili inspirisani totalitarnim državnim uređenjima, brutalnim i totalitarskim vladama koje su tokom XX veka bile na vlasti u Sovjetskom Savezu, Kini, Nemačkoj itd. Značan broj postapokaliptičnih društava je oblikovan po uzoru na takve totalitarističke režime. U mnogim filmovima na temu postapokalipse, odnosno u zamišljenim društvima budućnosti, prisutne su brojne zajedničke strukturne odlike totalitarnih režima kao što su „zvani na sveobuhvatna ideologija, jednopartijski izborni sistem u kome vladaju a partija, na čijem čelu je 'Vođa' kontroliše zemlju, teror policije, vladaju a partija koja kontroliše sredstva komunikacije i oružane sile, centralizovana ekonomija“ (Pajps prema Kaplan 2011, 487). Jedan od prvih prikaza totalitarnih društava u filmovima na temu postapokalipse je podzemni

grad-država Topeka u filmu „De ak i njegov pas“. Ovim podzemnim gradom rukovodi gradsko ve e pod nazivom Komitet. Oni odlučuju o sudbini stanovnika grada i dovoljna je i najmanja greška ili nepoštovanje njihove volje da ih Komitet pošalje na Farmu, to jest ubije. Stanovnici Topeke su identični oba (na primer, muškarci nose teksas pantalone na treger i karirane košulje), članovi Komiteta sa njima komuniciraju uglavnom preko razglasa – na razglasu se puštaju objave Komiteta, najave predstojećih kolektivnih dešavanja u gradu i lekcije iz istorije. U sličnom okruženju žive i stanovnici podzemnog grada Ilibar (film „Grad Ilibara“). Ilibarom upravlja gradonačelnik grada po imenu Mejer Kol, jedina osoba koja u ovom raspadnutom podzemnom gradu (krišom) živi u materijalnom izobilju. Stanovnici Ilibara su poslušni građani koji slepo slede njihovog Vođu. Oni, iako je grad godinama na ivici raspada, ne dovode u pitanje vrhovni autoritet gradonačelnika, poslušno učestvuju u gradskim priredbama i svakodnevno obavljaju poslove koji se tiču održavanja grada (te poslove „dobijaju“ još kao deca na svečanoj ceremoniji pod nazivom Dan dodeljivanja). U filmu „Pustinjski ratnik“ nakon nuklearnog rata preživeli su se grupisali u dve veće zajednice – nomadske „divljake“ Tirogse koji žive na površini i Dronove koji su osnovali grad pod zemljom. Gradom Dronova rukovodi četvoročlano veće na čelu sa predsednikom. Svi su oba u bele uniforme ili u bela odela. U odnosu na njihov socijalni položaj muškarci oko vrata nose plave ili crvene marame. Predsednikovo odelo ukrašeno je ordenjem i trobojnom trakom (crveno-belo-plave boje). Pre nego što se obrate jedni drugima, pri susretu se pozdravljaju tako što stegnutom pesnicom desne ruke dodirnu svoje srce. Strogo se poštuju „teritorijalni zakoni“ grada i stanovnicima je zabranjen izlazak iz grada, odnosno odlazak na površinu. Ukoliko neko prekrši taj zakon sledi mu smrtna kazna. Uopšte, u zajednici Dronova na snazi su bezbrojni „nepotrebni“ zakoni. Osnovno načelo, ideja vodilja ovog društva je da, kako jedan član vladajućeg veća kaže: „bez discipline nema budućnosti za ljudsku rasu“. Film „Igre gladi“ prikazuje distopičnu budućnost u kojoj vlada ima potpunu moć i kontrolu nad ljudima. Na ruševinama Sjedinjenih Američkih Država u budućnosti nastaje totalitaristička država pod nazivom Panem. Panem je podeljen na dvanaest okruga kojima rukovodi vlada sa sedištem u Kapitolu. Stanovnici svih dvanaest okruga su u obavezi da svake godine pošalju po dvoje tinejdžera koji učestvuju u okrutnom takmičenju poznatom kao Igre gladi. Ovo takmičenje predstavlja kaznu za pobunu građana koja se dogodila u prošlosti, to jest služi kao način vladinog zastrašivanja i kontrole stanovnika Panema. U filmu „Ledolomac“ prikazana je budućnost u kojoj je došlo do pojave novog ledenog doba. Oni koji su preživeli žive u vozu koji neprestano kruži planetom. Voz je samoodrživi ekosistem. Putnici su strogo podeljeni po

klasama – u prednjem delu voza nalazi se bogata elita i uživa u svim blagodatima prve klase, a u zadnjem delu je sirotinja koja živi u neljudskim uslovima. U prednjem delu voza putnici konzumiraju suši, a u repu potlaena izglednena masa praktikuje kanibalizam. Putnici srednje i više klase veruju da u ovom distopi nom društvu na šinama sve funkcioniše upravo zato što svako zna svoje obaveze i svoje mesto u sistemu/vozu/društvu. Motor voza se obožava poput svetinje, kao i njegov konstruktor, gospodin Vilford koga putnici indoktrinirano poštuju i slave kao nekakvo božanstvo. U filmu „Ekvilibrjum“ nakon Tre eg svetskog rata osnovana je totalitaristi ka država Librija u kojoj su ljudske emocije zabranjene i smatraju se teroristi kim aktom. Librija je pod upravom Ve a Tetragramatona kojim rukovodi ovek po imenu Otac. Stanovnici Librije su u obavezi da svakodnevno uzimaju drogu „prozijum“ koja onemogu ava postojanje bilo kakvih ose anja. Na osnovu iznetih primera, jasno je da je jedna od eksplicitnih poruka ovih filmova kritika socijalisti kih režima, to jest ideja da e ove anstvo preživeti jedino ukoliko se ponovo uspostavi izgubljeni demokratski politi ki poredak.

Elementi distopije u filmovima na temu postapokalipse

Bez obzira što zapleti filmova na temu postapokalipse gotovo uvek imaju sre an kraj, oni su u velikoj meri prožeti pesimizmom i strahom od budu ih dana. U ovim filmovima prikazuju se dva moguća scenarija o budu nosti ljudskog društva nakon apokalipse. S jedne strane to su predstave o budu nosti u kojoj je pre ašnja civilizacija uglavnom u potpunosti uništena (filmovi u kojima se prikazuje postapokalipti na pustoš), i s druge strane, to su vizije budu nosti u kojoj ljudima vladaju totalitaristi ki režimi (za razliku od prvih, radnja ovih filmova uglavnom je smeštena u urbano okruženje). I u prvom i u drugom slu aju, sutrašnjica ljudskog roda je prikazana na izrazito pesimisti an na in, kao jedno tmurno i prete e doba. Drugim re ima, distopijska budu nost predstavlja jednu od zajedni kih karakteristika ovih filmova. Prema , distopija nije opozit utopiji – „suprotnost utopiji (ne-mestu) je naša realnost (ovo mesto) i distopija predstavlja premeštanje naše realnosti“ (Stockwell 2000, 190). Distopije su, prema ovom autoru, ekstenzije naše realnosti, one su blisko povezane sa njom ili predstavljaju karikaturu naše realnosti, one nisu njena rastavljena alternativa (isto). Distopije se, prema ergovi -Joksimovi , odlikuju tragi noš u, fatalizmom i pesimizmom (ergovi -Joksimovi 2009, 143). Možemo re i da u XX veku distopija zamenila utopiju – svetski

ratovi, nuklearne pretnje, rastu a nezaposlenost, zloupotreba javnih glasila, doveli su do toga da distopijska vizija postaje dominantni vid promišljanja i predoavanja budu nosti našeg društva (isto, 157).

Elementi distopije koji se naj eš e javljaju u filmovima na temu postapokalipse su: loši uslovi života i osiromašeno okruženje, vlada terora i zastrašivanja i nemogu nost postojanja slobode izbora, konstantna kontrola preživelih, ograni avanje kretanja preživelih, socijalna stratifikacija, gubitak znanja, „spotske“ smrtonosne igre kao javni spektakl. Zapravo, možemo re i da ovi navedeni elementi ukazuju na suštinsku karakteristiku ovih filmova, a to je gubitak slobode i ljudskih prava nakon kataklizme.

1. Loši uslovi života i osiromašeno prirodno okruženje

Bilo da je doga aj koji je prouzrokovao kataklizmu bio nuklearni rat („Knjiga iskupljenja“, „Put“, „Grad ilibara“, „De ak i njegov pas“, „Pustinjski ratnik“, „Amerika 3000“ itd.), globalno zagrevanje ili neka druga ekološka katastrofa („Vodeni svet“, „Vešta ka inteligencija“, „Ledolomac“), pandemija smrtonosnog virusa („Ja sam legenda“, „Poslednji ratnik“, „Dvanaest majmuna“) ili nagli rast populacije („Zeleni sojlent“), uslovi u kojima pojedine grupe preživelih u budu nosti žive su ekstremno loši. Ljudi umiru od hladno e ili od gladi, zemlja je potpuno opustošena i zaga ena. Kako nam se u ovim filmovima predstavlja, nedostatak elementarnih životnih uslova u tmurnoj budu nosti nakon kataklizme dovodi do toga da ljudi ve inom postaju pohlepni i zli u takvom na „hobsijanski“ na in zamišljenom svetu budu nosti u kome vlada „rat svih protiv svih“. U pojedinim filmovima, zbog problema prenaseljenosti ljudi više nemaju gde da žive, spavaju na pretrpanim stepeništima zgrada, na ulicama ili terasama (npr. Filmovi „Zeleni sojlent“, „Krv heroja“, „Ledolomac“). Zbog takvog stanja se u nekoliko filmova obra uje neo-maltuzijanski strah od nekontrolisanog rasta populacije koji se ogleda u kontrolisanju, odnosno zabrani za e a (npr. filmovi „Nulti rast populacije“, „Loganovo bekstvo“, „Vešta ka inteligencija“, „Vodeni svet“ itd).

2. Vlada terora i zastrašivanja i nemogućnost postojanja slobode izbora

Kao što je već pomenuto, u društvima koja se formiraju nakon apokalipse neretko dolazi do nastanka totalitarnih ili autoritarnih sistema vladavine. Osim nekoliko pojedinaca koji se na kraju i pobunili protiv takvog stanja, većina stanovna postapokaliptičkih zajednica/društava, iako su prilično izumeli takvim načinom vladavine, zbog straha od mogućih posledica ne dovode u pitanje totalitarske postupke vlasti niti javno ispoljavaju svoje neslaganje. Kako nam se u ovim filmovima prikazuje, u društvima nastalim nakon apokalipse ljudima je uskraćena sloboda izbora. Zapravo, preživeli, pod uticajem zvanične ideologije, tu slobodu ni ne žele. Stanovnici takvih društava prikazani su kao naivna i nesvesna manipulacije od strane centara moći. Vrsto veruju i u određenu ideologiju oni voljno odlaze u smrt – u filmu „Loganovo bekstvo“ učestvuju u smrtnom ritualu vrteške jer se nadaju da će se ponovo roditi, u filmu „Ostrvo“¹²⁰ raduju se dobitku na lutriji koja je samo drugo ime za smrt, to jest za „žetvu organa“.

3. Gubitak individualnosti

U pojedinim filmovima postapokalipse, preživeli su u klasičnom antiutopijskom maniru imenovani brojevima. Na primer, u filmu „Loganovo bekstvo“ glavni junaci se zovu Logan 5, Džesika 6, Fransis 7 itd., a u filmu „Ostrvo“ njihova imena su Linkoln 6 Eho i Džordan 2 Delta. Inspiracija ovih filmova svakako je klasik antiutopijske književnosti Zamjatinov roman „Mi“ u kojem je opisana Jedinствена država osnovana nakon Dvestagodišnjeg rata. U Jedinственоj državi ne postoji individualni i ljudski bića su svedena na brojeve.

3. Nепrekidna kontrola preživelih – nadziranje i komunikacija putem razglasa

Ideje izložene u Orvelovoj „1984“ – kao što su nepostojanje privatnosti i neprekidno nadziranje građana države Okeanije, iskorišćene su u oblikovanju imaginarnih

¹²⁰ Film „Ostrvo“ nije „pravi“ film postapokalipse, ali budući da glavni junaci žive u uverenju da su oni ti koji su preživeli kataklizmu, ja u prvu polovinu filma tretirati kao film na temu postapokalipse.

postkataklizmi njih svetova filmova postapokalipse. Naime, u ovim društvima preživeli su izloženi neprekidnoj kontroli i nadziranju od strane onih koji su na vlasti/onih koji imaju moć, to jest, onih pojedinaca (ili grupe pojedinaca) koji rukovode ovim zajednicama. Ukoliko je rečeno tehnološki naprednim postapokaliptičnim društvima ta kontrola se odvija putem instaliranih kamera, odnosno, ekrana na kojima je moguće pratiti svaki minut njihovog života („Dvanaest majmuna“, „Loganovo bekstvo“, „Ostrvo“ itd.) Kada su u pitanju tehnološki nazadna društva/zajednice nadziranje preživelih se vrši na staromodan način – prostorije u kojima borave vođe postapokaliptičnih zajednica obično se nalaze na uzvišenju koje im omogućava nadgledanje svega što se dešava u naselju. Tako, na primer, u filmu „Poštar“ prostorija u kojoj živi general Betelhelm nalazi se na jednom brdu i on sa prozora njegove sobe može da posmatra okruženje. U filmu „Knjiga iskupljenja“ soba u kojoj boravi Karnegi se takođe nalazi na uzvišenju, na spratu jednog bara koji predstavlja mesto okupljanja preživelih, i budući da je njegova soba „otvorenih zidova“ on time ima pregled svih dešavanja u baru. I u filmu „Pobesneli Maks“, prostorije u kojima živi vladarka Trgovišta, Aunti, nalaze se na uzvišenju odakle ona nadzire gradsku tržnicu, a putem cevi-kamera i podzemni grad. Sa preživelim vlast u postapokaliptičnim gradovima/naseobinama komunicira putem razglasa i oni su u obavezi da pokorno izvršavaju objavljena naređenja (na primer filmovi „Grad ilibara“, „Ekvilibrjum“, „Deak i njegov pas“, „Deca ove anstava“ itd.)

4. Ograničavanje slobodnog kretanja

U pojedinim postapokaliptičnim društvima preživeli žive u ograničenim ili zatvorenim mestima i njihovo slobodno kretanje je ograničeno (na primer filmovi „Loganovo bekstvo“, „Grad ilibara“, „Ostrvo“, „Druga lica“, „Ledolomac“, „Deak i njegov pas“, „Dvanaest majmuna“, „Igre gladi“). Kako primećuje Gavrilović, u romanima u kojima se prikazuje distopijska budućnost ograde ne služe toliko zaštiti stanovnika od spoljnog opasnog sveta već zapravo predstavljaju zabranu slobodnog kretanja u cilju da se spreče pokušaji izlaska iz sistema i time pronađe neki drugačiji način življenja (Gavrilović 2012, 352).

5. Gubitak znanja

Katakлизma koja se u prošlosti dogodila dovodi do gubitka znanja. Taj gubitak znanja je obično povezan sa nametnutom izolacijom u kojoj preživeli žive. Naime, kako im slobodno kretanje dobar deo života bilo ograničeno, oni neretko ni ne znaju da se u prošlosti kataklizma dogodila, niti imaju svest o spoljnjem svetu. Preživeli ne poseduju elementarno znanje o sasvim običnim stvarima kao što su divlje životinje ili značajne imenica majka i otac. Takođe, preživeli znaju samo ono što im je od strane onih na vlasti dopušteno da saznaju, vlast/sistem odlučuje o tome koja se verzija istorije učitava. To nametnuto neznanje "o svetu i svemu" je ono čime se omogućava manipulacija i kontrola preživelih.

6. Socijalna stratifikacija

U postapokaliptičnim društvima/zajednicama postoji izrazita socijalna stratifikacija. Ovakva društva su često prikazana kao hijerarhijski uređena društva podeljena na klase (npr. filmovi „Loganovo bekstvo“, „Ledolamac“) a postoje i podeljene u preživelim (u smislu (ne)dostupnosti materijalnih resursa) su uglavnom zasnovane u odnosu na njihovo poreklo ili profesiju.

7. „Spotske“ smrtonosne igre kao javni spektakl

U nekoliko filmova prikazane su javne sportske igre na život i smrt. U filmu „Krv heroja“, nekoliko decenija nakon Trećeg svetskog rata, omiljena zabava preživelih je gledanje brutalnog sporta pod nazivom „igra“. Većina preživelih živi u pustinji, u selima-tržnicama pod nazivom „pse i gradovi“ („dog-towns“). Psi se uzgajaju za hranu (njihovo meso čini osnovu ishrane preživelih) a pse i lobanje koriste se kao lopta u „igri“. Ova igra je toliko nasilna da često dolazi do smrti/smrtnih povreda takmičara – brutalno prebijanje suparnika jedno od nepisanih pravila ove igre.

U trećem delu filma „Pobesneli Maks“ u postapokaliptičnom pustinjskom gradiću u Trgovište, posmatranje borbe na život i smrt takođe predstavlja omiljenu zabavu stanovnika i putnika namernika. Ovu smrtonosnu borilačku igru je ustanovila vladarka Trgovišta ne bi li se

na taj način razrešili postojeće i konflikte između pojedinaца. Pravilo igre je da nema pravila – to je borba u kojoj je dozvoljeno koristiti sve vrste oružja i tehnika, a cilj je usmrtniti protivnika („dva okeka ulaze, jedan izlazi“). Borba se odvija u „Kupoli грома“ koja predstavlja neku vrstu gladijatorske arene.

U filmu „Igre gladi“ tinejdžeri učestvuju u godišnjem reality programu, takmičenju pod nazivom „Igre gladi“ i bore se između sebe na život i smrt. Vlada Panema je ustanovila ovo javno takmičenje (svi stanovnici su u obavezi da prate igre) kao podsetnik i kaznu što je u prošlosti došlo do pobune protiv vlasti – „kao pokajanja zbog njihove pobune svaki okrug će ponuditi mušku i žensku osobu starosti između 12 i 18 godina za javnu „Žetvu“. Ovi takmičari bi se isporučili na ulaz Kapitolu, a onda prebačeni do javnog borilišta gde će se boriti do smrti, dok jedan pobednik ne ostane“.

Ono što je zajedničko navedenim „sportskim“ igrama u postapokalipsi je da ove igre pre svega služe interesima vlasti, tj. onima koji imaju moć u ovim gradovima/naseljima. Ove sportske igre su istovremeno i način kontrole preživelih i zabava koja bi trebalo da ostale preživele drži podalje od pravih problema, da im odvraća pažnju od veoma loših uslova u kojima oni žive.

U ovim filmovima, zamišljanje budućnosti se temelji na zamišljanju prošlosti, odnosno mišljenje o budućnosti je zapravo mišljenje o prošlosti koja je zasnovana na fikciji istorije. S jedne strane, na poznatim teorijama društvenog ugovora, pretpostavljenom prirodnom stanju koje je postojalo pre formiranja građanskih društava i evolucionizmu, i s druge strane, na periodizaciji istorije na robovlasništvo, feudalizam i socijalizam. Kao što je na primerima iz odabranih filmova pokazano, društva budućnosti nakon katastrofe zamišljaju se u okvirima distopije, a srećan kraj ovih filmova, nada da budućnost može biti bolja, označava povratak izgubljenim demokratskim vrednostima.

2.7. Brak i porodica u filmovima na temu postapokalipse

Uvod

U ovom poglavlju razmatra u kako su predstavljeni brak, porodica i porodi ni odnosi u filmovima na temu postapokalipse. Gra u za analizu ini trideset dugometražnih komercijalnih filmova anglosaksonske produkcije koji su snimljeni u periodu od pedesetih godina prošlog veka do danas.¹²¹ Namera mi je da prikažem osnovne karakteristike kinematografskog zamišljanja braka i porodice u budu nosti nakon apokalipse i da opišem naj eš e tipove porodice koji se javljaju u ovim filmovima. Filmovi ovog žanra slikovito opisuju naša o ekivanja, nade i strahove vezane za budu nost porodice. Šta o ekujemo da e se desiti sa porodicom kada do e do kolapsa ljudskog društva? Koji su poželjni oblici porodi ne organizacije i porodi nih odnosa u postapokalipti nom svetu? Odgovori na ova pitanja istovremeno nam pružaju dublje uvide u prirodu datih imaginarnih društava koja nastaju nakon apokalipse i u preovla uju a shvatanja porodice i braka u društvima koja su ove filmove proizvela. Razmatranjem ovih popularnih predstava mi smo u mogu nosti da pratimo kako se od pedesetih godina prošlog veka do danas postoje i javni diskurs o porodici odrazio na prikaze porodice i braka u ovim filmovima.

U prvom delu u u kratkim crtama predstaviti osnovne postavke evolucionisti ke paradigme, kao i nekoliko stanovišta o istorijskoj tipologiji razvoja porodice, a potom u na

¹²¹ „A Boy and His Dog“ (1975., red. L.Q. Jones); „America 3000“ (1986., red. David Engelbach); „A.I. Artificial Intelligence“ (2001., red. Steven Spielberg); „Book of Eli“ (2010., red. Albert Hughes); „Brazil“ (1985., red. Terry Gilliam); „Damnation Alley“ (1977., red. Jack Smight); „The Day the World Ended“ (1955., red. Roger Corman); „Escape From New York“ (1981., red. John Carpenter); „The Day of the Triffids“ (1962., red. Steve Sekely); „I Am Legend“ (2007., red. Francis Lawrence); „Divergent“ (2014. red. Neil Burger); „Logan's Run“ (1976., red. Michael Anderson); „Equilibrium“ (2002., red. Kurt Wimmer); „Mad Max 2 – The Road Warrior“ (1981., red. George Miller); „Mad Max 3 - Beyond Thunderdome“ (1985., red. George Miller); „No Blade of Grass“ (1970., red. Cornel Wilde); „Panic in Year Zero!“ (1962., red. Ray Milland); „Steel Dawn“ (1987., red. Lance Hool); „The Quiet Earth“ (1985., red. Geoff Murphy); „The Road“ (2009., red. John Hillcoat); „The Ultimate Warrior“ (1975., red. Robert Clouse); „The World, The Flesh and The Devil“ (1959., red. Ranald MacDougall); „Waterworld“ (1995., red. Kevin Reynolds); „Phoenix the Warrior“ (1988., red. Robert Hayes); „The Postman“ (1997., red. Kevin Costner); „Desert Warrior“ (1988., red. Jim Goldman); „Glen and Randa“ (1971., red. Jim McBride); „Children of Men“ (2006., red. Alfonso Cuarón); „The Bed-Sitting Room“ (1969., red. Richard Lester); „Zero Population Growth“ (1972., red. Michael Campus).

primerima iz ovih filmova pokušati da utvrdim u kojoj meri su se evolucionisti ke pretpostavke o razvoju porodice zadržale u ovim filmovima.

Evolucionisti ke pretpostavke o razvoju ljudske civilizacije u najve em broju slu ajeva predstavljaju gradivni blok samog narativa. Osnovna premisa ovih filmova jeste da se ove anstvo razvijalo od ta ke a do ta ke b i nakon globalne kataklizme vratilo unazad. Uvodnu špicu ovih filmova esto prati tekst u kome se publici opisuje društvo budu nosti i objašnjava da je posle apokalipse došlo do deevolucije – „Dve decenije nakon Tre eg svetskog rata holokaust je vratio zemlju u stanje varvarstva“ (film „Desert Warrior“); „900 godina nakon nuklearnog rata ove anstvo se vratilo u kameno doba“ (film „America 3000“); „Socijalna deevolucija je završena, tipi no ljudsko ponašanje je sada potpuno nestalo“ (film „I Am Legend“) itd.

Namera mi je da utvrdim na koji na in i u kojoj meri se u prikazanim porodi nim odnosima ogleda ta pretpostavljena „deevolucija“. Drugim re ima, da proverim u kojoj meri zamišljena deevolucija postapokalipti nih društava odgovara evolucionisti kim shvatanjima o istorijskom razvoju porodice, kao i koji su elementi evolucionisti ke paradigme i evolucionisti kog tuma enja srodstva preuzeti za oslikavanje porodice u postapokalipsi. S obzirom na injenicu da su evolucionisti ke rekonstrukcije razvoja ljudskog društva esto bile „samo uzaludan napor mašte, bez empirijske i istorijske osnove“ (Delijež 2012, 50), predložene tipologije istorijskog razvoja porodice koristi u pre svega kao pomo ni okvir pri odre ivanju osnovnih tipova porodice koji se javljaju u filmovima na temu postapokalipse.

Evolucionizam i shvatanje razvoja porodice i braka

Evolucionisti ka teorija je dugo vremena važila kao „jedina uobli ena teorija u sociologiji porodice“ (Golubovi 1981, 25). Evolucionisti ki teoreti ari su nastojali da utvrde istorijski put razvoja porodice i porodi nih odnosa od pretpostavljenih nižih, prvobitnih oblika do viših, naprednijih/superiornijih oblika. Drugim re ima, kako piše Delijež: „cilj antropologa evolucionista bio je da prikažu poreklo modernih ustanova shva enih kao ishod ljudskog napretka i da istovremeno ponude razli itu tipologiju razli itih društava i kultura i odrede faze, stadijume ili stanja kroz koje prolaze sve ljudske grupe“ (Delijež 2012, 20). Prema evolucionistima, razvoj ove anstva se odvijao u jednom pravcu – od jednostavnog ka složenom – sve ljudske ustanove imale su isti razvoj koji je bio paralelan sa razvojem tehnika

za proizvodnju materijalnih dobara (isto, 49). Shvatanja o evoluciji porodice u praistoriji, odnosno o najranijem obliku društvene organizacije, mogu se podeliti na dve opšte teorije – „matrijarhalnu“ i „patrijarhalnu“.

Zastupnici „matrijarhalne teorije“, Bahofen, Maklenan i Morgan su smatrali da su velike, amorfne i promiskuitetne grupe – horde predstavljale prvobitni oblik i polazišnu tačku u nastanku ljudskog društva (Ivanovi 2010, 28). Bahofen je prvi razvio tezu o prvobitnom seksualnom promiskuitetu. On je razvitak porodice u praistorijskom društvu podelio u tri etape: u prvoj etapi vladao je heterizam i brak nije postojao, već su svi muškarci i sve žene sa injavali grupu u kojoj su svi pripadali jedni drugima bez nekih posebnih pravila i bez reda; druga etapa označena je kao matrijarhat, to je stadijum u kome su žene imale veću političku vlast od muškaraca i treći stadijum koji nastupa pod uticajem duhovnih i verskih obeležja na kojima počinje instans (Mladenovi 1969, 89). Meklenan je zastupao shvatanje da je kod najprimitivnijih naroda postojala „zajednička žena“ (isto). Morgan i Engels su takođe smatrali da su u praistoriji ljudskog društva vladali neograničeni polni odnosi – primitivni promiskuitet i da je primarni oblik života bila horda iz koje se formirao gens, a iz gensa porodica (Golubovi 1981, 27). Morgan je istoriju ove instans podelio na tri stadijuma – divljaštvo, varvarstvo i civilizaciju (Morgan 1981). Svakom od ovih stadijuma odgovarao je različit oblik porodice. Morgan razlikuje pet posebnih oblika koji su se smenjivali jedan za drugim i napominje kako je u svakome od njih postojao samo njemu svojstven tip institucije bračnih veza (isto, 345). Prvi tip je krvosrodnička porodica ili porodica krvnog srodstva, i osnova ovog tipa porodice je bilo stupanje u grupni brak između braće i sestara. Prema Morganu, ova porodica pripada onom društvenom stanju iz koga je nastao najmanje razvijeni deo ljudskog roda (isto, 360). Krvosrodnička porodica je predstavljala prvi organizovani oblik društva (isto, 372). Porodica punalua se zasnivala na grupnom braku između nekoliko sestara sa njihovim zajedničkim muževima. Ova porodica predstavlja modifikaciju krvnosrodničke porodice, isključivanjem rođene braće i sestara iz bračnog odnosa (isto, 380). Sindijazmička ili porodica parova se zasnivala na braku između jednog muškarca i jedne žene ali bez obaveze na zajednički život. Patrijarhalna porodica se zasnivala na braku između jednog muškarca sa nekoliko žena. Poslednji oblik – monogamna porodica predstavlja karakteristiku civilizacije i ona se zasnivala na braku između jednog muškarca i jedne žene uz obavezu na zajednički polni život (345).

Pristalice patrijarhalne teorije, Tejlor, Mejn i Vestermark tvrdili su da je individualna porodica elementarni i prvobitni oblik porodice organizacije (Mladenovi 1969, 91). Tajlor je zastupao stanovište da se na samom početku društvene organizacije javlja porodica kao formirana jedinica (Golubovi 1981, 28). Isto tako, i prema Mejn, najraniji oblik društvene organizacije predstavljala je patrilinarna porodica koja se nalazila pod apsolutnim autoritetom oca, odnosno muža (Ivanovi 2010, 25). Vestermark je smatrao da je monogamija najstariji oblik braka, a da heterizam nije nikada postojao. Da bi potkrepio svoju tezu on se poslužio primerima iz životinjskog sveta – većina sisara živi u monogamiji i zbog toga ovek ne može biti na nižem stupnju polnog života od neposrednih, manje razvijenih predaka iz životinjskog sveta (Mladenovi 1969, 91).

Ivanovi ističe da zajedničke karakteristike evolucionističke teorije srodstva uključuju sledeće pretpostavke „srodstvo je pre svega krvno srodstvo; krvno srodstvo je prirodna, biološka veza koja nastaje na osnovu seksualnog odnosa, za i rađanja; seksualni odnosi su neophodno regulisani brakom koji predstavlja univerzalni osnov porodice i uslov nastanka srodnih veza; primitivna društva su bila zasnovana na srodnim vezama koje su shvatane kao prirodne veze solidarnosti koje su na početima ljudske istorije predstavljale jedinu moguću osnovu društvenog i političkog povezivanja“ (Ivanovi 2010, 31).

Istorijska tipologija porodice

Sociolog porodice Marko Mladenovi smatra da se pri određivanju istorijske tipologije porodice kao osnovni elementi klasifikacije uzimaju pre svega veličina srodnih grupa, zatim oblik braka, način rađanja srodstva i mesto stanovanja bračnih partnera (Mladenovi 1979, 58) Prema ovom autoru, najvažniji istorijski tipovi porodice su totemski klan, diferencirani klan, velika porodica („joint family“), proširena porodica i mala porodica („nuclear family“). Period „totemskog klana“ je prva etapa u istorijskoj tipologiji porodice i odnosi se na oblike društvene organizacije koji su širi od porodice – grupni brak i grupno srodstvo u okviru totemske grupe. Takav oblik braka postojao je u periodu sakupljačke, lovne i ribolovne privrede (isto, 59). Drugu etapu u istorijskom razvoju porodice predstavlja diferencirani klan, i prema Mladenoviću, ovaj klan se može smatrati kao ishodišna tačka iz koje je nastala porodica. Javlja se u periodu nastanka prvih teritorijalizovanih društava – zemljoradničkih i stoarskih. U diferenciranom klanu se postepeno razvija sistem klasifikatorskog srodstva,

individualne oznake izme u pojedinih srodnika postaju sve češće, filijacija po muškoj lozi postaje češća, klanovi počinju da se dele na podklanove i podtoteme, a egzogamija postaje sve češće pravilo. U ovom klanu se porodica još nije razvila, ali se javljaju njeni prvi zadaci (isto, 59). Pojava velike porodice ili „nedeljive porodice“ predstavlja treću etapu. Ova porodica ima obeležja koja su slična klanu i sastoji se u zajednici imena i ravnopravnoj zajednici svih članova koji pripadaju istoj generaciji u okviru porodice. U njoj postoji kult jednog pretka od koga svi potiču i svi oni su potomci određenog stepena srodstva u odnosu na tog pretka. Tip „velike porodice“ se razlikuje od klana po značenju koji se pridaje pretku, koji je stvarno postojao i koga predstavlja patrijarh, dok je u klanu kult stvarnog pretka vrlo redak, jer njega zamenjuje obično mitski predak koji je predstavljen nekom životinjom, pticom ili biljkom. Porodica na svojina je nedeljiva i njom upravlja patrijarh. Obeležje ovog tipa je to da cela porodica stanuje u velikoj zgradi, u kojoj mogu ali i ne moraju postojati posebne pregrade za užu porodicu (isto). Velika porodica može biti matrilinearna, patrilinarna i bilateralna. Ona može biti zasnovana na poliginijskim, poliandrijskim i monogamijskim brakovima. Prema Mladenoviću, u ovom tipu porodice brak nikako nije uslov za zasnivanje porodice jer ona postoji izvan granice braka – stupanjem u brak muškarac ili žena samo ulaze u već postojeću porodičnu grupu i u nju se potpuno utapaju (isto, 59). Ovaj autor ističe da je matrilinearna velika nedeljiva porodica karakteristična po tome što muževi po pravilu ne žive u porodici žene već u porodici svoje majke, odnosno srodnika po majčinoj liniji. Na čelu porodice se nalazi ženin brat, tj. ujak njene dece (avunkulat). Ova porodica okuplja više generacija po majčinom stablu: braću, sestre, sestriče, sestričine, decu sestričina, ali ne i decu braće, sestričaka, bratanaca, jer oni pripadaju porodici njihove majke (isto, 60). Druga podgrupa velike porodice je patrilinarna (agnatska) velika nedeljiva porodica. U ovoj porodici se srodstvo računa isključivo po muškoj lozi. Ženski članovi udajom izlaze iz porodice oca i ulaze u porodicu muža. Mladenović piše da su najpoznatiji oblici velike agnatske porodice rimski *concorcium*, južnoslovenska porodična zadruga, ruski mir i indijska porodica. Prema ovom autoru kroz ovu fazu su prošli svi indoevropski, kao i mnogi afrički i američki narodi (isto, 60). Treća podgrupa velike nedeljive porodice je „nedeljiva porodica bilateralnog srodstva“ koja obuhvata sve srodnike i po obojemoj i po majčinoj liniji. Mladenović ističe da je po ovom principu bila organizovana stara germanska porodica. Srodstvo se računalo po obema linijama što znači da je značenje kognata – majčin srodnik bio jednak značenju agnata – obojih srodnika (isto, 60). Prema Mladenoviću, četvrtu etapu označava novi tip porodice poznat pod nazivom „proširena deljiva porodica“. Autor se protivi shvatanjima da je velika

nedeljiva porodica samo jedan tip oblika „proširene porodice“ jer je prema njegovom mišljenju velika nedeljiva porodica istorijski starija. Društveni i ekonomski uslovi uticali su na proces raspadanja velikih porodica koji je, kako Mladenović zapaža, išao u pravcu povećanja individualnosti, užih, prostih porodica u okviru velike porodice, što je dovelo do stvaranja proširene porodice (isto, 61). Ovaj autor ističe da je obeležje ove porodice to što ona predstavlja rezultat unutrašnjih protivurečnosti do kojih je došlo u okviru prvobitnog homogenog tipa velike porodice. Vremenom su te unutrašnje veze po sebi postepeno da slabe i došlo je do veće autonomije užih porodičnih grupa koje su sačinjavali braćni partneri i deca. Ovaj tip porodice može biti zasnovan na matrilinearnom, patrilinarnom i bilateralnom srodstvu a u odnosu na mesto stanovanja braćnih partnera patrilokalnost je izražajnije (isto, 61). Prema Mladenović u, ovaj tip porodice predstavlja poslednju etapu u razvoju porodice u prvobitnoj zajednici i uvod u civilizaciju. U takvoj porodici postepeno dolazi do nestajanja kolektivne porodične svojine velike porodice i do porasta značajne svojine individualnih porodica. Članovi užih porodica više ne žive u velikim kućama, već u posebnim izdvojenim zgradama i vode svoje sopstveno domaćinstvo. Stupanjem u brak svaki član zasniva svoje sopstveno domaćinstvo, ali je i dalje vezan sa proširenom porodicom, zajednicom imanja i interesa (isto, 61). Vremenom se te veze sasvim prekidaju i dalji razvoj vodi ka stvaranju individualne privatne svojine starešine uže porodice. Poslednju etapu u evoluciji porodice u prvobitnoj zajednici predstavlja „mala, patrijarhalna porodica“. Ovaj tip porodice ujedno predstavlja i prvu etapu porodice u civilizaciji jer se njen nastanak vezuje za pojavu privatne svojine, klase i države. Obeležje „male, patrijarhalne porodice“ je izrazita vlast starešine porodice – muškarca nad ženom i decom. Porodica je patrilinarna, agnatska i patrilokalna (isto, 61).

Golubović smatra da postoje zajedničke karakteristike istorijski dominantnih tipova porodice u odnosu na tipove odgovarajućih društvenih sistema (Golubović 1981). Ova autorka karakteristične oblike porodice razmatra u okviru sledećih istorijskih celina – primitivna društva, drevne civilizacije i savremena civilizacija. Golubović ističe da u primitivnim društvima sistem srodstva predstavlja temelj društvenog struktuiranja i diferencijacije, odnosno sistem srodstva čini osnovu i stub svih ovih društava (isto, 99). Kao drugu zajedničku karakteristiku primitivnih društava ona navodi „ekonomski smisao i funkciju braka i društvenu važnost porodice kao najelementarnije ekonomske kooperativne jedinice“. U ovim društvima starost i pol predstavlja kriterijume za diferenciranje društvenih položaja i od toga zavisi u većoj ili manjoj meri društveno važnim funkcijama. Iz ovih

opštih karakteristika primitivnih društava, kako smatra Golubovi, proizilaze zajednički obeležja porodice. U takvim društvima uže porodice najčešće nisu izdiferencirane iz šire srodničke grupe i predstavljaju samo podgrupe, tako da su veće srodničke grupe nosioci osnovnih društvenih funkcija i društvene integracije. Osnovu porodičnog života predstavlja oboje i kontinuitet tradicije i porodica je pre svega izvršilac tradicionalnih zahteva i prenosilac tradicionalne kulture na nove generacije (isto, 100). U zavisnosti od tipa srodstva određivan je i odnos prema svojini i nasleđivanju – svojina je obično pripadala srodničkoj grupi a porodice su kao podgrupe u estvovala u zajedničkoj svojini. Prema Golubovi, u primitivnim društvima brak je predstavljao vezu između dve srodničke grupe u cilju uspostavljanja novih srodničkih odnosa, te je bračna veza poivala na dužnosti, na obovanju tradicije i uspostavljanju i jačanju ekonomske kooperacije. Autorka zaključuje da u ovoj istorijskoj epohi postoji velika korespondencija između tipa društva i tipa porodice (isto, 105). Primitivno društvo favorizuje srodničku porodicu na račun porodičnog jezgra koje predstavlja samo jedinicu šire srodničke celine, koja je često nedovoljno izdiferencirana i ekonomski nesamostalna (isto). Zbog toga funkciju socijalizacije uže porodica obavlja uz pomoć šire srodničke grupe i cele zajednice. Ova autorka ističe da se u ovim društvima podela rada zasniva na razlikama u polu i starosti pa se i autoritet u porodici formira prema tim kriterijumima. Starost se javlja kao osnovni izvor autoriteta, ali se, prema Golubovi, u ovim društvima i u njima odgovarajućem tipu porodice ne može govoriti o autokratskom i autoritarnom tipu autoriteta jer se podrazumeva učešće svih članova društva, odnosno porodice, u svim aktivnostima, pa i u donošenju odluka, te se formiraju neke vrste saveta (porodični savet, plemenski savet) koji posreduju između članova i glavnog nosioca autoriteta (isto, 106).

Prema Golubovi, društva drevnih civilizacija se temelje na održanju kontinuiteta zemljišnog vlasništva, bez obzira da li se zadržava zajednički posed srodničke grupe ili da se stvaraju privatni posedi, čime se obeležava epoha klasnih društava – epoha robovlasničke i feudalne društvene formacije (isto). Kult predaka i kontinuitet loze još imaju važnu ulogu, pa se i brak shvata kao prevashodno društveni čin. Autorka napominje, da u svim društvima ove epohe postoje izraziti patrimonijalni elementi – „odnos podanika i vladara je analogan odnosu sin-otac, domaćinstva predstavljaju osnovnu ekonomsku i društvenu jedinicu, a država je organizacija tih mikro-jedinica na kojima poiva privreda“ (isto, 107). Bez obzira da li se radi o robovlasničkim, polufeudalnim ili feudalnim sistemima, za ova društva je karakteristično postojanje zatvorenih društvenih staleža koji se najčešće održavaju kao endogamne grupe sa

naslednim svojstvima. Zbog toga se kontinuitet generacija obavlja u okviru samoreprodukcije staleža-kasta. Društva drevnih civilizacija tolerišu društvenu nejednakost, a društvena i porodična hijerarhija smatra se prirodnom injenicom, pri čemu se podstiče autoritarni tip vlasti koji je zasnovan na dva principa: na neograničenoj vlasti starijih (vladara-oca) i na poslušnosti mladih (podanika-sinova). Zajedničke crte dominantnog porodičnog tipa u društvima drevnih civilizacija su da prevladavaju patrilinarni i patrilokalni tip braka, porodica je višegeneracijska, proširenog ili udruženog tipa jer brak predstavlja produženje familijarne loze, imovina je zajednička svojina porodice i pravo prvorodstva obezbeđuje kontinuitet porodice i posle smrti oca. Prema Golubović, ovaj tip porodice odgovara seoskim zajednicama u kojima su članovi porodice istovremeno i radna snaga na porodičnom posedu i zbog toga je poželjna porodica sa velikim brojem članova (isto, 107). Idealni i zakonom propisani tip braka je monogamija, ali on još nije bio prevladavajući, jer ga prate dosta česte pojave poliginije, konkubinata i prostitucije. Dominantna je uloga „pater familias-a“ i prevladavajući autoritarni tip porodičnog autoriteta, princip „patria potestas“ sankcioniše apsolutnu vlast oca nad ostalim članovima (isto, 108). Starost je osnovni princip na osnovu kojeg se vrši distribucija autoriteta, s obzirom na to da i u ovom tipu porodice tradicija igra značajnu ulogu – stari kao nosioci tradicije su i nosioci autoriteta. U ovom tipu porodice diferencijacija polova je mnogo oštrija i striktnija, te se podela autoriteta vrši i po liniji pola. Brak je ugovor između dve porodice a ne linija stvarnog individua i porodične veze se zasnivaju na dužnosti i autoritetu. Porodica postiče kolektivizam nasuprot individualizmu jer je porodična grupa važnija od pojedinaca. Oštra segregacija polova je društvena norma – postoji stroga podela rada prema polu, žena je isključena iz javnih društvenih poslova i određuju joj se isključivo uloge u kućini i domaćinstvu (isto, 108). Golubović zaključuje da je porodica bila pre svega u funkciji društva, a ne individua, te da su kao osnovne funkcije porodice bile određene njene društvene funkcije – kontinuitet loze i društvena reprodukcija, socijalizacija radi prenošenja tradicije i ekonomska funkcija, sa naglaskom na održanju porodice kao grupe a ne na zadovoljavanju potreba individualnih članova (isto, 114).

Golubović tvrdi da u savremenoj civilizaciji porodica postaje izrazito nuklearna i materijalno nezavisna od šire srodničke grupe (isto, 119). Porodica postaje neolokalna i sa bilinarnim srodstvom, a brak postaje stvar slobodne odluke i izbora partnera. Za razliku od feudalnih, patrijarhalnih društava, u društvima koja počinjavaju na industrijskom tipu proizvodnje neposredni odnosi između primarnih porodičnih grupa zamenjuju formalizovani odnosi između različitih ustanova koje su specijalizovane za različite društvene funkcije (isto,

127). Na mesto monosistema koji je oli avala porodica u patrijarhalnom društvu javlja se pluralisti ki sistem u kojem individua pripada razli itim grupama izme u kojih je porodica samo jedna. Ukida se striktna podela uloga prema polu i ekonomska zavisnost lanova porodice od oca kao jedinog izdržavaoca (isto, 128). Prema Golubovi , mogu e je izvesti nekoliko zaklju aka o društveno-istorijskoj determinisanosti porodi ne organizacije. Velike porodi ne grupe (razni oblici proširenih porodica) su karakteristi ne za društveno-ekonomske formacije koje po ivaju na sto arskoj i poljoprivrednoj proizvodnji, dok su nuklearne porodice karakteristi nije za industrijska društva (isto, 133). Ova autorka zastupa stanovište da na in proizvodnje deluje na tip porodi ne organizacije – „ekonomski sistem najdirektnije uti e na poželjni tip porodi ne organizacije tako što sistem svojinskih odnosa odre uje da li e model porodi ne organizacije biti velika porodica u vrstom sklopu širih srodni kih veza ili e pod uticajem individualne svojine poželjan tip biti manja, nuklearna porodica“ (isto)“. Drugim re ima, porodica izražava karakteristike datog društveno-kulturnog sistema i zbog toga se može re i da je porodi na organizacija društveni sistem u malom (isto, 134). Golubovi navodi da se patrijarhalni i autoritarni tip porodice eš e nalazi u velikoj, proširenoj porodici, jer proizilazi iz injenice da je velika porodi na grupa osnovna jedinica društvene i ekonomske organizacije koja se zasniva na tradiciji i u kojoj važe dva osnovna principa – pravo po starosti i pravo dominacije muškog pola (isto).

Golubovi smatra da se prema slede im elementima mogu klasifikovati porodi ni tipovi: obim porodice i tipovi porodi nih odnosa, stabilnost, tip porodi nih veza (ljubav, dužnost, autoritet), region i lokacija stanovanja, odnos prema srodni kim grupama, tip autoriteta, položaj porodice u društvenom sistemu, pokretljivost, porodi ne funkcije, svojinski odnos itd (Golubovi 1981, 135). Na osnovu takve klasifikacije, Golubovi isti e da postoje tri osnovna istorijska tipa porodice – „rodovski tip porodice“ koji je karakteristi an za primitivna društva, „patrijarhalni tip porodice“ dokapitalisti kih društava i „egalitarni tip porodice“ koji nastaje sa pojavom industrijskih društava (isto, 136). U rodovskom tipu porodice, porodi no jezgro postoji kao manje ili više izdiferencirana podgrupa u okviru šire srodni ke grupe a bra na veza temelji se na dužnosti prema srodni koj grupi. Ovakva porodica je patrilokalna ili matrilokalna, autoritet se zasniva na starosnom principu, svojinski odnosi po ivaju na zajedni koj imovini koja pripada srodni koj grupi i porodica je obi no doživotno vezana za odre enu teritoriju. Patrijarhalni tip porodice karakteriše proširena i udružena porodica iji je cilj o uvanje zajedni ke imovine, brak po iva na dužnostima prema porodi noj grupi i zasniva se na principu poštovanja muža i oca kao „pater familias-a“,

preovla uje autoritarni tip ponašanja, porodica je patrilokalna i održava tesnu vezu sa srodni kom grupom, pre svega po o evoj liniji, u vidu zajedni kih ceremonija kulta predaka, religioznih kultova i ekonomske kooperacije. Porodica je elementarna ekonomska jedinica u društvu a vrši i niz drugih društvenih funkcija u odnosu na svoje lanove (zaštitna, vaspitna, zdravstvena funkcija). Ovakva porodica je vezana za zemlju i nemobilna je, i obi no više generacija živi zajedno ili na istoj zemlji ime održava kontinuitet privatnog zemljišnog poseda koji predstavlja osnovu porodi ne ekonomije (isto). Prema Golubovi , „egalitarni tip porodice“ karakteriše nuklearna porodica sa labavim srodni kim vezama. U ovom tipu porodice, brak više ne predstavlja ugovor izme u srodnika u cilju zadovoljavanja interesa srodni ke grupe, ve je to savez izme u pojedinaca koji se sklapa sa ciljem da zadovolji njihove li ne potrebe. Osnova za bra nu vezu postaje ose anje ljubavi što zna i da je porodica orijentisana prema individuama sa naglašenom orijentacijom ka deci. Porodica je neolokalnog tipa, autoritet je demokratski sa ravnomernom raspodelom mo i izme u roditelja. Golubovi piše da je primarna funkcija ove porodice socijalizacija i razvitak li nosti deteta. Porodica je vrlo pokretna jer nije vezana ni za srodni ku grupu ni za posed, oslobo ena je i svojinskog odnosa (bilo nad nepokretnom imovinom, zemljom ili nad sredstvima za proizvodnju) i osnovu njene materijalne egzistencije ini li na zarada lanova porodice (isto).

Brak u filmovima na temu postapokalipse

„Nikada se ne u udati, zar ne? Bez obzira šta e se desiti ne u se udati.

Niko nije ostao da oženi bilo koga“ („The World, the Flesh and the Devil“, 1959)

U „Re niku antropoloških pojmova“ brak se definiše kao „socijalno prepoznata veza izme u dve osobe razli itog pola, sa kulturno varijabilnim implikacijama, uklju uju i ekonomsku kooperaciju, transfer ili podelu imovinskih prava, sankcionisanu seksualnu intimnost i legitimisanje dece koja poti u iz unije“ (Winthrop 1991, 172). Prema Vogn, brak je „društveno odobrena seksualna i ekonomska zajednica, obi no izme u muškarca i žene, ije se sklapanje simboli ki ozna ava ceremonijom ili sertifikatom“ (Vaughn 2010, 162). Drugi autori smatraju da ne postoji jedna, uopštena definicija braka koja bi pokrivala sve vrste

institucionalizovanih međupersonalnih veza na koje bi mogao da se odnosi ovaj termin, te da je ponekad teško odlučiti da li se određena vrsta zajednice u određenom društvu može nazvati brakom (Beattie 2005, 118). Ono što je značajno jeste da u skoro svim društvima, brak predstavlja institucionalizovanu socijalnu vezu od ključnog značaja budući da je obično povezana sa drugim važnim socijalnim vezama (isto, 117). Prema Golubovićima, „brak je način na koji društvo propisuje kako će se regulisati polni odnosi i reprodukcija i kao takav služi kao osnova za formiranje porodice zajednice“ (Golubović 1981, 66). Kao što je poznato, različita društva i kulture propisuju različita pravila i zabrane koje se tiču braka – za koga se neko udaje, kada se neko udaje, šta čini odgovarajuću bračnu ceremoniju, šta je cilj samog braka, sa kojim osobama je brak zabranjen, da li se brak sklapa unutar ili izvan socijalne grupe kojoj pojedinac pripada itd. Brak predstavlja jedan od osnovnih načina uspostavljanja afinalnih veza nasuprot konsagvinim vezama koje su „veze krvi“ (Vaughn 2010, 163). Zbog toga, brak nikada nije samo odnos između dve osobe već i između grupa. S tim u vezi je važna distinkcija između endogamije i egzogamije. Egzogamija je praksa traženja muža ili žene izvan svoje socijalne grupe i ima adaptivnu vrednost zato što povezuje grupe i osobe u širu socijalnu mrežu i omogućava zaštitu tokom potrebnih vremena. Nasuprot tome, endogamija predstavlja praksu sklapanja braka unutar određene grupe tako da supružnik dolazi iz specifične društvene kategorije (isto). Prema Beati, postoji nekoliko objašnjenja postojanja pravila egzogamije. Kao prvo, zabrana sklapanja braka unutar grupe primorava osobe da sklope brak sa njihovim stvarnim ili potencijalnim neprijateljima, da prošire svoje socijalne horizonte i da time učine manje-više prijateljske (sa)veze sa potencijalnim neprijateljima izvan njihove sopstvene grupe. Zatim, pravilo egzogamije omogućava održavanje unutrašnjeg jedinstva grupe – manje je verovarno da će doći do ljubomore i rivaliteta u okviru grupe, kada muškarci izvan svoje sopstvene grupe traže supruge. I treće, najvažnija funkcija egzogamije je pomenuto vezivanje kroz afinalno srodstvo odvojenih grupa i stvaranje novih konsagvinih grupa (Beattie 2005, 121-122).

Najosnovnije pravilo bračnih isključenja predstavlja tabu incesta, univerzalno pravilo o zabrani braka ili seksualne veze između određenih srodnika (Vaughn 2010, 165). Najčešći oblik incest tabua je zabrana braka/seksualne veze između oca i deteta ili majke i deteta. Jedno od objašnjenja postojanja ove zabrane jeste da se ona javlja da bi se „obezbedila egzogamija koja je evolutivno naprednija u smislu povećanja šansi preživljavanja kroz stvaranje i održavanje saveza izvan društvene mreže“ (isto, 166). Beati napominje da ne postoji poznato ljudsko društvo u kome odnos između oca i ćerke može da preraste u odnos

muža i žene jer oni služe potpuno različitim socijalnim ciljevima i u svakom društvu se posmatraju različito (Beattie 2005, 126). Ukoliko bi se u elementarnoj porodici, muškarci takmičili ili za seksualne usluge majke ili sestre, jedinstvo porodice ne bi bilo uništeno. Održavanje porodice i grupne kohezije u uslovima veoma jednostavnih društava je od osnovne važnosti, i zbog toga su odnosi incesta u veoma ovim društvima nezamislivi. Zbog toga što takvi odnosi predstavljaju „pretnju da 'zamrse' socijalne odnose koji treba da ostanu odvojeni, oni prete samom socijalnom redu i sigurnosti i preživljavanju članova društva“ (isto, 127). Zabrana rodoskrvnih veza predstavlja osnovu za nastanak porodice i srodničkog sistema, jer se javlja kao prvi socio-kulturni propis kojim se regulišu seksualni odnosi između u polova u ljudskom rodu i ustanovljuje institucija braka (Golubovi 1981, 72).

Heteroseksualna monogamija je najčešći oblik braka i u mnogim zemljama predstavlja jedini legalni oblik braka (Vaughn 2010, 167). Kada je reč o pluralnim brakovima, najčešći oblik pluralnog braka je poliginija – brak između jednog muškarca i više žena. Takav oblik braka je u mnogim društvima služio kao pokazatelj bogatstva i prestiža muškarca – muškarac koji ima više žena samim tim ima i viši status (isto, 168). Drugi oblik poligamije je poliandrija – brak između jedne žene i više muškaraca, i takav oblik braka je veoma redak.

Navedeni citat iz filma „Svet, meso i đavo“ („The World, the Flesh and the Devil“, 1959.) je rečenica koju plaću i izgovara očajna Sara kada napokon shvati da je zaista sama na svetu, budući da je zbog posledica nuklearnog rata celokupna populacija Zemlje izumrla. S jedne strane, ova rečenica veoma lepo ilustruje ustaljene tradicionalističke predstave i stereotipe o braku – čak i kada svet koji smo poznavali prestane da postoji, kada se dogodi „apokalipsa“, životno ispunjenje svake žene i dalje je biti želja da stupi u brak i rodi decu. S druge strane, ova rečenica takođe ukazuje i na realni značaj braka u cilju stvaranja potomstva koje omogućava nastavak ljudske vrste, to jest na neophodnost postojanja seksualnog udruživanja muškarca i žene da bi ljudsko društvo uopšte i moglo da nastavi da postoji.

Brak je u filmovima na temu postapokalipse isključivo prikazan kao heteroseksualan i ni u jednom od datih filmova ne postoje primeri homoseksualnih brakova i veza. Monogamija je preovlađujući oblik braka, osim u dva filma u kojima se obrađuje pitanje postojanja poliandrije u budućnosti nakon apokalipse. U pomenutom filmu „Svet, meso i đavo“ prikazana je budućnost u kojoj su na oštavoj planeti preživele samo tri osobe – Afroamerikanac Ralf, belkinja Sara i belac Ben. Devojka Sara ne želi da napravi izbor između njih dvojice, ona jednako voli i želi i Ralfa i Bena, te zbog toga kada joj Ben kaže: „pre ili kasnije moraš doći do odluke o braku, ti i ja“, ona mu odgovara: „Ti, ja i Ralf“. Srećan kraj

filma označava novi poetak u kojem poligamija odnosi prevagu nad monogamijom. U poslednjoj sceni filma vidimo Saru kako s jedne strane za ruku drži Ralfa, a sa druge Bena dok je u pozadini velikim slovima ispisana reč „poetak“. Drugi film koji prikazuje postojanje poliandrije u budućnosti nakon apokalipse je film „Tiha Zemlja“ („The Quiet Earth“, 1985.) i tako se bavi razrešenjem „ljubavnog trougla“ u kojem se nalaze glavni likovi i kritikom rasizma. Nakon globalne kataklizme na svetu je preživelo samo troje ljudi – belac Zak, belkinja Džoana i Maor Api. Kao i Sara, Džoana ne želi da napravi izbor birajući samo jednog muškarca. Kada joj zaljubljeni Zek kaže da je pre nego što se kataklizma dogodila uživao u sopstvenoj samoći i sve dok se ona nije pojavila, Džoana mu odgovara: „Sada moram brinuti o troje, ne samo o tebi i meni“. Ono što je zajedničko navedenim filmovima jeste to što su i u jednom i u drugom filmu na istavoj planeti posle apokalipse preživele samo tri osobe, kao i činjenica da preživeli muškarci imaju različito etničko/„rasno“ poreklo. Takav zaplet omogućava eksplicitnu kritiku rasizma i postojanja njihovih socijalnih odnosa u „stvarnom svetu“. Istovremeno, mogli bismo reći, da ovakav odabir likova koji preživljavaju „smak sveta“ i sama filmska priča u kojoj žena ostaje i sa jednim i sa drugim muškarcem u određenoj meri predstavlja nastojanje da se u „novom svetu“ nakon apokalipse osigura etnička/„rasna“ raznolikost¹²². Prema etnografskim saznanjima poliandrija predstavlja veoma redak oblik braka i praktikuje se u manje od 1 % poznatih društava – narod Toda u južnoj Indiji, Markisci na Pacifičkim ostrvima, kao i na Tibetu (Eller 2009, 187). U antropološkoj literaturi ističe se da je do poliandrije dolazilo samo u onim geografskim područjima gde su uslovi života bili loši (Vaughn 2010, Eller 2009) što nas upućuje na pitanje da li je poruka ovih filmova potvrda da je poliandrija izuzetak, da je jedino moguća u ekstremnim okolnostima kao što je okruženje postapokalipse? U društvima ili zajednicama postapokalipse nema primera poligamije. Vođe nomadskih, ratničko-pljačkarskih zajednica koje pljačkaju i terorišu ostale zajednice preživelih, nemaju više žena, čak u najvećem broju slučajeva vođe uopšte ni nemaju ženu (osim onih koje su sporadično otete radi prisilnih seksualnih odnosa). Jedini vođa koji ima ženu „stalno uz sebe“ je Karnegi (film „Knjiga iskupljenja“). Solarina majka je njegova nevenčana supruga, zapravo njihov odnos predstavlja odnos zatečenice i gospodara nego

¹²² Na primer, naučno-popularni dokumentarni film „Evacuate Earth“ (National Geographic, 2012) bavi se problemom evakuacije stanovništva planete Zemlje pred očekivane globalne kataklizme i osiguravanjem „genetske“ raznolikosti pripadnika preživelih koji će u budućnosti nastaviti postojanje ljudske vrste. Kao i u knjizi Postanja, u priči o Nojevoj barci, i u ovom dokumentarnom filmu se spasavaju „po dvoje od svake vrste“ (<http://www.imdb.com/title/tt2543838>).

na odnos ravnopravnih partnera u braku ili vanbra noj zajednici – on je neprestano tu e i ponižava, a ona, budu i da je slepa, nema na ina da se odbrani od njegovog zlostavljanja.

Nekoliko filmova ovog žanra bave se društvima budu nosti u kojima poželjni model sklapanja braka predstavlja praksa ugovaranja braka, odnosno prisiljavanja na brak sa osobom koju su prethodno odabrali roditelji ili članovi zajednice („De ak i njegov pas“, „Brazil“, „Vodeni svet“, „Dan kada se svet završio“, „Kau -soba“). Roditelji, stariji članovi ili vo e zajednica preživelih odluju ko e se za koga udati i dogovaraju brak. U slu aju filma „De ak i njegov pas“ odluku o sklapanju braka donosi Ve e Komiteta Topeke (predsednik Ve a je ujedno i otac Kile Džun), u filmu „Vodeni svet“ Savet staraca na Atolu posreduje u sklapanju braka i veza, u filmu „Dan kada se svet završio“ kao i u filmovima „Brazil“ i „Kau soba“ dominantni roditelj bira budu eg muža/ženu za svoje dete.

Od trideset odgledanih filmova na temu postapokalipse, samo se u jednom prikazuje ceremonija sklapanja braka. U filmu „De ak i njegov pas“ „telohranitelji“ gradi a Topeka su po naredbi Ve a Komiteta kidnapovali Vika sa ciljem da on oplodi devojke koje su dostigle polnu zrelost (ukupno 35 devojaka). Vik je vezan i priklju en na aparat koji mehani ki izvla i njegovu spermu. U toj istoj prostoriji se obavlja kolektivna ceremonija sklapanja braka, parovi mladi a i devojaka ekaju u duga kom redu i obueni su u odgovaraju u ode u (devojke na sebi imaju bele ven anice). Sveštenik Topeke drži propoved i ven ava parove uz re i: „Bog vas je blagoslovio i rekao množite se, u skladu sa zakonima Topeke proglašavam vas mužem i ženom“. Kako se koji par ven a, predstavnik Komiteta precrtava ime para na školskoj tabli. U ovoj zajednici preživelih seksualni odnosi pre braka su zabranjeni. Jedini na in da se devojke iz Topeke „oplode“, tj. da zatrudne, je da se istovremeno obavi i kolektivna ceremonija ven anja.

Kako pokazuju primeri iz ovih filmova, ve ina zajednica koje su nastale nakon apokalipse su egzogamne, a glavni razlog „traženja“ žene ili muškarca izvan svoje grupe jeste nesposobnost za e a, odnosno dalje reprodukcije unutar zajednice (npr. filmovi „De ak i njegov pas“, „Poštar“, „Vodeni svet“, „Pustinjski ratnik“). Sa praksom egzogamije povezana je i otmica žena i muškaraca iz drugih zajednica preživelih – oni se kidnapuju, zatvaraju i vezuju i uglavnom svode samo na njihovu reproduktivnu funkciju. U ovim filmovima nisu prikazana društva koja praktikuju endogamiju. U svim zajednicama poštuje se tabu incesta. Ma koliko malobrojne te zajednice bile, ma koliko članovi odre enih društava bili u „nedostatku“ seksualnih partnera, u ovim zajednicama nema primera sparivanja veoma bliskih srodnika. Time ovi filmovi poruju da reprodukciju zajednice i stremljenu obnovu

„civilizacije“ nije moguće zasnovati na incestnim odnosima, time se naglašava bazilnost, univerzalnost i „nezamislivost“ incest tabua.

U pojedinim filmovima prikazana je razmena žena između muškaraca. Na primer, u filmu „Vodeni svet“ Mariner sa jednim ovekom razmenjuje Helen za pare i papira. Taj ovek je papir uvaio za „specijalnu razmenu“ i smatra što za takvu vrednost nije dobio „bar tucе devojaka“. U filmu „Bekstvo iz Njujorka“ Vojvoda, vođa zajednice pod nazivom „Ludaci“, dao je Brejnu ženu po imenu Megi u zamenu za njegove usluge. U filmu „Knjiga iskupljenja“, Kernegi se cenka sa jednim vojnikom i pita ga šta traži u zamenu za Knjigu (Bibliju). Vojnik mu odgovara da želi Solaru, i on i Kernegi sklapaju dogovor. Iako se dogovorene razmene između muškaraca u ovim filmovima na kraju ne realizuju, date scene delimično asociraju na stanovište Levi-Stosa, po kome je razmena žena zajednička osnova svih oblika institucija braka.

Predstave o braku u filmovima postapokalipse izrazito su tradicionalističke i konzervativne. U najvećem broju slučajeva te predstave su odraz poželjnih, društveno i kulturno odobrenih postojećih oblika po modelu hrišćanskog braka. Autoritet starijih je neprikosnoven i ni u jednom od ukupno trideset odabranih filmova ne prikazuje se postojanje istopolnih brakova, kao ni mogućnost razvoda braka. Jednoroditeljske porodice u društvima postapokalipse uvek nastaju kao rezultat smrti supružnika (npr. filmovi „Eli na zora“, „Put“) a ne razvoda, što odgovara katoličkoj doktrini s početka XIII veka da se hrišćanski brakovi okončavaju samo smrću jednog supružnika (Abot 2014, 176). Elizabet Abot u studiji „Istorija braka“ napominje da je u prošlosti, pre nego što je hrišćanstvo osvojilo i preobratiilo Evropu, razvod postojao kao rešenje za neuspele brakove – antička Grčka je dozvoljavala razvod i ponovno venčavanje, rimski zakon je sadržao razvod i jamčio muškim glavama porodice pravo da prinude svoje potomke da se razvedu i ponovo venčaju, germanski zakoni kao osnovu za razvod braka uzimali su nesposobnost žene da rodi dete, preljubu ili homoseksualnost (isto). Nepostojanje homoseksualnih brakova ili veza u društvima nastalim nakon apokalipse takođe odgovaraju hrišćanskoj ideologiji prema kojoj je homoseksualnost greh i ujedno negiraju u istoriji i u različitim društvima postojeće primere istopolnih zajednica. Naime, kako beleži Abot, oboje u drevnoj Grčkoj pristajali su na kvazibratnu zajednicu između muškaraca i njihovih sinova i muškaraca koji su žudeli za njima, u Kini za vreme dinastije Ming žene su ceremonijalno stupale u intimne zajednice sa devojčicama, kao i muškarci sa dečacima, u vreme ranog Rimskog carstva takođe su postojali istopolni brakovi (isto, 232-233). Dakle, kako nam se u filmovima ovog žanra prikazuje, iako je apokalipsa „vratila“

ljudsko društvo u pretpostavljene ranije stupnjeve razvitka, to je uinjeno uz strogo poštovanje hrišanski poželjnih oblika ponašanja i sklapanja braka.

Porodica i porodični odnosi u društvima postapokalipse

Zajednice i društva koja nastaju nakon apokalipse mogu se na jedno podeliti na dve velike grupe – one zajednice koje nastoje da rekonstruišu život koji je postojao pre apokalipse i time „povrate“ uništenu civilizaciju i one koje su proizvod raspada i novih uslova života. Zajednice raspada usmerene su na održanje novog socijalnog stanja – postapokaliptičnog haosa, članovi ovih zajednica se bave ratovanjem i pljačkom, i takve zajednice su u ovim filmovima predstavljene kao „društva bez porodice“, odnosno kao društva koja označavaju „destrukciju porodice“. Kada je reč o „zajednicama obnove“, porodica i porodični odnosi su u ovim filmovima prikazani na dva načina: s jedne strane ovi filmovi razmatraju pitanje opstojanja tradicionalne nuklearne porodice, to jest kako se postojeća porodica suočava sa novonastalim kataklizmama i okolnostima i s druge strane kako se nakon apokalipse formira nova porodica po uzoru na „stari“, tradicionalni model – rekonstrukcija nuklearne porodice.

Najčešće teme i motivi koji se tiču porodice i porodičnih odnosa u ovim filmovima su: neosporni autoritet oca kao glave porodice (i autoritet starijih članova zajednice), značaj reprodukcije za opstanak ljudske vrste i problemi vezani za nesposobnost začeća, nemogućnost „održivog“ postojanja jednoroditeljskih porodica i na kraju centralna važnost nuklearne monogamne heteroseksualne porodice koja u ovim filmovima postaje metafora same civilizacije.

Figura oca. Otac kao vrhovni autoritet porodice. Otac kao zaštitnik porodice i čuvar civilizacijskih vrednosti.

U ranim filmovima na temu postapokalipse iz pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka figura oca porodice je izrazito tradicionalistička. Otac je onaj roditelj koji vaspitava i disciplinuje decu, koji ekonomski obezbeđuje porodicu i ko je odgovoran za sigurnost porodične zajednice u novim uslovima postapokaliptičnog društva. U veštini slušaju ovi

filmovi slave konzervativne porodice i vrednosti i unapred definisane rodne uloge. U njima se prikazuju porodice u kojima postoji izrazita polna stratifikacija i stroga hijerarhija rodni uloga u domaćinstvu. Otac u ovim filmovima predstavlja vezu sa „starim svetom“ pre apokalipse jer je on uvar i branilac izgubljenih vrednosti starog sveta.

U filmu „Dan kada se svet završio“ („The Day the World Ended“, 1955.) bivši komandir američke mornarice Džim Medison živi sa svojom ženom Luis u jedinoj preostaloj kući koja nije kontaminirana nuklearnom radijacijom. Da bi obezbedio sigurno preživljavanje svoje porodice, Medison se, slično kao i u priči o biblijskom Noju i njegovoj barci, godinama pripremao za mogućnost izbijanja nuklearnog rata – obezbedio je zalihe hrane i vode za tri godine i dobro zaštitio kuću. U njegovu kuću dolaze ostali preživeli. Medison im govori da je on gazda u kući i da je on taj koji odlučuje kada i koliko će se jesti, a u slobodno vreme im naglas čita Bibliju. Otac konstantno naglašava da žene moraju da se udaju da bi rađale decu i među ostalim preživelim on odabira muža za svoju kućerku – „ja hoću da se ti udaš za Rika, ja hoću da ti imaš decu, moraš da misliš o budućnosti, imaš nedelju dana da se navikneš na tu ideju“. Ova rečenica dobro opisuje odevni položaj kao vladara kuće i istovremeno oslikava centralnu ideju spasa civilizacije kako je prikazana u ovom filmu – nastavljanje društva i nastavljanje da postoji obezbeđivanjem kontinuirane reprodukcije bele, američke srednje klase.

U filmu „Panika u nultoj godini“ („Panic in Year Zero“, 1962.) prikazan je život četvorog članova američke porodice neposredno nakon nuklearnog rata. U Los Angelesu i okolini vlada bezakonje, pljačkaši i ubice su svuda. Henri Boldvin se svim snagama bori da osigura preživljavanje njegove porodice koju čine žena, kućerka i sin. Žena En je iznenađena radikalnom promenom ponašanja njenog muža nakon što su prve bombe pale. Kada u prodavnici oružja Henri uperi pištolj u prodavca jer nema dovoljno novca da mu plati, žena mu kaže da ona ne može da pređe preko toga: „nakon svih ovih godina mislila sam da te poznajem ali ispalo je da si stranac“, na šta joj on odsečno odgovara: „moja porodica mora preživeti, prepušteni smo sami sebi, bez pravila, propisa i zakona“. Otac o svemu odlučuje – kuda će putovati, na koje mesto će se sakriti, kada će i gde nabaviti hranu. Na primer, kada odlaze u prodavnicu otac diktira prodavcu potrebne namirnice (koliko kilograma brašna, kafe, koliko kutija konzervi i sapuna) dok za to vreme žena i deca samo čuju i slušaju a potom pakuju i nose kupljeno. Upućujući se ka planinama i Henri sakriva svoju porodicu u jednu izolovanu pećinu. U pećini su postavili nameštaj iz kamp prikolice, porodica je na okupu i pre jela, drže se za ruke, izgovaraju molitvu. Da ne vidimo zidove pećine, ova scena bi izgledala kao prikaz tipičnog domaćinstva u predgrađu i trpezarije u kojoj idealno zamišljena prošlost

ameri ka porodica ve era. Nakon molitve, otac ih obaveštava da e imati „malu porodi nu diskusiju“, koja je, zapravo, njegov monolog:

„Ne znamo šta nas eka. Nepoznato je uvek oveku spuštalo moral. Možemo iza i na kraj sa tim održavaju i naš ose aj za vrednosti. Nastavljaju i naše dnevne poslove koje smo uvek radili. Te povlastice civilizacije su važne i predstavljaju našu vezu sa stvarnoš u. U slede im danima ima emo takvu vrstu zajedništva kakvu niste ni sanjali“.

Ovaj film nam time poru uje da ukoliko se u ine napori da se održi postoje a porodi na oranizacija i svakodnevna rutina porodi nog života koja se oslanja na ustaljene rodne uloge lanova porodice, da e se jedino tako civilizacija sa uvati i odbraniti. Njihova porodica za njih predstavlja svet u malom, i kako sam otac jednom prilikom kaže: „osim lanova njihove porodice više nema nikoga kome mogu verovati“. Otac je uvar ne samo porodice, porodi nih vrednosti i unapred odre enih rodnih uloga ve i same civilizacije.

U filmu „De ak i njegov pas“ („A Boy and His Dog“, 1975.) prikazano je izrazito tradicionalisti ko društvo. Poštovanje autoriteta starijih lanova zajednice predstavlja najve u vrlinu, a nepoštovanje povla i stroge kazne, tj. u najve em broju slu ajeva smrt na Farmi. Komitet kojim rukovodi otac Kile Džun ima vrhovnu vlast u totalitaristi kom podzemnom gradi u Topeka. Kila Džun svog oca oslovljava isklju ivo sa „gospodine“. Ona je njegovo vlasništvo i pripada prvenstveno njemu. Otac prostim naredbama odlu uje o sudbini Kile Džun. Kada treba da bude kažnjena zbog u injenog prestupa, otac nehajno diktira Izvršnom Ve u Komiteta šta e biti sa njom – „proveri da li je ona jedna od 'nose ih' (primalac), potom je udaj za Harmonovog sina, a ako joj to ne ohladi njene ambicije pošalji je na Farmu“. U jednoj re enici otac je definisao reproduktivnu sudbinu njegove k erke, ugovorio brak bez njenog pristanka, i osudio ju je na smrt u Farmi ukoliko se bude protivila njegovim nare enjima.

U filmu „Nema vlati trave“ („No Blade of Grass“, 1970.) prikazana je ekološka katastrofa i potpuni slom socijalnog reda i zakona u budu nosti. Nepoznati virus je zarazio Trave (celokupnu familiju biljaka) što je dovelo do globalne nestašice hrane, masovnih protesta, anarhije i nasilja. Džon Kastens, ugledni londonski arhitekta, namerava da spasi svoju porodicu koju ine žena, k erka i sin tako što e ih odvesti u Škotsku, na izolovano

poljoprivredno gazdinstvo u vlasništvu njegovog brata. O svim pitanjima koja se ti u preživljavanja Kastens sam odlučuje. Na putovanju se susreće sa drugim porodicama preživjelih, suočava se sa razbojnicima i silovateljima, bori se protiv bandi motorciklista i odmetnutih pripadnika vojske i policije. Otac čini sve kako bi zaštitio porodicu. Nemilosrdno ubija svakoga ko mu se nađe na putu ili ko mu onemogućava prolaz, ostavlja slabe i bolesne pripadnike svoje grupe da umru ukoliko nisu sposobni da nastave put. Porodica se, dakle, brani po svaku cenu. Doju erašnji ugledni poslovni čovek postaje hladnokrvni ubica čiji je jedini cilj zaštita i očuvanje sopstvene porodice, jer kako ovaj film poručuje nakon apokalipse u čoveku je „proradio“ nekakav životinjski instinkt za preživljavanjem, za odbranom sopstvenog vlasništva, sopstvene ženke i potomaka.

Priča o oboje u ovim filmovima zasnovana je na konceptu „pater familias“, odnosno počinjena na principu „patria potestas“. Kao i otac rimske porodice, pod njegovom su neograničenom vlašću bili deca i robovi, otac odlučuje o životu i smrti članova porodice i neograničeno raspolaže sa celokupnom imovinom. Za razliku od navedenih filmova koji su nastali pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka¹²³, filmovi koji su snimani u prvoj deceniji XXI veka, oca više ne prikazuju kao svemogućeg i nedodirljivog, već kao ranjivo biće. Ipak, otac je i dalje primarni zaštitnik porodice, neko ko se stara i ko brani „slabije“, ženu i decu. Novinu u odnosu na prethodni period predstavlja lik oca koji postaje naglašeno emotivan, na momente gotovo feminizovan.

U filmu „Ja sam legenda“ („I Am Legend“, 2007.) prikazana je budućnost u kojoj je uništena skoro celokupna populacija planete. Robert Nevil je poslednji čovek na Zemlji. Da bi pronašao protiv-virus, lek koji će izlečiti zarazu, on svakodnevno sprovodi eksperimente nad mutiranim bićima. Robert Nevil je bio požrtvovani otac koji je sve učinio da se njegova porodica evakuiše iz virusom zahvaćenog Njujorka. Njegovom zaslugom žena i kćerka su uspele da izbegnu smrtonosnu zarazu ali su nedugo potom poginule u saobraćajnoj nesreći. Ovaj otac svakodnevno sanja svoju porodicu, a u budnom stanju halucinira prisustvo žene i kćerke u kući. On želi da se ubije zato što je izgubio porodicu. On pokušava da ljudi zbog toga što mu nedostaje njegova porodica. Sa psom priča kao sa detetom, kupuje ga kao što bi dete kupao, ljuti se zbog prehrambenih navika psa i prekoreva ga kao što roditelji decu prekorevaju: „pojedi povrće, nemoj da guraš u stranu“. Kada ga pronađu nezaražena žena po imenu Ana i dečak Itan, Robert Nevil žrtvuje svoj život da bi oni preživeli. U toku kratkog

¹²³ Interesantno je da filmovi na temu postapokalipse iz osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka nemaju zaplete u kojima bi otac imao izraženu ulogu.

vremena koje provodi sa njima, on se prema deaku ponaša kao da je njegovo sopstveno dete, uspavljuje ga i gleda sa njim crtane filmove. Opstanak ljudske civilizacije je omogućen zaslugom i spremnošću Roberta Nevila da pogine za viši cilj. Takav postupak iznova akcentuje spremnost na oisku žrtvu. On postaje „legendarni“ otac „nove“ civilizacije, o njemu i njegovim podvizima se priaju pri e a preživeli za sebe kažu: „mi smo njegova zadužbina“.

U filmu „Put“ („The Road“, 2009.) otac i sin lutaju opustošenom postapokaliptičnom Amerikom. Na putu, njih dvojica pokušavaju da prežive i da izbegnu konstantne napade kanibalističkih bandi. Ovaj film bi se jednostavno mogao opisati kao film o odnosu između oca i sina, kao dirljiva i potresna priča o roditeljskoj ljubavi. Požrtvovani otac neguje deaku, pronalazi mu hranu, uči ga da koristi pištolj i pokazuje mu načine da preživi kada njega više ne bude bilo. Pred spavanje mu čita knjige i priča mu „stare priče o hrabrosti i pravdi“. Otac sinu za života želi da prenese znanje, da mu „usadi“ moral, ključne vrednosti iz civilizacije. Te vrednosti su oličene u jednoj rečenici koju stalno ponavlja sinu: „nije ostalo mnogo dobrih ljudi, moraš da se paziš loših momaka i da nastaviš da nosiš vatru“. „Nositi vatru“ znači i ne jesti druge ljude, i postojanje, odnosno nepostojanje ljudožderstva predstavlja osnovnu granicu između dobrih i loših ljudi, između civilizacije i necivilizacije. Otac je, dakle, kao i u pojedinim prethodnim primerima, predstavljen kao prenosilac znanja i čuvar civilizacije. On je osoba koja ima socijalizatorsku funkciju, čiji je osnovni zadatak da dete „izvede na pravi put“.

Filmovi na temu postapokalipse iz pedesetih i šezdesetih godina XX veka prate generalni trend u naumu portretisanja o eva u delima popularne kulture u periodu između 1945. do 1960. godine – naime, kako smatra Larosa, „kultura oinstva ovog doba nije predstavljala jednostavni nastavak ranijih obrazaca niti progresivniju verziju ranijih vremena, već je pre bila tradicionalna vrsta patrijarhalnog oinstva“ (LaRossa 2004, 47). Promene u predstavama o ocu porodice i njegovom odnosu sa decom koje primećujemo u filmovima nastalim tokom proteklih decenija takođe odgovaraju opštim promenama koje su se dogodile u naumu zamišljanja o eva u popularnoj imaginaciji. Etkinson i Blekvelder napominju da su se definicije oinstva menjale tokom vremena i konstantno oscilirale između dva pola – s jedne strane, otac je definisan kao hranilac porodice, i s druge strane otac je određen kao onaj roditelj koji neguje, vaspitava i obrazuje decu (Atkinson and Blackwelder 1993, 975). Prema Marsigliju, brojna istraživanja kulture oinstva pokazuju socijalno konstruisanu prirodu predstava o ocima – iako je uloga oca kao hranitelja porodice predstavljala dominantnu

idealnu sliku o instva u ameri koj istoriji, njen relativni zna aj je tokom istorije varirao i u razli itim vremenima je bio dopunjavan ulogama 'moralnog nadzornika', 'modelom polne uloge' i 'ulogom negovatelja' (Marsiglio 1993, 486). Isti autor napominje da je razumevanje kulturnih zna enja o instva nemogu e bez ispitivanja na ina na koji su odre ena zna enja oblikovana putem razli itih društvenih faktora – npr. kako se pove anje broja ženske radne snage odrazilo na predstavu o o evima. Prema Vol i Arnold, figura „novog oca“ koja je od osamdesetih godina na ovamo eksploatisana i popularizovana u delima popularne kulture približava se socijalnom idealu oca kao koroditelja – „u pore enju sa o evima u pedesetim, šezdesetim i sedamdesetim godinama, koji su predstavljani kao da imaju više distanciranu ulogu hranitelja, 'novi otac' koji se pojavljuje u osamdesetim, predstavljen je u književnosti, filmu i medijima kao više emotivno uklju en i kao neko ko je posve en provo enju vremena sa njegovom decom“ (Wall and Arnold 2007, 510). Prema ovim autorkama, primetna jednolinijska evolucija kulturnih predstava o o evima, od odsutnog i autorativnog ka onom koji je više uklju en i emotivan, ne može se površno i uproš eno posmatrati, pogotovo u odnosu na postoje i diskontinuitet izme u kulturnog ideala i svakodnevne prakse, i napominju da takve popular-kulturne predstave predstavljaju površnu generalizaciju koja esto nema uporište u realnosti.

Promena predstava o o evima u filmovima na temu postapokalipse u skladu je sa opštim „kulturnim zaokretom“ koji se ti e predstava o o evima u popularnoj imaginaciji. Na osnovu navedenih primera, možemo da zaklju imo da je figura „postapokalipsti nog oca“ kao pretpostavljenog glavnog uvara civilizacije koji na svojim ple ima nosi zalog za budu nost ove anstva esta tema ovih filmova. Otac može da bude prikazan kao dobar ili loš, u odnosu na njegove postupke i poziciju, ali nam se implicitno poru uje da on uvek dela u skladu sa poželjnim vrednostima (koje odre uje vreme i mesto proizvodnje filma) i da sve što radi, radi u cilju nastavka civilizacije.

Zna aj reprodukcije za opstanak ljudske vrste i problemi vezani za nesposobnost za e a

U budu nosti nakon apokalipse pitanje reprodukcije ljudske vrste ima veliki zna aj, bilo da se ona na sve na ine podsti e ili pak kontroliše i ograni ava. Brojni filmovi ovog žanra opisuju budu nost u kojoj je, na ovaj ili na onaj na in, prisutna kontrola populacije,

odnosno, kontrola za e a (npr. filmovi „Vešta ka inteligencija“, „Loganovo bekstvo“, „Nulti rast populacije“, „Vodeni svet“ itd).

esto se u filmovima na temu postapokalipse prikazuje budu nost u kojoj je ljudska vrsta delimi no ili potpuno izgubila sposobnost za e a. Globalna kataklizma koja se dešava u budu nosti istovremeno je i Zemlju i njene stanovnike u inila neplodnima. Na primer, u filmu „De ak i njegov pas“, stanovnici podzemnog grada Topeka su usled dugog vremenskog perioda koji su proveli ispod zemlje razvili poseban tip metaboli kog poreme aja koji je prouzrokovao sterilitet muške populacije. Kila Džun je zbog toga po naredbi Komiteta namamila mladi a sa površine po imenu Vik u Topeku. On je izabran da oplodi žensko stanovništvo ovog grada. lanovi Komiteta su ve neko vreme krišom posmatrali njegovo ponašanje i navike na površini, a kada su ga uhvatili i zarobili prvo su ga okupali, zatim su nad njim vršili ispitivanja da bi utvrdili njegovo zdravstveno stanje i da li je on pogodan kandidat za „rasplod“. Otmica (i zarobljavanje) preživelih, „zdravih“ muškaraca iz drugih zajednica radi „oplodnje“ žena pristutna je i u filmu „Vodeni svet“. Kada Mariner do e na Atol da bi obavio trampu, starešine Atola ga obeveštavaju: „imamo ponudu za tebe mornaru“. Meriner, nezainteresovan za ponudu, poru uje im da je završio sa trampom i poga anjem i da upravo odlazi. Najstariji Atoljanin mu pokazuje na mladu devojkicu i kaže mu: „Primetio si da smo sahranili jednog gra anina danas. To zna i soba za još jednog“. Mariner mu odgovara da ne ostaje. Predstavnici zajednice mu na to kažu: „Ne pitamo te za to. Sve što nam treba je tvoje seme. Treba neko da je oplodi jer od svih nas ovde to niko ne može. Kad ona bude trudna, idi svojim putem sa svim stvarima koje ti trebaju.“ Mariner ih ponovo odbija. Ljudi koji su zaduženi za uvanje Atola ga napadaju i zarobljavaju. Atoljani tada otkrivaju da je Mariner usled radikalne promene klime mutirao (ima škrge i spojene prste na nogama) zbog ega ponuda za oplodnjom prestaje da važi – on kao „druga iji“ postaje „pretnja istoti njihove zajednice“. Ideja da su samo „ isti“ i „zdravi“ pogodni za reprodukciju zajednice obra ena je i u filmu „Pustinjski ratnik“ („Desert Warrior“, 1988.). U budu nosti posle apokalipse nuklearna radijacija je u potpunosti uništila planetu. Dve zajednice preživelih se bore za opstanak – Tirogsi, nomadski „divljaci“ koji žive na površini i Dronovi koji žive ispod zemlje u jednom velikom atomskom skloništu. Baktaru, vo i Tirogsa, njegovi podanici prenose vest da mu se partnerka pora a. Dete je ro eno bolesno, ima „znake mutacije na stomaku“. Baktar uzima dete u naru je i zabrinutim tonom govori svojim vojnicima „ ak i deca umiru, gde emo da idemo odavde, šta emo da radimo? Ne smemo da odustanemo, svi umiremo od nuklearne kontaminacije, ako ne na emo svežu hranu i vodu i iste žene uskoro,

umre emo“. Baktar potom šalje njegovog pomoćnika Zeraka da mu nađe neoznačenu ženu koja će mu roditi zdravo dete. Primeri iz datih filmova pokazuju da nisu samo žene te uloga svedena isključivo na reproduktivnu funkciju, iako su generalno u ovim filmovima žene implicitno ili eksplicitno predstavljene kao kakve „koke nosilje“, svedene na telo u kojem raste dete. Na primer, kao i u filmovima „Dečak i njegov pas“ i „Vodeni svet“, u filmu „Poštar“, muškarac je taj od koga je „potrebno samo seme“. Akcenat je na nastojanju da zajednica svim sredstvima nastavi dalju reprodukciju, to je najbitnija ideja, a ne ko je biološki otac potencijalne dece koja će se roditi. Pomenuti film veoma dobro ilustruje taj cilj. Kada lažni poštar dođe u gradić Pejnovju stanovnici mu priređuju zabavu u njegovu čast. Abi prilazi poštaru i pita ga da li je za ples. Tokom plesa ga „opipava“ i pita: „Koliko ste visoki? Da li ste pametni? Da li ste u detinjstvu preležali neku bolest?“. Poštar zbunjeno uti i odmiče se od Abi koja naglas upitno zaključuje: „Dakle, koliko znate, imate dobro seme?“ Poštar je pita da li je to trik pitanje, na šta mu Abi odgovara:

„Nije trik pitanje. Pitam vas zato što želim da me oplodite. Ovo je moj muž Majkl, on se slaže. Pokušavamo da dobijemo bebu već tri godine. Ne možemo zbog Majkla, preležao je zauške sa dvanaest godina. Treba nam biološki otac. Sa nekim muškarcem odavde možda bi moglo da bude problema. To se već događalo. U redu je dok se ne vidi trudnoća, kasnije može postati komplikovano. Ali vi ćete dolaziti samo ponekad sa poštom. Šta kažete gospodine? Uiniete nam uslugu.“

Pojedini filmovi eksplicitno prikazuju da se ovo stanje nalazi na ivici uništenja upravo zbog nesposobnosti reprodukcije. Radnja filma „Deca ove anstava“ („Children of Men“, 2006.) dešava se u Londonu, 2027. godine. Svet je u haosu – ratovi, glad, teroristi, kidnapovi i masovni protesti zahvatili su celavu planetu. U ovakvoj budućnosti su sve žene iz nepoznatog razloga postale neplodne i prošlo je osamnaest godina od rođenja poslednjeg deteta na planeti. Britanske granice su zatvorene i svakodnevno se vrši deportacija ilegalnih useljenika. Hranjenje i udomljavanje ilegalnih imigranata je strogo zabranjeno. Na ulicama Londona preko razglasa se konstantno čuju objave o racijama i zahtevima da britanski građani pokažu njihove identifikacione kartice. Uhapšeni ilegalni useljenici su smešteni u kaveze koji se nalaze duž londonskih ulica i „vlada ih tamani kao bubašvabe“. U takvom okruženju bivši

aktivista Teo, pomaže da se bezbedno transportuje jedina trudna žena na planeti. Njeno ime je Ki i ona je imigrantkinja i crkinja. Teo je žrtvovao svoj život da bi spasio majku i njenu bebu i time osigurao budućnost ove anstava.

Prikazivanje figure trudne žene predstavlja jedan od zajedničkih imenitelja filmova žanra postapokalipse (pored pomenutog filma „Deca ove anstava“, ostali filmovi su: „Poštar“, „Ultimativni ratnik“, „Put“, „Glen i Renda“, „Pustinjski ratnik“, „Dan trifida“, „Nema vlati trave“, „Feniks ratnica“ itd). Bilo da je trudnica sporedni ili glavni lik narativa, bilo da je vidimo „u prolazu“/samo na trenutak ili da tokom filmske priče detaljno pratimo njenu borbu da ona i njeno nerođeno dete prežive, figura trudne žene služi akcentovanju značaja potomstva za nastavak ljudske vrste i samu obnovu civilizacije. S druge strane, prikazivanje tragične sudbine trudne žene doprinosi predstavi o postapokalipsičnom okruženju kao nemilosrdnom mestu gde postoje ekstremno loši životni uslovi. Neretko se u ovim filmovima prikazuje smrt majke ili deteta na porođaju – na primer, u filmu „Nema vlati trave“ trudna žena rađa mrtvorodnu bebu, a u filmu „Glen i Renda“ trudnica umire na porođaju.

Mala deca i bebe su prikazani kao najveća vrednost u postapokalipsi jer su upravo oni ti koji omogućavaju postojanje budućnosti – obnovu i kontinuitet budućne civilizacije. Generacija na kojoj svet ostaje. Na primer, u filmu „Tiha Zemlja“ kada Džoan ode u potragu za drugim preživelim, prva scena potrage jeste „potresna“ scena u kojoj su nam u dugačkom kadru prikazani prazni bolnički kreveti za bebe. Takva slika treba da simbolizuje svojevrsno mrtvilo budućnosti u kojoj nema nade jer više nema dece. U filmu „Vodeni svet“, kada Mariner otplovi sa devojicom Enolom, Dekon upitno konstatuje „da li Mariner uopšte zna koliko je dragocen njegov tovar“. Film „Put“ najbolje oslikava značaj dece u postapokalipsi. Ona su shvaćena gotovo kao natprirodna bića, kao olinije nade i sam spas civilizacije. Deca su prikazana kao simbol nevinosti i neiskvarenosti i samim tim su nesposobna za zlo. Ona su predstavljena kao bogolika bića u svetu u kojem je vera odavno izgubljena. Otac za svog sina kaže: „sve što znam je da je ovo dete moj zalog i ako on nije rebožija, onda Bog nikada nije progovorio“. Kada na putu otac i sin sretnu jednog starca, starac ih pita: „Taj mali dečak, da li je to tvoj dečak? Kada sam ugledao tog dečaka, pomislio sam da sam umro i da je on aneo. Mislio sam da više nikada neću videti nijedno dete. Nikada nisam mislio da bi se to moglo meni dogoditi“. Otac mu odgovara: „On je aneo. Za mene on je Bog“. U trećem delu filma „Pobesneli Maks“, izgubljeno pleme se spasilo jer su pronašli njihovu „sutra-jutro-zemlju“, u krupnom planu je prikazana Savana koja je u budućnosti postala majka, kako drži njenu bebu u naručju i pripoveda okupljenima: „ono što videte danas rebožije novorođenima sutra, da se

setimo ko smo bili i odakle smo došli“. Figura deteta predstavlja moćan simbol nade i spasenja u postapokaliptičnom okruženju. S tim u vezi, poruka ovih filmova koji prikazuju veliku „kult deca“ sasvim je jasna – obnovljena civilizacija i budućnost pripadaju potomcima.

Drugi razlog zašto su tema gubitka reproduktivne sposobnosti jednog ili celokupnog dela društva, figura trudnice i figura deteta neophodni u oslikavanju postapokaliptične budućnosti verovatno jeste i tiha/implicitna tradicionalistička kritika postojećih demografskih trendova u zapadnom svetu¹²⁴ i reproduktivnih prava žena. U filmu „Put“ implicitno se kritikuje sasvim logičan izbor trudne majke da u postapokaliptičnoj budućnosti odluči i da ne rodi dete. U trenutku kada joj pukne vodenjak majka ne želi da se porodi i kaže mužu: „O ne. Ne. Znaš da ne moramo da radimo ovo. Ne želim da radimo ovo. Neću to da radim. Kakav je ovo život?“ Brižni muž i budućni otac je smiruje, govori joj kako će oni sve preživeti, kako neće odustati. Posle nekoliko godina za vreme jednog razgovora, nedugo pre nego što sebi oduzme život, žena kaže mužu: „Ne znam zašto sam te slušala. Oni će nas stići i ubiti nas. Mene će silovati, a onda će silovati tvog sina, a onda će nas ubiti i pojesti nas. Srce mi je iščupano one noći kada se on rodio“. Žena ostavlja muža i sina i ubija se, jer ne želi da živi u svetu beskonačne patnje i straha. Takav postupak majke trebalo bi da izazove osudu publike. Filmska priča nas razlikuje na više podsečaja na „hladno u toj ina“, kako sam događaj otac opisuje. Njen izbor prema reditelju i scenaristi¹²⁵ predstavlja sebi ništa. U postapokaliptičnom svetu žena ne može da radi sa svojim telom šta joj je volja. Ono što se od nje očekuje jeste da bude majka i da radi, a time omogućiti dalji opstanak ljudske vrste.

Adopcija i porodica nastala na bazi adopcije

Uvreženo mišljenje o adopciji jeste da ona predstavlja „drugi najbolji način da se formira porodica“ (Terrell and Modell 1994, 155; Wegar 2000, 363). U zapadnom društvu, adopcija se posmatra kao institucija koja omogućava pojedincima koji nemaju biološke potomke da zasnuju i „produže“ svoju porodicu – još u starom Rimu primarni cilj ustanove usvojenja bio je obezbeđenje produženja porodice i porodičnog kulta pater familias-a bez

¹²⁴ Prema podacima Ujedinjenih nacija, u pedesetim godinama XX veka prosečna stopa fertiliteta u razvijenom svetu iznosila je 2,8 da bi se do sredine devedesetih broj rođenja po ženi sveo na 1,7 (Bongaarts 1999, 256). Gotovo sve industrijalizovane zemlje danas imaju niske stope rođenih u poređenju sa ranijim vremenima (Gidens 2007, 618).

¹²⁵ Film „Put“ je adaptacija nagrađivanog istoimenog romana koji je napisao Kormak Makarti.

biološkog potomstva (Kitanovi i Ignjatovi 2013, 182). Vegar smatra da su u ameri koj kulturi kontinuirano kroz istoriju preovladavali negativni kulturni stavovi o adopciji, koji su „suštinski bili oblikovani stigmom nepolodnosti i nelegitimnosti“ (Wegar 2000). Adoptivne porodice su socijalno konstruisane kao devijantne i stigmatizovane, i posmatraju se kao različite i inferiorne u odnosu na biološke porodice (isti, 363-364). Ova autorka ističe neosporan uticaj koji je na takve predstave imala ideologija „severnoameričkog porodičnog ideala“ zasnovanog na genetskom poretku i biologiji. Dominantna severnomariška ideologija porodice definiše „pravu“ porodicu kao nuklearnu jedinicu koja se sastoji od heteroseksualnog para i njihove biološke dece (isto). U filmovima na temu postapokalipse, kao i u medijima i popularnoj kulturi uopšte¹²⁶, te predstave su tek neznatno drugačije. Naime, kako nam se u ovim filmovima poručuje, pojedina društva nastala nakon apokalipse ne gledaju „blagonaklono“ na praksu adopcije, odnosno tek na samom kraju filma razrešenje zapleta donosi srećan kraj u vidu „izjednačavanja“ između biološkog, krvnog i adaptivnog srodstva.

Na primer, u filmu „Vodeni svet“ zajednica Atoljana ignoriše samohranu majku Helen i njenu usvojenu devojčicu. Stanovnici ovog grada na vodi nerado i nevoljno prihvataju strance i usvojene osobe. Kada se Helen suprostavi zatvaranju Mariner, na Savetu starešine Atola kratko konstatuju: „Bolje bi bilo da se rešimo nje i one njene devojčice“ a prisutni stanovnici sa odobravanjem uzvikuju: „Treba da se rešimo i mutanta i devojčice jer ne pripadaju našoj zajednici“. Na Atolu se natalitet strogo kontroliše. Savet staraca odlučuje da li će i koliko će neko imati dece. Prilikom jednog razgovora, kada Mariner kaže Helen da Enola ne liči na nju, Helen objašnjava kako je postala Enolina starateljka:

„Nisam njena majka ako to pitaš. Pre šest godina do Atola je doplivala korpa sa Enolom unutra. Naravno, svi su želeli da je gurnu nazad u more, pošto je takav zakon. Bila je tako mila. Želela sam da je zadržim. Stariji su razgovarali i odlučili da ako je toliko želim ne mogu da imam svoje dete“.

¹²⁶ Npr. brojne dokumentarne televizijske emisije ili dugometražni filmovi koji naglašavaju značaj krvnih veza jer za temu imaju priču o usvojenicima koji traže svoje biološke srodnike. Takve predstave postaju posebno značajne ako se ima u vidu da rezultati nekih istraživanja stavova o adopciji u SAD pokazuju da 52% Amerikanaca smatra medije (vesti, knjige, časopise, filmove) kao primarni izvor informacija o adopciji (v. Wegar 2000).

Ovaj primer pokazuje da „adopcija propisuje i perpetuira razumevanje ro enja, krvi i pripadanja“ i da je „adopcija u suštini o tome ko pripada i kako“ (Terrell and Modell 1994, 158). Drugim re ima, kako isti u Terel i Model „prou avanje srodstva otkriva nam kulturne interpretacije koncepata kao što su identitet, porodica i etnicitet, i osvetljava kriterijume pripadanja – šta zna i pripadati grupi ili naciji i kako je to povezano sa idejama o tome šta zna i pripadati porodici? (isto, 159-160). Devoj ica Enola ak ni pošto ju je Helen usvojila ne može da bude ravnopravni lan zajedice i da se u pravima „izjedna i“ sa ostalom decom na Atolu (mi ni u jednoj sceni ne vidimo Enolu kako se igra sa ostalom decom). Ona nije biološki potomak Atoljana i samim tim ne može da pripada zajednici, niti da ra una na njihovu zaštitu. Enola nikada ne može da postane Atoljanka.

Pojedini filmovi ovog žanra obra uju pitanje adopcije u kontekstu emocija i u odnosu na roditeljsku ljubav spram biološke i usvojene dece. U filmu „Vešta ka inteligencija“ („A.I. Artificial Intelligence“, 2001.) prikazana je budu nost u kojoj je globalno zagrevanje dovelo do drasti nog smanjenja populacije planete. Stotine miliona siromašnih ljudi je gladovalo i razvijene države su uvele pravne mere za dopuštanje trudno e. Zbog toga su roboti koji nikada nisu bili gladni i nisu trošili resurse osim onih od kojih su izgra eni postali važna ekonomska roba u društvu budu nosti. Firma Sajbertronik je proizvela poseban tip robota pod nazivom Meha, osnovu za stotinu robota koji su napravljeni da služe ljudima. Budu i da su parovi bez dece uzalud pokušavali da dobiju dozvole za usvajanje, u Sajbertroniku je proizvedeno dete-robot koje poseduje sposobnost da ose a ljudske emocije, savršeno dete napravljeno da uvek voli i da se ne menja. Predstavnici Sajbertronika su smatrali da e ovo otvaranje novog tržišta „ispuniti ljudsku potrebu za decom“. Bra ni par iji je sin bolestan i bez ikakvih izgleda za oporavak, prihvataju da budu roditelji detetu-robotu i usvajaju de aka po imenu Dejvid. Uživanje u novonastaloj porodi noj sre i zbog usvajanja deteta-robota prekida se onog trenutka kada se njihov biološki sin Martin oporavi i iz bolnice vrati svojoj ku i. Vremenom dolazi do razvoja rivalstva izme u bra e i majka Monika je prinu ena da Dejvida ostavi u napuštenoj šumi. Ma koliko u po etku bio željen, porodica na kraju odbacuje usvojenog sina. Takav razvoj doga aja odgovara raširenim stereotipnim predstavama o odnosu adoptivnih roditelja i usvojenika. Naime, kako napominju Terel i Model, u ameri kom društvu se psihološke i socijalne veze u adoptivnoj porodici smatraju slabijima nego „prirodne“ veze krvi (Terrell and Modell 1994, 155). S tim u vezi rašireno je gledište da roditelji imaju prirodnu tendenciju da tretiraju njihovu biološku decu kao bliskuju, druga ije nego što tretiraju usvojenu decu (isto, 157). Nakon što ga roditelji ostavljaju Dejvid kre e u

potragu za Plavom vilom, za koju veruje da će ga pretvoriti u pravog dečaka. Dve hiljade godina kasnije svet je pod ledom, čovečanstvo je uništeno i roboti su evoluirali. Roboti ispunjavaju Dejvidu želju da ponovo vidi svoju majku makar na jedan dan, kloniraju Moniku na osnovu sačuvanog pramena njene kose i dečak provodi najsrećniji dan u svom životu, dan kada je mogao da bude samo „običan dečak“. Poslednja scena u filmu prikazuje majku i sina zagrljene kako tonu u san. Ovaj film, koji je u suštini svojevrsna futuristička i postmoderna verzija priče o Pinokiju, bavi se, između ostalog, pitanjima statusa i uloge adoptivnih srodnika u okviru porodice i šireg društva. U filmu su na veoma dirljiv način obrađeni problemi i stereotipi sa kojima se usvojena deca suočavaju u stvarnom životu. Mogli bismo reći da ovaj film iz ugla dečaka-roboti donekle ima srećan kraj – dečaku se ostvarila želja da barem na jedan dan bude „pravi“ sin njegovoj majci. I jedan i drugi film prikazuju društva budućnosti koja su snažno prožeta zapadnim idejama o srodstvu i adopciji, idejama koje pretpostavljaju primarnost krvnih veza i biološkog porekla. Srećni rasplet na kraju ovih filmova (koji u slučaju filma „Vodeni svet“ podrazumeva i obnovu civilizacije) omogućava izjednačavanje u svim aspektima, krvnog i adaptivnog srodstva. Kako nam antropološka istraživanja pokazuju srodničke veze koje nastaju na osnovu procesa zadržavanja nemaju univerzalnu važnost i sama biološka reprodukcija ne predstavlja univerzalnu osnovu srodstva (Ivanović 2008). Srodstvo je u svojoj osnovi socijalna kategorija jer karakter sistema srodstva i porekla nije određen biologijom i načinom na koji su pojedinci međusobno biološki i genetski povezani, već društvenim faktorima i kulturnim kategorijama (isto, 129).

Jednoroditeljske porodice u potrazi za happy end-om. Nemogućnost „održivog“ postojanja jednoroditeljskih porodica.

Termin „jednoroditeljska porodica“ označava porodicu koja na svetu ima ne dve osobe suprotnog pola već samo jednu, koja se stara o deci (Segalan 2009, 192). Kako napominje Segalan, ovim nazivom bilo je obuhvaćeno mnoštvo porodica njihovih oblika – majke sa decom, udovice i neudate ili razvedene žene¹²⁷, a ovaj pojam je skovan da bi zamenio termine „rizična“ i „devijantna“ porodica (isto, 193). Naime, jednoroditeljska porodica je dugo

¹²⁷ Iako postoje i jednoroditeljske porodice koje čine oboje i deca, ova autorka termin jednoroditeljska porodica koristi u ženskom rodu budući da 85% svih jednoroditeljskih porodica čine majke sa decom (v. Segalan 2009).

vremena bila kontruísana kao kategorija porodi nog rizika jer se pretpostavljalo da uzrokuje delikvenciju (isto). Porodice koje se nisu uklapale u koncept nuklearne porodice posmatrane su kao rizik za funkcionisanje društva (Zartler 2014, 605). Uzdenski isti e da je transformacija jednoroditeljske porodice od marginalizovanog rariteta do uspostavljenog porodi nog oblika predstavljala jednu od najdramati nijih socijalnih promena u XX veku (Usdansky 2009, 209). Ipak, bez obzira na porast broja jednoroditeljskih porodica, negativne i stigmatizovane konotacije kada je re o ovom obliku porodice su i dalje prisutne, te kako na osnovu istraživanja stavova o porodici zaklju uje Zartler: „Jednoroditeljske porodice se dominantno konstruišu u terminima deficita i manjkavosti, i u odnosu na samu nuklearnu porodicu koja služi kao ideološki kod i podrazumeva normalnost, komplementarnost i stabilnost“ (Zartler 2014, 604). Dok je nuklearna porodica odre ena kao „normalna“, „tipi na“, „klasi na“, „konvencionalna“, kao onaj oblik porodi nog udruživanja koji omogu ava socijalnu, ekonomsku i emotivnu stabilnost lanova, prevla uju i diskurs o jednoroditeljskim porodicama jeste njihova karakterizacija kao „nestandardne“, „abnormalne“, „nekompletne“, „nesigurne“, „nestabilne“ i „ranjive“ zajednice (isto, 609). Takva porodica ozna ava „deinstitucionalizaciju braka“ – slabljenje socijalnih normi koje definišu ponašanje ljudi u instituciji kao što je brak, ona se naziva „post-porodi nom porodicom“ i dovodi u vezu sa „drugom demografskom tranzicijom“ kada gra ani zapadnih nacija po inju poja ano cene individualnu autonomiju i satisfakciju u seksualnim partnerstvima (Usdansky 2009, 210). Imaju i u vidu re eno, možemo postaviti pitanje kako su se takve predstave o jednoroditeljskim porodicama reflektovale u filmovima žanra postapokalipse?

Upe atljiva karakteristika filmova na temu postapokalipse jeste da se u njima ne prikazuje mogu nost „održivog“ postojanja „jednoroditeljskih porodica“. „iste“ jednoroditeljske porodice u društvima nastalim nakon apokalipse jednostavno ne postoje. Na kraju svih razmatranih filmova, žena ili na e partnera, a ako ne na e novog partnera, tj. o uha za svoje dete, onda ona i dete nastavljaju život u zajednici gde su okruženi samo muškarcima. Kroz sve ove filmove provla i se ideja da žena nije sposobna da sama bez pomo i muškarca podiže dete.

Radnja filma „ eli na zora“ („Steel Dawn“, 1987.) prati lutanja usamljenog ratnika u postapokalipti noj pustoši. On dolazi u Meridijan, malu naseobinu koja se nalazi na istoku Sjedinjenih Ameri kih Država. Najve i deo zemlje postao je pustinja, a preživeli stanovnici doline se bave obradom preostale plodne zemlje. Ovu zajednicu farmera terorišu ovek po imenu Demnil i njegovi vojnici jer smatraju da imaju vlast nad svim preostalim izvorima

vode. Udovica Keša je vlasnica jedne takve farme. Na njenom gazdinstvu rade muškarci koji za uzvrat dobijaju hranu i sklonište. Kešin muž je bio vojnik koji je poginuo u Tre em svetskom ratu. Ona je ostala sama sa malim sinom i svojim radnicima. Usamljeni ratnik Nomad dobija posao na Kešinoj farmi. Sa takvom odlukom se ne slaže glavni radnik Tartu koji smatra da je on „glavni muškarac na farmi“ i da su, kako jednom prilikom kaže, „žena i dete pod njegovom zaštitom“. Me utim, Keša ne izgleda kao žena kojoj je potrebna zaštita. Ona je prikazana kao samostalna i sposobna, sama organizuje poslove i rukovodi farmom, vidimo je kako drži nadahnute govore stanovnicima Meridijana, ima plan da izgradi akvadukt i da time obezbedi navodnjavanje za celu dolinu. Keša se zaljubljuje u Nomada, i od tog trenutka postaje sušta suprotnost pre ašnjoj jakoj i samostalnoj ženi – iako je i do tada na farmi sve savršeno funkcionisalo, ona kaže Nomadu da se „tek sad ose a sigurno“ i da je „pravo olakšanje što je on tu“. Nomad u i njenog sina borila kim veštinama i njih dvojica provode slobodno vreme u svojevrsnoj „igri oca i sina“. Demnil kidnapuje njenog sina, Nomad spasava Kešinog sina, suprostavlja se Demnilu i pobe uje ga. Potom odlazi i napušta Meridijan. Keši kaže da Demnila više nema i da samim tim za njega više nema posla: „Dobila si svoju budu nost, ja ne pripadam ovde. Izgradi lep grad“. U poslednjoj sceni vidimo de aka kako tr i za Nomadom. De ak mu pla ljivim glasom kaže: „ ekaj me, idem sa tobom. Treba da me nau iš da budem vojnik. Ho u da budem kao ti i kao moj tata“. Keša ostaje okružena ostalim muškarcima koji rade na farmi. Nomad je napustio Meridijan i Kešu jer više ne postoji pretnja ženi i zajednici, on više nema od ega da je štiti i protiv koga da se bori. Time on gubi svoju osnovnu funkciju zaštitnika „slabijih“, žene i deteta. On je, kao i u ostalim filmovima ovog žanra, muškarac koji ima odgovornost odbrane. On joj je obezbedio budu nost. I ne samo to. Keša je, kao što smo videli, preduzimljiva, sposobna i jaka žena sa idejom, a to našem junaku o igledno ne prija dovoljno da bi ostao, budu i da je pozdravlja sa re ima da je dobila šta je htela i poru uje joj da izgradi lep grad. Keša ima viziju, ima nešto što bismo mogli da nazovemo nekakvom dobrom „karijerom“ u postapokalipti nom svetu. Njoj nije potreban muškarac, ali ona ipak ostaje da na svojoj farmi živi okružena muškarcima radnicima, koji e je, kao i Tart, štiti, iako to njoj u suštini nije ni potrebno. Ipak, film „ eli na zora“ nas ube uje u suprotno. Žena nije kadra da se sama stara o sebi i da sama bez pomo i muškarca odgaja dete. Ovaj film nam poru uje da su porodice sa jednim roditeljem nepotpune. Da je deci odrasloj u jednoroditeljskim porodicama potreban otac, kao „role“ model na koga se mogu ugledati, jer zbog ega bi drugog de ak tr ao za doju erašnjim strancem i molio ga da ga povede sa sobom.

Film „Vodeni svet“ („Waterworld“, 1995.) zagovara identičnu ideju. Kao i Nomad koji luta pustinjom, usamljeni heroj Mariner plovi morima. Mariner isprva nije zadovoljan time što se nakon napada Smokersa na Atol, Atoljanka Helen i njena usvojena devojica Enola nalaze na njegovom brodu. Ipak kako vreme prolazi, Helen i Mariner se zaljubljuju, a Mariner i Enola postaju veoma bliski (on u devojicu da pliva i devojica po inje da ga naziva svojim prijateljem). Kada Smokersi otmu Enolu, Mariner odlazi na njihov tanker da je spasi. Potom svi zajedno, Mariner, Helen, Enola, Gregor i šerif, kreću u potragu za mitskom Suvom zemljom. Kada napokon stignu na jedino preostalo ostrvo na Zemlji – Mont Everest, Mariner ih napušta. Doveo je Helen i njenu devojicu na sigurno, na mesto gde će biti zaštićene i gde će naći svoju budućnost. Helen i Enola su veoma tužne i plaču zato što on odlazi. Helen mu umesto pozdrava priča priču o Odiseju koja veoma lepo oslikava njenu želju da sa Marinerom oformi nuklearnu porodicu: „deset godina je plovio morima bez mogućnosti da nađe put do kuće, dok se Bog nije sažalio nad njim i pozvao vruć vetar koji ga je odveo kući do svoje porodice i nikad ih više nije napustio“. Ipak, ni u ovoj priči majka neće biti sama sa detetom, neće samostalno odgajati Enolu i neće biti bez „muške ruke“ jer sa njih dve na ostrvu ostaju i stari astronom Gregor i nekadašnji šerif Atola.

U filmu „Feniks ratnica“ („Phoenix the Warrior“, 1988.) trudna devojka Kila beži od nasilnih pomoćnica Velike majke. Udružuje se sa ženom po imenu Feniks, njih dve se zajedno bore protiv ženske vojske Velike majke i zajedno se brinu o Kilinom sinu. Nakon nekoliko godina, odnosno pred sam kraj filma, pojavljuje se muškarac u koga se Kila zaljubljuje, njih dvoje postaju par i zajedno odgajaju dete.

Ni u slučaju filma „Put“ jednoroditeljska porodica ne opstaje dugo. Samohrani otac umire a dečak svoj srećan kraj ostvaruje tako što nalazi jednu četvoročlanu porodicu koja ga prihvata. Prvo što dečak pita oveka je „da li je on jedan od dobrih momaka“ i „da li ima decu“? Ovek odgovara potvrdno. Dečak ga potom iznenađeno pita: „i nisi pojeo svoju decu?“. I tek kada ovek odgovori da on i žena nisu pojeli svoju decu, da oni „nose vatru“, dečak odlučuje da krene sa njima. Žena ga miluje po licu i govori mu da joj je veoma drago što ga vidi: „Bila sam mnogo zabrinuta za tebe. A sada ne moramo da brinemo ni o tebi“. Takav rasplet dovodi nas do centralne teme ovih filmova a to je značaj nuklearne porodice za uspostavljanje, obnavljanje ili održanje civilizacije. Primeri iz ovih filmova potvrđuju preovlađujuće ambivalentne stavove o jednoroditeljskim porodicama (v. Zartler 2014; Segalan 2009; Usdansky 2009). Kao što i u „stvarnom životu“ „Amerikanci ambivalentno gledaju na jednoroditeljske porodice i prihvataju ih kao realnost ali ne i kao ideal“ (Usdansky

2009, 209), tako se i u ovim filmovima, nuklearna porodica prikazuje kao najbolji oblik porodi nog života koji ima prednost u odnosu na druga ije forme porodice. Normativni dvoroditeljski ideal je i dalje veoma jak – odrastanje sa ven anim biološkim roditeljima se posmatra kao najbolja opcija za decu, dok su drugi oblici prikazani kao manje dobri, ako ne i loši (v. Zartler 2014, 605)

Destrukcija porodice i društva bez porodice

Da bi ovi filmovi što ubedljivije „pokazali“ da je „najpoželjniji“ oblik porodice u postapokalipsi nuklearna porodica, neophodno je bilo prvo prikazati njenu suštu suprotnost – destrukciju porodice i društva bez porodice. Kao što je ve pomenuto, društva koja nastaju nakon apokalipse možemo podeliti u dve velike grupe – zajednice obnove i zajednice raspada. U zajednici preživelih koji nastoje da obnove uništenu civilizaciju dominantni tip porodi nog udruživanja predstavlja nuklearna porodica. Takva predstava odgovara tradicionalnom shvatanju nuklearne porodice koju ine muž, žena i njihova deca. Njena suprotnost su predstave o „nepostojanju porodice“ u nomadskim, ratni kim zajednicama, iji lanovi plja kaju miroljubivo, sedela ko stanovništvo. Zapravo, u ve ini filmova se ni ne prikazuje kakva porodi na organizacija postoji u tim drugim zajednicama koje su okrenute plja kanju i terorisanju ostalih preživelih. U svim ovim zajednicama dominiraju muškarci, žena je malo ili ih skoro ni nema. Izuzetak predstavljaju žene koje lanovi ovih zajednica kidnapuju i prisiljavaju ih na seksualne odnose, uglavnom sa ciljem dobijanja potomstva. Ovi filmovi nam ne daju odgovore na pitanje da li postoji bilo kakav oblik porodi nog organizovanja kod Holnista (film „Poštar“), kod kanibalisti kih bandi (filmovi „Put“, „Knjiga iskupljenja“), kod bandi drumskih razbojnika (filmovi „Aleja prokletstva“, „Nema vlati trave“, „Pobesneli Maks“), kod pustinjskih bandi (film „ eli na zora“), kod nomadskih zajednica koje lutaju pustošima (filmovi „Pustinjski ratnik“, „De ak i njegov pas“), kod gradskih bandi (filmovi „Bekstvo iz Njujorka“, „Ultimativni ratnik“). Zbog toga možemo da zaklju imo da su ove zajednice ve inom prikazane kao društva bez porodice.

Svega nekoliko filmova žanra postapokalipse daju detaljnije informacije o porodi noj organizaciji „suprotne strane“. To su filmovi „Vodeni svet“, „Loganovo bekstvo“, „Druga ija“ i „Ekvilibrijum“. U filmu „Vodeni svet“ prikazana je zajednica Smokersa – oni su nasilna banda iji lanovi žive na velikom tankeru. Pored toga što su izraženo agresivni,

bu ni i prljavi, Smokersi dane provode u zabavi, pušenju, opijanju i vožnji. U njihovom društvu ne postoji polna stratifikacija, nema razlike u ponašanju ili u pripisanim ulogama izme u muškaraca, žena i dece. I deca i žene obavljaju „muške“ poslove i nose oružje. Deca su slobodna, zajedno sa odraslima u estvuju u svim aktivnostima, igraju se sa pištoljima i eksplozivom i puše duvan. Deca su prikazana kao „zajedni ka“, roditelji su im svi članovi zajednice Smokersa¹²⁸. Njihov vođa Dekon veruje da su svi oni pripadnici Crkve ve nog rasta i naziva ih njegovom „dobrom i velikom parohijom“. Sve članove zajednice Dekon oslovljava sa „rođaci“. U ovom filmu „proširena porodica“ Smokersa koja broji više od dve stotine ljudi prikazana je negativno jer izmi e redu i zapadnim kulturnim kategorizacijama. Smokersi su predstavljeni kao jedna nedefinisana gomila ludaka, kao haotična skupina pojedinaca u kojoj nema razlike izme u muškaraca, žena i dece. Socijalni odnosi koji postoje u ovom društvu su negativno određeni jer su drugačiji, oni su potpuno različiti od „poznatog“ i u zapadnoj kulturi „naučenog“ i poželjnog modela socijalnog, odnosno porodičnog udruživanja. Kulturne predstave o tome šta treba da čini ponašanje žene ili deteta su „nelagodno“ izvrnute, dobne i rodne „uloge“ nisu samo zamenjene već i u svim aspektima izjednačene, i zbog toga ovakva porodična organizacija treba da predstavlja suštu suprotnost, pretpostavljenu „destrukciju“ porodice koja se, izgleda, teško može drugačije zamisliti u „alternativnim“ oblicima.

U filmu „Loganovo bekstvo“ prikazano je hedonističko, naizgled samodovoljno i bezbrižno društvo u kojem porodica ne postoji. Preživeli ni ne znaju šta ta re znači. Takođe, ne poznaju ni značenje reči i roditelj ili majka. Oni su rođeni u inkubatorima i ne postavljaju pitanje o tome kako su došli na svet. Žive u tehnološki naprednom okruženju posvećeni uživanju. Održivost takvog načina života omogućava stroga kontrola populacije – stanovnici grada pod kupolama kada navrše trideset godina ubijaju se u „ritualu vrteške“ za koji veruju da je njihov put u reinkarnaciju. Želja za saznanjem o tome odakle potiču i kako su nastali, svest o izgubljenom znanju koje se tiče postojanja bioloških roditelja i porodice, vodi ih do konačnog izbavljenja.

Filmovi „Druga ruka“ i „Ekvilibrijum“ prikazuju porodicu budućnosti u okruženju distopije. U filmu „Druga ruka“ („Divergent“, 2014.) prikazana je budućnost nakon Trećeg svetskog rata. Ostatak sveta je uništen i osnivači ovog novog društva su oko grada podigli veliki zid da bi zaštitili preživjele. U cilju održanja mira samo društvo je podeljeno na

¹²⁸ I u filmu „Pustinjski ratnik“ prisutna je ideja da su potencijalna deca zajednička, ona treba da pripadaju svim članovima zajednice. Kada Zerk kidnapuje Drakelu sa ciljem da ona rodi dete njegovom vođi, ona ga pita šta će se desiti sa njom, na šta joj Zerk odgovara: „Ti i vođa ćete se ujediniti da bi mi imali decu koja nisu kontaminirana“.

pet velikih grupa – frakcija: U enima pripadaju oni ljudi koji su pametni i oni donose zakone, Miroljubivi se bave obradom zemlje, estiti su oni koji uvek govore istinu, Nesebi ni su javni službenici i njima je povereno vo enje vlade i Neustrašivi koji ine vojsku i policiju ovog distopi nog društva. Oni koji se nigde ne uklapaju predstavljaju marginalizovane ljude bez frakcije koji žive kao besku nici. Osnovna ideologija ovog društva je da sve funkcioniše jer svi znaju gde pripadaju. Društvo je podeljeno ne samo na osnovu posedovanja odre enih vrlina i znanja ve i prostorno, svaka frakcija naseljava odre eni deo grada i pripadnici razli itih frakcija nemaju dodira jedini sa drugima. Mladi lanovi ovog društva do odre enog životnog doba žive u frakcijama u kojima su ro eni, tj. kojima pripadaju njihovi roditelji. Sa šesnaest godina starosti oni rešavaju test koji pokazuje kojoj frakciji e do kraja života pripadati. Kada se na osnovu rezultata testa rasporede u pripadaju e frakcije mladi napuštaju svoje biološke porodice. U slu aju da test pokaže da pripadaju razli itoj frakciji nego njihovi roditelji, oni moraju da sa porodicom prekinu sve veze i ne smeju ubudu e da imaju bilo kakav kontakt sa njihovim roditeljima. Sve anost koja se organizuje na dan dodela frakcije veoma dobro opisuje nameravani gubitak funkcije porodice u ovom futuristi kom društvu. Ideju o porodici kao osnovnoj eliji društva zamenila je ideja o frakciji kao osnovnoj eliji društva. U govoru na sve anom izboru predstavnica U enih kaže: „Sistem frakcija je živo bi e sastavljeno od elija. I on jedino može da preživi i napreduje ako svako od vas položi pravo na svoje pravedno mesto. Budu nost pripada onima koji znaju gde pripadaju. Kada napustite ovu prostoriju više ne ete biti nesamostalni ve punopravni lanovi našeg društva. Frakcija pre krvi“. Svi prisutni naglas ponavljaju „frakcija pre krvi“. U samom ritualu izbora frakcije mladi rasecaju nožem ruku i u izabranu posudu (svaka posuda ozna ava odre enu frakciju) kaplju krv. Na kraju filma, pobunjeni sa lanovima njihovih porodica ruše sistem frakcija ime porodica ponovo postaje osnovni okvir u kojem pojedinac traži zaštitu i emotivnu stabilnost. Kako nam se u ovom filmu poru uje, pripadanje biološkoj porodici je „neopozivo“ i „neuništivo“ jer „krv nije voda“.

Film „Ekvilibrijum“ prikazuje društvo budu nosti u kojoj ljudska ose anja više ne postoje. Nakon što je u Tre em svetskom ratu umrla ve ina svetskog stanovništva, osnovana je totalitarna država pod nazivom Librija. Vlast u Libriji je pod upravom Ve a Tetragramatona kojim rukovodi ovek po imenu Otac. Vrhovna vlast u Libriji smatra da su ljudske emocije odgovorne za sve što je ove anstvo zadesilo u prošlosti. Zbog toga se ljudska ose anja smatraju boleš u a njihovo ispoljavanje teroristi kim aktom. Ljudska ose anja su dovela do rata i zbog toga se ispoljavanje emocija na sve na ine suzbija a stvari i

predmeti koji bi mogli da navedu ljude da ponovo ose aju se uništavaju (spaljuju se knjige i slike, uništavaju muzički diskovi, prosipaju parfemi itd). U cilju održanja mira stanovnici Librije su obavezni da svakodnevno sami sebi ubrizgavaju specijalnu drogu pod nazivom „prozija“ koja suzbija ose anja. U takvom svetu porodica formalno i dalje postoji, ali sa bitnom razlikom u odnosu na realnost – porodica je o iš ena od ose anja. članovi porodice ne ose aju ništa jedni prema drugima, ni privrženost ni ljubav. Sin oca oslovljava imenom i hladnim glasom ga podseća da je zaboravio da uzme proziju. Brat i sestra u tišini disciplinovano doručuju, oni se ne igraju zajedno, niti se smeše jedno drugom. Izmeđ članova porodice nema nikakve vezanosti i oni deluju kao potpuni stranci koji se sticajem okolnosti nalaze u istoj prostoriji. Njihova majka je uhapšena i smaknuta zbog „ose ajnog prestupa“ pre četiri godine.

Kada njihov otac, sveštenik Džon Preston ode u posetu kod Djuponta, zamenika kancelara Treća i Većeg Tetragramatona, Djupont ga pita da li je on porodičanovek. Preston mu odgovara u tri reči: „jesam, dečak i devojica“. Djupont ga potom pita kako se osećao kada mu je supruga uhapšena i ubijena, na šta Preston odgovara da nije ništa osećao i da mu ona ne nedostaje. Kada ga prestupnica Meri O’brejen pita zašto živi jer život bez ose anja nema smisla, on joj odgovara: „Živim da bi osigurao kontinuitet ovog veličanstvenog društva. Da bih služio Libriji“. U ovom društvu budućnosti privrženost porodici je „prenesena“ na privrženost državi. Na kraju filma Otpor pobe uje i Ekvilibrjum i fabrike za proizvodnju prozijuma su uništene. Preston saznaje da su njegova deca sve vreme osećala jer nisu ni uzimala proziju i da je njihovo bezose ajno ponašanje bila samo gluma. Upravo zbog njihove pomoći on uspeva da svrgne sistem koji vlada u Libriji. Poslednja scena filma prikazuje dečaka kako se smeši i devojicu kako miluje psa koji joj liže ruku. Takvim raspletom događaja poruka filma je jasna „krvna, biološka veza je neuništiva, a krv je jača od svake droge“.

Nuklearna porodica kao ideal

U brojnim filmovima na temu postapokalipse jasno je istaknuta ideja da se porodica i porodične vrednosti ponovo uspostaviti civilizaciju. Na primer, u filmu „Panika u nultoj godini“, otac Henri govori svojoj ženi: „gledaj dok se civilizacija ne smanji na najmanju meru. A tada se je neko poćeti dizati iz pepela. Ja bih hteo da taj neko budemo mi“. Veličanje

nuklearne porodice u ovim filmovima izvedeno je na dva načina, ili se radnja filma direktno bavi nuklearnom porodicom, odnosno zaplet pri čemu se odnosi na pitanje kako se porodica, koju čine muž, žena i dete, suočava sa novonastalom situacijom sloma društvenog poretka, ili se muškarac i žena, tj. muškarac i žena i dete, koji su do tada bili potpuni stranci, udružuju i formiraju porodicu. Neretko na odjavnoj špici filma vidimo napisanu reč „početak“ („the beginning“) i muškarca i ženu, najčešće su smeštene u okruženje nabujale prirode, kako se drže za ruke i gledaju napred. Oni predstavljaju novog Adama i novu Evu, par koji će nastaviti ljudsku vrstu. Ilustrativan primer rečenog je, na primer, film „Dan kada se svet završio“. Na kraju filma preživeli su samo smerna i vaspitana devojka Luis i naučnik-heroj Rik, dok su svi ostali likovi, upitnog morala i ponašanja (striptizeta i gangster npr.), mrtvi. Luis i Rik će stvoriti populaciju budućnosti i omogućiti ponovno rađanje civilizacije. U filmu „Ultimativni ratnik“ („The Ultimate Warrior“, 1975.) zajednice preživelih se bore za preostale resurse u postapokaliptičnom Njujorku. Izuzetak je miroljubiva zajednica kojom rukovodi čovek po imenu Baron. Članovi ove zajednice u kojoj ne postoji privatno vlasništvo već je sve zajedničko i sve se deli, gaje povrće na krovu jedne zgrade. Baron regrutuje vojnika Karsona koji će im pomoći da se odbrane od napada nasilnih bandi. Baronova žena Melinda je trudna. Njen partner, Kal, bavi se pronalaženjem novih agrikulturnih vrsta i stvara hibridno seme koje će uspevati u zatrovanom okruženju postapokalipse. Kala ubija suparničku zajednicu, i Baron nalaže Karsonu da odvede njegovu trudnu ženu Melindu na sigurno, na jedino preostalo ostrvo sa zdravom i plodnom zemljom. Baron ne samo da želi da zaštiti ženu i nerođenog unuka, već i Kalovo hibridno seme. On predaje Melindu i seme Karsonu, na putu se bore sa nasilnim bandama, Karson porađava Melindu. U poslednjoj sceni, vidimo Karsona, Melindu i bebu na plaži. Srećan kraj je zajednica muškarca i žene, oni su kao Adam i Eva u rajskom vrtu, a beba i hibridno seme su ono iz čega će izrasti nova civilizacija.

Film „Aleja prokletstva“ („Damnation Alley“, 1977.) takođe akcentuje ideju da samo postojanje nuklearne porodice koju čine muškarac, žena i dete dovodi do mogućnosti obnove izgubljene civilizacije starog sveta. Film prikazuje SAD dve godine nakon nuklearnog rata. Okruženje karakterišu ekstremni vremenski uslovi i insekti su mutirali. Bivši vojnici nameravaju da stignu do Elbenija, poslednjeg grada u SAD. Na putu sreću jednu ženu, pevačicu po imenu Sanda, a potom i dečaka kome su umrli roditelji. Sanda se majčinski brine o dečaku, a Turner ga podučava o „svetu i svemu“, objašnjava mu kako je došlo do promene klime i uči ga da vozi. Kada napokon stignu u pastoralni gradić Elbeni, čitava zajednica

preživelih im tr i u susret da ih pozdravi. Poruka filma je jasna, zajedništvo i saradnja, a pre svega stvaranje nove porodice vodi do novog po etka i revitalizacije civilizacije.

I u filmu „Dan trifida“ („The Day of the Triffids“, 1962.) doju erašnji stranci postaju porodica, ona zajednica preživelih kojoj pripada sre na budu nost. Nakon meteorske kiše ve ina ljudi na Zemlji je oslepela. Trifidi su mutirali pretvorivši se u inteligentne biljke koje napadaju ljude. Jedan od retkih ljudi koji nije izgubio vid je marinac Bil Masel. On spasava dvanaestogodišnju devoj icu po imenu Suzan, i zajedno sa njom odlazi u Francusku. U Parizu upoznaju Kristin Durant koja se stara o slepim ljudima na njenom imanju. Njih troje se zajedno bore protiv trifida, beže u Španiju, uspevaju da se ukrcaju na podmornicu i da se spasu. U jednoj sceni gospo ica Durant pita Masela da li je bio oženjen, Masel odgovara da nije, na šta mu ona kaže: „sada imaš svoju porodicu“. Sre an kraj je i u ovom filmu obeležen formiranjem nuklearne porodice. U filmu „Poštar“ („The Postman“, 1997.) glavni likovi su tako e bili doju erašnji stranci. Seksualni odnos lažnog poštara i Abi koji je za cilj imao isklju ivo stvaranje potomstva, polako prerasta u vezu i na kraju rezultuje stvaranjem porodice koju ine muž, žena i dete. Na kraju filma, vidimo Abi kako drži bebu u naru ju i ita joj pismo od tate koji joj poru uje da je mnogo voli. Upravo tada se na vratima pojavljuje lažni poštar, koji se vratio sa službenog puta. Po prvi put u toku ovog tro asovnog filma, vidimo Abi i poštara da se ljube. Njihovoj k erki su dali ime Nada (Hope).

U filmovima ovog žanra esto se javlja i žal za izgubljenom nuklearnom porodicom u okruženju postapokalipse. Brojne scene filmova „Put“ i „Ja sam legenda“ prikazuju se anja glavnih likova na nekadašnju porodi nu sre u. U filmu „Put“ otac svake no i sanja svoju mrtvu suprugu, sanja njihov život pre katastrofe, kako ju je pora ao i kako je ona kupala njihovog sina. U jednom od tih „fleš bek“ snova, on pokušava da je nagovori da ne izvrši samoubistvo i da ostane sa njima, kaže joj: „prežive emo mi ovo, mi ne emo odustati“. To „mi“ predstavlja se kao najdragocenija vrednost i kao klju ni element sre nog života.

Jedna od poruka ovih filmova je ideja da je pojedinac bez porodice izgubljen i osu en da luta. Kada izgubi porodicu, on gubi i svoje bazi no uporište. I ni jedno mesto više ne može da ga zadrži. Trilogija „Pobesneli Maks“, tj. drugi i tre i deo filma (The Road Warrior, 1981 i Beyond Thunderdome, 1985), prikazuje Maksova lutanja i nemogu nost da se „skrasi“ otkad su njegova žena i dete ubijeni. Isti je slu aj i sa junakom filma „ eli na zora“. Bez obzira što im ostali likovi govore da su svi izgubili nekoga zbog apokalipse, naši junaci skrhani bolom zbog gubitka svoje porodice jednostavno ne mogu da „krenu napred“ i osu eni su da zauvek lutaju postapokalipti nim pustošima, ine i tu i tamo poneko dobro delo. Porodica se, dakle,

kao što smo videli, predstavlja kao spas i kao osnovna potreba pojedinca. Nuklearna porodica i emotivne veze koje iz takvog odnosa proisti u klju ne su i za samo pitanje preživljavanja aktera ovih filmova. Glavni likovi u filmovima „Druga ija“ i „Ekvilibrijum“ uspevaju da izbegnu smrt samo zbog pomo i koju im na kraju pružaju članovi njihove nuklearne porodice, u prvom slučaju to su Beatrisini roditelj, a u drugom to je Džonov sin.

U odre enom broju filmova na temu postapokalipse, zajednice preživelih tragaju za mitskom zemljom, Eldoradom, poslednjim nezaga enim predelom na planeti, mestom gde je „normalni“ život ponovo mogu (npr. Drajlend, Sent Rouz, Elbeni, Uto ište itd). Kada savladaju sve „prepreke“ na putu i kona no stignu na željeno odredište ono što tamo nalaze jeste „happily ever after“¹²⁹ ideal, bajkovita završnica koja podrazumeva doživotni spoj idealne žene i idealnog muža u sre nom braku. U filmu „Loganovo bekstvo“ preživeli nemaju znanje o svetu pre apokalipse, ne poznaju koncept majke i oca, i ne razumeju šta zna e re i muž i žena. Logan i Džesika tragaju za mitskim mestom koje nazivaju Uto ište. Oni su uspeli da pobegnu iz njihovog utvr enog podzemnog grada i na površini postapokalipti ne Zemlje sre u jednog starca. Postavljaju mu bezbroj pitanja i starac im u jednom trenutku odgovara: „tako su mi rekli roditelji, moja majka i moj otac“. Logan zaprepaš eno pita starca: „znao si majku i oca?“, na šta mu starac odgovara: „naravno, oni su me odgojili“. Desika i Logan ne znaju šta zna i glagol „odgojiti“. U njihovom svetu porodica ne postoji. Ne postoji koncept roditeljstva, ne postoji institucija braka. Nedugo nakon susreta sa starcem, zbunjeni novim saznanjima, Džesika i Logan razgovaraju i pitaju se „kako je nastao starac?“. Džesika ushi eno kaže: „imao je majku i oca i oni su proveli itav svoj život zajedno“. Kada slede i put sretnu starca pitaju ga: „šta zna e one re i koje smo videli, voljeni muž i voljena žena?“. Starac im odgovara: „Voljena žena bi zna ila moja majka, a voljeni muž bi zna io moj otac. Koriste te re i da ostanu zajedno“. Logan ga zatim pita da li su oni živeli zajedno do kraja njihovih života. Džesika se nadovezuje na postavljeno pitanje: „Zna i ljudi ostaju zajedno zbog ose anja ljubavi? Oni bi živeli i podizali decu i bili upam eni?“. Džesika i Logan konstatuju da im se ta zamisao svi a, gledaju se i jedno drugom kažu: voljeni muž, voljena žena. Odlaze da oslobode, tj. izvedu i ostale stanovnike grada pod kupolama na površinu Zemlje. Uto ište koje su najzad pronašli nije samo površina planete Zemlje s nabujalom prirodom. Uto ište je u stvari „imanje“ partnera za ceo život, mogu nost formiranja nuklearne porodice, jer takva porodica, kako primeri iz razmatranih filmova pokazuju, predstavlja suštinski temelj rekonstrukcije izgubljene civilizacije.

¹²⁹ „i živeli su sre no do kraja života“

U budućnosti nakon kataklizme suprostavljene zajednice preživjelih razvijaju različite oblike društvene, odnosno porodične organizacije. S jedne strane su oni koji se bore da obнове civilizaciju i za njih je karakteristično ili „održanje postojeće tradicionalne nuklearne porodice“ ili „rekonstrukcija tradicionalne nuklearne porodice“. S druge strane su zajednice koje su označene kao „društva bez porodice“ ili koji predstavljaju „destrukciju porodice“ iz ugla tradicionalnog nuklearnog modela. Njihove osnovne karakteristike i suprotnosti možemo predstaviti na sledeći način:

Dobri likovi	:	Loši likovi
Sedelačke, miroljubive zajednice zajednice	:	Nomadske, ratničko-plaškaške
Red	:	Anarhija
Civilizacija (obnova civilizacije) i varvarstvo)	:	ne-civilizacija (održanje stanja haosa – divljaštvo)
Tradicionalni model nuklearne porodice (održavanje porodice i/ili rekonstrukcija porodice)	:	Model porodice budućnosti (društva bez porodice i destrukcija porodice)
Decu vaspitavaju isključivo biološki roditelji	:	deca su svojina zajednice

Na osnovu navedenog, možemo zaključiti da su predstave o sukobljenim zajednicama koje nastaju nakon apokalipse i o njima svojstvenim oblicima porodične organizacije ne samo očigledno prožete vrednosnim sudovima, već i da ovi filmovi ne nude kao mogućnost „održivi“ razvoj drugih, alternativnih oblika porodičnog organizovanja.

Filmovi ovog žanra prikazuju prilično siromašan opseg različitih tipova porodice koji postoje u postapokaliptičnom svetu. Tipovi porodice koji se javljaju u postapokaliptičnoj budućnosti predstavljaju brikolage elemenata koji su preuzeti iz istorijski postojećih tipova. Može se reći da su to nedovoljno različiti oblici u odnosu na poznato, kako bi se to možda u prvom redu ekvivalo od filmova koji pripadaju žanru naučne fantastike čiji je preduslov

„novum“ (v. Suvin 2009) i koji opisuju radikalno izmenjenu budućnost ove civilizacije u odnosu na ovde i sada. Drugim rečima, preovlađujući i tip porodice u društvima postapokalipse jeste nuklearna porodica, odnosno mogućnost sretnog kraja ovih filmova usko je vezana za postojanje ili obnavljanje ideje o nuklearnoj porodici. Početna pretpostavka da će se prikazana „deevolucija“ društva u ovim filmovima odraziti i na prikazivanje porodice i porodičnih odnosa u postapokalipsi jeste se pokazala kao tačna, pogotovo u odnosu na evolucionističko shvatanje da monogamna, nuklearna porodica predstavlja karakteristiku civilizacije. Druga ideja potekla iz evolucionističke teorije koju ovi filmovi zagovaraju jeste da srodstvo pre svega predstavlja biološki odnos, da je veza po krvi primarnija i prvobitnija od svih drugih veza.

2.8. Ljubav u doba postapokalipse - na ini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta

Uvod

U ovom poglavlju bavi u se predstavama o ljubavi i ljubavnim vezama u filmovima na temu postapokalipse. Pitanja koja me interesuju su kako se ljubav zamišlja u ovakvom okruženju, kakav zna aj romanti ne veze imaju u životima preživelih i da li ljubav u doba postapokalipse poprima neke specifi ne karakteristike? Drugim re ima, odgovor na pitanje „kako se u društvima nastalim nakon apokalipse gleda na ljubav“ istovremeno je i odgovor na pitanje kakva su ta društva, kakvi socijalni odnosi preovla uju, koje su klju ne kulturne vrednosti datog društva i kakav je odnos pojedinca i grupe. Gra u za analizu ini isti korpus filmova kao i u prethodnom poglavlju, iz razloga što su predstave o ljubavi u zapadnoj kulturi neodvojivo povezane sa predstavama o braku (i porodici)¹³⁰. Brak iz ljubavi smatra se, ako ne jedino ispravnim, onda barem najpoželjnijim oblikom braka, ili kako je to pre više od pola veka istakao ameri ki sociolog Vilijem Gud „kompleks romanti ne ljubavi u ameri koj kulturi uklju uje ideološku normu da je zaljublivanje visoko poželjna osnova zabavljanja i braka“ (Goode 1959, 42).

Kada se bavimo istraživanjem predstava o ljubavi, prvi problem koji se name e jeste pitanje samog imenovanja ljubavi, kao i razgrani enja razli itih vrsta, to jest, tipova ljubavi. Naime, teoreti ari koji su se u okviru razli itih društveno-humanisti kih disciplina bavili ovom temom su predložili razli ite tipologije ljubavi, odnosno ljubavnih veza. Zbog toga u u prvom delu ovog poglavlja ukratko predstaviti dosadašnja istraživanja i razli ite pristupe ovoj temi – najpre u psihologiji i sociologiji, kao i doprinos antropološkog pristupa u prou avanju ljubavi.

¹³⁰ Na primer, pojedina istraživanja pokazuju da je sredinom osamdesetih godina prošlog veka više od 80% ispitivanih žena i muškaraca izjavilo da ne bi stupili u brak sa osobom u koju nisu zaljubljeni bez obzira da li ta osoba poseduje druge kvalitete koje o ekuju od partnera (Berscheid 2010, 4).

Ljubav teorijski okvir

Istorija misli o ljubavi stara je koliko i sama civilizacija¹³¹. Romanti na ljubav je jedna od najvažnijih mitologija našeg vremena (Illouz 1997, 7). Možemo bez preterivanja reći da je zapadna kultura opsednuta idejom ljubavi – kroz istoriju, ljubav je neiscrpna tema umetnosti, mnogih pesama, romana i filmova. Ipak, sve do četrdesetih godina prošlog veka društvene nauke su posmatrale ljubav kao tabu predmet istraživanja (Hatfield et al 2012, 159). Ti rani, pionirski poduhvati proučavanja ljubavi su bili usmereni na naivne „premeravanja ove emocije“, na izradu različitih kategorizacijskih šema i taksonomija ljubavi (v. Felmlee and Sprecher 2006; Regan 2008; Berscheid 2010; Hatfield et al 2012).

Prema Beršid, prva teškoća sa kojom se susrećemo u istraživanju ljubavi je problem određenja samog pojma ljubav (Berscheid 2010, 6). Taj pokušaj određenja reči ljubav, smatra ova autorka, umnogome podseća na razgovor Hampti Dampija i Alise – „svaki put kada je Hampti koristio neku reč ona je znala tačno ono što je on izabrao da zna i, ni manje ni više, a Alisa se zbunjeno pitala da li on zaista može da uini da reči zna i tako mnogo različitih stvari“. U slučaju ljubavi mi upravo to činimo i reč ljubav ima mnoštvo značenja (isto, 7). Liste tipova ljubavi i taksonomija ljubavi su brojne i svaka šema kategorizacije ljubavi je ujedno i slična i različita.¹³²

Pitanje šta predstavlja prirodu ljubavi su postavljali istraživači iz brojnih disciplina. Prema Felmi i Sprecher, jedna od ključnih debata o prirodi ljubavi tiče se pitanja „da li ljubav jeste ili nije emocija?“ (Felmlee and Sprecher 2006). Kako ove autorke navode, brojni teoretičari emocija smatraju da ljubav nije emocija zato što je „izuzeta“ sa liste emocija – na primer, za razliku od osnovnih emocija kao što su bes, radost, strah ili tuga, ne postoji distinktivna univerzalna facijalna ekspresija koja je povezana sa stanjem ljubavi (Felmlee and Sprecher 2006, 391). Ljubav se ne posmatra kao emocija iz razloga što se ljubav određuje pre kao stav, kao ciljno orijentisano stanje motivacije, kao sentiment, kao kulturno konstruisani emotivni sindrom, zato što ljubav traži objekat i predstavlja zbir nekoliko drugih emocija, kao što su radost i anksioznost (isto). S druge strane, postoje i suprotna gledišta prema kojima

¹³¹ U doba kada su drevni Sumeri izumeli pisanje (oko 3500 g.p.n.e.) jedna od prvih tema o kojoj su pisali bila je strastvena ljubav – najstarije ljubavno pismo u istoriji je pesma koja je posvećena sumerskom kralju Šu-sinu (Hatfield et al 2012, 143).

¹³² Hronološku istoriju pokušaja „merjenja“ romantične/ strastvene ljubavi i različite kategorizacijske šeme i skale v. u Hatfield et al 2012. Autori su izdvojili 33 različite skale i šeme strastvene ljubavi koje su društveni naučnici izradili od četrdesetih godina prošlog veka do danas i ukratko opisuju i objašnjavaju svaku od skala ponaosob.

Ljubav jeste emocija koja se razvija unutar veze. Takav stav zastupaju pojedini psiholozi i sociolozi i smatraju da je ona jedna od primarnih, bazi nih emocija, kao i da je romanti na ljubav univerzalna širom kultura, istorijskih perioda i svih dobnih grupa. Autorke zaklju uju da bez obzira na ova suprostavljena gledišta, mi ne možemo da osporimo injenicu da su emocije povezane sa ljubavlju¹³³ i da ljubav poseduje motivacionu dimenziju (isto, 392).

Klasi ni psihološki pristup ljubavi podrazumeva identifikaciju razli itih kategorija ili tipova ljubavi (Felmlee and Sprecher 2006, 393). Dve najuticajnije šeme kategorizacije ljubavi u akademskoj literaturi su šema koji je razvio sociolog Džon Alen Li i tipologija ljubavi koju je predložio psiholog Robert Šternberg¹³⁴. Kanadski sociolog Džon Li je po etkom sedamdesetih godina prošlog veka koncipirao posebno uticajnu kategorizacijsku šemu koja razlikuje šest tipova ili stilova ljubavi. To su eros (intenzivna, strastvena ljubav), ludus (ljubav kao igra), storge (prijateljska ljubav), pragma (prakti na ljubav), mania (opsesivna ljubav), agape (nesebi na ljubav) (isto, 394). Robert Šternberg je bio jedan od prvih nau nika koji je koristio psihometrijski pristup ljubavi.¹³⁵ Šternberg je razvio trougaonu teoriju ljubavi (tzv. trostruka teorija ljubavi). On smatra da ljubav ima tri primarne komponente: intimnost, strast i odanost (isto, 395). Intimnost se odnosi na ose anja vezanosti, privrženosti i bliskosti, strast podrazumeva fizi ku privla nost i seksualnu želju, a odanost uklju uje odluku da par ostane zajedno i održi vezu. U zavisnosti od prisustva navedenih komponenti razlikujemo osam tipova ljubavi – ne-ljubav (odsustvo sve tri komponente), naklonost (intimnost), zaljubljenost (strast), prazna ljubav (odanost), romanti na ljubav (intimnost i strast), prijateljska ljubav (intimnost i odanost), budalasta ljubav (odanost i strast) i potpuna ljubav (intimnost, strast, odanost).

Ameri ka socijalna psihološkinja Elen Bers id predlaže „vremenski model ljubavi“, odnosno razli itim vrstama ljubavi autorka nastoji da opiše i objasni mogu i „kurs“ razvoja ljubavi tokom trajanja veze (Berscheid 2010). Drugim re ima, svaki predloženi tip ljubavi odgovara odre enom stadijumu ljubavne veze. Prema autorki, etiri dimenzije ljubavi su: „prijateljska/ partnerska ljubav“ („companionate love“), „romanti na ljubav“ („romantic

¹³³ Naime, iako se teoreti ari emocija i teoreti ari ljubavi ne slažu u vezi pitanja da li je ljubav emocija, pojedina istraživanja pokazuju da ljudi veruju da ljubav predstavlja emociju i ispitivani pojedinci upravo ljubav uzimaju kao najbolji primer emocije (Felmlee and Sprecher 2006, 391).

¹³⁴ Nekoliko preglednih radova o istraživanju ljubavi u psihologiji i sociologiji navode teorije pomenutih autora kao najuticajnije (Felmlee and Sprecher 2006; Regan 2008; Berscheid 2010; Hatfield et al 2012).

¹³⁵ U osamdesetim godinama socijalni psiholozi su po eli da koriste pishometrijske tehnike da razviju taksonomije ljubavi identifikovanjem dimenzija koje potcrtavaju opise iskustava ljudi u njihovim romanti nim vezama (Berscheid 2010, 8).

love“), „ljubav kao samilost“ („compassionate love“) i „odrasla privržena ljubav“ („adult attachment love“). Partnerska ljubav podrazumeva trajnost i stabilnost, to je „prijateljska ljubav“ i u taksonomijama ljubavi se obično označava terminima poput „bratna ljubav“, „philia“ i „storge“ (isto, 12-13). Drugi tip, romantična ljubav se u psihološkoj literaturi opisuje kao „strastvena ljubav“, „erotska ljubav“, „opsesivna ljubav“, „ovisna ljubav“ itd. Romantična ljubav podrazumeva doživljaj intenzivnih emocija i jaku seksualnu privlačnost, i zbog toga, prema nekim tumačenjima, ona predstavlja kombinaciju pomenute „partnerske ljubavi“ i seksualne želje (isto, 14). Treći tip, „ljubav kao samilost“ („compassionate love“) predstavlja potpunu, altruističnu ljubav. Drugi termini kojima se u psihološkoj literaturi označava ovaj tip ljubavi su „agape“, „brižna ljubav“, „nesebična ljubav“, „požrtvovana ljubav“, „ista ljubav“, „prava ljubav“ i „bezuslovna ljubav“ (isto, 16). Četvrti tip, čije postojanje nije u potpunosti dokazano u dosadašnjim psihološkim istraživanjima, je „odrasla privržena ljubav“ kojom se opisuje relativno trajno osećanje privrženosti prema bivšim partnerima (isto, 18-19).

U prošlosti su sociolozi zanemarivali ljubav kao predmet istraživanja jer su je smatrali domenom psihologije i filozofije (Felmlee and Sprecher 2006, 397). Restivo beleži da su sociolozi braka i porodice generalno tretirali ljubav kao heteroseksualni, romantični i bratni fenomen uz izraženo nastojanje da je definišu u psihološkim terminima (Restivo 1997, 233). Pored toga, rani sociološki pristup proučavanja ljubavi karakterisalo je gledište da je romantična/strastvena ljubav zapadni fenomen (Hatfield et al 2012). Sociolozi koji se danas bave ovom temom fokusirali su se na šire društvene, kulturne i institucionalne obrasce koji su povezani sa ljubavlju – „društveni i kulturni milje fundamentalno oblikuje individualno iskustvo ljubavi i zbog toga ne smemo ignorisati društvenu prirodu ljubavi (Felmlee and Sprecher 2006, 397). Kako ove autorke navode, u okviru savremenog sociološkog pristupa temi ljubavi i romantične nje veza posebno se ističe Gidensova uticajna teorija o „istoju vezi“ kao dominantnom modelu ljubavnog zajedništva u postindustrijskom svetu (isto, 398-399). Prema Gidensu, smrt tradicije, širenje kulture individualizma i polna egalitarnost doveli su do sasvim novih oblika intimnosti. „Ista veza“ koja je rezultat modernizacije predstavlja idealni tip intimnog odnosa i karakterišu je ravnopravnost partnera, sloboda izbora i pretpostavljeno vremensko ograničenje trajanja iste veze, to jest više se ne podrazumeva da se ljubav između partnera trajati neće.

Kao i pomenute naučne discipline, i antropologija je relativno kasno pokazala veće interesovanje za proučavanje romantične ljubavi. Jankoviak i Fišer takvo stanje objašnjavaju

postojanjem raširenog verovanja da romanti na ljubav predstavlja jedinstvenu karakteristiku evroameričke kulture (Jankowiak and Fischer 1992, 149). Lindholm, s druge strane, smatra da se nedostatak profesionalnog antropološkog interesa za istraživanje romanti ne ljubavi može objasniti „disciplinarnom željom da antropologija bude prepoznata kao objektivna nauka o kulturi“ (Lindholm 2006, 7). Ovi autori dele uverenje da romanti na ljubav ne predstavlja jedinstvenu karakteristiku modernih zapadnih društava. Brojni istorijski podaci i etnografski primeri pokazuju da je praksa romanti ne ljubavi u prošlosti bila razvijena me u elitom premodernih ne-zapadnih društava, poput Japana, Kine, Indije, na Bliskom istoku, kao i u drevnoj Grčkoj i Rimu. Ipak, kako napominje Lindholm, u pomenutim kulturama brak i romanti na ljubav bili su strogo odeljeni, brak je predstavljao dužnost i romanti na ljubav nije bila deo braka (isto, 11). Druga razlika u odnosu na shvatanje, zamišljanje i doživljavanje romanti ne ljubavi na Zapadu i u ne-zapadnim kulturama ti e se povezanosti seksa i romanti ne ljubavi. Ovaj autor ističe da se „zapadne ideje o seksu kao apsolutnom dobru“ ne mogu primeniti na brojne kulture u kojima se seks smatra prljavim ili rizičnim i u kojima je okružen mnogim tabuima i zabranama (isto, 12). Za razliku od Lindholma, koji univerzalnost romanti ne ljubavi uzima sa rezervom iako smatra da „još uvek nema dovoljno podataka koji bi sa sigurnošću ukazivali da određena društva nemaju razvijena verovanja u romanti nu ljubav“ (isto, 15), Jankowiak i Fišer tvrde da je romanti na ljubav univerzalni ili skoro univerzalni fenomen (Jankowiak and Fischer 1992, 154). Primer istraživanja pomenutih autora pokazuje nam da samo pitanje kako istraživa i određuju romanti nu ljubav utiče na krajnji ishod u koliko društava oni prona i njeno postojanje. Naime, i Lindholm i Jankowiak i Fišer su koristili identičnu etnografsku gra u za njihova kros-kulturna istraživanja romanti ne ljubavi.¹³⁶ Jankowiak i Fišer su na osnovu etnografskog materijala koji opisuje 186 društava želeli da utvrde u koliko kultura je romanti na ljubav prisutna ili odsutna, i daljom analizom došli do zaključka da je romanti na ljubav prisutna u 88,5 % istraživanih kultura. S druge strane, Lindholm je na osnovu istog uzorka pronašao samo 21 primer romanti ne ljubavi/romanti ne idealizacije (Lindholm 2006, 21). Njihova suprotni zaključci proizilaze iz različitog definisanja romanti ne ljubavi – Jankowiak i Fišer su romanti nu ljubav odredili kao „bilo kakvu intenzivnu privlačnost koja uključuje idealizaciju druge osobe unutar erotskog konteksta sa očekivanjem trajanja u budućnosti (Jankowiak and Fischer 1992, 150), dok je Lindholm u njegovoj analizi zanemario pretpostavljeni značaj koji seksualna želja ima u konceptualizaciji romanti ne ljubavi.

¹³⁶ Reč je o Mardokovom i Vajtovom „Kros-kulturnom uzorku“ („The Standard Cross-Cultural Sample“, 1969.).

Tipovi ljubavi u postapokalipsi

U ovom poglavlju me interesuje na in prikazivanja ljubavi izme u odraslih osoba u odabranim filmovima (pod)žanra postapokalipse, ta nije one vrste ljubavi koja uklju uje zaljubljenost, naklonost, privrženost, intimnost i seksualni kontakt. S tim u vezi, ja se ne u baviti drugim vrstama ljubavi koje se tako e prikazuju u ovim filmovima, a to su, na primer, roditeljska ljubav¹³⁷, ljubav prema zajednici/domovini/državi, ljubav prema životinjama, ljubav prema materijalnim stvarima¹³⁸ itd.

Filmovi koji opisuju društva nastala nakon apokalipse prikazuju dva tipa ljubavi – romanti nu ljubav i prijateljsku/ partnersku ljubav. U nau noj literaturi koja se bavi ovom problematikom romanti na/ strastvena ljubav se uglavnom definiše kao „stanje intenzivne ežnje za jedinstvom sa drugom osobom“ (Hatfield et al 2012, 144), za razliku od partnerske ljubavi koja podrazumeva naklonost osoba iji su životi me usobno povezani (Felmlee and Sprecher 2006, 393). Od ukupno 30 odgledanih filmova¹³⁹, ideja romanti ne ljubavi prisutna je u svega 12 filmova („Amerika 3000“; „Brazil“; „ eli na zora“; „Tiha Zemlja“; „Svet, meso i avo“; „Feniks ratnica“; „Vodeni svet“; „Pustinjski ratnik“; „Loganov beg“; „Druga ija“; „Poštar“; „Dan trifida“). Prijateljska/ partnerska ljubav izražena je u onim filmovima koji prikazuju bra ni par preživelih („Vešta ka inteligencija“; „Nema vlati trave“;

¹³⁷ Roditeljska ljubav, odnosno ljubav prema deci predstavlja jednu od dominantnih tema filmova na temu postapokalipse i obra ena je u prethodnom poglavlju.

¹³⁸ Ljubav prema materijalnim stvarima opisana je u poglavlju o kulturnom nasle u u postapokalipsi.

¹³⁹ „A Boy and His Dog“ (1975., red. L.Q. Jones); „America 3000“ (1986., red. David Engelbach); „A.I. Artificial Intelligence“ (2001., red. Steven Spielberg); „Book of Eli“ (2010., red. Albert Hughes); „Brazil“ (1985., red. Terry Gilliam); „Damnation Alley“ (1977., red. Jack Smight); „The Day the World Ended“ (1955., red. Roger Corman); „Escape From New York“ (1981., red. John Carpenter); „The Day of the Triffids“ (1962., red. Steve Sekely); „I Am Legend“ (2007., red. Francis Lawrence); „Divergent“ (2014. red. Neil Burger); „Logan’s Run“ (1976., red. Michael Anderson); „Equilibrium“ (2002., red. Kurt Wimmer); „Mad Max 2 – The Road Warrior“ (1981., red. George Miller); „Mad Max 3 - Beyond Thunderdome“ (1985., red. George Miller); „No Blade of Grass“ (1970., red. Cornel Wilde); „Panic in Year Zero!“ (1962., red. Ray Milland); „Steel Dawn“ (1987., red. Lance Hool); „The Quiet Earth“ (1985., red. Geoff Murphy); „The Road“ (2009., red. John Hillcoat); „The Ultimate Warrior“ (1975., red. Robert Clouse); „The World, The Flesh and The Devil“ (1959., red. Ranald MacDougall); „Waterworld“ (1995., red. Kevin Reynolds); „Phoenix the Warrior“ (1988., red. Robert Hayes); „The Postman“ (1997., red. Kevin Costner); „Desert Warrior“ (1988., red. Jim Goldman); „Glen and Randa“ (1971., red. Jim McBride); „Children of Men“ (2006., red. Alfonso Cuarón); „The Bed-Sitting Room“ (1969., red. Richard Lester); „Zero Population Growth“ (1972., red. Michael Campus).

„Panika u multoj godini“; „Put“). Dakle, od 30 filmova koji su činili građu za analizu, skoro polovina filmova uopšte ni ne obrađuje ideju postojanja ljubavi (romantične ili partnerske) ili mogućnost zaljublivanja u svetu nakon apokalipse. Takav izbor čini se sasvim logičan jer je zaplet radnje ovih filmova usmeren na „preživljavanje“ i obnovu uništenog sveta. Ukratko, osnovna „briga“ aktera ovih filmova jeste kako da prežive, kako da se prehrane da ne bi umrli od gladi i kako da se izborne sa novonastalim poretkom bezakonja i anarhije, i tako izbegnu teror postapokaliptičkih bandi. Rečeno ne znači da ljubav u okruženju postapokaliipse nije bitna, štaviše, ljubav u ovim filmovima ima značajnu vrednosnu dimenziju. Drugim rečima, kako nam se u ovim filmovima prikazuje, kapacitet za ljubav određuje društvo sa pozitivnim ili negativnim predznakom (zajednice miroljubivih preživelih vs. nasilne postapokaliptičke bande). I romantična i partnerska ljubav su u filmovima na temu postapokaliipse prikazane isključivo kao ljubav između muškarca i žene, i u ovim filmovima nema niti jednog primera istopolnih ljubavnih veza. Ljubav u postapokaliptici je idealizovano predstavljena kao heteroseksualna i monogamna¹⁴⁰, i kao ljubav čiji je krajnji cilj dobijanje potomstva, odnosno u slučaju partnerske, bračne ljubavi, zaštita postojećeg potomstva.

Romantična ljubav u postapokaliptici – „strangers in the night“

Postoji nekoliko zajedničkih karakteristika prikazivanja romantične ljubavi u filmovima na temu postapokaliipse – to je u prvom redu ljubav koja se razvija između stranaca, ljubav između dvoje ljudi koji potiču iz različitih grupa preživelih, to je ljubav koja neretko izaziva negodovanje ili osudu šire zajednice, i u najvećem broju slučajeva to je ljubav koja je „zabranjena“ i koja je u određenoj meri „neodgovarajuća“.

Prva zajednička karakteristika jeste da u svim ovim filmovima do takve ljubavi dolazi između dojučerašnjih stranaca, preživelih koji se do početka njihove ljubavne veze nisu ni poznavali. U filmu „Amerika 3000“ nakon apokalipse dolazi do formiranja novog društvenog poretka – muškarci i žene tvore dva strogo odvojena sveta, naime, u postapokaliptičkom svetu vlast je u rukama žena a muškarci su njihovi robovi. Vezu između kraljice Vina i odbeglog roba Korvisa, filmski narator nam predstavlja kao „prvu romansu u milenijumu“. Kada se Vina i Korvis po prvi put sretnu, Korvis joj kaže da ju je doveo da „pričaju o muškarcima i ženama“. Vina ga pita „šta je to ovek?“ a Korvis joj pokazuje da dodirne njegovo telo i

¹⁴⁰ Izuzetak predstavljaju filmovi „Svet, meso i đavo“ i „Tiha Zemlja“.

odgovara „Ja sam ovek. Pipni meso. Isto kao Venino.“ Njihovo zbrzano „upoznavanje“ završava se ljubljnjem i nedugo kasnije seksualnim odnosom. U filmu „Brazil“ glavni lik, službenik Sem Laurli, iz no i u no sanja devojk u koju je zaljubljen, devojk u koju na javi nikada pre nije video. Kada kona no sretne nepoznatu devojk u iz njegovih snova, on je spreman da žrtvuje svoju profesionalnu poziciju a i sopstveni život za nju. U filmu „ el i na zora“, Keša se zaljubljuje u usamljenog ratnika koji dolazi na njenu farmu. U filmu „Tiha Zemlja“ Zek, koji živi u ube enju da je poslednji preživeli nakon kataklizme koja je zadesila planetu, sre e mladu ženu po imenu Džoana u koju se zaljubljuje i sa kojom nedugo po upoznavanju ima seksualni odnos. U filmu „Svet, meso i avo“ nakon globalne katastrofe u svetu su tako e preživele samo tri osobe – Afroamerikanac Ralf i belkinja Sara (kojima se kasnije pridružuje tre i preživeli, belac po imenu Ben). Oni su od momenta kada se prvi put sretnu potajno zaljubljeni jedno u drugo, i sam kraj filma nam u naznakama prikazuje dalju realizaciju njihove obostrane ljubavi, kao i razrešenje ljubavnog trougla koji se formira izme u glavnih likova. U filmu „Druga ija“, Beatris se zaljubljuje u momka koji pripada drugoj frakciji i koji joj je nadre en. U filmu „Feniks ratnica“ devojk a Kila zaljubljuje se u nepoznatog muškarca sa kojim pred kraj filma ostvaruje romanti nu vezu. U filmu „Poštar“, Ebi se zaljubljuje u lažnog poštara koji zbog potrage za skloništem i hranom dolazi u postapokalipti ni gradi Pejnvju. U filmu „Dan trifida“, stranci gospo ica Durant i Bil Menson se u toku njihovog putovanja i borbe protiv trifida zaljubljuju jedno u drugo. U filmu „Vodeni svet“ prikazana je romanti na veza izme u atoljanke Helen i usamljenog moreplovca Mariner a. Film „Pustinjski ratnik“ prikazuje zaljublivanje Drakele i Zeraka, dvoje mladih poreklom iz suprostavljenih grupa preživelih. U filmu „Loganovo bekstvo“, Džesika, pripadnica grupe pobunjenika koji traže mitsko Uto ište, stupa u romanti nu vezu sa Loganom, lanom specijalne policijske jedinice Sendmena.

Druga važna karakteristika je blisko povezana sa prvom – naši postapokalipti ni ljubavnici nisu bili samo dvoje ljudi koji se ne poznaju, ve su oni stranci u pravom smislu te re i – oni jednom re ju pripadaju druga ijim svetovima, „drugim“ zajednicama preživelih, odnosno oni dolaze iz razli itih sociokulturnih ili „etni kih/rasnih“ okruženja. Oni su ili lanovi suprostavljenih grupa preživelih – na primer, Vina i Korvis (film „Amerika 3000“), Džesika i Logan („Loganovo bekstvo“), Drakela i Zerak („Pustinjski ratnik“) ili imaju razli iti socijalni status – Beatris i Tobijas („Druga ija“), Sem i Džil („Brazil“) ili razli ito „etni ko/rasno“ „poreklo“ – Ralf i Sara („Svet, meso i avo“), Džoana i Api („Tiha Zemlja“), Mariner i Helen („Vodeni svet“). Takva podela „uloga“, odnosno smeštanje porekla

ljubavnika u razli ite i „nespojive“ „svetove“ predstavlja odraz uverenja zapadne kulture da romanti na ljubav ima tu snagu da savlada sve prepreke. Upravo je to, prema De Ružmonu, jedna od karakteristika shvatanja i zamišljanja ljubavi na Zapadu – „Onaj ko strasno voli u stanju je da savlada sve društvene prepreke – Ciganin može da zavede princezu, a mehani ar da se oženi bogatom naslednicom“ (De Ružmon 2011, 217). De Ružmon to naziva „savremenom adaptacijom prvenstva ljubavi nad uspostavljenim društvenim poretkom“ (isto, 218), i kako nam sre an kraj ovih filmova pokazuje, romanti na ljubav e nadvladati sva ograni enja i zabrane.

Tre a zajedni ka karakteristika prikazivanja romanti ne ljubavi u postapokalipsi proizilazi iz pomenutog razli itog porekla ljubavnika i povezana je sa odnosom šire zajednice prema njihovoj vezi. Naime, to je ljubav koja neretko izaziva negodovanje ili osudu grupe, i u najve em broju slu ajeva to je ljubav koja je donekle „zabranjena“ i koja je u odre enoj meri „neo ekivana“. U filmu „Vodeni svet“ starešine Atola se protive vezi izme u atoljanke Helen i Marinera jer je on ovek-riba i kao takav predstavlja „pretnju istoti njihove zajednice“. U filmu „Amerika 3000“, ratni ko društvo žena ne slaže se sa izborom njihove vladarke Vine, u filmu „ eli na zora“ Kešini radnici na farmi izražavaju sumnju u vezi Kešinog partnera Nomada, film „Loganovo bekstvo“ prikazuje neodobravanje veze Logana i Džesike od strane Loganovih kolega sendmena itd. Takav odnos šire zajednice prema novonastalim ljubavnim vezama poizilazi i iz injenice da su ve ina društava (zajednica) koja se formiraju nakon postapokalipse izrazito tradicionalisti ka i kolektivisti ka društva, interesi pojedinaca su u potpunosti podre eni interesima grupe, individualni izbori se posmatraju kao manje važni ili ak kao loši. Tome govore u prilog oni primeri filmova koji prikazuju prakse ugovorenih brakova ili postojanje naglašenog autoriteta starijih lanova zajednice. Takvim razvojem doga aja ovi filmovi nam poru uju da je romanti na ljubav nespojiva sa kolektivistim kim pogledom na svet, odnosno da je nephodan uslov realizacije romanti ne ljubavi ra anje kulture individualizma. Kako isti u Dion i Dion, ideologija romanti ne ljubavi zasnovana je na pronalaženju li nog ispunjenja i pra enju li nih želja ak i ako one predstavljaju suprotnost željama porodice i srodnika (Dion and Dion 1996, 8). Dion i Dion zaklju uju da se romanti na ljubav smatra važnom osnovom za brak upravo u onim društvima gde individualizam u odnosu na kolektivizam predstavlja dominantnu kulturnu vrednost (isto). Nedoželjena ili neodobravana romanti na ljubav, kako je predstavljeno u ovim filmovima, e rušenjem društvenih normi omogu iti „izgradnju“ jednog novog sveta, demokratskog poretka koji kao klju nu vrednost postavlja li nu slobodu i sre u pojedinca. Ideja da ljubav

poseduje moć ili potencijal da poremeti ili prekrši socijalnu strukturu, klasne sisteme i srodni ke veze unutar društva naširoko je razmatrana u literaturi (v. npr. Goode 1959). Ona se posmatra kao “subverzivna sila koja pretil legalnom i moralnom redu” (Illouz 1997, 7) i upravo je u tom slavljenju moralnog individualizma njena najveća moć (isto, 9). Iz tog razloga, romantična ljubav, prema Illouz, predstavlja “privilegovano mesto za doživljavanje utopije”, ona kroz opoziciju socijalnim hijerarhijama nudi temporalni pristup moćnoj kolektivnoj utopiji individualizma i samoispunjenja, drugim rečima, ona artikuliše težnju za utopijskim modelom suvereniteta pojedinca protiv zahteva grupe (isto, 8-10).

Tekst popularne Sinatrine pesme „Stranci u noć”¹⁴¹ dobro opisuje kakvu ideju romantične ljubavi scenaristi i reditelji ovih filmova nameravaju da nam predstave. Naši ljubavnici su isprva bili „stranci“, poticali su iz različitih „svetova“ i time su šanse da se upoznaju bile male, oni su bili usamljeni i „nepotpuni“ sve dok nisu sreli jedno drugo, sam seksualni odnos označava počinetak njihove veze i oni su od tada zajedno, a njihova ljubav, kako se u većini ovih filmova pretpostavlja, će trajati zauvek. Drugim rečima, pojedinci iz različitih skupina preživeli su slučajno sreću i njihov isprva „prijateljski“ ili rezervisani odnos se postepeno razvija u romantičnu vezu kojoj obavezno prethodi seksualni odnos. Ipak, njihovo međusobno zaljublivanje ne možemo nazvati „ljubavlju na prvi pogled“ u strogom smislu te reči. Već od prvog trenutka njihovog upoznavanja neosporno je postojanje „hemije“ i međusobne privlačnosti, no akteri ovih filmova su više usmereni na borbu da prežive nego na potragu i/ili ujedinjenje sa potencijalnim ljubavnim partnerom. Ljubavna veza između postapokaliptičkih junaka realizuje se obično u drugoj polovini ili tek na samom kraju filma, to jest onog trenutka kada naši ljubavnici savladaju prepreke koje im nameću postapokaliptično okruženje.

Prepreke koje socijalno okruženje u postapokalipsi nameće ljubavnicima s obzirom na njihovo „poreklo“, u vidu neodobravanja njihove veze od strane šire zajednice, su neophodan uslov razaranja njihove ljubavi s jedne strane, i činjenica pri čemu dopadljivom i uverljivom za publiku. Postojanje i uspešno savladavanje prepreke čini jednu od odrednica žanra romanse –

¹⁴¹ „Strangers in the night, exchanging glances/ Wondering in the night; what were the chances?/ We'd be sharing love before the night was through/ Something in your eyes was so inviting/ Something in your smile was so exciting/ Something in my heart told me I must have you. Strangers in the night, two lonely people/ We were strangers in the night/ Up to the moment when we said our first hello, little did we know/ Love was just a glance away, a warm embracing dance away/ And ever since that night, we've been together/ Lovers at first sight, in love forever/ It turned out so right for strangers in the night“. („Strangers in the night“ sa istoimenog albuma, Frenk Sinatra, 1966, Reprise Records)

„ve ina romanti nih formula zasniva se na prevazilaženju socijalnih ili psiholoških barijera“ (Cawelti 1976, 42). Drugim re ima, kako smatra De Ružmo, ljubav-strast mora da bude Nemogu a, jer to ini „izvorni mit“ kada govorimo o ljubavi (Mit o Tristanu i Izoldi). Strast, prema njemu, može da postoji i da opstane samo ako postoje smetnje (De Ružmon 2011, 221) jer se „romansa hrani smetnjama, preprekama, kratkotrajnim uzbu enjima i rastajanjima“ (isto, 226).

Realizacija njihove ljubavne veze postavlja temelj za sre an kraj radnje ovih filmova, bez obzira da li naši junaci ostaju zajedno ili ne. Na primer, u filmovima „ eli na zora“ i „Vodeni svet“ muškarac na kraju odlazi „svojim poslom“ i ostavlja svoju partnerku kojoj je prethodno omogućio bolju budućnost. Iako pomenuti parovi na kraju filma ne ostaju zajedno, nema mesta sumnji da nam dati filmovi poručuju kako on i dalje voli svoju izabranicu. Ovi filmovi takav postupak muškarca tuma e u svetlu njegove „identitetske potrage“ – Mariner odlazi da plovi morima ne bi li našao druge ljude poput njega, Nomad odlazi da prona e druge zajednice kojima je potrebna njegova pomo .

Kao što je ve pomenuto, filmovi na temu postapokalipse su filmovi o preživljavanju i obnovi uništene civilizacije starog sveta. Iz tog razloga, bez obzira što ovi filmovi neosporno prikazuju postojanje ljubavi i ljubavnih veza u doba postapokalipse, te filmske pri e imaju sasvim druga ije žanrovske preduslove. One nisu prikazane kao „velike ljubavne pri e“, u smislu da ine okosnicu filmskog zapleta, kao što je to slu aj sa filmskim žanrom romanti ne komedije ili drame, na primer. Romansa glavnih likova je najviše istaknuta u dva filma – filmovima „Poštar“ i „Vodeni svet“. U odnosu na ostale filmove, ovi filmovi traju veoma dugo (preko tri sata) što omogućava da se pored centralne radnje romansi glavnih likova posveti ve a pažnja. Ono što je još važnije, to jest što objašnjava taj posebni naglasak na romansu koja se razvija izme u glavnih likova je injenica da to su filmovi holivudske produkcije, filmovi u kojima je heroj filma uvek romanti ni ljubavnik (Linton 1936 prema Lindholm 2006, 6).

Prijateljska/ partnerska ljubav u postapokalipsi

Nasuprot predstavi o romanti noj, uzbudljivoj i neretko „zabranjenoj“ ljubavi izme u stranaca u vremenu postapokalipse, je predstava o mirnoj, staloženoj ljubavi bra nih drugova koji u paru ekaju apokalipsu i nakon katastrofe se zajedni kim snagama bore da prežive u

novonastalom stanju haosa i anarhije. Drugim re ima, za razliku od navedenih filmova koji prikazuju romantične ljubavi u postapokalipsi, ovi filmovi prikazuju ljubavnu vezu koja je započeta pre apokalipse i koja u najvažnijem broju slučajeva nastavlja da traje u radikalno izmenjenoj budućnosti. To je prijateljska/ partnerska ljubav koja se u psihološkoj i sociološkoj literaturi obično povezuje sa ljubavlju koja postoji između dugogodišnjih braćnih supružnika (v. Feilmlee and Sprecher 2006; Berscheid 2010; Hatfield et al 2012). Najoiglednija razlika između predstavljanja romantične i braćne ljubavi u filmovima na temu postapokalipse tiče se postojanja, odnosno, nepostojanja bliskog, fizičkog kontakta između partnera. Kinematografske opise romantične veza između stranaca u postapokalipsi u scene u kojima se prikazuju vođenje ljubavi, milovanje, ljubljenje, „topli pogledi“ likova ispunjeni „željom“, dok s druge strane, partnersku ljubav u doba postapokalipse karakteriše nedostatak fizičke bliskosti. Ni u jednoj od scena datih filmova („Vešta ka inteligencija“; „Nema vladi trave“; „Panika u nultoj godini“) mi ne vidimo da se braćni par preživeli ljubi ili miluje. Eventualni zagrljaj je vrhunac njihove fizičke bliskosti. Supružnici se u okruženju postapokalipse bore da prežive, štite svoje potomke, iako se često prikazuju scene u kojima se svaka žena, sveopšti naglasak je na prikazanom navodnom dogovoru, odnosno, kompromisu, koji je zapravo samo drugo ime za iskazanu poslušnost žena. Kao što smo videli u prethodnom poglavlju, supruge obično bez pogovora slede odluke svojih muževa i ispunjavaju njihova očekivanja o tome kako se treba vladati u vremenu postapokalipse. Partnerska, braćna ljubav je u ovim filmovima stereotipno prikazana kao lišena fizičke intimnosti, kao racionalna i odmerena, i kao ona koja je usmerena ka zajedničkom cilju koji se prevashodno odnosi na zaštitu potomstva.

Ova izražena suprotnost između romantične i partnerske ljubavi, između opažene iracionalnosti prve i pretpostavljene racionalnosti druge, nije nikakva „jedinstvenost“ niti specifičnost prikazivanja ljubavi u filmovima na temu postapokalipse. Ona je jednako prisutna i u javnom, i u popularnom i u naučnom diskursu. Dihotomija između romantične i partnerske ljubavi („romantic/passionate“ vs „companionate love“) činila je okosnicu ranih, pionirskih naučnih teorija o ljubavi i empirijskih istraživanja koja su vršili socijalni psiholozi (v. Feilmlee and Sprecher 2006, 393-394). Ta pretpostavljena suprotnost između strastvene, romantične veze koju odlikuju intenzivna osećanja, i prijateljske, braćne ljubavi jednostavno je duboko utkana u misao o ljubavi u zapadnoj kulturi da se ta suprotnost samo „prelila“ i u filmove na temu postapokalipse. Na primer, Svidler je istraživala „svakodnevne“ narative o ljubavi kod Amerikanaca srednje klase, i zaključila da se dva mita o ljubavi neprestano

pojavljuju u ovim intervjuima – „mit o romantičnoj ljubavi“ i „mit o praktičnoj, stvarnoj ljubavi“ (Swidler 2001). Narativ o romantičnoj ljubavi zasnovan je ideji jedinstvenosti i nezamenljivosti partnera, izboru koji obično predstavlja prkos, svojevrsno protivljenje socijalnim silama, i koji se posmatra kao sudbina. Takva predstava o ljubavi ima ishodište u viteškoj tradiciji u kojoj je ljubav je bila neokvarena strast („ljubav na prvi pogled“) za idealizovanim ljubavnikom (isto, 112). Nasuprot ovoj „filmskoj ljubavi“ koja je posmatrana kao intenzivna i sveobuzimajuća, je antimitski pogled na ljubav koji autorka naziva „prozaični realizam“ (isto, 114) i koji podrazumeva gledište da se stvarna ljubav koju nalazimo kod braćuh partnera polako gradi. Takva ljubav je suprotna mitskom idealu – ona nije koncipirana kao neokvarena i intenzivna strast, već su prema rečima autorke informanti ovu vrstu ljubavi opisivali kao iskustvo koje ima svakodnevne uspone i padove (isto, 115). Stvarna ljubav zahteva težak rad pre nego neokvarenu strast, i zavisi od običnih stvari kao što su kompatibilnost, deljenje i zajednički interesi. Autorka zaključuje da te dve kulture ljubavi simultano postoje u umovima istih ljudi, te da iako su ispitanici bili kritični u vezi mita o romantičnoj ljubavi i suprostavljajući ga realističnijoj predstavi o ljubavi, oni su u intervjuima stalno oscilirali između mitskog i prozaičnijeg ljubavi.

(Druge) važne odlike predstavljanja ljubavi u filmovima na temu postapokalipse

Pored jasno razgraničene romantične ljubavi koja se rađuje između stranaca i partnerske ljubavi supružnika koji preživljavaju u vremenu bezakonja i nasilja, druge važne odlike predstavljanja ljubavi u filmovima na temu postapokalipse su: nepostojanje romantične ili partnerske ljubavi u zajednicama raspada, „ljubav kao vera u sutra“, veza između heteroseksualnosti i prirode, i motiv poslednjeg opeka na Zemlji i potraga za intimnošću.

Većina ovih filmova prikazuje sukob između dva tipa društava – s jedne strane su „zajednice obnove“, miroljubivi preživeli koji nastoje da obnove uništenu civilizaciju, a s druge strane su „zajednice raspada“, nomadske, ratničke zajednice, postapokaliptične bande koje pljačkaju i ugnjetavaju miroljubive preživlele. Zajednice raspada su prikazane kao društva koja ne poznaju koncept ljubavi. U postapokaliptičnim bandama ne postoji ljubav, ni romantična ni partnerska. Pripadnici zajednica raspada su prikazani kao bezosećajni, nasilni muškarci, koji otimaju žene iz drugih zajednica. Oni otetu žene tretiraju kao svoje robinje, tukom ih i siluju, a njihove muškarce, ukoliko im se za to ukaže prilika, ubijaju.

U ovim filmovima ljubav je predstavljena kao „vera u sutra“. Kako nam je u filmskoj pri i prikazano, „zajednica obnove“, to jest miroljubivih preživelih, je na elu sa ljubavnim parom odnela pobeu nad „zajednicom raspada“, nasilnom postapokalipti nom bandom („Poštar“; „Vodeni svet“; „ eli na zora“; „Feniks ratnica“), odnosno, preživeli su uspeli da unište totalitaristi ke sisteme vladavine („Druga ija“; „Loganovo bekstvo“) ili da najzad pomire suprostavljene strane („Amerika 3000“). Šira zajednica na kraju prihvata i odobrava ljubavnu vezu koja se razvila izme u doju erašnjih stranaca. Interesi pojedinca oli eni u potrazi za individualnom sre om odnose pobeu nad kolektivnim interesima grupe. Nesmetano postojanje njihove ljubavi ozna ava spas, nadu da e budu nost biti bolja. Najve im delom to je zato što e njihova ljubavna veza omogu iti dalji nastavak ljudske vrste, jer kao što smo videli u prethodnom poglavlju, est je slu aj da u svetu nakon apokalipse populacije preživelih delimi no ili potpuno izgube sposobnost za e a. Heteroseksualni par preživelih e najverovatnije imati potomstvo i svet e zahvaljuju i njihovoj ljubavi nastaviti da postoji. U nekoliko filmova to je i eksplicitno predo eno – u poslednjim scenama filma kada se ljubavnici drže za ruke a na ekranu piše „Po etak“, na kraju filma „Amerika 3000“ Korvis kaže Vini „Želim te Vina, novo sutra po inje sa nama“, u filmu „Poštar“, Ebi i Poštar su njihovom detetu dali ime „Hope“ – Nada itd.

U odnosu na ljubav, suprotnosti izme u „zajednica obnove“ i „zajednica raspada“ se mogu predstaviti na slede i na in:

zajednice obnove (miroljubivi preživeli)	:	zajednice raspada (nasilne bande)
romanti na i partnerska ljubav	:	nema ljubavi
ose anja	:	telesna zadovoljstva
vo enje ljubavi (odluka)	:	silovanje (prisila)
vera u sutra (budu nost)	:	nema vere u sutra (nema budu nosti)
pobednici	:	gubitnici
dobro	:	loše

Kapacitet za ljubav, dakle, odre uje društvo sa pozitivnim ili sa negativnim predznakom. U „zajednicama obnove“ postoji ljubav, romanti na veza preživelih je stvar odluke, vo enje ljubavi je na in ispoljavanja njihovih me usobnih ose anja (i privla nosti), njihova ljubav rezultira potpomstvom i samim tim omogu ava dalji nastavak ljudske vrste i „novo sutra“, drugim re ima oni su pobednici kojima ostaje budu nost. S druge strane, u

„zajednicama raspada“ ne postoji ljubav, oni nemaju stalne partnerke, seksualni odnos nije stvar odluke i ose anja ve prisile, akcenat je na telesnim zadovoljstvima a ne na emocijama, na kraju ovih filmova ih „zajednice obnove“ pobe uju, oni gube i samim tim ostaju bez „vere u sutra“, odnosno bez „budu nosti“. Drugim re ima, kako nam se u ovim filmovima prikazuje, prisilni seksualni odnosi ne dovode do trudno e žena. Kada vo e „zajednica zaspada“ kidnapuju žene iz drugih zajednica preživelih u cilju zadovoljenja njihove seksualne želje, odnosno njihovih bioloških potreba koje uklju uju dobijanje potomstva, njima se, za razliku od ljubavnih veza koje nastaju u „zajednicama obnove“, iz takvog odnosa ne ra a dete. Takav razvoj doga aja ponovo nagašava zna aj i središnje mesto koje teorija evolucije zauzima u filmskim narativima na temu postapokalipse. Naime, romanti na ljubav je u evolucionisti koj perspektivi objašnjena u svetlu reprodukcije, budu i da evolucionizam po iva na pretpostavci da je ultimativni cilj svakog lana društva reprodukcija i da samim tim romanti ne veze nude okvir ili kontekst u kojem se reprodukcija odvija (Ba evi 2007, 29-30). Ukratko, iz perspektive teorije evolucije ljubav predstavlja oru e opstanka – “ponašanja i ose anja koja su se razvijala tokom vremena služe evolutivnoj, reproduktivnoj vrednosti, strastvena ljubav odvela je muškarce i žene u reprodukciju, dok je tip partnerske ljubavi omoguo io mehanizam preživljavanja, održavanje dugoro nih odnosa koji služe zaštiti potomstva” (Felmlee and Sprecher 2006, 397). U ovim filmovima do reprodukcije ne dolazi izvan konteksta romanti ne veze, odnosno dobijanje potomstva je prikazano kao neodvojivo od postojanja ljubavi. Istovremeno, prikazivanje odnosa muškaraca iz “zajednica raspada” i otetih žena iz “zajednica obnove” tako e se oslanja na teoriju evolucije – teza evolutivnih psihologa da “muškarci žele seks da bi pove ali njihov reproduktivni potencijal” (Buss 1999 prema Ba evi 2007, 30) u ovim filmovima preuzeta je kao teorijsko (ali i ideološko) polazište kojim se objašnjava njihova seksualna želja i ostvareni kontakt sa ženama iz drugih zajednica preživelih.

Kada je re o vizuelnom predstavljanju ljubavi, jedna od upe atljivih odlika ovih filmova je „smeštanje“ ljubavnih scena heteroseksualnog para u prirodu – u zelenu, „nabujalu“ šumu/ livadu, na plažu pored okeana, ili u pustinjsko okruženje (na primer, Ebi i Poštar u filmu „Poštar“; Džesika i Logan u filmu „Loganovo Bekstvo“; Helen i Mariner u filmu „Vodeni svet“; Drakela i Zerak u filmu „Pustinjski ratnik“; Keša i Nomad u filmu „ eli na zora“ itd). U ovim filmovima, postapokalipti ni ljubavnici u najve em broju slu ajeva vode ljubav napolju, na otvorenom, u prirodi. Ljubavna sre a naših junaka, Adama i Eve u postapokalipti nom „rajskom vrtu“, upotpunjena je prizorima rodne Zemlje, pejzažima

jarkih boja i takve scene su posebno karakteristične za sam (srećan) kraj ovih filmova. Ova vizuelna strategija vešto je iskoristila da naglasi „prirodnost“ heteroseksualnosti, odnosno da na slikovit način poveže prirodu, ljubav i heteronormativnost. Prikazana priroda je zdrava i plodna (nabujalo rastinje, jarke boje) kao i sam ljubavni spoj muškarca i žene koji u toj istoj prirodi vode ljubav. Te slike su poput fotografija venčanica koja se održavaju na otvorenom, u prirodi. Takva venčanica u prirodi predstavljaju, kako smatra Morrison, važan javni performans normativne heteroseksualne ljubavi i prirode, moćne markere „normalnosti“ para i njihove „moralnosti“, budući da je u takvom pejzažu „heteroseksualnost napravljena da izgleda prirodno i bezvremeno, kao i samo okruženje koje se proslavlja“ (Morrison 2012, 509). Drugim rečima, heteroseksualna ljubav i njeni prostori konstituišu jedni druge kao prirodne, normalne, moralne i odgovarajuće (isto, 517).

Kakav i koliki značaj filmovi na temu postapokalipse pripisuju ljubavi vidimo i na osnovu primera nekoliko filmova koji prikazuju svet u kome je nakon globalne kataklizme preživelo samo jedan čovek¹⁴² („Ja sam legenda“; „Svet, meso i čavo“; „Tiha Zemlja“). Zajednička karakteristika „poslednjih ljudi na Zemlji“ je da oni polako lude zbog usamljenosti. U filmu „Tiha Zemlja“, naučnik Zek Hobson luta gradovima u potrazi za ostalim ljudima koji su možda preživeli kataklizmu, njegovo raspoloženje oscilira iz jednog ekstrema u drugi – u jednom momentu je naglašeno srećan, zabavlja se – preoblači se u žensku odeću, pije i puca, naziva sebe „predsednikom Tihe Zemlje“, u drugom trenutku je očajan i u bezizlaznoj depresiji. U identičnoj situaciji je i junak filma „Svet, meso i čavo“. Rudar Ralf Burton bio je zarobljen u pećini ispod površine Zemlje kada se nuklearni rat dogodio. Kada pronađe izlaz na površinu on shvata da je celokupna ljudska i životinjska populacija planete uništena. Luta beskrajno tihim ulicama Njujorka i traži bilo kakav znak da na svetu postoji još preživelih ljudi. Iz izloga jedne prodavnice uzima plastične lutke-modele, odnosi ih u njegov stan i daje im imena – Snodgres i Betsi. Danima razgovara sa lutkama kao sa stvarnim ljudima, svira im gitaru i peva, nudi ih cigaretama, pita ih da li su gladni, komentariše da su smršali jer u ishrani ne unose dovoljno proteina, savetuje lutku Betsi da porazgovara sa Snodgrasom o njihovom odnosu, jednom rečju on je očajan od želje za ljudskim kontaktom. U jednom trenutku besno pita lutka Snodgrasa: „Šta je tako smešno? Da li znaš šta zna i biti bolestan u svom srcu od usamljenosti? Bez osećaja i bez emocija?“. Potom iznervirano baca lutka kroz balkon zgrade. I Robert Nevil, glavni lik u filmu „Ja sam

¹⁴² Naravno da je u filmovima postapokalipse koji obrađuju motiv „poslednjeg čoveka na Zemlji“ više ljudi preživelo globalnu kataklizmu, što saznajemo kasnije tokom razvoja filmske priče.

Legenda“ pri a sa lutkama-modelima koje je postavio ispred ulaza u prodavnice, kao i u same prodavnice. Kao i Ralf Burton i Nevil je lutkama dao imena (Mardž, Fred, Henk itd.), flertuje sa ženskim lutkama koje je postavio u prodavnicu gramofonskih plo a, diskova i dvd-ijeva, a nakon „kupovine“ dvd-a pita svog psa: „Šta je trebalo da kažem? Zdravo, zanimaju li te zaraženi pacovi? Dobro. Dobro, sutra u je pozdraviti“. Poput ostalih junaka navedenih filmova, Nevil dane provodi lutaju i ulicama Njujorka u bezuspešnim pokušajima da prona e druge preživjele ljude. Njihovo traganje za ostalim preživelimima je zapravo potraga za intimnoš u, za bliskim kontaktom sa drugim ljudskim bi ima jer je to jedini na in da se spasu iz o aja usamljenosti. Kao poslednji ljudi na Zemlji, oni na „raspolaganju“ imaju svo materijalno bogastvo uništenog sveta, oni mogu da biraju gde e živeti, u poziciji su da spavaju u najskupljim luksuznim apartmanima, da voze automobil kakav požele, iz bilo koje prodavnice mogu da uzmu šta im je volja, jednom re ju, ceo preostali svet je njihov. Kao poslednji ljudi na Zemlji, oni poseduju sve – „od igle do lokomotive“. Ipak, oni nisu sre ni, štaviše, usamljenost ih je dovela do ludila i materijalno bogatstvo koje im je na raspolaganju postaje bezna ajno. Poslednji ljudi na Zemlji su prikazani kao „bolesni“ „polumrtvi“ samci jer su samci. Time, odnosno, takvim prikazivanjem doga aja, ovi filmovi postaju moralne pri e ija je poruka sažeta u izlizanoj maksimi da se „ljubav ne može kupiti“ i da nas potpunim, zaista živim ljudskim bi ima ine samo druge osobe. Kada Zek Hobson u šali kaže Džoani „ti si jedina osoba na svetu za mene, dušo“, ta re enica zvu i smešno jer je Džona zaista jedina preostala ženska osoba na svetu, ali je istovremeno i veoma sugestivna, u smislu da je duboko prožeta verovanjem da za svakoga na ovom svetu mora postojati drugi deo slagalice, onaj deo koji e nas najzad upotpuniti, izle iti i uceliti. Kao što je, uostalom, to bio slu aj i sa našim junacima. Ta ideologija srodne duše je ista ona zbog koje u poslednjih nekoliko godina industrija knjiga samopomo i cveta, koja puni bioskopske sale i ista ona koja ostavlja milione ljudi u zabludi da kada nešto u njihovim postoje im vezama „krene po zlu“ to je zato jer su izabrali pogrešni deo njihove navodno determinisane i pripadaju e slagalice. Bila romanti na ljubav univerzalna, skoro univerzalna ili ne (Jankowiak and Fischer 1992), kulturni konstrukt (Ba evi 2007), mit o srodnim dušama se nesumnjivo dobro prodaje (o komodifikaciji ljubavi v. Illouz 1997). Kao što smo videli ljubav nije tema koja je od ve eg zna aja za sam filmski zaplet, ali jeste jedna od tema koja e bez greške prodati film, to jest uverljivo omogu iti publici da se identifikuje sa zgodama i nezgodama naših postapokalipti nih junaka. Kako piše De Ružmon, savremeni ovek o ekuje da mu fatalna ljubav otkrije nešto o njemu samome ili o životu uopšte – „Ljudi smatraju da je to nešto što e

izmeniti njihov život, obogatiti ga neokivanostima, uzbuđljivim dogodovštinama, sve silnijim ili umilnijim uživanjima“ (De Ružmon 2011, 218).

Filmovi na temu postapokalipse prikazuju dihotomiju između „romantične ljubavi“ i „partnerske, bračne“ ljubavi. Romantična ljubav koja se rađa između stranaca predstavljena je kao neokivana i intenzivna strast, kao ljubav koja se savladati sve prepreke i koja će trajati zauvek. S druge strane, partnerska ljubav supružnika koji preživljavaju u postapokaliptičnom okruženju prikazana je kao ljubav koja je lišena fizičke intimnosti, kao mirni suživot partnera posve enih zajednički kom cilju koji podrazumeva odgajanje i zaštitu njihovog potomstva. I u jednom i u drugom slučaju ljubav je predstavljena kao spas, kao vera u sutra i zbog toga su ratničke zajednice preživelih u kojima ne postoji ljubav osuđene na propast.

Bez obzira što romansa nije centralna tema filmova postapokalipse, ljubav se prikazuje kao neophodna „sila“ koja na kraju dovodi do same obnove izgubljene civilizacije. Kako nam je prikazano u ovim filmovima, zabranjena romantična ljubav koja se javlja u izrazito tradicionalističkim i kolektivističkim društvima postapokalipse omogućuje stvaranje jednog novog, boljeg poretka, drugim rečima utroputražnju kulture individualizma i demokratije – sreća pojedinaca odneće prevagu nad kolektivnim interesima grupe.

Postapokaliptični ljubavnici su pre svega prikazani kao mitski ljubavnici – njihova ljubav je, kao što smo videli, neretko zabranjena ili se predstavlja kao nemoguća (Tristan i Izolda, Romeo i Julija, Lancelot i Genoveva), a kada naši junaci savladaju sve prepreke koje im nameće postapokaliptično okruženje oni postaju Adam i Eva, novog, obnovljenog sveta.

Filmovi na temu postapokalipse veličaju heteroseksualnu ljubav, zapravo, predstavljaju je kao jedinu moguću ljubav – kao jedinu koja je „prirodna“, „normalna“ i „moralna“. Vizuelni aspekt predstavljanja te ljubavi govori upravo o tome – junaci postapokalipse najčešće vode ljubav u prirodi, prirodi koja je plodna i zdrava, baš kao i njihova ljubav. Takva ljubav će rezultovati dobijanjem potomstva i time doprineti obnovi uništenog sveta. U ovim filmovima do reprodukcije ne dolazi izvan konteksta romantične veze, dobijanje potomstva je prikazano kao neodvojivo od postojanja ljubavi. Takva predstava o „ljubavi kao oružju u opstanka“ i „ljubavi kao mehanizmu preživljavanja“ još

jednom naglašavaju značajno mesto koje evolucionisti ke teorije imaju kao idejno ishodište ovih filmova.

2.9. Predstave o seksu filmovima na temu postapokalipse

Uvod

U ovom poglavlju bavi se predstavama o seksu i seksualnosti u filmovima na temu postapokalipse. Građani su za analizu kinematografskog zamišljanja seksualnosti u postapokalipsi ini isti korpus filmova kao i u prethodna dva poglavlja u kojima su razmatrana pitanja imaginarnih predstava o braku, porodici i ljubavi¹⁴³. Pitanja koja me u ovom poglavlju interesuju su kako su reditelji i scenaristi ovih filmova zamislili i prikazali seksualnost u postapokalipsi? Kakvi se sve oblici/ vrste seksualnih odnosa javljaju nakon kraja sveta? Koji elementi su u prikazivanju seksualnosti u filmovima na temu postapokalipse preuzeti iz istorije i iz „stvarnosti“? Šta nam razmatranje seksualnosti u okuženju budu nosti nakon kraja sveta govori o socijalnom ustrojstvu imaginarnih postapokalipsi njih društava, kao i o postojećim kulturnim vrednostima i normama koji su se iz stvarnog sveta prelili u popularkulturno zamišljanje postapokalipsi nog okruženja? Postojanje, odnosno nepostojanje određenih oblika seksualnih odnosa, to jest filmske predstave o seksualnom ponašanju i seksualnim identitetima u postapokalipsi pokazuju kako se u ovim delima popularne kulture zamišlja „dozvoljeno“ i „nedozvoljeno“, kao i navodna ljudska „priroda“. Da bih odgovorila na ta pitanja, izvrši u poređenje datih filmskih predstava sa istorijskim razvojem seksualnosti s jedne strane i sa savremenim trenutkom s druge strane. U prvom delu rada ukratko se osvrnuti na dosadašnja proučavanja seksualnosti u društvenim naukama, zatim se opisati oblike/ vrste seksualnih odnosa koji se javljaju u okuženju postapokalipse u odnosu na dva tipa zajednica/ društava koja se formiraju nakon kraja sveta. Takođe, u analizu uključiti i

¹⁴³ „A Boy and His Dog“ (1975., red. L.Q. Jones); „America 3000“ (1986., red. David Engelbach); „A.I. Artificial Intelligence“ (2001., red. Steven Spielberg); „Book of Eli“ (2010., red. Albert Hughes); „Brazil“ (1985., red. Terry Gilliam); „Damnation Alley“ (1977., red. Jack Smight); „The Day the World Ended“ (1955., red. Roger Corman); „Escape From New York“ (1981., red. John Carpenter); „The Day of the Triffids“ (1962., red. Steve Sekely); „I Am Legend“ (2007., red. Francis Lawrence); „Divergent“ (2014. red. Neil Burger); „Logan’s Run“ (1976., red. Michael Anderson); „Equilibrium“ (2002., red. Kurt Wimmer); „Mad Max 2 – The Road Warrior“ (1981., red. George Miller); „Mad Max 3 - Beyond Thunderdome“ (1985., red. George Miller); „No Blade of Grass“ (1970., red. Cornel Wilde); „Panic in Year Zero!“ (1962., red. Ray Milland); „Steel Dawn“ (1987., red. Lance Hool); „The Quiet Earth“ (1985., red. Geoff Murphy); „The Road“ (2009., red. John Hillcoat); „The Ultimate Warrior“ (1975., red. Robert Clouse); „The World, The Flesh and The Devil“ (1959., red. Ranald MacDougall); „Waterworld“ (1995., red. Kevin Reynolds); „Phoenix the Warrior“ (1988., red. Robert Hayes); „The Postman“ (1997., red. Kevin Costner); „Desert Warrior“ (1988., red. Jim Goldman); „Glen and Randa“ (1971., red. Jim McBride); „Children of Men“ (2006., red. Alfonso Cuarón); „The Bed-Sitting Room“ (1969., red. Richard Lester); „Zero Population Growth“ (1972., red. Michael Campus).

vizuelni aspekt predstavljanja seksa u ovim filmovima, da bih utvrdila da li su se i do koje mere ovakve predstave seksualnog života inspirisale pornografskom kulturom.

Prema Stajnu, u dosadašnjim proučavanjima seksualnosti izdvajaju se tri modela/teorijska pristupa seksualnosti – „model nagona“ koji ishodište ima u seksologiji i psihoanalizi, funkcionalističke teorije seksualnosti i „model identiteta“ (Stajnu 2002). U drugoj polovini XIX veka u Evropi započelo je istraživanje seksa. Seksolozi su smatrali da mogu da objasne seksualnost pozivajući se na unutrašnju istinu ili suštinu, i nastojali su da otkriju tu istinu u biologiji, da stvore „nauku o seksu“ pomoću koje će dopreći do jedinstvenog obrasca koji je ustanovila sama priroda (Weeks 1975 prema Stajnu 2002, 173). Kako beleži Stajnu, Freud je kao neurolog bio pod jakim uticajem biološke usmerenosti seksologije i istovremeno je koristio dve različite koncepcije seksualnosti – „kliničku teoriju“ koja se usredsređuje na vrednosti i značenja koja su povezana sa čulnim doživljajima i naglašava psihološke činjenice, i „metapsihološku teoriju“ prema kojoj je seksualnost energetska sila koja zahteva pražnjenje (isto, 174). Freud je otkrivanjem nesvesnog područja psihe koje je relativno nezavisno od biologije i društva, napustio simplicitetki biologizam seksologije, ali je kako smatra Stajnu, ipak bio ograničen psihološkim redukcionizmom koji je potcenjivao stepen socijalne konstruisanosti seksualnog ponašanja (isto, 175). Sociološko bavljenje seksualnošću u posleratnom dobu, seksualnost smešta u nuklearnu porodicu, a religijske i druge ustanove se shvataju kao dodatni generatori seksualnih normi (isto, 177). U funkcionalističkoj perspektivi, sociologija seksualnosti je istraživala povezanost između seksualnosti i društvenih struktura, zadržavajući i analitičko razlikovanje izvedeno iz Freudovih učenja između seksa i društva (isto). Takve funkcionalističke analize su se zasnivale na nagonskom modelu seksa, modelu po kojem je zadatak društva/ društvenih ustanova da stvaraju norme u cilju kontrolisanja neobuzdanih seksualnih impulsa (isto). Simbolički interakcionista su nasuprot stanovištu da je seksualno ponašanje proizvod socijalizacije u smislu prihvatanja društvenih uloga u porodici, isticali da je seksualno ponašanje proizvod mnogo šireg interaktivnog procesa izraženog u pojmu „seksualnih scenarija“ (isto, 178). Naglasak više nije bio na istraživanju seksualnih uloga već na istraživanju seksualnih identiteta – „oni više nisu nastojali da objasne na koji način društvene norme ograničavaju i oblikuju seksualni impuls, već kako pojedinci,

kao aktivni iniooci, pregovaraju o seksualnom ponašanju kroz društvenu interakciju“ (isto, 179). Sa nagoniskim modelom seksualnosti se konačno „raskrstilo“ objavljivanjem Fukoove uticajne „Istorije seksualnosti“ 1978. godine. Prema Fukou, „socijalnim konstruktom treba smatrati ne samo posebne forme regulisanja seksualnog ponašanja i posebne elemente seksualnih scenarija, već i sam pojam seksualnosti – o seksualnosti se ne sme misliti kao o nečemu prirodno datom što mora nastojati da kontroliše, niti kao o moralnom području koje znanje postepeno osvetljava, to je ime koje se može dati jednom istorijskom konstrukt (Fuko 1978 prema Stajin 2002, 181). Fuko, dakle, tvrdi da seksualnost nije neki unapred postojeći instinkt, biološka sila ili transistorijska psihoanalitička kategorija, istina ili suština bitna, koju na neki način kontroliše delovanje društvenih normi (isto, 182).

Seks u postapokalipsi

Filmovi na temu postapokalipse su filmovi kojima je radnja smeštena u budućnost. U vreme kada su neki od ovih filmova nastajali, tj. kada su snimani, određeni oblici seksualnog ponašanja ili seksualnih preferencija bili su ograničeni na fantaziju i nisu imali opipljivo uporište u realnom svetu. Kako to obično biva, ono što je bila jedna erašnja naučna fantastika je današnja stvarnost u manjoj ili većoj meri – na primer, polni snošaj sa nevekolikim neživim lutkama/mašinama, tehnologija komunikacione seks mreže u kojoj se uz pomoć jednog klika teleportuju raspoloživi partneri za seks¹⁴⁴ (film „Loganovo bekstvo“). Kada je reč o filmovima na temu postapokalipse, takve predstave o nekakvom radikalno drugom seksualu u budućnosti predstavljaju pre izuzetak nego pravilo. U ovim filmovima seks u budućnosti nije zamišljen previše inventivno ili drugačije, u najvećem broju slučajeva oblikovanje seksualnog ponašanja u postapokalipsi lišeno je fetiš-fantazija (ukoliko izuzmemo čin pojedina nog ili masovnog silovanja koji predstavlja čest seksualni kontakt u filmovima na temu postapokalipse i koji možda može biti neka seksualna fantazija), drugim rečima, seks u filmovima na temu postapokalipse je uglavnom predstavljen kao jedna obična, podrazumevajuća, prirodna, i jednostavna radnja. Postapokalipsi ni junaci i njihovi protivnici

¹⁴⁴ Naravno, oglasi za seks su postojali u štampanoj formi i pre vremena interneta, veb-sajtova namenjenih pronalasku seksualnih partnera, raznih čet-soba, i programa za video-razgovore (firma Skajp je prošle godine objavila da razvija tehnologiju koja će omogućiti trodimenzionalne video-razgovore <http://www.bbc.com/news/technology-23866593>).

se bore da prežive, tragaju za hranom i ženama, neki se zaljubljuju i vode ljubav dok drugi ugnjetavaju žene i primoravaju ih na seksualne odnose.

U razmatranim filmovima na temu postapokalipse prikazani su slede i tipovi seksualnog ponašanja: seks kao realizacija romantične veze preživelih (vo enje ljubavi), prisilni seksualni odnos (pojedinačno i kolektivno/ masovno silovanje¹⁴⁵), seksualni odnos sa robotima, i tinejdžerski seks.

a. Dva dominantna oblika – vo enje ljubavi i prisilni seksualni odnosi

Kao što smo videli u predhodnim poglavljima, u brojnim filmovima na temu postapokalipse u budućnosti nakon kraja sveta formiraju se dva tipa društava – „zajednice obnove“ i „zajednice raspada“. U odnosu na tip zajednice/ društva moguće je izvršiti na elnu podelu na seksualni odnos do koga dolazi, uslovno rečeno, iz ljubavi i seksualni odnos do koga dolazi iz agresivne želje/ nagona. Drugim rečima, u filmovima na temu postapokalipse seksualni odnosi se prikazuju na dva načina – kao vo enje ljubavi i kao prisilni seksualni odnos. Seksualni odnosi u „zajednicama obnove“ su predstavljeni kao vo enje ljubavi, kao fizički kontakt koji u najvećem broju slučajeva¹⁴⁶ označava po etak romantične ljubavi izmeđ u „doju erašnjih stranaca“ koji pripadaju različitim grupama preživelih. Seks kao „vo enje ljubavi“, kao materijalizacija romantične zaljubljenosti glavnih likova, prikazan je u filmovima „De ak i njegov pas“, „Amerika 3000“, „Druga lja“, „Loganovo bekstvo“, „ elina zora“, „Tiha Zemlja“, „Vodeni svet“. Možemo reći da je to „klasičan“ prikaz seksualnog odnosa na filmu, akcenat je na poljupcima i milovanju, pokreti aktera su usporeni, prikazani su na tzv. „slow motion“ načinu, a položaji ljubavnika tokom samog inia nisu raznovrsni – dominantni koitalni položaj je onaj gde je muškarac iznad žene. U ostalim filmovima sam seksualni odnos izmeđ u zaljubljenih aktera nije eksplicitno prikazan, ali se podrazumeva da se desio.

Prisilni seksualni odnos prikazan je na dva načina, kao pojedinačno i kao kolektivno silovanje. U razmatranim filmovima prevlađuje kolektivno silovanje, kada grupa muškaraca prisiljava jednu ženu na seksualni odnos. Primeri ostvarenog ili nameravanog pojedinačnog

¹⁴⁵ Naravno da in silovanja nije samo još jedan oblik seksualnog odnosa, već predstavlja i zločin nasilja, ali u odnosu na razmatrane filmove i cilj ovog poglavlja, silovanje se pre svega posmatra u kontekstu seksualnog ponašanja.

¹⁴⁶ Izuzetak predstavlja film „Poštar“ u kojem prvi seksualni odnos izmeđ u Abi i Poštara ima za cilj stvaranje potomstva, ali se kasnije razvija u ljubavnu vezu.

prisilnog seksualnog odnosa, to jest kada jedan muškarac jednu ženu prisiljava na seks su mnogo reči, i prikazuju se tek u nekoliko filmova – „Svet, meso i đavo“, „Vodeni svet“ i „Poštar“. U jednom od prvih filmova na temu postapokalipse „Svet, meso i đavo“ do nameravanog silovanja na kraju ni ne dolazi, ali jedna scena je posebno ilustrativna za naše razumevanje predstava o seksu i seksualnosti u filmovima ovog (pod)žanra. Ben dolazi u Sarin apartman. On svira klavir, dok Sara rasprema sudove od ve ere. Generator za struju prestaje da radi. Ben je tog trenutka vrlo steže za ruku i kaže joj „Nisam došao ovde da te jurim izme u nameštaja dok ti sklanjaš sudove. Znaš zbog čega sam ovde. Vidiš, jedna od prednosti pojednostavljenja sveta na ovaj način je da su smanjene teme konverzacije. Ne moramo da se igramo igara da bi došli do poente. Ja ovek ti devojka. Mogao bih da te prislim da budeš sa mnom jer nikoga nema da te uje kako vrištiš“. Benova izjava „Ja ovek ti devojka“, ta svojevrsna „Tarzan“ rečenica ukazuje na pretpostavljeni povratak animalnim instinktima u svetu nakon apokalipse. U takvom svetu više nema potrebe da muškarac i žena razgovaraju, igraju igre zavoenja, već se pretpostavlja da će se u budućnosti nakon kataklizme ljudi prepustiti nesputanim prirodnim nagonima. U filmu „Vodeni svet“ takođe nije došlo do realizacije nameravanog prisilnog seksualnog odnosa. Helen i Enola su na Marinerovom brodu. U susret im dolazi jedan ovek sa kojim se Mariner trampi – Mariner u razmeni dobija papir, a usamljeni moreplovac pola sata nasamo sa Helen. Helen moli Marinera da to ne čini, zapomaže i viče „nemoj“, na šta joj Mariner odsečno odgovara „zaveži“. Usamljeni moreplovac odvodi Helen u unutrašnjost broda. Uplašena Helen ukoliko stoji u jednom uglu, moreplovac se „udno“ ponaša, trese se i konstantno ponavlja „dođi ovamo, bilo je to odavno, mislim bilo je više nego odavno“. Nedugo zatim, Mariner se predomišlja, kaže moreplovcu da razmena otpada i potom ga ubija. Usamljeni moreplovac je predstavljen kao ludak jer dugo vremena nije bio sa ženom, on je poludeo jer dugi niz godina nije realizovao svoju seksualnu želju. Treći film u kojem je u naznakama prikazano pojedinačno silovanje je film „Poštar“. U ovom filmu se silovanje dogodilo, ali se sam čin seksualne prisile ne prikazuje. Holnisti su došli u postapokaliptični gradi Pejnvju po hara . Žitelji donose generalu Betelhamu ponude – nakit i ostale vredne predmete. General bira šta će uzeti. Potom ugleda Abi na ulici, i govori svojim vojnicima „Gospodo, ovo je prvoklasni komad¹⁴⁷, recite šerifu da me predstavi, ona ne pripada ovoj rupi“. Abin muž Majkl im prilazi i podseća ih da je ona njegova žena. General mu podsmešljivo odgovara: „Stvarno? Da li ti uopšte znaš koji tip vlasti imamo ovde? Imamo takozvani feudalni sistem, kao u srednjem

¹⁴⁷ „That gentleman is the first grade piece of ass“

veku. Plemi i i vazali. To smo ti i ja. Ti plemi i su imali neke ideje. Verovali su da ako se vazal ženi plemi evo je pravo da spava sa mladom prve bra ne no i“. Nakon govora vadi sablju i ubada Abinog muža u stomak. Ubija ga. Holnisti odlaze iz grada. Vode Abi, lancima vezanu za ko iju sa konjem. Ona hoda kao generalova robinja, a Holnisti jašu na konjima ili se nalaze u ko ijama. Kada su stigli u utvr enje Holnista, Abi drže zarobljenu u šatoru. Kasnije, kada je Poštar izbavio Abi iz zarobljeništva, ona mu pri a kako je general svako ve e pokušavao da sa njom ima seksualni odnos, i kako ju je tukao „kada nije mogao“ jer je mislio da je ona kriva za njegovu impotenciju.

U „zajednicama raspada“ silovanje predstavlja dominantni oblik seksualnog ponašanja. U pitanju je prevashodno grupno/ masovno silovanje. Jedan od prvih filmova na temu postapokalipse, film „Panika u nultoj godini“ iz 1962. godine prikazuje silovanje jedne devojke od strane grupe muškaraca. Napadaju je pokraj potoka u šumi gde se njena porodica, nakon što su prve nuklearne bombe pale, sakrila. Ona vrišti i vi e „mama“, majka je ubrzo spasava i jedino što istraumirana devojka posle ovog doga aja uspeva da kaže je re enica „žao mi je tata“. U filmu „Knjiga iskupljenja“ drumski razbojnici vrebaju žene koje prolaze tim predelom, siluju ih a potom i pojedu. Oni su ružni, masni i prljavi muškarci trulih zuba naoružani sa puškama i šipkama. Solara je sama na putu. Krenula je u potragu za Elijem. Banda kanibalisti kih razbojnika je napada, ona bezuspešno pokušava da pobegne, vrišti i doziva pomo . Drumski razbojnici je bacaju na beton, cepaju joj ode u, tuku je i drže i je za kosu vuku po tlu. Grupno silovanje Solare prekida Eli koji ih sve ubija (tokom scene silovanja prvom muškarcu strela simboli no prolazi kroz me unožje). U filmu „Pobesneli Maks – pustinjski ratnik“ drumski razbojnici na motorima tako e hvataju ženu na putu, siluju je a potom hladnokrvno ubijaju i ostavljaju je mrtvu da leži na zemlji. U filmu „Nema vlati trave“ banda motorciklista otima majku i erku i siluju ih istovremeno. U filmu „Aleja prokletstva“ žena i de ak ulaze u jednu kafanu pored puta, napada ih grupa ružnih, zraslih muškaraca sa krastama i ožiljcima po licu koji nameravaju da siluju ženu nao igled maloletnog deteta. U filmu „Dan trifida“ odbegli naoružani zatvorenici dolaze na imanje gopo ice Durant, zauzimaju ku u i prisiljavaju slepe žene da piju i plešu i potom ih protiv njihove volje seksualno iskoriš avaju. Ve u prvoj sceni filma „De ak i njegov pas“ ujemo jednu ženu kako vrišti, pla e i moli da joj neko pomogne. etvorica muškaraca je siluju, sama scena silovanja se ne prikazuje, vidimo ih tek kada izlaze na površinu iz podzemne prostorije u kojoj se silovanje desilo. Izlaze jedan po jedan, kako koji završi, i ujemo jednog muškarca kako kroz smeh kaže drugom „da li si joj video izraz lica kada sam je isekao“. Nakon što su

muškarci otišli, Vik namerava da u e u prostoriju pod zemljom gde se odvijalo silovanje. Njegov pas Blad ga savetuje da to ne ini. Vik i Blad imaju dogovor, Vik traži hranu psu, a pas za uzvrat traži Viku seksualne partnerke (pas je nakon nuklearnog rata stekao sposobnost da nanjuši žene na bilo kojoj razdaljini i da telepatski komunicira sa njegovim vlasnikom). Vik ulazi u prostoriju, vidimo голу ženu kako leži na jednom stolu, raskre ena i krvava, ise ena svud po telu, i ujemo je kako diše kao da je na samrti. Videvši taj prizor, Vik razo arano kaže sebi u bradu: „Zar to nije šteta, nisu morali da je iseku, šteta, mogla je da se iskoristi još tri ili više puta“. U filmu „Put“, otac i de ak odlaze u jednu ku u, ulaze u podrumске prostorije i tamo nalaze zarobljene izgledne i izranavljene nage žene i muškarce u polusvesti, oni koji i dalje imaju snage vrište i urlu u, i mole oveka i de aka da im pomognu, kažu im „vode nas u sušaru“. Njih je zarobila kanibalisti ka banda, i po ožiljcima na njihovim golim telima, možemo zaklju iti da pre nego što ih na kraju pojedu, oni ovoj bandi služe kao seksualno roblje.

Na osnovu ovih primera možemo da zaklju imo da zamisao o nameravanom ili izvršenom silovanju, bilo ono grupno ili pojedina no, predstavlja jednu od važnih karakteristika radnje filmova na temu postapokalipse. S tim u vezi, možemo postaviti pitanje zašto se u popularnoj imaginaciji postapokalipsa zamišlja kao „prirodno“ okruženje za postojanje prakse silovanja? Budu nost nakon apokalipse esto se zamišlja, opisuje i predstavlja kao vreme bezakonja, haosa i nasilja. Kao doba u kojem dolazi do sloma socijalne infrastrukture starog, uništenog sveta. Postapokalipsa je naj eš e prikazana kao stanje rata, kao okruženje budu nosti u kojem se odvija borba za resurse i borba za preživljavanje. Istraživa i koji su se bavili fenomenom silovanja u ratu isti u da ono predstavlja „bezvremen fenomen“, i naglašavaju da je ratno silovanje staro koliko i sama civilizacija (Gottschall 2004), „silovanje u ratu je staro koliko i samo ratovanje, a žene su predstavljale deo plena poredni ke strane“ (Ranelovi 2013, 93). Stav da je silovanje neizbežan proizvod rata i izraz nekontrolisanih muških nagona predstavlja preovla uju e gledište kada je o ovom fenomenu re (Boeschoten 2003, 42). Prema pojedinim autorima, razumevanje fenomena silovanja u ratu najpre zahteva identifikovanje faktora i uslova koji ga promovišu (Gottschall 2004, 129). Postoje etiri mogu a objašnjenja/ pristupa, to jest etiri „velike teorije“ o tome zašto u ratu preovla uje silovanje – to su feministi ka teorija, teorija kulturne patologije, teorija strateškog silovanja i biosocijalna teorija (isto). Prve tri teorije odbacuju objašnjenja koja se zasnivaju na ljudskoj prirodi i zagovaraju stanovište da je silovanje u ratu rezultat razli itih socijalnih i kulturnih uticaja koji su svojstveni datim tipovima društava. Za razliku od biosocijalne teorije

koja silovanje u ratu tumači i ne samo oslanjaju i se na sociokulturne faktore već uzimaju i u obzir i razvoj socijalne psihologije muškaraca uz naglasak da seksualna želja ima primarni uticaj, prve tri teorije odbacuju seksualnu želju kao glavni uzročni faktor koji dovodi do silovanja u ratu (isto). Prema feminističkoj teoriji, silovanje u ratu je (kao i silovanje u miru) prepoznato „ne kao zlo in koji proizilazi iz seksualne strasti, već kao zlo in koji je motivisan željom muškaraca da ispolji dominaciju nad ženom“ (isto, 130). Drugim rečima, silovanje u ratu proističe iz želje muškaraca da dominiraju i ugnjetavaju žene. Takva želja je, prema feminističkoj teoriji, rezultat specifičnih praksi socijalizacije koje su specifične za određena društva – naime, silovanje u kontekstu rata prevladava samo u određenim društvima – većinom u zapadnim i patrijarhalnim društvima (isto, 131). U okviru ovog pristupa, silovanje u ratu predstavlja „univerzalni simbol terora za čitav ženski rod“ (Neill 2000, 44) a patrijarhalna ideologija silovanja kao osnovno oružje i nad ženama posebno se manifestuje tokom rata i silovanje tako postaje muška pobjeda nad ženinim telom, trijumf fizičke snage i muškosti (isto). U okviru teorije kulturne patologije, silovanje se tumači kao rezultat različitih sociokulturnih faktora a ti razvojni faktori koji su prouzrokovali da muškarci u ratu postanu varvari kriju se u istoriji njihove nacije (Gottschall 2004, 131). Najuticajnija teorija o fenomenu masovnog silovanja u ratu je teorija o strateškom silovanju. Ovaj pristup zastupaju aktivisti, istraživači i novinari i on postaje posebno uticajan nakon masovnih silovanja koja su se dogodila tokom ratova u Bosni i Ruandi. Neprijateljska vojska koristi silovanje kao taktiku u službi širih strateških ciljeva – silovanje u ratu je koherentno, koordinirano i logično, to je brutalno efektivan način vođenja rata (isto). Prema ovim pristupima, silovanje u ratu je funkcionalno i ono služi određenim svrsi – širenje terora, gušenje otpora civila, poniženje i demoralisanje, drugim rečima, to je silovanje koje je „dizajnirano da istrebi ljude i kulturu“ (isto, 131-133). Silovanje u ratu se, dakle pripisuje sociokulturnim faktorima i ono je preokupirano sadističkom nasilju, a ne o seksu i o biologiji. S druge strane, zagovornici biosocijalne teorije smatraju da sociokulturni faktori nisu važna varijabla u odluci vojnika da siluje i da je ta aktivnost potpuno pod genetskom kontrolom. Prema ovom pristupu silovanje u ratu je neizbežno i genetski determinisano. Takav stav počinje na ideji da muškarci poseduju instinkte za seksualnu agresiju koji su u normalnim uslovima/ vremenima miru obuzdani i suzbijeni, ali da u haotičnom okruženju rata oni, poput pare iz ekspreslonca, izlaze na površinu (isto). Biosocijalni teoretičari smatraju da je jedan od osnovnih motiva silovanja u ratu jednostavna seksualna želja pojedinog vojnika (isto, 134).

Doba postapokalipse jeste ratno okruženje, ali, kako nam ovi filmovi prikazuju, pitanje je koliko u takvom okruženju postoji dovoljno vredna teritorija koja bi se osvojila i potom trajno naselila. Okruženje postapokalipse je u najvećem broju slučajeva prikazano kao svojevrsna ekološka pustoš (tzv. „wasteland“). Pripadnici postapokalipsi nisu bandi, članovi pljačkaških „zajednica raspada“ su uglavnom nomadski orijentisani. Naime, trajno naseljavanje osvojene teritorije se u ovim filmovima ne prikazuje. Rat u postapokalipsi jeste kao i svaki drugi rat borba za resurse – hrana, žene, benzin, i druge vrednosti se otimaju od sedela tih zajednica i neprijateljska „vojska“ se potom vraća u svoju naseobinu, kamp/utvrdu. Žene koje su u ovim filmovima silovane uglavnom se ubijaju i/ili pojedu. Samo u jednom filmu, filmu „Poštar“, neprijateljska vojska, odnosno glavnokomanduju i zadržava otetu ženu koju namerava da siluje¹⁴⁸. Jedino u filmu „Poštar“ je zajednica Holnista prikazana kao prava vojska, uređena skupina koja ima svoje zakone i strateške ciljeve, i koja želi da osvoji određenu teritoriju. Stanovište da „silovanje u ratu kao zločin protiv ženskog tela postaje zločin protiv muške države“ (Ran elovi 2013, 95) ne može se doslovno primeniti na prikaz silovanja u ovim filmovima, ne zato što u postapokalipsi države nema – jer umesto nje postoji određena teritorija koju zajednice preživelih naseljavaju, već zato što je u najvećem broju slučajeva silovanje u postapokalipsi izvedeno od strane drumskih razbojnika koji vrebaju putnice namernice. Takvo silovanje nije simbolično osvajanje neprijateljske teritorije ne samo zato što putevi u šumama ili pustinjama više nikome ne pripadaju (ti putevi zapravo i pripadaju bandama razbojnika jer su oni ti koji imaju moć/vlast), već kako nam je u ovim filmovima prikazano, drumski razbojnici pre nastoje da činom silovanja demonstriraju svoju moć i zadovolje svoje seksualne potrebe.

Filmovi na temu postapokalipse zagovaraju ideju da se potraga za ženama koje se siluju ne razlikuje od potrage za hranom, a neretko i same žene nakon silovanja postaju hrana. U jednoj sceni iz filma „Dejak i njegov pas“, Vik kaže: „Sada sam gladan i želim nešto da pojedem“. Time ovi filmovi zagovaraju ideju da silovanje u ratu svoje ishodište ima u biologiji, u predstavi da je haotično stanje rata to koje omogućava da suzbijena seksualna agresija izađe na površinu, odnosno da je „gubitak“ „civilizacije“, to jest zakona i reda, osnovni razlog zašto se muškarci u postapokalipsi ponašaju na način na koji se ponašaju. Možemo da pretpostavimo da su se reditelji i scenaristi ovih filmova u oblikovanju pripreme poslužili primerima ratnih silovanja iz istorije, tj. iz „stvarnog sveta“ – na primer, scena iz

¹⁴⁸ U filmu „Pustinjski ratnik“, vođa Tirogsa tako je otima i zadržava ženu iz druge zajednice. Cilj otmice je dobijanje potomstva ali do nameravanog silovanja ne dolazi jer se njegov pomoćnik zaljubljuje u nju.

filma „Put“ i podrum u kojem su ljudi zatvoreni kao seksualno roblje (i budu e namirnice) mogu e je inspirisana stvarnim doga ajima – medijskim izveštajima o silovanju u Ruandi i kolektivnom seksualnom ropstvu i tzv. „ženama sa tavana“, pripadnici Hutu milicije zarobljavali su grupu žena koje su bile podvrgnute konstantnom grupnom ili pojedina nom silovanju, zaklju avali su ih u svoje ku e i uvali u prostoru izme u tavanice i krova (v. Ran elovi 2013, 103). Scene u kojima se silovanje odvija na putu ili u nekom drugom javnom prostoru, mogu e je da su u odre enoj meri bile inspirisane primerima silovanja u ratu u Bosni – dokumentovani slu ajevi pokazuju da su žene silovane u publici, kao i da su postojali logori za silovanje, seksualno zarobljeništvo i prisilnu prostituciju (v. Boeschoten 2003, 45).

b. Seks sa robotima

Seks sa robotima prikazan je u dva filma – „ eri 2000“ i „Vešta ka inteligencija“. Zajedni ka karakteristika navedenih filmova jeste predstavljanje seksualnog odnosa sa robotima kao naglašeno emotivnog, jer za razliku od seksualnih mašina u stvarnom svetu ove mašine su predstavljene kao potpuno humanizovane. U filmu „Vešta ka inteligencija“, robot Meha po imenu Žigolo Džo legalno se bavi muškom prostitucijom. Me utim, ovaj robot nije obi na prostitutka, Žigolo Džo je spoj savršenog muškarca i psihoterapeuta. On klikom na dugme može da menja boju kose u zavisnosti od preferencija mušterija, ponaša se veoma nežno i brižno prema ženama koje ga unajmljuju za seks, romanti an je i pažljiv. Kako sam za sebe kaže, on ženama tokom seksualnog odnosa „pokazuje kako da dosegnu zvezde“ – na primer, u jednoj sceni klijentkinji govori „kad probaš robo-ljubavnika više nikada ne eš hteti pravog muškarca“. Sam seksualni in se ne prikazuje, ali ono što mu prethodi – dugi razgovori i nežna predigra ukazuju na nameru reditelja i scenariste da taj seks sa mašinom predstave kao stvarniji i „ljudskiji“ u odnosu na stvarni seksualni odnos izme u ljudi. Film „ eri 2000“ tako e karakteriše povezanost dubokih ose anja sa seksualnim odnosom koji uklju uje mašine. Plavokosa robotica zelenih o iju po imenu eri je savršena-žena-ku ni-aparat. Ona, poput tostera, usisiva a i pegle, uredno obavlja sve ku ne poslove, njenom vlasniku sprema omiljena jela, ne odgovara na pitanja koja nisu prethodno pothranjena u njenoj memoriji i zna kako da zadovolji muškarca. Njen vlasnik Sem je zaljubljen u nju i njegova robotica nije služila samo pukom ispunjavanju njegovih seksualnih potreba. Prema

njemu nema suštinske razlike između u robotice i žene od krvi i mesa. Glavni lik u jednoj sceni kaže: „Ona nije samo robot. Mi smo mnogo razgovarali, bila je nežna kao iz snova, to je bila ljubav“. Junaci ovih filmova su potpuno svesni da su njihovi objekti seksualne želje roboti, programirane mašine, ali ih to ne sprema da razviju duboke emocije spram njih. Ipak, ma koliko prikazani roboti bili ovekolik i koliko-toliko humanizovani/ osećajni, na kraju ovih filmova pobeđuje „prava“ ljubav – ljubav između u muškarca i žene od krvi i mesa u filmu „Eri 2000“, odnosno izumiranje ljudskog roda i evoluciju robota u filmu „Vešta kao inteligencija“. Odnos ljudi i robota, kao naizgled ravnopravnih aktera u seksualnom odnosu ili (jednostranoj) ljubavnoj vezi, kako nam ovi filmovi prikazuju, ne može da opstane, takav odnos na kraju ili donosi konačnu spoznaju o tome da je to ipak neravnopravni odnos vlasnika i kreiranog, da je to ipak nekakvo veštačko, „neprirodno“ zadovoljstvo, ili konačnu pobeđuju robota kao „superiornijih“ bića u odnosu na ljude (diskusiju o pitanju imaju li roboti dušu, to jest razmatranje postojanja robo-prava v. u Gavrilović 2011, 39-64).

U stvarnom svetu ljudi se uglavnom ne zaljubljuju u seksualne mašine, igračke i ostala telesna pomagala pomoću kojih ostvaruju zadovoljenje njihovih seksualnih potreba i želje. Žene ne razgovaraju o smislu života sa njihovim vibratorima. Ne vode dubokoumne razgovore i ne poveravaju se aparatima čija baterija ima ograničeni rok trajanja. S druge strane, postoji nekoliko skorašnjih dokumentovanih slučajeva zaljubljenosti muškaraca u njihove gumene lutke na naduvavanje¹⁴⁹. Savremene silikonske lutke u prirodnoj, ljudskoj veličini, moguće je kupiti sa ili bez opcije otvaranja oči ili usta, sa ugrađenim jezikom ili veštačkim noktima, sa ili bez pubičnih dlaka. Vlasnici takvih „pravih lutaka“, popularno nazvani idolatori („iDollators“), smatraju sintetičke lutke njihovim stvarnim životnim partnerima, a ne samo seksualnim objektima, odnosno seksualnim igračkama¹⁵⁰. Takvo seksualno ponašanje se od strane šireg društva običajno ocenjuje kao devijantno, kao predmet zabrinutosti i zaprepaštenosti, kao ekstremni primer koji zahteva terapiju (tzv. Agalmatofilija, „poremećaj“ koji se u medicini svrstava u patološku seksualnu sklonost).

¹⁴⁹ O muškarcima koji žive sa svojim sintetičkim lutkama snimljen je dokumentarni film „Love Me, Love My Doll“ (2007., red. Nick Holt) <http://www.imdb.com/title/tt0968743/>

¹⁵⁰ <http://www.theatlantic.com/health/archive/2013/09/married-to-a-doll-why-one-man-advocates-synthetic-love/279361/>

c. Tinejdžerski seks

Seksualni odnos izme u tinejdžera se prikazuje u dva filma – „Amerika 3000“ i „Glen i Randa“. U filmu „Amerika 3000“ u budućnosti nakon nuklearnog rata ovo društvo se „vratilo“ u kameno doba i formirao se novi društveni poredak – žene su vladari novog sveta a muškarci su njihovi robovi. Tijara, kraljica odlučuje da li će uhvatiti i zarobljeni mladi muškarci biti „sideri“ – oni koji služe za oplodnju ili „mašine“ – oni koji obavljaju teške fizičke poslove. Kada mlade devojke postanu polno zrele one se odvođe u posebnu izolovanu prostoriju koja se nalazi izvan naselja, vezuju se za krevet i obavlja se „in vitro zasejavanja“. U naselje mogu da se vrate tek kada se porode i ukoliko rode muško dete ono se ubija. Preplašena mlada Linka je potpuno obojena, tkanina u koju je uvijena ima samo jedan mali izrez izme u nogu, vezuju joj ruke i noge za krevet, kažu joj da držite oči zatvorene i da je „siding hladni in ali mora da se obavi“. Mladi muškarac koga dovode je takođe potpuno kostimiran, preko glave ima neku vrstu kapuljace koja prekriva celo lice, i jedini otvoreni delovi njegovog kostima su mala mrežica u predelu oči i onaj deo koji je predviđen za njegov polni organ. Njihov seksualni odnos predstavljen je kao automatska penetracija bez ikakvih drugih pokreta, i kao takav služi samo jednom cilju – dobijanju ženskog potomstva. U filmu „Glen i Randa“ prikazana je budućnost nakon nuklearnog rata koji je uništio veći deo planete. Glen i Randa su rođeni posle rata, ostali su bez roditelja i odrastali su prepušteni sami sebi. Oni ne poseduju nikakvo znanje o starom svetu pre apokalipse (na primer, kada ugledaju jedan automobil na drvetu oni misle da „automobili rastu na drveću“) i ne umeju da čitaju. Oni su ceo svoj život proveli nagi. Predstavljeni su kao nevini i nedužni „dobri divljaci“, koji ništa ne znaju i kojima ništa ne treba. Glen i Randa dane provode tumačaju i goli i bos, pentraju se po drveću, traže hranu i neprestano imaju seksualne odnose. Oni su u ovom filmu prikazani kao tinejdžeri koji žive u blaženom neznanju, oni ni ne znaju čemu „seks služi“ i da je njihov seksualni odnos doveo do Randine trudnoće. Za Glenu i Randu, seks je nešto prirodno, kao što je i potreba za hranom. U ovom filmu seksualnost je shvaćena kao „utemeljena na biološkim nagonima“, uz prevlađujućim stav koji, kako neki istraživači zapažaju, „i dalje dominira narodnom uobraziljom – seksualnost se tiče samo bioloških i psihičkih kapaciteta pojedinaca koji na neki način prethode društvenom životu“ (Stajin 2002, 171). Prema Stajnu, takvo stanovište je ukorenjeno u nastojanjima devetnaestovekovne seksologije da ocrta nauku o seksu – seks se posmatra kao svemoguća instinktivna energija, osnovni biološki mandat koji se mora strogo kontrolisati pomoću kulturne i društvene matrice

(isto). Glen i Randa, prikazani kao neiskvarena „deca“ koja su bezbrižno odrastala neznaju i ništa o uništenoj civilizaciji starog sveta i koja u blaženom neznanju provode dane u seksualnim odnosima i igri, predstavljeni su na isti način kako su se u XVIII veku zamišljali pojedini „primitivni“ narodi i njihova seksualnost. Prema Lyons i Lyons, u ovom dobu javljaju se tri raširene predstave o primitivnoj seksualnosti – prva je slika Tahitana koji su predstavljeni kao narod koji živi u rajskom prirodnom blagostanju, obilju i seksualnih sloboda, zatim slika afričkih naroda koji su portretisani kao bludni i životinjski, i predstava o južnoameričkim Indijancima i Inuitima čija je seksualnost takođe negativno određena (Lyons and Lyons 2004, 20). Ideja prirodne, biološke seksualnosti prožimala je sve tri predstave o primitivnoj seksualnosti.

Vizuelna zadovoljstva u filmovima na temu postapokalipse

Filmovi na temu postapokalipse nisu filmovi koji imaju naglašenu erotsku komponentu. U razmatranim filmovima sam čin seksualnog odnosa prikazan je nakratko i uglavnom više u naznakama. Obnažena muška mišićava tela i otkrivene ženske obline u jednakoj meri se prikazuju u ovim filmovima, drugim rečima, ženski likovi nisu ništa više razgoli eni nego što su to muški. Ženske osobe koje se pojavljuju u ovim filmovima mogu se opisati na tri načina. One su u najvećem broju slučajeva odevene veoma oskudno (održane kratke suknjice i još kraći topovi¹⁵¹ ili u prozirne lepršave tkanine obavijene oko tela¹⁵²), odnosno u drugom slučaju oba pola su „uobičajeno“ u „pristojne“, zatvorene haljine (stil devojke iz komšiluka¹⁵³) i na kraju, one izgledaju poput muškaraca (odeća koja predstavlja varijaciju na tzv. „army stil“ – široke vojničke pantalone i uske majice ili neke jednostavne široke dukserice¹⁵⁴). Po pravilu su veoma zgodne. Od ukupno odgledanih trideset filmova, u tri filma su preživele žene naglašeno provokativno oba pola i njihovi kostimi se izdvajaju u odnosu na one kostime koje ostali ženski likovi nose u drugim filmovima. To su filmovi „Amerika 3000“; „Feniks ratnica“ i „Pobesneli Maks – Pod kupolom groma“. Sva tri filma su snimljena osamdesetih godina prošlog veka (Amerika 3000 – 1986; Feniks ratnica – 1988; Pobesneli Maks 3 - 1985). Druga zajednička karakteristika je da su preživele žene u ovim

¹⁵¹ Npr. filmovi „Amerika 3000“; „Knjiga iskupljenja“; „Pobesneli Maks 3“; „Vodeni svet“; „Feniks ratnica“.

¹⁵² Npr. filmovi „Loganovo bekstvo“; „Pobesneli Maks 3“; „Sve liči na zora“.

¹⁵³ Npr. filmovi „Panika u nultoj godini“; „Dan kada se svet završio“.

¹⁵⁴ Npr. filmovi „Knjiga iskupljenja“; „Amerika 2000“.

filmovima prikazane kao ratnice i vladarke. U filmovima „Amerika 3000“ i „Feniks ratnica“ žene su predstavljene kao neustrašive mitske Amazonke, one poseduju različite vrste oružja (u filmu „Feniks ratnica“ žene u bikinijima nose velike mitraljeze a u filmu „Amerika 3000“ primitivne toljage, bičeve i noževe). U filmu „Pobesneli Maks: pod kupolom groma“ vladarka postapokalipti nog grada po imenu Trgovište je Aunti (Tetkica), ona propisuje zakone i uz pomoć njene vojske kontroliše sva dešavanja u gradu. I treća zajednička karakteristika je samna in kostimiranja preživelih žena, kostim koji inspiraciju nalazi u fetiš kulturi, vizuelnoj predstavi o Gospodarici, Dominatriks ženi. U vizuelnom i estetskom smislu omoti VHS izdanja filmova „Amerika 3000“ i „Feniks ratnica“ ne razlikuju se od omota bilo kog pornografskog filma iz osamdesetih godina koji se bavi sličnom tematikom¹⁵⁵. Na ovim fotografijama omota su prikazane žene koje dominiraju i koje imaju muške robove – ona u ruci drži bič („Amerika 3000“), odnosno, ona u jednoj ruci drži sablju a u drugoj metalni lanac-povodac koji je obavijen muškarcu oko njegovog vrata („Feniks ratnica“). Pomenuta tri filma su, pored filmova „Knjiga iskupljenja“ i „Seri 2000“¹⁵⁶, jedini primeri filmova na temu postapokalipse koji prikazuju žene koje u novom svetu umeju da se sna u same i koje ne zavise od pomoći i muškaraca.

Pojedini filmovi nam poručuju da nakon što je globalna katastrofa uništila veći deo planete i svet otišao do avola, konzumiranje pornografskih sadržaja i dalje predstavlja neizostavan deo slobodnog vremena i zabave one nekolicine preživelih muškaraca. U filmovima „Dejak i njegov pas“ i „Poštar“ prikazano je postojanje svojevrstnih postapokalipti nih bioskopa koji su namenjeni isključivo muškarcima. Bioskop iz filma „Dejak i njegov pas“ se nalazi usred pustinje, muškarci kao ulaznicu daju bilo šta od vrednosti, najčešće hranu (Vik daje oveku na ulazu konzervu sardina), pre nego što uđu u improvizovani bioskop u obavezi su da na improvizovanom šalteru odlože oružje, ukoliko žele mogu da „kupe“ i kokice. Na platnu se prikazuju neki crno-beli soft-porno filmovi – vidimo snimak žene koja igra u donjem vešu i zatim sam seksualni odnos. Prisutni muškarci pažljivo gledaju film sve do trenutka kada u prostoriji izbija tuča bez povoda. U filmu „Poštar“ u logoru Holnista uvećavaju vojnicima puštaju filmove. Kino-operater pušta neki

¹⁵⁵ Omot VHS izdanja filma „Feniks ratnica“ dostupan je na sledećoj adresi <http://www.videocollector.co.uk/data/images/phoenix-the-warrior-108841.jpg>; omot VHS izdanja za film „Amerika 3000“ v. na <http://chuckwagner.com/wp-content/uploads/2011/10/America3000case.jpg>.

¹⁵⁶ Filmovi „Knjiga iskupljenja“ i „Seri 2000“ prikazuju delimično samostalne i „jake“ ženske likove, u filmu „Knjiga iskupljenja“ Solara svoju snagu pronalazi tek na kraju filma i to zahvaljujući Eliju koji ju je naučio svemu što zna, to jest koji ju je podstakao da se pronađe; u filmu „Seri 2000“ Džonson je muškobanjasta „razbijačica“ do trenutka dok se ne zaljubi u glavnog junaka Sema Tredvela.

vojni ki film, muškarci negoduju i ga aju ga kamenicama, ovek uzima jednu filmsku traku i pita ih: „da li je ovo to što želite?“, i zatim vidimo prvu scenu filma u kojoj je jedna devojka a okupljeni muškarci napokon zadovoljno ute. Nisu, smatraju reditelji i scenaristi ovih filmova, samo hrana i voda neophodni za „opstanak“ ljudske vrste, ve je to i pornografija, odnosno, vizuelni prikazi seksa ili nagih žena, koji su uostalom, u ovoj ili onoj formi, bili sastavni deo života ljudi još od praistorije (v. Morus 1961, 7-16). U filmu „Glen i Randa“, Glen u jednoj ku i pronalazi neku staru knjigu u kojoj su ilustrovane različite seksualne poze. Randa je ve u podmakloj trudno i. Glen je poput malog deteta radostan što je pronašao tu knjigu, oduševljeno lista stranice i potpuno je zadivljen otkri em novih poza za koje do tada nije znao i koje uz pomo ove slikovnice može da nau i. Ushieno kaže nezainteresovanoj Randi: „hajde da probamo novu, ali one zaista dobre je teško izvesti sa tim tvojim stomakom“. Ovi filmovi prili no jednostrano prikazuju pretpostavljeno (ne)uživanje u pornografiji – naime, na delu su dva stereotipa – s jedne strane, žene ne gledaju, odnosno ne uživaju (i ne bi trebalo niti da gledaju niti da uživaju) u pornografskim sadržajima i njih to ne zanima, i s druge, svi muškarci gledaju i uživaju u bilo kakvom vizuelnom prikazu seksualnog odnosa, odnosno bilo kakvom vizuelnom sadržaju koji ih seksualno stimuliše.

Neprikazane želje

Ni u jednom od ukupno trideset odgledanih filmova ne prikazuju se istopolni seksualni odnosi u društvima koja nastaju nakon apokalipse. Dobar primer predstavljaju filmovi „Amerika 3000“ i „Feniks ratnica“ u kojima se opisuju društva budu nosti isključivo sastavljena od ženske populacije. Naime, to su zajednice koje preziru muškarce, društva u kojima se žene brinu jedne o drugima, i zbog toga je logi no pretpostaviti da e se izme u njih razviti romanti na ose anja, seksualna privla nost i da e do i do bilo kakvog fizi kog kontakta. Me utim, navedeni filmovi ne predvi aju takvu mogu nost. Na kraju ovih filmova, žene ratnice nalaze svoje muškarce sa kojima ostvaruju ljubavnu i seksualnu vezu. Neprikazivanje, odnosno nepostojanje istopolnih seksualnih odnosa u filmovima na temu postapokalipse može se objasniti time što je seksualnost u ovim filmovima pre svega zamišljena, shva ena i prikazana kao heteroseksualna prokreativna seksualnost. Kao što smo videli u prethodnim poglavljima, ideja da e ljudska vrsta opstati dobijanjem potomstva jedna

je od eksplicitnih poruka ovih filmova. Istopolni seksualni odnosi koji isključuju mogu postojati i u ovim filmovima jednostavno ne postoje.

Pored silovanja, koje je, možemo reći, žanrovski „prirodno“ ideji postapokaliptičnog okruženja, u filmovima na temu postapokalipse ne prikazuju se druge seksualne devijacije, zapravo ne prikazuje se ništa što nije društveno prihvatljivo da se na bioskopskom platnu ili na malom ekranu – u ovim filmovima nema primera zoofilije, pedofilije¹⁵⁷, nekrofilije ili incesta. U okruženju postapokalipse izbor potencijalnih seksualnih partnera je veoma ograničen – u izolovanim malobrojnim zajednicama preživelih, bilo da su to zajednice pozitivnih ili negativnih likova (tzv. „zajednice obnove“ i „zajednice raspada“), žene su retkost. U svetu nakon apokalipse za ženama se traga, one se silom otimaju i prisiljavaju na seksualne odnose. Ipak u takvom svetu sveopšte oskudice¹⁵⁸ preživeli ne ostvaruju seksualni kontakt sa biološkim/ krvnim srođnicima, niti imaju seksualni odnos sa leševima, niti seksualno zlostavljaju životinje. Određena seksualna ponašanja/ preferencije, poput bestijalnosti na primer, iako dokumentovana kroz istoriju i u različitim kulturama¹⁵⁹, ne prikazuju se u ovim filmovima. Istraživačka radnja (u velikom broju slučajeva) pretpostavlja povratak na ranije stupnjeve istorijskog razvitka društva. Zbog toga možemo zaključiti da su filmovi na temu postapokalipse vešto prožeti hrišćanskim pogledom na svet i biblijskim učenjem. Na primer, u Trećoj knjizi Mojsijevoj se kaže: „Ko bi muškarca obležao kao ženu, uiniše gadnu stvar obojica; da se pogube, krv njihova na njih“ i „Ko bi obležao živinu da se pogubi, ubijte i živinu“ (Milenović 2012, 26). U slučaju ovih filmova događaj apokalipse zaista predstavlja svojevrsno „iskupljenje“ po hrišćanskom modelu i shvatanju prirodnog i normalnog, odnosno protivprirodnog i nenormalnog. U okruženju postapokalipse preljuba ne postoji. U ovim filmovima nema prikaza izvanbračnog seksa. Jedini izuzetak predstavlja film „Poštar“ ali je isključiva svrha tog seksualnog odnosa „klinička“ oplodnja jer je muž sterilan. Dakle, funkcija seksualnih odnosa, kako nam je prikazano u ovim filmovima, je reprodukcija

¹⁵⁷ Iako se postojanje pedofilije u budućnosti nakon apokalipse u ovim filmovima ne prikazuje, prisilni seksualni kontakt između odraslih osoba i dece razmatra se kao mogućnost u dva filma – u filmu „Vodeni svet“ u sceni kada usamljeni moreplovac pokušava da nagovori Marineru da mu u trampi na pola sata prepusti i Helenu i devojicu Enolu, Mariner na takvu razmenu ne pristaje, već u zamenu za papir trampi samo Helen, a nedugo zatim i ubija moreplovca. U filmu „Put“, žena moli muža da izvrše kolektivno porođajno samoubistvo i njenu odluku objašnjava sledećim rečima: „Oni će nas stići i ubiće nas. Mene će silovati, a onda će silovati tvog sina, a onda će nas ubiti i pojesti nas“.

¹⁵⁸ U većini filmova koji se razmatraju u ovom poglavlju prikazuje se opustošena budućnost, izuzetak je npr. film „Loganovo bekstvo“.

¹⁵⁹ Primeri bestijalnosti dokumentovani su još u praistoriji (npr. pećinsko slikarstvo), seksualni kontakt sa životinjama je jedna od estetskih tema grčke i rimske mitologije, religijski rituali koji uključuju seksualni odnos sa životinjama (najčešće kozama i zmijama) izvodili su se u antičkoj Grčkoj, Rimu i drevnom Egiptu itd. (v. Beetz 2010, 204-205).

i opstanak ljudske vrste, što je tako e ideja potekla iz nasle a ranog hriš anstva. Sveti Avgustin je govorio da „seks služi reprodukciji i samo tome, da se može dešavati samo izme u dve osobe suprotnog pola uz pomo instrumenta, tj. penisa i otvora, tj. vagine u propisanoj pozi gde je muškarac gore a žena dole“ (Buloh 2002, 155-156).

Paradoksalno, u ovim filmovima se praksom neprikazivanja odre enih seksualnih identiteta negira mogu nost postojanja homoseksualnih ili lezbejskih veza i istopolnih seksualnih odnosa u budu nosti nakon „kraja sveta“, isklju uje se potencijalno postojanje jednog dobrovoljnog seksualnog izbora jer se isti pre utno ocenjuje u svetlu navodne neprirodnosti i neprihvatljivosti, dok se istovremeno drugi, zaista neprihvatljivi i devijantni oblici seksualnog ponašanja prikazuju kao nešto sasvim normalno i „o ekivaju e“ kada je o dobu postapokalipse re . Uobi ajena slika postapokalipti nog okruženja je ona u kojoj su žene neretko vezivane lancima, prebijane, iskasapljene, silovane od strane grupe muškaraca, zatvorene u podrumu kao seksualno roblje, ponižavane i ubijane¹⁶⁰. U odre enoj meri, takva slika, imaginarna filmska predstava o budu em ponašanju ljudi nakon apokalipse, normalizuje ideju postojanja seksualnog nasilja nad ženama u kontekstu postapokalipti nog okruženja koje karakteriše stanje rata i bezakonja. To naravno ne zna i da ovi filmovi zagovaraju ili ohrabruju takav tip nasilja, uostalom kao što ni trileri ne promovišu ubijanje a zombi filmovi jedenje ljudskog mozga, takva površna, prevazi ena i jednostrana tuma enja poput tvdnje da „nasilje u medijima ra a nasilje“ uostalom nisu ni tema ovog rada. Re je pre o tome koliko su raširene predstave o nezaustavljivoj mo i seksualne želje koja mora da se ispolji pošto-poto, o navodnoj animalnoj ljudskoj prirodi koju jedino zauzdava postojanje zakona, odnosno civilizacije.

Filmovi na temu postapokalipse pokazuju koliko je ideja o nagonskoj, prirodnoj, biološkoj seksualnosti raširena u popularnoj imaginaciji. Predstave o seksualnim odnosima u ovim filmovima utemeljene su na ideji da društvene institucije propisivanjem normi zauzdavaju i suzbijaju agresivni seksualni nagon, a kada tih institucija više nema (ili su koliko-toliko razorene), kao što je slu aj sa dobom postapokalipse, praksa silovanja

¹⁶⁰ Filmovi „Poštar“; „Knjiga iskupljenja“; „De ak i njegov pas“; „Put“; „Pobesneli Maks 2“; „Panika u nultoj godini“; „Aleja prokletstva“ itd.

nesmetano cveta. Silovanje je u filmovima na temu postapokalipse prikazano kao nekakva svakodnevna „dobar-dan“ praksa, kao o ekivaju i detalj koji e filmsku pri u u initi još uverljivijom. Seks je u postapokalipsi predstavljen kao pokreta ka sila, na isti na in kao što je to glad. Preživeli tragaju za izvorima vode, hranom i za ženama. Ukoliko su im ti resursi uskra eni oni silom do njih dolaze.

Filmovi na temu postapokalipse su „muški filmovi“, u smislu da su pisani iz muške perspektive. Preživeli muškarci, ratnici i heroji, su oni koji su na kraju ovih filmova zaslužni za obnovu/ o uvanje civilizacije. Muškarci su ti koji pobe uju. Nekolicina žena ratnica/ jakih i samostalnih žena, na kraju ovih filmova se ipak zaljubljuje, „smiruje“ i napokon smešta u pripisanu im rodnu ulogu. Žene u ovim filmovima nisu heroji, one su supruge, majke i ljubavnice, a za one koje izvršavaju „herojska dela“ možemo re i da njihovo prona eno herojstvo duguju muškarcima. Žene u ovim filmovima, u najve em broju slu ajeva, nisu inicijatori seksualnog odnosa (osim u slu aju filma „Vešta ka inteligencija“ u kojem je prikazano postojanje muške prostitutke, robot-ljubavnika koji ovim ženama pre služi kao nekakav psihoterapeut, kojem e pre seksualnog odnosa one ispri ati sve što ih tišti i mu i, nego kao nekakva seksualna igra ka namenjena njihovom zadovoljstvu). One su bespomo ne putnice u postapokalipti noj pustoši, koje drumski razbojnici siluju, kasape, ubijaju ili jedu. Drugim re ima, kako nam ovi filmovi poru uju, u okruženju postapokalipse nije dobro biti žena, pogotovo žena koja uz sebe nema muškarca koji bi je štitio.

2.10. Filmovi na temu postapokalipse kao brikolaž mitova

Kao što je već u uvodnim poglavljima rečeno, antropološki pristup dugometražnim igranim filmovima tretira ta dela popularne kulture kao savremene mitove. Filmovi na temu postapokalipse su mitske priče, prilagođene savremenom trenutku, o uništenju i ponovnom stvaranju sveta – one opisuju kako je svet nestao i na koji način će ponovo nastati. Kako piše Elijade, mitovi o kosmičkim kataklizmama su veoma rašireni – „to su priče o tome kako je svet bio razrušen a ovo stanje uništeno, osim jednog para ili nekolicine preživelih“ (Eliade 1998, 40). Mitovi o Potopu su, prema ovom autoru, poznati u skoro svim kulturama. Oni govore o uništenju i ponovnom obnavljanju, jer „iza katastrofe sledi novo stvaranje“ (isto, 43).

„Potop je otvorio put ponovnom stvaranju sveta i u isti mah ponovnom stvaranju ovog stanja. Kraj sveta u prošlosti i onaj koji će se dogoditi u budućnosti, predstavljaju na makrokosmičkom nivou sa izuzetnim dramskim intenzitetom gigantsku projekciju, mitsko-ritualnog sistema ovog sveta Nove godine“ (isto, 41).

Elijade smatra da mitovi o kraju sveta „uvek impliciraju ponovno stvaranje Novog svemira“ i da na taj način „izražavaju drevnu i veoma rasprostranjenu ideju o postupnoj degradaciji Kosmosa, uslovljavaju i njegovo periodično uništenje i ponovno stvaranje“ (isto, 44).

Isto tako, umiranje i ponovno rađanje je jedna od najvažnijih tema obradenih u filmovima i romanima na temu postapokalipse. Stoga i ne čudi što je jedno od prvih akademskih istraživanja romana postapokalipse objavljeno pod nazivom „Feniks iz pepela: književnost obnovljenog sveta“ (Yoke 1987). Mitska ptica feniks¹⁶¹ predstavlja preovlađujuć i simbol u ovim narativima. Ona simbolizuje uskrсну i besmrtnost, ciklično rađanje i umiranje – „hrišćani su je smatrali svetom pričom i simbolom nesalomive volje za preživljavanjem, simbolom uskrсну i pobede života nad smrću (Chevalier i Gheerbrant 1983, 154). Na simboliku ove mitske ptice, feniksa koji predstavlja univerzalni koncept

¹⁶¹ Kada se feniksu približi trenutak smrti on svije gnezdo od mirisnih granica i u njemu izgori od sopstvene topline, da bi potom uskrснуo iz svog pepela (Chevalier i Gheerbrant 1983, 153)

ponovnog rođenja, možemo se pozvati pri opisu mnogih romana postapokalipse – „to su priče o jednoj fazi univerzalnog mitskog kretanja čiji je obrazac rođenje, smrt i ponovno rođenje“ (Yoke 1987, 2). Ovi narativi postapokalipse kao priče o ponovnom početku zasnovane su na „drevnom i univerzalnom obrascu, a to je rođenje, smrt i ponovno rođenje vegetacije, kako je to opisano u mitovima o Ozirisu, Adonisu, Orfeju, Mitri, Persefoni itd.“ (isto, 3). Priče postapokalipse oslanjaju se na mitove o vegetaciji čija je zajednička strukturalna karakteristika potreba da se osigura plodnost koja će se vratiti zemlji u proleće (isto).

Filmovi na temu postapokalipse su, pored teme uništenja i ponovnog stvaranja, u suštini priče o prošlosti i budućnosti. O borbi između dobra i zla. Privlačnost ovih filmova zasniva se na poistovetivanju publike sa borbom glavnih junaka, i to ne samo sa njihovim naporom da se svet kao takav očuva, već pre svega sa njihovim nastojanjem da se povrati izgubljena ravnoteža, odnosno da se sačuvaju (ili ponovo uspostave) opažene kulturne vrednosti „starog“, uništenog sveta. Deo popularnosti ovih filmova je i u prepoznavanju mitova koji čine temelj zapadne civilizacije, a koji predstavljaju gradivni element narativa na temu postapokalipse. Srž većine odabranih filmova čini univerzalni mit o heroju. Naš postapokaliptični heroj je Mesija koji će spasiti čovečanstvo. Prema Broderiku, u ovim filmovima prikazana je borba između judeo-hrišćanskog mesijanskog heroja i antihrista sa njegovim sledbenicima (Broderick 1993, 362). Postapokaliptični heroj je i starozavetni Mojsije koji oslobađa svoj narod iz ropstva i vodi ga u Obećanu zemlju.

Filmovi postapokalipse priču u grade pod velikim uticajem judeo-hrišćanske mitologije. U ovim filmovima možemo uočiti pomenute zajedničke, univerzalne mitove o uništenju i ponovnom stvaranju sveta koji su prisutni u svim delovima (pod)žanra, kao i pojedinačne mitske priče koje se javljaju u određenim filmovima.

Mitske priče na kojima se temelje filmski narativi na temu postapokalipse u odabranim filmovima možemo prema poretku grupisati na judeo-hrišćanske i grčke mitove.

Judeo-hrišćanski mitovi

Judeo-hrišćanski mitovi predstavljaju idejno ishodište većine, ako ne i svih, filmova na temu postapokalipse. Nuklearni rat, globalno zagrevanje i pandemije smrtonosnih virusa se predstavljaju kao starozavetni Potop savremenog doba. Heroj postapokaliptičnog sveta je futuristički Mojsije koji svoj narod vodi u Obećanu zemlju, a glavni junak i junakinja su postapokaliptični Adam i Eva koji će nastaviti ljudsku vrstu.

Mit o Potopu

Jedna od najpoznatijih biblijskih priča je svakako mit o Noju i Potopu. Prema Bibliji¹⁶², razlog uništenja sveta bila je pokvarenost ljudi – „Zemlja je bila iskvarena i nepravdom napunjena i Bog je odlučio da uništi ceo taj naraštaj“ (Goldstein 1988, 45). Jedino pravedni Noje i njegova porodica preživeti i zasnovati novi svet. Priča o Nojevoj barki je priča o novom početku jer nakon katastrofe nastaje novo doba (Every 1988, 22). Kao što znamo, Noje je upozoren da se sav živi svet biti uništen, ali da se on i njegova žena, kao i njegovi sinovi sa ženama spasiti tako što će Noje izgraditi barku u kojoj će, pored zaliha hrane, smestiti po dvoje od svake vrste životinje. Zaštićeni i zatvoreni prostori u kojima zajednice preživelih nakon apokalipse borave predstavljaju metaforu Nojeve barke. U filmu „Ledolamac“ voz koji neprestano kruži zaleđenom planetom je ništa drugo do starozavetna barka na šinama. Utvrđeni gradovi u koje su se preživeli sakrili je barka koja miruje. Bez obzira na činjenicu što su takva ograničena i najčešće pod zemljom ukopana mesta, prostori u kojima su na snazi totalitaristički modeli upravljanja, bez obzira što su ti podzemni gradovi mesta neprekidne kontrole i opresije, stanovnici koji u njima žive zaštićeni su od radijacije, smrtonosnih virusa ili ratnog stanja, haosa i anarhije koja vlada na površini opustošene zemlje. Na primer, u filmu „Grad ilibara“ grupa naučnika je znaju i da će se nuklearna katastrofa dogoditi namenski izgradila veštački podzemni grad i u njemu poput Nojeve barke naselila „odabrane primerke“ žena, muškaraca i dece. Stanovnici podzemnih gradova kao i Noje koji je puštao ptice sa barke da bi saznao da li su vode poele da se povlače, tj. da li su vrhovi drve a poele da se pokazuju, koriste insekte kao glasnike o tome da li je život na površini zemlje ponovo mogući (junaci u filmovima „Dvanaest majmuna“, „Ostrvo“, Loganovo bekstvo“, „Grad ilibara“). Katkad preživeli veruju da su upravo oni ti izabrani ljudi koji će u budućnosti nastaviti ljudsku vrstu – u filmu „Deak i njegov pas“ stanovnici podzemnog grada Topeka veruju da budućnost pripada njihovoj zajednici. Muškarci se u ovim filmovima ponekad ponašaju poput biblijskog Noja ne bi li osigurali spasenje i preživljavanje u prvom redu svoje porodice, a potom i drugih preživelih. Takvo ponašanje povezano je sa znanjem da će se kataklizma dogoditi (ili sa spoznajom pravih razmera kataklizme) i obično uključuje pripremu koja se sastoji u gomilanju potrebnih materijalnih

¹⁶² Goldštejn beleži da je legenda o Potopu starija od kazivanja u Knjizi postanka. Ta legenda je verovatno nastala na osnovu stvarne katastrofalne poplave koja se dogodila u Mesopotamiji i koja je potom prepričavana u mitološkom obliku. Sličan opis biblijskog potopa nalazimo i u Epu o Gilgamešu – Utnapištim je isto tako upozoren da predstoji katastrofa i da zbog toga sagradi lađu (Goldstein 1988, 44).

resursa, kao i u odlasku na bezbedno i dobro zaštićeno mesto. U filmu „Panika u nultoj godini“ otac u prodavnici nabavlja ogromne zalihe hrane i ostalih stvari potrebnih za višemesečno preživljavanje i odvodi svoju porodicu u jednu izolovanu pećinu. U filmu „Dan kada se svet završio“ bivši komandir mornarice Džim Medison je unapred znao da će se nuklearna kataklizma dogoditi i zbog toga je od svoje kuće napravio svojevrsnu Nojevu barku – on je kuću veoma dobro zaštitio od mogućih posledica radijacije i obezbedio dovoljne zalihe hrane za sebe i za svoju ekipu. Ono što je zajedničko glavnim muškim likovima u pomenutim filmovima jeste da su i jedan i drugi predstavljeni kao autoritarne i konzervativne figure i tradicionalisti, oni su prikazani kao izrazito moralni i pravi ljudi, baš kao i Noje u Bibliji – „Noje je bio pravedan u pokvarenom vremenu, i pravedan u poređenju sa ostalim ljudima u to vreme“ (Goldstein 1988, 45).

Mit o Mojsiju

Mit o Mojsiju i njegovom spasavanju iz vode, odnosno elementi priče o tome kako je Mojsije dospao u Egipat, iskorišćeni su u filmu „Vodeni svet“. Kao što znamo, u trenutku kada je egipatski faraon naredio da se pobiju sva muška novorođenčad, Mojsijeva majka je malog Mojsija sakrila u košaru od trske i košaru spustila u vode Nila. Goldštejn smatra da je ovo deo uobičajenog motiva u mnogim kazivanjima o herojima (isto, 85). Poput malog Mojsija, i devojčica Elena je kao beba plutala okeanom smeštena u košaricu da bi je na karju, kada je korpa sa bebom dospela do Atola, iz vode spasila Atoljanka Helen. Na devojčicinim leđima se nalazi uputstvo (istetovirana mapa) kako doći do „Drajlenda“, jedinog preostalog nepotopljenog ostrva. Putanja iscrtana na njenim leđima konačno će odvesti preživlele do Obećane zemlje.

Mit o Obećanoj zemlji

Konačno pronalazak Obećane zemlje označava srećan kraj ovih filmova. Kao što i Knjiga izlaska opisuje ropstvo jevrejskog naroda u Egiptu i putovanje kroz pustinju prema Obećanoj zemlji, tako i u ovim filmovima, glavni lik kao kakav futuristički Mojsije oslobađa ostale preživlele od tlačenja postapokaliptičnih bandi ili robovanja u totalitarnim uređenim

zajednicama. U svim ovim filmovima postapokalipti ni junaci tragaju za odre enim geografskim lokalitetom gde su uslovi života znatno bolji i gde e kona no biti bezbedni. To je mitsko mesto o kojem preživeli ispredaju legende – niko od njih tamo nije bio ali svi veruju da takvo mesto ipak postoji. U filmu „De ak i njegov pas“ to je „Zemlja iza brda“ („Over the Hill“) – to je „mesto gde se jelen i antilopa igraju, toplo je i isto, ljudi mogu da se opuste i zabavljaju i hrana raste iz zemlje“. U filmu „Ultimativni ratnik“ to je Ostrvo, jedino preostalo nezaga eno mesto na planeti. U filmu „Glen i Randa“ to je legendarni grad pod nazivom Metropolis. U filmu „Poštar“ to je mitski gradi Sent Rouz. U filmu „Nema vlati trave“ to je jedna izolovana poljoprivredna naseobina koja se nalazi u Škotskoj. U filmu „Vodeni svet“ to je „Drajlend“, jedino preostalo nepotopljeno mesto na Zemlji. U filmu „Put“ to je neodre eno mesto koje se nalazi negde na jugu. U filmu „Aleja prokletstva“ to je pastoralni gradi Elbeni. U filmu „Loganovo bekstvo“ to je mesto poznato pod nazivom „Uto ište“. U filmu „Knjiga iskupljenja“ to je utvr eni muzej-biblioteka ostrvo Alkatraz. U filmu „Ja sam legenda“ to je Betel, utvr ena kolonija neinficiranih ljudi. U tre em delu filmske trilogije „Pobesneli Maks“ to je „Sutra-jutro-zemlja“. Dolaskom u Obe anu zemlju preživeli najzad nalaze svoju utopiju.

Mit o stvaranju – Adam i Eva

Sre an kraj ovih filmova neretko podrazumeva kona no romanti no „sjedinenje“ muško-ženskog para (na primer, Korvis i Vina – film „Amerika 3000“, Karson i Melinda – „Ultimativni ratnik“, Zerak i Drakela – „Pustinjski ratnik“, Logan i Džesika – „Loganovo bekstvo“, Rik i Luis – „Dan kada se svet završio“, Linkoln i Džordan – „Ostrvo“ itd. Glavni likovi su uspešno savladali različite prepreke na putu svog izbavljenja (ratno stanje, totalitaristi ke sisteme vladavine ili su nekako prevazišli ekstremno loše uslove života) i otisnuli se u nepoznatu/neistraženu divljinu. Oni su sada kona no slobodni. U završnim scenama ovih filmova postapokalipti ni ljubavnici, koji e nastaviti vrstu i time osigurati dalju budućnost ove anstva, obično se prikazuju kao sre no zaljubljeni u okruženju nabujale, ponovo „oživljene“ prirode. Njihovo izbavljenje je u stvari njihov povratak u prirodu, plodnu i zdravu prirodu koja nije više zaga ena. Slike nabujalog rastinja aluzija su na okruženje „Rajskog vrta“ i biblijski mit o stvaranju prvih, bezgrešnih ljudi – Rajski vrt kao mesto koje je smešteno na početak vremena ukazuje na „tvorca koji je prve ljude smestio na bezbrižno i bezopasno mesto“ (Biderman 2004, 441). Naši ljubavnici su novi praroditelji ljudskog roda,

oni su postapokaliptični Adam i Eva, prvobitni par koji simbolizuje „ponovni“ počinak ove anarhije. Kako nam se u ovim filmovima prikazuje, preživeli muškarac i žena su svojim ponašanjem i postupcima dolazili da su moralno ispravni, ali, možda ne u potpunosti bezgrešni u strogoj, biblijskom smislu, ali su u odnosu na ostale postapokaliptične ljude upravo oni ti koji zavreću da prežive i da nastave ljudski rod. Adam kao mitski predak, simbol prvog milenija i ljudskih počinaka je „prvi u prirodi, on je vrhunac zemaljskog stvaranja, najviše biće ljudskog roda, on je odgovoran za svo potomstvo koje je od njega poteklo“ (Chevalier i Gheerbrant 1983, 3). Adam kao prvi milenij u raj, smatrao se „idealnom posudom božanskog znanja i pouke“ (Goldstein 1988, 41) i kako nam ovi filmovi poručuju – takav bi trebalo da bude i postapokaliptični Adam budućnosti.

Grčki mitovi

Mitovi iz grčke mitologije poslužili su kao inspiracija filmske priče u četiri ostvarenja kinematografije postapokalipse – u filmovima „Igre gladi“, „Amerika 3000“, „Feniks ratnica“ i „Vodeni svet“ filmski narativ se gradi na osnovu mita o Tezeju, odnosno, na osnovu mita o Amazonkama ili mita o Atlantidi.

Mit o Tezeju

Grčki mitovi o herojima poslužili su kao inspiracija osnovnog zapleta popularne trilogije „Igre gladi“ na osnovu koje je 2012. godine snimljen istoimeni film (The Hunger Games, 2012). Suzan Collins, autorka romana „Igre gladi“, kako sama u jednom intervjuu kaže, bila je još kao dete fascinirana grčkim mitom o Tezeju i Minotauru¹⁶³. Prema Collins, junakinja romana Katniss je futuristička verzija mitskog Tezeja. U mitu, Atinjani su kritskom kralju Minosu morali da na svakih devet godina pošalju danak – sedam mladića i sedam devojaka koje je Minos zatvarao u veliki lavirint gde ih je proždirao Minotaur. To je bila kazna koju su Atinjani morali da plate zbog ubistva njegovog sina Androgeja (Cremanović i Srećković 1992, 526-527). U filmu, to jest romanu „Igre gladi“, prikazuje se

¹⁶³A Conversation with Suzanne Collins, Questions and Answers, Scholastic Inc.; dostupno na <http://www.scholastic.com/thehungergames/media/qanda.pdf>.

okrutno takmičenje koje je vlada u Kapitolu ustanovila kao neku vrstu kazne i podsetnik na pobunu protiv vlasti koja se dogodila u prošlosti. Stanovnici svih dvanaest okruga u državi Panem su obavezi da svake godine pošalju po jednog dečaka i devojicu uzrasta od 12 do 18 godina koji će učestvovati u javnom takmičenju poznatom pod nazivom „Igre gladi“. U esenciji u ovom medijskom spektaklu (reality programu) se među sobom bore na život i smrt, a pobednik Igre je ona osoba koja preživi do kraja.

Mit o Atlantidi

Priča o Atlantidi, „mitskom ostrvu božanske lepote“ koje se nalazilo se iza Heraklovih stubova u Atlantskom okeanu, poslužila je kao inspiracija u filmu „Vodeni svet“. Kako nam se u filmu prikazuje, u budućnosti nakon globalne ekološke katastrofe, kopno više ne postoji i čitava planeta je prekrivena beskrajnim okeanom. Oni koji su preživeli plove morima i tragaju za mitskom utopijom „Drajlend“, jedinim preostalim ostrvom na planeti. Ostrvo „Suva zemlja“ prikazano je kao rajsko ostrvo, nepreglednog bogatstva i lepote. Na takvom mestu preživeli će moći da zasnuju novo društvo, sasvim različitog ureenja od onog kakvo postoji na Atolu, baš kao što je i Platonova Atlantida označavala „idealno političko i društveno ureenje“, simbol nekog izgubljenog raja ili idealnog grada (Chevalier i Gheerbrant 1983, 24).

Mit o Amazonkama

„Jednom je svet bio zelen i živ, onda se desila nuklearna bomba i svuda je živela smrt. Svi su se razboleli i ne isti. Jednog dana beba je rođena, ista i jasna, i kletva komunijara je skinuta. Dete je bilo snažno i lepo i zvalo se Žena. Žena je naučila svoju decu da prate Tijaru.“

(mit o postanku iz filma „Amerika 3000“).

U filmovima „Amerika 3000“ i „Feniks ratnica“ u budućnosti nakon apokalipse svetom vladaju žene ratnice, a muškarci su njihovi robovi. Na čelu ovih ženskih društava je

kraljica (u filmu „Amerika 3000“ kraljica se naziva Tijara, a u filmu „Feniks ratnica“ Velika Majka). Preostali muškarci služe kao radna i seksualna snaga (u prisilnom inu zvanom „zasejavanje“), a oni neuhva eni žive kao životinje. Ukoliko se rodi muško dete ono se ubija. Ratnice iz filma „Amerika 3000“ naoružane su bi evima, toljagama, štitom, lukom i strelom. Filmska predstava ovih žena u potpunosti je oblikovana po uzoru na mitske Amazonke, koje u mitologiji „simbolizuju žene koje ubijaju muškarce“ (Chevalier i Gheerbrant 1983, 9). U gr koj mitologij Amazonke su predstavljene kao ratnice koje same vladaju i odgajaju samo k erke. Prema mitu o Amazonkama, njihovom državom koja se nalazila u Kapadokiji, upravljala je kraljica, a glavni grad nazivao se Temiskira (Cremanovi -Kuzmanovi i Srejovi 1992, 25). Kako navode Cremanovi -Kuzmanovi i Srejovi , Amazonke su muškarce odstranjivale iz zemlje ili su ih sakatile i ostavljale da obavljaju sve ženske poslove (isto). One su slobodno vreme provodile isklju ivo u lovu i u ratnim vežbama. Njihovo naoružanje sastojalo se od koplja, luka, sekire i štita u obliku polumeseca. Jedanput godišnje su se sastajale sa muškarcima da bi obezbedile potomstvo (ukoliko bi rodile muško dete one su ga ubijale). Pomenuti filmovi predstavljaju izuzetak u odnosu na uobi ajeni na in prikazivanja ženskih likova u filmovima na temu postapokalipse. Naime, kao što je u prethodnim poglavljima pokazano, ženski likovi su ti koji najviše trpe u nasilnom i opasnom svetu budu nosti – žene su mu ene, silovane i ubijane, one uglavnom nisu predstavljene kao „heroji“ postapokalipti nog sveta i njihov uspeh u takvom okruženju prevashodno zavisi od pomo i muškaraca, dok je njihova uloga u pri i naj eš e svedena na njihovu reproduktivnu funkciju.

Filmovi na temu postapokalipse su savremeni mitovi o preživljavanju. Oni pri aju pri u o tome da ove anstvo/svet mora da „umre“ da bi se ponovo rodi(1)o. Pre nego što se ponovo rodi, ono mora da plati cenu zbog nehajnog zaga ivanja životne sredine, eksperimentisanja sa vešta ki proizvedenim virusima, ono mora da umre jer je izumelo oružje sopstvenog uništenja – atomsku bombu. Ovi filmovi su pri e o tome da nada dolazi tek nakon trpljenja zaslužene kazne, i da bez poravnanja nema novog po etka. Filmovi postapokalipse

predstavljaju, re eno jezikom Levi-Strosa, brikolaž¹⁶⁴ mitova. Ovi filmovi su svojevrsni brikolaž sastavljen od razli itih univerzalnih simbola, kosmogonijskih i eshatoloških mitova, a najve im delom se temelje, kao što je na primerima iz pojedinih filmova pokazano, na kombinovanju elemenata iz judeo-hriš anske, i u manjoj meri, gr ke mitologije. Zapravo, prema Levi-Strosu, svaki mit je brikolaž ranijih mitova (Kova evi 2006, 28), odnosno „svaki mit je generisan iz nekih prethodnih mitskih formi“ (isto, 29). Brikoliranje je odlika mitskog mišljenja. S tim u vezi, Kova evi piše da onog trenutka „kada u jednom društvu naraste potreba da se nešto opiše, protuma i, objasni, ilustruje u okviru mitskog mišljenja, stvara se novi mit“ (isto, 28). Ipak, takav „novi mit“ nije posve nov – on je sastavljen od delova ranijih mitova, ili nekih drugih, ranijih oblika svesti (isto). Filmovi na temu postapokalipse su bili (i dalje jesu), iako budu nost prikazuju u pesimisti nom klju u, zapravo optimisti an odgovor na postoje e strahove o mogu em uništenju ove anstva/sopstvenom kraju. Nemir, tenzije i strahovi vezani za potencijalne katastrofi ne doga aje ublažavaju se eskurzijom u mitsko mišljenje – upravo gledanjem filmova na temu postapokalipse – Potop se ve jednom u dalekoj mitskoj prošlosti dogodio, a mi smo ipak i dalje tu.

¹⁶⁴ Termin „brikolaž“ u doslovnom prevodu sa francuskog jezika ozna va „ku no majstorisanje“. Kova evi termin bliže opisuje kao, npr. kada bismo mi orman koji nam više ne treba rastavili i rasklopili na još jedan nepotreban sto, pa od svega toga sklepali policu za knjige (Kova evi 2006, 28).

III ZAKLJUČAK

Filmovi na temu postapokalipse su prije o preživljavanju i obnovi civilizacije uništenog sveta. Ovi proizvodi popularne kulture predstavljaju veoma plodnu građu na osnovu koje mi možemo da ispitujemo kolektivnu imaginaciju o „svetu nakon kraja sveta”, naš odnos prema budućnosti, ali i prema prošlosti, budući da ovi filmovi predstavljaju refleksiju preovlađujućih strahova i sociokulturnih tenzija doba i kulture u kojoj su nastali.

U uvodnim poglavljima disertacije izlažu se specifičnosti antropološkog pristupa medijima i popularnoj kulturi, sa akcentom na istraživanje žanrovskog stvaralaštva nauke i fantastike. Potom se u kratkim crtama ukazuje na opšte karakteristike filmova i romana postapokalipse. Istraživanje fiktivnih postapokaliptičnih zajednica obavljeno je kao svojevrsna „etnografija iz fotelje”, kao odlazak na bilo koji antropološki teren, odnosno odlazak u bilo koju zajednicu. Namjera mi je bila da otkrijem kako mi zamišljamo šta bi moglo da se u smislu sociokulturnih promena dogodi u nekoj zajednici/grupi ljudi nakon što bi preživeli globalnu katastrofu. Analitički deo rada bio je zamišljen kao ispitivanje materijalne i socijalne kulture postapokalipse, to jest ta poglavlja su posvećena analizi značenja kulturnih predstava o (is)hrani, materijalnom i nematerijalnom kulturnom nasleđu, urbanom okruženju, načinima zamišljanja formiranja društava, braka, porodice, ljubavi i seksualnih odnosa u budućnosti, nakon apokalipse.

Poglavljje „Predstave o (is)hrani u filmovima na temu postapokalipse“ posvećeno je analizi načina na koji (is)hrana funkcioniše u ovim filmovima koji prikazuju njenu sveopštu nestajućicu. Hrana je osnovni resurs oko koga se odvijaju sukobi u postapokaliptičnom svetu. Kako smo na primeru odabranih filmova videli, u zamišljenom okruženju postapokalipse ishrana preživelih ograničena je na retke ostatke konzervirane hrane, ili na ljudsko meso i na ostalu „nejestivu“ odnosno tabuisanu hranu. Kako je u disertaciji predloženo, izbor ishrane odnosno odabira potencijalne hrane potcrtava značaj odnosa između prirode i kulture, to jest najbolje ilustruje ove suprotnosti, prizivajući i ključnu opoziciju između nas (Mi) i njih (Drugi) koja se dalje predstavlja odnosom kultura : ne-kultura. U postapokaliptičnom okruženju Drugi su prikazani kao oni koji jedu ljudsko meso, koji ne dele vrednosti i pravila starog, „ispravnog“ sveta, odnosno uništene civilizacije. Drugi su oni koji ne jedu istu hranu kao i Mi. Postupanje sa hranom u postapokalipsi, odnosno način obedovanja, simbolizuje i nas kao ljudsku vrstu koja (ni)je posle apokalipse izgubila „kulturu“/civilizaciju. Putem hrane (darivanjem hrane ili prilikom zajedničkog obroka) izgrađuju se bliski socijalni odnosi.

Zajednički obroci u ovim filmovima vraćaju „red“ tamo gde ga nema – grade odnose bliskosti i saosećanja me u likovima koji pokušavaju da prežive u haosu postapokaliptičnog nasilja. Scene hrane i ishrane u postapokaliptičnim filmovima, više nego bilo šta drugo, ukazuju na značaj koji meso (i kao hrana i kao simbol) ima u savremenoj kulturi.

U sledećem poglavlju, „Kulturno nasleđe u postapokaliptičnim vizijama budućnosti“, tumači se sakupljanje prakse vođenja postapokaliptičnih bandi, nematerijalno kulturno nasleđe postapokaliptičnih zajednica, i ispituje uloga muzeja u okruženju postapokalipse. Sakupljanje prakse „vođenja“ dovode se u vezu sa kabinetima muzeja, zbirkama evropskih vladara i plemića iz XVI veka koje su prikazivale njihovo bogatstvo i moć. Takvo sakupljanje i čuvanje predmeta iz prošlosti u privatnim „zbirdama“ vođenja označava evolutivnu stepenicu nižu u odnosu na današnje muzeje – budući da su prvi muzeji bili rezultat preobražaja zbirki. Nematerijalno kulturno nasleđe postapokaliptičnih zajednica, verbalni folklor postapokalipse, izmeću ostalog, priče koje pripovedaju o tome šta je dovelo do kataklizme. Takve priče o razlozima zbog kojih se kataklizma dogodila i opis samog događaja, predstavljaju mitove o postanku postapokaliptičnog sveta. Na primerima tih priča pokazuje se instrumentalizacija kulturnog nasleđa u postapokalipsi zarad političkih ciljeva pojedinaca koji u ovim zajednicama imaju ili žele da steknu vlast. Naime, takve priče prevashodno ispunjavaju funkciju sticanja moći i kontrole nad ljudima koji žive u tmurnom i opustošenom svetu nakon kataklizme. Na kraju ovog poglavlja se, na primeru prikazivanja muzeja-biblioteke na ostrvu Alkatraz u filmu „Knjiga iskupljenja“, razmatra mesto i uloga muzeja u postapokalipsi. Kao i u slučaju „kabineta muzeja“ koji predstavljaju preteku današnjih muzeja, tako se i Alkatraz može povezati sa ranijim oblicima muzeja, odnosno sa razvojem muzeja kroz istoriju. Ovaj muzej predstavljen je kao temelj uspostavljanja budućeg društva koje se gradi po uzoru na staro/uništeno društvo.

U poglavlju „Slika grada u filmovima postapokalipse“ analizira se značajna predstava o gradovima budućnosti u filmovima postapokalipse. Na osnovu kriterijuma tehnološkog razvoja fiktivnih postkataklizmičnih društava, u poglavlju se opisuju dva najčešća tipa grada koja se javljaju u budućnosti nakon apokalipse – futuristički grad napredne tehnologije i mali grad/naseobina nazadne tehnologije. Futuristički grad predstavljen je kao mesto straha i kontrole, i on se prikazuje kao metropola otvorenih granica, odnosno kao zazidani grad zatvorenih granica. Kada je reč o nepostojećim, za potrebe narativa izmišljenim gradovima, u prvom redu su to naseobine nastale na ruševinama stare civilizacije kao evolutivno „nazadni“ mali gradovi. Distopična budućnost je osnovna karakteristika prikazivanja urbanog okruženja

postapokalipse. Postapokalipti ne zajednice su predstavljene kao izolovana ostrva – to su gradovi-države, odnosno gradovi kao utvr enja, te je stoga poruka ovih filmova zasnovana na romanti noj ideji oslobo enja koje se ostvaruje bekstvom iz grada.

Poglavlje „Politi ko i društveno ure enje u filmovima na temu postapokalipse“ prikazuje na koji na in analizirani filmovi tretiraju pitanje prirodnog stanja i društvenog ugovora, kao i to kakva se politička i društvena ure enja formiraju nakon apokalipse, odnosno nakon pretpostavljenog kretanja iz po etka. S jedne strane, u ovim filmovima se opisuje potpuni raspad „starog“ društvenog sistema, dok se, s druge strane, prikazuje nastanak „novih“ društvenih ure enja koja se formiraju nakon kataklizme. Pomenuta dva tipa društva koja nastaju u budu nosti na elno se mogu predstaviti kao „zajednice haosa i anarhije“ ija je osnovna karakteristika vladavina ogoljenog nasilja, to jest ratno stanje, te kao one zajednice ure ene po istorijski poznatim modelima koje karakteriše vladavina jednog oveka ili manje grupe ljudi nad preživelim (robovlasništvo, feudalizam, socijalizam). Na kraju ovog poglavlja predstavljaju se karakteristi ni elementi distopije koji se naj eš e javljaju u datim filmovima: loši uslovi života i osiromašeno okruženje, vlada terora i zastrašivanja i nemogu nost postojanja slobode izbora, konstantna kontrola preživelih, ograni avanje slobodnog kretanja preživelih, socijalna stratifikacija, gubitak znanja, „sportske“ smrtonosne igre kao javni spektakl. Navedeni elementi ukazuju na suštinsku karakteristiku ovih filmova, a to je gubitak slobode i ljudskih prava nakon kataklizme, što nas vodi zaklju ku da je poruka ovih filmova izražena kroz ideju da jedino povratak demokratskom ure enju može da osigura dalju budu nost ove anstva.

U poglavlju „Brak i porodica u filmovima na temu postapokalipse“ prikazuju se na ini zamišljanja braka i porodice u budu nosti nakon globalne katastrofe. Brak je u filmovima na temu postapokalipse prikazan isklju ivo kao heteroseksualan (ni u jednom od datih filmova ne postoje primeri homoseksualnih brakova i veza), a monogamija je predstavljena kao preovla uju i oblik braka. Kako pokazuju primeri iz ovih filmova, ve ina zajednica koje su nastale nakon apokalipse su egzogamne, a glavni razlog „traženja“ žene ili muškarca izvan svoje grupe jeste nesposobnost za e a, odnosno nemogu nost dalje reprodukcije unutar zajednice. U ovim filmovima nisu prikazana društva koja praktikuju endogamiju, dok se u svim zajednicama poštuje tabu incesta. U tom smislu, ovi filmovi poru uju da reprodukciju zajednice i stremljenu obnovu „civilizacije“ nije mogu e zasnovati na incestnim odnosima, ime se naglašava bazi nost, univerzalnost i „nezamislivost“ tabua incesta. Predstave o braku u filmovima postapokalipse izrazito su tradicionalisti ke i konzervativne. U najve em broju

slu ajeva te predstave su odraz poželjnih, društveno i kulturno ve postoje ih i odobrenih oblika, ustrojenih po modelu hriš anskog braka. U analiziranim filmovima se ne prikazuje postojanje istopolnih brakova, kao ni mogu nost razvoda braka. Kada je re o porodici i porodi nim odnosima u društvima postapokalipse ovi filmovi s jedne strane razmatraju pitanje o uvanja tradicionalne nuklearne porodice, to jest razmatraju pitanje kako se postoje a porodica suo ava sa novonastalim kataklizmi nim okolnostima dok, s druge strane, pažnju posve uju pitanju kako se nakon apokalipse formira nova porodica po uzoru na „stari“, tradicionalni model. Naj eš e teme i motivi koji se ti u porodice i porodi nih odnosa u ovim filmovima jesu: neosporni autoritet oca kao glave porodice, zna aj reprodukcije za opstanak ljudske vrste i problemi vezani za nesposobnost za e a, nemogu nost „održivog“ postojanja jednoroditeljskih porodica i, na kraju, centralna važnost nuklearne monogamne heteroseksualne porodice koja u ovim filmovima postaje metafora same civilizacije.

U slede em poglavlju, „Ljubav u doba postapokalipse – na ini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta“, razmatrane su kulturne predstave o ljubavi i ljubavnim vezama u odabranim filmovima. Uo eno je da se u ovim filmovima prikazuju dva tipa ljubavi – romanti na i partnerska/prijateljska ljubav. Ljubav u postapokalipsi je stereotipno predstavljena kao isklju ivo heteroseksualna i monogamna, i kao ljubav ija je osnovna funkcija dobijanje, odnosno zaštita postoje eg potomstva. U analiziranim filmovima, ljubav je zamišljena pre svega kao heteroseksualni, romanti ni i bra ni fenomen. Romanti na ljubav u postapokalipsi je prikazana kao ljubav koja se razvija izme u stranaca jer postapokalipti ni ljubavnici poti u iz razli itih (i neretko suprotstavljenih) zajednica, kao ljubav koja izaziva negodovanje ili osudu šire zajednice, odnosno kao ljubav koja je esto zabranjena. injenica da ljubavnici dolaze iz razli itih, ili ak nespojivih, svetova predstavlja odraz uverenja zapadne kulture da je romanti na ljubav kadra da savlada sve prepreke, da ima snagu da nadvlada sva ograni enja i zabrane, ime se naglašava ideja da „romanti na ljubav predstavlja jednu od najvažnijih mitologija savremenog doba“. Upravo prikazivanje romanti ne ljubavi kao nemogu e ini izvorni mit o ljubavi. Jedna od poruka ovih filmova jeste da je romanti na ljubav nespojiva sa kolektivistim pogledom na svet, odnosno da se kao neophodan uslov realizacije romanti ne ljubavi postavlja ra anje kulture individualizma. Ljubav e, kako nam ovi filmovi poru uju, rušenjem društvenih normi omogu iti izgradnju jednog boljeg sveta, uz ponovno uspostavljanje demokratskog poretka i naglašavanje važnosti li ne slobode izbora i sre e pojedinca. Nasuprot prikazu romanti ne ljubavi stoji predstava o mirnoj, staloženoj ljubavi bra nih drugova koju karakteriše nepostojanje bliskog, fizi kog kontakta izme u

partnera. I u jednom i u drugom slučaju, ljubav je predstavljena kao spas, kao „vera u sutra“, kao neophodna sila koja će na kraju dovesti do same obnove izgubljene civilizacije. Ratni ke zajednice preživjelih prikazane su kao društva koja ne poznaju koncept ljubavi, i koja su zbog toga osuđena na propast. Budući da ljubav, kako nam ovi filmovi prikazuju, služi dobijanju ili zaštiti potomstva, ona je predstavljena kao ključno „oruđe opstanka“ i kao „mehanizam preživljavanja“, čime se još jednom pokazuje značaj koji evolucionisti ke teorije imaju u smislu idejnog ishodišta ovih filmova.

U narednom poglavlju, „Predstave o seksu u filmovima na temu postapokalipse“, predstavljaju se oblici/vrste seksualnih odnosa koji se javljaju u postkatakliizmi nom okruženju u odnosu na dva tipa zajednica/društava koja nastaju nakon kraja sveta. Tipovi seksualnog ponašanja koji su prikazani u odabranim filmovima jesu seks kao realizacija romantične veze (vođenje ljubavi), prisilni seksualni odnos (pojedinačno i kolektivno silovanje), seksualni odnos sa robotima i seksualni odnos između tinejdžera. U postapokaliptičnim bandama, dominantni oblik seksualnog ponašanja je silovanje. U popularnoj imaginaciji, postapokalipsa se upravo i zamišlja kao nekakvo „prirodno“ okruženje za postojanje prakse silovanja. Takvu predstavu možemo povezati sa preovlađujućim gledištem da je „silovanje neizbežan proizvod rata i da predstavlja izraz nekontrolisanih muških nagona“. U ovim filmovima, potraga za ženama koje će biti silovane izjednačena je sa potragom za hranom (neretko i same žene nakon što su silovane postaju hrana). Na taj način ovi filmovi zagovaraju ideju da se silovanje u ratu temelji na biologiji, u raširenoj predstavi da haos ratnog stanja omogućava da suzbijena seksualna agresija „izađe na površinu“, odnosno da je „gubitak“ civilizacije – slom zakona i reda, glavni razlog takvog ponašanja muškaraca u postapokalipsi. Kada je reč o seksu sa robotima, zajednička karakteristika odabranih filmova jeste predstavljanje takvog seksualnog odnosa kao naglašeno emotivnog. Međutim, bez obzira na prisutnu humanizaciju robota, takav odnos ne može da opstane jer nije zasnovan na ravnopravnim osnovama – to je ipak pre svega odnos vlasnika i kreiranog. Kada je reč o seksualnom odnosu između tinejdžera, takav odnos predstavlja se kao „utemeljen na biološkim nagonima“ i dovodi se u vezu sa predstavama o primitivnoj seksualnosti. Ni u jednom od odabranih filmova se ne prikazuju istopolni seksualni odnosi jer je seksualnost u filmovima postapokalipse pre svega zamišljena kao heteroseksualna prokreativna seksualnost. U okruženju postapokalipse preljuba ne postoji, niti ima primera pedofilije ili drugih seksualnih devijacija. Možemo da zaključimo da su filmovi postapokalipse prožeti hrišćanskim pogledom na svet i biblijskim učenjem. Ovi filmovi

pokazuju koliko je ideja o nagonskoj, prirodnoj, biološkoj seksualnosti raširena u popularnoj imaginaciji – seks je u postapokalipsi predstavljen kao pokretačka sila, na isti način kao što je to i glad.

U posljednjem poglavlju „Filmovi na temu postapokalipse kao brikolaž mitova“ iznosi se zaključak da su filmovi postapokalipse savremeni mitovi o preživljavanju, svojevrsni brikolaž sastavljen od različitih univerzalnih mitova (kosmogonijskih i eshatoloških), a najvećim delom se temelje na kombinovanju elemenata iz judeo-hrišćanske i, u manjoj mjeri, grčke mitologije. Filmovi postapokalipse su mitske prirode prilagođene savremenom trenutku o uništenju i ponovnom stvaranju sveta. Oni su moderni način kazivanja nekih mitova koji čine sam temelj zapadne civilizacije – judeo-hrišćanski mesijanski heroji će spasiti čovječanstvo, postapokaliptični Adam i Eva će nastaviti ljudsku vrstu, a Obećana zemlja biće najzad dostižna utopija.

LITERATURA

- Abot**, Elizabet. 2014. *Istorija braka*. Beograd: Geopoetika.
- Adorno**, Teodor i Horkhajmer, Maks. 2008. „Kulturna industrija“ u *Studije Kulture*, ur. or evi , Jelena, 66-99. Beograd: Službeni glasnik.
- Ahmad**, Yahaya. 2006. The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible. *International Journal of Heritage Studies* 12(3): 292–300.
- Allison**, Anne. 2001. Cyborg Violence: Bursting Borders and Bodies with Queer Machines. *Cultural Anthropology* 16(2): 237-265.
- Altiser**, Luj. 2008. „Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za jedno istraživanje)“, u *Studije Kulture*, ur. or evi , Jelena, 143-147. Beograd: Službeni glasnik.
- Antonijevi** , Dragana. 2006. „Antropološki pristup modernim oblicima folklorne komunikacije – grafiti i formulativne SMS i imejl poruke“, u *Svakodnevna kultura u postsocijalisti kom periodu*, 279-294, ur. Radoji i Dragana. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Antonijevi** , Dragana. 2008. O Crvenkapi, Dureksu i ljutnji: proizvodnja, zna enje i recepcija jedne bajke i jedne reklamne poruke. *Etnoantropološki problemi* 1 (3):11-38.
- Antonijevi** , Dragana. 2012. Sanjaju li klonovi ljubav? Predstave o klonovima u popularnoj kulturi. *Etnoantropološki problemi* 2 (7):359-380.
- Arnold**, Metju. 2008. „Kultura i anarhija“, u *Studije Kulture*, ur. or evi , Jelena, 37-42. Beograd: Službeni glasnik.
- Askew**, Kelly. 2002. *Introduction to The Anthropology of Media: A Reader*, ed. Askew, Kelly and Wilk, Richard, 1-13. London: Blakwell Publishers.
- Atkinson**, Maxine and Blackwelder, Stephen. 1993. Fathering in the 20th Century. *Journal of Marriage and Family* 55(4): 975-986.

- Ba evi** , Jana. 2007. On the Cultural Construction of Romantic Relationships. *Antropologija* 4: 25-35.
- Baron**, Cynthia. 2006. Dinner and a Movie: Analyzing Food and Film. *Food, Culture and Society* 9 (1) : 94-117.
- Bateson**, Gregory. 2000. „An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex“ in *The Study of a Culture at a Distance*, eds. Mead, Margaret and Metraux, Rhoda, 331-347. New York: Berghahn Books.
- Battaglia**, Debhora. 2001. Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film. *Critical Inquiry* 27(3): 493-514.
- Beattie**, John. 2005. *Other Cultures. Aims, Methods and Achievements in Social Anthropology*. Routledge: New York.
- Beck**, Gregory. 1979. *City in the Image of Science Fiction Cinema*. BA Thesis, University of Arizona.
- Beeman**, William. 2000. Introducton: Margaret Mead, Cultural Studies and International Understanding in *The Study of a Culture at a Distance*, eds. Mead, Margaret and Metraux, Rhoda, xiv-xxxi. New York: Berghahn Books.
- Beetz**, Andrea. 2010. „Bestiality and zoophilia: a discussion of sexual contact with animals“ in *The International Handbook of Animal Abuse and Cruelty: Theory, Research, and Application*, 201-220, ed. Ascione, Frank. West Lafayette Purdue: University Press.
- Bendle**, Mervyn. 2005. The Apocalyptic Imagination and Popular Culture. *The Journal of Religion and Popular Culture* 11; dostupno na: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art11-apocalypticimagination.html>.
- Berscheid**, Ellen. 2010. Love in the Fourth Dimension. *Annual Review of Psychology* 61: 1-25.
- Biderman**, Hans. 2004. *Re nik simbola*. Beograd: Plato.
- Boeschoten**, Riki Van. 2003. The Trauma of War Rape. Subtitle: A Comparative View on the Bosnian Conflict and the Greek Civil War. *History and Anthropology* 14(1): 41-54.

- Bongaarts**, John. 1999. Fertility Decline in the Developed World: Where Will It End? *The American Economic Review* 89(2): 256-260.
- Boström**, Nik i **irkovi** , Milan. 2011. *Rizici globalnih katastrofa*. Smederevo: Heliks.
- Boškovi** , Aleksandar. 2010. *Kratak uvod u antropologiju*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bower**, Anne. 2004. "Watching Food: The Production of Food, Film and Values" In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 1-13. New York: Routledge.
- Boži -Šeji** , Rafaela. 2009. „Leksik semanti kog polja hrana u romanima E. Zamjatina Mi i A. Platonova evengur i Iskop“ U *Književna smotra* XLI, 151(1): 91 – 98.
- Brigs**, Adam i Kobli, Pol. 2005. *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Broderick**, Mick, *Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster*. *Science Fiction Studies* 20 (3): 362-82.
- Bulatovi** , Dragan. 2005. Baštinstvo ili o nezaboravljanju. *Kruševa ki zbornik* 11: 7-20.
- Buloh**, Vern. 2002. Teško je baviti se onim o emu ljudi ne žele ni da govore ni da slušaju. *Re* , br. 67: 153-160.
- Burke**, Matthew. 2001. Fortress Dystopia Representations of Gated Communities in Comtemporary Fiction. *Journal of American & Comparative Cultures* 24(1): 115-122.
- Cawelti**, John. 1976. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cawelti**, John. 2006. „The Concept of Formula in the Study of Popular Literature“. In *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*, eds. Hinds, Harold, Motz, Marilyn and Nelson Angela, 183-191. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Chatfield**, Hale. 1988. „Apocalypse“. In *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, ed. Seigneuret, Jean-Charles, 87-105. Westport: Greenwood Press.
- Cherneff**, Jill. 1991. Dreams Are Made like This: Hortense Powdermaker and the Hollywood Film Industry. *Journal of Anthropological Research* 47(4): 429-440.

Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain. 1983. *Rje nik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Clausen, Lars, **Conlon**, Paul, **Jager**, Wieland and Metreveli, Stephan. 1978. New Aspects of the Sociology of Disaster: A Theoretical Note. *Mass Emergencies* 3: 61-65.

Collins, Samuel. 2003. Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future. *Science Fiction Studies* 30 (2) : 180-198

Coman, Mihai and Rothenbuhler, Eric. 2005. „The Promise of Media Anthropology“ in *Media Anthropology* eds. Rothenbuhler Eric, Coman Mihai, 1-11. London: Sage.

Coman, Mihai. 2005. „Cultural Anthropology and Mass Media: A Processual Approach“ in *Media Anthropology* eds. Rothenbuhler Eric, Coman Mihai, 46-55. London: Sage.

Coman, Mihai. 2005a. *Media Anthropology: An Overview for European Association of Social Anthropologists* (EASA) Media Anthropology Network e-seminar May 17, 2005.

Cremanovi -Kuzmanovi , Aleksandrina i Srejovi , Dragoslav. 1992. *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*. Beograd: Savremena administracija.

Curtis, Claire. 2010. *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. Lanham: Lexington Books.

ur i , Nevena. 2004. Texts, Audiences and Relations of Power Research Paradigms in Media and Cultural Studies. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 52:29-42.

Dates, Marlena Kay. 2009. *We are what we eat: Food consumption and identity in the United States*. MA Thesis. Florida Atlantic University.

Davis, Mike. 1992. „Fortress Los Angeles – The Militarization of Urban Space“, ed. Sorkin, Michael. In *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, 154-180. New York: Hill and Wang.

De Ružmon, Deni. 2011. *Ljubav i Zapad*. Beograd: Službeni glasnik.

Delijež, Robert. 2012. *Istorija antropologije*. Beograd: XX vek.

Desser, David. 1990. „Science Fiction: Race, Space and Class: The Politics of Cityscapes in Science Fiction Films“, ed. Annete Kuhn. In: *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema*, 80-96. London: Verso.

Dickey, Sara. 1997. Anthropology and Its Contributions to Studies of Mass Media. *International Social Science Journal* 153 (49):414-427.

Dion, Karen and Dion, Kenneth. 1996. Cultural perspectives on romantic love. *Personal Relationships* 3(1): 5–17.

Dixon, Wheeler. 2003. *Vision of Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*. New York: Wallflower Press.

Douglas, Mary. 1972. Deciphering a Meal. *Daedalus* 101: 61-81.

Drummond, Lee. 1996. *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Rowan and Littlefield Publishers.

Dynes, Russell. 1993. „Conceptualizing Disaster“ in *Ways Productive for Social Science Research*. Paper prepared for Seminar „Socio-Economic Aspects of Disaster in Central America“, San Jose, Costa Rica.

ergovi -Joksimovi , Zorica. 2009. *Utopija: aleternativna istorija*. Beograd: Clio.

or evi , Ivan. 2009. *Antropologija nau ne fantastike: tradicija u žanrovskoj književnosti*. Beograd: Etnografski institut SANU.

or evi , Ivan. 2010. „Nacionalni heroj u doma oj nau nofantasti noj književnosti“, u *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 165-190. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

or evi , Jelena. 2004. Hrana: Interpretacije i inovacije. *Kultura* 109-112: 11-53.

- or evi** , Jelena. 2008. „Uvod“, u *Studije Kulture*, ur. or evi , Jelena, 11-36. Beograd: Službeni glasnik.
- uri** , Dubravka. 2011. *Diskursi popularne kulture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije – Univerzitet Singidunum.
- Edson**, Gary. 2004. Heritage: Pride or Passion, Product or Service?. *International Journal of Heritage Studies* 10(4): 333–348.
- Elijade**, Mir a. 1998. *Mit i zbilja*. Beograd: Plato.
- Elijas**, Norbert. 2001. *Proces civilizacije*. Sremski Karlovci: Izdava ka knjižarnica Zorana Stojanovi a.
- Eller**, Jack. 2009. *Cultural Anthropology: Global Forces, Local Lives*. New York: Routledge.
- Erdei**, Ildiko. 2008. Television, Rituals, Struggle for Public Memory in Serbia during 1990s. *Etnoantropološki problemi* 3(3):145-169.
- Every**, George. 1988. *Krš anska mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Felme**, Diane and Sprecher, Susan. 2006. Love: Psychological and sociological perspectives. In J. E. Stets & J. H. Turner (Eds.), *Handbook of sociology of emotions*, 389-409, New York: Springer.
- Ferry**, Jane. 2003. *Food in film: a culinary performance of communication*. New York: Routledge.
- Fessler**, Daniel and Navarrete, Carlos. 2003. Meat Is Good to Taboo: Dietary Proscriptions as a Product of the Interaction of Psychological Mechanisms and Social Processes. *Journal of Cognition and Culture* 3 (1) : 1-40.
- Fiddes**, Nick. 2002. *Meso: prirodni simbol*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Fišle**, Klod. 2005. Meso, podela i socijalni poredak. *Kultura* 109-112: 247-276.
- Forster**, Laurel. 2004. „Futuristic Foodways: The Metaphorical Meaning of Food in Science Fiction Film“ In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 251-265. New York: Routledge.

Gavrilovi , Liljana. 2004. „Preludijum za antropologiju medija“ u *Etnologija i antropologija stanje i perspektive Zbornik radova* EI SANU, 143-150, Beograd: Etnografski institut SANU.

Gavrilovi , Liljana. 2011. *Muzeji i granice mo i*. Beograd: XX vek.

Gavrilovi , Ljiljana. 1986. Nau na fantastika mitologija tehnološkog društva. *Etnološke sveske* 7 (7): 58-63.

Gavrilovi , Ljiljana. 2007. *Kultura u izlogu: ka novoj muzeologiji*. Beograd: Etnografski institut SANU.

Gavrilovi , Ljiljana. 2008. itanje nau ne fantastike i (kao) etnografije ili obrnuto. *Antropologija* 6 : 19-33.

Gavrilovi , Ljiljana. 2010. „O robotima i ljudima ili: imaju li roboti dušu?“ u *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 81-109. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Gavrilovi , Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi. O antropologiji, nau noj fantastici i fantaziji*. Beograd: Etnografski institut SANU.

Gavrilovi , Ljiljana. 2012. Omladinske distopije: Bildungsroman za 21. Vek. *Etnoantropološki problemi* 7(2): 343-358.

Gidens, Entoni. 2007. *Sociologija*. Beograd: Ekonomski fakultet.

Ginsburg et al. 2002 *Introduction to Media Worlds: Anthropology in New Terrain*, eds. Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila, Larkin, Brian, 1-36. Berkely: University of California Press.

Ginsburg, Faye. 2005. „Media Anthropology: An Introduction“ in *Media Anthropology* eds. Rothenbuhler Eric, Coman Mihai, 17-25. London: Sage.

Ginsburg, Faye.1994. Some Thoughts on Culture/Media. *Visual Anthropology Review* 10: 136–141.

Gob, Andre i Druge, Naomi. 2009. *Muzeologija*. Beograd: Clio.

- Gold**, John. 2001. Under Darkened Skies: The City in Science Fiction Film. *Geography* 86(4): 337-345.
- Goldman**, Laurence. 1999. „From Pot to Polemic: Uses and Abuses of Cannibalism“ In *The Anthropology of Cannibalism*, ed. Goldman, Laurence, 1-25. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Goldstein**, David. 1988. *Židovska mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Golubovi** , Zagorka. 1981. *Porodica kao ljudska zajednica*. Naprijed: Zagreb.
- Goode**, William. 1959. The Theoretical Importance of Love. *American Sociological Review* 24(1): 38-47.
- Gottschall**, Jonathan. 2004. Explaining Wartime Rape. *The Journal of Sex Research* 41 2004: 129-136.
- Graham**, Brian and Howard, Peter. 2008. „Introduction: Heritage and Identity“ in *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, eds. Graham, Brian and Howard, Peter, 1-15, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Halper**, Thomas and Muzzio, Douglas. 2007. Hobbes in the City: Urban Dystopias in American Movies, *The Journal of American Culture*, 30(4): 379-390.
- Harris**, Marvin. 1987. „Foodways: historical overview and theoretical prolegomenon“ In *Food and Evolution: Toward a Theory of Human Food Habits*, eds. Harris, M. and E. B. Ross, 57-90. Philadelphia: Temple University Press.
- Hatfield**, Elaine, Bensman, Lisamarie and Rapson, Richard. 2012. A brief history of social scientists' attempts to measure passionate love. *Journal of Social and Personal Relationships* 29(2): 143-164.
- Herš**, Žana. 1998. *Istorija filozofije*. Novi Sad: Svetovi.
- Hinds**, Harold, Motz, Marilyn and Nelson Angela. (eds.) 2006. *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hobart**, Mark. 2005. „The Profanity of the Media“ in *Media Anthropology* eds. Rothenbuhler Eric, Coman Mihai, 26-35. London: Sage.

- Hobbes**, Thomas. 2004. *Levijatan*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Hol**, Stuart. 2008. „Kodiranje, dekodiranje“ u *Studije Kulture*, ur. or evi , Jelena, 275-285. Beograd: Službeni glasnik.
- Hoppenstand**, Gary. 1999. „Ray and Pat Browne: Scholars of Everyday Culture“, In *Pioneers in Popular Culture Studies*, (eds.) Browne, Ray B. and Marsden, Michael T. 33-66. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Illouz**, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ivanovi** , Zorica. 2005. Teren antropologije i terensko istraživanje pre i posle kritike reprezentacije, u: *Etnologija i antropologija: stanja i perspektive*, ZbEI SANU 21. Beograd: 123-141.
- Ivanovi** , Zorica. 2008. O izuavanju srodstva u poslednjim decenijama XX veka. *Etnoantropološki problemi* 3(2): 107-138.
- Ivanovi** , Zorica. 2010. Da li su postojala „na srodstvu zasnovana društva“? O (de)konstrukciji jednog antropološkog koncepta. *Etnoantropološki problemi* 5(3): 19-42.
- Jakimovska**, Ilina i Jakimovski, Dragan. 2010. „Tekst kao laboratorija: nau nofantasti na književnost kao antropološki misaoni ekperiment“. U *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 65-79. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Jankowiak**, William and Fischer, Edward. 1992. A Cross-Cultural Perspective on Romantic Love. *Ethnology* 31(2): 149-155.
- Jarvie**, I.C. 1978. Seeing Through Movies. *Philosophy of the Social Sciences* 8 (4) : 374-397.
- Kaplan**, Brajan. 2011. „Totalitaristi ka pretnja“, u *Rizici globalnih katastrofa*, ur. Bostrom, Nik i irkovi , Milan, 487-501. Smederevo: Heliks.
- Keane**, Stephen. 2006. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. New York: Wallflower Press.
- Kelner**, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. *From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum*. SIEF Keynote, Marseilles, April 28, 2004. Dostupno na: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf>.

Kitanovi , Tanja i Ignjatovi , Marija. 2013. Evolucija ustanove usvojenja od Rimskog do savremenog prava. *Zbornik radova Pravnog fakulteta Novi Sad* 47(4): 163-184.

Kitchin, Rob and Kneale, James. 2001. Science fiction or future fact? Exploring imaginative geographies of the new millennium. *Progress in Human Geography* 25(1): 19–35.

Klastr, Pjer. 1977. *Tuga divljeg ratnika*. Dostupno na http://anarhijablok45.net1zen.com/tekstovi/008_KLAS.PDF.

Kneževi , Srebrica. 1980. Teorijsko-metodološki pristup prouavanju ishrane. *Etnološke sveske* 3 (3) :3-17

Kneževi , Srebrica. 1990. Ishrana kao odlika kulturnog kontinuiteta i etničkog identiteta. *Etnoantropološki problemi* 8: 51-68.

Kneževi , Srebrica. 1997. Ishrana kao komunikacijski vid kulture. *Zbornik Filozofskog Fakulteta* XIX : 245- 280.

Kneževi , Zlatko. 2008. As Time Passes Us By: Temporal Dimensions in Formulas. *Etnoantropološki problemi* 3(3):223-246.

Kneževi , Zlatko. 2010. „O ne mu ni iz čega i pozitronskim dušama: antropologija, nauka na fantastiku i tehnologija“ U *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nauka na fantastiku i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 111-143. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Kovačević , Ivan i Gavrilović , Ljiljana (ur.). 2013. *Antropologija nauka na fantastiku - Nova srpska antropologija*, knj. 4. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar.

Kovačević , Ivan. 2006. Društvena svojina u Belgiji - mali ogled iz antropologije medija. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 70: 175-182.

Kovačević , Ivan. 2006. *Mit i umetnost*. Beograd: Srpski genealoški centar.

Kova evi , Ivan. 2009. Tolerancija ili asimilacija: legende o kineskom restoranu i „Ciginoj kafani“. *Etnoantropološki problemi* 4(3) : 67-80.

Krasniewicz, Louise. 2006. Anthropology goes to the Movies. *Expedition* 48 (1) : 8-14.

Krsti , Marija. 2009. „Kursadžije“ – terapijska uspavanka? Analiza popularne domaće humorističke serije. *Antropologija* 7:137-152.

Krsti , Marija. 2009. Srbi, narod najluđi – humoristička serija „Kursadžije“ Grand produkcije. *Etnoantropološki problemi* 1(4):87-105.

Kulenovi , Nina. 2011. *Socijalna ontologija u filmu „Avatar“*. Beograd: Filozofski fakultet - Univerzitet u Beogradu i Odelejenje za etnologiju i antropologiju.

LaRossa, Ralph. 2004. The Culture of Fatherhood in the Fifties: a Closer Look. *Journal of Family History* 29(1): 47-70.

Leach, Edmund. 2005. „Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse“. In *New Directions in the Study of Language*, ed. Eric H. Lenneberg, 23-63. Cambridge: MIT Press.

Levine, Lawrence. 1992. The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences. *The American Historical Review* 97(5):1369-1399.

Lévi-Strauss, Claude. 1979. Kulinarski trokut. *Kritika* 4: 167-175.

Lindenbaum, Shirley. 2004. Thinking About Cannibalism. *Annual Review of Anthropology* 33 :475-498.

Lindholm, Charles. 2006. Romantic Love and Anthropology. *Etnofoor* 19(1): 5-21.

Livis, Frenk Rejmond. 2008. „Masovna civilizacija i manjinska kultura“, u *Studije Kulture*, ur. Kovačević, Jelena, 43-50. Beograd: Službeni glasnik.

Long, Lucy. 2001. Nourishing the academic imagination: The use of food in teaching concepts of culture. *Food and Foodways* 9(3/4): 235-262.

Loukides, Paul and Fuller, Linda. 1993. “Conventions of the Material World in Popular Film” In *Beyond the Stars III: The material world in American popular film*, eds. Loukides, Paul and Fuller, Linda, 1-4. Bowling State: Bowling State University Popular Press.

- Loulanski**, Tolina. 2006. Revising the Concept for Cultural Heritage: The Argument for a Functional Approach. *International Journal of Cultural Property* 13:207–233.
- Low**, Setha. 1997. Urban Fear: Building the Fortress City. *City & Society* 9(1): 53–71.
- Low**, Setha. 2006. "Teorijsko promišljanje grada" u *Promišljanje grada – studije iz nove urbane antropologije*, ur. Low, Setha, 17-58. Zagreb: Naklada Jesenjski i Turk.
- Lyons**, Andrew and Lyons, Harriet. 2004. *Irregular connections: a history of anthropology and sexuality*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Macbeth**, Hellen and MacClancy, Jeremy. 2004. „Introduction: How to do Anthropologies of Food“ In *Researching Food Habits: Methods and Problems*, eds. Macbeth, Hellen and MacClancy, 1-14. Berghahn Books.
- Marojević**, Ivo. 1993. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije.
- Marsiglio**, William. 1993. Contemporary Scholarship on Fatherhood: Culture, Identity, and Conduct. *Journal of Family Issues* 14,(4):484-509.
- Martens**, John. 2003. *The End of the World: The Apocalyptic Imagination in Film and Television*. Winnipeg: J. Gordon Shillingford Publishing.
- Mason**, Carol, Greenberg, Martin Harry and Warrick, Patricia. 1974. *Anthropology Through science Fiction*. New York: Martin's Press.
- Mead**, Margaret and Metraux, Rhoda. 2000. *The Study of a Culture at a Distance*. Berghahn Books.
- Mead**, Margaret. 1943. „The Problem of Changing Food Habits“ In *The Problem of Changing Food Habits: Report of the Committee on Food Habits 1941-1943*, eds. Gudhe, Carl and Mead, Margaret, 20-32. Washington, D.C. : National Research Council, National Academy of Sciences.
- Mekdonald**, Dvajt. 2008. „Teorija masovne kulture“, u *Studije Kulture*, ur. Borovičević, Jelena, 51-65. Beograd: Službeni glasnik.
- Mennel**, Stephen, Murcott, Anne i Otterloo, Anneke. 1998. *Prehrana i kultura: sociologija hrane*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

- Messer**, Ellen. 1984. Anthropological Perspectives on Diet. *Annual Review of Anthropology* 13 :205-249.
- Metraux**, Rhoda. 1980. The Study of Culture at a Distance: A Prototype. *American Anthropologist* 82(2): 362-373.
- Milenovi** , Miodrag. 2012. Seksualnost i seksologija – od prakse do nauke. *Godišnjak za sociologiju* 8: 25-41.
- Milner**, Andrew. 2004. Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema. *International Journal of Cultural Studies* 7(3): 259-279.
- Milosavljevi** , Ljubica. 2008. Formiranje stava o starima kao glasa ima kroz medijske izvore. *Etnološko-antropološke sveske* 12 (1):83-109.
- Milosavljevi** , Ljubica. 2010. „Nam ori“ iz komšiluka: predstavljanje starosti u doma oј televizijskoј reklami. *Etnoantropološki problemi* 3 (5):75-97.
- Milosavljevi** , Ljubica. 2010. Konstrukcija starosti: štampa o domovima za stare (1945-1960) *Etnoantropološki problemi* 2(5):165-183.
- Milstead**, John, Greenberg, Martin Harry, Olander, Joseph and Warrick, Patricia. 1974. *Sociology Through science Fiction*. New York: Martin's Press.
- Minc**, Sindi. 2005. Hrana, društvenost i še er. *Kultura* 109-112: 287-301.
- Mintz**, Lawrence.2006. „Notes Toward a Methodology of Popular Culture Study“, In *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*, (eds.) Hinds, Harold, Motz, Marilyn and Nelson Angela, 155-162. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Mintz**, Sidney and Du Bois, Christine. 2002. The Anthropology of Food and Eating. *Annual Review of Anthropology* 31: 99-119.
- Mitchell**, Charles. 2001. *A guide to apocalyptic cinema*. London: Greenwood Press.
- Mladenovi** , Marko. 1969. *Uvod u sociologiju porodice*. Beograd: Izdava ko preduze e Rad.
- Mladenovi** , Marko. 1979. *Osnovi sociologije porodice*. Beograd: Savremena administracija.

- Moffatt**, Michael. 1990. Do We Really Need "Postmodernism" to Understand Ferris Bueller's Day off? A Comment on Traube. *Cultural Anthropology* 5(4): 367-373.
- Morgan**, Luis H. 1981. *Drevno društvo*. Beograd: Prosveta.
- Morrison**, Carey-Ann, Johnston, Lynda and Longhurst, Robyn. 2012. Critical geographies of love as spatial, relational and political. *Progress in Human Geography* 37: 505-521.
- Morus**. 1961. *Historija seksualnosti*. Zagreb: Naprijed.
- Mukerji**, Chandra (ed.). 1991. *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.
- Nachbar**, Jack and Lause, Kevin (eds.) 1992. *Popular Culture: an Introductory Text*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Narvaez**, Peter and Laba, Martin. 1986. *Media Sense: The Folklore-Popular Culture Continuum*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Neill**, Kevin Gerard (2000). Duty, Honor, Rape: Sexual Assault Against Women During War. *Journal of International Women's Studies* 2(1): 43-51.
- Neni** , Iva. 2010. „O (ne)poslušnim k erima: žene i rod u diskursu nau ne fantastike“, u *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 255-270. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Nikola**, Pavkovi . 1967. Pojmovi „arhai an“ i „primitivan“ u etnologiji. *GEM* 30: 165-169.
- Ochs**, Elinor and Shohet, Merav. 2006. The Cultural Structuring of Mealtime Socialization. *New Directions for Child and Adolescent Development* 111: 35-49.
- Ognjanovi** , Dejan. 2010. „Propast sveta nije šteta: motiv katastrofe u romanima Dž. G. Balarda“. U *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 9-30. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Oliver-Smith, Anthony. 1996. Anthropological Research on Hazards and Disasters. *Annual Review of Anthropology* 25: 303-328.

Oliver-Smith, Anthony. 1998 . “Global Challenges and the Definition of Disaster“, in *What is a Disaster? A Dozen Perspectives on the Question*, ed. Quarantelli, E. L. 177-195. New York: Routledge.

Osorio, Francisco, 2005, Proposal for Mass Media Anthropology, in *Media Anthropology* eds. Rothenbuhler Eric, Coman Mihai, 36-45. London: Sage.

Parasecoli, Fabio. 2008. *Bite me: Food in Popular Culture*. Oxford: Berg.

Pavi evi , Aleksandra. 2010. Smrt u medijima. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 58(1): 39-55.

Peri, Marvin. 2000. *Intelektualna istorija Evrope*. Beograd: Clio.

Peterson, Mark. 2003. *Anthropology & Mass communication: Media and Myth in the New Millenium*. New York: Berghahn.

Popadi , Milan. 2010. Kulturno nasleđe – ogled iz filozofije baštine. *Etnološko-antropološke sveske* 15(4): 11-22.

Powdermaker, Hortense. 1947. An Anthropologist Looks at the Movies. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 254 : 80-87

Powdermaker, Hortense. 1950. *Hollywood: The Dream Factory*. A Little, Brown and Company Edition.

Proši -Dvorni , Mirjana. 2005. Kulturni i društveni značaj hrane u tradicionalnoj srpskoj kulturi. *Kultura* 109-112: 315-339

Quarantelli, E.L. 1985. „The Need For Clarification In Definition And Conceptualization In Research“ In *Disasters and Mental Health Selected Contemporary Perspectives*, ed. Sowder, Barbara, 41-73. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office.

- Quarantelli**, Enrico Louis. 1980. *The Study of Disaster Movies: Research Problems, Findings, and Implications*. Dostupno na: <http://dspace.udel.edu:8080/dspace/handle/19716/447> (28.08.2014).
- Rabkin**, Eric, Greenberg, Martin, and Olander, Joseph (eds.) 1983. *The End of the World*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Radoj i** , Dragana. 2009. Kulinarsko ume e u medijima. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57 (1) : 93-106.
- Ran elovi** , Ivana. 2013. Silovanje i druge vrste seksualnog nasilja nad ženama tokom genocida u Ruandi 1994. *Antropologija* 13(3): 93-107.
- Regan**, Pamela. 2008. *The Mating Game A Primer on Love, Sex, and Marriage*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Restivo**, Sal. 1977. An Evolutionary Sociology of Love. *International Journal of Sociology of the Family* 7(2): 233-245.
- Retzinger**, Jean. 2008. Speculative Visions and Imaginary Meals: Food and the Environment in (Post-apocalyptic) Science Fiction Films. *Cultural Studies* 22 (3/4) : 369-390.
- Ribi** , Vladimir. 2010. „Svemir kao ameri ki imperijalni prostor“, u *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 145-164. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Ristivojevi** , Marija. 2012. Prou avanje muzike u antropologiji. *Etnoantropološki problemi* 2(7): 471-486.
- Roberts**, Adam. 2000. *Science Fiction: The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Rothenbuhler**, Eric. 2008. Media Anthropology as a Field of Interdisciplinary Contact for European Association of Social Anthropologists (EASA) Media Anthropology Network e-seminar October 22 - November 05 2008.

- Samuel**, Geoffrey. 1978. *Inventing Real Cultures: Some Comments on Anthropology and Science Fiction*. Dostupno na: <http://users.hunterlink.net.au/~mbbgbs/Geoffrey/invent.html> (28.08.2014).
- Sanders**, John. 2009. *Studying Disaster Movies*. Leighton Buzzard: Auteur.
- Scheper-Hughes**, Nancy. 1991. Hortense Powdermaker, the Berkeley Years (1967-1970): A Personal Reflection. *Journal of Anthropological Research* 47 (4): 457-471.
- Segalan**, Martin. 2009. *Sociologija porodice*. Beograd: Clio.
- Silverman**, Sidel. 2007. American Anthropology in the Middle Decades: A View from Hollywood. *American Anthropologist* 109(3): 519-528.
- Sontag**, Susan. 1965. The Imagination of Disaster. *Commentary* (october issue) 42-48.
- Spitulnik**, Debra. 1993. Anthropology and Mass Media. *Annual Review of Anthropology* 22: 293-315.
- Stajn**, Arlena 2002. Tri modela seksualnosti: nagoni, identiteti i prakse. *Re* , br. 67: 171-188.
- Steward**, Kathleen and Harding, Susan. 1999. Bad Endings: American Apocalypse. *Annual Review of Anthropology* 28 : 285-310.
- Stockwell**, Peter. 2000. *The Poetics of Science Fiction*. New York: Longman.
- Storey**, John. 2003. *Inventing Popular Culture: from Folklore to Globalization*. Malden: Blackwell Publishing.
- Storey**, John. 2009. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London: Pearson Longman.
- Strinati**, Dominic. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Sullivan**, C. W., III. 1987. „Alas, Babylon and on the Beach: Antiphons of the Apocalypse“ in *Phoenix from the Ashes*, Yoke, Carl B., ed. 37-44. Westport: CT: Greenwood.
- Sutton**, David and Wogan, Peter. 2009. *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. New York: Berg.

- Suvin**, Darko. 2009. *Nau na fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: SlovoSlavia.
- Swidler**, Ann. 2001. *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago: University of Chicago Press.
- Terrell**, John and Modell, Judith. 1994. Anthropology and Adoption. *American Anthropologist* 96(1): 155–161.
- Traube**, Elizabeth. 1989. Secrets of Success in Postmodern Society. *Cultural Anthropology* 4(3) :273-300.
- Trifunovi** , Vesna. 2008. Odnos horora i humora: primer filmova „Hostel“ i „Euro Trip“. *Etnoantropološki problemi* 1(3):103-121.
- Trifunovi** , Vesna. 2009. Konceptualizacija gubitnika i dobitnika tranzicije u popularnoj kulturi. *Etnoantropološki problemi* 1(4): 107-121.
- Trifunovi** , Vesna. 2010. Internet kao teren: primer sakupljanja folklorne gra e. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 1 (58): 157-168.
- Turner**, Graeme. 1999. *Film as Social Practice*. New York: Routledge.
- Turnpenny**, Michael. 2004. Cultural Heritage, an Ill-defined Concept? A Call for Joined-up Policy. *International Journal of Heritage Studies* 10(3): 295–307.
- Udanský**, Margaret. 2009. A Weak Embrace: Popular and Scholarly Depictions of Single-Parent Families, 1900-1998. *Journal of Marriage and Family* 71(2): 209–225.
- Valter**, Fransa. 2012. *Katastrofe: jedna kulturna istorija od XVI do XXI veka*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Vaughn**, Lisa. 2010. „Mariage and the Family“. 162-173. In *21st century anthropology: a reference handbook*, eds. H. James Birx. London: Sage Publications.
- Vujaklija**, Milan. 1996. *Re nik stranih re i i izraza*. Beograd: Prosveta.
- Wall**, Glenda and Arnold, Stephanie. 2007. How Involved Is Involved Fathering? An Exploration of the Contemporary Culture of Fatherhood. *Gender & Society* 21(4):508-527.

- Watson** Clafin, Kyri. 2004. „Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro’s Delicatessen: An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal“ In *Reel Food: Essays on Food and Film*, ed. Bower, Anne, 235-249. New York: Routledge.
- Weakland**, John. 1966. Themes in Chinese Communist Films. *American Anthropologist* 68(2): 477-484.
- Weakland**, John. 1995. „Feature Films as Cultural Documents“. In *Principles of Visual Anthropology* ed. Hockings, Paul, 45-67. New York: Mouton de Gruyter.
- Wegar**, Katarina. 2000. Adoption, Family Ideology, and Social Stigma: Bias in Community Attitudes, Adoption Research, and Practice. *Family Relations* 49(4): 363–369.
- Winthrop**, Robert. 1991. *Dictionary of Concepts in Cultural Anthropology*. Greenwood Press: Westport.
- Wolf**, Eric. 1971. Hortense Powdermaker 1900-1970. *American Anthropologist* 73(3): 783-787.
- Wolfe**, Gary. 1983. „The Remaking of Zero: Beginning at the End“. In *The End of the World*, eds. Rabkin, Eric, Greenberg, Martin, and Olander, Joseph, 1-19. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Wolfenstein**, Martha. 2000. „Movie Analysis in the Study of Culture“ in *The Study of a Culture at a Distance*, eds. Mead, Margaret and Metraux, Rhoda, 293-308. New York: Berghahn Books.
- Wright**, Will. 1975. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.
- Yoke**, Karl (ed.) 1987. *Phoenix from the Ashes: The Literature of the Remade World*. New York: Greenwood Press.
- Zartler**, Ulrike. 2014. How to Deal With Moral Tales: Constructions and Strategies of Single-Parent Families. *Journal of Marriage and Family* 76(3): 604–619.
- Zecker**, Robert. 2008. *Metropolis: The American City in Popular Culture*. Westport: Praeger Publishers.

Žakula, Sonja. 2012. Da li kiborzi sanjaju biomehani ke ovce? Telo i hiperrealnost. *Antropologija* 12(2): 43-61.

Žiki , Bojan (ur.). 2010. *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Žiki , Bojan 2010b. Antropologija i žanr: nau na fantastika – komunikacija identiteta. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17-34.

Žiki , Bojan. 2006. Strah i ludilo: prolegomena za antropološko prou avanje savremene žanr-književnosti. *Etnoantropološki problemi* 1(1): 27-43.

Žiki , Bojan. 2007. Telo u japanskoj animaciji. *Antropologija* 4: 82-98.

Žiki , Bojan. 2010. „Mi smo ja, a oni su roj. Individualni i kolektivni identitet kao relaciono svojstvo ljudi i tu ina u nau noj fantastici“, u *Naš svet, drugi svetovi: antropologija, nau na fantastika i kulturni identiteti*, ur. Žiki , Bojan, 191-218. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Žiki , Bojan. 2010b. Antropologija i žanr: nau na fantastika – komunikacija identiteta, *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17-34.

Žiki , Bojan. 2010c. Antropološko prou avanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 2(5): 17-39.

Žiki , Bojan. 2012. Poboljšanje tela i telesna zadovoljstva u nau noj fantastici. *Antropologija* 12(2): 81-104.

Žiki , Bojan. 2012. Pop pesma: epistolarna forma popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 2(7): 487-508.

Žiki , Bojan. 2012. Popularna kultura: nadkulturna komunikacija. *Etnoantropološki problemi* 2(7): 315-341.

FILMOGRAFIJA

- The Day the World Ended** („Dan kada se svet završio“), 1955., red. Roger Corman
- The World, The Flesh and The Devil** („Svet, meso i đavo“), 1959., red. Randal MacDougall
- The Day of the Triffids** („Dan trifida“), 1962., red. Steve Sekely
- Panic in Year Zero!** („Panika u nultoj godini!“), 1962., red. Ray Milland
- The Bed-Sitting Room** („Kau soba“), 1969., red. Richard Lester
- No Blade of Grass** („Nema vlati trave“), 1970., red. Cornel Wilde
- Glen and Randa** („Glen i Randa“), 1971., red. Jim McBride
- Zero Population Growth** („Nulti rast populacije“), 1972., red. Michael Campus
- Soylent Green** („Zeleni Sojlent“), 1973, red. Richard Fleischer
- A Boy and His Dog** („Dečak i njegov pas“), 1975., red. L.Q. Jones
- The Ultimate Warrior** („Ultimativni ratnik“), 1975., red. Robert Clouse
- Logan's Run** („Loganovo bekstvo“), 1976., red. Michael Anderson
- Damnation Alley** („Aleja prokletstva“), 1977., red. Jack Smight
- Escape From New York** („Bekstvo iz Njujorka“), 1981., red. John Carpenter
- Mad Max 2 – The Road Warrior** („Pobesneli Maks 2 – drumski ratnik“), 1981., red. George Miller
- Blade Runner** („Istrebljiva“), 1982., red. Ridley Scott
- Mad Max 3 – Beyond Thunderdome** („Pobesneli Maks 3 – pod kupolom groma“), 1985., red. George Miller
- The Quiet Earth** („Tiha Zemlja“), 1985., red. Geoff Murphy
- Brazil** („Brazil“), 1985., red. Terry Gilliam
- America 3000** („Amerika 3000“), 1986., red. David Engelbach
- Cherry 2000** („Čeri 2000“), 1987., red. Steve De Jarnatt
- Steel Dawn** („Čeli na zora“), 1987., red. Lance Hool
- Phoenix the Warrior** („Feniks ratnica“), 1988., red. Robert Hayes
- Desert Warrior** („Pustinjski ratnik“), 1988., red. Jim Goldman

The Salute of the Jugger/The Blood of Heroes („Krv heroja“), 1989., red. David Webb Peoples

Waterworld („Vodeni svet“), 1995., red. Kevin Reynolds

Twelve Monkeys („Dvanaest majmuna“), 1995., red. Terry Gilliam

The Postman („Poštar“), 1997., red. Kevin Costner

A.I. Artificial Intelligence („Vešta ka inteligencija“), 2001., red. Steven Spielberg

Equilibrium („Ekvilibrijum“), 2002., red. Kurt Wimmer

The Island („Ostrvo“), 2005., red. Michael Bay

Children of Men („Deca ove anstava“), 2006., red. Alfonso Cuarón

I Am Legend („Ja sam legenda“), 2007., red. Francis Lawrence

City of Ember („Grad ilibara“), 2008., red. Gil Kenan

The Road („Put“), 2009., red. John Hillcoat

Book of Eli („Knjiga iskupljenja“), 2010., red. Albert Hughes

The Hunger Games („Igre gladi“), 2012., red. Gary Ross

Snowpiercer („Ledolomac“), 2013., red. Joon-ho Bong

The Colony („Kolonija“), 2013., red. Jeff Renfroe

Divergent („Druga ija“), 2014. red. Neil Burger

INTERNET IZVORI

ASFS (online) Food Studies Programs. Dostupno na: <http://www.food-culture.org/food-studies-programs/> (29.08.2014).

BBC (online) Skype confirms 3D video calls are under development. *BBC News Technology* (28 August 2013). Dostupno na: <http://www.bbc.com/news/technology-23866593> (29.08.2014).

Beck, Julie (2013) Married to a Doll: Why One Man Advocates Synthetic Love. *The Atlantic* (Sep 6 2013). Dostupno na: <http://www.theatlantic.com/health/archive/2013/09/married-to-a-doll-why-one-man-advocates-synthetic-love/279361/> (29.08.2014).

Chuck Wagner (online) *America 3000* (image). Dostupno na: <http://chuckwagner.com/wp-content/uploads/2011/10/America3000case.jpg> (29.08.2014).

EASA Media Anthropology Network (mailing list). *Discussion on the definition of media anthropology (March 16th– 24th)*. Dostupno na: http://www.media-anthropology.net/discussion_ma_definition.pdf (29.08.2014).

EASA Media Anthropology Network (online) Dostupno na: <http://www.media-anthropology.net/> (29.08.2014).

IMDb (online) *Evacuate Earth* (movie). Dostupno na: <http://www.imdb.com/title/tt2543838/> (29.08.2014).

IMDb (online) *Love Me, Love My Doll* (movie). Dostupno na: <http://www.imdb.com/title/tt0968743/> (29.08.2014).

Merriam-Webster (online) Dostupno na: <http://www.merriam-webster.com/> (29.08.2014).

Peterson, Mark Alen (2005) *Anthropology of the Mass Media pre–1998*. Dostupno na: http://www.media-anthropology.net/peterson_mediaanthrobiblio.pdf (29.08.2014).

Public Culture (online) Dostupno na: <http://publicculture.org/> (29.08.2014).

Report of the Committee on Food Habits (1941-1943) *The Problem of Changing Food Habits*. Washington D.C.: National Research Council; National Academy of Science. Dostupno na: http://www.nap.edu/openbook.php?record_id=9566&page=1 (29.08.2014).

Scholastic Inc. (online) *A Conversation with Suzanne Collins, Questions and Answers*. Dostupno na: <http://www.scholastic.com/thehungergames/media/qanda.pdf> (29.08.2014).

Science in Seconds (blog) *The Funnies*. Dostupno na: <http://www.scienceinseconds.com/blog/The-Funnies> (29.08.2014).

SFE (online) *Post-Holocaust* (theme). Dostupno na: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust> (29.08.2014).

Silverman, Sydel (online) *Hortense Powdermaker (1896-1970)*. From: U. Gacs, A. Khan, J McIntyre and R Weinberg (eds.), *Women Anthropologists: Selected Biographies*, University of Illinois Press. Dostupno na: <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/powdbio.html> (29.08.2014).

Thomas, Jr. Robert McG (1995) John Weakland, an Originator of Family Therapy, Is Dead at 76. *New York Times* (July 16, 1995). Dostupno na: <http://www.nytimes.com/1995/07/16/obituaries/john-weakland-an-originator-of-family-therapy-is-dead-at-76.html> (29.08.2014).

UNESCO (1972) *Convention Concerning the Protection of the World Cultural or Natural Heritage*. Dostupno na: <http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf> (29.08.2014).

UNESCO (online) *Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Dostupno na: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006> (29.08.2014).

Videocollector (online) *Phoenix The Warrior* (image). Dostupno na: <http://www.videocollector.co.uk/data/images/phoenix-the-warrior-108841.jpg> (29.08.2014).

Yale University (online) *Audrey I. Richards' Life and Career*. Dostupno na: http://classes.yale.edu/02-03/anth500a/projects/project_sites/01_margaretten/paper.htm (29.08.2014).

Biografija

Ana Bani -Grubiši ro ena je u Beogradu 1981. godine. Studije etnologije i antropologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu upisala je 2001. godine, a diplomirala je 2008. godine na temu *Odmetnik kao narodni heroj u ameri koj popularnoj kulturi*. Master studije na Odeljenju za etnologiju i antropologiju upisala je 2008. godine, a 2009. godine odbranila je master tezu pod naslovom *Za arani krug identiteta – romski hip hop u Srbiji izme u inkluzije i ekskluzije*. Doktorske studije na istom odeljenju upisala je 2009. godine.

Od 2010. godine zaposlena je na Institutu za etnologiju i antropologiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu, najpre u zvanju istraživa a pripravnika, a od 2011. godine u zvanju istraživa a saradnika, u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije *Antropološko prou avanje Srbije – od kulturnog nasle a do modernog društva (177035)*. Kao saradnik u nastavi na Odeljenju za etnologiju i antropologiju, angažovana je na predmetima Antropologija folklora, N cion In etnologij / ntropologij – Antropologija popularne kulture, i N cion In etnologij / ntropologij – Kultura i nasilje. Od 2010. do 2013. godine u estvovala na još nekoliko doma ih i me unarodnih istraživa kih projekata. Tako e je angažovana i kao sekretar redakcije asopisa *Etnoantropološki problemi* (Odeljenja za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu).

Objavila je 2013. godine samostalnu monografsku studiju pod naslovom *Romski hip hop u Srbiji: Muzika i konstrukcija manjinskog identiteta* (izdava : Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju). Pored toga, objavila je više samostalnih i koautorskih radova iz oblasti etnologije i antropologije u relevantnim nau nim asopisima i u estvovala je na nekoliko doma ih i me unarodnih nau nih skupova. Oblasti nau nog interesovanja su joj antropologija medija, antropologija popularne kulture, antropologija migracija i multikulturalizma i antropologija turizma.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а АНА БАНИЋ ГРУБИЋИЋ
број уписа 8E090001

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

СОЦИЈАЛНЕ АНТИУТОПИЈЕ У АНГЛОСАКСОНСКОЈ
ФИЛМСКОЈ ПРОДУКЦИЈИ ОД СРЕДИНЕ XX ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 10.09.2014.

Ана Банџ Грубић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора АНА БАНИЋ ГРУБИЋИЋ
Број уписа BE090001
Студијски програм ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ ЕТНОЛОГИЈЕ И АНТРОПОЛОГИЈЕ
СОЦИЈАЛНЕ АНТИУТОПИЈЕ У АНГЛОСАКСОЊСКОЈ
Наслов рада ФИЛМСКОЈ
Ментор ПРОФ. ДР ДРАГАНА АНТОНИЈЕВИЋ

Потписани Ана Банџић Грубић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 10.09.2014.

Ана Банџић Грубић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

СОЦИЈАЛНЕ АНТИУТОПИЈЕ У АНГЛОСАКСОНСКОЈ
ФИЛМСКОЈ ПРОДУКЦИЈИ ОД СРЕДИНЕ XX ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 10.09.2014.

A. Vanc' Gmbisic'

