

Ana Banić Grubišić

*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
razdragano_suncokretje@hotmail.com*

Predstave o seksu u filmovima na temu postapokalipse*

Apstrakt: Rad se bavi načinima predstavljanja seksualnih odnosa u filmovima na temu postapokalipse. Razmatraju se različiti oblici/vrste seksualnih veza, koje se javljaju u postkataklizičnom okruženju, u odnosu na dva tipa zajednica/društava koja nastaju nakon kraja sveta. Ti 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.

Ključne reči: kulturne predstave o seksu, filmovi, postapokalipsa, zamišljanje budućnosti, antropologija popularne kulture

Uvod

U ovom radu baviću se predstavama o seksu i seksualnosti u filmovima na temu postapokalipse. Građu za analizu kinematografskog zamišljanja seksualnosti u postapokalipsi čini korpus od 30 filmova koji su snimljeni u periodu od sredine pedesetih godina prošlog veka do danas.¹ Pitanja koja me u ovom radu

* Ovaj članak je rezultat rada na projektu „Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva” (177035).

¹ „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); „Cherry 2000” (1987. red. Steve De Jarnatt); „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”

interesuju su kako su reditelji i scenaristi tih 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 budućnosti, nakon „kraja sveta“, govori o socijalnom ustrojstvu imaginarnih postapokaliptičnih društava, kao i o postojećim kulturnim vrednostima i normama koji su se iz stvarnog sveta prelili u popularkulturno zamišljanje postapokaliptičnog okruženja? 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, izvršiću poređenje datih filmskih predstava s istorijskim razvojem seksualnosti s jedne strane i sa savremenim trenutkom s druge strane. U prvom delu rada ukratko ću se osvrnuti na dosadašnja proučavanja seksualnosti u društvenim naukama, zatim ću 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 ću uključiti i 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.

Osvrt na proučavanja seksualnosti u društvenim naukama

Prema Arleni Stajin, u dosadašnjim proučavanjima seksualnosti izdvajaju se tri modela ili teorijska pristupa seksualnosti – „model nagona“ koji ishodište ima u seksologiji i psihoanalizi, funkcionalističke teorije seksualnosti i „model identiteta“ (Stajin 2002). U drugoj polovini XIX veka u Evropi započinje 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 dopreti do jedinstvenog obrasca koji je ustanovila sama priroda (Weeks 1975 prema Stajin 2002, 173). Kako beleži Stajin, Frojd 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 činioce, i „metapsihološku teoriju“ prema kojoj je seksualnost energetska sila koja zahteva pražnjenje (Isto, 174). Frojd je otkrivanjem nesvesnog područja psihe, koje je relativno nezavisno od biologije i dru-

(1959. red. Randal 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); „Zero Population Growth“ (1972. red. Michael Campus).

tva, napustio simplicistički biologizam seksologije ali je, kako smatra Stajin, 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 analitičko razlikovanje izvedeno iz Frojdovih 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 neuobičajenih seksualnih impulsa (Isto). Simbolički interakcionisti 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 činioци, pregovaraju o seksualnom ponašanju kroz društvenu interakciju“ (Isto, 179). S nagonskim 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 nečem prirodno datom što moć nastoji da kontroliše, niti kao o mračnom području koje znanje postepeno osvetljava, to je ime koje se može dati jednom istorijskom konstruktu“ (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 bića, koju na neki način kontroliše delovanje društvenih normi (Isto, 182).

Seks u postapokalipsi

Radnja filmova na temu postapokalipse smeštena je 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 jučerašnja naučna fantastika je današnja stvarnost u manjoj ili većoj meri – na primer, polni snošaj sa čovekolikim neživim lutkama/mašinama, tehnologija komunikacione seks mreže u kojoj se uz pomoć jednog klika teleportuju raspoloživi partneri za seks² (film „Loganovo bekstvo“), itd. Kada je reč o filmovima

² Naravno, oglasi za seks su postojali u štampanoj formi i pre vremena interneta, veb-sajtova namenjenih pronalasku seksualnih partnera, raznih čet-soba i programa

na temu postapokalipse, takve predstave o nekakvom radikalno drugačijem seksu 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 pojedinačnog ili masovnog silovanja koji predstavlja čest seksualni kontakt u filmovima na temu postapokalipse i koji možda može biti nečija seksualna fantazija), drugim rečima, seks u filmovima na temu postapokalipse je uglavnom predstavljen kao jedna obična, podrazumevajuća, prirodna i jednostavna radnja. Postapokaliptični junaci i njihovi protivnici 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 sledeći tipovi seksualnog ponašanja: seks kao realizacija romantične veze preživelih (vođenje ljubavi), prisilni seksualni odnos (pojedinačno i kolektivno/ masovno silovanje³), seksualni odnos sa robotima, i tinejdžerski seks.

Dva dominantna oblika – vođenje ljubavi i prisilni seksualni odnosi

U brojnim filmovima na temu postapokalipse nakon kraja sveta formiraju se dva tipa društava – „zajednice obnove“ i „zajednice raspada“. U odnosu na tip zajednice/društva moguće je izvršiti načelnu 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 vođenje ljubavi i kao prisilni seksualni odnos. Seksualni odnosi u „zajednicama obnove“ su predstavljeni kao vođenje ljubavi, kao fizički kontakt koji u najvećem broju slučajeva⁴ označava početak romantične ljubavi između „dojučerašnjih stranaca“ koji pripadaju različitim grupama preživelih. Seks kao „vođenje ljubavi“, kao materijalizacija romantične zaljubljenosti glavnih likova, prikazan je u filmovima „Dečak i njegov pas“, „Amerika 3000“, „Drugačija“, „Loganovo bekstvo“, „Čelična 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, pri-

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>).

³ Naravno da čin silovanja nije samo još jedan oblik seksualnog odnosa, već predstavlja i zločin nasilja, ali u odnosu na razmatrane filmove i cilj ovog rada, silovanje će se pre svega posmatrati u kontekstu seksualnog ponašanja.

⁴ Izuzetak predstavlja film „Poštar“ u kojem prvi seksualni odnos između Abi i Poštara ima za cilj stvaranje potomstva, ali se kasnije razvija u ljubavnu vezu.

kazani su na tzv. „slow motion“ način, a položaji ljubavnika tokom samog čina nisu raznovrsni – dominantni koitalni položaj je onaj gde je muškarac iznad žene. U ostalim filmovima sam seksualni odnos između 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 preovlađuje kolektivno silovanje, kada grupa muškaraca prisiljava jednu ženu na seksualni odnos. Primeri ostvarenog ili nameravanog pojedinačnog prisilnog seksualnog odnosa su mnogo ređi, 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 posle večere. Generator za struju prestaje da radi. Ben je tog trenutka čvrsto steže za ruku i kaže joj: „Nisam došao ovde da te jurim između 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 čovek ti devojka. Mogao bih da te prislim da budeš sa mnom jer nikoga nema da te čuje kako vrišti“. Benova izjava „Ja čovek 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 zavodjenja, već se pretpostavlja da će se u budućnosti nakon kataklizme ljudi prepustiti nespутanim „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 čovek sa kojim se Mariner trampi – Mariner u razmeni dobija papir, a usamljeni moreplovac pola sata nasamo sa Helen. Helen moli Marineru da to ne čini, zapomaže i više „nemoj“, na šta joj Mariner odsečno odgovara „zaveži“. Usamljeni moreplovac odvodi Helen u unutrašnjost broda. Uplašena Helen ukočeno stoji u jednom uglu, moreplovac se „čudno“ 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 neko ko 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 tom filmu se silovanje dogodilo, ali se sam čin seksualne prisile ne prikazuje. Holnisti su došli u postapokaliptični gradić Pejnvju po harač. 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 komad⁵, recite šerifu da

⁵ „That gentleman is the first grade piece of ass“.

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 veku. Plemići i vazali. To smo ti i ja. Ti plemići su imali neke ideje. Verovali su da ako se vazal ženi plemićevo je pravo da spava sa mladom prve bračne noći“. Nakon govora vadi sablju i ubada Abinog muža u stomak. Ubija ga. Holnisti odlaze iz grada. Vode Abi, lancima vezanu za kočiju sa konjem. Ona hoda kao generalova robinja, a Holnisti jašu na konjima ili se nalaze u kočijama. Kada su stigli u utvrđenje Holnista, Abi drže zarobljenu u šatoru. Kasnije, kada je Poštar izbavio Abi iz zarobljeništva, ona mu priča kako je general svako veče 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 devojkice 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 viče „mama“, majka je ubrzo spasava i jedino što istraumirana devojkica posle ovog događaja uspeva da kaže je rečenica „žao mi je, tata“. U filmu „Knjiga iskupljenja“ drumski razbojnici vrebaju žene koje prolaze tim predelom, siluju ih a potom i pojedju. Oni su ružni, masni i prljavi muškarci trulih zuba naoružani puškama i šipkama. Solara je sama na putu. Krenula je u potragu za Elijem. Banda kanibalističkih razbojnika je napada, ona bezuspešno pokušava da pobegne, vrišti i doziva pomoć. Drumski razbojnici je bacaju na beton, cepaju joj odeću, tuku je i držeći je za kosu vuku po tlu. Grupno silovanje Solare prekida Eli koji ih sve ubija (tokom scene silovanja prvom muškarcu strela simbolično prolazi kroz međunožje). U filmu „Pobesneli Maks – pustinjski ratnik“ drumski razbojnici na motorima takođe hvataju ženu na putu, siluju je a potom hladnokrvno ubijaju i ostavljaju je mrtvu da leži na zemlji. U filmu „Nema vladi trave“ banda motorciklista otima majku i ćerku i siluju ih istovremeno. U filmu „Aleja prokletstva“ žena i dečak ulaze u jednu kafanu pored puta, napada ih grupa ružnih, zaraslih muškaraca sa krastama i ožiljcima po licu koji nameravaju da siluju ženu naočigled maloletnog deteta. U filmu „Dan trifida“ odbegli naoružani zatvorenici dolaze na imanje gopodiće Durant, zauzimaju kuću i prisiljavaju slepe žene da piju i plešu i potom ih protiv njihove volje seksualno iskorišćavaju. Već u prvoj sceni filma „Dečak i njegov pas“ čujemo jednu ženu kako vrišti, plače i moli da joj neko pomogne. Četvori- ca 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 čujemo 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 uđe u prostoriju pod zemljom gde se odvijalo silovanje. Njegov pas Blad ga savetuje da to ne čini. 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, raskrečena i krvava, isečena svud po telu, i čujemo je kako diše kao da je na samrti. Videvši taj prizor, Vik razočarano 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 dečak odlaze u jednu kuću, 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 urliču, i mole čoveka i dečaka da im pomognu, kažu im „vode nas u sušaru“. Njih je zarobila kanibalistička banda, i po ožiljcima na njihovim golim telima možemo zaključiti da pre nego što ih na kraju pojedju, oni ovoj bandi služe kao seksualno roblje.

Na osnovu ovih primera možemo da zaključimo da zamisao o nameravanom ili izvršenom silovanju, bilo ono grupno ili pojedinačno, 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? Budućnost nakon apokalipse često 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 najčešće prikazana kao stanje rata, kao okruženje budućnosti u kojem se odvija borba za resurse i borba za preživljavanje. Istraživači koji su se bavili fenomenom silovanja u ratu ističu 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 pobedničke strane“ (Randelović 2013, 93). Stav da je silovanje neizbežan proizvod rata i izraz nekontrolisanih muških nagona predstavlja preovlađujuće gledište kada je o ovom fenomenu reč (Boeschoten 2003, 42). Prema pojedinim autorima, razumevanje fenomena silovanja u ratu najpre zahteva identifikovanje faktora i uslova koji ga promovišu (Gottschall 2004, 129). Postoje četiri moguća objašnjenja, to jest četiri „velike teorije“ o tome zašto u ratu preovlađuje silovanje – to su feministička 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 različitih socijalnih i kulturnih uticaja koji su svojstveni datim tipovima društava. Za razliku od biosocijalne teorije koja silovanje u ratu tumači ne samo oslanjajući se na sociokulturne faktore već uzimajući 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 zločin koji proizilazi iz seksualne strasti, već kao zločin 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 karakteristične za određena društva – naime, silovanje u kontekstu rata preovlađuje 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 oruđe moći 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 određenoj svrsi – širenju terora, gušenju otpora civila, poniženju i demoralisanju, 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 pre o moći i 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 počiva na ideji da muškarci poseduju instinkte za seksualnu agresiju koji su u vremenima mira obuzdani i suzbijeni, ali da u haotičnom okruženju rata oni, poput pare iz ekspres lonca, izlaze na površinu (Isto). Biosocijalni teoretičari smatraju da je jedan od osnovnih motiva silovanja u ratu jednostavna seksualna želja pojedinačnih 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 postapokaliptičnih 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 svaka druga borba za resurse – hrana, žene, benzin i druge vrednosti otimaju se

od sedelačkih zajednica a neprijateljska „vojska“ se potom vraća u svoju naseobinu, kamp ili utvrđenje. Žene koje su u ovim filmovima silovane uglavnom se ubijaju i/ili pojedju. Samo u jednom filmu, filmu „Poštar“, neprijateljska vojska, odnosno glavnokomandujući zadržava otetu ženu koju namerava da siluje⁶. 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 počinjen protiv ženskog tela postaje zločin protiv muške države“ (Randelović 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 naseljava, već zato što u najvećem broju slučajeva u postapokalipsi drumski razbojnici vrebaju i siluju 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 stečenu 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 „Dečak i njegov pas“, Vik kaže: „Sada sam gladan i želim nešto da poj***m“. 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 priče poslužili primerima ratnih silovanja iz istorije, tj. iz „stvarnog sveta“ – na primer, scena iz filma „Put“ i podrum u kojem su ljudi zatvoreni kao seksualno roblje (i buduće namirnice) moguće da je inspirisana stvarnim događajima – medijskim izveštajima o silovanju u Ruandi i kolektivnom seksualnom ropstvu i tzv. „ženama sa tavana“. Naime, pripadnici Hutu milicije zarobljavali su grupe žena koje su bile podvrgnute konstantnom grupnom ili pojedinačnom silovanju, zaključavali su ih u svoje kuće i čuvali u prostoru između tavanice i krova (v. Randelović 2013, 103). Scene u kojima se silovanje odvija na putu ili u nekom drugom javnom prostoru, moguće je da su u određenoj meri bile inspirisane primerima silovanja u ratu u Bosni – dokumentovani slučajevi pokazuju da su žene silovane u publici, kao i da su postojali logori za silovanje, seksualno zarobljeništvo i prisilnu prostituciju (v. Boeschoten 2003, 45).

⁶ U filmu „Pustinjski ratnik“, vođa Tirogsa takođe 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.

Seks sa robotima

Seks sa robotima prikazan je u dva filma – „Čeri 2000“ i „Veštačka inteligencija“. Zajednička 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 „Veštačka inteligencija“, robot Meha po imenu Žigolo Džo legalno se bavi muškom prostitucijom. Međutim, ovaj robot nije obična 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, romantičan 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 nećeš hteti pravog muškarca“. Sam seksualni čin se ne prikazuje, ali ono što mu prethodi – dugi razgovori i nežna predgra ukazuju na nameru reditelja i scenariste da taj seks sa mašinom predstave kao stvarniji i „ljudskiji“ u odnosu na stvarni seksualni odnos između ljudi. Film „Čeri 2000“ takođe karakteriše povezanost dubokih osećanja sa seksualnim odnosom koji uključuje mašine. Plavokosa robotica zelenih očiju po imenu Čeri je savršena-žena-kućni-aparat. Ona, poput tostera, usisivača i pegle, uredno obavlja sve kućne 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 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 sprečava da razviju duboke emocije spram njih. Ipak, ma koliko prikazani roboti bili čovekoliki i koliko-toliko humanizovani/ osećajni, na kraju ovih filmova pobeđuje „prava“ ljubav – ljubav između muškarca i žene od krvi i mesa u filmu „Čeri 2000“, odnosno izumiranje ljudskog roda i evolucija robota u filmu „Veštačka 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 pobedu robota kao „superornijih“ 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 s 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 naduvavanje⁷. Savremene silikonske lutke u prirodnoj, ljudskoj veličini, moguće je kupiti sa ili bez opcije otvaranja očiju ili usta, sa ugrađenim jezikom ili veštačkim noktima, sa ili bez pubičnih dlaka. Vlasnici takvih „pravih lutaka“, popularno nazvani idolators („iDollators“), smatraju sintetičke lutke njihovim stvarnim životnim partnerima, a ne samo seksualnim objektima, odnosno seksualnim igračkama⁸. Takvo seksualno ponašanje se od strane šireg društva obično ocenjuje kao devijantno, kao predmet čuđenja i zaprepašćenosti, kao ekstremni primer koji zahteva terapiju (tzv. agalmatofilija, „poremećaj“ koji se u medicini svrstava u patološku seksualnu sklonost).

Tinejdžerski seks

Seksualni odnos između tinejdžera prikazuje se u dva filma – „Amerika 3000“ i „Glen i Randa“. U filmu „Amerika 3000“ u budućnosti nakon nuklearnog rata čovečanstvo 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 uhvaćeni i zarobljeni mladi muškarci biti „sideri“ – oni koji služe za oplodnju ili „mačo“ – 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 „čin zasejavanja“. U naselje mogu da se vrate tek kada se porode i ukoliko rode muško dete ono se ubija. Preplašena mlada Linka je potpuno obučena, tkanina u koju je uvijena ima samo jedan mali izrez između nogu, vezuju joj ruke i noge za krevet, kažu joj da drži oči zatvorene i da je „siding hladni čin ali mora da se obavi“. Mladi muškarac koga dovode je takođe potpuno kostimiran, preko glave ima neku vrstu kapuljače koja prekriva celo lice, i jedini otvoreni delovi njegovog kostima su mala mrežica u predelu očiju 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

⁷ 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/>

⁸ <http://www.theatlantic.com/health/archive/2013/09/married-to-a-doll-why-one-man-advocates-synthetic-love/279361/>

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 tumarajući 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 prevladajući 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“ (Stajn 2002, 171). Prema Stajnu, takvo stanovište je ukorenjeno u nastojanjima devetnaestovekovne seksologije da ocrta nauku o seksu – seks se posmatra kao svemoćna 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 neznajući 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 Lion i Lion, u ovom dobu javljaju se tri raširene predstave o primitivnoj seksualnosti – prva je slika Tahićana koji su predstavljeni kao narod koji živi u raju prirodnog blagostanja, obilja 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 određivana (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 razgolićeni nego što su to muški. Ženske osobe koje se pojavljuju u ovim filmovima moguće je opisati na tri načina. One su u najvećem broju slučajeva odevene veoma oskudno (odrpene kratke suknjice i još kraći topovi⁹ ili u prozirne lepršave tkanine obavijene oko tela¹⁰), odno-

⁹ Npr. filmovi „Amerika 3000“; „Knjiga iskupljenja“; „Pobesneli Maks 3“; „Vodeni svet“; „Feniks ratnica“.

¹⁰ Npr. filmovi „Loganovo bekstvo“; „Pobesneli Maks 3“; „Čelična zora“

sno u drugom slučaju obučene su „uobičajeno“ u „pristojne“, zatvorene haljine (stil devojke iz komšiluka¹¹) 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 dukserice¹²). Po pravilu su veoma zgodne. Od ukupno odgledanih trideset filmova, u tri filma su preživjele žene naglašeno provokativno obučene 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 preživjele žene u ovim 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 postapokaliptičnog 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 sam način kostimiranja preživjelih 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 tematikom¹³. Na fotografijama omota prikazane su 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 „Čeri 2000“¹⁴, jedini primeri filmova na temu postapokalipse koji prikazuju žene koje u novom svetu umeju da se snađu same i koje ne zavise od pomoći muškaraca.

Pojedini filmovi nam poručuju da, nakon što je globalna katastrofa uništila veći deo planete i svet otišao dođavola, konzumiranje pornografskih sadržaja i dalje predstavlja neizostavan deo slobodnog vremena i zabave one nekolicine

¹¹ Npr. filmovi „Panika u nultoj godini“; „Dan kada se svet završio“.

¹² Npr. filmovi „Knjiga iskupljenja“; „Čeri 2000“.

¹³ 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>.

¹⁴ Filmovi „Knjiga iskupljenja“ i „Čeri 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 „Čeri 2000“ Džonson je muškobanjasta „razbijačica“ do trenutka dok se ne zaljubi u glavnog junaka Sema Tredvela.

preživelih muškaraca. U filmovima „Dečak i njegov pas“ i „Poštar“ prikazano je postojanje svojevrstnih postapokaliptičnih bioskopa koji su namenjeni isključivo muškarcima. Bioskop iz filma „Dečak i njegov pas“ se nalazi usred pustinje, muškarci kao ulaznicu daju bilo šta od vrednosti, najčešće hranu (Vik daje čoveku na ulazu konzervu sardina), a 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 nemi 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 uveče vojnicima puštaju filmove. Kino-operater pušta neki vojnički film, muškarci negoduju i gađaju ga kamepicama, čovek 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 ćute. Nisu, smatraju reditelji i scenaristi ovih filmova, samo hrana i voda neophodni za „opstanak“ ljudske vrste, već 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 kući pronalazi neku staru knjigu u kojoj su ilustrovane različite seksualne poze. Randa je već u podmakloj trudnoći. Glen je poput malog deteta radostan što je pronašao tu knjigu, oduševljeno lista stranice i potpuno je zadivljen otkrićem novih poza za koje do tada nije znao i koje uz pomoć ove slikovnice može da nauči. Ushićeno kaže nezainteresovanoj Randi: „hajde da probamo novu, ali one zaista dobre je teško izvesti sa tim tvojim stomakom“. Ovi filmovi prilično 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 budućnosti 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 logično pretpostaviti da će se između njih razviti romantična osećanja, seksualna privlačnost i da će doći do bilo kakvog fizičkog kontakta. Međutim, navedeni filmovi ne predviđaju takvu mogućnost. 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, shvaćena i prikazana kao heteroseksualna prokreativna seksualnost. Ideja da će ljudska vrsta opstati dobijanjem potomstva jedna je od eksplicitnih poruka ovih filmova. Istopolni seksualni odnosi koji isključuju mogućnost začeca u ovim filmovima jednostavno ne postoje.

Pored čina 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 nađe na bioskopskom platnu ili na malom ekranu – u ovim filmovima nema primera zoofilije, pedofilije¹⁵, 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 oskudice¹⁶ preživeli ne ostvaruju seksualni kontakt sa biološkim/krvnim srodnicima, 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 kulturama¹⁷, ne prikazuju se u ovim filmovima čija radnja (u velikom broju slučajeva) pretpostavlja povratak na ranije stupnjeve istorijskog razvitka društva. Zbog toga možemo da zaključimo 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, učiniše gadnu stvar obojica; da se pogube, krv njihova na njih“ i „Ko bi obležao živinče da se pogubi, ubijte i živinče“ (Milenović 2012, 26). U

¹⁵ 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 trampu na pola sata prepusti i Helenu i devojčicu Enolu, Mariner na takvu razmenu ne pristaje, već u zamenu za papir trampu samo Helen, a nedugo zatim i ubija moreplovca. U filmu „Put“, žena moli muža da izvrše kolektivno porodično 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“.

¹⁶ U većini filmova koji se razmatraju u ovom radu prikazuje se opustošena budućnost, izuzetak je npr. film „Loganovo bekstvo“.

¹⁷ Primeri bestijalnosti dokumentovani su još u praistoriji (npr. pećinsko slikarstvo), seksualni kontakt sa životinjama je jedna od čestih 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).

slučaju ovih filmova događaj apokalipse zaista predstavlja svojevrsno „čišćenje“ 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, jeste reprodukcija i opstanak ljudske vrste, što je takođe ideja potekla iz nasleđa ranog hrišćanstva. Sveti Avgustin je govorio da „seks služi reprodukciji i samo tome, da se može dešavati samo između dve osobe suprotnog pola uz pomoć 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 određenih seksualnih identiteta negira mogućnost postojanja homoseksualnih ili lezbejskih veza i istopolnih seksualnih odnosa u budućnosti nakon „kraja sveta“, isključuje se potencijalno postojanje jednog dobrovoljnog seksualnog izbora jer se isti prećutno ocenjuje u svetlu navodne neprirodnosti i neprihvatljivosti, dok se istovremeno drugi, zaista neprihvatljivi i devijantni oblici seksualnog ponašanja prikazuju kao nešto sasvim normalno i „očekivajuće“ kada je o dobu postapokalipse reč. Uobičajena slika postapokaliptičnog 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 ubijane¹⁸. U određenoj meri, takva slika, imaginarna filmska predstava o budućem ponašanju ljudi nakon apokalipse, normalizuje ideju postojanja seksualnog nasilja nad ženama u kontekstu postapokaliptičnog okruženja koje karakteriše stanje rata i bezakonja. To naravno ne znači 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, prevaziđena i jednostrana tumačenja poput tvdnje da „nasilje u medijima rađa nasilje“ uostalom nisu ni tema ovog rada. Reč je pre o tome koliko su raširene predstave o nezaustavljivoj moći 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,

¹⁸ Filmovi „Poštar“, „Knjiga iskupljenja“, „Dečak i njegov pas“, „Put“, „Pobesneli Maks 2“, „Panika u nultoj godini“, „Aleja prokletstva“ itd.

a kada tih institucija više nema (ili su koliko-toliko razorene), kao što je slučaj sa dobom postapokalipse, praksa silovanja nesmetano cveta. Silovanje je u filmovima na temu postapokalipse prikazano kao nekakva svakodnevna praksa, kao očekivajući detalj koji će filmsku priču učiniti još uverljivijom. Seks je u postapokalipsi predstavljen kao pokretačka sila, na isti način kao što je to glad. Preživeli tragaju za izvorima vode, hranom i za ženama. Ukoliko su im ti resursi uskraćeni 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, oni su koji su na kraju ovih filmova zaslužni za obnovu/očuvanje civilizacije. Muškarci su ti koji pobeđuju. 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 reći da njihovo pronađeno herojstvo duguju muškarcima. Žene u ovim filmovima, u najvećem broju slučajeva, nisu inicijatori seksualnog odnosa (osim u slučaju filma „Veštačka inteligencija“ u kojem je prikazano postojanje muške prostitutke, robot-ljubavnika koji ovim ženama pre služi kao nekakav psihoterapeut, kojem će pre seksualnog odnosa one ispričati sve što ih tišti i muči, nego kao nekakva seksualna igračka namenjena njihovom zadovoljstvu). One su bespomoćne putnice u postapokalipsičnoj pustoši, koje drumski razbojnici siluju, kasape, ubijaju ili jedu. Drugim rečima, kako nam ovi filmovi poručuju, u okruženju postapokalipse nije dobro biti žena, pogotovo žena koja uz sebe nema muškarca koji bi je štitio.

Literatura

- 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. Purdue University Press: West Lafayette.
- 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.
- Buloh, Vern. 2002. Teško je baviti se onim o čemu ljudi ne žele ni da govore ni da slušaju. *Reč*, br. 67: 153-160.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji*. Etnografski institut SANU: Beograd.
- Gottschall, Jonathan. 2004. Explaining Wartime Rape. *The Journal of Sex Research* 41 2004: 129-136.
- Lyons, Andrew and Lyons, Harriet. 2004. *Irregular connections: a history of anthropology and sexuality*. University of Nebraska Press: Lincoln and London.
- Milenović, Miodrag. 2012. Seksualnost i seksologija – od prakse do nauke. *Godišnjak za sociologiju* 8: 25-41.

- Morus. 1961. *Historija seksualnosti*. Naprijed: Zagreb.
- Neill, Kevin Gerard (2000). Duty, Honor, Rape: Sexual Assault Against Women During War. *Journal of International Women's Studies* 2(1): 43-51.
- Randelović, Ivana. 2013. Silovanje i druge vrste seksualnog nasilja nad ženama tokom genocida u Ruandi 1994. *Antropologija* 13(3): 93-107.
- Stajn, Arlena 2002. Tri modela seksualnosti: nagoni, identiteti i prakse. *Reč*, br. 67: 171-188.

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 Mac-Dougall
- The Day of the Triffids** („Dan trifida“), 1962. red. Steve Sekely
- Panic in Year Zero!** („Panika u nultoj godini!“), 1962. red. Ray Milland
- 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
- 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
- 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** („Čelična zora“), 1987. red. Lance Hool
- Phoenix the Warrior** („Feniks ratnica“), 1988. red. Robert Hayes
- Desert Warrior** („Pustinjski ratnik“), 1988. red. Jim Goldman
- Waterworld** („Vodeni svet“), 1995. red. Kevin Reynolds
- The Postman** („Poštar“), 1997. red. Kevin Costner
- A.I. Artificial Intelligence** („Veštačka inteligencija“), 2001. red. Steven Spielberg
- Equilibrium** („Ekvilibrijum“), 2002. red. Kurt Wimmer
- Children of Men** („Deca čovečanstva“), 2006. red. Alfonso Cuarón
- I Am Legend** („Ja sam legenda“), 2007. red. Francis Lawrence
- The Road** („Put“), 2009. red. John Hillcoat
- Book of Eli** („Knjiga iskupljenja“), 2010. red. Albert Hughes
- Divergent** („Drugačija“), 2014. red. Neil Burger

Ana Banić Grubišić
Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Conceptions of sex in movies about the post-apocalypse

The paper deals with ways of representing sexual relations in movies about the post-apocalypse. Different forms of sexual relations which occur in a post-apocalyptic setting are considered with regard to two types of communities/societies which emerge after the end of the world. These movies indicate how much the idea of an instinctual, natural, biological sexuality is widespread in popular imagination – in the post-apocalypse sex is represented as a motivational force on par with hunger.

Key words: cultural conceptions of sex, movies about the post-apocalypse, imagining the future, anthropology of popular culture.

*Les représentations du sexe dans
les films sur la postapocalypse*

Ce travail traite les manières de représenter les rapports sexuels dans les films ayant pour sujet la postapocalypse. Ici sont traitées différentes formes /sortes de rapports sexuels apparaissant dans un environnement postapocalyptique et cela par rapport aux deux types de communautés /sociétés qui sont créées après la fin du monde. Ces films montrent dans quelle mesure l'idée de la sexualité impulsive, naturelle, biologique est répandue dans l'imagination populaire – le sexe est dans la postapocalypse représenté de la même manière que la faim, comme une force motrice.

Mots clés: représentations culturelles du sexe, films au sujet de la postapocalypse, prospective, anthropologie de la culture populaire

Primljeno / Received: 15.05.2015.

Prihvaćeno / Accepted: 22.11.2015.