

Ana Banić Grubišić

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

Ljubav u doba postapokalipse – načini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta*

Apstrakt: Rad se bavi načinima predstavljanja ljubavi i ljubavnih veza u filmovima postapokalipse. U datim filmovima prisutan je dualizam romantične i partnerske ljubavi, i ova dva tipa ljubavi su u funkciji izgradnje, to jest obnove uništenog društva. Takve predstave o ljubavi naglašavaju značaj koji evolucionističke teorije imaju u smislu idejnog ishodišta ovih filmova – ljubav u filmovima postapokalipse pre svega služi dobijanju ili zaštiti potomstva, ona je predstavljena kao ključno oruđe opstanka i mehanizam preživljavanja.

Ključne reči: kulturne predstave o ljubavi, filmovi na temu postapokalipse, zamišljanje budućnosti

Uvod

U ovom radu baviću se kulturnim predstavama o ljubavi i ljubavnim vezama u filmovima na temu postapokalipse. Pitanja koja me interesuju su kako se ljubav zamišlja u ovakvom okruženju, kakav značaj romantične veze imaju u životima preživelih i da li ljubav u doba postapokalipse poprima neke specifične karakteristike? Drugim rečima, 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 preovlađuju, koje su ključne kulturne vrednosti datog društva i kakav je odnos pojedinca i grupe. Građu za analizu čini korpus od 30 filmova na temu postapokalipse koji su snimljeni u periodu od sredine pedesetih godina prošlog veka do danas¹.

* Ovaj članak je nastao kao rezultat rada na projektu 177035 koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

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); „Damnation Alley“ (1977. red. Jack Smight); „The Day the World Ended“ (1955. red. Roger Corman);

Kada se bavimo istraživanjem predstava o ljubavi, prvi problem koji se nameće jeste pitanje samog imenovanja ljubavi, kao i razgraničenja različitih vrsta, to jest, tipova ljubavi. Naime, teoretičari koji su se u okviru različitih društveno-humanističkih disciplina bavili ovom temom su predložili različite tipologije ljubavi, odnosno ljubavnih veza. Zbog toga ću u prvom delu ovog rada ukratko predstaviti dosadašnja istraživanja i različite pristupe ovoj temi – najpre u psihologiji i sociologiji, kao i doprinos antropološkog pristupa u proučavanju ljubavi.

Ljubav: teorijski okvir

Istorija misli o ljubavi stara je koliko i sama civilizacija². Romantična 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 zabranjeni predmet istraživanja (Hatfield *et al.* 2012, 159). Ti rani, pionirski poduhvati proučavanja ljubavi su bili usmereni na načine „premeravanja ove emocije“, na izradu različitih kategorizacijskih šema i taksonomija ljubavi (v. Felmlee and Sprecher 2006; Regan 2008; Berscheid 2010; Hatfield *et al.* t al 2012).

Prema Berščid, 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 značila tačno ono što je on izabrao da znači, ni manje ni više, a Alisa se zbunjeno pi-

„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. 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); „The Bed-Sitting Room“ (1969. red. Richard Lester); „Zero Population Growth“ (1972. red. Michael Campus).

² U doba kada su drevni Sumerci 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).

tala da li on zaista može da učini da reči znače 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.³

Pitanje šta predstavlja prirodu ljubavi postavljali su istraživači iz brojnih disciplina. Prema Felmi i Sprečer, 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 zato 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 ljubav jeste emocija koja se razvija unutar veze. Takav stav zastupaju pojedini psiholozi i sociolozi i smatraju da je ona jedna od primarnih, bazičnih emocija, kao i da je romantična ljubav univerzalna pojava širom kultura, istorijskih perioda i svih dobnih grupa. Autorke zaključuju da, bez obzira na ova suprostavljena gledišta, mi ne možemo da osporimo činjenicu da su emocije povezane sa ljubavlju⁴ i da ljubav poseduje motivacionu dimenziju (Isto, 392).

Klasični psihološki pristup ljubavi podrazumeva identifikaciju različitih kategorija ili tipova ljubavi (Felmlee and Sprecher 2006, 393). Dve najuticajnije šeme kategorizacije ljubavi u akademskoj literaturi jesu šema koju je razvio sociolog Džon Alen Li i tipologija ljubavi koju je predložio psiholog Robert Šternberg⁵. Kanadski sociolog Džon Li je početkom 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 (praktična ljubav), mania (opse-

³ 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.

⁴ Naime, iako se teoretičari emocija i teoretičari 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).

⁵ 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).

sivna ljubav), agape (nesebična ljubav) (Isto, 394). Robert Šternberg je bio jedan od prvih naučnika koji je koristio psihometrijski pristup ljubavi.⁶ 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 osećanja vezanosti, privrženosti i bliskosti, strast podrazumeva fizičku privlačnost i seksualnu želju, a odanost uključuje odluku da par ostane zajedno i održi vezu. U zavisnosti od prisustva navedenih komponenti razlikuje se osam tipova ljubavi: ne-ljubav (odsustvo sve tri komponente), naklonost (intimnost), zaljubljenost (strast), prazna ljubav (odanost), romantična ljubav (intimnost i strast), prijateljska ljubav (intimnost i odanost), budalasta ljubav (odanost i strast) i potpuna ljubav (intimnost, strast, odanost).

Američka socijalna psihološkinja Elen Bersčid predlaže „vremenski model ljubavi“, odnosno različitim vrstama ljubavi autorka nastoji da opiše i objasni mogući „kurs“ razvoja ljubavi tokom trajanja veze (Berscheid 2010). Drugim rečima, svaki predloženi tip ljubavi odgovara određenom stadijumu ljubavne veze. Prema autorki, četiri dimenzije ljubavi su: „prijateljska/partnerska ljubav“ („companionate love“), „romantična ljubav“ („romantic 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 „bračna ljubav“, „philias“ i „storge“ (Isto, 12–13). Drugi tip, romantična ljubav se u psihološkoj literaturi opisuje kao „strastvena ljubav“, „erotska ljubav“, „opseivna ljubav“, „ovisnička 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“, „čista ljubav“, „prava ljubav“ i „bezuslovna ljubav“ (Isto, 16). Četvrti tip, čije postojanje nije u potpunosti dokazano u dosadašnjim psihološkim istraživanjima, jeste „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 bračni fenomen uz izraženo nastojanje da je definišu u psihološkim terminima (Restivo 1997, 233). Predstave o ljubavi u zapadnoj

⁶ U osamdesetim godinama socijalni psiholozi su počeli da koriste psihometrijske tehnike da razviju taksonomije ljubavi identifikovanjem dimenzija koje potcrtavaju opise iskustava ljudi u njihovim romantičnim vezama (Berscheid 2010, 8).

kulturi neodvojivo su povezane sa predstavama o braku (i porodici)⁷. Brak iz ljubavi smatra se, ako ne jedino ispravnim, onda barem najpoželjnim oblikom braka, ili kako je to pre više od pola veka istakao američki sociolog Vilijem Gud, „kompleks romantične ljubavi u američkoj kulturi uključuje ideološku normu da je zaljubljanje visoko poželjna osnova zabavljanja i braka“ (Goode 1959, 42). 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 pomenute autorke navode, u okviru savremenog sociološkog pristupa temi ljubavi i romantičnih veza posebno se ističe Gidensova uticajna teorija o „čistoj 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. „Čista veza“, koja je rezultat modernizacije, predstavlja idealni tip intimnog odnosa i karakterišu je ravnopravnost partnera, sloboda izbora i pretpostavljeno vremensko ograničenje trajanja čiste veze, to jest više se ne podrazumeva da će ljubav između partnera trajati večno.

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 romantična ljubav predstavlja jedinstvenu karakteristiku evroameričke kulture (Jankowiak and Fischer 1992, 149). Lindolm, s druge strane, smatra da se nedostatak profesionalnog antropološkog interesa za istraživanje romantične ljubavi može objasniti „disciplinarnom željom da antropologija bude prepoznata kao objektivna nauka o kulturi“ (Lindholm 2006, 7). Ovi autori dele uverenje da romantična ljubav ne predstavlja jedinstvenu karakteristiku modernih zapadnih društava. Brojni istorijski podaci i etnografski primeri pokazuju da je praksa romantične ljubavi u prošlosti bila razvijena među elitom premodernih ne-zapadnih društava, poput Japana, Kine, Indije, na Bliskom istoku, kao i u drevnoj Grčkoj i Rimu. Ipak, kako napominje Lindolm, u pomenutim kulturama brak i romantična ljubav bili su strogo odeljeni, brak je predstavljao dužnost i romantična ljubav nije bila deo braka (Isto, 11). Druga razlika u odnosu na shvatanje, zamišljanje i doživljavanje romantične ljubavi na Zapadu i u ne-zapadnim kulturama tiče se povezanosti seksa i romantične ljubavi. Ovaj autor ističe da se „zapadne ideje

⁷ 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 s osobom u koju nisu zaljubljeni bez obzira da li ta osoba poseduje druge kvalitete koje očekuju od partnera (Berscheid 2010, 4).

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 Lindolma, koji univerzalnost romantične ljubavi uzima sa rezervom, iako smatra da „još uvek nema dovoljno podataka koji bi sa sigurnošću ukazivali da određena društva nemaju razvijena verovanja u romantičnu ljubav“ (Isto, 15), Jankoviak i Fišer tvrde da je romantična ljubav univerzalni ili skoro univerzalni fenomen (Jankowiak and Fischer 1992, 154). Primer istraživanja pomenutih autora pokazuje nam da samo pitanje kako istraživači određuju romantičnu ljubav utiče na krajnji ishod u koliko će društava oni pronaći njeno postojanje. Naime, i Lindolm i Jankoviak i Fišer su koristili identičnu etnografsku građu za njihova kros-kulturna istraživanja romantične ljubavi.⁸ Jankoviak i Fišer su na osnovu etnografskog materijala koji opisuje 186 društava želeli da utvrde u koliko kultura je romantična ljubav prisutna ili odsutna, i daljom analizom došli do zaključka da je romantična ljubav prisutna u 88,5 % istraživanih kultura. S druge strane, Lindolm je na osnovu istog uzorka pronašao samo 21 primer romantične ljubavi/romantične idealizacije (Lindholm 2006, 21). Njihovi suprotni zaključci proizilaze iz različitog definisanja romantične ljubavi – Jankoviak i Fišer su romantičnu ljubav odredili kao „bilo kakvu intenzivnu privlačnost koja uključuje idealizaciju druge osobe unutar erotskog konteksta s očekivanjem trajanja u budućnosti (Jankowiak and Fischer 1992, 150), dok je Lindolm u njegovoj analizi zanemario pretpostavljeni značaj koji seksualna želja ima u konceptualizaciji romantične ljubavi.

Tipovi ljubavi u postapokalipsi

U ovom radu me interesuje način prikazivanja ljubavi između odraslih osoba u odabranim filmovima (pod)žanra postapokalipse, tačnije one vrste ljubavi koja uključuje zaljubljenost, naklonost, privrženost, intimnost i seksualni kontakt. S tim u vezi, ja se neću baviti drugim vrstama ljubavi koje se takođe prikazuju u ovim filmovima, a to su, na primer, roditeljska ljubav⁹, ljubav prema zajednici/domovini/državi, ljubav prema životinjama, ljubav prema materijalnim stvarima¹⁰ itd.

Filmovi koji opisuju društva nastala nakon apokalipse prikazuju dva tipa ljubavi – romantičnu ljubav i prijateljsku/partnersku ljubav. U naučnoj literaturi,

⁸ Reč je o Mardokovom i Vajtovom „Kros-kulturnom uzorku“ („The Standard Cross-Cultural Sample“, 1969.).

⁹ Roditeljska ljubav, odnosno ljubav prema deci predstavlja jednu od dominantnih tema filmova na temu postapokalipse.

¹⁰ Ljubav prema materijalnim stvarima u budućnosti, nakon kraja sveta, predstavljena je u radu o kulturnom nasleđu u postapokalipsi v. Banić Grubišić 2013.

koja se bavi ovom problematikom, romantična/strastvena ljubav se uglavnom definiše kao „stanje intenzivne čežnje za jedinstvom sa drugom osobom“ (Hatfield *et al.* 2012, 144), za razliku od partnerske ljubavi koja podrazumeva naklonost osoba čiji su životi međusobno povezani (Felmlee and Sprecher 2006, 393). Od ukupno 30 odgledanih filmova, ideja romantične ljubavi prisutna je u svega 12 filmova („Amerika 3000“; „Brazil“; „Čelična zora“; „Tiha Zemlja“; „Svet, meso i Đavo“; „Feniks ratnica“; „Vodeni svet“; „Pustinjski ratnik“; „Loganov beg“; „Drugačija“; „Poštar“; „Dan trifida“). Prijateljska/partnerska ljubav izražena je u onim filmovima koji prikazuju bračni par preživelih („Veštačka inteligencija“; „Nema vlati trave“; „Panika u nultoj 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, kako da se izbore sa novonastalim poretkom bezakonja i anarhije i tako izbegnu teror postapokaliptičnih bandi. Rečeno ne znači da ljubav u okruženju postapokalipse 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 s pozitivnim ili negativnim predznakom (zajednice miroljubivih preživelih vs. nasilne postapokaliptične bande). I romantična i partnerska ljubav su u filmovima na temu postapokalipse prikazane isključivo kao ljubav između muškarca i žene, i u ovim filmovima nema niti jednog primera istopolnih ljubavnih veza. Ljubav u postapokalipsi je idealizovano predstavljena kao heteroseksualna i monogamna¹¹, i kao ljubav čiji je krajnji cilj dobijanje potomstva, odnosno u slučaju partnerske, bračne ljubavi, zaštita postojećeg potomstva.

Romantična ljubav u postapokalipsi – „strangers in the night“

Postoji nekoliko zajedničkih karakteristika prikazivanja romantične ljubavi u filmovima na temu postapokalipse – 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 „neočekivana“.

Prva zajednička karakteristika jeste da u svim ovim filmovima do takve ljubavi dolazi između dojučerašnjih stranaca, preživelih koji se do početka njihove

¹¹ Izuzetak predstavljaju filmovi „Svet, meso i đavo“ i „Tiha Zemlja“.

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 postapokaliptičnom svetu vlast je u rukama žena a muškarci su njihovi robovi. Vežu između kraljice Vine 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 čovek?“ a Korvis joj pokazuje da dodirne njegovo telo i odgovara „Ja sam čovek. Pipni meso. Isto kao Venino.“ Njihovo zbrzano „upoznavanje“ završava se ljubljenjem i nedugo kasnije seksualnim odnosom. U filmu „Brazil“ glavni lik, službenik Sem Laurli, iz noći u noć sanja devojku u koju je zaljubljen, devojku koju na javi nikada pre nije video. Kada konačno sretne nepoznatu devojku iz njegovih snova, on je spreman da žrtvuje svoju profesionalnu poziciju a i sopstveni život za nju. U filmu „Čelična zora“, Keša se zaljubljuje u usamljenog ratnika koji dolazi na njenu farmu. U filmu „Tiha Zemlja“ Zek, koji živi u ubeđenju da je poslednji preživeli nakon kataklizme koja je zadesila planetu, sreće mladu ženu po imenu Džoana u koju se zaljubljuje i sa kojom nedugo po upoznavanju ima seksualni odnos. U filmu „Svet, meso i đavo“, nakon globalne katastrofe, u svetu su takođe preživele samo tri osobe – Afroamerikanac Ralf i belkinja Sara (kojima se kasnije pridružuje treći 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 između glavnih likova. U filmu „Drugačija“, Beatris se zaljubljuje u momka koji pripada drugoj frakciji i koji joj je nadređen. U filmu „Feniks ratnica“ devojka Kila zaljubljuje se u nepoznatog muškarca sa kojim pred kraj filma ostvaruje romantičnu vezu. U filmu „Poštar“, Ebi se zaljubljuje u lažnog poštara koji zbog potrage za skloništem i hranom dolazi u postapokaliptični gradić Pejnvju. U filmu „Dan trifida“, stranci gospođica Durant i Bil Menison se u toku njihovog putovanja i borbe protiv trifida zaljubljuju jedno u drugo. U filmu „Vodeni svet“ prikazana je romantična veza između atoljanke Helen i usamljenog moreplovca Marinera. Film „Pustinjski ratnik“ prikazuje zaljublivanje Drakele i Zeraka, dvoje mladih poreklom iz suprotstavljenih grupa preživelih. U filmu „Loganovo bekstvo“, Džesika, pripadnica grupe pobunjenika koji traže mitsko Utočište, stupa u romantičnu vezu sa Loganom, članom specijalne policijske jedinice Sendmena.

Druga važna karakteristika je blisko povezana sa prvom – naši postapokaliptični ljubavnici nisu bili samo dvoje ljudi koji se ne poznaju, već su oni stranci u pravom smislu te reči – oni jednom rečju pripadaju drugačijim svetovima, „drugim“ zajednicama preživelih, odnosno oni dolaze iz različitih sociokulturnih ili „etničkih/rasnih“ okruženja. Oni su ili članovi suprotstavljenih grupa preživelih – na primer, Vina i Korvis (film „Amerika 3000“), Džesika i Logan („Loganovo

bekstvo“), Drakela i Zerk („Pustinjski ratnik“) ili imaju različiti socijalni status – Beatris i Tobijas („Drugačija“), Sem i Džil („Brazil“) ili različito „etničko/rasno“ „poreklo“ – Ralf i Sara („Svet, meso i đavo“), Džoana i Api („Tiha Zemlja“), Mariner i Helen („Vodeni svet“). Takva podela „uloga“, odnosno smestanje porekla ljubavnika u različite i „nespojive“ „svetove“ predstavlja odraz uverenja zapadne kulture da romantična 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 mehaničar 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 srećan kraj ovih filmova pokazuje, romantična ljubav će nadvladati sva ograničenja i zabrane.

Treća zajednička karakteristika prikazivanja romantične ljubavi u postapokalipsi proizlazi iz pomenutog različitog porekla ljubavnika i povezana je s odnosom šire zajednice prema njihovoj vezi. Naime, to je ljubav koja neretko izaziva negodovanje ili osudu grupe, i u najvećem broju slučajeva to je ljubav koja je donekle „zabranjena“ i koja je u određenoj meri „neočekivana“. U filmu „Vodeni svet“, starešine Atola se protive vezi između atoljanke Helen i Marinera jer je on čovek-riba i kao takav predstavlja „pretnju čistoti njihove zajednice“. U filmu „Amerika 3000“, ratničko društvo žena ne slaže se s izborom njihove vladarke Vine, u filmu „Čelična 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 proizlazi i iz činjenice da su većina društava (zajednica) koja se formiraju nakon postapokalipse izrazito tradicionalistička i kolektivistička društva, interesi pojedinaca su u potpunosti podređeni interesima grupe, individualni izbori se posmatraju kao manje važni ili čak kao loši. Tome govore u prilog oni primeri filmova koji prikazuju prakse ugovorenih brakova ili postojanje naglašenog autoriteta starijih članova zajednice. Takvim razvojem događaja ovi filmovi nam poručuju da je romantična ljubav nespojiva sa kolektivističkim pogledom na svet, odnosno da je nephodan uslov realizacije romantične ljubavi rađanje kulture individualizma. Kako ističu Dion i Dion, ideologija romantične ljubavi zasnovana je na pronalaženju ličnog ispunjenja i praćenju ličnih želja čak i ako one predstavljaju suprotnost željama porodice i srodnika (Dion and Dion 1996, 8). Dion i Dion zaključuju da se romantična ljubav smatra važnom osnovom za brak upravo u onim društvima gde individualizam u odnosu na kolektivizam predstavlja dominantnu kulturnu vrednost (Isto). Nedoželjena ili neodobravana romantična ljubav, kako je predstavljeno u ovim filmovima, rušenjem društvenih normi omogućuje „izgradnju“ jednog novog sveta, demokratskog poretka koji kao ključnu vrednost postavlja

ličnu slobodu i sreću pojedinca. Ideja da ljubav poseduje moć ili potencijal da poremeti ili prekrši socijalnu strukturu, klasne sisteme i srodničke veze unutar društva, naširoko je razmatrana u literaturi (v. npr. Goode 1959). Ona se posmatra kao „subverzivna sila koja preti 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 Iluiz, predstavlja „privilegovano mesto za doživljavanje utopije“, ona kroz opoziciju socijalnim hijerarhijama nudi temporalni pristup moćnoj kolektivnoj utopiji individualizma i samoispunjenja, drugim rečima, ona artikuliše čežnju za utopijskim modelom suvereniteta pojedinca protiv zahteva grupe (Isto, 8–10).

Tekst popularne Sinatrine pesme „Stranci u noći“¹² 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 početak njihove veze i oni su od tada zajedno, a njihova ljubav, kako se u većini ovih filmova pretpostavlja, trajeće 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 s potencijalnim ljubavnim partnerom. Ljubavna veza između postapokaliptičnih junaka realizuje se obično u drugoj polovini ili tek na samom kraju filma, to jest onog trenutka kada naši ljubavnici savladaju prepreke koje im nameće postapokaliptično okruženje.

Prepreke koje socijalno okruženje u postapokalipsi nameće ljubavnicima, s obzirom na njihovo „poreklo“, u vidu neodobravanja njihove veze od strane šire zajednice, neophodan su uslov rađanja njihove ljubavi s jedne strane, i činjena priče dopadljivom i uverljivom za publiku s druge strane. Postojanje i uspešno savladavanje prepreke čini jednu od odrednica žanra romanse – „većina romantičnih formula zasniva se na prevazilaženju socijalnih ili psiholoških barijera“ (Cawelti 1976, 42). Drugim rečima, kako smatra De Ružmon, ljubav-strast mora da bude Nemoguća, jer to čini „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 uzbuđenjima i rastajanjima“ (Isto, 226).

¹² „Strangers in the night“ s istoimenog albuma, Frenk Sinatra, 1966, Reprise Records.

Realizacija ljubavne veze postavlja temelj za srećan kraj radnje ovih filmova, bez obzira da li naši junaci ostaju zajedno ili ne. Na primer, u filmovima „Čelična 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 tumače u svetlu njegove „identitetske potrage“ – Mariner odlazi da plovi morima ne bi li našao druge ljude poput njega, Nomad odlazi da pronađe druge zajednice kojima je potrebna njegova pomoć.

Kao što je već 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 priče imaju sasvim drugačije žanrovske preuslove. One nisu prikazane kao „velike ljubavne priče“, u smislu da čine okosnicu filmskog zapleta, kao što je to slučaj s filmskim žanrom romantične 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 veća pažnja. Ono što je još važnije, to jest što objašnjava taj poseban naglasak na romansu koja se razvija između glavnih likova jeste činjenica da su to filmovi holivudske produkcije, filmovi u kojima je heroj filma uvek romantični ljubavnik (Linton 1936 prema Lindholm 2006, 6).

Prijateljska/ partnerska ljubav u postapokalipsi

Nasuprot predstavi o romantičnoj, uzbudljivoj i neretko „zabranjenoj“ ljubavi između stranaca u vremenu postapokalipse, nalazi se predstava o mirnoj, složenoj ljubavi bračnih drugova koji u paru čekaju apokalipsu i nakon katastrofe se zajedničkim snagama bore da prežive u novonastalom stanju haosa i anarhije. Drugim rečima, za razliku od navedenih filmova koji prikazuju rađanje romantične ljubavi u postapokalipsi, ovi filmovi prikazuju ljubavnu vezu koja je započeta pre apokalipse i koja u najvećem broju slučajeva nastavlja da traje u radikalno izmenjenoj budućnosti. To je prijateljska/partnerska ljubav koja se u psihološkoj i sociološkoj literaturi obično povezuje s ljubavlju koja postoji između dugogodišnjih bračnih supružnika (v. Felmlee and Sprecher 2006; Berscheid 2010; Hatfield *et al.* 2012). Najočiglednija razlika između predstavljanja romantične i bračne ljubavi u filmovima na temu postapokalipse tiče se postojanja, odnosno, nepostojanja bliskog, fizičkog kontakta između partnera. Kinematografske opise romantičnih veza između stranaca u postapokalipsi čine scene u kojima se prikazuju vođenje ljubavi, milovanje, ljubljenje, „topli

pogledi“ likova ispunjenih „željom“, dok s druge strane partnersku ljubav u doba postapokalipse karakteriše nedostatak fizičke bliskosti. Ni u jednoj od scena datih filmova („Veštačka inteligencija“, „Nema vladi trave“, „Panika u nultoj godini“) mi ne vidimo da se bračni par preživelih 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 svadaju, sveopšti naglasak je na prikazanom navodnom dogovoru, odnosno kompromisu koji je zapravo samo drugo ime za iskazanu poslušnost žena. Supruge obično bez pogovora slede odluke svojih muževa i ispunjavaju njihova očekivanja o tome kako se treba vladati u vremenu postapokalipse. Partnerska, bračna 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 „jedinostvenost“ 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. Felmlee and Sprecher 2006, 393–394). Ta pretpostavljena suprotnost između strastvene, romantične veze koju odlikuju intenzivna osećanja, i prijateljske, bračne 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 na 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 bila neočekivana strast („ljubav na prvi pogled“) za idealizovanim ljubavnikom (Isto, 112). Nasuprot ovoj „filmskoj ljubavi“ koja je posmatrana kao intenzivna i sveobuzimajuća, stoji antimitski pogled na ljubav koji autorka naziva „prozaični realizam“ (Isto, 114) i koji podrazumeva gledište da se stvarna ljubav koju nalazimo kod bračnih partnera polako gradi. Takva ljubav je suprotna mitskom idealu – ona nije koncipirana kao neočekivana 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 neočekivanu strast, i zavisi od običnih stvari kao što su kompatibilnost, deljenje i zajednički interesi. Autorka zaključuje da te dve kulture ljubavi simultano postoje u umo-

vima istih ljudi, te da iako su ispitanici bili kritični u vezi mita o romantičnoj ljubavi i suprotstavljali ga realistično-prozaičnoj predstavi o ljubavi, oni su u intervjuima stalno oscilirali između mitskog i prozaičnog viđenja ljubavi.

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

Pored jasno razgraničene romantične ljubavi koja se rađa 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, motiv poslednjeg čoveka 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 preživle. 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 otete žene tretiraju kao svoje robinje, tuku 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 priči prikazano, „zajednica obnove“, to jest miroljubivih preživelih, na čelu sa ljubavnim parom odnela je pobedu nad „zajednicom raspada“, nasilnom postapokaliptičnom bandom („Poštar“, „Vodeni svet“, „Čelična zora“, „Feniks ratnica“), odnosno, preživeli su uspeli da unište totalitarističke sisteme vladavine („Drugačija“, „Loganovo bekstvo“) ili da najzad pomire suprotstavljene strane („Amerika 3000“). Šira zajednica na kraju prihvata i odobrava ljubavnu vezu koja se razvila između dojučerašnjih stranaca. Interesi pojedinca oličeni u potrazi za individualnom srećom odnose pobedu nad kolektivnim interesima grupe. Nesmetano postojanje njihove ljubavi označava spas, nadu da će budućnost biti bolja. Najvećim delom to je zato što će njihova ljubavna veza omogućiti dalji nastavak ljudske vrste. Naime, u ovim filmovima se često prikazuje kako su u svetu nakon apokalipse populacije preživelih delimično ili potpuno izgubile sposobnost začeća. Heteroseksualni par preživelih će najverovatnije imati potomstvo i svet će zahvaljujući njihovoj ljubavi nastaviti da postoji. U nekoliko filmova to je i eksplicitno predočeno – u poslednjim scenama filma kada se ljubavnici drže za ruke a na ekranu piše „Početak“, na kraju filma „Amerika 3000“ Korvis kaže Vini „Želim te Vina, novo sutra počinje sa nama“, u filmu „Poštar“, Ebi i Poštar su njihovom detetu dali ime „Hope“ – Nada itd.

U odnosu na ljubav, suprotnosti između „zajednica obnove“ i „zajednica raspada“ se mogu predstaviti na sledeći način:

zajednice obnove (miroljubivi preživeli)	:	zajednice raspada (nasilne bande)
romantična i partnerska ljubav	:	nema ljubavi
osećanja	:	telesna zadovoljstva
vođenje ljubavi (odluka)	:	silovanje (prisila)
vera u sutra (budućnost)	:	nema vere u sutra (nema budućnosti)
pobednici	:	gubitnici
dobro	:	loše

Kapacitet za ljubav, dakle, određuje društvo s pozitivnim ili s negativnim predznakom. U „zajednicama obnove“ postoji ljubav, romantična veza preživelih je stvar odluke, vođenje ljubavi je način ispoljavanja njihovih međusobnih osećanja (i privlačnosti), njihova ljubav rezultira potomstvom i samim tim omogućava dalji nastavak ljudske vrste i „novo sutra“, drugim rečima, oni su pobednici kojima ostaje budućnost. S druge strane, u „zajednicama raspada“ ne postoji ljubav, oni nemaju stalne partnerke, seksualni odnos nije stvar odluke i osećanja već prisile, akcenat je na telesnim zadovoljstvima a ne na emocijama, na kraju ovih filmova ih „zajednice obnove“ pobeđuju, oni gube i samim tim ostaju bez „vere u sutra“, odnosno, bez „budućnosti“. Drugim rečima, kako nam se u ovim filmovima prikazuje, prisilni seksualni odnosi ne dovode do trudnoće žena. Kada vođe „zajednica raspada“ kidnapuju žene iz drugih zajednica preživelih u cilju zadovoljenja njihove seksualne želje, odnosno njihovih bioloških potreba, koje uključuju dobijanje potomstva, njima se, za razliku od ljubavnih veza koje nastaju u „zajednicama obnove“, iz takvog odnosa ne rađa dete. Takav razvoj događaja ponovo naglašava značaj i središnje mesto koje teorija evolucije zauzima u filmskim narativima na temu postapokalipse. Naime, romantična ljubav je u evolucionističkoj perspektivi objašnjena u svetlu reprodukcije, budući da evolucionizam počiva na pretpostavci da je ultimativni cilj svakog člana društva reprodukcija i da samim tim romantične veze nude okvir ili kontekst u kojem se reprodukcija odvija (Baćević 2007, 29–30). Ukratko, iz perspektive teorije evolucije ljubav predstavlja oruđe opstanka – „ponašanja i osećanja koja su se razvijala tokom vremena služe evolutivnoj, reproduktivnoj vrednosti, strastvena ljubav odvela je muškarce i žene u reprodukciju, dok je tip partnerske ljubavi omogućio mehanizam preživljavanja, održavanje dugoročnih odnosa koji služe zaštiti potomstva“ (Felmlee and Sprecher 2006, 397). U ovim filmovima do reprodukcije ne dolazi izvan konteksta romantične veze, odnosno dobijanje potomstva je prikazano kao neodvojivo od postojanja ljubavi. Istovremeno, prikazivanje odnosa muškaraca iz „zajednica raspada“ i otehtih žena iz „zajednica obnove“ takođe se oslanja na teoriju evolucije – teza evolutivnih psihologa da „muškarci žele seks da bi povećali njihov reproduktivni potencijal“ (Buss 1999 prema Baćević 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 reč o vizuelnom predstavljanju ljubavi, jedna od upečatljivih 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 „Čelična zora“ itd). Postapokaliptični ljubavnici u najvećem broju slučajeva vode ljubav napolju, na otvorenom, u prirodi. Ljubavna sreća naših junaka, Adama i Eve u postapokaliptičnom „rajskom vrtu“, upotpunjena je prizorima rodne Zemlje, pejzažima jarkih boja i takve scene su posebno karakteristične za sam (srećan) kraj ovih filmova. Ta vizuelna strategija vešto je iskorišćena 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 venčanja koja se održavaju na otvorenom, u prirodi. Takva venčanja u prirodi predstavljaju, kako smatra Morison, 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“ (Morrisson 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 preživio samo jedan čovek¹³ („Ja sam legenda“; „Svet, meso i đavo“; „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 đavo“. Rudar Ralf Burton bio je zarobljen u pećini ispod površine Zemlje kada se nuklearni rat dogodio. Kada pronade izlaz na površinu on shvata da je celokupna ljudska i životinjska populacija planete uništena. Luta beskraino tihim ulicama Njujorka i traži bilo kakav znak da na svetu postoji još prežive-

¹³ 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.

lih ljudi. Iz izloga jedne prodavnice uzima plastične lutke-modele, odnosi ih u njegov stan i daje im imena – Snodgres i Betsi. Danima razgovara s 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 znači 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 Legenda“ priča 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 ploča, 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 ću je pozdraviti“. Poput ostalih junaka navedenih filmova, Nevil dane provodi lutajući ulicama Njujorka u bezuspešnim pokušajima da pronade druge preživle ljude. Njihovo traganje za ostalim preživelim je zapravo potraga za intimnošću, za bliskim kontaktom s drugim ljudskim bićima jer je to jedini način da se spasu iz očaja usamljenosti. Kao poslednji ljudi na Zemlji, oni na „raspolaganju“ imaju svo materijalno bogatstvo uništenog sveta, oni mogu da biraju gde će 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 rečju, ceo preostali svet je njihov. Kao poslednji ljudi na Zemlji, oni poseduju sve – „od igle do lokomotive“. Ipak, oni nisu srećni, štaviše, usamljenost ih je dovela do ludila i materijalno bogatstvo koje im je na raspolaganju postaje beznačajno. Poslednji ljudi na Zemlji su prikazani kao „bolesni“ „polumrtvi“ samci jer su samci. Time, odnosno, takvim prikazivanjem događaja, ovi filmovi postaju moralne priče čija je poruka sažeta u izlizanoj maksimi da se „ljubav ne može kupiti“ i da nas potpunim, zaista živim ljudskim bićima čine samo druge osobe. Kada Zek Hobson u šali kaže Džoani „ti si jedina osoba na svetu za mene, dušo“, ta rečenica zvuči smešno jer je Džoana 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 će nas najzad upotpuniti, izlečiti i uceliti. Kao što je, uostalom, to bio slučaj i s našim junacima. Ta ideologija srodne duše je ista ona zbog koje u poslednjih nekoliko godina industrija knjiga samopomoći cveta, koja puni bioskopske sale i ista ona koja ostavlja milione ljudi u zabludi da kada nešto u njihovim postojećim vezama „krene po zlu“ to je zato jer su izabrali pogrešni deo njihove navodno determinisane i pripadajuće slagalice. Bila romantična ljubav univerzalna, skoro univerzalna ili ne (Jankowiak and Fischer 1992), kulturni konstrukt (Baćević 2007), mit o srodnim dušama se nesumnji-

vo dobro prodaje (o komodifikaciji ljubavi v. Illouz 1997). Kao što smo videli ljubav nije tema koja je od većeg značaja za sam filmski zaplet, ali jeste jedna od tema koja će bez greške prodati film, to jest uverljivo omogućiti publici da se identifikuje sa zgodama i nezgodama naših postapokaliptičnih junaka. Kako piše De Ružmon, savremeni čovek očekuje da mu fatalna ljubav otkrije nešto o njemu samome ili o životu uopšte – „Ljudi smatraju da je to nešto što će izmeniti njihov život, obogatiti ga neočekivanostima, uzbudljivim 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 neočekivana i intenzivna strast, kao ljubav koja će 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 posvećenih zajedničkom 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 romana 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 omogućice stvaranje jednog novog, boljeg poretka, drugim rečima utrće put rađanju 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 predstave o „ljubavi kao

oruđu opstanka“ i „ljubavi kao mehanizmu preživljavanja“ još jednom naglašavaju značajno mesto koje evolucionističke teorije imaju kao idejno ishodište ovih filmova.

Literatura

- Bačević, Jana. 2007. On the Cultural Construction of Romantic Relationships. *Antropologija* 4: 25–35.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. Kulturno nasleđe u postapokaliptičnim vizijama budućnosti. *Etnološko-antropološke sveske* 21, n.s. 10:101–114.
- Berscheid, Ellen. 2010. Love in the Fourth Dimension. *Annual Review of Psychology* 61: 1–25.
- Cawelti, John. 1976. *Adventure, Mystery and Romance*. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- De Ružmon, Deni. 2011. *Ljubav i Zapad*. Službeni glasnik: Beograd.
- Dion, Karen and Dion, Kenneth. 1996. Cultural perspectives on romantic love. *Personal Relationships* 3(1): 5–17.
- Felmeé, 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, Springer: New York.
- Goode, William. 1959. The Theoretical Importance of Love. *American Sociological Review* 24(1): 38–47.
- 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.
- Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles.
- Jankowiak, William and Fischer, Edward. 1992. A Cross-Cultural Perspective on Romantic Love. *Ethnology* 31(2): 149–155.
- Lindholm, Charles. 2006. Romantic Love and Anthropology. *Etnofoor* 19(1): 5–21.
- 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.
- Regan, Pamela. 2008. *The Mating Game A Primer on Love, Sex, and Marriage*. SAGE Publications: Los Angeles.
- Restivo, Sal. 1977. An Evolutionary Sociology of Love. *International Journal of Sociology of the Family* 7(2): 233–245.
- Swidler, Ann. 2001. *Talk of Love: How Culture Matters*. University of Chicago Press: Chicag

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. Ranald 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 („Kauč 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
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
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 („Ekvilibrjum“), 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 („Dugačija“), 2014. red. Neil Burger

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

*Love in the time of the post-apocalypse
 – ways of imagining love after the end of the world*

The paper deals with ways of representing love and amorous relationships in post-apocalyptic movies. In these movies, there is a dualism of romantic and partner love, and these two types of love are there to help build a new world, or rebuild the destroyed society. These images of love emphasize the importance of evolutionist theories for the central ideas of these films – in post-apocalyptic

scenarios love mostly serves the purpose of having or protecting progeny, it is represented as the key tool and mechanism of survival.

Key words: cultural ideas about love, movies about the post-apocalypse, imagining the future

*L'amour à l'époque de la postapocalypse
– manières d'imaginer l'amour après la fin du monde*

L'article traite les manières de représenter l'amour et les relations amoureuses dans les films de la postapocalypse. Dans ces films, l'amour est présenté sous deux formes, comme amour romantique et amour entre conjoints; ces deux types d'amour sont au service de la construction, c'est-à-dire de la reconstruction de la société détruite. De telles représentations de l'amour accentuent l'importance des théories évolutionnistes en tant que source conceptuelle de ces films – l'amour dans les films de la postapocalypse sert avant tout à l'obtention ou à la protection d'une progéniture, et il est représenté comme l'instrument principal et le mécanisme de la survie de l'espèce humaine.

Mots clés: représentations culturelles sur l'amour, films sur le thème de la postapocalypse, prospective

Primljeno / Received: 22.12.2014.

Prihvaćeno / Accepted: 13.02.2015.